الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:.....

رقم التسجيل: D.MCAL/ 3C /01/21

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه

ميدان: اللغة والأدب العربي

شعبة: الدراسات الأدبية تخصص: الأدب الجزائري الحديث والمعاصر

خطاب الأنساق الثقافية في مسرح الطفل الجزائري
"سلسة أربعون مسرحية لعز الدين جلاوجي أنموذجا"

من إعداد الطالبة: رتيبة نواصرية

تاريخ المناقشة:17 /2025/02

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة العلمية	المؤسسة	الصفة
1	مفتاح خلوف	أستاذ التعليم العالي	جامعة المسيلة	رئيسا
2	خالد وهاب	أستاذ محاضر(أ)	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
3	كاهية باية	أستاذ التعليم العالي	جامعة المسيلة	مشرفا مساعدا
4	سعدية بن ستيتي	أستاذ التعليم العالي	جامعة المسيلة	ممتحنا
5	الصالح قسيس	أستاذ التعليم العالي	جامعة برج بوعريريج	ممتحنا
6	بوعلام رزيق	أستاذ التعليم العالي	جامعة برج بوعريريج	ممتحنا

السنة الجامعية 2025/2024م

بسم الله الرحمن الرحيم

قال الله تعالى:

﴿قُلْ هَلْ يَسْتَوِي الَّذِينَ يَعْلَمُونَ وَالَّذِينَ لا يَعْلَمُونَ إِنَّمَا يَتَذَكَّرُ أُولُوا الأَلْبَابِ﴾

الزمر الآية 09

شكر وعرفان

الحمد لله الذي وهبنا نعمة الدين والعقل، ويسر لنا أمورنا

الحمد لله الذي لا خير إلا منه، ولا فضل إلا من لدنه

الحمد لله، والصلاة على أعظم خلق الله

إلى وطني الجزائر، و إلى كل طالب علم يبحث عن الحقيقة
إلى أهلي وأساتذتي ...

عرفانًا بالجميل لأهل العطاء، أرفع أسمى معاني الشكر والامتنان إلى أستاذنا الكريم "خالد وهاب"، الذي تحمل عناء الإشراف والتصحيح، دون أن ننسى الأستاذة المشرفة المساعدة الفاضلة "كاهية باية" ولكل الأساتذة الأفاضل في لجنة التكوين ... وإلى كل الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة، حفظهم الله ورعاهم، ولكل من مد يد العون والمساعدة، بدعاء، بكلمة، وبجهد مبذول.

الطالبة رتيبة نواصرية

مقدّمة

إنَّ التداخل الحاصل بين الظاهرة الأدبيَّة والثقافيَّة، قد انعكس على سير الاتجاهات والمقاربات النقديَّة، وحدوث تباين بين جهازها المفاهيمي، وإجراءاتها وترجماتها، ماجعل المتلقي يلامس أرضًا لا ثباتَ لها بسبب هذه التعدديَّة المصطلحيَّة والتنظيريَّة، وكانت التحولات التي فرضتها فلسفة ما بعد الحداثة، لها تأثير في بروز اتجاهات نقديَّة ألسنيَّة جديدة، والتي بدورها وضعت المقاربات السياقيَّة، في سياق المحاكمة والرَّدِ المضادِ،كما عملت على وضع الثقافة ضمن أولوياتها.

وكان النقد الثقافي من بين أهم هذه الاتجاهات النقديَّة التي لاحت بوادرها في أواخر القرن العشرين، إذ أنَّ الإسهام الذي قَدَّمَهُ مَكَّنَ الباحثين من استنباط إجراءات جديدة، وتحليل أساليب عيش المجتمعات الإنسانية، كما وضع أدوات وإجراءات تقوم على الاشتغال في طبيعة الأنساق المؤثرة، وفي البناء الروحي والمادي للبشر، وفي المنظومات العقائديَّة والمعرفيَّة، التي تَمَيَّزَ بها المجتمع الإنساني، فشمل كل ما أنتجه الإنسان في مجتمعه، وكانت مواضيع النسويَّة ومابعد الكولونياليَّة، والهيمنة، والزنوجة، والفحولة، والتاريخ، والتراث والدين، والمركز والهامش والهويَّة، صميم وركيزة هذه المقاربة النقديَّة، وأحد منطلقات النَّقد الثَّقافي، إذ اتخذ من منظومة الثقافة المتنوعة مجالاً لتحليل تركيبتها.

وقد ساهم الأدب العربي في تشكيل تلك الخصوصية الثقافية، التي انفجرت فيها أسئلة الماضي والحاضر والمستقبل، وأسئلة الهوية والذاكرة، وكان المسرح المكتوب أحد أهم هذه الأجناس الأدبية، التي سايرت تطور المجتمعات العربية، وتحولاته الثقافية، متماهيًا مع الواقع، بمختلف مرجعياته ومفارقاته وصراعاته، ومن هذا المنطلق أصبح المسرح أحد أهم الأجناس تعاطيًا مع الثقافة، وقبلة للأدباء العرب والفنانين، وبؤرة شدت المتلقي لفهم أبعاده وأنساقه.

ومسرح الطفل المكتوب شكَّل جزءا من الخطاب المسرحي، وعُدَّ من أهم الانتاجات الإبداعية، وعيًا بأهمية الثقافة وتمثيلا لها، وبالقيم الجمالية والتربوية التي تساهم في ترشيد سلوك الطفل، فالخصوصيَّة التي اكتسبها مسرح الطفل في العصر الحديث، والتي جمع فيها ما بين التعقيد والسهولة، جعلته من أهم الوسائط الثقافيَّة، القابلة للتعرية والتنقيب ضمن أطر النَّقد الثَّقافي، لكونه كان فضاءً شاملاً لتلك لخطابات المهَمَّشَة والمسكوت عنها، وقد كان ذلك الإشعاع المفاهيمي والإجرائي الذي امتلكه النَّقد الثَّقافي، سببًا كفيلاً لاختياره في مقاربة مسرح الطفل المكتوب والتعاطي معه نسقيا، هذا الأخير-مسرح الطفل-اعتبر مزيجًا بين عدة مرجعيات ثقافيَّة، أوجبت علينا تتبع مسار تشكل أنساقها الثقافيَّة، ورصد تمظهراتها المرجعيَّة الثقافيَّة، ومُصادرة قِيَّمهَا الأخلاقيَّة والإنسانيَّة، التي تشربها الخطاب الطفولي، لذلك حَرِيٌّ بنا القول أن الخطاب المسرحي الموجه للطفل، شَهِدَ في رحاب الممارسات النقديَّة المعاصرة، نقلةً نوعيَّةً في كيفيات دراسته وقراءته وتلقيه وتأويله.

وقد حتَّم التعامل مع مسرح الطفل على الباحثين وضع هذا الخطاب ضمن سياقه الثَّقافي، وسياق المتلقي أيضا، وهذا الوضع تم تحديد سلطة المتلقي، التي أُغْفَلَتْ لعقود من الزمن، بسبب هيمنة النظريات السياقية التي كَبَحَتْ سُلطة المتلقي، وقامت بتسييج النَّص الأدبي، وهيمنة النظريات البنيوية التي حاصرته ضمن اللُوغَارِيتْمَات

الرياضية، والإحصاءات الأسلوبيَّة المحايثة، فجاء النَّقد الثَّقافي ليُحَدِدَ شروطًا جديدةً في طرائق التلقي والتأويل، وانطلق من مقولات جديدة عمل فيها على تتبع صراعات الخطاب المسرحي مع مختلف الأنساق الثقافية، موزعًا منافذهُ على مختلف المشاهد المسرحيَّة، باعتبار أنَّ مسرح الطفل شُيِّدَ وفق نموذج ثقافي، وتفاعلت فيه مختلف الأنظمة اللغويَّة من تضادٍ ومفارقة، ومرجعيات اجتماعيَّة وتاريخيَّة، بالإضافة إلى انغماس الكاتب في مختلف إشكاليات واقعه وتداعياته السياسيَّة، ومستجداتِ الحياة الاجتماعيَّة والثقافيَّة للمجتمع العربي عامة والجزائري على وجه الخصوص، وضمن هذا السياق عمل عز الدين جلاوجي، على تجاوز مفهوم **المسرح النَّقِي**[G]، الذي يتناول فقط ما هو جاهزٌ، ومطروحٌ ومستهلكٌ في الكتابة المسرحيَّة، إلى نمط كتابي آخرَ لا يخلوا من ترسباتٍ ثقافيَّةٍ يَرْفُضُ الوشيَ بها، إلاَّ من خلال وجود النَّقد الثَّقافي.

وعن كل هذا تغدو أهمية بحثنا في إعطاء نظرة جديدة في دراسة مسرح الطفل، وفق المناهج المابعد حداثية، والتي منحت الأولوية للمتلقي والنَّص، وما لفت انتباهنا أنَّ الكثير من الدارسين والنقاد، قد انجذبوا إلى الاشتغال على موضوع المسرح العام، بعيدا عن المسرح الموجه للطفل في الجزائر، مهملين الجوانب النسقية المبثوبة داخله، وعلاقته بالثقافة ومرجعياتها، كما لم يفردوا عنوانًا شاملاً يتناوله من منظور النقد الثقافي، باعتباره من أهم الخطابات التي تزخر بتنوع أجناسي ومرجعي ودلالي يؤهل النقد الثقافي ليكون من أنسب النظريات النقدية، لاحتواء هذا التنوع والتشعب الضمني.

وكان من أهم هذه الدراسات دراسة **زويرة عياد** الموسومة ب: **مسرح الطفل في الجزائر دراسة في المضامين والأشكال**، وألفت عبد الحميد حسانين مشافع، في مقالها المعنون ب: **الأنساق الثقافية في مسرح مهدي بندق الشعري، مسرحية حتشبسوت بدرجة الصفر أنموذجا**، وريمة لعواسن بمقال معنون ب: **مسرحية الطفل بين سلطة النموذج وإغراءات التجريب مسرحيات عز الدين أنموذجا**، وطارق حسين المهناوي في **جماليات النقد الثقافي في المكون المسرحي**، وأحمد عيسى في **طبيعة الخطاب المسرحي في الجزائر مسرحية الصدمة أنموذجا**، وغيرها من الأبحاث التي صبت جميعها في قالب المسرح المكتوب، ووضعته في موضع أسئلة النقد الثقافي باحثة في ذلك الزخم الثقافي، غير أنها كانت بعيدة عن الاشتغال في مجال مسرح الطفل.

وهذا ما استفزنا للبحث وإفراد عنوانا شاملا، يتناول مسرح الطفل في الجزائر وربطه بالنقد الثقافي، وإعطائه قابلية للبحث في أسئلته وقضاياه وتوسيع حدوده، مستثمرين مسرحيات عز الدين جلاوجي، لفهم تلك المعالم الثقافية المشكلة لمسرحياته، مسلطين الضوء على بعض القضايا التي غُيِّبت في دراسة مسرح الطفل، مثل الكشف عن عيوب الثقافة العربية والغربية وأنساقها الراسخة، وكشف تلك الأجندة الاستعمارية، والآثار الثقافيَّة والفكريَّة التي أفرزتها السياسة الكولونيالية، وتسليط الضوء على نسق المرأة، ورصد تمثلات الفحل العربي، والبنية الثقافية

[G] **المسرح النقي**: تيار يقوم على مبادىء تهدف أساساً إلى خلق ما يمكن تسميته بـ (المسرح النقي) ، والمبدأ الأول لهذا المسرح هو (الفقر)، أو الاقتصاد في الوسائل والأدوات المسرحية، أو إقصائها بشكل كامل، بحيث يصبح عمل الممثل هوالأساس، مقال علي عواد، أوهام المسرح الفقير، نشر في 20جويلية 2007، https://www.addustour.com/articles/

المشكلة لوعيه، وتسليط الضوء على بعض الأنساق المكانية المغيبة كنسق القبيلة والصحراء وغيرها من الأنساق، لذلك إرتأينا من خلال مشروعنا البحثي الموسوم ب: **"خطاب الأنساق الثَّقافيَّة في مسرح الطفل الجزائري "أربعون مسرحيَّة لعز الدين جلاوجي أنموذجًا"**، أنْ نجعله نافذةً تَعُجُّ وتَنْصَبُّ حول **أهداف معينة**، أهمها:

-فتح مسالك بحثيَّة جديدة تُصَوِّبُ اهتمامها نحو مسرح الطفل، ووضعه ضمن أفق المقاربات النسقيَّة، مع محاولة التعرف على الهويَّة الثقافيَّة للخطاب المسرحي الموجه للطفل في بُعْدَيْهِ الواقعي والفني، ومحاولة فهم طبيعة الصراع النَّسقي الكامن، الذي أراد الكاتب إيصاله للطفل، والمتلقي بطريقة رمزيَّة.

-وتنضوي ممكنات البحث أيضا، في تعرية ذلك الصراع الكولونيالي وأهم تداعياته على الذات، وتتبع تمثلات الآخر المتخفي تحت عباءة الثقافة.

-وتقويضِ السُلطة الفحوليَّة، والكشف عن البُعد الهُوياَتِي داخل المتن المسرحي، والحفر في أنساقه الثقافيَّة، وتسليط الضوء على دور الخطاب المسرحي، في التعبير عن كينونة الذات الجزائريَّة، وأيضا السعي إلى الكشف عن الخصوصيَّة الثقافية للذات الكاتبة، في محاولتها لخلق مسرح مضادٍ وهدم مركزية الآخر.

وهذه الدراسة تقبع تحت **مقاربات النَّقد الثَّقافي**، ونعني به دراسة الخصوصية الثقافية للمسرح المكتوب، والتي نستطيع من خلالها ملامسة هوية مسرح الطفل، والتأسيس لرهانات مسرحية جديدة، والتي انبثقت أساسًا من الواقع الاجتماعي والثقافي، حيث يمنح النقد الثّقافي فرصة التوغل في خبايا البنى الثّقافية، كما حاولت هذه المقاربة، الإفادة من **آليات الوصف والتحليل**، ذات العلاقة التواشجية مع مناهج النقد المعاصر.

وإن المدونة جاءت لتبحث في سؤال الأنا والآخر، وسؤال الهوية والانتماء والكشف عن مجموعة الأنساق المتخفية تحت خبايا البُنى الجمالية واللغوية للخطاب المسرحي الموجه للطفل، ومن هذا المنطلق كانت هذه الدراسة تتمحور حول إشكالية رئيسية تمثلت في:

ماهي طبيعة الأنساق الثّقافية المُشكلة للخطاب المسرحي الموجه للطفل؟ وكيف استثمر عز الدين جلاوجي ممكنات الخطاب الثقافي في مسرحياته؟

وانطلاقا من هذه الإشكالية تفرعت لدينا عدة **تساؤلات** كان أهمها:

-كيف تجلى التمثيل الثّقافي للأنا والآخر وما هي أوجه الصراع بينهم؟ وماهي أهم الأبعاد الاجتماعية والتاريخية التي نوقشت من خلالهما؟

-ما هي أوجه السلطة الفحولية التي وقف عليها عز الدين جلاوجي؟

- ما هي أهم المقاصد التي أضمرها الخطاب الساخر، وهل نجح الخطاب الساخر في تعرية المواطن الهشة في المجتمع الإنساني؟

-وكيف حفر مسرح الطفل بمَعَاوِلِه المرجعيَّة والنسقيَّة، في التاريخ المسكوت عنه؟ وإلى أي مدى استطاعت القراءة الثقافيَّة أن تعري البعد الاجتماعي والتاريخي؟

وتنطلق هذه الدراسة من **خطة** توزعت عبر مدخل تمهيدي، تعقبه أربعة فصول تطبيقية، مع خاتمة.

حيث خصصنا **المدخل** لبعض التعريفات المفاهيمية التي خصَّت النَّقد الثَّقافي والنَّسق، والتطرق لعلاقة النَّقد الثَّقافي ببعض النظريات الأدبيَّة، مثل النظرية مابعد الكولونياليَّة، والدراسات النسويَّة والمسرحيَّة.

أما الفصل الأوّل فجاء معنونًا ب: **"تشكلات الأنساق الثقافية في مسرح الطفل"**، وخُصِّصَ لدراسة المنظومة النسقيَّة التي جسدها الكاتب عز الدين جلاوجي في مسرحه، في إطار مواقف معينة ، ومعالجته لجوانب العالم الطفولي في شكل رمزي، وكانت الدراسة بداية **بالعتبات النصيَّة من عنوان وإهداء**، من خلال تتبع تشكلات العنونة نسقيًّا، في مسرحيات عز الدين جلاوجي، وملاحقة تلك اللُّغة المخاتلة والانسيابيَّة التي غلفها بها، والتي من شأنها أن تُهيأ وعي المتلقي، وتنقله من عالم القراءة الأفقيَّة التقليديَّة، إلى تتبع القرائن النسقيَّة المضمرة، بالإضافة إلى استثمار عنصر المفارقة والضديَّة، مستهدفا بها اختراق أفق توقع المتلقي، وخلق رؤية سرديَّة يتجاوز بها ذلك الصمت النصي وفك طلاسمه، وشَدِّهِ إلى غواية سردية، أما العتبة الثانية فقامت على تتبع والوقوف على تلك التقسيمات التي هيكل بها الكاتب إهداءه، وعلى تلك الامتدادات الثقافيَّة والدلاليَّة لعتبة الإهداء، في مسرحيات عز الدين جلاوجي، انطلاقا من منظور دلالي نسقي، حيث يعتبر الإهداء أحد العتبات الداخليَّة للخطاب الأدبي، وعلامة لغويَّة مهمة تكشف عن ذلك النسيج الثقافي.

كما قمنا برصد **البنية الدينيَّة** في المسرح، عبر عدة تمثلات انحصرت بين المقدَّس والمدنَّس، التي راهن عليها الكاتب في مسرحياته، بالإضافة إلى تتبع مختلف الأوجه الشخوصية، مستهدفين من خلالها تعريَّة المنظومة الأخلاقيَّة السوية وغير السوية في المجتمع، فمنها شخصيات جاءت لخدمة الدين ومقدساته، ومنها من تسترت تحت غطاء الدين، وحملت معها صورة مُدَنَسَة ومُتَشَظِيَة، بالإضافة إلى الكشف عن تلك السلوكات العقائديَّة، والقيم الدينيَّة المبنية على التشريع الإسلامي السوي والمتمثلة في: الصلاة والصوم والحج، والإحسان وبر الوالدين..إلخ، كما تتبعنا تلك التجربة العرفانيَّة الصوفية، التي أثث من خلالها الكاتب رؤيته المسرحيَّة، ومحاولين الكشف عن مدى قابلية هذا المسرح للنزعة العرفانيَّة الصوفية، وهل احتوت هذه الكتابة على تلك الكثافة النسقيَّة، والرمزية للخطاب العرفاني الصوفي، بالقدر الذي احتوته أنواع سرديَّة أخرى.

أما العنصر الثالث في الفصل التطبيقي الأول، فقد خُصِصَ لدراسة ذلك المنحى العجائبي الذي انتهك الحقيقة الكونيَّة، ومدركات الإنسان، والطبيعة الآدميَّة، وتتبع الأبعاد الثقافيَّة للمسرح والتحول، وفلسفة الخرق المسرحي، وتلك الطقوس الكتابيَّة الجديدة في مسرح الطفل، بالإضافة إلى رصد ذلك النوع من الكتابة المتوسلة بلسان الحيوانات، كمرجع شخوصي في السياقات الإنسانيَّة، وتعرية ما يكتنفها من أبعاد ثقافيَّة واجتماعيَّة، وكشف تلك العلّة الوجوديَّة، والقلق الهوياتي المُجسد على صعيد النسق المتأنسن، المشاكس للسلطة السياسية.

والفصل الثاني جاء معنونا ب" **النسق/ توليد عن المفارق المسرحي"**، تم فيه تقصي النسق اللَّغوي، عبر تلك الأنظمة اللغويَّة المفارقة بجميع تمثلاتها التركيبيَّة والدلاليَّة، حيث وزعناها عبر أربعة جزئيات، بداية تم رصد مفارقة الحدث والموقف والمفارقة التصويريَّة..إلخ، وتتبع الأحداث التناصيَّة المفارقة، التي تمكن فيها الكاتب من استعارة بعض المصطلحات الدينيَّة، ليعيد قولبتها بأسلوب متناقض عن نصها الحقيقي، بالإضافة إلى رصد

الثنائيات الضديَّة، وما تخلقه من تعارضات بين مواقف الشخصيات، وصراعها في مواجهة واقعها، ورصد تلك الأنساق المتضادة ذات صلة بجدليات الوجود الإنساني، وعرض جملة من التشكلات المتضادة، للنسق السياسي المعلن لسلطة الآخر، وعرض تلك الصدامات بين التجربة الفردية، والنسق الثقافي للمجتمع، وبين تلك الثنائيات التي تُنازعه **الحياة/ والموت، الخير/ الشر، الأنا / الآخر**، وعرض جملة من الصورة التنافرية، التي اعتبرت ضرباً من التضاد اللفظي.

أما **الفصل الثالث** جاء معنونا ب"**أنساق الغيريَّة في مسرح الطفل** "، حيث قمنا بتتبع وتعرية تلك الأنساق الغيريَّة المتنوعة، والتي طُبعت بداية بنرجسية الآخر سواء أكان مُستعمراً أو حاكماً أو إنساناً عادياً، ورصد تشكلات النسق الاستعلائي، والتعريج على صراعات المثقف الذي ظهر في صور ثقافية متعدة (المناضل المثقف، الشاعر المثقف، المرأة المثقفة، والصوت الطفولي المثقف..إلخ)، بالإضافة إلى الوقوف على تموضع الأنا في فضاء الآخر، وتعرية صور التصدع والانفلات الهوياتي للأنا، والتطرق لقضية التقويض الفحولي الناعم للمرأة، وعلاقتها بالرجل، ورصد تحولات الذات الأنثويَّة على المستوى المسرحي، وتعرية بناء شخصية الفحل وكشف أزماته مع الآخر، وتسليط الضوء على النسق الذكوري، وتجليه الطاغي في العمل المسرحي، وكشف ممارساته التي ساهمت في خلق شخصيَّة متعالية.

وقد ختم الدراسة بفصل رابع وأخير، حمل عنوان" **الأنساق الاجتماعية والتاريخية في مسرح الطفل**، وقد قُسم لعنصرين: **العنصر الأول** توجه لدراسة مكامن المجتمع الانساني، وتوجهات الحياة الهامشية، وما يحمله من تناقضات ومفارقات وقبحيات، من خلال الوقوف على تلك الخطابات الثقافيَّة المُغَلَفة بألوان من السخرية، والتهكم للفرد والمجتمع، والتي حاولنا من خلالها تعرية المواطن الهشة في النظام الاجتماعي والمسكوت عنها، وملامسة الطابوهات عبر شخصيات مسرحيَّة متنوعة، والكشف عن السلطة القبلية وتعاليات الذات وتشكل النسق القرابي ونسق العبودية، والتطرق لتلك الخصوصيَّة المعيشيَّة القديمة للقبيلة، التي اعتُبِرَتْ مكونَا نسقيًا هامًا، عمل على الحفاظ على هيبة القبيلة وقوتها، وعلى امتداد حدودها الجغرافية، وعرض تلك العلاقة الوجوديَّة بين الإنسان ونسق الصحراء، وإعادة تشكيل الهامش المكاني، كما رصدنا ذلك الحضور الثَّقافي لتيمة الأم، وملامسته أنساقها المهمشة وتعدديتها الثقافية، التي توزعت بين تفحيل هامشيتها وتهميش مركزيتها.

أما **العنصر الثاني** في هذا الفصل، فقد أُفرد لدراسة تلك الملامح التاريخيَّة والتراثيَّة، والوقوف على إشكالات الذاكرة، خاصةً ما تعلق بالشخصية البطلة، وأيضا اشتغلنا على تلك التخوم المكانيَّة المهمشة والمعلنة في النص المسرحي، وكشف تلك النتوءات المأساوية، واللحظات التاريخيَّة المصيرية التي ميزتها، ورصدنا كيف تفاعل عز الدين جلاوجي مع النسق التراثي، وكيف أعاد إنتاجه ومَسْرَحَته، وكيف أعاد بث تلك الهوية التراثية المجهولة.

أما **الخاتمة** أوجزنا فيها أهم النتائج المتوصل إليها، والتي نحسبها أنها كانت جامعة لمختلف محطات هذه المشروع البحثي، كما أشرنا لمجموعة من التوصيات التي نأمل أن تعتمد مستقبلاً، وتؤخذ بعين الاعتبار، كما ذيلنا

البحث بفهرس شامل له، وقائمة المصادر والمراجع المعتمدة، ولا يخلو أي بحث من **صعوبات** ولعلي ألخصها في نقطة واحدة، وهي صعوبة الإلمام بجميع الأنساق الثَّقافية الكامنة في الخطاب المسرحي الموجه للطفل.

وختامًا ...

الشكر لله عزَّ وجل، أن وفقني في إتمام هذا البحث، فالله الحمد والمنَّة على نعمِه، التي لا تُعد ولا تُحصى، من قبل وبعد، والحمد لله وحده دون سواه، على نعمه وعظيم عطاياه.

وأتقدم بجزيل الشكر والتقدير، إلى أستاذنا المحترم " **خالد وهاب**" الذي شرفني بإشرافه على هذا البحث، ولم يبخل عليَّ بنصائحه وتوجيهاته وصبره علي، وتحمله عناء التصحيح، وعلى كل ما قدمه لي من دعم نفسي، فجزاه الله عنّي خير جزاء، في الدنيا والآخرة، وأتقدم بالشكر أيضا لأساتذتنا الكرام رؤساء لجنة التكوين في دفعتي، وعلى رأسهم الأستاذة المشرفة المساعدة كاهية باية، والأستاذ عباس بن يحيى، والأستاذ جمال مجناح، اللذين كانوا دومًا لي نعم الناصح، والموجه والمشجع، حفظهم الله وأطال عمرهم، ولا يفوتني أن أشكر أساتذة لجنة المناقشة كُلٌّ باسمه، لمنحهم لي البعض من وقتهم، وتكبدهم عناء تقييم البحث وعناء التنقل، فلهم مني كل التقدير والامتنان لصنيعهم، وأوفر الشكر وأعظمه.

" الحمد لله الذي تتم بنعمته الصالحات"

مِهاد تنظيري :النَّقد الثَّقافي وذاكرة المصطلح

توطئة

1.النَّقد الثَّقافي وأفق المجازفة في تشكيل خطاب نقدي جديد .

2.النَّقد الثَّقافي و خطاب المرأة/ من الهامش إلى التحدي.

3.الأنساق ما بعد الكولونياليَّة/ بين جدل التحرر والبحث عن الهويَّة المفقودة.

4.الاشتغالات الثقافيَّة المضمرة للخطاب المسرحي.

خلاصة

توطئة:

أدى انفتاح الأجناس الأدبية على بعضها، إلى وجود مقاربات جديدة، تعطي للنَّص والمتلقي سُلطته وأحقيته من جديد، وتبحث في خصوصيَته المرجعيَّة، وتنظر في سياقه الثقافي، بعد أن استعصى على المناهج البنيويَّة الوقوف عند إشكالياته، ومضمراتِه وعيوبِه، ومن هنا ظهر النقد الثقافي كبديل منهجي يستفز وعي المتلقي، ويستميله ويغريه إلى البحث عن مكامن ما وراء الخطاب، وضمن هذا السياق وهذا التدليل المعرفي، جاء النَّقد الثَّقافي ليطرح الكثير من القضايا، التي تتصل بالمجتمع الإنساني وتشعباته، ويقوم بتعرية قبحيات تلك الأنساق الثَّقافيَّة الراسخة، تحت عباءة الأبنية البلاغة والجمالية، كما أنه اتصل بالثقافة الجماهيريَّة في بداياته، واهتم بتقصي جوانبها المسكوت عنها، حيث نالت حضوتها من الدراسة، باعتبار هذه الأخيرة مجموعة من المنظومات العقائديَّة والمعرفية، التي يتميز بها المجتمع الإنساني، فهي تشمل كل ما أنتجه الإنسان، في مجتمعه من تراث مادي ومعنوي.

كما ارتبط النَّقد الثَّقافي بعنصر التعدد الثَّقافي والمصطلحي وتعدد مجالاته، ولا يمكن بأي صفة إقامة حاجز بين هذه الميادين، باعتبار أن المجتمع يحتاج لجميع منظوماته النَّسقيَّة في تكوين شخصية الأمة، ولهذا جاء دوره محوريًا غير محصورًا، فقد اهتم بسلوكات الأفراد، وأنماط عيشهم وعاداتهم الموروثة، ومجموع القيم التي تشكل تصور الجماعات لذواتها، وتلك المؤسسات السلطويَّة، التي كان لها دور كبير، في عملية إنتاج الثَّقافة، وانتشارها بين المجتمع، وارتبط النَّقد الثَّقافي بالهيمنة السلطويَّة لعقود من الزمن، ولا يزال على حاله، وقد ظهرت اتجاهات كثيرة تنافست في تقديم صورة ثابتة عن مجال اشتغاله.

وقد قام النَّقد الثَّقافي على فكرة إزالة الحدود بين أنماط الثَّقافة، لتصبح المجال الذي يتخذه النَّقد الثَّقافي كمشروع تحليلي، ومن خلال هذا الطرح يتبين أن الثَّقافة هي أحد منطلقات النَّقد الثَّقافي يتخذ من منظومتها المتنوعة مجالاً لتحليل تركيبتها، وإنَّ الإسهام الذي قدمه النَّقد الثَّقافي للثَّقافة والدراسات الثقافية، مكَّن الباحثين من استنباط النظريات حول أساليب عيش المجتمعات الإنسانيَّة، وهو ما أسهم في التأسيس لعلم يقوم على الاشتعال في طبيعة الأنساق المؤثرة، في البناء الروحي والمادي للبشر، بحيث أصبح ما ينتجه الانسان من نصوص قابلا للتوسع المفهومي تبعا لمفهوم الثقافة، حيث استثمرت الوسائل التواصليَّة لنشر أنظمتها النسقيَّة، وأصبحت معيارا أساسيًا للتعريف بالهويات القوميَّة للمجتمعات، ونظرًا لما صاحب النَّقد الثَّقافي من غموض لدى دُعاته ورُواده حول مفهومه، ومنطلقاته وعلاقته بالنظريات الأدبيَّة، كان لزامًا علينا الوقوف عند بعض المفاهيم، التي من شأنها تأثيث هذه الجزئية ، وإزالة اللبس عن بعض عناصرها.

1-النَّقد الثَّقافي وأفق المجازفة في تشكيل خطاب نقدي جديد:

إنَّ الحديث عن النَّقد الثَّقافي كنظرية نقديَّة جديدة، تقتضي منا البحث عن النظريات التي ساهمت في تبلوره، والتي استدعتها الحتمية النقديَّة والثقافيَّة في العقد الأخير، وما صاحب العالم من تغييرات على كل الأصعدة، وهذه التحولات حتمت على الباحثين والنقاد تغيير منظومة التفكير النقدي، لتماشيه وهذه التحولات،

التي فرضت مفهومًا جديًا للنقد يكسر سلطة النص، ويساهم في طرح إشكاليات، تعالج المسكوت والمنسي والمضمر، وهذا ما استدعى تبلور النَّقد الثَّقافي كطريق جديد في التفكير النقدي، جعل الباحثين والدارسين يحاولون التعريف به، ولعل أبرزهم الناقد السعودي **عبد الله الغذامي** الذي يعرف النقد الثقافي على أنَّه "فرع من النقد النصوصي العام، ومن ثمة فهو أحد علوم اللُّغة، وحقول الألسنة، مَعْنِي بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي، بكل تجلياته وأنماطه وصيَّغه ما هو غير رسمي وغير مؤسساتي، وما هو كذلك سواء بسواء"[1]، وعليه فالنَّقد الثَّقافي يعد من بين النظريات المنهجيَّة المنبثقة من الدراسات اللسانيَّة، ويُعنى بالخطابات الأدبيَّة وغير الأدبيَّة وبكل الملفوظات، نظرًا إلى أن الدرس اللساني خلال الألفيَّة الأخيرة قد عرف انفتاحًا كبيرًا على مختلف ضروب المعرفة، فنجده قد استثمر معطيات علم النفس، وعلم الاجتماع والفلسفة والتاريخ والثَّقافة، وهذا كانت اللغة أحد المرتكزات الثَّقافيَّة التي اتكأ عليها النَّقد الثَّقافي في تحليلاته، كونها تمثل أحد أهم أشكال التواصل الثَّقافي في المجتمع الإنساني.

والنَّقد الثَّقافي جاء كرد فعل على المعيارية التي رسمت الدراسات النقدية، وذلك من خلال إدراج إعادة الاعتبار لفكرة السياق الاجتماعي والسياسي والثقافي، أثناء عملية مقاربة النصوص والخطابات، وهذا بدوره فتح المجال لفهم مختلف العلائق الثقافيَّة، في المجتمع والفنون، والناقد الثَّقافي لا ينطلق من فكرة أحاديَّة التوجه في قراءاته وتحليلاته، بل يلجأ إلى مختلف المعارف ومختلف وجهات النظر، ويستعين بمختلف التركيبات الثقافيَّة، من نسويَّة وأنثروبلوجيَّة وماركسيَّة، وفرويديَّة، فهو يميل إلى الاختلاف والتحرر، من خلال الاعتماد على مبدأ التنوع الثقافي، وعلى سبيل المثال، فإن عملية قراءة الظواهر الثقافيَّة لا تنفصل عن القوى النفسية التي أنتجتها، فعلم النفس هو خلفية الأدب، مما يجعل الأدب انعكاسا لسياقاته، حيث يقوم علم النفس على ربط الخصوصيات الثقافيَّة بعوالمها الإنسانيَّة والنفسيَّة، وقد قدم **سيجموند فرويد (Sigmund Freud 1856-1939)**، شرحًا لعلاقة الفن بعلم النفس، على أن كل مرض نفسي يمكن أن يكون حافزا للذات البشريَّة في الإبداع، وعلى سبيل التقريب مرضى التوحد نجد أنَّ لديهم قدرة كبيرة على الإبداع وإتقان أمور لا يمكن لشخص عادي القيام بها ولا يمتلك القدرة، فكل اضطراب نفسي وعصبي، يمكن أن يكون سبيلاً لاكتشاف أنامل إبداعيَّة من ورائه، فالضغط النَّفسي يولد الإبداع عند **فرويد**، كما أن الأدب لا يمكن تفسيره، إلا من خلال سياقه الفلسفي والإيديولوجي، وهذا يكون فرويد قد منح الأولوية والصدارة في فهم الظاهرة الأدبيَّة، إذ كان همه الأساسي هو توضيح أثر الجو الحضاري والاجتماعي، الذي يحيط بالأدب والثقافة عامة.

والنَّقد الثَّقافي في أبسط تعريفاته، مشروع بديلٌ لمشروع النقد الأدبي، حيث نبذ أطروحات المعايير البلاغيَّة الجماليَّة السائدة، التي احتكم إليها نقد النَّص الأدبي"وإذا كانت مهمة النَّقد الأدبي تنحصر في الكشف عن أدبيَّة النص وقيمه الفنيَّة، فإن المهمة المخولة إلى النَّقد الثَّقافي، هي الانتقال بالممارسة النقديَّة من نقد النصوص والعناية

[1] يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي ،الشعر الجاهلي أنموذجا، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، 2004، ص34.

بجمالياتها الأسلوبيَّة والبنائيَّة، إلى نقد الأنساق المطمورة فيها، أي نقد محمولاتها الثقافيَّة"[1]، وعليه فالنَّقد الثَّقافي استطاع من خلال إجراءاته، أن يحرر النَّص الأدبي من مخلفات النظريات البنائيَّة الشكليَّة، التي ركزت على أدبيَّة النص أكثر من تفاعله الثقافي، فهو لم يأتي لهدم البلاغة وقواعدها التي سيطرت على الدراسات النقدية لعقود، لكن جاء ليوسع من دائرة معنى النص، وذلك بالبحث عن ما هو مخبوء خلف الأساليب البلاغية، وفق ما يخدم رؤيته النقديَّة، التي ترى أن النَّص لا يقف عند حدوده البنيويَّة، بل وجوده مرهون بسيلقات خارج نصيَّة يجب أن تُكتشف وتُدرس.

وتأسيسًا على هذا نجد **الغذامي** يدعو صراحة إلى ضرورة الانتقال من القراءة الأسلوبيَّة والبنيويَّة، إلى نقد وكشف خبايا النَّص وحيله النسقيَّة، لأنه يرى أن تلك المقاربات عملت على " تقييد نصوصيَّة النص، وجعل الأدبيَّة قلعةً محصنةً بالترسمات، وتحولت إلى مؤسسة ثقافيَّة متعاليَّة"[2]، بمعنى أن دور النَّقد الثَّقافي جاء ليقف على أسئلة النَّص، التي لا تهتم بها المقاربات البنيويَّة وسيعمل على رصد كل البنى ودلالاتها الخفيَّة، من خلال البحث في خبايا النَّص، والتعامل مع النص ليس كظاهرة فنيَّة بحتةً بل كمنظومة ثقافيَّة متنوعة، وأن النَّص يلجأ إلى قناع الجماليَّة للتعبير عن هذه الأنساق، إذ إنَّ الجمالية لا تكفي وتصبح عاجزةً في تفسير النص إن لم تكن ضمن نظامٍ ثقافيٍ، ويتضح من خلال هذا الطرح أنَّ **الغذامي** حاول تجاوز النظرة المعيارية، التي هيمنت على النَّقد العربي البلاغي، والشعريَّة العربيَّة من خلال تقديم مقترحات في مشروعه، حيث عمل على انتقاء الأنساق المهمشة على حد تعبيره وإكسابها جماليَّة ثقافيَّة أكثر عمقًا، وجعلها قانونًا يتحكم في النِّظام النسقي.

ونجد النقد الثقافي "ينبني على نظرية الأنساق المضمرة، وهي أنساق ثقافيَّة وتاريخيَّة تتكون عبر البيئة الثقافيَّة والحضاريَّة، وتتقن الاختفاء تحت عباءة النصوص، إنه يتعامل مع النَّص على أنه حادثة ثقافيَّة، وليس مجتلى أدبيًا فحسب"[3]، ووفق هذا المنظور فإن النَّقد الثَّقافي طرح وأسَّسَ كبديل للتحليلِ اللغوي، حيث أن المؤلف والقارئ لم يعد يقتنع بما تقدمه القراءة النصيَّة اللغويَّة، وكان الاتجاه نحو كشف حيل النص و البنى الثَّقافي الكامنة فيه كبديل، حيث أن البلاغة العربيَّة القديمة خلقت ما يسمى بالفحل العربي، وصنعت النَّسق الشعري الطاغي، الذي يستند لجملة من الأعراف والقوانين المحتكمة للذوق والكثرة، وبالتالي جاء النَّقد الثَّقافي ليزيل هذه الهيمنة البلاغيَّة التي تراكمت في الثقافة العربيَّة.

والحقيقة التي نستشفها هنا هي أنَّ عملية الانفتاح التي مست النَّقد الثَّقافي والنسق عامةً، مكنته من إحداث قرابة مع مختلف الأنظمة الكلاميَّة واللسانيَّة والاجتماعيَّة والفكريَّة، دون حساسيَّة وانغلاقٍ، حيث أنَّ النَّقد الثَّقافي جاء ليعيد وليضع كل خطابٍ مهمشٍ في مكانه المناسب "فهو يبدأ بالوضيع واليومي والمنسي، إلى

[1] عبد القادر طالب، النسق الثقافي وسمات التشكل في الخطاب الأدبين قراءة من خلال تجربة الناقد يوسف عليمات، مجلة دراسات لسانية، المجلد 02، العدد10، 15ديسمبر2015، ص342.

[2] عبد الله الغذامي، عبد الله اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ط1، دار الفكر،، دمشق، 2004، ص35.

[3] سعيدة تومي، المضمر النسقي في الشعر الأموي، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، مج3، ع2، 2019، ص55.

النصوص المنتقاة والمنتخبة يتناقلها، ليكون هدفه فهم الثقافة بجميع أشكالها المركبة والبسيطة، وتحليل السياق الاجتماعي والسياسي لها[1]" هذا هو الدور الذي يقوم به النَّقد الثَّقافي في عملية ترويض النص خِدمةً للثَّقافة، كانت هذه أولويات عبد الله الغذامي، في إحداث نقل مصطلحية نقدية، حيث عمل عبد الله الغذامي على إحداث نقلةً نوعيَّةً ومنهجيةً لطروحات النقد الأدبي، من خلال الاستعانة بمجموعة من الإجراءات النقديَّة، وذلك بهدف تحرير النَّقد من الهيمنة البلاغيَّة، التي طمست وظيفة الأنساق الثقافيَّة وظيفة الثَّقافة كنظام نسقي، وهذا ما أكد عليه في قوله:" **هذا ما لم يقف عليه النَّقد، ولم يجعله في سجل تفكيره، وهذا ما يمكن للنَّقد الثَّقافي أن يقوم به ليسهم في شروعات الخطاب ... ولكن كيف؟**"[2]، هكذا كان إقرار الغذامي على أنَّ الرجعيَّة العربيَّة، قد اختبأت خلف الجماليَّة وتسترت بالبلاغة العربيَّة بدعوى الحفاظ على الشخصيَّة العربيَّة، لكن هذه الخطوة قد كرست لهيمنة بلاغيَّة متشددة قيَّدت العقل العربي، وجعلها تتحيز للنَّقد الأدبي وللأعراف الرسميَّة التي سادت قديمًا، كما أقر إقرار **الغذامي** بعجز النقد الأدبي عن مواكبة كل ما هو جديدٍ، وخاصة نصوصيَّة النَّص التي أصبحت تتطلب قراءة مختلفةً، عما عهدته البلاغة العربية، وحسب **الغذامي** فإن النَّقد الأدبي أصبح لاينقد إلا ما هو جميل فيه، فتسلطت الجماليَّة وألغت خصوصية النَّص الأدبي، وجعلته متقوقعًا حول ذاته فقط باستبعاد البنى الثَّقافية المساهمة في إنتاجه، لأنَّ المؤسسة العربيَّة مقننةً بفكرة الجمالي وغير الجمالي، وعليه اقترح **الغذامي** مجموعة من الإجراءات التي مَسَّتْ المصطلح والمفهوم والوظيفة والتطبيق، هذه الإجراءات التي عمل على تقنينها في النَّقد الثَّقافي، وجعل السلطة النقديَّة تحت تصرفها في عملية الكشف عن الأنساق الثقافيَّة، وهذا الأمر يدفع بحسب تعبيره إلى الانتقال من" **الوظيفة الأدبيَّة إلى الوظيفة النقديَّة**"[3]، ويرى أنَّ مشروعه النقدي بديلٌ لا مناص منه، لأنَّ ذات الناقد و القارئ أصبحت لا تقتنع بما يقدمه النَّقد الأدبي.

هذه كانت لفتَةً نظرية حول المشروع العام **للغذامي** ليواكب بذلك حداثة الشعريَّة العربيَّة، فكان مشروعه مغامرة نقديَّة استحقتْ الاهتمام والبحث فيها، وتوضيحًا لأهم ما جاء به الغذامي في مقترحه النقدي، يمكن أن نوجز أهم النقاط المتعلقة به، والتي تعرض لها في منهجه الجديد، وتمثلت في مجموعة من المصطلحات التي أحدث فيها نقلةً مصطلحيَّة وظيفية، مَسَّتْ كلاً من **الرسالة، المجاز الكلي، التوريَّة الثقافيَّة، الدلالة النسقيَّة، الجملة الثقافيَّة، المؤلف المزدوج.**

أما تجربة الناقد **يوسف محمود عليمات** في مجال النَّقد الثَّقافي، فتعد من أهم التجارب النقديَّة الرائدة، حيث عمل فيها على مقاربة الشعر الجاهلي انطلاقًا من رؤيته النسقية، مخالفًا آراء **عبد الله الغذامي** حول نظرته للبلاغة العربيَّة وللجماليَّة، إذ أن الغذامي تحدث عن قصور البلاغة العربيَّة والشعريَّة العربيَّة في الكشف عن

[1] سعيدة تومي، المضمر النسقي في الشعر الأموي، ص 55.

[2] عبد الله الغذامي، عبد الله اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص 19.

[3] سمير الخليل، النقد الثقافي من النص الأدبي إلى الخطاب، ط1، دار الجواهري، بغداد، 2014، ص26.

نصوصيَّة النص، وكيف أنها كانت عاجزةً عن تلبية حاجيات المتلقي وذائقته الفنيَّة، فرأى في النَّقد الثَّقافي بديلاً ونقلةً لا بد منها، في الساحة النقديَّة ... أما عليمات فصرح قائلاً: " وجاءت مناقشتي لبعض ما أورده الغذامي، في كتابه النَّقد الثَّقافي واضحة في هذا المجال، فلا يمكن لمؤلف القصيدة أن يهمل القيمة الجماليَّة من حيث هي هدف أساسي ليحقق شعرية الشعر"[1]، فالنَّقد النَّسقي حسب **محمد عليمات** قد جمع بين النظريَّة البنائيَّة لكونه يهتم بالبنية النصيَّة للخطاب وبين علم الدلالة، وهذا الطرح يؤكد حسب منظور عليمات أن النَّقد النَّسقي لم يلغ الطروحات النقديَّة السابقة بل عمل على وضعها ضمن أولوياته الإجرائية.

أما **جورج طرابيشي** فينقلنا إلى مجال الدراسات الثقافية والدراسات المقارنة، إذ نجده من أهم النُّقاد المتحمسين لدراسة الثَّقافة العربيَّة وعلاقتها بالآخر، ودراسة جوانب التأثير والتأثر بينهما، وكغيره من النُّقاد كانت لديه نظرة خاصةً للحضارة الغربيَّة، وإسهامات كبيرة في مجال الترجمة، حيث كان يسعى دائمًا إلى الاستفادة من النظريات الغربيَّة، في مجال علم النفس وخاصة ما تعلق **بالنظريَّة الفرويديَّة** ومختلف **الفلسفات الوجوديَّة والماركسيَّة**، وهذا التنوع ساهم في إعطاء بدائل منهجيَّة في التعامل مع الثَّقافة الغربيَّة، وكانت من أبرز إسهامات طرابيشي في نقد الثَّقافة العربيَّة كتاب **المُثقفون العرب والتراث– التحليل النفسي لعصاب جماعي، وكتاب شرق وغرب رجولة وأنوثة دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربيَّة، وكتاب هرطقات عن الديموقراطيَّة والعلمانيَّة والحداثة والممانعة العربيَّة، وكتاب من النهضة إلى الردة –تمزقات الثَّقافة العربيَّة في عصر العولمة .. الخ**

وقد ارتبط اسم **جورج طرابيشي** بقضيَّة **الثَّقافة العربيَّة**، حيث كان يسعى دائما في تقديم مشروعه النقدي، من خلال الدعوة إلى إعادة قراءة التراث العربي الإسلامي وإلى عدم ربط الفشل العربي بتبعات الحضارة الغربيَّة، موضحًا ذلك في قوله: **"وبما أنّ كل نُكُوصٍ نحو الماضي، يجد مبرراته ودوافعه اللاشعوريَّة في الغالب، في إحباطات الحاضر"**[2] مركزًا على نقطة مهمة وهي أنَّ تجاوز الثَّقافة العربيَّة لفكرة أنَّ الغرب هو المستعمر، وتجاوز حالة الانغلاق التي جعلت الإنسان العربي، يرى نفسه مهد الحضارة هو من أهم أسباب نجاح مشروعٍ نهضوي في ثقافتنا، فتغيير نظرتنا للأخر ستضع الحضارة العربيَّة في مسلك التقدم .. "فمفهوم الآخر واحدٌ من أهم المفاهيم المؤسسة للثَّقافة العربية المعاصرة .. ومن منظور مفهوم الآخر تبدو الثَّقافة العربيَّة المعاصرة مسرحًا لانقلاب حقيقي"[3] .

[1] يوسف محمود عليمات، جماليات التحليل الثقافي الشعر الجاهلي أنموذجا، ص 21.

[2] جورج طرابيشي، المثقفون العرب والتراث التحليل النفسي لعصاب جماعي، ط1، رياض الريس للكتب والنشر، 1991، ص11.

[3] عمار بوزيزه، قراءة جورج طرابيشي للآخر في التراث العربي الإسلامي ونظرة المثقف العربي المعاصر إليه، مجلة متون، مج12، ع02، أوت 2020، ص289.

ويرى الناقد أنّ " هناك إجماع في الخطاب العربي المعاصر، على توصيف لحظة احتكاك العالم العربي بالغرب، بأنّها كانت بمثابة صدمة"[1]، لأنَّ العرب في نظر الناقد قد أدركوا مدى تخلفهم الحضاري، وهذا ما جعله يصف العقل العربي، ويؤكد فكرة طرابيشي أن لولاَ الغرب لما عرف العقل العربي معنى الثَّقافة، لكونها في عصور مضت كان مفهومها حبيس المعاجم، وعلى إثر الاحتكاك مع الحداثة الغربيَّة حدثت صدمة ثقافيَّة للذات العربيَّة، حيث كشف ذلك الصدام زيفَ الواقع العربي، ونرجسيته وذاته المريضة.

وفي ما يتعلق بإسهام **جورج طرابيشي** في مجال النَّقد الثَّقافي والدراسات الثقافيَّة، نرى أنه كانت لديه عدة محاولات جادةٍ، على مستوى نقد الرواية العربيَّة والنَّقد النسوي والتحليل النفسي، وتطرق للعديد من الثنائيات الثقافيَّة والتي كانت لها صدى كبير في النَّقد الثَّقافي، كقضيَّة الشرق والغرب، والمركزية الأوروبية والعربية، وقضيَّة الرجولة والأنوثة وقضيَّة الإسلام والحضارة .. الخ، ففي كتابه المعنون ب(**هرطقات عن الديموقراطيَّة والعلمانيَّة والحداثة والممانعة العربيَّة**)، عَرَّجَ الكاتب لمسألة صدمة الحضاريَّة العربيَّة، وتطور **مفهوم الثَّقافة** في العصر الحديث، وما كان يريد صاحب مشروع نقد العقل العربي إثباته، هو إيجابيَّة الصدام مع الحضارة الغربيَّة، في الوقت الذي كان فيه العقل العربي في حالة نشوة حضاريَّة، فكان من آثار الجرح النرجسي الذي سبَّبَهُ هذا الصدام الحضاري هو كشف زيف الواقع العربي وانحطاطه.

ومن جهة أخرى تطرَّق الناقد إلى قضيَّة مهمة، كانت نقطة انطلاقية في مشروعه النقدي، و طُرحت بكثرة في النَّقد الثَّقافي وهي قضيَّة **الهيمنة والطبقيَّة** في المجتمعات البشرية، فنجده تحدث عن **الماركسيَّة والاشتراكيَّة الأوروبيَّة**، وربطها بالقواعد التي سَنَّهَا الدين الإسلامي للمسلمين، من خلال مبادئ المساواة والديموقراطيَّة، يقول في هذا الشأن :" **إلى أنْ تضع أوروبا نفسها في مدرسة الإسلام، وتنظيمه الاجتماعي، الذي هو أقرب إلى روح الاشتراكيَّة من كل المذاهب التي اخترعها المفكرون الأوروبيون**"[2].

كما كانت قضيَّة **التراث العربي والإسلامي**، بمثابة الحصان الأسود في مشروع الناقد، إذ خَصَّصَ له كتبًا عديدةً وضعها في مقدمة النَّقد والتشريح، وقدَّم رؤيةً جديدةً حوله، فكانت من أشهر كتبه (**مذبحة التراث**) وما يلاحظ أن النَّاقد قد قَدَّمَ كتابه وفق عنوان مستفز للقارئ، حاملٍ للكثير من الأنساق المضمرة في مضمونه، ومن أهمها كلمة مذبحة، إذ يعني جورج طرابيشي " **بمذبحة التراث كمصطلح تهكمي**" تحدث عن أهم التيارات التي توالت على التُّراث العربي، وكان أهمها التيار الماركسي والقومي والتيار العلمي، مشيراً إلى أن انقسام المثقفين العرب، في دراستهم للتراث إلى عدة تيارات، جعلهم يرتكبون جريمةُ بحقه، فكل تيار ينتصر لنفسه بعيدًا عن الموضوعية، إذن كانت هذه أهم الثنائيات النسقيَّة التي تزاحمت على التراث العربي، وشغلت نقادنا العرب قبله

[1] جورج طرابيشي، المثقفون العرب والتراث التحليل النفسي لعصاب جماعي، ص17.

[2] جورج طرابيشي، من النهضة إلى الردة تمزقات الثقافة العربية في عصر العولمة، ط1، دار الساقي، بيروت، 2000، ص10.

أمثال طه حسين والجابري الخ، ويرى الناقد أنَّ هناك سوء فهم وعناية، في الساحة النقديَّة **للتراث** من قبل النقاد المحدثين، حيث أدى جهلهم للثَّقافة والتراث العربي إلى مغالطات كبيرة بحقه .

ولعلَّ من أهم القضايا التي اخذت حيزًا من الاهتمام، وشغلت تفكير جرج طرابيشي، هي قضية **المركزية الأوروبية الكولونيالية** والتي تعتبر" نسقًا ثقافيًا يؤكد الخصوصية المطلقة لتاريخ أوروبا... فأوروبا هي الأفضل عرقا وثقافة وتاريخا ودينيا وإقليميا"[1]، وقد تناولها من جوانب عدة عقائديَّة وسياسيَّة وإيديولوجيَّة، ويرى الناقد أن مفهوم " الآخر من أهم المفاهيم المؤسِّسة للثَّقافة العربيَّة المعاصرة، على الصعيد العالمي ومن منظور مفهوم الآخر تبدو الثَّقافة العربيَّة المعاصرة، مسرحًا لانقلاب حقيقي، ففي الوقت الذي تدينُ الثَّقافة العربيَّة الحديثة للآخر بظهورها التاريخي، إذ لولاها لما كانت هي ثقافة حديثة"[2]، ومن خلال هذا الطرح يؤكد **طرابيشي** فكرة أنَّ الحضارة الغربيَّة كانت سباقةً للانفتاح على مختلف الفلسفات والإيديولوجيات، ما مكّنها من أن تُساير ركب التقدم والحضارة لقرون من الزمن.

وقد تحدث **طرابيشي** عن **نظرته للآخر**، وهي نظرة عكست توجه جديد للمثقف العربي، من خلال تجاوزه لنظرة الحقد والانغلاق على الغرب، والاعتراف بدوره في إخراج الذات العربيَّة من سباتها، وتكريسه لمبدأ الاعتراف، قائلاً في هذا الشأن: " فإذا كان المثقف العربي يكره الآخر (**الغرب**)، من منطلق أنَّه مستعمرٌ، وخرب وطنًا وأسهم في تخلفه، فهذا من حقه، لكن الآخر اليوم ليس مستعمرًا بل حاملاً لحضارة، لذلك على المثقف المعاصر، أن يُؤسس لثقافة المحبة والاعتراف، ويستفيد من الحضارة الغربيَّة"[3]، إذ كانت الصدمة الحضارية مع الغرب، بمثابة انطلاقة جديدة للمثقف العربي، على الرغم من الصدامات التي حدثت سابقًا وانعكاساته على الواقع العربي، وما أسفره من تخلف وتدهور.

ويرى الناقد أنَّ "الوعي بوجود تراث بمعنى ثقافة الأسلاف، قد رأى النور، هو نفسه عقب صدمة اللقاء مع الغرب، ومن جراء الاحتكاك بثقافة الآخر"[4]، ومن أهم أسباب العقم الفكري والحضاري، في الثَّقافة العربيَّة هو ما جعل التراث العربي في وضع النِّدِ للحداثة الغربيَّة وفي حالة خصومةٍ دائمةٍ بين الثنائيتين (الشرق والغرب)، فتراث الأمة هو حامل لتاريخها ووجودها، وقيمة الأمة تكمن في مدى محافظتها على أصالتها، وانفتاحها على غيرها، من الأمم في الوقت نفسه.

وتطرق جورج طرابيشي إلى **قضيَّة المرأة والكتابة النسويَّة**، وبحث فيها من منظور النَّقد الثَّقافي، وتناول البعد السيكولوجي والنفسي لمجموعة من الروايات العربيَّة فقد "إلتفت إلى نقد الرواية العربيَّة النسويَّة، وقد تعامل معها بنفس الجرأة والموضوعيَّة، التي كان يتعامل بها مع الروايات التي كتبها الرجال، فأعمل فيها شرط النَّقد

[1] خالد بالضياق، تحليل ماركس وإنجلز لنمط الإنتاج الآسيوي وعلاقته بالمركزية الأوروبية، مجلة المعيار، مج26، ع3، 2022، ص1033

[2] جورج طرابيشي، من النهضة إلى الردة تمزقات الثقافة العربية في عصر العولمة، ص83.

[3] عمار بوزيزه، قراءة جورج طرابيشي للآخر في التراث العربي الإسلامي ونظرة المثقف العربي المعاصر إليه، ص289.

[4] جورج طرابيشي، هرطقات عن الديموقراطية والعلمانية والحداثة والممانعة العربية، ط1، دار الساقي، بيروت لبنان، 2006ص96.

المؤسس على التحليل النفسي"[1]، ويرى الناقد أنَّ المرأة "ظلَّت إلى زمن قريبٍ، موضوعًا يكتب عنه الرجال، يقلبونه على أوجه كثيرة، ومنهم من كان يتباهى برسُوخ قلمه وعلُوِّ كعبه في مخاطبة النساء، وسبر أغوار الأنثى، فلم يكن لهذه الأخيرة الحق في أن تتحدث باسم أحاسيسها ومشاعرها، وأن تعبر عن مكبوتاتها، هذه الذات ظلت تشكو التهميش والضياع"[2]، ويؤكد أن الوضع الذي آلت إليه المرأة العربيَّة، هو نتيجة للنرجسيَّة التي كان يتعامل بها الرجل معها، وتكريس السلطة الأبويَّة عليها في كل حالاتها، سواءً أكانت امرأة كاتبةً أو امرأة عادية، وبَيَّن أن أحد أهم نجاح المشروع النهضوي للعقل العربي، هو اهتمامه بأحد ركائز المجتمع وهي المرأة.

ومن منظور النَّقد الثقافي فإنَّ قضايا المرأة يمكن أن تَكشفَ الكثير من البُنَى الثَّقافية، والأعراف التي تتحكم في نظام المجتمع، والرواية النسويَّة قد حملت في متونها هذه البنى والإشكالات، التي طرحتها علاقة الرجل بالمرأة، ولَعلَّ الكاتبة **نوال السعداوي** ،كانت من أهم الروائيات اللَّواتي حظِين باهتمام المفكر **جورج طرابيش**، وتناول أعمالها الروائيَّة بكثير من الحرص والنَّقد البَنَاء، وذلك لكون الكاتبة قد لامست في أعمالها، قضايا مهمةً وحساسةً قلَّما طُرحت في الساحة الأدبيَّة، كقضيَّة الجنس والدين، فيقول طرابيشي واصفًا الروائية نوال: " **هي كاتبة وروائيَّة ومناضلة شجاعة... إذ تحدت عناصر كثيرة في المجتمع**"[3]، وفي سياق دراسته لأعمالها الروائيَّة، عمل الناقد على البحث في ذاتِ الكاتبة، من الناحية النفسيَّة ودرس شخصيات بطلاتها، ليصل إلى نتيجة مهمة، أنَّ معظم أعمال الروائيَّة، هو تجسيد لذاتها ولحياتها في المجتمع المصري، حيث عكست ما كانت تعيشه من خلال الشخصيَّة البطلة، التي شحنتها بالكثير من المعاناة والألم الذي عانته طوال مسيرتها، ففي روايتها (**امرأة عند نقطة الصفر**) تتجسد شخصية البطلة **فردوس** في شخصية الكاتبة، وذلك لكون البطلة كانت ثائرةً، على قوانين المجتمع الشرقي فكانت تبحث لها عن التفرد، وسط هذه النظام الثَّقافي الذي حاصر ذاتها، وكان النَّقد التشريحي الذي اعتمده الناقد، قد كشف الكثير من العقد النفسيَّة التي طغت على الشخصيات البطلة، والكاتبة بشكل خاص.

وما يمكن قوله حول أهم القضايا التي تطرق إليها **جورج طرابيشي** في مجال النَّقد الثقافي، هو مساءلته لثنائية الحضارة والإسلام الشرق والغرب، والغوص في أنساقها المفهوميَّة في الكثير من كتبه النقديَّة، وتأكيده على أنَّ أزمة العقل العربي، هي أزمة ثقافيَّة بالدرجة الأولى، وأنّ التمزقات الحاصلة في الثَّقافة العربيَّة، كانت نتيجة لتلك النكسات التي توالت على المجتمع العربي، والمثقف العربي اليوم بحاجة إلى **البراديغم Paradigma** [G] التي تُمكنه من التعايش والتأقلم مع مختلف الثقافات، والانفتاح عليها في عصور سابقة.

---

[1] بن زحاف يوسف، إسهامات جورج طرابيشي في النقد الثقافي المعاصر، مجلة لغة –كلام، مج05، ع03، ديسمبر 2019، ص14.

[2] مسعودة مرزوقي، الرواية النسائية في رؤية جورج طرابيشي السيكولوجية نوال السعدي أنموذجا، مجلة أبوليوس، ع07، جوان 2007، ص 204.

[3] طيب لعروسي، لقاء مع المفكر العربي جورج طرابيشي حول التراث والفلسفة والأدب، مجلة تمثلات، مج01، ع12، جانفي2015، ص197.

[G] **البراديغم**: مصطلح جاء به توماس ساميول كون وهو النموذج العلمي الموجه، وتلك الانجازات العلمية والتي تُقبل في زمن معينّ ، وتشكّل أساسا قويّا لطرح المشكلات العلمية ولطرائق حلّها، وهو كذلك مجموعة القيم التي يشترك الباحثون في قبولها والتمسّك بها. وتتمثّل هذه القيم في المناهج

2-النَّقد الثَّقافي وخطاب المرأة/ من الهامش إلى التحدي:

كان ظهور التيارات النسويَّة في الغرب من أشد الظواهر التي لاقت جدلاً واسعًا، نظرًا إلى أن الوسط الذكوري لم يتقبل وجود المرأة في الساحة، وكمنافس له في مجالات الإبداع، "وبقدر ما تضطلع النسويَّة في تفكيك التعارض بين (الرجل والمرأة)، والتعارضات المرتبطة في تاريخ الثَّقافة الغربيَّة، فإنها تعد نمطًا ما بعد بنيوي، أو مدرسة متحدة دافع من خلالها المنظرون النسائيون عن الكيان النسائي وطالبوا بحقوقه، فالنسويَّة الناشطة مبكرًا منذ ستينيات القرن العشرين قد سلَّطت الضوء على النمطيَّة الثَّقافيَّة الراهنة، والتي وضعت النساء دون الرجال، وذلك من خلال بعض الثنائيات المتناقضة مثل قوي/منقادة، نشط/كسولة، شديد/ لينة، والكثير من التقسيمات الثنائية المزيفة الاخرى "[1]... فكانت مرحلة الستينيات مرحلةً مهمةً، قطعت فيها النساء شوطًا كبيرًا في التحرر من الهيمنة الذكوريَّة، وعملت على وضع نفسها في الهرم الإبداعي، ومن تلك المساحة بدأ النَّقد النسوي يرُكز على قضايا المرأة.

ومن الكُتب المهمة التي صدرت في تلك الفترة " نجد كتاب **فريدان** (الأسطورة الأنثويَّة) و(التفكير عن النساء) **لماري إلمان** (والسياسة الجنسيَّة) **لكيت ميللت** "[2]، ومن أهم المفكرات أيضًا اللائي أثرن في الحركة النسائيَّة، في النصف الثاني من القرن العشرين، نذكر **سيمون دوبوفوار Simone de beauvoir** ، حيث ناقشت موضوع معنى اختلاف النوع، من الناحية النظريَّة في كتابها(الجنس الثاني)، في إشارة منها إلى الدور الذي لعبه المجتمع في تحجيم دور المرأة، في قولها: " أنَّ المرأة لا تُخلق أنثى بل تصبح أنثى، كما أنها ميزت بين **الجنس Sex** و**النوع gender** "[3]، والمعنى هنا أنَّ الفرق بين مصطلح الجنس والنوع، يكمن في أن مصطلح الجنس، يستخدم في التفريق بين جنس المرأة والرجل كعنصر بيولوجي، أما مصطلح النوع فهو مصطلح مجرد أي ثقافي، يستخدم للتمييز بين ما يميز الرجل عن المرأة من الناحيَّة الفكريَّة والثَّقافيَّة، هذه المواضيع التي اجتاحت مخيِّلة الباحثة، وعملت على جعلها أساس لكتاباتها.

"وقد تعددت الانتماءات المِهَنيَة لكاتبات الحركة النسائيَّة، في الستينيات والسبعينيات، من الصحافة إلى العلوم وعلم اللغة والإعلام والفنون"[4]، وهذا ما ساعد النَّقد الثَّقافي كونه متشعب المجالات، ويهتم بكل ما له علاقة بالثَّقافة والمجتمعات، مما عمَّق الصِّلة بينه وبين الدراسات النسويَّة، كما طالب **النَّقد الثَّقافي** "بإنصاف المرأة

والمعايير التي تتحدّد وفقا له. لأنّ نموذجا علميا موجها واحدا، يكون منطلقا لاكتشافات عديدة. من خلال أمثلة منتقاة، وغير مكتملة أيضا، وبذلك فهو تقليد علمي خاص ومنسجم.

[1] بسام عبد الكريم دخيل، ممارسات النقد الثقافي في الفن العالمي المعاصر، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الفنون التشكيلية/ الرسم، كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، العراق، 2018، ص38.

[2] فنست ليتش، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، تر: محمد يحيى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000، ص312.

[3] ك. نيلوف، موسوعة كامبريدج في النقد الأدبي القرن العشرون المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية، مر: رضوى عاشور، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005. ص305

[4] المرجع نفسه، ص307.

وجعلها على وعيٍ بحيل الكاتب الرجل، خاصةً فيما تعلق بالموروث الثَّقافي الأدبي، وإبراز الكيفيَّة المتحيِّزة التي بها يتم تهميش المرأة ثقافيًا لأسباب طبيعيَّة بيولوجيَّة "[1].

وقد أكدت الناقدة **ناعومي وولف**Naomi Wolf على "أن النسويَّة قد تبنت لغة معقدة اقصائيَّة، مقصورة على أصحاب الاختصاص "[2]، وهذا ما كان سببًا في إقصاء المرأة في أحقيتها في الكتابة الأدبية، فالبرغم من إمكانيَّة تفوق المرأة من الناحيَّة الفكريَّة، وامتلاكها جميع مقومات الأديب، إلا أنَّ اللُّغة وسلطتها قد أبعدتها عن هدفها، وعمقت الفجوة بينها وبين إبداع الرجل، ومن هنا نجد أن النزعة النقديَّة التي كان النَّقد الثَّقافي، يسير وفقها، من خلال إحياء آداب تخفَّت وراء قناع الأدب المؤسساتي، وكبحت حركيته مما جعل منه أدبًا هامشيًا، وبالتالي كان عمل الناقدة **إلين** هو نفسه عمل النَّقد الثَّقافي، من خلال عملها على اكتشاف شريحة من الكاتبات المهمشات، اللَّواتي لم تستطعنَّ إبراز أنفسهنَّ.. فكان هذا المنطلق الرسمي للناقدة .. وهذا بين أن الوضع الذي عاشته المرأة، لم يكن وليد اللحظة بل نتيجة تراكمات سابقة، بدءًا بالعصر اليوناني إلى العصر الحالي.

وعمل النَّقد الثَّقافي على فضح مراكز القوة في الأدب والثَّقافة عامة، واهتم "بمجال الإبداع الروائي، لما لهذا المجال من سعة التوظيف للظاهر، والمضمر من الأنساق، وقد لاقت الرواية النسويَّة رواجًا كبيراً في الدراسات النقديَّة، وحاز النَّقد الثَّقافي على جانبٍ من هذا الاهتمام، لما يعده عن الرواية النسويَّة من تمرد، ومحاولات الانقلاب على الوضع الراهن، بسبب الهيمنة الذكوريَّة على الثَّقافة المسيرة للمجتمع"[3]، وهذا ما نجده جليًا في دراسات الناقد عبد الله الغذامي، من خلال مدوناته التي اهتم فيها بالكتابة الروائية النسويَّة، وتحدث فيها عن محاولة المرأة خلق نظامٍ لغويٍ خاصٍ بها، وكيف استطاعت بفضله التأسيس لصرحٍ إبداعيٍ في عالم الكتابة متحديةً كينونة الرجل وسلطته وكان" انتباه النَّقد إلى خصوصيَّة الكتابة الأنثويَّة، وإلى توظيفات الأدب والثَّقافة لقضايا المرأة، صراعًا جنسويًا وجسد أو عاطفة، ودورًا في الحياة اليومية، الأمر الذي استدعى وعيًا مغايرًا ينهض من داخل التركيبة الأنثويَّة، في ما تعنيه تركيبة الأنثى، من مفاهيم ودلالات وشجون"[4] هذا كلُه قد خلق نوعًا من التوأمة بين الكتابة النسويَّة والنَّقد الثَّقافي، إذ أن التركيبة الأنثويَّة التي كانت مر الزمان في محل تهميشٍ وصراعٍ، عمل النَّقد الثَّقافي على إدخالها ضمن مجال الدراسات الأدبيَّة، إذ أصبح يرى أنَّ النتاج النسوي أصبح مجالاً خلاقاً، فمنظور النَّقد الثقافي عَوَّلَ على الكتابة النسويَّة، بعد أن كانت حبيسة للدونية.

---

[1] ميجان الرويلي سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من تسعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصر، ط3، المركز الثقافي العربي، 2001، الدار البيضاء– المغرب، ص331.

[2] عز الدين مناصرة، النقد الثقافي المقارن منظور جدلي تفكيكي، ط1، مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان– الأردن، 2005، ص256.

[3] العزاوي حفصة، النسق الاجتماعي في الرواية النسوية العربية، رواية لحظات لا غير أنموذجا، مجلة المدونة، مج6، ع 03، ديسمبر2019، ص 785.

[4] سمير الخليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي إضاءات توثيقية للمفاهيم الثقافية المتداولة، ص312

وهذا ما عمل النَّقد النسوي على تحدِيه حيث " شن النقد النسوي حربًا، على التحديد المغلق للنصوص المكتفية بقيم ذكورِ الطبقة الوسطى، فالأنساق التمثيليَّة وعلى رأسها اللغة، تُصِرُ على وضع الأنوثة خارج نطاق الترميز، في ظلِّ البنيات الأبويَّة، وترى **هيلين سير** أنَّ هناك نظامًا هرميًا أبويًا، تنتظم في إطاره اللغة، في صورة مصطلحات ثنائية، محملةً بدلالات سالبة أو موجبة"[1]، وبناء على الطرح نرى أن البناء الثَّقافي الأبوي البطريركي، قد تحكم في معيار اللغة عند المرأة، واعتبر أنَّ المرأة بعيدة عن الإبداع، وخَلْقِ نظامٍ نسقيٍ تنافسُ به الرجل، ما جعل إبداع المرأة في وضع متأزمٍ ووضع المرأة في حالة بحثٍ دائمٍ عن بديلٍ، تتجاوز به هذا النظام الأبوي المتسلط، فالنرأة تعرضت للتهميش والعنف، انطلاقا من اللغة، التي عمل الرجل على التحكم فيها وفي قواعدها.

والناقد عبد الله الغذامي عمل جاهدًا على تبيان مسيرة المرأة من خلال كتابه "**المرأة واللُّغة بجزأيه**"، والذي تحدث فيه عن علاقة المرأة مع اللُّغة، "فقد رأى أنَّ المرأة جاهدت لتكون صاحبة لغةٍ، شأنها شأن الرجل، فانطلق من الأصل للتذكير إلى تدوين الأنوثة، بمعنى أنه جعل السرد نصًا مؤنثًا، حيث استخدمت المرأة جسدها ليكون خطابًا إبداعيًا مجازيًا معبراً عن قيمة الثَّقافة، محاولة بذلك غزو مدينة الرجال، واحتلال اللغة"[2]، ويرى **الغذامي** في حديثه عن جدلية **اللّغة وجسد المرأة** أنَّه " لما تنزل صورة المرأة، تختبئ تحت تراكمات اللُّغة والثَّقافة، على أنها كائن مسجونٌ داخل اللُّغة، وهي موضوع وأداة أو رمز أدبي، يتساوى مع رموز أخرى، تشيع في لغة الرجل، وتأتي بالمرأة بوصفها دالاً رمزيًا، تعامل معه الرجل وتلبست به اللُّغة والثَّقافة"[3]، **فالغذامي** أراد توضيح فكرة مفادها أنَّ المرأة كانت أداة الرجل، يتحكم في نظامها اللغوي وجعل لغتها سجينة لهيمنته، فالاستلاب الذي كرسته الثَّقافة الذكوريَّة، جعل المرأة تختبئ خلف رموزها، وقد حاول **الغذامي** في مدونة **المرأة واللّغة** توضيح كيف انتقلت المرأة من كونها مفعولاً به إلى فاعل، ومن كونها سجينة إلى امرأة متحررة ..." حيث نقلت المرأة أوراق اللغة، فَتَدَخَل الرجل معها في سجن اللغة ويتقابل المسجون مع السجان، ويتبارى الرجل والمرأة، في مساواة ما بين الأنوثة والفحولة"[4]، وأعطى مثال على رواية (**ذاكرة الجسد**) للكاتبة الجزائرية **أحلام مستغانمي**، التي انطلقت اللغة من سجن اللغة، وأعلنت تمردها على مملكة الرجل، وعلى الأسلبة التي مارسها على المرأة، فالكاتبة أعلنت عن لغة خاصة بها بعيدة عن أسوار الرجل في قوله: **"في هذه الرواية تعلن الرواية عن نفسها، وتقدم ذاتها بوصفها قيمة لغويَّة، وهو إعلان خطير لأنه يواجه موروثًا عريقًا من الفحولة، هذه الفحولة التي كانت، ولم تزل ترى ذاتها، على أنها القيمة المطلقة في شعرية اللغة"**[5]، فأحلام مستغانمي عملت على تحطيم نسق الفحولة، ومواجهة النظام الأبوي للرجل، من خلال خلق لغة شعرية خاصة، لغة لا تتستر خلف رموزها و" راحت

[1] عز الدين مناصرة، النقد الثقافي المقارن منظور جدلي تفكيكي، ص 302.

[2] رودان أسمر مرعي، صورة المتمع في القصة القصيرة النسائية السورية، مجلة العلامة، مج01، ع04، 01جوان2017، ص99.

[3] عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت–لبنان، 2006، ص 179.

[4] عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص 180.

[5] المرجع نفسه، ص 180.

اللغة تكتب نفسها، بوصفها أنثى تتكلم بلسان المرأة وتكتب بقلم المرأة، فتسرد اللغة بذلك أنوثتها، التي سُرقت منها، وتتخلص من المستعمر الفحل الذي احتل المساحة، وتحكم بفعل الكتابة وفعل القراءة وفعل التأويل، وهي أفعال كانت جميعها من حق الرجل ومن محتكراته"[1].

3-الأنساق ما بعد الكولونياليَّة/ بين جدل التحرر والبحث عن الهويَّة المفقودة:

إنَّ الدراسات الما بعد الكولونياليَّة تَميَّزَتْ بطابعها التمردي على كل أشكال الهيمنة الغربيَّة، والمركزيات الإيديولوجيَّة التي طغت في المجتمعات المستعمرة، أو بالأحرى دول العالم الثالث، حيث عملت هذه الدراسات على كسر النظرة المتعاليَّة التي كرستها الكتابات الاستعماريَّة، وكان المبدأ الأساسي لتلك الدراسات، يدور حول دراسة نقاط الصراع في المجتمعات الغربيَّة وبين مستعمراتها، ومحاولة تخليصها من تلك التبعيَّة الثَّقافيَّة، فالهيمنة الامبريالية بدأت في الاضمحلال عندما دخلت الفئة المثقفة، من دول العالم الثالث عالم الكتابة والنَّقد، من خلال نقد الأنساق السلطويَّة ونقد صورة الآخر في أعمالهم، الذي صار طرفًا يهدد الكيان الثقافي للأمم " ولقد أدت هذه النظرة الاستعماريَّة الجديدة، إلى خلق ردات أفعال وكتابات مناوئة، لهذا الاستحواذ القهري الذي يفرض أنساقه بفعل القوة، وتكريس مفاهيم سلطويَّة وسياسات عنصريَّة، تجعل من النَّسق المضاد/ المستعمر خاضعًا مجردًا من هويته ومهددًا في وجوده"[2]

وقد ركزت النظريَّة ما بعد الكولونياليَّة، على أشكال توزيع الثَّقافة وهيمنتها، وبحثت في أسباب غزو الثَّقافات وسيادتها على ثقافات أخرى، وعملت على تحليل الخطاب الاستعماري الثَّقافي خاصةً، وبحثت في تداعيات تأثيره على المجتمعات الإنسانيَّة بدعوى التبشير والتنوير ونشر الحضارة، "وسعت إلى تقديم قراءة للفكر الغربي، في تعامله مع الشرق من خلال مقاربة نقديَّة، ذات بعد ثقافي وسياسي وتاريخي، وتفكيك كل ما أنتجته الثقافة الغربيَّة، باعتبارها خطابا مركزيًا، يحمل في طياته توجهات استعماريَّة، بغية اكتشاف الأنساق الثقافيَّة المؤسساتيَّة المضمرة" [3].

وكانت النظرة الشموليَّة من أهم ما يميز هذه الدراسات، من خلال تغطيتها وملامستها لمختلف مجالات المعرفة ومختلف الخطابات، فلم تقف عند نوع محدد في دراساتها، بل عممتها على مختلف البنى الثَّقافية للمجتمعات، ويمكن القول إنَّ هذا النوع من الدراسات شكَّل نقلة في دراسات ما بعد الكولونياليَّة في الرؤيا وفي المنهج، حيث تمَّ دحض وإزالة الكثير من المفاهيم التي روجت لها الثَّقافة الغربيَّة، وعملت على إعادة قراءة للتاريخ، من وجهة نظر جديدة، وعملت على اكتشاف أسباب اختلاف بين القطبين (الشرق والغرب)، فكانت دراساتها ذات نزعة تاريخيَّة إيديولوجيَّة ثقافيَّة في الآن ذاته.

---

[1] عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص181.

[2] يوسف محمود عليمات، النقد النسقي تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي، ط1، دار الأهلية للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 2015، ص17.

[3] سعيدة عيشونة، النظرية مابعد الكولونيالية قراءة في المفهوم ومجال البحث، مجلة كلية الآداب واللغات،جامعة خنشلة، مج01، ع1، 2015، ص173.

وقد تحدث **إعجاز أحمد** عن" الكيفيَّة أو الكيفيات، التي يتشكل بها النسق المفاهيمي الجديد للأدب، ليكون محورًا ومحركًا للتعارضات التاريخيَّة وإنتاج الراديكاليَّة الثَّقافية في النماذج النصيَّة، وتحديدًا نماذج الآخر الهامشي، أو المقاوم كما تجلى في الثورة الجزائريَّة والحرب الفيتناميَّة، إضافة إلى موضعته لأدب السود، بوصفه خطابًا إيديلوجيًا"[1] فالدفاع عن الهوية القوميَّة كانت أساس للدراسات الأدبيَّة ما بعد الكولونياليَّة، فعملت على تقويض الخطاب لمصالح النخبة المهيمنة، وتقويض الرؤية المركزيَّة في النَّص، والتأسيس لخطاب ينطلق من نسق الهامش، وكانت السمة البارزة فيه، أنَّه قراءة تفكيكيَّة للنصوص، بعدمَا لاحظ العجز الذي هيمن على النظرية الاستعماريَّة، في التعامل مع أشكال الكتابة.

وقد **حاول إدوارد سعيد** من خلال نظريته، إلى كشف إشكالات الخطاب الاستعماري، والكشف عن أساليب الهيمنة فيه، وقد عمل إدوارد سعيد بتوسيع آفاق الدراسات ما بعد الكولونياليَّة، من خلال عقد صلة بين النتاج الثقافي للشعوب وبين السياسة أو المركزية الغربية، فكانت طريقته عبارة عن مساءلة ونقد في الوقت نفسه، حيث انتقد فيه علاقات الهيمنة، في الخطاب الاستعماري وتوصل إلى أنَّ ما طرأ على آداب الشعوب المُستعمرة كانت نتيجة لقوى جيوسياسيَّة وإيديولوجيَّة عقائديَّة، فكانت نظريته تشترك في معارضتها لميراث السلطة الاستعمارية .

ويضيف إدوارد سعيد معلقًا على **قضية الهجنة** ودورها في الاستجابة لواقع، وطموحات الكُتاب ما بعد الكولونياليين حيث يقول:"كل هذه الطاقات الهجينة الفاعلة، توفر منجمًا أو ثقافة يتكونان من ممارسات معادية للنظم، وتؤسس لوجود إنساني جماعي"[2]، وهنا نجد أنَّ مفهوم الهجنة يتناقض مع مفهوم الهيمنة، التي فرضها الاستعمار الغربي على مستعمراته، فالهجنة تعني التفتح والتنوع الثَّقافي، فهي ضد المركزيَّة وضد التعصب، وتعمل على توسيع مجالات الالتقاء بين الآداب والثَّقافات، وقد استفاد الخطاب ما بعد الكولونيالي من هذه الهجنة الثَّقافيَّة، حيث أن هذا الأدب أصبح ينشد الاختلاف والشموليَّة في منظومته الأدبيَّة، من خلال رسم جسر تواصل بين مختلف الثَّقافات الإنسانيَّة، وهذه النظرة عبر إدوارد سعيد عن واقع هذه الآداب، وكيف أنها كتبت تاريخًا جديدًا، وسطرت لنفسها طريقًا وصَحَّحَتْ فيه مسارها وواقعها في حقل الدراسات.

وقد حاولت بعض الدراسات التركيز على خصوصية المجتمعات، ومنها دراسات **فرانز فانون** "الذي بلور عدة مفاهيم عن الثَّقافة الوطنيَّة، محاولاً بذلك أن يعيد تركيز الاهتمام بخصوصيات الأمة/ الوطن وتاريخ النضال ومناهج الاستعمار، انطلاقا من نظرة إفريقيَّة واسعة للزنوجة"[3]، وتعرية الخطاب الاستعماري وتحليل مضامينه وتفنيدها بقلب القاعدة، فيصبح الفرد الأوروبي هو محل الدرس والتحليل، بعد أن كان الفرد الزنجي هو محل الدراسة والنقد.

---

[1] يوسف محمود عليمات، النقد النسقي تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي، ص 19.

[2] إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، تر: كمال أبو ديب، ط4، دار الآداب، بيروت لبنان، 2014، ص26 .

[3] ك. نيلوف، موسوعة كامبريدج في النقد الأدبي القرن العشرون المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية، مر: رضوى عاشور، ص 246.

وطرحت آداب ما بعد الكولونياليَّة في خطاباتها، مجموعة من القضايا التي طالما كانت محل صراع في آداب الكولونياليَّة، فتناولت قضية الأنا والآخر، قضية السرد، الشرق والغرب، المركز والهامش ... لذلك يتجه خطاب ما بعد الكولونيالي إلى البحث في " العلاقات الثَّقافية بين الغرب، بوصفه مُستعمرًا، وما يقع خارج الغرب من دول وقعت تحت طائلة الاستعمار، مع ما تضمنته تلك الدراسات من تحليل للنصوص الأدبيَّة وغيرهما للكشف عن إستراتجيتها الخطابيَّة"[1]، وهكذا سنكون أمام خطاب ذو نزعة نقديَّة تفكيكيَّة، يهدف إلى تحطيم مقولات المركزية الثَّقافية الغربيَّة وتحطيم أسس الخطاب الكولونيالي، إذ أنَّ الخطاب ما بعد الكولونيالي انتهج منهجًا تقويميًا نقديًا جعل من النَّص محطة لتصحيح مسار الكتابة الأدبيَّة لدول العالم الثالث، واتخذ من الحصانة الأدبيَّة التي امتلكها الخطاب الاستعماري كنقطة انطلاق ومحطة نقد في كتاباته.

ومن بين السِّمات الواضحة لآداب ما بعد الكولونياليَّة عنايتها بالهوية ما بعد الكولونياليَّة، "فالبحث عن هوية جديدة خارج الأوطان العربية، تصل في كثير من الأحيان إلى حد تبني الجنسيَّة الجديدة"[2]، وهذا ما حصل مع كثير من الروائيين المغاربة والجزائريين على وجه الخصوص بحكم الاستعمار الفرنسي، فأزمة الهوية دفعت بالكثير منهم إلى التماهي في أحضان الجنسيَّة الفرنسيَّة إما قناعةً منهم وإما مرغمين، ما شكل أزمة هوية في آدابهم، غير أن الواقع والجدير بالذكر أن الكثير منهم أُرغم على تبني لغة الآخر في الكتابة، وكان ذلك بهدف ضرب مقومات الثَّقافة الفرنسيَّة، ومحاولة لإسماع صوتهم وصوت قضيتهم في المحافل الدولية، وهذا ما عبر عنه **مولود فرعون** في تصريحه **أنا أكتب بالفرنسيَّة و أتكلم بالفرنسيَّة، لأقول للفرنسيين أنني لست فرنسيًا**، حيث عملت السياسة الغربيَّة الاستعماريَّة في تعاملها مع الآخر، على امتلاكه، والتحكم فيه ومن ثم نبذه، وهذا ما أسهم في بروز إشكالات الهوية والانتماء في آداب الدول المستعمرة، فكانت نصوص ما بعد الكولونيالية بمثابة منفذٍ هام، لوصف الفضاء الذي يحوي ثقافاتهم وهويتهم وتاريخهم.

وقد عبر **فرانز فانون Frantz*Fanon*** عن أزمة الهوية بقوله : " إنَّ الاستعمار يطلق في نفوس هؤلاء الذين يخضعون له، عملية من عمليات الاستدماج ، يعانون فيها من الشعور بالدونيَّة الاقصائيَّة، بل يحسون تلك المشاعر على نحو، يؤثر على إحساسهم بهويتهم، ولهذا السبب تخلق الدونيَّة الماديَّة شعوراً بالدونيَّة العرقيَّة والدونيَّة الثَّقافيَّة"[3]، هذا الصراع الذي تولد عنه نوع من التصنيف الهرمي، والذي تكون فيه لغة وثقافة المُستعمِر في قمة الهرم، في المقابل يكون المستَعْمَر في أسفل الترتيب، كل ذلك كان سببًا في إحساس الكُتاب بالدونيَّة والتهميش، وولد لديهم حاجةً إلى التعبير عن واقعهم، فلجؤوا إلى لغة المستعمر كنوعٍ من المقاومة الذاتيَّة للرَدَّ على الخطاب الكولونيالي، ويمكن القول إنَّ كتاباتهم كانت وسيلة لاستعادة ذواتهم، ولغتهم وثقافتهم المسلوبة، وانطلاقًا

[1] حفناوي رشيد بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن المرجعيات والمنهجيات، ط1، الدار العربية للعلوم منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، 2007، ص74.

[2] حفناوي رشيد بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن المرجعيات والمنهجيات، ص75.

[3] سمير الخليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي إضاءات توثيقية للمفاهيم الثقافية المتداولة، ص262.

من هذا الطرح نؤكد أنَّ الخطاب الما بعد كولونيالي تعامل مع موضوع الهويَّة كقضية أساسيَّة لوجوده، وليس حدثًا عارضًا إستعجاليًا فرضته الظروف، وكان دافعًا لإبداع خطاب جديد تاريخيًا وثقافيًا، فرض ذاته كخطاب مضاد للخطاب الاستعماري .

حواريَّة النَّقد الثَّقافي، والدراسات ما بعد الكولونياليَّة:

جاء النَّقد الثَّقافي بوصفه مقاربة "يقدم ممارسة مغايرة تكشف عن الأنساق الثقافيَّة المضمرة والظاهرة، المهيمنة والهامشية، المتوارية خلف تخوم اللغة، ولا يمكن التعرف عليها، إلا بالتنقيب خلف جماليات الخطاب، كما تنفتح هذه الممارسة على مجالات عديدة، من العلوم الإنسانيَّة والفلسفيَّة"[1]، ومن الخطابات والنظريات التي لامست النَّقد الثَّقافي في توجهاته الفكريَّة والإيديولوجيَّة، نجد الخطاب ما بعد الكولونيالي، الذي وَجَّه نظره واهتمامه صوب مناقشة الآثار الثَّقافيَّة الناتجة عن مخلفات ذلك الاستعمار، وهذا الهدف الذي سعى إليه النَّقد الثَّقافي من خلال الاهتمام بالنتاج الثَّقافي للدول الشرقيَّة (المستعمرة).

وعليه يضطلع النَّقد الثَّقافي في مهمة تسليط الضوء على الخطابات المهمشة، ويعمل على تفسير التجربة الإنسانيَّة بكل أطيافها، ودراسة جميع البنى الثَّقافيَّة دون تمييز،"**حيث يشتغل على مساءلة واقع جماعات الإنسانيَّة والاجتماعيَّة، وإيجاد حلول للمشاكل الحيويَّة، لجماعات اجتماعيَّة بعد التهميش الذي طالها في ظلِّ المركزيَّة والنظام المؤسساتي**"[2]، وهذا ما كانت تنحوا إليه الدراسات ما بعد الكولونيالية منذ تأسيسها حيث اهتمت، "**بدراسة تاريخ الهيمنة الثَّقافية، وكانت أقوى وسيلة للهيمنة الكولونياليَّة، وتركز الدراسات على تطور الصوت السردي عبر نظريات الذات الكولونياليَّة، يكشف عن مدى تغلغل الثقافة الكولونياليَّة**"[3]، والملاحظة النقديَّة هنا أن النَّقد الثَّقافي سعى إلى هذا التوجه، حيث كان جل اهتماماته منصبة على أشكال الهيمنة للخطاب المؤسساتي والعمل على نقد مركزيته، والتعامل مع الخطاب الهامشي من منظور أنَّه هو الأصل والمركز، واستعادة الصوت السردي للذات المهمشة داخل الخطاب، لذلك نجد أن الثنائيات المركزيَّة في الخطاب المؤسساتي قد تحولت في ظل ظهور النَّقد الثَّقافي .

فكل من الخطاب ما بعد الكولونيالي والنَّقد الثَّقافي، يسعى إلى الدراسة والكشف عن علاقة السلطة، بالمؤسسة الثَّقافية، وعلاقة السلطة بالمجتمعات الإنسانيَّة وطرق الهيمنة، وآثارها على النتاج الأدبي، ودراسة أنظمة التصنيف ومعاييرها، وعلى العموم فالنَّقد الثَّقافي كان منخرطًا دائمًا داخل مسائل الهوية والانتماء، وعلاقة الأنا بالآخر، وهذا ما نلمسه في الخطاب ما بعد الكولونيالي، ومن هنا تشترك طريقة الدراسة والمقاربة بين النَّقد الثَّقافي، والنظريَّة ما بعد الكولونياليَّة في مسائل مشتركة وموحدة، ومن جانب آخرَ يمكن القول إنَّ فضاء النظرية ما بعد

[1] هدى عماري، التمثلات الثقافية في الخطاب ما بعد الكولونيالي الرواية النسائية الجزائرية أنموذجا، مجلة العلامة، مج01، ع04، 01جوان2017، ص287.

[2] ك. نيلوف، موسوعة كامبريدج في النقد الأدبي القرن العشرون المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية، مر: رضوى عاشور ، ص387

[3] المرجع نفسه، ص349- 352.

الكولونيالية ينتمي إلى الفترة الزمنيَّة التي ظهرت فيها الدراسات الثَّقافيَّة والنَّقد الثَّقافي هذا من جهة، ومن جهة أخرى نجد أن النَّقد الثَّقافي وجد ضالته داخل الخطاب ما بعد الكولونيالي، حيث كان اشتغاله على الخطابات المحملة بالتجربة الإنسانيَّة، ومعاناتها من أشكال الهيمنة والعبوديَّة.

بالإضافة إلى أنَّ الخطاب ما بعد الكولونيالي "**هو نص هجينٌ، إنَّه يتضمن علاقة جدليَّة بين المنظومات الثَّقافيَّة للدول المستعمرة، وبين المنظومات الثَّقافيَّة للدول المستعمرة**"[1]، والهجنة كانت أساسًا للخطاب ما بعد الكولونيالي، إذ أنَّ التنوع في الحقول المعرفيَّة له هو أساس لتكوينه، والتعدديَّة الثَّقافيَّة كانت أساسًا لهوية الخطاب ما بعد الكولونيالي، وأساسًا للدراسات الثَّقافيَّة التي انطلق منها النَّقد الثَّقافي، فهذه النظريَّة تسلَّحت بمبادئ ومعايير الهدم والبناء، وهذا ما نجده في النَّقد الثَّقافي، فكلاهما يسعى إلى الكشف عن الأنساق الثَّقافيَّة المضمرة داخل الخطاب.

وبما أنَّ النَّقد الثَّقافي يتجه نحو فضح وتعرية المضمرات المتخفيَّة وراء اللغة، ويهتم بالقبيح والجميل من النصوص في الآن ذاته، فإنَّ الخطاب ما بعد الكولونيالي ينحوا إلى نفس التوجه والاهتمام إذ هو" قراءة تفكيكيَّة للنصوص الكولونياليَّة، بغية كشف إيديولوجياته الاستعماريَّة المقصودة، ولفضح حجم التعارض بين الدعاوي الحضاريَّة، التي يَتَبَجَّحُ لها الخطاب الأوروبي ومبطناته الاستيطانيَّة "[2]، ومن هنا نرى أنَّ كلاهما جاء كرد فعل على الخطاب المؤسساتي، وعلى الاحتكار الذي فرضته المؤسسة الاستعماريَّة على مجالات الإبداع .

وكمثال على اهتمام النَّقد الثَّقافي بالدراسات ما بعد الكولونياليَّة، نجد الفنان التشكيلي السوداني، والمنشغل بهموم النَّقد الثَّقافي **حسن موسى**، يحتج على ظاهرة تبدو إليه محيِّرة ومريبة في الوقت ذاته، ما يسمى في أوروبا وأمريكا ب (**الفن الإفريقي**) ينتظم فيها فنانون تشكيليون من أنحاء العالم كافةً، لا رابط بينهم البتة سوى البشرة وأحيانًا الموقع الجغرافي، حتى يشمل التصنيف تشكيلين من شمال إفريقيا، هذا بالطبع في مقابل فن عالمي لن يحلم هؤلاء بان تدرج فنونهم ضمنه"[3]، ونلاحظ أنَّ الكاتب انتقد هذا التصنيف، إذ أنَّ الفن الإفريقي أصبح مرتعَ الكثير من الفنانين، ويُصنَّفون فيه لاعتبارات غير مدروسة وغير مؤسسة، وهذا التصنيف كان من مخلفات السياسة الغربيَّة على مستعمراتها والتي أرادت من خلاله جعل الفن الإفريقي بلا هوية وتاريخ وثقافة، من خلال جلب وإدخال العديد من الكتاب ضمن منظومته ليس لهم صلة بهذا الفن، ويؤكد الباحث أنَّ الحرية والعفويَّة التي يدير بها الأفارقة شؤون ميراثهم الإفريقي، لم تكن لتعجب القائمين تجار العرق والفن الأفريقي، الذين أسسوا نجاحهم انطلاقًا من احتكارهم للثَّقافة الإفريقيَّة، وتصديرها وتسييرها وفق إيديولوجيات تخدم مصالحهم.

---

[1] حفناوي رشي بعلي، مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة في ترويض النص وتقويض الخطاب، ، ط1، دروب للنشر والتوزيع، عمان، 2011، ص256.

[2] مديحة عتيق، ما بعد الكولونيالية مفهومها، أعلامها، أطروحاتها، مجلة أبحاث ودراسات، ع8، مارس 2015، ص7.

[3] أبو بكر عبد الرزاق محمد، الطابع ما بعد الحداثي للرواية ما بعد الكولونيالية قراءة في رواية موسم الهجرة إلى الشمال، مجلة تبيين، ع20، ربيع2017، ص 55.

وقد انتقد حسن موسى الهيمنة المؤسساتيَّة التي انتهجتها السياسة الغربيَّة في عملية تصنيف الآداب، "وقد أعطى الفنان مثالاً على فن **الساقا** بوصفه أول الأجناس السرديَّة التي عرفتها أوروبا، فلا الفرنسيون ولا البريطانيون ابتكروا مثله في لغاتهم الوطنيَّة، فقد تشكل في أصغر البلدان الأوروبية (أيسلاندا)، حيث يحاول الكاتب أن يتخيل أن **الساقا** نثر أوروبي الأول والعظيم كُتب بالانجليزيَّة"[1]، فكانت سياسة أوروبا تتمثل في إلحاق آداب أقوام إلى آدابها وضمن ممتلكاته الثَّقافيَّة، وهذا ما أكده فانون في تصريحه بأن "أوروبا تدين بتقدمها إلى مستعمراتها القديمة، التي استنزفت كنوزها وثرواتها، ومواردها الطبيعيَّة والبشريَّة عقودًا أو قرونًا طويلة، لذا على أوروبا أن تدفع ثمن تقدمها وأن تساعد مستعمراتها القديمة، في النهوض دون مَنٍّ أو أذى"[2]، فقضية الهيمنة كانت من أولويات اهتمامات النَّقد الثَّقافي من خلال دراسة تأثير المجال السياسي والاقتصادي على الواقع الثَّقافي للشعوب، وفي المقابل عمل على نشر ثقافة الاختلاف والتعدديَّة الثَّقافيَّة.

كان هذا توضيحا لمصطلح الهيمنة، والتي أثرت سلبًا على المؤسسة الثَّقافيَّة للشعوب، وكانت العلاقة بين السلطة من أهم القضايا التي طرحت في النَّقد الثَّقافي والنظريَّة ما بعد الكولونياليَّة، وهذا التوجه هو الذي انطلق منه النَّقد الثَّقافي في مقارباته للخطابات والثَّقافات، فالنظريَّة الما بعد الكولونياليَّة والنَّقد الثَّقافي كانا ينشدان نحو سياسة الاختلاف والتنوع الثَّقافي، وإعادة بعث هويات ثقافيَّة كانت منبوذة.

4-الاشتغالات الثَّقافيَّة المضمرة للخطاب المسرحي:

يُشكل الطرح النظري الذي بلوره إدوارد سعيد "حول مفهوم الاستشراق أساسا حقيقيًا، استند إليه الباحث لمساءلة التجارب النقديَّة المنتقاة، إذ ينطلق الكاتب من إشكالية مهمة، حول كيف تمثَّلَ النقد الغربي والعربي المسرح الشرقي ودراسته ثقافيًا"[3]، "وإذا كان يُفترض في الأعمال المسرحيَّة، أن تكون زاخرة بالقيم الإنسانيَّة الجليلة وحافلةً بمبادئ الحرية والعدالة، على النقيض تماما قد تضمنت جوانبًا قبيحةً ومرعبةً، تجسدت في دعم رغبة المجتمع الغربي في التوسع الامبريالي، إذ مثلت معادلة قوامها أفضلية الذات الغربية تفكيراً وفنًا ودونية الآخر ثقافةً وعرقًا، لتصوغ بذلك صورة الآخر، وفق رؤية خاصة توافق المنظور الغربي المتمركز على ذاته ثقافيًا وفنيًا"[4]، وهذا ما اشتغل عليه النَّقد الثَّقافي حيث عمل على كشف عيوب الخطابات المؤسساتيَّة، المتخفية تحت رداء الهيمنة والنفوذ، والتي انصهرت في المتون المسرحيَّة.

---

[1] أبو بكر عبد الرزاق محمد، الطابع ما بعد الحداثي للرواية ما بعد الكولونيالية قراءة في رواية موسم الهجرة إلى الشمال، ص58.

[2] مديحة عتيق، ما بعد الكولونيالية مفهومها، أعلامها، أطروحاتها، ص15 .

[3] عادل قريب، تمثلات النقد الثقافي في المسرح العربي، مقال منشور على
https://alarabi.nccal.gov.kw/Home/Article/17362/

[4] هشام بن الهاشمي، شكسبير في ضوء النقد الثقافي مسرحية العاصفة أنموذجا، الحوار المتمدن، ع 1910، 9ماي 2007، 10:36،
https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=95451،

ويرى الناقد **بيار لارتوماس** " أنه سيكون من الخطأ الاعتقاد بأن الخطاب المسرحي، يتكون من الكلام فقط، وإنَّما هو يتكون من ثُلاثيَّة وهي (الكلام والحركة والصمت)، وتتشكل هذه الثلاثيَّة من تركيبات متنوعة "[1]، وعبر هذه الثلاثيَّة هناك نظام نسقي وبنى ثقافيَّة متنوعة، إذ إنَّ التنوع اللُّغوي والوظيفي الذي يقوم عليه الخطاب المسرحي، من شأنه أن يسمح بدخوله في نطاق الدراسة عبر إجراءات النَّقد الثَّقافي، والنشاط الثَّقافي الذي يتأسس عليه الخطاب المسرحي في حاجة إلى مقاربة نقديَّة تتناسب مع هذا التنوع، فعمل النقد الثقافي على" قراءة وتحليل النَّص الأدبي بأجناسه المختلفة، عبر إضاءة المنعكسات التاريخيَّة والاجتماعيَّة، التي تختبئ في طبقاته غير المعلنة، ومدى تفاعلها مع الثَّقافة الإنسانيَّة بشكلها الشمولي" [2]، ويتبين دور النَّقد الثقافي في أنَّه " أخذ على عاتقه القيام بمثاقفة فكريَّة ونقديَّة مهمة وبالغة الاتساع، تهتم بتحليل الأساس الاجتماعي والسياسي والتاريخي للأعمال الأدبيَّة والفنيَّة، وهي أسس شكل كل منها طوال سيرة النَّقد الأدبي الطويلة منهجا قائمًا بذاته"[3]، وإنَّ كشف المضمر الجمالي و القبيح في الأعمال المسرحيَّة، استدعي من الكُتاب اختراق ذلك النسق الكلاسيكي الراسخ الذي دُشن في الأعمال لعقود طويلة، كما عمل على توجيه البوصلة نحو الأسيقَة الثقافيَّة والمرجعيَّة المتوارية خلق المتن.

ومن خلال هذا الطرح يتبين أن النَّقد الثَّقافي قد شكَّل منعطفًا معرفيًا وثقافيًا في مجال الدراسات الثَّقافيَّة والأدبيَّة، فبالإضافة إلى كونه عمل على نقد المركزيَّة الثَّقافيَّة الاستعماريَّة، والاهتمام بالحركات النسويَّة، قد عمل أيضا على تصحيح مسار النَّقد والخطاب المسرحي، ففي عصرنا الحالي كما أنَّنا بحاجة إلى أعمال مسرحيَّة جادة، فإننا أيضا بحاجة إلى مقاربات نقديَّة، تدعم رسالة هذا الفن ثقافيًا وفنيًا ولهذا جاء النَّقد الثَّقافي، وظهرت العديد من الدراسات التي ترصد العلاقة بين الثَّقافة والخطاب المسرحي، والعلاقة بين النظام السياسي والظاهرة المسرحيَّة، ومن ضمن هذه الدراسات ما اشتُغِلَ على مسرحيات **وليم شكسبير**William Shakespeare وكان أشهرها مسرحية (**العاصفة**) "حيث جسدت هذه المسرحيَّة ارتباطًا وتلازمًا بين الظاهرة الامبرياليَّة والظاهرة المسرحيَّة، إذ لم يكن شكسبير بمعزلٍ عن السياق الثَّقافي الغربي العام الممجد للحضارة الأوروبيَّة، والمسيء للساكن الأصلي للبلاد المستعمرة، كما بلورته تقارير المستكشفين والرحالة الأوربيين"[4]، وإذا ما حَلَّلنا المسرحيَّة من ناحية المقاربة الثَّقافيَّة وتجلي الأنساق الثَّقافيَّة المضمرة، فإنَّنا نجدها تتمحور حول نسقين مركزيين هما : نسق المستعمِر الذي يمثل

[1] أحمد عيسى، طبيعة الخطاب المسرحي في الجزائر مسرحية الصدمة أنموذجا، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب واللغات والفنون جامعة وهران- الجزائر، 2010، 2011 ، ص23.

[2] منتهى طارق حسين المهناوي، جماليات النقد الثقافي في المكون المسرحي، مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، ع 18، 2015، ص354.

[3] محروس محمود عبد الوهاب قللي، شعرية النسق الثقافي في مسرحية يوم الزينة لآمنة الربيع، مجلة كلية الآداب، جامعة بور سعيد، 20 آفريل 2022، ص104.

[4] هشام بن الهاشمي، شكسبير في ضوء النقد الثقافي مسرحية العاصفة أنموذجا، الحوار المتمدن، العدد1910، 9ماي 2007، 10:36، https://www.ahewar.

السلطة الامبرياليَّة الحاكمة، ونسق المستعمَر الذي يجسد حالة الآخر المهمش ثقافيًا واجتماعيًا وجغرافيًا، فأحداث المسرحيَّة تدور حول فقدان أحد أبطال المسرحيَّة واسمه **كاليبان** لأرضه، والاستيلاء عليها من قبل شخصية امبرياليَّة **بروسبير**، وهو الحاكم الذي يسيطر على **أريبل** و**كاليبان**، وهنا نكون أمام ثنائيَّة نسقيَّة (السيد والعبد) والتي تعتبر من أهم الثنائيات التي طرحت في النَّقد الثَّقافي، وتجسدت القوة الاستعماريَّة في شخصية **بروسبير**، حيث "ترك **بروسبير** عالمه المتمدن وشد الرحال مُكرهًا إلى عالم آخرَ، عالم الجزيرة الغربية وقد شكل ذلك منعطفًا بارزًا في مسيرة حياته، فلم يحمل من عالمه الأول سوى قيَّمه لتغدو وظيفته الأساس، تحويل العالم الغربية إلى وطن خاص به مع أنه بناه وفق القيم التي يؤمن بها، والمبادئ التي يحملها عن النموذج الغربي الذي غادره"[1].

وفي هذا السياق يوضح **إدوارد سعيد** السياسة الغربيَّة المنتهجة ضد هذه الشعوب، حيث يقول" استطاعت أوروبا أن تكتشف طاقاتها، على احتواء الشرق، وإضفاء الصورة التي تريدها عليه"[2]، وهكذا كانت صناعة الآخر التي عمل **بروسبير** في مسرحية العاصفة على تمثيلها " تعتبر الذراع الثانية للآلة الاستعمارية الأوروبية، فهي أشبه بإستراتيجية استعمارية تشتغل على عملية تشكيل الآخر/ صناعته/ إختراعه لامتلاكه ونبذه، ويتم تجسيد الآخرية الأبوية، من خلال الوظيفة التربوية للقوة الاستعمارية"[3].

هذه كانت الحقيقة الثقافيَّة التي جسدتها شخصية **كاليبان**، والمعبرة عن شخصية الشعوب المستعمرة، الذي كان بمثابة إعلان عن الذات المقهورة والمسلوبة لحقوقها، ويجسد أيضا لمفهوم التابع الذي تطرقت إليه الناقدة **غياتري شتكرافورتي سبيفاك Gayatri Chakravorty Spivak**، من خلال دراستها المتنوعة المعنونة ب **هل يستطيع التابع أن يتكلم**، وتحدثت فيه عن حقيقة التابع المسلوب لحقوقه، وحريته وثقافته ولغته، ورأت أن هذا التابع هو صنيع السياسة الامبرياليَّة، وهذا ما نجده بالفعل في المسرحية حيث أن كاليبان "في منطق النص الشكسبيري لا حقوق له، فهو من منظور بروسبير عبد وفي رؤية ميراند نذل قبيح" [4]، وهي نفس الفكرة التي أشار إليها **إدوارد سعيد** إلى جانب الناقدة **سبيفاك** في شرح ووصف حقيقة الآخر والذي عبر عنه بمصطلح " **الأصلاني الصامت الذي لا صوت له** "[5]، إذ جعل منه الامبريالي الغربي مجرد تابعٍ له، مارس ضده سياسة استعباديةً وجعله مسلوب الحقوق.

وهذه المسرحية جسد **شكسبير** عدة أنساق مضمرة وظاهرة، كالنسق الامبريالي ونسق العبودية، ونجد **شكسبير** قد أسهم بوعي أو بدون وعي في تعظيم الشخصية الامبرياليَّة وتقديسها، وساهم في رسم صورة سلبية

[1] هشام بن الهاشمي، شكسبير في ضوء النقد الثقافي مسرحية العاصفة أنموذجا، الحوار المتمدن، العدد1910، 9ماي 2007.

[2] إدوارد سعيد، الاستشراق المفاهيم الغربية للشرق، تر: محمد عناني، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006، ص 131.

[3] أبو بكر عبد الرزاق محمد، الطابع ما بعد الحداثي للرواية ما بعد الكولونيالية قراءة في رواية موسم الهجرة إلى الشمال، ص54- 55.

[4] هشام بن الهاشمي، شكسبير في ضوء النقد الثقافي مسرحية العاصفة أنموذجا الحوار المتمدن، العدد 1910، 9ماي 2007، 10:36، https://www.ahewar.org/debat/.

[5] إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ص 18.

عن الأنا المستعمرة، وكانت مسرحيته تأييدًا للطرح الاستعماري الثَّقافي، وعمل على تضخيم صورة الثَّقافة الامبرياليَّة من خلال "**رسم حدود أمة خاضعة تحتاج إلى توجيهها، فتفرض بذلك سيطرتها عليها**"[1]، فكانت مسرحية العاصفة نموذجًا عن السرديات، التي أسهمت في بلورة السياسة الاستعماريَّة، وتقديس مبادئها وتوجهاتها الإيديولوجيَّة، وعلى هذا الأساس تقدم مسرحيَّة العاصفة علاقات مثيرة ومستفزة، فقد صوَّر لنا الكاتب شخصية **كاليبان** في صورة العبد المتوحش والبدائي، و**بروسبير** سيد وحكيم ذو سلطة، فكانت هذه إحدى المقاربات الثَّقافيَّة التي أردنا من خلالها توضيح علاقة الدراسات المسرحية بالنَّقد الثَّقافي، وكيف يمكن لفن المسرح أن يُعبر عن التمثلات الثَّقافية، وأن يكون حاملاً لمجموعة من الأنساق المضمرة، فالمسرح عبر تاريخه عبَّر عن سياسات الشعوب ودعم ركائزها الثَّقافيَّة، ثم يأتي دور النَّقد للكشف عن عيوب هذه السياسات، وتوضيح العلائق الكامنة داخل أنساقها "فقد استطاع النَّقد الثَّقافي تقويض سلطة النَّص الأدبي، الذي يختزل شيفراته في الجماليات الاستعاريَّة، مع الارتباط بالمحيط الاجماعي"[2]، ومثلما مارس النَّقد الثَّقافي إجراءاته على الرواية والشعر، كان له حضورًا كبيرًا في الخطاب المسرحي والفنون التمثيليَّة، ذلك أن " النَّص المسرحي يمثل نسقًا عامًا، يتضمن مجموعة من الأنساق المتباينة، التي يتضافر فيما بينها مجموعة تيمات، تدور حولها الأحداث المسرحيَّة، التي تعكس الواقع بكل تفصيلاته، وهذا ما يؤكد فعاليَّة الجنس المسرحي كونه حادثة ثقافيَّة قبل أن يكون حادثة فنيَّة"[3].

إذن فقد عمل النَّقد الثَّقافي على نقل الخطاب الأدبي، من التحليل الفلسفي إلى التحليل الثَّقافي، دون إلغاء الاجتهادات السابقة للنظريات الأدبيَّة، وعمل على تكييف مقولاتها مع ما يتناسب مع إجراءاته النقديَّة، وهي نفس الخطوة التي قام بها الخطاب المسرحي، من خلال التحرر من الشخصيَّة الأريسطيَّة التقليديَّة، ومسايرة تطورات ما بعد الحداثة، وبهذا يكون النَّقد الثقافي في المسرح قد تجاوز "الاهتمام المفرط بالجانب الإستاطيقي، الذي يمثل في نقد المسرح منذ زمن، والتوجه إلى الأنساق الفكريَّة المتمثلة بالإشكاليات الإيديولوجيَّة المضمرة، داخل الخطاب المسرحي، هذا الشكل يمهد في قراءة النصوص المسرحيَّة، ويُغنيها ويحيل النظر إلى زوايا متعددة، لم تكن قد اكتشفت من قبل"[4]، مما يعطي أحقيَّة النَّقد الثَّقافي للمسرح باعتباره نسقًا، وباعتباره مركزًا للتأويلات اللامتناهية، حيث يلعب كل عنصر في المسرحية (شخصيات، زمان، مكان، لغة ..) دورًا مهمًا في تشكيل النظام النَّسقي للخطاب، فكل عنصر منها يكون حاملاً لبنى ثقافيَّة متنوعة، وبالتالي تكون هذه العناصر وسيلة لاكتشاف حيَّل الثقافة في المسرح.

---

[1] نبيلة فراحتية، تشظي الهوية وانشطار الذات في الخطاب الروائي الجزائري ما بعد الكولونيالي قراءة في روايتي الانطباع الأخير ومالا تذروه الرياح، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مج13، ع01، 15مارس2021، ص755.

[2] ندى بوكعبن، آليات اشتغال الأنساق الثقافية في المسرح الكوميدي الجزائري، مسرحية سوق النساء لسفيان عبد اللطيف أنموذجا، مجلة المدونة، مج80، ع03، سبتمبر 2021، ص3300.

[3] ندى بوكعبن، آليات اشتغال الأنساق الثقافية في المسرح الكوميدي الجزائري، مسرحية سوق النساء لسفيان عبد اللطيف أنموذجا ، ص 3300.

[4] ألفت عبد الحميد حسانين مشافع، الأنساق الثقافية في مسرح مهدي بندق الشعري، مسرحية حتشبسوت بدرجة الصفر أنموذجا، مجلة كلية التربية جامعة الإسكندرية، مج32، ع3، 2022، ص254.

وإذا بحثنا عن الخصوصيات التي تميز بها الخطاب المسرحي عن باقي الأنماط الفنيَّة والأدبيَّة، نجد أن إحدى أهم الخصوصيات، هي قيامه على تقنية النَّص والعرض، هذه الثنائيَّة جعلت الوضع الأجناسي للمسرح، وضعًا إشكاليًا، خصوصًا أن الطرف الأول من الثنائيَّة يجعله قريبًا من الأجناس الأدبية، في حين يجعله الثاني جزءً مما يسمى بفنون الفرجة"[1]، ليأتي دور النَّقد الثَّقافي في دراسة هذا الفن في بعديه المكتوب والمعروض، والكشف عن طرائق تجسيد الأنساق الثقافيَّة وكيفية تشكلها، ومن خلال هذا الطرح نرى أن النَّقد الثَّقافي قد وجَّه نظره إلى مختلف الأنشطة الإبداعيَّة، ومارس حضوره في مختلف أشكال التعبير.

أما **مسرح الطفل** فيعد "من أهم الوسائط الثقافيَّة في تربية الأطفال، لما يتضمن من معان وقيم وأنماط جماليَّة، تعمل كلها على بلورة شخصياتهم، وتفتق جوانبهم الذهنيَّة، والجسديَّة والعاطفيَّة، لأنه فن يشتمل على مجموعة من المتغيرات المتباينة كالحوار والحركة واللون"[2]، ويدخل الطفل "من خلال الخطاب المسرحي، مجال التداول الرمزي واللغوي والاجتماعي، فالحياة النفسيَّة لهذه الشريحة، تتأثر بالضرورة بالمعطيات الفنيَّة والثَّقافيَّة، التي تُلهم الطفل مجموعة من البلاغات الثَّقافيَّة الموروثة والمكتسبة، والتي تعمل على طبع سلوكه وتصرفاته تجاه ذاته، وتجاه وسطه الاجتماعي"[3]، وبالتالي هو مؤسسة ثقافيَّة ومنظومة مجتمعيَّة، تلعب دورًا مهمًا في توجيه نمط حياة الطفل، من خلال قدرته على نشر الثَّقافة.

"ومع حدوث الانقلابات الحداثيَّة الغربيَّة، عرف الفن المسرحي الموجه للأطفال، كتابات مغايرة يحضر فيها التجريب بوعي جمالي ومعرفي، مشدود بقوة إلى تنويع المرجعيات، واستحداث أشكال جديدة، من شأنها خلق المغايرة، وتفجير الأسئلة، الأمر الذي أفرز لنا نصوصا مسرحيَّة تجريبيَّة، وجدت فاعليتها في رهان الهدم المنهجي لأصول الكتابة المسرحية الموروثة"[4]، فالحداثة الغربية مثلما أثَّرت في مفاهيم المسرح العام، لم يكن مسرح الطفل بمنأى عن هذه التأثيرات، لذلك كان هذا الفن عيِّنة من أنماط الكتابة التي شهدت تغييرات في مفاهيمها وأصولها، ومسرح الطفل شأنه شأن المسرح الرسمي، يتكأ على منظومة من الأنساق الثَّقافيَّة، والتي عمل الكاتب على ترسيخها في متونه المسرحيَّة، وسعى من خلالها إلى تحقيق المتعة الجماليَّة، بالإضافة إلى طَرْقِ القضايا الاجتماعيَّة المتناقضة في الواقع عبر مجموعة من الثنائيات النسقيَّة.

إذ نجد أنَّ الخطاب المسرحي يبدأ من خلال مجموعة من الأحداث بين الشخصيات، والتي تصل إلى ذروة صراعاتها، وفي خضم هذه الصراعات تنتج لنا أنساق مضمرة وظاهرة، مثلما جسدها الكاتب عز الدين جلاوجي في مسرحياته والتي سيكون عيِّنة لبحثنا، حيث انطلقت مسرحياته من خلال ثنائيات نسقيَّة ثقافيَّة، تمحورت حول

[1] ألفت عبد الحميد حسانين مشافع، الأنساق الثقافية في مسرح مهدي بندق الشعري، مسرحية حتشبسوت بدرجة الصفر أنموذجا، ص254.

[2] نقاش عالم، مسرح الطفل في الجزائر دراسة في المضامين والأشكال، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، كلية الآداب واللغات والفنون جامعة وهران، 2010، ص06.

[3] المرجع نفسه، ص06.

[4] ريمة لعواسن، مسرحية الطفل بين سلطة النموذج وإغراءات التجريب مسرحيات عز الدين أنموذجا، مجلة النص، مج8، ع02، 2021، ص24.

ثنائية الخير والشر، السلطة والرعية، القبيلة والفرد، المستعمَر والمستعمِر، الأنا والآخر، المرأة والرجل، السيد والعبد... الخ، كما تنوعت شخصياته المسرحيات بين الواقعيَّة والهزليَّة والخياليَّة، وعَبْرَ هذه الشخصيات يجد الطفل عالمه الخاص ويجسد ميوله لها، وهذا يدل على أن أبعاد الشخصية الاجتماعيَّة والنفسيَّة والدينيَّة، تحمل منظومة نسقيَّة ثقافيَّة متنوعة ودالة ويؤكد أنَّ " الكتابة للأطفال، ليست كلمات وحروف مزخرفة، وليست تعابير إنشائيَّة منمقة، فالكلمة رسالة وقضية، فهي رسالة لأنها تحمل مضامين تربويَّة وأخلاقيَّة وتثقيفيَّة، وهي قضية لأنها ملتزمة بالمبادئ والمعايير والقيم، لأن للكلمة قدرتها العجيبة على صياغة الواقع"[1].

ومن خلال ما سبق نستنتج أن مسرح الطفل، كان للطفل بمثابة وسيلة لفهم واقعه، ومصدرا للإلهام خياله، وبوابة لمعرفة تاريخ أمته وخاصة التاريخ الإسلامي، بما تزخر به من شخصيات إسلاميَّة تاريخيَّة، تستحق أن يقتدي بها الطفل، وهنا يبرز تأثير الثَّقافة على الخطاب المسرحي وعلى الطفل، ومن جهة أخرى نرى أنَّ مسرح الطفل من الناحية البحثيَّة والنقديَّة يشهد تقصيراً كبيراً وتهميشًا، فنجد من جهة كثرة الدراسات الأدبيَّة والنقديَّة التي تستقرأ النَّص المسرحي الموجه للكبار، وتحاول الكشف عن مضامينه وجماليته، في حين نجد إغفالاً للمسرح الموجه للطفل، لهذا كان النَّقد الثَّقافي من أنسب المقاربات النقديَّة التي تصلح لمثل هذا النوع من الخطابات لاعتبارات عديدة وأهمها: أنَّ النَّقد الثَّقافي يهتم بكل ما هو مُهمش، ويعمل على إعطائه أهمية كبيرة في اكتشاف مكامنه الخفيَّة، بالإضافة إلى أنَّ الانفتاح الخارجي للخطاب الأدبي، قد أجاز للنَّقد الثَّقافي قراءة أنساقه والكشف عن حيَّله الثَّقافيَّة.

وحديثنا عن الخطاب المسرحي يتطلب منا دراسة متضمنات القول، على مستوى الخطاب الموجه للقارئ، لأغراض لها علاقة بطبيعة المسرح وغايته، حيث ينزع المؤلف دائمًا في خطابه إلى الحرص الشديد على عملية جذب انتباه المتلقي، إلى أوضاع مختلفة (سياسية، اجتماعية، إيديولوجية، أخلاقية) لذلك يكون الخطاب ذو بعد تلميحي حتى يفتح الباب للقراءة والتأويل"[2]، وهذا التنوع الذي يلجأ إليه الكاتب المسرحي، هو ما يبحث ويصبوا إليه النَّقد الثَّقافي فهو"نظام مخاتلة واستثمار الجمالي والمجازي، يمرر جدلياته ومضمراته، التي لا تنكشف إلا بالقراءة الفاحصة Critique Readingولا يمكن استبارها إلا بتكوين جهاز مفاهيمي، ومعرفي متكامل"[3] .

خلاصة:

يمكن القول أنَّ النَّقد الثَّقافي انطلق من فكرة مهمة، وهي الابتعاد عن مفاهيم الجماليَّة وقداستها، ونرى أنَّ مفهوم النَّسق ارتبط في المعاجم العربيَّة القديمة والحديثة بالنظام والتتابع والشموليَّة، ومن من خلال دراستنا للنَّقد الثَّقافي على المستوى المفاهيمي تبين لنا أنَّ النَّقد الأدبي، لارتباطه بالبلاغة قد قصر نفسه على مفهوم الجماليَّة البلاغيَّة إلى حد جعله عاجزًا أمام مختلف الخطابات، وتقديسه لهذه الميزة الفنيَّة جعله يستنفذ كل إمكاناته، حتى

[1] محمد فؤاد الحوامدة، أدب الأطفال فن وطفولة، ط1، دار الفكر ناشرون وموزعون، عمان، 2014، ص42.

[2] أحمد عيسى، طبيعة الخطاب المسرحي في الجزائر مسرحية الصدمة أنموذجا، ص21.

[3] يوسف عليمات، النقد النسقي تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي، ص 09.

بلغ مرحلة الجمود أمام تطورات الحداثة، أو سن اليأس كما وصفه عنه عبد الله الغذامي في كتابه (النقد الثقافي دراسة في الأنساق الثقافية العربية)، بالإضافة أنَّه لم يعد قادراً على تحقيق متطلبات المتغير المعرفي والثَّقافي الضخم الذي نشهده الآن، وقد أوقعَنا في مرحلة العمى الثَّقافي.

ويمكن القول أيضا إنَّ النَّقد الثَّقافي حاول كشف عيوب كل من البلاغة والنَّقد معًا، بغية بناء بدليلٍ منهجيٍ جديدٍ يهتم باكتشاف الأنساق الثَّقافيَّة المضمرة، كما يتناول النَّقد الثَّقافي الموضوعات التي تتعلق بالممارسة الثَّقافية وعلاقتها بجميع النظريات المعرفيَّة، بداية بعلاقة الدراسات التاريخيَّة بالثَّقافة، وعلم النفس وعلم الاجتماع، مروراً بالدراسات ما بعد الحداثيَّة، والتي تمثلت في الخطاب ما بعد الكولونيالي، والدراسات النسويَّة والدراسات المسرحيَّة، والهدف من ذلك معرفة مدى تأثير تلك الدراسات على شكل الممارسة الثَّقافيَّة.

وبالعودة إلى الخطاب المسرحي الليبرالي، فإنَّنا نجده قد عمد إلى تهشيم نسقيَّة الأنا الشرقيَّة، ويعود ذلك إلى اقتناع الكاتب المسرحي بأن المهمش والمهمل في الثَّقافة الشرقية ليس له سيادة للتحكم بمصيره، كما اعتبر النَّقد الثَّقافي من المقاربات المستجدة على الساحة الأدبيَّة والنقديَّة، كما أنه نتاج تأثيرات ما بعد الحداثة على الدراسات النَّقديَّة، فكان منهجا يسعى إلى تحقيق الشمولي والتكامل، تهدف إلى الانفتاح على كل أشكال الخطابات، وخاصة المهمشة منها بغية تحرير النقد من الهيمنة البلاغيَّة.

الفصل الأوّل: تشكلات الأنساق الثقافيَّة في مسرح الطفل

توطئة

1–النسق المخاتل في العنونة/ مقاربة لجدليَّة المخاتلة في بناء الأنساق الثَّقافيَّة في مسرح الطفل

2–عتبة الإهداء والأفق الدّلالي النَّسقي في الخطاب المقدماتي

3–تمثَّلات المقَدَّس والمدَنَّس في النَّص المسرحي:

أ–رمزيَّة المقَدَّسات الدِينيَّة

ب–التوصيفات الدينيَّة للشخصيات المسرحيَّة

ج– تجليات العقيدة الدِينيَّة في مسرح الطفل

د–العَرْفَنَة الصوفية ونسقيتها في مسرحيات عز الدين جلاوجي

4–العجائبيَّة وتشكل النَّسق الثَّقافي المؤنسن في المسرح

أ–الأبعاد الثَّقافيَّة للمسخ والتحول

ب– ديالاكتيك الأنسنة في مسرحيات عز الدين جلاوجي

خلاصة

توطئة:

ساهمت الأنساق الثقافية، في تشكيل معالم الخطاب المسرحي لعز الدين جلاوجي، وقد كانت لتلك الأنساق المخاتلة الحظ الأوفر من الحضور، وإنَّ ارتباط النَّقد الثَّقافي، بمختلف المرجعيات الثقافيَّة، من دين وفلسفة وأسطورة وعجائبية، وتشربه منها، دفعنا إلى ضرورة تقصي هذه التمثلات، والأنظمة الثقافية، والوقوف على معمارية المتعاليات النصية، والأنساق الدينية المقدسة والمدنسة، وبالإضافة إلى تمثل البعد العجائبي، الذي يخفي بين دفتيه دلالات ثقافية واجتماعية، تعري المستور والمسكوت عنه، ومن خلال هذه الأنساق نلملم شظايا الخطاب المسرحي، حيث مكنَّ عز الدين جلاوجي مسرحياته، من الانفتاح على على استراتيجية الانفتاح المطلق والمشرع، على ممكنات الثقافة ومرجعياتها، وتخوم اللغة وانزياحها، وعلى زخم التخييل المرتهن إلى التعجيب والخرق، واختراق نمطية وأحادية الصوغ التقليدي للكتابة المسرحية، إلى نموذج ثقافي يكسر أفق المتلقي، وسلطة الكاتب وحدود التأويل، ويكشف عن هوس الكاتب بالتجريب، وينهض هذا الفصل بداية على دراسة المتعاليات النصية، الداخلية والخارجية، وكشف ديناميتها اللغوية والسياقية، والتقاط شفراتها، ووفق هذا التدليل، حري بنا طرح هذا التساؤل: **كيف يمكن استنطاق المشاهد المسرحية بما يوفره النقد الثقافي من معطيات؟**

1-النسق المخاتل في العنونة/ مقاربة لجدلية المخاتلة في بناء الأنساق الثقافية في المسرح:

"تعد العتبات مدخلا هاما إلى النص، وإسقاطا مباشرا عن مضامينه، فهو البهو الذي يفاجئ القارئ، بجمالياته ويدفعه للولوج دون ريبة للنص، مستمتعا وكاشفا أغواره، وإن سعت الدراسات جميعها، إلى تفكيك هذه التيمة واستقصاء ما خلفها من معنى ودلالة"[1]، وإن هذه الدراسة، تهدف إلى تتبع تشكلات العنونة نسقيًا، في مسرحيات عز الدين جلاوجي، وملاحقة تلك اللغة **المخاتلة***، والانسيابية التي غلفها بها، والتي من شأنها أن تُهيّئ وعي المتلقي وتنقله من عالم القراءة الأفقية التقليدية، إلى تتبع القرائن النسقية المضمرة، إننا أمام عتبة نصية "تروم إلى التكثيف سعيا وراء التجدد والتميز، انعتاقا من التعري وهروبا من العادي، فالعنوان هو استهلال يهدف إلى الإيقاع بحواس القارئ واستمالته، وجلب انتباهه وشده إلى الموضوع، فمن شأنه أن يبرز براعة المبدع، لأنه يحمل مؤشرات تنبئ القارئ عن كيفية بناء النص"[2]، وبالتالي فالعنوان له سلطة إغرائية، لكونه أحد المقدمات والعتبات، التي تُؤخَذ لفهم مضمون الخطاب، كما يعد علامة نسقية، حاملة لمؤشرات ثقافية دالة، وقد اعتمد عز الدين جلاوجي على خاصية التعارض والمختالة في عناوينه، التي تجعله يبتعد عن المتن من الناحية الدلالية، وتنزاح بالمتلقي إلى مقاصد كثيرة، وبالتالي توقعه أمام رهان القبض على الدلالة، هذا الوضع يجعله يصطدم أمام لغة

[1] فاطمة قيدوش، الأنساق الثقافية في قصة أفعى جريح لغادة السمان، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مج09، ع03، 2020، ص126.

[G] **المخاتلة:** هي حيلة حجاجية توجيهية يمارسها المتكلم بواسطة تفعيل النموذج المخالف للخطاب، وهي فرصل للمتلقي للتمعن والفحص، مقال عبد الحميد سيف الحسامي، نسق المخاتلة عن أبي حيان التوحيدي- قراءة تحليلية تأويلية لكتاب أخلاق الوزيرين، مجلة فصل الخطاب، مج13، ع1، مارس2024، ص153

[2] سعاد رقيق، مخاتلة الخطاب وانفتاح التأويل في رواية السمك لا يبالي، مجلة المعيار، مج، ع01، 2015، ص135.

تضمر أكثر مما تفصح، وضمن هذا السياق، تطل علينا مسرحية **"ضلال وحب"** لعز الدين جلاوجي، من مجموعته المسرحية (**الدجاجة صنيورة**) الصادرة عن دار المنتهى 2021، بتشكلاتها النسقية المتشعبة، ودلالاتها التي تستوقنا عند أهم المحطات التاريخية للجزائر.

فعنوان المسرحية في بنيته اللغوية، قائم على مفردتين نكرتين، يتوسطهما حرف عطف، والتنكير الحاصل في الكلمتين حسب ماجاء في اللغة، يفيد التعقيد والغموض، وهذا ما يتناسب مع المعنى الدلالي للفظتين، وبالنظر إلى عنوان المسرحية ضلال وحب يقع نظرنا على ثنائية ضدية وهي الحب والضلال، اللتان لا تفصحان عن مضمون وهوية النص مباشرة، حيث اعتمد عز الدين جلاوجي على تقنية التضاد والمفارقة اللغوية، في معظم مسرحياته، فالضلال في معناه العام، يحيل إلى الحياد والوقوع في الباطل، في حين أن الحب هو مرتبة من المراتب الحسية التي يصلها الإنسان في علاقته بغيره، غير أن عز الدين جلاوجي جعل مفهمومه يرتبط بالحب المتعلق بالوطن والأرض، وبتلك الرابطة التي تنشأ من خلال علاقة الإنسان بتاريخه وهويته.

أما كلمة الضلال، فقد حمل تضادا جماليا ونسقيا لكلمة الحب، ومارس لعبته الإغرائية على متلقيه، من أجل تتبع نسقيته، وربطها بمضمون الخطاب، دافعة إياه إلى طرح أسئلته، **ما هو الضلال المقصود به في المتن؟ هل هو شخصية أم واقع معاش؟** والملاحظة النسقية الأولى في لفظة ضلال وحب، أن الكاتب عمد إلى تقديم كلمة ضلال على كلمة حب، وبالتالي يطرح السؤال نفسه: **هل هذا التسبيق لكلمة على أخرى، له علاقة بلحظة تاريخية معينة؟ وهل من ورائه حقيقة وجب رصدها والكشف عنها؟**

إذن يمكن القول أن هذه العنونة، تدل على وجود صراع وجودي في متن المسرحية، حيث لجأ الكاتب إلى تسبيق لفظة ضلال على حب من أجل الإحالة، إلى تلك الفترات التاريخية الظلامية، التي مر بها الشعب الجزائري، وبتلك الشخصيات والوقائع، التي خلفت وراءها تاريخا أسودا في هذا الوطن، إنه **الضلال** الذي نشرته فرنسا في عقول الشعب، من أجل تجهيله وضربه في عقيدته ولغته ووطنيته، ولعل ما جاء في سياق المسرحية يؤكد هذا القول" **يا أمنا إنهم حيارى في متاهات الصحارى قد أكثروا العويل، وأنكروا مجدك الأثيل .. (الشباب وهم في حية وضياع يمزقون لافتات كتبت عليها شعارات تمجد الثورة والتاريخ)**[1].

أما لفظة حب فربطها الكاتب في مسرحيته، بالأم أي (الجزائر)، ذلك الحب المتجذر الذي لا يقبل مراهنةً ولا تفنيدًا ولا مساومة، وهذا التسبيق والتأخير للفظة على أخرى، دلالة على تلك المرحلة المنيرة، التي تلي ذلك السواد الذي سيطر على تاريخ وواقع الشعب الجزائري، إن الكاتب زاوج عنوانه بين ثنائية المقدس والمدنس، بين الحب والضلال، وهي مغامرة مسرحية، قلّما يتجرأ الكتاب على المراهنة عليها، لما فيها من صعوبة من ناحية إغواء المتلقي وجذبه لمثل هذا النوع من التقنيات السردية.

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحيات الدجاجة صنيورة-(مسرحية ضلال وحب)، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2021، ص12.

واستمرارا في رصد الثنائيات الضدية في العنونة، وتتبع الاستراتيجية المتبعة فيها، تطالعنا مسرحية **"سعادة في مأساة"** من المجموعة المسرحية الليث والحمار، هذه الثنائية المشحونة بالدلالات السلبية والإيجابية، جاءت معبرة عن ثنائية الموت والحياة، حيث تتحقق هذه الثنائية، بوجود صراع بين طرفين (**الأنا والآخر**)، فيظهر الأنا في صورة المأساة، والآخر في صورة السعادة، ولكونه دائما الطرف الفائز في لعبة الحياة، وتدل كلمة سعادة على تلك البهجة والسرور، التي تنتاب الإنسان في لحظة زمنية معينة، وهذا ما توحي به شخصية **أم قتادة**، حيث تحولت مأساة ابنها إلى سعادة وفرج لها **"مصائب قوم عند قوم فوائد"**، فكانت المصائب التي تحل على ابنها بمثابة فرج نزل عليها، فكانت سعادة مقترنة بالخديعة والحيلة والنفاق، سلكت فيه أم قتادة مسار الاستلاب الأمومي، الذي مارسته على ابنها، في سبيل تحقيق سعادتها، ولعلّ القرائن اللفظية الموجودة في المشهد تعكس هذه الحقيقة، وتثبت كيف تحول هذا النسق المقترن بالحب والرحمة في مفهومه العام، إلى نسق مفارق يحيل إلى معاني النفاق والمصلحة يقول: (تظهر الأم في خيمة أحسن من الأولى وهي فرحة، بعد دية أنف قتادة رميت الفقر في قعر مظلمة، بعد أن كاد يرميني فيها، هكذا الحياة بعد العسر يأتي اليسر)[1]، وهذا الاستشهاد يلاحظ المتلقي، ذلك الترابط الحاصل بين عتبة العنوان والقرائن الموجودة، في متن المسرحية، فجاءت معبرة عن سيكلوجية الآخر، المتجرد من إنسانيته، والذي أصبح يعتقد أن طريق المأساة والمعاناة، هو سبيله للوصول إلى سعادته.

حيث حَوَّلَتْ السلطة الاستعلائية، المقرونة بالفحولة الأمومية، شخصية أم قتادة إلى ذات نرجسية، رمت بنفسها في متاهات أهوائها النفسية وأطماعها، فجعلت منها ذات متجردة من إنسانيتها، متخفية خلف عباءة أمومتها، التي كرمها الله بها، وضمن هذا السياق يمكن القول أن عز الدين جلاوجي انفتحت مسرحيته على تيمة الموت المشخص لحالة قتادة والعنف الممارس عليه.

ومن خلال هذا الاستنطاق النسقي لعنوان**"سعادة في مأساة"**، نرى أن هذه المسرحية، تصف حقيقة ومعاناة شخصية قتادة، الذي كانت مأساته نقطة انعطاف في حياة أمه، ليتحول حالها من الفقر إلى الغنى، ومن الذل والعبودية إلى العز والجاه، فكانت هذه المأساة انزياحا حقيقيا لمعناها وتضادا مفارقا، تحولت هذه المأساة إلى نسق مفارق معبر عن واقع وسلوكيات متناقضة، إنه نسق ألبسه الكاتب معاني غير معانيه، فأصبحت الذات ترى فيه مصدرا لحياة أفضل، ووفقا لهذا المنظور، فإن عنوان **سعادة في مأساة** هو خطاب اجتماعي، بيَّن حقيقة المسكوت عنه في الصراع الحاصل بين المرأة/ والرجل، وبين ثنائية الحياة/ والموت، الفقر/الغنى، وحقيقة أن تمرد المرأة قد يخدم مصلحتها الذاتية، غير أنه لا يمكن أن يتناسب، مع المنظومة الأخلاقية والاجتماعية، الراسخة والمتوارثة، إن الاستراتيجية المنتهجة من طرف عز الدين جلاوجي، في عنونة مسرحيته وفق الثنائيات الضدية، تفتح أفق التأويل أمام متلقيه، هذا الأخير الذي يغريه هذا الانزياح اللفظي والدلالي الحاصل على المستوى النسقي.

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحيات الليث والحمار –(سعادة في مأساة)، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2021، ص91.

ومن أكثر الأقنعة التي اعتمدها عز الدين جلاوجي، وقَنَّنَهَا في مسرحياته، هي استخدامه للرموز الدينية، بشكل لا يَنفُر المتلقي منه، حيث أضفى على مسرحياته، نوعا من التماهي، مع الثقافة الدينية، بمقدساتها وشخصياتها انطلاقا من العنوان، ما أكسب خطابه سلطة إغرائية، جاذبة للمتلقي، هذا الأخير الذي يتحول بدوره إلى مؤول ثقافي، ويحاول تتبع واستنطاق مكامن العنوان وترقب دلالته، وضمن هذا السياق تطالعنا مسرحية "**الابن الذبيح** " من المجموعة المسرحية الثور المغدور، حيث يضمر هذا العنوان، وراءه نسقا دينيا، يستعدي منا كقراء، ربط القرائن مع بعضها، وأول قرينة نواجهها المتلقي هي الابن، ثم تليها كلمة الذبيح، حيث جاءت هذه الجملة النسقية لتخبر عن وجود مرجعية دينية، والمتأمل للجزء الثاني من العنوان – الذبيح- يستطيع الإلمام بهذه المرجعية التي تتحرك داخل العنوان.

فمن الناحية الدلالية، شكلت لفظة الابن حقلا دلاليا إيجابيا، عكس كلمة الذبيح، التي جاءت لتعبر عن أمر سلبي ومريب، يختص به الإنسان، كما جاءت لفظة الإبن لتدل على تلك الطفولة البريئة، الخالية من التدنيس والسوداوية، في حين أن كلمة الذبيح، حملت في طياتها رائحة الموت والدنس والشر، والقراءة الأول التي تنتج عن هذا العنوان، رَشَّحَت في أذهانها واستدعت قصة الذبح للنبي إسماعيل، مع والده النبي إبراهيم، بتوكيل من الله عز وجلَّ، وقد وردت قصة الذبح في المشهد السردي القائل:

الأب : ليتني أملك فرسا كحاتم، إذن لذبحتها للضيف، كما فعل هو مع الضيف، ولكن أنَّي لي الفرس وقد أخذ القحط مني كل ما أملك، وأهلك الزرع والضرع؟

الزبير: عندي حل ..(مترددا) إذبحني يا أبت ويسر للضيف الطعام ولا تعتذر بالعدم، إن لسانه لن يعذرنا، ونصبح حينئذ عارا تلوكه الألسنة، وتتشدق به الأفواه..ونرمى بالبخل واللؤم[1]

وعليه فإن **الابن الذبيح**، هو ربط مع المقدس الديني، المتعارف لدى العامة، والذي يستمد منه إشعاعه وتأثيره على المتلقي، الذي يبني أفقًا أوليًا من خلاله، وذلك من خلال وجود تقاطع، بين التجربة الدينية للأنبياء – إسماعيل وإبراهيم- وبين التجربة المسرحية –الزبير ووالده، إن الإبن الذبيح في المسرحية، هو رمز للرحمة والصبر على المصائب والشدائد، والإيمان المفضي إلى التضحية، بالإضافة إلى صفة الإيثار، التي خصها الله عز جل في فئة معينة، تُؤثر على نفسها رغم حاجتها وفقرها، ويمكن القول أنّ النسق الثقافي الطافح في العنوان، نجده يتأرجح بين ثنائية الموت والحياة، وهو التضاد الذي جعل العنوان يمارس غوايته، ويسحب المتلقي إلى فهم مقاصده الحقيقية، بعد أن رمى إليه خيطا من خيوطه وهو الذبح، وعليه فإنه عز الدين جلاوجي تمكن من شحن عنوانه، بكم من القيم الدينية، التي تعكس ثقافته وقدرته، على إعادة تمثيل الهوية الدينية، ومسرحتها من جديد.

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحيات الثور المغدور-(مسرحية الابن الذبيح)، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2021، ص63-64.

والقرينة الثانية التي تؤكد ذلك التعالق، بين المقدس الديني والتجربة المسرحية ما جاء في قول الكاتب: **لبنى:(تنادي قبل أن تدخل) أبت، يا أبت (تدخل) أبشر..أبشر جاء الفرج، عند النبع رأينا سربا من الضباء ينساب إلى الماء عطاشا، ولقد تركت عكرمة يرقبها**[1].

إذن هي مؤشرات دينية تلتحق بالعنوان، وترتحل بالمتلقي إلى قصة النبي إسماعيل، عندما همّ والده على ذبحه، فجاء الفرج من الله تعالى، وأنزل من السماء كبشا عظيما أقرن فداءً له، والحكمة من قصة إسماعيل هي الامتثال لأمر الله تعالى والطواعية له، والصبر على الابتلاء، وعليه فإن هناك مطابقة بين السياقين، حيث لما هم والد الزبير على ذبح ابنه جاء فرج الله تعالى، ورزقه بسرب من الضباء، إكراما له ورحمة بابنه، وتحدث على مستوى المسرحية مفارقة على مستوى الحدث حيث أن القصة الدينية –الذبح– جاءت بأمر من الله تعالى، من خلال رؤيا رآها النبي إبراهيم، ليمتحنه في صبره وفي محبته له، أما المسرحية فالذبح أقدم عليه والد الزبير، إكراما للضيف، وعليه فإن هذه المفارقة توجه المتلقي، إلى البحث والوصول إلى الهوية الدينية المضمرة، وربط القرائن السردية معها وإسقاطها على التجربة الإنسانية.

إن العنوان يمثل أعلى مراتب الإقتصاد، والتكثيف اللغوي، لذلك فإن عملية صياغته بشكل يليق بمضمون الخطاب، ليس بالأمر السهل على الكاتب، حيث تتطلب منه حنكة لغوية، وثقافة مرجعية، وجرأة سردية، وعنوان مسرحية **"الزعامة الوهمية"** هي عينة على ذلك التكثيف الرمزي، والملاحظ على عناوين عز الدين جلاوجي، أنها غالبا ما تخضع إلى تركيبة نحوية واحدة، بحيث تقع في حقل الجمل الإسمية، لما لها من ثقل على المستوى التركيبي، وأَكْثَرَ تمكُنًا حسب رأي العالم النحوي سيبويه، فكلمة الزعامة جاءت خبرا لمبتدأ محذوف تقديره هذه، وكلمة الوهمية هي نعت وصفة لكلمة الزعامة.

كما نلاحظ وجود تضاد غير ظاهر على مستوى المفردتين، فلو تتبعنا المعنى الحقيقي الخاص بهما، سنجد أن لفظة "الزعامة" جاءت بمعنى السلطة وحب الظهور، والزعامة تُظهر القوة والجاه، عكس كلمة "الوهمية "، فالوهم هو الأمر المخفي الغير الظاهر، والمحجوب عن النظر، فالتناقض الموجود على مستوى دلالة العنوان، " ليبدو وكأنَّه سراب غير متناهٍ، وما يتجلّى منه ويظهر ليس إلا ما نريده نحن ونرغب في تلّقيه"[2]، وبالتالي فالعنوان كسر أفق التوقع، لأنه تراوح بين ثنائية الخفاء والتجلي، الكشف والحجب، **فما العلاقة بين الزعامة والوهم؟ وكيف تصبح الزعامة وهما لأصحابها؟**

والمتتبع لحيثيات المسرحية، يرى ذلك الصراع النسقي الداخلي، بين عدة ثنائيات، وهي مجموعة من حركات اللغة العربية وحروف العلة، من أجل من له الحق في الزعامة، وبالإضافة نجد أن الكاتب جعل من هذا الصراع المؤنسن إستراتيجية لإثبات إعجاز اللغة العربية وتنوعها، ومن ناحية أخرى أثبت عز الدين جلاوجي،

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية الابن الذبيح، ص65.

[2] محمد حمراس، المفارقة في رواية بحر الصمت لياسمينة صالح، مجلة جسور المعرفة، مج07، ع03، سبتمبر 2021، ص341.

كيف تتحول الذات المؤنسنة إلى ذات متعالية منتشية للسلطة، وقدرته في أن يحول عناصر اللغة، بحروفها وحركاتها، إلى نظام سياسي متصارع، كما نجده استعار من الخطاب الفحولي، أحد قرائنه ومؤشراته وهي الزعامة والهيمنة، حتى يجعل من العنوان سلطة مركزية في خطابه.

ويفرض العنوان نفسه كمنظومة لغوية، تمتلك مرجعية ثقافية، تؤهله ليصبح من العتبات النصية المهمة، ونص موازي له سلطة على الكاتب والمتلقي، وقد رَكَّزْتُ في هذه الدراسة على استنطاق العناوين التي لها هذه السلطة والجاذبية، باعتبار العنوان من أكثر العتبات، التي تترسخ في الذاكرة، كما من شأنها، أن تثير الكثير من التساؤلات لدى المتلقي، وفي ضوء هذا الطرح نجد أن مسرحية **"العمد والفضلات"** تحمل هذه الخاصية النسقية، المنفتحة على أكثر من تأويل، لامتلاكها ثنائيتين ضديتين، تستوقنا للتأمل في تركيبتها النحوية، والدلالية والنسقية، فعلى المستوى التركيبي، جعل الكاتب عنوان مسرحيته جملة إسمية، تنقسم إلى مفردتين وهما: **العمد:** جاء بصيغة المفرد وجمعه أعمدة، والعمد هو ركيزة الكلام، والأساس، والدعامة التي يقوم عليها الشيء، أما في المسرحية فجاء ليعبر عن الركيزة الأساسية، التي تقوم عليها اللغة العربية، في الجملة الإسمية وهو **"الفاعل والمبتدأ والخبر"**، أما **الفضلات** فقد جاءت بصيغة جمع المؤنث السالم، وجمعها فِضال، والفضلات في المسرحية هي "الحال والنعت والمجرورات ..إلخ "، وتعرب كلمة العمد خبرا لاسم الإشارة المحذوف –هذا– والواو حرف عاطف ومابعده – الفضلات– اسم معطوف مرفوع وعلامة رفعه الضمة هذا من الناحية التركيبية.

كما نجد أنّ العنوان جاء على شاكلة ثنائية ضدية، بمعنى أنه ينهض على مفردتين متناقضتين، وهما العمد/ والفضلة، أي المركز/ والهامش، حيث نجد أن عز الدين جلاوجي، إعتمد على خاصية السخرية المخَاتِلة لعرض ذلك الصراع المؤنسن في مسرحيته، ويظهر نسق الإستعلاء في العنونة، في تلك الشخصيات التي تمجد ذاتها على حساب غيرها، فاعتمدت على التهكم والسخرية على غيرها، من أجل فرض هيمنتها، وتأكيد سيادتها في اللغة العربية، فتصير السخرية "مهيّأة لمقاربتها بوصفها تجليًا لنسق "المخاتلة" الذي تتبناه الثقافة في أثناء صراعها من أجل البقاء، في إطار المعارضة الثقافية التي تعيد ترتيب أدوات الصراع بين المتن والهامش، إن السخرية بكل ما تشتمل عليه من تهكم ومفارقة – أحد تجليات نسق المواجهة المُخاتِلة، وقد استمد هذا النسق فاعليته، من شراسة صراع الذات مع واقعها، المفعم بمظاهر القبح والقهر"[1].

وبالتالي فالكاتب شكل عنوانه، كعلامة عاتمة مخاتلة بعيدة عن المكاشفة، هذه العلامة التي تدفع بالمتلقي إلى الدخول في غمار التشخيص والتأويل، والكشف عن تلك القضايا المطمورة، وراء ثنائية المركز والهامش، وتعرية تلك الصورة البالية، التي رسختها الثقافة وجعلتها أنساق مقدسة، لا تقبل النقد، حيث يصطدم المتلقي بخطاب

[1] علاء عبد المنعم إبراهيم، المخاتلة السردية، تمثلات ثقافة الهامش في السرد الروائي، مجلة العمدة الدولية في اللسانيات وتحليل الخطاب، مج03، ع03، 2019، ص43.

يمتزج فيه النسق المهيمن بالنسق الهامشي، وبسلطة نافية للآخر، وذات مكتفية بنفسها، وفي ضوء هذا السياق نستدعي مشهدا دالا على هذه الحقيقة في قول الكاتب على لسان شخصياته المؤنسنة:

الخبر: نحن جميعا الفاعل والمبتدأ والخبر أسرة واحدة هي أسرة العمد لأننا نشترك في الرفع وما نلنا الرفع إلا لمكانتنا العظيمة

المبتدأ: نحن جميعا من أسرة العمد وذلك يميزنا عن الفضلات.

الفاعل : صدقت، إن الفضلات من نصيب المزابل

الحال: حسبكم، ما هذا الهراء والهذيان أيها المغرورون، إننا سمينا الفضلات من الفضل والكرم لا مما توهمتم[1].

إن دلالة التصارع والتناقض بين الثنائيات، هو شرط مطلوب، لكي تتحقق العملية النسقية، وقد شكل عز الدين جلاوجي مسرحية **"الإيثار"** وفق إقتصاد تركيبي وعجمي، إذ جاء بصيغة مفردة واحدة مُعرفة، عرفت حضور المسند وهو **الإيثار**، وغياب المسند إليه المقدر بضمير"هو"، ومن الناحية المعجمية، جاءت هذه الكلمة مصدرا لآثَرَ، أي آثَرَ على نفسه، بمعنى فَضَّلَ غيره على نفسه، إكراما وإحسانا له، والملاحظ أن الكاتب إكتفى بكلمة واحدة في العنونة، دون إلحاق عنوانٍ إسنادي، يُفصح عن حقيقة الممتن، وهذا ما يثبت أنه اعتمد على إستراتيجية المخاتلة، التي تُبعد المتلقي عن مقصدية المتن وتربكه، وتضعه في موضع المكاشفة والتقصي، وبالتالي يخلق العنوان مرجعه ودلالته الخاصة، بمعنى أن النظام النسقي –اللغوي والدلالي– الذي اعتمده الكاتب، يدفع المتلقي إلى البحث عن دلالة العنوان، بعيدا عن ماهية المتن، فيأتي بصيغة التلميح حينا، ويخفي الدلالة ويعتمها حينا آخر.

ونجد أن عنوان الإيثار متشابك مع المرجعية الدينية، حيث أن هذه الكلمة لها ما يقابلها في القرآن الكريم، حيث وردت في سورة الحشر في قوله تعالى :" ﴿ وَيُؤْثِرُونَ عَلَى أَنْفُسِهِمْ وَلَوْ كَانَ بِهِمْ خَصَاصَةٌ ﴾الحشر: (9)، والتي نعدها إشارة دلالية، هيأت ذهن المتلقي إلى طرح أسئلته، **ماذا يقصد بالإيثار؟ ومن الذي وقع عليهم هذا الفعل؟**

إن مسرحية الإيثار هي مسرحية تبدأ بسرد أحداثها حول ثلاث شخصيات: الواقدي، وصديقه سليمان ومحمد، جمعت بينهم صداقة ومحبة قوية، وكل شخصية كانت تؤثر على نفسها، من أجل مساعدة غيرها، رغم حاجتها وفقرها، فكانت مثالا للمعدن الأصيل للإنسان.

وعنوان الإيثار جاء عنوانا مناسبا، وكاشفا لذلك الإيمان والقناعة والرحمة، التي تسكن الإنسان المؤمن والموحد، كما جاءت المسرحية مشحونة، بكثير من القيم الأخلاقية والروحية، التي تعكس عقيدة الإسلام السَّوِية وقوتها، في ظل الخلل الذي أصاب المنظومة الأخلاقية في المجتمع، وهذا يدل على أن عز الدين جلاوجي، كان دائما حريصا على بث النسق الديني، حتى في عناوين مسرحياته، ما أضفى عليها نوعا من القداسة والروحانية،

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحيات السيف الخشبي –(مسرحية العمد والفضلات)، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2021، ص27-28.

فالنص المسرحي الجلاوجي هو نص يخترق أفق المتلقي، ويمارس غوايته وإغراءه عليه، بلغة مخاتلة وانسيابية، تبعث فيه الفضول وتربك حواسه، وبسياقات مرجعية مبنية على المغايرة، فلا يصطدم المتلقي بشخصيات جافة وسطحية، بل يعيد الكاتب إجترار الشخصية المرجعية، ومسرحتها، ويخلق منها رموزا جديدة، والتي من شأنها أن تجيب على تساؤلات المتلقي، ويمكن القول أن عملية التلقي،" لا تخلو من أية سابقة دلالية، بل يتلقاه مزودا بتقابل أفقان لفهم النص، أفق النص، الذي أودع فيه ذاكرته الوجودية عن الماضي، وأفق القارئ، الذي يريد فتحه على المستقبل، وينصهر هذان الأفقان ليولدا عملية القراءة في تملك النص وفهمه"[1].

ويواصل عز الدين جلاوجي، لعبته المسرحية المراوغة والمخاتلة في مسرحية " **لقاء الأذكياء**"، حيث يطل علينا عنوان المسرحية بمفردتين تُغرقان المتلقي في متاهات التأويل، للبحث عن دلالتهما، وعلاقتهما بالمتن المسرحي، رغم بساطة تركيب الكلمتين من الناحية المعجمية، إلا أن أفقهما الدلالي، ومقصديتها الحقيقية يصعب على المتلقي إلتقاطها، فالكاتب اعتمد على خاصية التضليل والتعتيم، ما زاد من تشابكات المعنى الحقيقي للخطاب، والعنوان من الناحية اللغوية، تكون من وحدتين معجميتن، الأولى هي **اللقاء**: جاءت مفردة ونكرة، من مصدر لاقى وجمعه لقاءات، وهو اجتماع الإنسان مع غيره وتواصله معهم، أما كلمة **الأذكياء**: جمع ذكي، ومعناها سرعة البديهة والفهم، والفطنة التي يمتلكها الإنسان، وكلمة **لقاء** جاءت نكرة وخبرا مرفوعا، في حين **الأذكياء** جاءت مضافا إليه، والمبتدأ جاء محذوفا، تقديره "هذا ".

فعنوان لقاء الأذكياء يفرض نفس على المتلقي بطاقاته التأويلية، فهو شفرة تراثية غير مباشرة، ذلك لأن الكاتب أعادة بعث التراث العربي، عبر إستراتيجية راوغ بها متلقيه، وأبعده عن المتن، في خطوة منه لإعادة إنتاج نصه ومرجعه الخاص، والتموقع من جديد في عملية التلقي، وعنوان المسرحية، لا يبوح بمقصدية المتن ومضمونه من أول وهلة، والمتتبع لحيثيات المشاهد، يرى أنه إبحار في عوالم التراث، وإعادة تثبيت لخصوصية الثقافية العربية، انطلاقا من شخصيات مرجعية مُمسرحة، وهي شخصية شن وطبقة، حيث قام من خلالهما الكاتب بعملية مكاشفة وتقصي لثنائية الرجل والمرأة، بعيدا عن ذلك الصخب والصراع، الذي غَلَّفَ صورتهما وعلاقتهما دائما، حيث تعيش شخصية شن حالة من المفارقة عن واقعها، راغبة في الانعتاق مع ذاتٍ، تشاركها عالمها وأهدافها وطموحاتها، فيدخل في رحلة بحث عنها، في ظل مجتمع، كانت له إشكالياته مع المرأة ومع وجودها، وبالتالي فقد أعطى الكاتب من خلال هذه المسرحية نموذج ثقافي مثالي، وهو شخصية "شن" الذي اختار لنفسه نمط حياتي، بعيدا عن تلك التقاليد والأعراف الراسخة، المناهضة للأنثى، والممثلة في طبقة، التي تعد نموذجا إيجابيا للمرأة المثقفة، التي فرضت نفسها، في مجتمعها الفحولي، الذي اتخذ من سلطة الوأد والاستعباد والولاء عُرفًا له.

ومسرحية "**الأنف الأجدع**" التي نعتبرها أيقونة دلالية، تقتضي منا الوقوف على تركيبتها المعجمية والنحوية، للوصول إلى دلالتها النسقية التي تخفيها، فمن الناحية المعجمية، تكونت جملة الأنف الأجدع من

[1] رقيق سعاد، مخاتلة الخطاب وانفتاح التأويل في رواية السمك لا يبالي، مجلة المعيار، مج06، ع01، 30جوان2015، ص137.

مفردتين، الأنف: "جمعه أُنُوفٌ، وبعير مَأْنُوفٌ: أي يساق بأنفه، ورجل أُنَافٍ، عظيم الأنف، وأنفت الرجل، ضربت أنفه، وأنف الجبل: أوله وما بدا لك منه"[1]، **والأنف** هو عضو في جسم الإنسان وهو أحد مخارج الهواء وأحد أعضاء التنفس، **أما كلمة الأجدع**، من الجَدعِ، وهو القطع والبتر، وأنف مجدوع أي مقطوع، وقد ورد العنوان على شاكلة جملة إسمية، تتكون من **الأنف**: مبتدأ مرفوع لخبر محذوف تقديره هذا، **والأجدع**: هو نعت مرفوع.

وعنوان الأنف الأجدع يدفع المتلقي إلى تحريك مخيلته، واستنطاق تلك الدلالة المدسوسة داخله، وهو وجهة ثقافية مخاتلة، لا تفصح عن دلالات المتن الحقيقي، ونواياه ومقاصده، إلا من خلال تتبع حيثيات مشاهده، وتقصي الناحية السياقية له، فقد حاول الكاتب بث روافد تناصية، في مشاهد مسرحية، من خلال استثماره للمثل القديم **"منك أنفك ولو كان أجدع"**، وهي قصة تدور حول ثلاثة شخصيات من أحد القبائل العربية وهم "ياسر والربيع وسهيل "، حيث كلّف الربيع أخاه ياسر في مهمة بحث، وقد أعطاه أفضل فرس عربي يمتلكه، غير أن الحمق الذي كان يتلبس ياسر، وسذاجته جعلته يضيع فرسه، بعد أن غدر به سهيل ومارس عليه حيلته، وعند عودته إللى القبيلة، لم يتحمل الربيع ما حدث للفرس فأراد قتل أخيه، غير أن سهيل منعه من ذلك، وقال له المثل الشهير" **منك أنفك ولو كان أجدع**"، ويقال هذا المثل في الثقافة الشعبية للشخص من باب النصح، ومعناه تحمل الأخ ولو كان فيه عيب، وهذه تعبر عن مكارم أخلاق العرب قديما، إن هذه النهاية هي تأطير المسرحية بالسخرية، حيث تفصح لنا عن عناقيد المعنى الحقيقي للعنوان، الذي هو في حقيقة الأمر نسق ثقافي مخاتل، إذ حمل رسالة مشفرة، بالسخرية والتهكم، والتي تتولد نتيجة لحدوث توتر بين طرفين متنازعين.

ومسرحية **الأنف الأجدع** هي محاولة تعرية للذات، وما يعتريها من عيوب ومفارقات، فهو خطاب اشتبكت فيه مجموعة من الثنائيات، وامتزجت فيه الحيلة والسخرية، المُمثلة في شخصية سهيل، بالحمق والسذاجة في شخصية ياسر، وبالتالي يتكشف لدينا نسقان: نسق مهيمن متخفي خلف عباءة الحيلة، ونسق ثان مستلب، ويمكن القول أن عنوان هذه المسرحية هو إرباك لأفق توقع المتلقي، حيث يدفعه الفضول إلى التورط مع سياقات الخطاب في نهاية المطاف، من خلال الإبتعاد عن القراءة الخطية، التي تمكنه من غلق تلك الفجوات النصية والقرائية، التي تحيل دون الوصول للقصدية الحقيقية وراء العنوان.

وفي مسرحية **"الليث والحمار"** تقابلنا ثنائية، تختزل في بنيتها الكثير من القضايا، والصور الثقافية، وفي البداية يتم التعامل مع العنوان كبنية لغوية مستقلة، حيث تقابلنا جملة اسمية، تتكون من مفردتين هما: الليث: خبر لمبتدأ محذوف تقديره اسم الإشارة "هذا، والوار حرف عطف، والحمار: اسم معطوف مرفوع، ومن الناحية الدلالية نرى أن خلف هذا العنوان ثنائية ضدية، لا تَتَكَشَفُ للمتلقي مباشرة، إذ يكتنفها الغموض رغم بساطة تركيبتها، مما يحدث فجوة وفراغات دلالية، تلزم على المتلقي تتبع نسقيته المضمرة، وإن الواقف على عنوان " **الليث**

[1] أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 1979، ص146.

والحمار" يرى كيف أن الكاتب شحن مفرداته بقوة المفارقة والتناقض، فكلمة الليث تطلق على سيد الغابة، وهو رمز كاشف لنسق القوة، والهيمنة والعلو ورفعة المكانة، في حين تقابله مفردة الحمار، المعبرة عن الدونية، والضعف والاستلاب، وخاصة عندما أصدر الليث قرارا بقتل الحمار في قوله:

الليث: سأقتلك أيها اللعين المكار، وأمحي أثرك من على الديارا..حملوا عني جثته النتنة، واروها التراب، أو لأرموها إلى الكلاب، ألا لعن الله الحمار، سأقضي على فصيلته بالدمار، والتشتيت والاندثار، وسيلحقهم مني العار والشنار[1].

لقد حوَّل الكاتب عنوانه، مسرحا للصراع المؤنسن، وفضاء يتحقق فيه نسق الإستعلاء، وما هو إلا عنوان أراد عز الدين جلاوجي من خلاله، الوقوف على تمثلات الآخر، في علاقته بالأنا المستلبة، ومساءلة هذه الثنائية هو مساءلة للواقع الذي نعيشه، بمفارقاته وخيباته وصراعاته، فالعنوان جاء مؤطرا بمؤشرات سياسية وثقافية مضمرة، تحت عباءة تلك الشخصيات الحيوانية المؤنسنة، والتي أضفت نوعا من السخرية والفكاهة، على مشاهد المسرحية، كما تخللتها حالة من القلق والترقب، والمتلقي الفطن هو الذي يتمكن من تعرية سيكلوجية الآخر، ورصد خيوط هذه القضية وقصدية هذا الصراع.

وفي عنوان مسرحية " **اللسان المقطوع**" نقف أيضا على تلك المخاتلة، التي توهم المتلقي بالبراءة، إلا أنها جملة نسقية لا تكشف عن نفسها، ولا توحي بأي قصدية، بل تخلق مرجعيتها الخاصة، إنها بنية منفتحة لتأويلات عدة، ووفق هذا المنظور نسوق جملة من التأويلات، التي تجعلنا نقف بداية على دوالها المستقلة، حيث أننا أمام جملة إسمية تتكون من مفرديتن: **اللسان:** جمعه ألسنة، وهو عضو في جسم الإنسان، والمسؤول على التذوق، وأيضا مخرج من مخارج حروف اللغة، وكلمة **مقطوع:** من الفعل قطع، وقد ورد بمعاني كثيرة، نذكر أشهرها: البتر والجذم والجز والسلب والمنع، وهو الإحالة بين أمرين، ويمكن القول أن الدلالات المعجمية، التي حملتها المفرديتين كدال مستقل لا تبتعد عن الدلالة الحقيقية للعنوان.

وفي خضم تتبع مشاهد المسرحية تتبدى تلك العلاقة الحقيقية، بين العنونة ومضمون المتن، حيث أن النسق المخاتل للعنوان لم يعطي للمتلقي أي إحتمالات، على وجود نسق ثقافي مضمر، ولم يشي بطبيعته التراثية المرجعية، إنه خطاب يمنح المتعة والترقب من أول عتباته، فكان العنوان أفقا مفتوحا للتأويلات، والواقف على هذه المسرحية سيصطدم مع ثلاث شخصيات تراثية، وهي الحجاج بن يوسف الثقفي، وحاجبه، وليلى الأخيلية، والخادم عُنيسة، وهذه المسرحية، هي حلقة من حلقات الصراع الثقافي، بين الرجل والمرأة، وهي طرح لإشكالية التقويض الفحولي الناعم للأنثى، حيث أخذت المسرحية، طابعها الأنثوي بشكل مضمر، بحيث لا يستطيع القارئ فك ستارها، إلا من خلال تتبع أحداث المسرحية إلى نهايتها، فكانت رحلة أنثوية إلى مكامن الذات، فنجد أنَّ ليلى الأخيلية تحدت قوة وسلطة الحجاج، ببراعتها اللغوية وذكائها، ومراوغاتها الشعرية، حتى تصل إلى

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية الليث والحمار، ص55-56.

مبتغاها، فما كان من الحجاج، إلا أن استسلم لرغباتها، ومنحها الشرعية؛ أي إعطائها ما تريد وذلك مجاراة لها في بلاغتها، رغم ما يعرف عنه من تجبر وقوة، وبالتالي تجاوزت ليلى حاجز الثقافة الذكورية الإقصائية، التي حددت دورها في المجتمع، إلى مرحلة امتلاك الوعي الأنثوي، فنفضت الغبار عن وجودها وذاتها، واستغنت عن وظيفتها التقليدية، إلى الوظيفة الثقافية، فصارت مدججة بسلاح اللغة والثقافة، اللّذان منحاها سلطة التقويض، وهنا تتضح إشعاعات العنونة في قول الحجاج:

الحجاج:حسبك حسبك يا ليلى (للحاجب) خذ المرأة فاقطع لسانها ... هن لك يا ليلى، ياحاجب إصرف لها مئة من الإبل مع رعاتها...(تخرج ليلى مع الحاجب)

عُنَيْسَة: والله ما رأيت قط أفصح لسانا ولا أحسن محاورة ولا شعر منها

الحجاج: هذه ليلى الأخيلية التي مات توبة الخفاجي من حبها[1].

وفي الختام يمكن القول أن هذه الجزئية، سعت إلى تتبع دلالة العنوان، بوصفه نموذجًا نسقيًا استمد فاعليته، من تلك المخاتلة واللغة الإنسيابية، والتكثيف المعجمي والتركيبي، التي راوغت المتلقي، واستفزت مخيلته، فالعنوان عند عز الدين جلاوجي، امتلكت إشعاعات دلالية، وحمولات ثقافية، إذ لم يسير وفق خطية واحدة، بالإضافة إلى كونه قد استثمر عنصر المفارقة والضدية، مستهدفا بها اختراق أفق توقع المتلقي، وخلق رؤية مسرحية، يتجاوز بها الصمت النصي ويفك طلاسمه، ويشده إلى غواية ما.

ويمكن القول :

أنَّ العنونة في مسرحيات كاتبنا، تميزت بتلك النسقية التراثية التي غلَّفت مسرحياته، حيث تعالق مع قصص تراثية، كما استهدف من خلالها، بناء رؤى وآفاق سردية جديدة، تكون بيد المتلقي لا بيد الكاتب، فكانت نموذجًا حداثيًا لتلك العتبات النصية، التي تَنْبَنِي على رؤية ضبابية معتمة، رغم بساطة وحداتها المعجمية والتركيبية، بحيث تخفي دلالتها أكثر مما تفصح عنها، وهي استراتيجية تُراهن على تحفيز المتلقي، ومحاولة إستثارته، وسحبه إلى تلك الدلالات المتشظية منه، للوصول إلى مكامنها الثقافية، وكأنه يريد منه أن يوسع من رؤيته للتراث العربي.

وأهم نقطة يمكن أن نستشفها، من عناوين عز الدين جلاوجي، هو غياب التنسيق المعجمي وكذلك التركيبي، حيث غالبًا، ما يعتمد على صيغ الحذف في المفردات، وذلك بدافع وضع المتلقي، في مستوى تصاعدي، وترقب وعدم الثبات في عملية التأويل.

2-عتبة الإهداء والأفق الدلالي في الخطاب المقدماتي:

تهض مشروع هذه الجزئية، على **الوقوف وتتبع على عتبة الإهداء**، في مسرحيات عز الدين جلاوجي، **انطلاقا من منظور** دلالي نسقي، حيث **يعد الإهداء** أحد العتبات الداخلية للخطاب الأدبي، وعلامة لغوية ينسج من خلالها الكاتب، علاقة وثيقة مع متلقيه، ضمن نسقه الخاص، ولكونه يتضمن عرفانا موجها له، "و يعتبر من

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية اللسان المقطوع، ص114.

النصوص الموازية للعمل الأدبي، بل ومكونًا من مكوناته، فهو جسر التواصل بين الأنا والآخر، يبدي من خلاله الكاتب تقديره، وعرفانه للجميل، من خلال هذه العتبة، التي تتموقع عادة في الصفحة الثانية بعد الغلاف، فهي من وضع كاتب النص، لا من وضع الذات الساردة، كما يشير في ذلك بعض النقاد"[1]، وهناك من النقاد من يعتبره أحد العتبات الفارغة، والتحشيات الزائدة، التي ليس لها أيُّ تأثير سلبي في عملية القراءة والتلقي، أو على مستوى قصدية الخطاب، وضمن هذا المد التعريفي الخاطف، يطالعنا الإهداء، الذي ضَمَّنَه الكاتب في عتبة مسرحياته حيث يقول فيه : الإهداء....

إلى فلذات الأكباد

براعم اليوم

ورجال الغد

بكم يزهر مستقبلنا[2]

1-موقع الإهداء:

وقع الإهداء في جُلِّ مسرحيات عز الدين جلاوجي، في الخطاب المقدماتي، الذي يلي العنوان والغلاف، فقد ورد في الصفحة السادسة، من كل مجموعة مسرحية، وعَمَّمَهُ على جميع مسرحياته.

2- الامتدادات التركيبية والثقافية للإهداء:

إنّ أهم استراتيجية اعتمدها عز الدين جلاوجي في صياغة هذه المتعالية الداخلية، هو اعتماده على نمذجة موحدة في إخراج هذا المؤشر الدلالي، فنجده قد قسم مسرحياته الأربعون إلى أربع مجموعات، وكل مجموعة تضمنت عشر مسرحيات، وهذه المسرحيات تبتدأ بنمط واحد من الإهداء، والذي نجده مقسمًا إلى أربع وحدات جُمليَّة.

كما نجد أن الكاتب اعتمد على مبدأ التخصيص، للمهدى إليه، إذ جاء موجها لفئة معينة، وهم قراؤه الصغار، وذلك لوجود قرينة لغوية، توجه المتلقي نحو فهم هذا التوجيه" فلذات الأكباد، براعم اليوم"، وهذا التدليل اللغوي، ساهم في فك دهاليز المتن ومقصديته، ويتضح لدينا أن هذه المسرحيات، مثلتها شخصيات طفولية قريبة من مرحلة الطفل، وفي نفس الوقت هي شخصيات تلامس وتداعب، اهتمام المتلقين، ممن هم أكبر سنا، حيث أن هذه المسرحيات، تخاطب كل طفل مسكونٍ بدواخلنا.

وإنَّ الترسيمة التي اعتمدها الكاتب، على الرغم من كثافتها، وبساطتها التركيبية والمعجمية، وتأطيرها ضمن جمل قصيرة، إلا أنها امتلكت أفقا دلاليا، مارس دينامية الجذب، والتي قلّما نجدها في المتون السردية، فجاء طافحا بالإيحاءات النسقية، التي اختزلت وعيا ثقافيا معينا، فمن ناحية الامتدادات الثقافية للإهداء نجد أنّ الكاتب

[1] حورية طير، سلطة النسق في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، مج05، ع02، جوان 2022، ص106

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية الثور المغدور، ص06.

حاول التنصيص، على المكانة المقدسة لفئة الأطفال، وشدّد على دورهم المستقبلي، ومسؤوليتهم تجاه الأمة، ومن هذا المنظور، يبدو لنا أنّ عز الدين جلاوجي، قد أحكم تأثيث عتبة الإهداء، وتأطيره ضمن إطار أخلاقي، كما اضطلع بوظيفة توعوية إصلاحية، ومن ناحية أخرى نرى أنه حاول استهداف المتلقي، وتحريضه لكي ينفتح أكثر على هذه الفئة، باعتبارها أنها هُمِّشَتْ من المتون السردية، ومُشعرا إياه بموقفه المعتز تجاهها ليتحول الإهداء، حسب الناقد جميل حمداوي إلى "تقليد ثقافي وفني، يدخل المؤلف أو المبدع بواسطته مع المتلقي أو القارئ، في علاقة وجدانية حميمية، قوامها التواصل العلائقي، البناء والهادف إنسانيا، سواء أكان سياسيا أم اجتماعيا أم فنيا أم أدبيا"[1]، ويمكن القول أن الإهداء، عبر تشكله التركيبي والدلالي ونَصِّهِ المصغر، يمكن أن يضطلع بوظائف مهمة، تشي بحمولات ثقافية، وتُأكد على مقصدية العنوان، وتدفع المتلقي إلى مراقبة دلالتها، وتفتح أفق انتظاره.

2-تمثلات المقدس والمدنس في النص المسرحي:

2-1-رمزية المقدسات الدينية:

اعتبر الناقد كليفورد غيرتس"أن كلا من الدين والإيديولوجيا، أنساق ثقافية، وقد شمل التوظيف للنص الديني مستويات عديدة ومختلفة، كتوظيف البنية الفنية، واستحضار الشخصيات الدينية، وتصوير شخصية البطل، في ضوئها، وبناء أحداث في ضوء أحدا القصة الدينية، بالاضافة إلى التنوع في إدخال النص الديني"[2]، وضمن هذا السياق قام الكاتب عز الدين جلاوجي، برصد البنية الدينية في مجتمع النص عبر عدة تمثلات، انحصرت بين المقدس والمدنس، حيث تطالعنا مسرحية "ذكاء عجوز" المنفتحة على حيز مكاني أضمر نسقا دينيا، هيمن على على سياق المشهد " وكاشف عن أنساق ثقافية ظاهرة ومضمرة في نسيجه، ومسهمًا في بناء مكون سردي يحتوي المقّدس والمدنس، ومبرزا فيه علاقة الفرد بالمجتمع، وفق جدلية الخضوع له أو التمرد عليه، وأحيانا إظهار الشوائب المدنسة التي اندست فيه، وغيرت طريقة النظر إليه والتعامل معه، أو إظهار مظاهر الإيمان المطلق والخالص به"[3] يقول جلاوجي:

في الطريق إلى الحج ابن المبارك وصاحبه يجدان في السير

ابن المبارك : نحن الآن على مشارف بيت الله الحرام.

الصاحب : يا بشرانا يا بن المبارك

---

[1] عثماني بولرباح، شعرية الإهداء في روايات واسيني الأعرج مملكة الفراشة أنموذجا، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مج12، ع01، 15مارس2020، ص1681.

[2] مفيدة بن نواس، تمظهرات الخطاب الديني في الرواية المغاربية المعاصرة, رواية مدنية الري للكاتب الموريتاني موسى ولد ابنو (أنموذجا)، مجلة الأثر، الطارف-الجزائر، ع13، مارس 2013، ص258.

[3] نزيهة لعرافة، المقدس والمدنس في رواية "نزهة الخاطر" لأمين الزاوي دراسة سيميائية ثقافية، المجلة الدولية للدراسات الأدبية والإنسانية، مج01، ع02، سبتمبر 2019، ص164.

ابن المبارك: في بيت الله يا صاحبي يولد الإنسان من جديد بل كأن لم عش من دنياه إلا ما يقضي في تلك البقاع المقدسة منقادا لله تعالى[1]

فالكاتب من خلاله تضمينه للنسق الديني في مسرحيته، خلق نوعا من التحدي في الكتابة الموجهة للطفل، ذلك أن تجاوز الطابو الديني كان بمثابة هاجس للكتاب بصفة عامة، غير أن عز الدين جلاوجي استطاع من خلال حيله اللغوية، من التعامل مع هذا الموضوع دون حساسية، خاصة وأنه يكتب لمتلقي له سيكلوجية خاصة، وآليات تفكير منحصرة ومحدودة، فقد كشف المشهد من خلال كلمة "**بيت الله الحرام.. البقاع المقدسة**" عن مدى ارتباط الكاتب بالأماكن المقدسة، التي حملت معها أبعادا، وحمولات اجتماعية ودينية، أراد أن يبثها في منظومة القيم الخاصة بالطفل، هذه الأمكنة التي اعتبرت فضاءات للعبادة، والممارسات الدينية، وتشكل أيضا فضاء جاذبًا، يجتمع فيه المسلمون من كل بقاع الدنيا لأداء عباداتهم، والخلوة مع الله سبحانه وتعالى، كما اعتبرت مصدرا للطمأنينة والروحانية التي تشد المتلقي إلى عوالمها.

ويمكن القول أن هذه الأمكنة، كانت بالنسبة للكاتب مركز استقطاب وبمثابة "مكان منجز في نفس المتلقي استمد صفة القداسة، بل بصفته مكاناً فاعلاً في الحياة اليومية، لا يكف عن التفاعل وترك الآثار المطلوب فيها، وربما أسهم هذا في إعطاء المكان طاقة تعبيرية جديدة، إذ يغدو حضوره أكثر أثرا، وتفاعلا مع عناصر أخرى"[2]، إذن هي نماذج ثقافية، عبرت عن الهوية الإسلامية، وقداسيتها في نفس القارئ، إذ تدفعه لا شعوريا إلى الغوص في عوالمها، والوصول إليها عبر مخيلته، لما تحتويه من قداسة ومكانة دينية.

وقد اشتغل عز الدين جلاوجي، بشكل مكثف على البنية المكانية الدينية، والتي جعلها علامة ثقافية، مرتبطة بالثقافة الإسلامية، فنجد مسرحية خيوط الفجر قد انفتحت على صرح ديني، ومُشْتَرَكْ ثقافي، أعطى له الكاتب صفة القداسة والإجلال، فنجده يشع بالأجواء الروحانية والسكينة النفسية، واعتبر كملاذ آمن للفرد، يفر إليه هروبا من ذاته المشحونة بهموم واقعه، ومن تلك المشاهد التي تضمنت هذه الخاصية، نقرأ قوله:

علي: لقد ظهر في مدينتنا هذه فتى في ريعان شبابه يدعو لأمر عظيم .

محمد : من هو وإلام يدعو؟

كريم: هو عبد الحميد بن باديس عاد منذ سنوات من المدينة المنورة واستقر بالمسجد الأخضر وبدأ ينشر العلم ويبث الوعي ولقد كون جيشا من طلبة العلم[3]

يطل المشهد المسرحي على أمكنة كانت حاضنة للثقافة الإسلامية، تتمثلت في "المدينة المنورة والجامع الأخضر"، التي احتفى بها الكاتب، في مشهده دون تعمق في تفاصيلها، كما ركز على البعد التواصلي، والقراءة

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية ذكاء عجوز، ص98.

[2] أحمد جاسم الحسين، الرواية العربية الجديدة وخصوصية المكان، قراءة في روايات رجاء عالم، مجلة الجامعة دمشق، 2009، ص129.

[3] عز الدين جلاوجي، مسرحية خيوط الفجر، ص14.

الاستكشافية بين تلك الأمكنة وبين مقصدية متنه، فالمدينة المنورة تعتبر عند المسلمين، من أقدس الأمكنة، وأطهرها في المعمورة، فهي مدينة الرسول محمد صلى الله عليه وسلم، وفيها أول مسجد بُني في الإسلام، أما **المسجد الأخضر** هو مسجد موجود بمدينة قسنطينة، ويعد من أهم الشواهد الحضارية، في تاريخ الجزائر، فقد كان بمثابة صرح ثقافي وديني، يستقطب إليه طلبة العلم من كل البقاع، إذن فإن التاريخ المكاني المستدعى في المسرحية والمنحى الديني له، من شأنه أن يعمق مساءلة المتلقي للتاريخ الإسلامي، وتحفيزه على استعادة الذاكرة الزمنية للمكان ودوره الثقافي والحضاري.

واستمر عز الدين جلاوجي في تضمين الأمكنة الدينية والثقافية في أكثر من مسرحية، والتي عمد من خلالها إلى خلق أفق زاخر بالتفاعلات النسقية، ويتماسا فيه بالمقدسات الدينية، كما من شأنه أن يحث المتلقي على مساءلةٍ تاريخية، لتلك الأمكنة الحَنِينِيَّة، في محاولة منه إلى إكساب مشهده نوعا من الجرأة.

الأم: كل ما دفعنا عدوا ظهر آخر.. كم هي كثيرة أطماع الظالم ينفي هذه الأرض

الجد: لأنها أرض الأنبياء.. أرض الطهر والنقاء.. أرض الاتصال بالسماء...كل شبر في أرضنا يغلي حقدا على الأعداء.. في القدس في الجليل.. في الرملة.. في غزة.. وإنه للنصر وإنه للنصر (يدخل مسرعا وهو يسعل) [1].

المشهد الأول ... العجوز: سبحان الذي أسرى بعبده ليلا من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى.

الصاحب: تريد بيت المقدس[2]

في المشهد الأول من مسرحية غصن الزيتون، وانطلاقا من الشواهد اللفظية المستدعاة "أرض الأنبياء، أرض الاتصال بالسماء، القدس"، وضعنا عز الدين جلاوجي، أمام صرح ديني عظيم، يعد من أقدس المدن التي عرفتها الحضارة الإسلامية، فقد حاول الكاتب أن يكسو هذا الصرح الديني، بطابع عقائدي وموقف سياسي مصيري، كما يصرح من خلاله عن قلقه الذاتي، إزاء ما يحدث داخل هذه المقدسات، وماتتعرض له من انتهاكات إنسانية، كما عبر عن قداسيتها وطهارتها، فهو المكان الذي بدأت منه رحلة الرسول صلى الله عليه وسلم، وعرج إلى السماء للقاء ربه، فكانت مهد الديانات وأرضًا مباركة، فيها ولد وعاش أنبياء كثر، وكانت مكز بعثتهم، هذا الوصف التفصيلي من قبل الكاتب، ينم عن تلك النزعة الهوياتية والدينية، التي أراد الكاتب بثها لدى المتلقي الصغير، حتى يفهم ويدرك انتماءه الديني، ويرتد به إلى الزمن الماضي ويتماهى معه، على الرغم ما تعانيه تلك المقدسات اليوم، من انتكاسات وتنكيل بشعبها.

كما يواصل عز الدين جلاوجي بنفس الرؤية والاستدعاء المكاني توظيف المرجعية الدينية، في مسرحية ذكاء عجوز انطلاقا من المزج القائم بين واقعية الأمكنة والشخصيات المسرحية المتخيلة، حيث يطالعنا على نفس

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية غصن الزيتون، ص41-43.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية ذكاء عجوز، ص99.

المقدس الديني الذي وظف سابقا وهو المسجد الأقصى، فقد حقق هذا الاستدعاء لقاءً مسرحيا مع المتلقي من شأنه أن يضمر الكثير من الأنساق ويثير حفيظته لفهم أسرار هذا الواقع واضطراباته، ويفهم طبيعة ذلك الحس والشعور الذي يربط الفرد بتلك المقدسات، ويتعمق في أسرارها الروحانية.

ومارس المكان المرجعي والديني، فاعليته وحضوره بشكل ملفت في مسرح عز الدين جلاوجي، حيث ينقل المتلقي في مسرحية خيوط الفجر، إلى لحظة زمكانية سردية مستعارة، تؤرخ لزمن تأسيس جمعية العلماء المسلمين، هذا الصرح الديني والاصلاحي، الذي ساهم بشكل كبير في النقلة الإصلاحية والاجتماعية، التي شهدها المجتمع الجزائري في أحلك ظروفه التاريخية، ومارست تأثيرها وهيبتها على مكانة الاحتلال الفرنسي، واتسعت آفاقها لتصل خارج حدود الوطن، وكان لها دور كبير زرع الوعي النضالي بين أطياف المجتمع، عبر مختلف مؤسساتها الدينية، من مساجد وزوايا ونوادي ثقافية، فالكاتب نجح في إضفاء البعد المقدس على هذه الجمعية، وجعلها حيز مكاني يشمل مقومات المجتمع، من هوية ودين وتاريخ، فجمعية العلماء برزت نزعتها الدينية، من خلال ممارساتها وتشريعاتها المحتكمة إلى القرآن والسنة النبوية، وتعاطيها مع قضايا المجتمع وفقا لهذين السندين، ويظهر احتفاء الكاتب بهذا المقدس في قوله:

المشهد الثاني.. في إحدى نوادي الجمعية يظهر الشبان السابقون

محمد: (فرحا) هاهي السنوات تمر، وهاهي ذي جمعية العلماء أصبحت كالشجرة الطيبة أصلها ثابت وفرعها في السماء تؤتي أكلها كل حين بإذن ربها

علي:(مؤكدا) مدارس تشع النور.. فرسان ينشرون الهداية... مآذن تعلن نداء الحق.. مجلات تبصر الشعب.. وإن النصر لقريب.. إن النصر لقريب[1]

وبقراءتنا لهذا المشهد المسرحي، ومن خلال التشكل النسقي الديني، ظهرت تلك الصورة المقدسة، التي طغت على جمعية علماء المسلمين، من خلال تشبيهها بالشجرة المباركة المذكورة في القرآن، وبهذا التشبيه يستطيع المتلقي استيعاب تلك الأفكار الدينية، التي عملت على توطيدها في المجتمع، ويستشعر هيبتها وهويته، فالتجميع المشهدي من طرف الكاتب، في صورة واحدة في قوله: "مدارس تشع النور، ينشرون الهداية، مآذن تعلن نداء الحق" هو تعبير ساهم في التأثيث الرمزي للمكان وتعميق دوره.

وفي مسرحية غصن الزيتون، تحول الفضاء الديني –المسجد- من مركز للعبادة، إلى شخصية مشاركة في الأحداث المسرحية، إذ أن الانتهاكات التعسفية، ومسلسل الاعتداءات المتكررة، والممارسات التهويدية من قبل الاحتلال الإسرائيلي، جعلت الجميع ينتفض ضد هذه الخروقات اللاإنسانية، حتى المساجد اهتزت لبشاعة ما يحدث، معلنة رفضها لهذا الكيان المحتل، ويؤكده عز الدين جلاوجي في قوله:

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية خيوط الفجر، ص16.

الجد: المظاهرات اليوم عنيفة جدا، الرجال النساء الصغار الكبار كل من في الأرض تحرك حجارة الشوارع، أغصان الأشجار، عصافير الفضاء، محاريب المساجد[1]

وقد خلق الكاتب شواهد لفظية مغايرة، موغلة في عوالم حَنِينية وغَيْبِيَّة، حيث انزاح عن الأمكنة الدنيوية، ليرتحل بالمتلقي إلى أفق جديد ذا طابع ديني متخيل، إذ استعان ببعض التوصيفات الدينية الحالمة التي نعثر عليها في مسرحية خيوط الفجر، ومسرحية ضلال وحب، من خلال فضاء الجنة، هذا المكان المرجعي المقدس، الذي يعتبر مركزا للسعادة والخلود الأبدي، يفارق فيه الفرد عالمه الأرضي ليصل إلى مكان روحي دائم يحتويه، ويستشعر فيه طمأنينته النفسية وروحانيته، ويتمكن فيه من الخلاص من واقعه المأزوم، "فهي الحل المثالي لكل الأزمات الوجودية، ذو أصل متعالي وروحاني، وذو قيمة نابعة، من كونه كشفا عن عالم، يعلو عالم الإنسان"[2].. يقول الكاتب في هذا السياق:

يسكتون حيارى.. يدخل عليهم جمع من الأعداء.. وتسمع هذه الأبيات مع موسيقى (حزينة)

عبد الحميد لعل ذكرك خالد .. .. ولعل نزلك جنة وحرير

ولعل غرسك في القرائح مثمر.. .. ولعل وريك للعقول منير[3]

ويضيف ..

باعوا نفوسهم لله للوطن.. .. لا يرجون جزاء ولا ثمن

جزاؤهم جنة هم فيها خالدون .. ..وجزاؤهم أن تحفظوا الأمانة[4]

المشهد الأول: الجد: (يطرق باكيا) مع الخالدين في جنة النعيم أيها الابن العظيم[5]

استنادا لهذا التوظيف نرى كيف نحى الكاتب منحى جديدًا، غيَّر في شروط الكتابة الموجهة للطفل، وأحدث خرقا في آلياته الكتابية، فالفضاء الديني بكل تشكلاته القداسية، يحضر في مسرح عز الدين جلاوجي، وفق ترسيمات، لا تتعدى الإمكانيات الإدراكية للطفل، وجاء وفق تأثيثات بسيطة غير معقدة، جعلت الطفل في تماس مباشر معها، باعتبارها محفزًا ومركز استقطاب، لما تحويه من حمولات دينية، "كما جعل هذه الدلالة مطلقة مفتوحة، ومتعددة تفتح المجال واسعا، أمام آفاق التأويل، والإحالة على سياقات متعددة، ومختلفة مما أضفى عليه الفصاحة والبلاغة والإعجاز"[6].

---

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية غصن الزيتون، ص43.

[2] أصالة القوبي، المقدس في الخطاب الجبراني بين الثقافة والأدب، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مج12، ع01، مارس 2023، ص140.

[3] عز الدين جلاوجي، مسرحية خيوط الفجر، ص23.

[4] عز الدين جلاوجي، مسرحية ضلال وحب، ص32.

[5] عز الدين جلاوجي، مسرحية غصن الزيتون، ص45.

[6] عزوز ختيم، توظيف المرجعيات الدينية في الرواية الجزائرية المعاصرة، حوليات الآداب واللغات، مج05، ع12، مارس، ص144.

وقد تفنن عز الدين جلاوجي، في توظيف **الزمن** الاسترجاعي، بمختلف مشاربه **ومصادره**، وتجسيد لتلك المقدسات الدينية، حيث جعل خطابه السردي، يخاطب أنساق دينية متنوعة، على اختلاف العصر الذي وجدت فيه، وهذه دعوة صريحة منه، لإبراز هويته الدينية، حيث تناص الكاتب هذه المرة، **مع سفينة نوح** التي عبرت في النص القرآني عن تلك القدرة الإلهية في تسيير الكون، غير أن الكاتب، نحى منحى آخرا، من خلال الخروج عن سياقها الحقيقي، واخترق دلالتها، وربطها بمقصدية البطل المسرحي، ما منحها سمة الانفتاح على مختلف **التوظيفات** يقول في هذا السياق:

الأم: انزع عنك هذه القلادة القذرة

هبنقة: لا يا أماه القلادة فيها من كل زوجين اثنين كسفينة نوح

الأم :عجبا من كل زوجين اثنين

هبنقة: عظمان لدجاجة، وعظمان لخروف، وعظمان لحمار، وعظمان لـ[1]...

تطالعنا في المشهد **علامة** نسقية تمثلت في **سفينة نوح**، والتي حولها الكاتب إلى أفق **مغاير، وجعل** الشخصية تتجاوب معها، فنسقيَّة السفينة أُخرجت من مرجعيتها الحقيقية، فانفتحت على معنين: **الأول ذو دلالة دينية ظاهرة للمتلقي** "والتي تقرر فيها لنوح، أن يصنع سفينته المعجزة، ويحمل من آمن معه، ومن كل زوجين اثنين **من المخلوقات، وتشكل السفينة** السابحة البديل المؤقت للأرض، إلى حين أن تقلع السماء ويغيض الماء، ويكون **بعد الطوفان شأن آخر**"[2]، **أما الدلالة الثانية** فعبرت عن رؤية جديدة، فحضرت كنموذج يرمز للهزل الذاتي، وعبرت **عن سيكلوجية الشخصية المسرحية وعبثيتها السلوكية.**

فشخصية هبنقة كانت أنموذجا للشخص الجبان والأحمق، إذ ظهرت غريبة واستفزازية للمتلقي، لكونها جاءت مغلفة بطابع هزلي واستخفافي، كما أحدث الكاتب تغييرا في التشكيلات المعمارية، والدلالية لسفينة نوح، من كونها فضاء ديني مقدس، جمع الله فيه مخلوقاته لينجيهم من الطوفان، إلى مؤشر **نسقي** يَشِّعُ منه معنى **الهزل،** وهذا نجح الكاتب في إحداث تَفاعلَ، بين الفضاء الديني والمقصدية **الكتابية.**

واعتمد جلاوجي على تقنية مسرحة الفضاء، وعمل على إكسابه توصيفات دينية مطلقة ليصبح مؤشرا نسقيا، يتغلغل فيه البعد القداسي، ويندمج مع عالم روحاني غيبي، هذا التحويل في التمثيل المكاني، والربط بين العالم الدنيوي والقداسي، نجده في مسرحية "**القبرتان والريح**"، التي أظهرت براعة الكاتب، في التعامل مع النسق الثقافي، والمزج بين الطبيعة الكونية، **والطبيعة السماوية الغرائبية، يقول جلاوجي:**

المشهد الأول.. الريح: (مفتخرا) اليوم فقط دخلت اليمن، وحمت حول صنعاء وعدن، فرأيت حدائق غناء، وجبالا شماء، وسواقي رقراقة، وعصافير زقزاقة، فالحب سكر، والماء شهد ولبن

---

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية هبنقة العبقري، ص97.

[2] فيروز شريفي، قناع الأنبياء في الشعر العربي المعاصر، مجلة دفاتر مخبر الشعرية الجزائرية، مج07، ع01، ص96.

القبرتان: (معا) اسمع يا ريح هبي جنة الخلد اليمن فلا يعدل الوطن[1].

أضفى هذا الوصف لفضاء اليمن مرجعية دينية مقدسة، إذ حاول الكاتب خلق سمة الإجلال والمثالية فيها، وجعلته يترفع من دنيويته، ليصبح فضاء ذو أبعاد رمزية دينية، ويؤسس حضوره المسرحي **كفضاء مغري،** منفتح على مختلف الترسيمات الثقافية، منحته سلطة نصية، وقراءة مغايرة وجديدة لبنيته النسقية.

2-2-التوصيفات الدينية للشخصيات المسرحية:

استفادت مسرحيات عز الدين جلاوجي، من مختلف التشكيلات الثقافية، أبان من خلالها فنيته وبراعته، في التعاطي مع الثقافة الدينية، وخلق أوجه مختلفة لشخصياته المسرحية، مستهدفا من خلالها، تعرية المنظومة الأخلاقية السوية، وغير السوية في المجتمع، فمنها شخصيات جاءت لخدمة الدين ومقدساته، ومنها من تسترت تحت غطاء الدين، حملت معها صورة مُدَنَسَة ومُتَشَظِيَة، كما شكلت هاجسا، في ثبات مقومات المجتمع، هذه الصورة جسدها جلاوجي بداية، في مسرحية خيوط الفجر، من خلال توظيفه لشخصية الطرقي، فالكاتب استثمر كل ماهو عقائدي وديني، كي تساعده في الكشف عن أهم التمثلات الدينية، القابعة في المنظومة الاجتماعية، قول:

اليهودي: عفوك سيدي .. الأيام مازالت بيننا وإن فوت الفرصة علينا هذه المرة فسنقضي عليه في المرة القادمة.

القائد: لا فائدة منكم سنسدد الأمر لرجال الطرقية.. هم رجالنا المخلصون وتأثيرهم على الشعب قوي

اليهودي: وابن باديس هو عدوهم الأول

العسكري: (بعد التحية) شيخ الطرقية بالباب سيدي.

الشيخ : (وهو يدخل) الولاء لسيدي القائد ولفرنس العظيمة.

القائد : (مرحبا) أهلا بالشيخ أهلا بصاحب البركات.

اليهودي : إن سيدي القائد يحدثني عن عظمتك وبركاتك

الشيخ: ونحن خدام فرنسا...رسمنا خطة محكمة واخترنا رجالا أشداء سيكمنون له ليلا وهو ذاهب إلى المسجد لآداء صلاة الفجر ويردونه قتيلا. [2]

المطلع على وتيرة هذا المشهد المسرحي، يلاحظ مدى تأثير شخصية الطرقي، على المجتمع الجزائري، إذ اكتسب سلطة دينية وسياسية، كما حمل معه أفكارا هدامة للمقومات الثقافية، بسبب انخراطها في المشروع الكولونيالي، وهذا ما يعطي لنا انطباعا، على أنها حملت وجهًا **مقدسًا**، باعتبار تأثيرها على المجتمع، ووجه آخر مدنس، لكونها تسترت تحت غطاء الدين وتشريعاته، من أجل خدمة مصالحها **الشخصية وخدمة أهداف فرنسا،**

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية القبرتان والريح، ص43-44.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية خيوط الفجر، ص18-19.

هذه الأخيرة مارست حربا فكرية إديولوجية على المجتمع، بمساعدة هذه الفئة، لإدراكها لمكانتها المقدسة، والسلطة التي تتمتع بها، في الأوساط الشعبية، وعلى الصعيد السياسي، فقد سعت جاهدة إلى ضرب المقومات، والهوية الدينية للمجتمع، ووضع حد لكل من يعرقل توسعاتها، انطلاقا من التحالفات التي عقدتها مع عملائها من الطرقية، لمعرفتهم بالمناخ الثقافي الجزائري ويضيف قائلا:

الطرقي: سآكل قلبك أيها العدو اللدود...(يخرج الطرقي سكينا ويهم بغرزها في صدر الإمام، لكن الطلبة يحيطون به من كل جهة بعضهم يمسكه وبعضهم ينهض الإمام)[1].

عز الدين جلاوجي بالرغم من أنه قدم شخصية الطرقي، في مشهد بسيط، إلا أنه استطاع أن يترجم ويعبر عن موقفه من الذاكرة التاريخية بشخصياتها وأحداثها، فالمشهد أضمر الكثير من القضايا التي أغفلت من التاريخ الثقافي، والتي وجب تعريتها وفضحها للمتلقي، فالطرقي سار على مبدأ التعايش السلمي، مع الآخر الفرنسي والاندماج مع ثقافته، لهذا خلق نوعا من الشرخ، في كينونة المجتمع الجزائري، منذ الاح تلال، من خلال محاربته للعلماء، وتضليله الفكري وتنكره للإسلام، وممارساته الخارجة عن حدود الدين، فوجهه الكشوف ساعده في التغلغل أكثر، والوصول إلى الهرم السلطوي، فخلف هذه الشخصية يتستر تاريخ حافل، بالإجرام والاغتيالات، فكان ابن باديس هدفهم وعدوهم، نتيجة للاختلاف العقائدي بينهم، وبدعم من فرنسا التي استغلت هذه النقطة لصالحها.

ويورد عز الدين جلاوجي في ذات السياق المسرحي، الخاص بالتوصيفات المدنسة للشخصيات المسرحية، حضورا وتمثيلا آخرا لشخصية، استثمرها للكشف عن تلك العلائق السياقية، بين نصه المسرحي وبين السياق الديني، من خلال توظيفه لشخصية اليهودي، في مسرحية غصن الزيتون، هذه الشخصية التي أحجم الكثير من الكتاب، على توظيفها في متونهم نظرا لخصوصيتها الدينية، وخاصة إذا ما تعلق الأمر، بالكتابة الموجهة للطفل، إلا أن عز الدين جلاوجي، ضمنها في أطوار مشاهده كشخصية أساسية مكثفة، والتركيز على إبراز صورتها المدنسة لهذه يقول:

عمر: (متحمسا) قلت له بل نحن أقوى وسنطردكم من أرضنا كاللصوص كما طرد صلاح الدين أجدادكم

الجد: انتفاضة الأمة هذه المرة أرعبت اليهود وزعزعت عروشهم

العسكري: ولكننا سنبيدهم عن آخرهم

الجد: بل نحن الذين سنبيدكم لأننا الحق والخير، ولأنكم الباطل والشر، وصدق الله حين قال: لأنتم أشد رهبة في صدورهم من الله، ذلك بأنهم قوم لا يفقهون، لا يقاتلونكم جميعا إلا في قرى محصنة، أو من وراء جدر بأسهم بينهم شديد تحسبهم جميعا وقلوبهم شتى ذلك بأنهم قوم لا يعقلون"[2]

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية خيوط الفجر، ص21.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية غصن الزيتون، ص40-41- 47.

يقول جلاوجي أيضا:

الأم: (خائفة) إلى أين يا عمر؟

عمر: أشارك إخواني انتفاضتهم... لأرجم اليهود كما يرجم الشياطين، لابد أن نخرجهم من أرضنا[1]

تبعا للسياق المسرحي والسياق الديني المرتبط بشخصية اليهودي، والمذكورة في القرآن الكريم، أنَّ الله سبحانه وتعالى **سَلَّطَ على اليهود أشد العذاب** قبل نزول القرآن وحتى بعد نزوله، ومن أهم هذه العقوبات، عقوبة **الطرد من أرض** فلسطين والشتات في أرجاء المعمورة جراء ما اقترفوه، من تعدي على حدود الله وعلى أنبيائه، فألحق بهم صفة التدنيس وتبريرًا لهذا المنظور نستند لقوله عزّ وجلّ: " (23)**قَالُوا يَا مُوسَى إِنَّا لَنْ نَدْخُلَهَا أَبَدًا مَا دَامُوا فِيهَا فَاذْهَبْ أَنْتَ وَرَبُّكَ فَقَاتِلَا إِنَّا هَا هُنَا قَاعِدُونَ** (24) **قَالَ رَبِّ إِنِّي لَا أَمْلِكُ إِلَّا نَفْسِي وَأَخِي فَافْرُقْ بَيْنَنَا وَبَيْنَ الْقَوْمِ الْفَاسِقِينَ** (25) **قَالَ فَإِنَّهَا مُحَرَّمَةٌ عَلَيْهِمْ أَرْبَعِينَ سَنَةً يَتِيهُونَ فِي الْأَرْضِ فَلَا تَأْسَ عَلَى الْقَوْمِ الْفَاسِقِينَ** (26)" (المائدة الآية 23-24-25-26)، **والشاهد على ذلك** ما أورده عز الدين جلاوجي في المشهد من خلال قوله: **"وسنطردكم من أرضنا، ولأنكم الباطل والشر"**، هذه التوصيفات تظهر مُشَبَعَة بالتدنيس، والاحتقار ضدهم، وهذا الطرح أعاد الكاتب النبش في التاريخ الإسلامي، **ومساءلته من جديد، وذكر الوقائع** المتعلقة بشتات اليهود عبر الزمن.

وفي نفس السياق ترسَّمت صورة مدنسة، ووسم ديني آخر اتجاه الوجود اليهودي، وذلك من خلال توظيف الكاتب لمصطلح الرجم، وهذا التحول في سيرورة التوصيفات المدنسة، ينقل الكاتب **متلقيه من سياق الطرد والشتات** إلى سياق الرجم، الذي هو مخصوص بالشياطين، فألحقه الكاتب باليهود جراء ما اقترفوه في حق **المسلمين، من تدنيس لمقدساتهم** واغتصاب لأراضيهم بغير وجه حق.

وفي مشهد دُوِني **تتشابك فيه خيوط السخرية والتهكم، مع الوسم المدنس لليهود، تضمين لوصف شديد اللهجة والاحتقار** لهذه الطائفة، **حينما وصفهم الكاتب** بالكلاب، مستهدفا تعرية عيوبهم وأساليبهم الهمجية، وفضح وجودهم غير الشرعي في الأراضي الفلسطينية، كل ذلك حتى يُمَكّنَ المتلقي، من فهم كينونة هذه **الشخصية، وإدراك أبعادها الإيديولوجية** الدينية التي تطمح لتحقيقها **يقول جلاوجي:**

الأم: (بغضب) سحقا لكم... ماذا تريدون؟ ماذا تريدون أيها الأوغاد؟

الجد: (ثائرا) حرام أن تطأ أقدامكم القذرة بيتنا ..اخرجوا اخرجوا لا تلوثونا أيها الكلاب. [2]

جعل الكاتب من اليهودي، شخصية إشكالية مستفزة للمتلقي، وذلك راجع لصورها المكثفة، منذ بداية المشاهد المسرحية، إذ اعتمد على نمط السخرية التي غَلَفَتْ توصيفات هذه الشخصية **كأسلوب نفسي** يُعبر من خلاله عن مواقفه الرافضة لهذا الكيان.

[1] المصدر نفسه، ص48.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية غصن الزيتون، ص46.

وما يلاحظ أن الوصف المدنس في مسرحيات عز الدين جلاوجي، انفتح على مستويات لغوية أخرى، إذ قام في مسرحية **خيوط الفجر على آلية التهكم اللفظي، إذ نجد الكاتب قد** ابتعد عن الصفات البشرية، إلى تبني أسلوب حافل بالسخرية والنقد اللاذع، ليكشف من خلاله عن نظرته الدونية، التي تعكس رفضه المطلق والضمني للآخر، **محاولا** دحض تلك الإديولوجية العنصرية المستلبة المتسترة خلف قناع الدين **يقول:**

علي: (بحيرة) ماذا وراءك؟

كريم: تركت الشجار عنيفا في رحبة الصوف بين المسلمين واليهود

علي: (بغضب) عادت الأفاعي.. لعنة الله عليهم لا عهد لهم ولا ذمة[1]

حاول الكاتب في المشهد **رسم صورة اليهود المشوهة، وَرَدِّ** الاعتبار للقضية الجزائرية، إذ تتصاعد وتيرة تهكمه وتدنيسه في قوله " **الأفاعي، اللعنة عليهم لا عهد لهم ولا ذمة"** هذه الجملة النسقية، جاءت لتعبر عن حقيقة اليهود المدنسة والمشوهة والمُغفلة من الذاكرة التاريخية،كما جاءت لِتَبُثَّ وعيا مضادا للمتلقي، من أجل استنهاض وجوده وهويته المهددين والانتصار لتاريخه، وإماطة **اللثام عن حقيقة** أن اليهود ليس لهم ماضي ولا **حاضر، ولا مستقبل** في وطنه، وليس لهم حق وجودي فيها ولا مطلب شرعي، بالإضافة إلى محاولة كشفه لتلك التحالفات الصليبية التي أقامتها فرنسا مع اليهود، من أجل خلق كيان مستوطن، يدعم حملاته الكولونيالية **التوسعية.**

ويظهر التأطير المدنس للتوصيفات الخاصة، بالشخصيات المسرحية، عبر تنويع الكاتب لها، إذ توزعت **بين الشخصيات الإنسية والشخصيات الغيبية** التي قبعت في فضاء متخيل، وظهرت هذه الإشارة في مسرحية **الزعامة الوهمية،** من خلال إيراده للفظة دينية احتقارية، عبرت عن مدى تشبثه بمبادئه الدينية، كما عبرت عن قدرته الاسترسالية في تضمين الشخصيات الدينية المنبوذة، التي يستطيع الطفل من أول قراءة **إدراك نواياها، وسيكلوجيتها وفق مشهد مبسط، يكون فاضحًا وكاشفًا** لعيوب تلك الشخصية، دون إدخاله في مأزق عقائدي ودون التعمق أكثر في توصيفها **يقول:**

الياء: القلقِ من الشيطان يا واو، ها نحن قد جئنَا وفي الموعدَّ المحدد[2]

انطلاقا من الشاهد اللفظي "القلق من الشيطان"، يحضر التدنيس **مقرونا بشخصية الشيطان بصفة جلية للمتلقي،** إذ تُصبح شخصية مُدانة واستحقارية وسلبية في الواقع، نتيجة ما تقترفه من ممارسات **وتعديات على** البشر، هذه الشخصية الغيبية تقف دائما كعائق في حياتهم ونجاحاتهم، كما تعبث في نفوسهم وتتحكم في **رغباتهم، وتزرع** اليأس والقنوط في حياتهم، وبهذا **التضمين يعطي عز الدين جلاوجي، مسوغات ثقافية دينية ظاهرة، تقود** المتلقي إلى معرفة السلوكيات الحقيقية **للشخصية المدنسة وربطها بواقعه.**

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية خيوط الفجر، ص16-17.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية الزعامة الوهمية، ص62.

وفي صورة تهكمية دينية مدنسة شبه بها عز الدين جلاوجي حالة الأمة العربية، انطلاقا من صورة سوداوية حاول من خلالها، أن يمارس تأثيره على المتلقي، ويُموقعه موقع الشخصية المسرحية، حتى يدين أمته المستكينة، ويعبر أيضا عن ذلك الهم القومي المشترك، وتلك الخيبة والأهواء النفسية، التي اجتاحته نتيجة مواقف العرب المتشظية والمُهينة يقول :

الأم: (خائفة) سحقا لهم من خونة ..عددهم كثير ولكنهم غثاء كغثاء السيل.

الجد : أمات فيهم الأعداء حب الجهاد[1]

في قراءة ثقافية للمشهد يضعنا الكاتب أمام توصيف ديني مدنس يبين عمق الأزمة العربية، في قوله: **"لكنهم غثاء كغثاء السيل"، والمراد هنا بالغثاء** تلك البقايا القذرة والمتعفنة، التي تطفو على سطح الماء، ولا فائدة منها، إذن هذا الوجه القبيح ينطبق على كينونة العرب المتلاشية، ومواقفهم التي لا فائدة منها.

وفي سياق مغاير حَوْلَ الاستدلال بالشخصيات الدينية، ينقلنا الكاتب هذه المرة، إلى توصيفات مختلفة عن سابقتها، من حيث الدلالة النسقية والمرجعية الدينية، إذ أَسَّسَ من خلالها خطابه، ومَرَّرَ ضمنها مقصديته، في مسرحيات عدة، حيث تطالعنا شخصيات دينية مقدسة متنوعة، حاول الكاتب ربطها بواقعه، مما ساهم في خلق أفق حافل بالتناصات مَكَّنَهُ من ايصال رؤيته للمتلقي يقول:

المشهد الثالث (مسرحية سمكة آفريل):

الأب: وصدق رسول الله صلى الله عليه وسلم، حين قال: كبرت خيانة أن تحدث أخاك حديثا هو لك به مصدق، وأنت له به كاذب"[2]**... إن الرسول صلى الله عليه وسلم، قد نهانا عن قتل العصافير، وأكد لنا أن هاته العصافير ستشكوننا غدا يوم القيامة إلى الله**[3]

المشهد الثاني (مسرحية غصن الزيتون):

الأم: قطفوه كما تقطف الزهرة.. يريدون قهرنا، يريدون كسر شوكتنا، ولكننا لن نستسلم

الجد: أجل لن أستسلم.. سنكسر شوكتهم سنبيدهم عن آخرهم.. سنذكرهم بخالد وعمر وصلاح الدين[4]

في قراءة تأملية للتصوير المشهدي والمرتبط بالسياق الديني، نلاحظ أن الكاتب أَنَّثَ مشاهده على مجموعة من الشخصيات الدينية الحاملة لصفة القداسة، والتي مكنته من استرجاع لحظات زمنية، تماهى فيها المتلقي مع رمزيتها وأتاحت له فرصة مساءلتها وربطها بمقصدية الكاتب، فأول شخصية تطالعنا في المشهد، شخصية النبي محمد صلى الله عليه وسلم، إذ حاول الكاتب استثمار الحديث النبوي الشريف، في سرده، وذلك بهدف بث قيم أخلاقية قابعة في ديننا وإصلاح المسار السلوكي للشخصية المسرحية التي تعمدت الكذب من أجل التسلية

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية غصن الزيتون، ص48.
[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية سمكة آفريل، ص40.
[3] عز الدين جلاوجي، مسرحية الصياد الماهر، ص50.
[4] عز الدين جلاوجي، مسرحية غصن الزيتون، ص44.

والترويح عن النفس، **والتلاعب** بمشاعر غيرها، وعليه يجد المتلقي نفسه أمام خطاب مشحون بتمثيلات مقدسة **تجسدها شخصيات دينية.**

كما حقق الكاتب لقاءً مضمرا مع نفس الشخصية الدينية في قوله:" **الجد: لأنها أرض الأنبياء.. أرض الطهر والنقاء.. أرض الاتصال بالسماء**[1]، وهي جملة نسقية تقنعت خلفها شخصية مقدسة، حيث تشير إلى حادثة الإسراء والمعراج للنبي محمد صلى الله عليه وسلم، وتعريجه إلى السموات بتوكيل من الله تعالى، ويمكن القول أن هذا النسق المضمر، أحدث نوعا من المفاجأة في أفق توقع المتلقي، وذلك راجع إلى طريقة التخفي، التي **اعتمدها الكاتب** بحيث أنه أعطى استدلالات بسيطة، والتي من خلالها أحالت المتلقي، إلى السياق الحقيقي للشخصية، فالقدسية الممنوحة للنبي محمد صلى الله عليه وسلم، تمثلت في أنه أول نبي مبعوث **استطاع العروج** إلى **السموات السبع ولقاء ربه.**

أما في قوله **أرض الأنبياء، هي إحالة خفية** تشيلا إلى **الأنبياء المبعوثين** إلى بني إسرائيل، من بينهم: **إبراهيم** وإسحاق ويعقوب ويوسف ولوط، وداوود وزكرياء، وصالح وعيسى عليهم السلام .. الخ، وعلى هذه الأرض، ولد أنبياء الله وبعثت منها رسالتهم السماوية، كما أنّها معقل البطولات، والفتوحات الإسلامية، التي قادها صلاح الدين الأيوبي **وخالد بن الوليد وعمر** الفاروق، في سبيل تحرير بيت المقدس **من الحملات الصليبية، ويمكن القول** أن الكاتب عمد إلى هذا التوظيف المرجعي، رغبة منه أيضا في استنهاض الوعي القومي، لدى المتلقي، اتجاه واقعه وقضايا أمته، والتغني بأمجاد أبطالها المسلمين، **ومن أجل تحويل السياق المسرحي** وتغيير نبرة خطابه، وخلق أفق **مشحون يتبدى خلفه حلم تحرير أرض المسلمين، إنّه أفق حاول المزاوجة فيه بين ماضي، شاهد على المجد** التاريخي، الذي حققه المسلمون **وبين حاضر حفل بالانتكاسات واللامبالاة.**

وفي سياق **مسرحي متصل، راهن عز الدين جلاوجي على شخصية دينية أثّث** من خلالها، لنسق التوصيف الديني، حيث ارتبط وجودها في الذاكرة الدينية للمتلقي، بدلالات وقيم أخلاقية **مقدسة، كما أنّها** أضمرت خلفها تاريخا عريقا **ساده** العدل والاحتكام لتشريعات الدين في تسيير شؤون المسلمين، ففي مسرحية **الصراع القاتل تطالعنا شخصية عمر الخطاب،** والتي تعد مضربا في العدل والاحسان للرعية، يقول جلاوجي على لسان شخصياته:

الخبر: قل لي يا توكيد، ألا ترى أن تبعيتكم لغيركم تحط من قيمتكم؟

التوكيد: لا تتخيل ذلك، لأن تبعيتنا لا تكون إلا في الحركة، أما في الوظيفة، فلنا كل الاستقلالية، أنظر "عمر الفاروق عادل" الفاروق بدل من عمر، تابع له في الحركة، مختلف عنه في الوظيفة.[2]

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية غصن الزيتون، ص40.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية الصراع القاتل، ص31.

بالرغم من أن شخصية عمر الفاروق لم تحضر إلا في مشهد واحد، ولم تكن محورا رئيسيا ومتكررا، إلا أن الكاتب اتخذها كمعطى نسقي، واصطفاها كقناع تتآلف فيه عناصر دينية مقدسة، وتتوارى خلفها مقصدية هادفة، هذه الشخصية التي احتكمت إلى تعاليم الدين، في ممارساتها وساقت الحكم السياسي، إلى مبدأ العدل والمساواة، فاستدلال الكاتب بهذه الشخصيات، لم يأتِ على أساس الترصيع الجمالي والبلاغي لمشهده، بقدر ما حمل رسالة سامية وأبعادا مغلفة بالقداسة، سعى من خلالها إلى الارتحال بالمتلقي إلى لحظة زمنية غابرة يسودها المنطق العادل.

وقد أوقع الكاتب متلقيه في لُجَّة الغرابة والحيرة، من خلال إيراده لشخصية دينية، في سياق مسرحي مخالف، يبعث على المفاجأة والدهشة كضرب من ضروب التناص، إذ يصطدم المتلقي بشخصية النبي نوح عليه السلام في مسرحية هبنقة العبقري يقول:

الأم: انزع عنك هذه القلادة القذرة

هبنقة: لا يا أماه القلادة فيها من كل زوجين اثنين كسفينة نوح

الأم :عجبا من كل زوجين اثنين

هبنقة: عظمان لدجاجة، وعظمان لخروف، وعظمان لحمار، وعظمان لـ[1]...

فقول الكاتب "من كل زوجين اثنين"، هو إستدلال صريح، من قوله تعالى في سورة هود: " (39)**حَتَّىٰ إِذَا جَاءَ أَمْرُنَا وَفَارَ التَّنُّورُ قُلْنَا احْمِلْ فِيهَا مِن كُلٍّ زَوْجَيْنِ اثْنَيْنِ وَأَهْلَكَ إِلَّا مَن سَبَقَ عَلَيْهِ الْقَوْلُ وَمَنْ آمَنَ وَمَا آمَنَ مَعَهُ إِلَّا قَلِيلٌ**" (40)، إذ أمر الله تعالى نَبيَّه نوح بصناعة سفينة، وأن يحمل فيها من كل نوع من الحيوانات، إثنين لينجيهم من الطوفان، ونجد أن الكاتب أحدث تغييرا في سياق المشهد، لكي يتناسب مع رؤيته الساخرة، ويؤثث لأفق يحمل دلالات مفارقة.

وينتقل عز الدين جلاوجي إلى الاستدلال بمشهدية جاءت مُصبغة بالوصف الديني لفئة من البشر، كرّمهم الله سبحانه وتعالى، بمنزلة عظمى في القرآن الكريم، حيث استدعى شخصية العالم في مسرحية سالم والشيطان والتي نجد أنه أكسبها دلالة الرفعة والسمو، وجعل منها قناعا يتخفى خلفها نسق ديني، كما أقام مرر من خلالها رؤية ناقدة وكاشفة عن مفارقات الحياة وذلك في قوله:

سالم: أجل الحياة مال، يحي المال.

الخير : هل خدعك بهذه السهولة؟ إن الناس لا يتعلمون من أجل لقمة العيش، ولكن من أجل العلم، والبحث، والاكتشاف، فالعالم خير من الجاهل، والله يرفع الذين يعلمون ويكرمهم[2]

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية هبنقة العبقري، ص97.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية سالم والشيطان، ص20.

إن السياق المسرحي هو إحالة مباشرة وصريحة للسياق القرآني الذي فرق فيه الله تعالى، بين منزلة العالم والجاهل فالعالم له مرتبة مقدسة عند الله، فهو يسخر علمه لخدمة دينه، وخدمة غيره، ولا يجعل علمه أداة لضلاله نفسه ومجتمعه عكس مكانة الجاهل.

وفي سياق نصي آخر يتكشف داخل مسرحية الإيثار مؤشر ديني آخر، أثث الكاتب من خلاله مشهده، حيث يلفي المتلقي حضور صفة ذكرت في سورة الحشر تخصيصا لفئة من البشر، حيث عمد عز الدين جلاوجي إلى استثمار هذه الصفة الدينية في شكل مسرحية، عبرت عن سيكلوجية المسلم الملتزم بتعاليم ومبادئ دينيه.

الواقدي: أقرضتني وذهبت لتقترض؟

محمد: مثلما اقترض سلمان منك وأعطاني

الواقدي: يا للقلوب العامرة بالحب والخير والتقوى "ويؤثرون على أنفسهم ولو كان بهم خصاصة".[1]

في قراءة نسقية للمشهد، نقف عند ذلك التشرب الدلالي، والتشابك بين السياق المسرحي، وبين المقصد الديني المذكور في الآية الكريمة، فالكاتب ببراعته الفنية، استطاع خلق معمارية مسرحية كاملة، بشخصياتها وأحداثها انطلاقا من نص قرآني واحد، كما حاول استنطاق التوصيفات الدينية، والنظام القيمي السَوِيْ الذي يتحلى به المجتمع الإسلامي، وتجدر الإشارة أن فكرة المسرحية، تدور حول مجموعة من الشخصيات المسرحية، والتي مرت بتجربة حياتية قاسية ومتشابهة.

وتعد الجملة النسقية "ويؤثرون على أنفسهم ولو كان بهم خصاصة"، هي الميثاق السياقي والمؤشر النسقي، المعبر عن السيكلوجية النفسية والدينية، التي ارتسمت على هذه الشخصيات، فالإيثار كقيمة أخلاقية، يعبر عن أعلى مراتب الإيمان، التي يصل إلى الإنسان، وما يتحلى به من قيم دينية من إحساس وكرم وتكافل اجتماعي، فالإيثار يدفع الإنسان إلى أنْ يقدم مصلحة، وحاجة أخيه المسلم على حاجته إكراما وإحسانا له.

وتحول جلاوجي من الكتابة بالشخصيات الواقعية، إلى الاستدلال بالشخصيات المؤنسنة المتخيلة، والتي أدخل فيها خطابه إلى آفاق ومستويات جديدة، سخرها لخدمة مقصديته المسرحية، كما حمّلها جملة من التمثلات الدينية المعبرة عن التوصيفات المقدسة يقول:

الهمزة: والمهم الآن إخواني أن نقف وقفة واحدة لخدمة أمنا العربية لغة القرآن الكريم حتى نجعلَ منها أعظمِ لغات العالم لغةِ للعلم والإبداعِ والحضارة.[2]

المبتدأ: صدقت يا أماه لا أحد ينكر فضلك ألم تكوني يوما لسان حضارة عظيمة أشرقت على الكون كله وحملت بشائر الأخوة والمحبة والتوحيد لأصقاع الدنيا؟[3]

---

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية الإيثار، ص91.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية الزعامة الوهمية، ص84.

[3] عز الدين جلاوجي، مسرحية الصراع القاتل، ص36.

انطلاقا من الشواهد الواصفة لشخصية **اللغة العربية** في كونها لغة القرآن **ولسان التوحيد، وحاملة بشائر** المحبة، **نقول أن الكاتب مَكّنَ المتلقي** من النفاذ إلى خصوصيها الثقافية، وفهم علاقتها بالمقدس الديني، حيث **ارتبطت اللغة العربية ارتباطا وثيقا بالدين، كونه أنزل** بهذه اللغة، التي تعد نسقا مهما **من نظامه المتكامل والشامل،** لهذا اكتسبت هذه اللغة قداسة كبيرة، باعتبارها الوعاء الحامل والمترجم لجميع الممارسات الدينية، والنماذج السلوكية والحالات الوجدانية والروحية، بالإضافة إلى كونها ساهمت في فهم خصوصية التركيبة الدينية.

ومن المميزات الفنية في خطابات عز الدين جلاوجي، احتواؤها للمعطى الديني، بجميع تمثلاته النسقية، **فتباينت حسب حاجته إليها، ويظهر مؤشر** نسقي آخر، يحضر معه توصيف ديني ممثلا في شخصية مسرحية، جعلها عز الدين جلاوجي، تتموقع تموقعا قَداسيًا في المشهد المسرحي، هذا التموقع الذي سمح للمتلقي **من** القبض على القرائن الدينية بسهولة، ووسعت من مساحة تأويلاته، ومن النماذج التي قامت على هذه الاستدلالات الدينية، ما جاء في سياق مسرحية **الأم الحنون.**

الأم: من أنت؟

الجبل : أنا الجبل.

الأم:(متعجبة) الجبل..الجبل ! ماذا تريد؟ وكيف نطقت؟

الجبل: أنت أعظم مخلوق عند الله جعل الله الجنة تحت قدميك فلما رأى ما حل بك أنطقني[1]

يرصد لنا المشهد المسرحي تماهي شخصية الأم مع التوصيف الديني المذكور في القرآن الكريم، **"جعل الله الجنة تحت قدميك"** والذي بَوَّأَهَا مكانة قداسية، **وهذا التضمين يرتقي الكاتب بالكتابة المسرحية الموجهة** للطفل إلى مستويات وآفاق جديدة، كما ضمن الكاتب توصيفا دينيا آخرا، أراد من خلاله شد انتباه المتلقي، **وإعطاء صورة مشهدية** عن التركيبة النفسية **والاجتماعية** للشخصية المسرحية، وتصوير معالم الإنكسار، في ذات الشخصية، **فاختار وصفا دينيا يتناسب مع الموقف الحاصل** في قوله:

عكرمة: (مستهزئا) طعاما؟ وهل وجدنا لأنفسنا حتى نعطيه هو

الأب: (متألما) ويلي ما أتعس يومي هذا ليته كان شبحا.. ليته كان شبحا. ضيف وليس عندنا قراه يا ذا اليوم العبوس القمطرير ليتني مت قبل هذا وكنت نسيا منسيا[2].

تتكشف صورة دينية راهن الكاتب من خلالها على تعرية سيكلوجية الشخصية، حيث انخرط نص جلاوجي مع النص القرآني الموجود في سورة مريم، من خلال تشبيه حال الأب بحال مريم عليها **السلام، وما كانت** تكابده من معاناة جراء آلام المخاض، وقد أوضحه الكاتب في قوله:**" ليتني مت قبل هذا وكنت نسيا منسيا"،**

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية الأم الحنون، ص34.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية الابن الذبيح، ص61.

وفي المشهد المسرحي نجد أنه أخذ منحى آخر مفارق عن سياق النص الديني، حيث أن حالة الأب وفقره، حمَّلته ليقول هذا القول خوفا من أن يبقى هذا الحادث في ذاكرة الناس تلوكه ألسنتهم.

2-3- تجليات العقيدة الدينية في مسرح الطفل:

اعتمد عز الدين جلاوجي "على ذلك الخطاب المعتدل، المتبني لروح الإسلام، الطيبة الكريمة، وآليته في ذلك الشعائر الدينية، كإبراز لهوية هذا المجتمع، الذي تدور فيه أحداثه، مُعرفا بعقيدته، ومبينا لأعرافه التَعَبُدِيَّة، وغايته في ذلك التوافق مع المتلقي، والتجانس مع فكر الديني"[1]، ومن أشكال سلوك التدين التي أثث الكاتب، من خلالها مشاهده المسرحية ما جاء في مسرحية **أساس الملك، حيث ع**مد الكاتب إلى ذكر عقيدة الصلاة في أكثر من سياق يقول:

المرأة: السلام عليك يا أمير المؤمنين ورحمة الله تعالى وبركاته

يحيى: وعليك السلام يا أمة الله، تكلمي في حاجتك، فإن أمير المؤمنين يستمع إليك، ولكن عجلي فصلاة العصر على الأبواب

المرأة: يا خير منتصف يُهدي له الرشد.. .. ويا إماما به قد أشرق البلد

تشكو إليك عميد القوم أرملة .. .. عُدي عليها فلم يُترك لها سبَد

المأمون: يا للظالم الجبار لأأدبنه..(يطرق لحظة مهتما ثم يرفع رأسه) هذا أذان صلاة العصر فانصرفي وأحضري الخصم في اليوم الذي أعد ... بابي مفتوح إليك في كل حين، ولن يُظلم أحد من رعيتي، ما دمت خليفة عليهم، هيا لصلاة العصر يا يحي هيا هيا[2].

اضطلع عز الدين جلاوجي بمهمة تأكيد الدور الديني والاصلاحي لفريضة الصلاة، وتأثيرها الكبير على الوعي الجمعي، إذ جعل حضورها مكثَّفا منذ بداية المشهد، وفي لحظة مشهدية استرجاعية بنى عليها خطابه، فنجد الكاتب قد ارتحل بالمتلقي إلى العصر العباسي، هذا الأخير على الرغم مما عرفه من تحولات، على كافة الأصعدة وما شهده من انفتاح، على مختلف الحضارات الغربية، إلا أن العقيدة الإسلامية لم تفقد مكانتها في المجتمع، والشاهد على ذلك تأسيس بيت الحكمة، التي اعتبرت كمركز ثقافي وديني لنشر الحضارة الاسلامية وتعاليمها، ومن جهة أخرى نرى أن موقف المأمون في المشهد، يكشف على أنه شخصية مؤمنة ومتمسكة بعقيدتها، على الرغم من اعتلائه للسلطة، وحاجة الرعية له، فهو لم يفرط في الصلاة وهذا دليل على مظهر الاعتدال في حياته الذي يجمع بين التزامات الدين ومشاغل الدنيا والسلطة، ما مكنه من صنع التفرد في حكمه السياسي.

[1] مفيدة بنوناس، تمظهرات الخطاب الديني في الرواية المغاربية المعاصرة رواية مدينة الرياح لموسى ولد إبنو نموذجا، ص264.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية أساس الملك، ص49-50-51.

وتستوقفنا تمثلات مسرحية أخرى، مكنت من احتواء النسق الديني **واستنهاض قيم جديدة** في الكتابة **المسرحية، فجاءت مسرحية غصن الزيتون، زاخرة بالدلالات الدينية المفارقة** التي استغلها الكاتب، على سبيل **المخالفة السياقية،** وتحقيق خرق في أفق توقع المتلقي **انطلاقا من** شاهد ديني، يحيل إلى سياق مغاير **عَبَّرَ** عن الواقع المتأزم للأمة **يقول جلاوجي:**

الجد: (مستهزئا) هم ينددون.. يستنكرون.. يشتكون اليهود إلى اليهود.. يصلون علينا صلاة الغائب، ينظمون فينا الأشعار.. يتحدثون عنا في نشرة الأخبار.. أليس هذا كثيرا؟[1]

تتعالق لفظة صلاة الغائب مع المشهد المسرحي، محدثة تحويلا في دلالاتها الحقيقية، حيث بنى الكاتب وفقها رؤية مغلفة بالتهكم والسخرية، وعَبَّرَ عن موقف الجد المندد **للقادة العرب، فلفظة صلاة الغائب على الصعيد المفهومي، هي صلاة يصليها المسلمون** على الشخص المتوفى والمدفون خارج دياره، إلا أن الكاتب عمد إلى قولبتها واختراق دلالتها، فعبر من خلالها عن حال الشعب الفلسطيني، الحاضر في أخبار العرب **والغائب عن ضمائرهم، لتصبح قضيتهم قصية منسية من اهتماماتهم، فحاولوا طمسها بكل الطرق، كونها تهدد مصالحهم مع** المحتل، ويمكم القول أن هذا الاستدلال الديني، يعتبر نوعا من **الجلد الذاتي الساخر** من طرف الشخصية لهذه الأمة المُستكينة.

كما نلتمس التعالق الديني، الذي اعتمده الكاتب كإستراتيجية تخاطبية تواصلية، تحفز المتلقي على **الوقوف على مدلولاتها النسقية، فانطلاقا من العتبات المشهدية المقتبسة من مسرحية الثور المغدور،** تستوقفنا جملة نسقية عَبَّرَ الكاتب من خلالها، عن رؤية دينية مغايرة من دون التعدي **والمساس بقدسية النص** القرآني، كما أفسح المجال **للشخصية** لتبدع في حوارها وتدخل المتلقي، في دائرة **الغموض، وتحقق الغرابة النصية كونها شخصية خيالية مؤنسنة يقول عز الدين جلاوجي:**

الليث: (يغضب) اسمع يا ثعلب يا ذا الاحتيال رأسك المحبوب أو ذاك الغزال تأتي به في الحين والحال...إن لم تأت به فَصَلِّ على نفسك صلاة الجنازة، هل تعرف كيف تصل على نفسك أم أعلمك؟

الثعلب : بـ....بـ.... بل أعرف ياسيدي، وأعرف كيف أميت نفسي، وكيف أغسلها وكيف أكفنها أيضا[2].

انطلاقا من هذا المشهد يبدو جليا للمتلقي، وجود جملة نسقية وهي **"صلاة الجنازة"**، والمعنى المراد منها في الدين أنها صلاة تصلى على الميت، في حين أنّ الكاتب **قولبها لتناسب مع السياق المسرحي،** ولتعبر عن **البعد الساخر الذي ضمنه الكاتب** في حوار الأنا والآخر، فالجملة أماطت اللثام، **لطريقة ممارسة السلطة الإقصائية من قبل الليث، وكشفت عن سيكلوجية الأنا المستلبة لذاتها وحقوقها، فالخوف الذي كان ينتاب الثعلب، من قبل الليث جعله** في موقف المستكين والمستعبد.

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية غصن الزيتون، ص48.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية الثور المغدور، ص120.

ويَظهر تَمَثُّل العقيدة الدينية في مسرحيات عز الدين جلاوجي، من خلال تيمة أخرى تمثلت في عقيدة الصوم، التي لم يغفل الكاتب عن ذكرها، كونها من أهم أركان الشريعة الإسلامية، فعمل على صهرها وتَحَلِّيهَا في نصه انطلاقا من توظيفها في صورتين، مما عَزَّزَ قدرته على الاستدلال بالأنساق الدينية، وقد أوضح الكاتب هذا التشبث العَقَدِي في سياق مسرحية ذكاء عجوز يقول:

ابن المبارك: إن معنا طعاما فهل لك في الأكل؟

العجوز: ثم أتموا الصيام إلى الليل

الصاحب: إنها صائمة. ولكنا لسنا في شهر رمضان؟

ابن المبارك: ولكنك مسافرة وقد أبيح لنا الإفطار في السفر

العجوز: وأن تصوموا خير لكم إن كنتم تعلمون[1]

يسترسل الكاتب في توظيف الشواهد المسرحية الدالة على عمق وخصوصة الهوية الإسلامية، مؤكدًا على فاعلية البعد العقدي في تشكيل خطابه، فمن خلال استدلال الكاتب بالصوم، يمكن القول أنه أراد توجيه المتلقي، إلى ذلك الفهم الصحيح للعقيدة، فقد أدرك الكاتب أن السبيل الأنجع، لخلق تواصل سليم، وإيجابي للطفل مع دينه يكون من خلال تقريبه من الصورة الصحيحة للإسلام، مع مراعاة طبيعة فهمه وإدراكه لها، دون إحداث هزَّة في قناعاته الشخصية، لذلك عمد الكاتب إلى ذكر عدة أوجه لعبادة الصوم، حتى يتسنى للطفل معرفة الجانب المعتدل واليسير للإسلام، فالوجه الأول كان عندما أشار إلى شهر رمضان، الذي يكون فيه الصيام، مفروضا على المسلم، أما الوجه الثاني يكون فيه الصوم من باب التطوع، والتقرب من الله تعالى في قوله " وأن تصوموا خير لكم إن كنتم تعلمون"، بالإضافة أنه ذكر جانبا آخرا، من تعامل الدين الاسلامي مع الظروف المحيطة بالمسلم، حينما أباح للمسلم الإفطار أثناء السفر لتجنب تعريضه للمشقة والأذى.

كل هذا يدل على أن عز الدين جلاوجي استحوذ خطابه، على قدر من الاستدلالات الدينية، التي كان يهدف بواسطتها إلى خلق آفاق، ومقاصد سردية جديدة، والتي من شأنها أن تحافظ وتعزز ثبات القيم لدى الطفل وتحرك الوازع العقدي، وتخلق قابلية لديه اتجاه هذا الدين، فالأساس في الكتابة الموجهة للطفل، هي كيف يمكن للأديب التطرق للطابو الديني، وتحقيق استيعاب الطفل للتركيبة الدينية التي تتشابك مع نصه، دون إحداث شرخ في تصوراته الذهنية.

واستند عز الدين جلاوجي على الكتابة، بمقصدية القيم الدينية، مرة أخرى، في مسرحية الحافظة السوداء وتحدث عن الصلاة، في محاولة منه لاستمالة الطفل، إلى هذه العقيدة وتغيير مساره السلوكي، ليصبح إيجابيا ويحقق تصالحا نفسيا مع ذاته ومع خالقه، انطلاقا من التزامه بهذه الفريضة الدينية، فالصلاة يكمن دورها في

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية ذكاء عجوز، ص99-100.

تزويد الطفل بتلك الطاقة الإيمانية التي تمكِّنُه من استشعار اللذة الروحية مع الله تعالى، لذلك نجد الكاتب عمد إلى خلق شخصية طفولية مؤدية لهذه العبادة وتكون قريبة من مرحلة الطفل .. يقول جلاوجي:

الأب : (للأم) أين سعيد؟

الأم: لقد صلى العشاء وهو الآن يراجع دروسه

سميرة: (غاضبة) يسرق أموال الناس ويصلي.. إنَّ الصلاة تنهي عن الفحشاء والمنكر[1]

فالصلاة هي استجابة الفرد، لنداء الحق ونداء الخالق، يسمو فيها من عالمه إلى عالم روحاني، يختلي فيه مع الله، وما يلاحظ على المشهد المسرحي، أن الكاتب بغض النظر عن سياق المشهد، فقد وَجَّهَ متلقيه إلى فكرة أخرى وهي دور الصلاة في حياة الإنسان، وهي النهي عن الفحشاء والمنكر، بمعنى أنّ تحسين المنظومة القيمية للمجتمع، تبدأ انطلاقا من إلتزام الفرد بها، فدورها يكمن في تثبيت إيمان الإنسان وتطهير نفسه، كما تقوم بعزله عن المنكرات، لذلك كانت حكمة الله تعالى، من تقسيمها إلى خمسة أوقات .

وتظهر إيمانية عز الدين جلاوجي، واهتمامه بالجانب المقدس الديني، في مسرحية **جزاء سنمار**، والتي عبر من خلالها عن نزوعه نحو الكتابة بالقيم الدينية، سعيا منه إلى إحداث خلخلة، في نسيج الكتابة المسرحية، وإعلانا للمتلقي عن انفتاح مسرحياته، على المرجع الديني، الذي كان حكرا على الفن الروائي والقصصي، وضمن هذا التدليل تطالعنا تلك النزعة الروحية، والأخلاقية في شخصياته، التي بدورها حملت مستويات تحاورية راقية، عبرت عن ملامحها الثقافية، وكَشفت عن سيكلوجيتها الذاتية، المحتكمة إلى تعاليم العقيدة الدينية، وقد احتوت المسرحية على شواهد لفظية تجسد هذه القيم :

الملك: لقد أبطأ سنمار، لأجازينه بأحسن ما يجازي الملوك الكرام

الوزير: يستحق كل خير وهل جزاء الإحسان إلا الإحسان؟[2]..

أسفر استنطاقنا للشواهد المسرحية، عن تلك السلوكيات الأخلاقية، التي تعطي للمتلقي انطباعا إيجابيا، حول مسار الشخصية المسرحية، حيث تَلَقَّفَ خِطَاب الكاتب هذه المرة ملمح ديني تمثل في إحسان الفرد لغيره، على وجه التكريم والجزاء لما قام به، وهذا ما اتسم به المجتمع الإسلامي الذي يُقَوِي روابطه الدينية، انطلاقا من هذه القيمة المقدسة التي تُعَبِرُ عن خصوصية ثقافية، ينفرد بها عن غيره من المجتمعات الإنسانية.

2-4- تمثلات العَرْفَنَة الصوفية ونسقيتها في مسرحيات عز الدين جلاوجي:

ارتكز عز الدين جلاوجي على رؤية مغايرة، بعيدة عن الطرح الأحادي في الكتابة المسرحية، إذ ألبسها دلالة نورانية اخترقت آفاق التوقع للمتلقي، فكانت بمثابة تجربة روحية و"مسلك تعبدي، غايته تحصيل المقامات وبلوغ الدرجات، ويصاحبه في بعض مراحله، حصول ما يسمى بالمكاشفات، أو المشاهدات"[3]، ومن هذا المنطلق

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية الحافظة السوداء، ص59.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية جزاء سنمار، ص97.

[3] جمال ذباح، الرواية العرفانية عن عبد الإله بن عرفة مشروعية الوجود، مجلة إشكاليات في اللغة والأدب، مج09، ع03، 2020، ص57.

ومواصلة في كشف المنظومة الدينية **والعقائدية المبثوثة** في مسرحياته، سعينا هذه المرة إلى تتبع الحيثيات المؤَسِسَة لهذه التجربة العرفانية **الصوفية** في مسرح الطفل الجزائري، باعتبارها قضية أدبية شائكة، ومعقدة على المستويات الإدراكية للطفل، محاولين الكشف عن مدى قابلية هذا المسرح **للنزعة العرفانية الصوفية**، وهل احتوت هذه الكتابة، **على تلك الكثافة النسقية والرمزية** للخطاب العرفاني الصوفي، بالقدر الذي احتوته أنواع سردية أخرى؟

المشهد الأول.. في الطريق إلى الحج ابن المبارك وصاحبه يَجِدَّانِ في السير

ابن المبارك : نحن الآن على مشارف بيت الله الحرام.

الصاحب : يا بشرانا يا بن المبارك.

ابن المبارك : في بيت الله يا صاحبي، يولد الإنسان من جديد، بل كأنه يعش من دنياه، إلا ما يقضي في تلك البقاع المقدسة، منقادا لله تعالى.

الصاحب: هيا يا صاحبي، نَحثُّ السير لعلنا نصل مع صباح الغد[1].

يعدّ هذا المشهد مُفسرا لتلك الملامح العرفانية **الصوفية، المميزة للعلاقة بين الذات الإنسانية، والأمكنة الروحية، وذلك انطلاقا من وحدة نسقية دينية** تمثلت في **نسق الحج**، الذي فَرَضَ إِشَاعِيَّة حضوره على المشهد، فالحج يعتبر رمزًا **عرفانيا صوفيا، دال على تلك الرحلة النورانية والروحية المجهدة نفسيا وجسديا**، التي يمر بها **الإنسان** "فسفر العرفاني سفر يرتقي إلى مستوى هذا الكون، لمعاينة التّجليات الإلهية، عبر الخيال العرفاني"[2]، **كما يرتقي فيه من عالمه الحسي** إلى عالم المكاشفات النورانية **وما تتبعها من لحظات، تتماهى فيه الذات الإنسانية، مع مسالك** المعرفة الكونية، كما اعتبر **هذا المشهد بمثابة الدعامة الأساسية**، التي من خلالها يستطيع المتلقي القبض **على البنية العرفانية الكامنة فيه.**

وقد جسد الكاتب تلك المعالم العرفانية **الصوفية** مخترقا فيها اللحظة الزمنية، في قوله: **"في بيت الله يا صاحبي يولد الإنسان من جديد بل كأنه يعش من دنياه إلا ما يقضي في تلك البقاع المقدسة منقادا لله تعالى"**، فجملة منقادا لله تعالى، هو مشهد تلتقي فيه البنية الوجودية للإنسان، مع مشاهد كَشَفِيَّة ذات مَسْحَة عرفانية، وتعبير إيحائي صريح على المسار الحياتي، واللحظة الزمنية التي تتقلص بين الإنسان وخالقه، كما أنها تُعَبِرُ **عن** مشهد توحيدي بين العالم الباطن والعالم الظاهر المحسوس، **والتجربة العرفانية لا يمكن أن تتحق، إلا من خلال مرجعيتها الدينية، وعليه فإن الإستدلال** العرفاني، الذي ارتكز عليه الكاتب **مرهون بقصديته الدينية، وهذا ما جاء** في الفصوص المشهدية لمسرحية **ذكاء عجوز**، التي أعطاها الكاتب الطابع العرفاني، كما تلونت أحداثها بظواهر غيبية، واتسع أفقها السردي، لتقترن بحادثة **روحية ملكوتية قلّما يصادفها الإنسان يقول أيضا:**

الصاحب: لعلها ظلت الطريق

---

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية ذكاء عجوز، ص98.

[2] سليمة عشو، توظيف العرفان في بلاد صاد، مجلة آفاق علمية، مج16، ع01، 2021، ص385.

ابن المبارك: وأين تريدين ؟

العجوز: سبحان الذي أسرى بعبده ليلا، من المسجد الحرام، إلى المسجد الأقصى

الصاحب: تريد بيت المقدس[1]

تقوم العرفنة الصوفية هنا على تلك التجربة الذاتية، التي تجاوزت حدود العقل والشعور، وهي تجربة نورانية كونية، ومنطلق تَسَامَى فيه النبي محمد صل الله عليه وسلم، وعرّج من خلاله إلى السموات السبع، وفَهْمُ المتلقي لهذا التمثل العرفاني، يَتَأَتَى له من خلال جملة "**سبحان الذي أسرى**"، فالإسراء هنا ورد في سورة الإسراء، وقد جعلها الكاتب منطلقا دينيا لتأسيس رؤيته العرفانية، التي جاءت مشحونة بالمعارف الغيبة، كما اغترف عز الدين جلاوجي من المَعِينْ العرفاني انطلاقا من شخصية مسرحية انفتحت ذاتها على عالم غيبي، وأعرضت عن ملذات الدنيا، واعتمدت أسلوب المجاهدة والإخلاص والزهد الدنيوي، لتؤسس لنفسها عالما روحيا، وَيَقِينًا مطلقا بالسر الإلهي قول:

العجوز: وأتموا الصيام إلى الليل

الصاحب: إنها صائمة ولكننا لسنا في شهر رمضان

العجوز: ومن تطوع خيرا فإن الله شاكر عليم

ابن المبارك: ولكنك مسافرة وقد أبيح لنا الإفطار في السفر[2]**.**

ما يلاحظ من خلال شخصية العجوز أنها اصطنعت لنفسها، عالما خاصا بها، أَهَلَّهَا لتسمو إلى ملكوت الربوبية، فالزهد الدنيوي، الذي كان مسلكها فجعلها في سفر روحي دائم تكابد فيه المشقة والمجاهدة، ومن هذا المنطلق، يمكننا القول أن الكاتب اعتمد على رهان ثقافي شديد الحساسية والغرابة، بالنسبة للكتابة الموجهة للطفل، إذ نقله من تجربة وأحداث وشخصيات واقعية، ليدخله ضمن تجربة عرفانية تمتلك من القوة الروحية، ما يؤهلها لتكون أفقا عرفانيا غرائبيا، ويعتبر توحيد الربوبية وَجْهًا مهما من أوجه التمثيل النسقي للعرفنة الصوفية في المسرح، هذه العقيدة الدينية، التي أعطى لها عز الدين جلاوجي تصورا مسرحيا، بَيَّنَ فيه علاقة الإنسان بخالقه، وبَيَّنَ حقيقة الوجود الإلهي، كما أعطى جملة من الصفات الربوبية الحسية الغيبية، والعقائد التي تُهدِي وتُرشد المتلقي إلى ذلك الإيماني الإلهي الثابت واليقيني المرتبط بالله .. يقول:

الليث: (وهو يرفع يديه بالدعاء)، اللهم تقبل كلام الذئب يارب، إنه لك من الطائعين الخاضعين الخاشعين العابدين، لم يعبد أحدا سواك، ولم يحقد على من والاك

الليث: (وهو يقف خطيبا) لبسم الله القوي الجبار، خالق الليل والنهار، وباعث الظلمة والأنوار[3]

---

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية ذكاء عجوز، ص99.

[2] المصدر نفسه، ص100.

[3] عز الدين جلاوجي، مسرحية الليث والحمار، ص45-50.

قد يتساءل البعض عن مدى أهمية هذا النوع من التمثيل الديني في أدب الطفل، نظرا لحساسيته وتعقيداته على المستويات الإدراكية له، وجلاوجي قد راهن على التحرر من القيود الكتابة المتعلقة بالطفل، فنجده تارة يرتمى في أحضان الكتابة بالعرفنة كرؤية جديدة مغايرة، والتي قليلا ما يتصادف معها المتلقي، باعتبارها تجربة ذاتية لا تتكرر في المشاهد، ولأنها أنساق ثقافية مضمرة، تقتضي منه الإحاطة بجميع مؤشراتها السردية، ومن جملة الإستعارات العرفانية الصوفية والآليات الإستدلالية، التي انطلق منها الكاتب، ما جاء في قوله "**لم يعبد أحد سواك**" وهذا الشاهد السَّرْدَانِي، كان تفسيراً لتلك القوة الإيمانية، وذلك اليقين المطلق بالربوبية، **وتجسيدا ثقافيا** للتوحيد الإلهي المراد تفسيره، ومن خلالها تتحقق المقصدية الإقناعية للمتلقي لذلك التمثل العرفاني، وفي هذا المقام قدم عز الدين جلاوجي، نموذجا مسرحيا مشبعا بالروحانية تجسد فيه النسق العرفاني الصوفي، انطلاقا من اللغة التي جاءت كاشفة لذلك المخزون المعجمي، حيث كانت مسرحية ضلال وحب، بمثابة وقفة رصدت لنا تلك الممارسة اللغوية العرفانية، كما كشفت عن الأحوال النفسية التي تعتري الذات في انتقالها من مقام لمقام يقول :

أيا أمنا إنا حيارى في متاهات الصحارى، قد غاب عنا الدليل

فالقلب منا عليل، والبصر فينا كليل، أطلي علينا كشمس الشتاء كضي السنا، كبدر الدجى، أنيري الدروب أضيئي القلوب[1].

في قراءة نسقية للمشهد تحضر مجموعة من الشواهد اللفظية، والتي تعد مفتاحا رئيسيا تُمكن المتلقي من القبض على أوجه التَمَثُل العرفاني الصوفي، فجاءت موزعة من خلال لفظة:" **الحيرة، غاب، العلة، البصر، أطلي، البدر، أنيري، القلب**" هذه الشواهد حقق الكاتب بواسطتها ذلك التأثير العرفاني الصوفي على متلقيه،كما خلقت جَوا روحانيا تماهى فيه القول بالعرفنة الصوفية، كما تطالعنا جملة من التمثيلات المسرحية المضمرة للنسق العرفاني الصوفي في مسرحية **خيوط الفجر، حيث اصطنع الكاتب لنفسه** لغةً أَنَّثَ من خلالها لتلك العرفنة، وبنى وفقها لتجربة روحية تفاعلت فيها جملة الشواهد اللفظية، والتي بدورها كانت مؤثرة ومعبرة واقناعية للمتلقي في نفس الوقت يقول جلاوجي:

لا تخش ضيعة ما تركت لنا سدى.. .. فالوارثون لما تركت كثير

نفحتك من رحمات ربك نفحة .. .. وسقاك غيث من رضاه غزير[2]

إنطلاقا من المشهد فإن المتلقي يقبض على ذلك النَفَسْ العرفاني الصوفي والمعرفة الإلهية، من خلال جملة من الشواهد المعجمية الإيحائية، التي تُمَثِّلُ الأصل الروحي للعرفنة الصوفية في قوله "**النفحة، رحمتك، سقاك، الرضى، السقي**"، هذا المخزون المعجمي الذي اعتبره الكاتب منطلقا وقيمة قياسية جديدة في الكتابة بالعرفنة، وأول المؤشرات اللغوية الكاشفة للممارسة العرفانية، ولتلك القوة الإيمانية، كلمة **النفحة** التي قدمت تصورا دقيقا

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية ضلال وحب، ص12-15.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية خيوط الفجر، ص24.

حول التشكيل العرفاني، فكانت النافذة التي من خلالها يدخل المتلقي إلى الخطاب العرفاني الصوفي، فالنفحة تعني في الإصطلاح الديني تلك العطايا الإلهية لعباده، وأيضا الترجمان اللغوي المعبر عن القدرات الربانية، وهي من الأحوال التي يسعى الإنسان إلى امتلاكها في حياته، وتَتَضِحُ البنية العرفانية المعبرة عن تلك الأحوال، التي ترد على قلب المؤمن في كلمة سقاك أيضا، والتي تعبر عن تلك الحاجة الروحية، والصفوة التي ينشد إليها الإنسان طلبا للقرب وللذة الإلهية.

3-العجائبية وتشكل النسق الثقافي المؤنسن في مسرح الطفل

3-1الأبعاد الثقافية للمسخ والتحول في المسرح:

اشتغل الكاتب عز الدين جلاوجي على أنماط فنية جديدة، كما انفتح نصه المسرحي على آفاق انزياحية مجهولة حقق من خلالها أسلوبا جديدا في تلقي الخطاب الموجه للطفل، كُلُ ذلك رغبة منه بأن لا يكون أدب الطفل بمعزل عن الإشتغال التجريبي المعروف في الأعمال السردية، فنجده في كثير من مسرحياته قد أعلن عن طقوسه الكتابية الخاصة ولعبه الإغرائية، التي عمل من خلالها على تمويه المتلقي وانتشاله من عالمه المادي، ووضعه أمام عوالم وشخصيات وأحداث تقنعت بالغرائبية، قلبت الموازين والطقوس في الكتابة المسرحية، فقد تأنسنت نصوصه بشخصيات متخيلة من عالم الحيوان، فكما هو موجود في قصص كليلة ودمنة، ومن عالم الجن ومن عالم الورق، وذلك بهدف تأسيس مجتمع مسرحي يحمل الكثير من المفارقات الحياتية، ويحضر هذا المنحى العجائبي بداية في مسرحية السيف الخشبي، انطلاقا من حادثة المسخ وتحويل الصفة الآدمية، والتي كثيرا ما ترددت في مواضع عدة في القرآن الكريم، من خلال مسخ أهل السبت إلى قردة وخنازير، وكان عقاباً لهم على تعديهم على حدود الله كما في قوله تعالى: ﴿وَلَقَدْ عَلِمْتُمُ الَّذِينَ اعْتَدَوْا مِنكُمْ فِي السَّبْتِ فَقُلْنَا لَهُمْ كُونُوا قِرَدَةً خَاسِئِينَ﴾[1]، ووردت أيضا ثقافة المسخ في أغلب المعتقدات الدينية وفي التراث العربي القديم، وحتى التراث اليوناني، الذي كان مهووسا بعالم الأساطير والخرافة والآلهة والخلق، وفي سياق دراستنا نستدل بمشهدية جسدت ومثلت هذه الظاهرة في قول عز الدين جلاوجي:

الزوجة: كأن لصا يتسلل إلى بيتنا.

أبو حية : (خائفا) لص؟ يا ويلنا وما عسانا نفعل؟ ...الحمد لله، الذي مسخك كلبا، وكفاني حربا.

الزوجة: (باستهزاء) يا لك من بطل، ألقيت خطبة عظيمة، من أجل كلب

أبو حية: لقد كان لصا فمسخه الله كلبا، لشدة خوفه مني... عودي إلى النوم.. زوجك البطل، يقهر الجميع، ويخيف الإنس والجان.[2]

[1] سورة البقرة، الآية 65

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية السيف الخشبي، ص60-61.

يجسد النسق العجائبي حضوره في المشهد، من خلال حادثة خارقة للطبيعة البشرية، والتي تمثلت في خاصية المسخ والتحول، حيث عدت من أهم سمات التعجيب، كما "تضمنت صورة مشوهة، لروح الإنسان، حيث تتحول روح الإنسان، لتسكن في حيوان ما، نتيجة أخطائه وأفعاله الدنيئة، ويكون بذلك المسخ، بمثابة عقاب له"[1]، وقد نسج الكاتب هذا المسخ في شخصيته المسرحية، التي تحولت من طبيعتها الآدمية إلى حيوان، ويمكن القول أن جلاوجي أراد التنويع في التقديمات السردية للشخصيات، لكي يمنحها دلالات رمزية ونسقية، ومنزاحة عن ما تعود عليه المتلقي ويقذف به في عالم المجهول، الذي يدفع به إلى البحث، عن تعليل وتفسير منطقي له في المتن المسرحي.

وهذا المسخ هو إعلان عن موقف أخلاقي من الكاتب، اتجاه مصير من يعتدي على حدود الآخرين، فهو نموذج استطاع أن يزرع من خلاله الريبة في نفسية الطفل، من خلال التحول السلبي والعقاب الذي استحقه السارق جراء ما اقترفه، كما كشف عن الجانب السوداوي والمعتم في سلوكيات الإنسان، بالإضافة إلى أنه تعبير عن الموقف الساخر للكاتب من الشخصية المسرحية، لمحاولة فهم سيكولوجيتها النفسية والثقافية، إذ أنّ شخصية أبو حية عرفت على أنها مثال حي على الدعابة والسخرية الذاتية في التراث العربي القديم.

وغير بعيد عن قضية التعجيب في المسرح، تطالعنا هذه الخاصية الفنية والمسحة العجائبية، في مسرحية الأم الحنون انطلاقا من حادثة، تبدو للوهلة الأولى أنها خارجة عن نطاق إدراك المتلقي، حيث حاول الكاتب تشييد هوية سردية جديدة استنطق من خلالها شخصيات غرائبية متصارعة تجسد عالم الشر والخير، فعمل على أنسنتها وقولبتها كشخصيات مسرحية ناطقة، للتتناسب مع معمارية المشهد المسرحي الموجه للطفل، وقد استعرض الكاتب هذا الموتيف الأدبي من خلال تبنيه لإستراتيجية مغايرة، ومتجاوزة لنمطية الخطاب التقليدي، وهذه التقنية لها علاقة بعالم التحول والانسلاخ عن الطبيعة الجامدة، وقد يختلف هذا التحول حسب البنية الداخلة والخارجية، للشخصية المسرحية ومثال على ذلك قوله:

(بعد لحظات يُسْمَع صوت غليظ)

الأم : (خائفة) ما هذا؟ ما هذا؟

الجبل : لا تثريب عليك أيتها الأم الكريمة.

الأم : من أنت؟

الجبل: أنت أعظم مخلوق عند الله، جعل الله الجنة تحت قدميك، فلما رأى ما حل بك أنطقني.

الأم : سبحان الله ! سبحان الله ! ماذا تريد؟

الجبل: إن شئت أيتها الأم العزيزة، رميت ابنك العاق بحجارتي الضخمة، فأرديته صريعا[2]

[1] سهام سلطاني، الأبعاد الثقافية للمسخ وتجليها في الحكاية الخرافة، حكاية عجوزة النار أنموذجا، مجلة قراءات، مج14، ع01، 2022، ص1235.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية الأم الحنون، ص34.

ما يلاحظ على الشخصية المؤنسنة المتحولة في المشهد الحواري- الجبل- أنها جسدت ذلك الطابع الإنساني الداخلي، ففعل التحول لدى الشخصية جسد وخلق حضوره داخل منظومة النسق الديني، والتحول في المشهد حدث تعبيرا عن العقاب المسلط، والسخط الإلهي على أفعال البشر وهو تحول له علاقة بإرادة الخالق.

والجبل في المشهد، نجده مُلغى من طبيعته المادية الجامدة، التي خلق عليها، ليُدرج ضمن مؤسسة جديدة، فعالة ساهمت في تجسيد البعد الإنساني، أو بالأحرى تأسيس ذلك البعد الديني، الذي يُبَيِّنُ الدافع وراء التحول، وهو عقوق الأبناء.

والملاحظ على عز الدين جلاوجي في آلياته المسْخِيَّة، أنه استعان بشخصيات تتناسب، مع مستوى إدراك الطفل البعيدة عن الصورة المسْخِيَّة الترهيبية، والمرعبة والمحرمة المجسدة في المعتقدات اليونانية الغريبة، التي طالما وُظفت في الحكايات الشعبية القديمة، وهذا ما لاحظناه مع شخصية الكلب والجبل، بغية تقريب صورة المسخ والتحول من المسرح الطفولي، كونها مسألة فلسفية معقدة تحتاج لقدرات إدراكية معينة، كما نجد هذا التحول والتأنسن ضمن نفس المسرحية التي أبانها الكاتب، من خلال شخصية الأفعى يقول:

(بعد لحظات من الصمت يسمع فحيح أفعى)

الأم : (خائفة) عجبا كأني أسمع فحيحا!

الأفعى : أنا الأفعى أيتها الأم العزيزة

الأم : (متعجبة) الأفعى! وماذا تريدين؟

الأفعى: أريد أن ألسع ابنك الحقير، الذي أهانك ورماك، في هذا المكان المخيف، كأنه لا يعلم أن غضب الله، في غضب الوالدين، ورضاه في رضاهما[1]

من خلال قراءتنا لواقعية المشهد، نرى أن الكاتب خلق فضاء عجائبي اخترق أفق التوقع، ففعل التحول المشروع ضمن بنائية الحوار له علاقة بقضايا تمس المنظومة المجتمعية والأسرية على وجه التحديد، حيث نجح عز الدين جلاوجي في إعادة صياغة معمارية مسرحية تحاكي الواقع المعاش، والتي بدورها كشفت عن ذلك الانسلاخ الديني والشرخ الأخلاقي داخل النفس البشرية، وبالتالي هنا يستطيع المتلقي الإلمام بمبررات هذا التحول، كونه يمس جانبا من تعقيدات الحياة ومس إنسانية الإنسان.

كما تبنى عز الدين جلاوجي النسق الغرائبي، انطلاقا من المشهد المغلف بالعجائبي في الأحداث المسرحية، حيث تنهض مسرحية **السيف الخشبي، على** جملة من الشواهد اللغوية الدالة على هذا الانزياح السياقي، الذي مارس سلطة تأثيرية وصِدامية على أفق التوقع، والتي يمكن القول إنها عملية تُثقل إدراك المتلقي كونها تَنْبَنِي وفق أعراف لغوية مغايرة يقول:

حسين: يا أبا حية ألا حدثتنا عن بعض غرائبك؟

[1] المصدر نفسه، ص35.

أبو حية: من أعجب ما رأيت أنه كان عندي سهم لم أر مثله في حياتي قط.

حسين: ومايميزه عن باقي السهام؟

أبو حية: خرجت مرة إلى الصيد، فعن لي ظبي قد اكتنز لحما وشحما فرميته فراغ عن سهمي، فعارضه السهم ولحقه، فراغ عنه الظبي فعارضه السهم، ومازال الظبي يروغ يمينا وشمالا والسهم يعارضه حتى صرعه وعدت به إلى البيت..ورميت مرة ظبية فما إن أطلقت سهمي حتى رأيت في الظبية حبيبتي، فعدوت خلف السهم حتى قبضت عليه قبل أن ينفذه نها.

حسين: (متصنعا العجب) فكنت عداء يسبق الريح

أبو حية: (متبجحا) وتعودت هذه الأيام أن أخرج إلى الصحراء فأدعو الغربان فتقع حولي فآخذ ما أشاء.[1]

وعبر هذا المشهد نستجلي تلك التراكمات الخطابية، والتمثلات النسقية التي فرضت سلطتها على المشهد والدالة على تشكل الوعي العجائبي الذي انتهك الحقيقة الكونية ومدركات الإنسان، فشخصية أبو حية عبر رحلته السردية، كشف عن امتلاكه لجملة من القوى العجيبة غير المألوفة للإنسان والتي تتجاوز الواقع، وذلك من خلال مسابقته للريح وللسهم في قوله: **فعدوت خلف السهم حتى قبضت عليه**، وكذلك مراوغة السهم للظبي وتكلمه مع الغربان، فجميع هذه الشواهد تعد مؤشرات نسقية، تستقطب اهتمام المتلقي وتحدث حالة من الاندهاش والتوتر، ذلك لأن شخصية أبو حية تنتقل في رحلة مليئة بالمكاشفات العجيبة التي تعتبر إشارات زمنية استرجاعية استذكارية، اصطبغت بصبغات عجائبية خارقة، اخترقت بها نسق الطبيعة وتجاوز حدودها"[2].

ويمكن القول أن هذا النوع من الخرق العجائبي، الذي طفح على سياق المسرحية، تجاوز دوره الجمالي في كونه يعتمد على بنية أسلوبية معينة ولغة إنزياحية رمزية، إلى كونه أضمر جانبا من الانزياح الساخر والدعابة التي غَلفت شخصية أبو حية، وبهذا الترميز نرى أن عز الدين جلاوجي، كونه تجاوز واقعية السرد نجده أيضا تجاوز تقاليد الكتابة الموجه للطفل والسير مع موجة التجريب، من خلال إلتفاته إلى متطلبات الطفل في العصر الحالي، فجعله عنصرا فاعلا في المحكي المسرحي، وفي مواجهة مع عوالم تحفزه وتنقله، من تلك الحالة التي كبحت مدركاته ضمن النسق الأحادي.

كما أعطى عز الدين جلاوجي إسقاطات ثقافية وأخلاقية على مشهد آخر، بيّن فيه ذلك التحول الحاصل في الطبيعة التكوينية للشخصية المسرحية، كما أعاد من خلالها تقويم بعض السلوكيات، وآثرتُ في هذا المقام الاستدلال بمشهد درامي، وَضّحَ قدرة الكاتب على نقد المنظومة الأخلاقية، والانعطاف بمخيلة المتلقي إلى عالم الانزياحات والغرابة، وذلك استنادا على أنساق ونمط شخوصي مغاير.

الأم: سلامتك يا بنيتي...سلامتك

---

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية السيف الخشبي، ص57-58.

[2] أسماء عراب، بناء الزمن العجائبي في رواية زوجتي من الجن لفوزي عبده، مجلة العمدة، مج07، ع01، جانفي 2023، ص343.

الزوجة: أحاطت بي كل وحوش الغابة، والبرق والرعد والريح، وراحت كلها ترعبني.. تدوسني.. تصكني.. ترفسني.. تخبطني إلى الأرض، وأنا أصرخ وأصيح.. وهم يصرخون... ماذا فعلت بأم زوجك؟ ماذا فعلت؟ سننغص عليك عيشك...سنخطف منك ابنك، كما خطفت منها ابنها... هل نسيت الحكمة "كما تدين تدان"[1].

الملاحظ أن التحول والتناسخ حدث على مستوى مُعَيَّن في الشخصية، إذ نجد الطبيعة الآدمية المتمثلة في تلك النزعة الإنسانية العاقلة والناطقة قد سكنت الطبيعة الحيوانية والجامدة للكائنات، فالكاتب عمد إلى رسم وإعطاء صورة مختلطة لتلك الشخصيات بروح إنسية، وكان الهدف من هذه الصياغة هو انتقاد وتعرية سلوكيات معينة داخل المجتمع الإنساني، لذلك كانت صياغة الكاتب صياغة تقويمية إصلاحية أكثر من كونها جمالية.

3-2ديالاكتيك الأنسنة في مسرحيات عز الدين جلاوجي:

في ظل زخم التجريب الذي مورس على الكتابة الإبداعية، كان لمسرح الطفل المكتوب حصة كبيرة من هذا التشابك النسقي، فقد اعتمد عز الدين جلاوجي على نوع من الكتابة المتوسلة بلسان الحيوانات، كمرجع شخوصي في السياقات الإنسانية، وعمد على تطويع فن كتابي قديم ودمجه في مسرح الطفل، وخلق من عالم اللامعقول عالما آخر، لامس من خلاله هموم واقعه وتناقضاته، هذا الاستدلال الثقافي كان على طراز قصص كليلة ودمنة (أدب الملوك)، باعتبار أن الطفل يغريه هذا النوع من التضمين لما له من متعة وتشويق، ولكون نسق الحيوان في الكتابة المسرحية تكتنفه أبعاد ثقافية واجتماعية، ويتأسس على فكرة صراع الهويات بين السلطة والرعية، وبين القوة المهيمنة والقوة المستضعفة، "وتتمظهر المفارقة الحيوانية في السردنة الجلاوجية في حكايا القصص المسَيَّجة، بأحبال الظاهر والضامر، فنلحظ الأضمومات ظاهرها سردي رمزي لَهَوِي، وضامرها نصح سياسي حِكمي، والمفارقة على لسان الحيوان، تقوم على التلميح، والتصريح في الوقت ذاته"[2]، والمفارقة الحيوانية مكنت الكاتب من خلق سلطة تأثيرية وإمكانات تعبيرية مغايرة، تستر خلفها حكم أخلاقية وتربوية، يمكن للطفل أن يعتمدها في حياته يقول جلاوجي:

المشهد الأول (يظهر الليث وهو يدور جيئة وذهابا في حيرة من أمره بعد لحظات يدخل عليه الثعلب خائفا، بعد لحظات يدخل عليه الثعلب خائفا)

الثعلب : سلام الله عليك يا سيدي الليث.

الليث: (بغضب) لا سلم الله عليك أيها الثعلب الماكر، أين كنت؟ لقد بعثت في طلبك، منذ الصباح الباكر.

الثعلب : (متذللا) أمور شغلتني ياسيدي

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية الأم الحنون، ص39.

[2] سليمان لبشيري، تمظهرات المفارقة الحيوانية في السردنة البوطاجينية، مجلة حقائق للدراسات النفسية والاجتماعية، ع12، (د ت)، ص158.

الليث : (رافعا صوته) أمرنا فوق كل الأمور، إذا دعونا فلابد عليك من الحضور

الثعلب: العفو يا سيدي، لقد كنت أنشر حبكم في القلوب، واكسب لكم الإخلاص والولاء.

الليث : دعنا من كلامك وهيا إليَّ

الثعلب : أنا تحت أمرك ورهن إشارتك[1]

إن شخصية الحيوان لم يعد يُنظر إلى بنيتها التكوينية غير الآدمية، أو لكونها مجرد شخصيات مُستهلكة في الكتابة للطفل ولها طابع جمالي، في أحداث الخطاب، بل تعدى الأمر إلى تحويلها إلى بنية نسقية ثقافية دالة لها أبعاد رمزية معبرة، عن منظومة اجتماعية معينة ومتخفية خلف واجهة سياسية معينة، ومن هذا المنظور الثقافي، توغلت مسرحيات عز الدين جلاوجي في هذا العالم، كخطوة لامس فيها ثقافة الواقع السياسي العربي، بواسطة قراءة جديدة لهذا الواقع إنطلاقا من تقنية التأنسن في المسرح.

وفي المشهد المقتبس من مسرحية **الثور المغدور**، تطالعنا شخصيات وسيطة ترمز لفئات المجتمع، التي بدورها عبرت عن سيكلوجية الإنسان في تعاملاته السياسية، وشخصية الليث أخذت توصيفا معينا في التراث القديم، وفي عالم الميثولوجيا إذ اقترن بنسق السلطة دائما، وانطلاقا من موقعه في المسرحية، نجد أن هذا التوصيف حاضر في أحداث المسرحية، ومن جهة أخرى نجد شخصية الثعلب التي كانت رمزا للخديعة والنفاق، وهذا الاستدلال نجح عز الدين جلاوجي في خلق سياق ثقافي أعطى من خلاله للكتابة المسرحية مكانة ووزنا، ورمزية في قول ما لايستطيع قوله بواسطة شخصياته العادية.

كما يعد الحيوان نسقا ثقافيا مضادا، يعبر عن الرفض الوجودي والهوياتي ومثالا للتفاوت الطبقي، فنجد الكاتب اعتمده كحيلة أسلوبية يعمل من خلاله على تعرية، وتفكيك المركزيات الإنسانية التي طغت في السرود، وعَبَّرَ عن حقيقة ممارسات السلطة انطلاقا من مجتمع الغاب، وقد وقف عز الدين جلاوجي على هذا التمثل النسقي في قوله:

الليث : أجل يا ثعلب، إني أريد لحم العجل حالا

الثعلب : أخشى أن أعجز عن الإمساك به.

الليث :(يغضب) اسمع يا ثعلب يا ذا الاحتيال رأسك المحبوب أو ذاك الغزال تأتي به في الحين والحال.

الثعلب : حاضر، حاضر سأبذل كل ما في وسعي لآتي به.

الليث : إن لم تأت به فصل على نفسك صلاة الجنازة، هل تعرف كيف تصل على نفسك أم أعلمك؟

الثعلب : بـ....بـ.... بل أعرف ياسيدي وأعرف كيف أميت نفسي وكيف أغسلها وكيف أكفنها أيضا[2]

---

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية الثور المغدور، ص118-119.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية الثور المغدور، ص120.

عمد عز الدين جلاوجي إلى"عوالم الحيوان لأنسنة حياتها من جهة، لافضاء أبعاد دلالية خصوبية، وإمعانا في فضح الزيف المتسرطن والمتسردن، في علاقات الإنسان بأخيه الإنسان، من مكر وغدر وقهر، وجشع وطمع وقمع، إن أنسنة عالم الحيوان، ممزوجا بجرعات من السخرية الضامرة، تنحو منحى التعرّية والكشف، بغية تفكيك أسرار السلطة والسيادة"[1]، فجعلها شخصيات تَعْقِلْ وتَنْطِق وتَتَمَرَدُ وتتفاعل مع المحيط، وتخترق أفق توقع المتلقي، وانطلاقا من المشهد الحواري الذي دار بين الليث والثعلب، أنشأ الكاتب علائقية نسقية بَيَّنَتْ تلك الإشكالات الموجودة في المجتمع الإنساني، إذ يمكن للمتلقي إستيعاب ذلك الصراع المحتدم بين قوة السلطة وقوة الفرد المستلب، وهذا التمثيل اسقطه الكاتب على ما يعايشه الإنسان داخل المؤسسة السياسية، وقد حدث ذلك وفق شذرات نسقية اعتمدها الكاتب كتقنية، يتجاوز بها سلطة الرقيب السياسي والاجتماعي ومكنته من إدانته، ويمكن القول أن هذه الاستراتيجية المسرحية، مكنت الكاتب من توطيد نسقيتها أمام المتلقي والدفع به للبحث أكثر في كُنَنِهَا، وهذا يؤكد لنا أن عالم الحيوان، يمثل مرجعا مفارقا ومستودعًا قَيْمِيًا يعكس نظام إنساني معين.

كما أضفى عز الدين جلاوجي نوعا من المفارقة الحيوانية المرسومة بريشة كوميدية ساخرة على شخصيات معينة، في مسرحية **الثور المغدور**، واصفا من خلالها تلك الممارسات السلوكية المرفوضة في المجتمع الإنساني، إذ تطالعنا شخصية الثعلب وهزلية صراعه مع غيره من الحيوانات، من خلال امتلاكه لقدرات إقناعية استغلها لتحقيق مصلحته الشخصية.

الثعلب : هل يعقل أن أفعل هذا يا سيدي.؟

العجل : لا حاشا لله فما أنت بالماكر ولا الخداع، وأخلاقك تشهد لك بحسن الطباع، عند الرعية وأمام ملك السباع

الثعلب : ما أنصفك يا سيدي، وما أعدلك وما أذكاك وما أعقلك.! (متظاهرا بالخوف) تلك هي المصيبة يا سيدي لقد وعدني بالقتل، ولولا أني فررت منه، ملتجأ إلى حصنك، لكنت الآن في الغابرين[2]

كان مشهدًا حواريًا فسّر من خلاله الكاتب من ممارسة حيلته، وتأثيره على شخصية الثور التي تبدو عليها علامات الحمق والسذاجة، فنجد أن الثعلب سعى إلى التموقع في موقع المسكين والضعيف، باعتماده على بديل إقناعي، وإيهام الخصم لتحقيق مبتغاه بسهولة، وضمن هذه المعطيات نقول أن الكاتب تمكن من خلق شخصيات بعيدة عن الصورة الآدمية المعتادة، ليفسر حقيقة التفكير البشري الغامض.

كما نعثر على شذرات مشهدية، تغلغلت في النسيج السياسي والثقافي، اعتمد فيها الكاتب على مبدأ إيهام المتلقي على أنه أمام شخصيات بشرية واقعية، كما عمد الكاتب إلى توظيف تقنية التَأنسُن المعروفة في السرد، من خلال إلباس ثوب الحكمة والفضيلة على شخصيات معينة تكون بعيدة عن هذا التوصيف، والتي

[1] سليمان لبشيري، تمظهرات المفارقة الحيوانية في السردنة البوطاجينية، ص160.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية الثور المغدور، ص122.

يمكن اعتبارها مفارقة سياقية تخترق أفق التوقع لدى المتلقي، وتدفع به إلى ما وراء النص وإدراك المعاني المشفرة والمتخفية وراء الأنسنة، يقول:

العجل :أنا دائما مشغول بالتفكير، آناء الليل وأطراف النهار، غارق بين كتبي وعلومي، ولا أشغل بالي بالتفاهات.

الثعلب : لك الحق، كل الحق يا سيدي، فمن خالط العامة هذه الأيام هلك[1]

حشد الكاتب في مشهده، صورة دالة على توصيف لا يقوم به إلا الإنسان، من خلال اعتماده على الحكمة في قول الثعلب **"فمن خالط العامة هذه الأيام هلك"**، هذه الحكمة التي نسبها الكاتب لشخصية حيوانية غير عاقلة، تجعل الطفل يتقمص أدوارها بسهولة لقربها منه، وتأثيرها النفسي عليه، فَتُمَكِّنُهُ من تقبل الحكمة ومعناها دون غموض وتعقيد، وهذا يوضح أن الكاتب مدرك لحاجيات الطفل وواعي بها.

كما ضمت مسرحية **الثور المغدور** على توظيف بعض من المقتطفات، المتضمنة لاستراتيجية إقناعية مفارقة، يكون فيها الحيوان وسيطا تعليميا ناطقا للحكمة في المشهد المسرحي، كما تنطوي بدورها على دلالات سياسية أو دلالات ثقافية ساخرة وهزلية، يكون أثرها قويا على الطفل، بفضل اعتماده على تقنية الإمتاع والتشويق في ظاهر الجملة ومن جهة أخرى يعتمد على الإقناع في مضمرها، ويتكشف هذا النمط في قوله:

الثعلب : أنت تتهمني وأنا أتهمك، والحقيقة أننا فعلناها نحن الاثنين، أنت حفرت لي حفرة، فوقعت فيها وأنا حفرت لك حفرة، فوقعت فيها

الذئب : حقا مشتركان في الإثم والعقوبة[2]

إن استدلال عز الدين جلاوجي بالنسق الحيواني في مشهده، جاء نتيجة لما تمنحه هذه الشخصية للكاتب، من شرعية وحرية في إيصال فكرته للمتلقي، ونقد للعلاقات الإنسانية بصورة رمزية مقنعة، والملاحظ على المشهد المسرحي أنه تضمن حكمة **"من حفر حفرة لأخيه وقع فيها"**، هذه الحكمة التي تُبرز تجاوز الإنسان للقيم الأخلاقية من أجل الوصول لهدفه، غير أنه سرعان ما يقع في حبال مخططاته مثلما حدث مع الثعلب والذئب، ويمكن القول أن الواقع المعاش دفع بالكاتب إلى التخفي وراء التأنسن ويبني مسرحياته وفق أنساق ثقافية وحجاجية تتلائم مع سيكلوجية الطفل.

ومنذ بداية مسرحية الثور المغدور نجد أن الكاتب وضع الطفل أمام نمط كتابي موحد، اعتمد فيه على الثنائيات المتصارعة، الليث/ الثعلب، الثعلب/ الثور، الثعلب/ الذئب، التي ساق من خلالها مختلف القضايا الاجتماعية والثقافية، وجسد بواسطتها الصراع الأزلي حول السلطة والحكم، وبالتالي سهلّ على المتلقي من فهم المغزى العام لخطابه المتأنسن.

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية الثور المغدور ، ص123.

[2] المصدر نفسه، ص130.

وفي نفس المسرحية يطالعنا مشهد مسرحي، توسل فيه عز الدين جلاوجي بشواهد حملت قيما نسقية تسترت خلف الوعاء الجمالي لها، انطلاقا من شخصية الذئب والثعلب، باعتبارهما شخصيتن خائنتين لبعضهما متنافستين على السلطة وهذا ما جاء في قوله:

الذئب : خطتي يا ثعلب يا ماكر، أن أتنكر أنا في زي الأسد، وتأتي أنت بالثور البليد الغبي إليَّ، فإذا دخل هاجمناه، وقتلناه وأكلناه وإدعينا للأسد، أن أسدا آخر، قد جاء وأكل العجل، الذي جئنا به إليه

الثعلب : والله فكره ذكية، وأنا جوعان جوعـان، ولكن ماذا لو فطن الأسد

الذئب: صدق الأسد في حكمته قال:" كل ماكر غبي"، وصدق في حكمته حين قال :"كل ماكر جبان"[1]

يحضر النسق الحيواني المتأنس من خلال جملة من الحكم التي استدل بها الكاتب، والتي جاءت مفسرة للطبائع الإنسانية، فقام الكاتب بإسقاطها على شخصية الذئب والثعلب كنمط انزياحي يعيد من خلاله تشكيل دلالات جديدة، والحكمة الأولى جاءت بمعنى" **كل ماكر غبي"، فصفة الغباء** في الإنسان لا حدود لها، وخاصة إذا ما اقترنت بالمكر والحيلة، **وهذا ما حصل فعلا لشخصية الثعلب**، إذ أن مكره المقترن بالغباء كان سببا في **تعجيل نهايته.**

كما أضمرت مسرحيات عز الدين جلاوجي نسق الحاكم والمحكوم في أكثر من موضع، فجسد عبرها تلك العلاقات التي تحكمها الخيانة السياسية في حرم السلطة، من خلال احتكام شخصياته لقانون الغاب، الذي يَنُصُّ على أن القوي يأكل الضعيف، **"وهذا الصراع تجسيد دائم وقائم** على الطبقات السياسية الحقيقية، في الحياة اليومية **أي: التناحر على البقاء القوي يأكل الضعيف، وخصوصا إذا كان صاحب فطنة وذكاء، فالشخصية** الحيوانية، نموذج مصغر للمملكة الإنسانية، في تحركاتها ورُؤَاها "[2]، **ومن هذا المنطلق نستدل بقوله:**

الأسد: (بخبث) عندي فكرة أرجو أن توافقني عليها ..إن لوني بين السواد والحمرة، فأنا منكما وأنتما مني لأني أشبهكما ولأنكما تشبهانني.. أما الثور فهو يختلف عنا تماما

الثور الأحمر: ذلك ناشز علينا

الأسد: لذلك أتركاني آكله

الثور الأسود: (مندهشا) ماذا تأكله؟

الأسد: أجل نضرب عصفورين بحجر

الثور الأسود: كيف؟

---

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية الثور المغدور، ص132.

[2] العطرة الوشعي، تمظهرات الأنساق الدلالية في نصوص أدب الأمثولة نصوص كليلة ودمنة أنموذجا، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مج14، ع 01، 15مارس2022، ص60.

الأسد: كيف؟ أنقذ نفسي من الموت جوعا، واخلصكما من منافس نهم شره، يشارككما في المأكل والمشرب على قِلَتها.[1]

إن هذا المشهد الذي يجعل السلطة بيد الأسد، ويمركزه ضمن نسق القوة، يسهل على المتلقي من الوهلة الأولى فهم المغزى **العام للمسرحية، فالأسد معروف منذ القدم** في قصص كليلة ودمنة وغيرها من القصص **الحيوانية، على أنه سيد الغابة** وبيده مقاليد السلطة، يمارس هيمنته على جميع المخلوقات ويُكن العداء لهم، وهذا **ما جعل عز الدين جلاوجي، يعيد تشكيل خطابه** انطلاقا من هذا المرجع الشخوصي القديم، **حيث "لدى بعض الحيوانات صورة نمطية قارّة، وثابتة في عرف المجتمع، بحيث صارت تمثّل في واقع الناس، ثقافة رمزية أو لنقل باتت رمزا ثقافيا بحّد ذاته، وهو الشيء الذي اكتسبته تلك المخلوقات، بالتعاقب على المخيال الحكائي الشعبي"**[2]، **ومن زاوية أخرى** ينبني المشهد على مجموعة من الشخصيات:**الأسد/ الثور الأسود/ الثور** الأحمر/ الثور الأبيض، ويصطدم المتلقي بهذه الشخصيات الخاضعة لمنطق البقاء للأقوى، والتي تحاول تصفية **بعضها من أجل البقاء.**

وهذا المشهد المسرحي يصف حال الإنسان، الذي يتجرد من إنسانيته حينما يتعلق الأمر بالسلطة، ويستعمل جميع الوسائل للوصول لأهدافه، وما يلاحظ أيضا أن الكاتب أشار إلى **ظاهرة ثقافية قد لا تبدو للعيان** وذلك عندما تحدث عن قضية اللون، هذا النسق الذي يحيلنا إلى قضية مهمة، طُرحت كثيرا في الأدب ما بعد الكولونيالي، وهو الإختلاف العرقي بمعنى أن **شخصية الأسد** اعتمدت على إستراتيجية التطهير العرقي، تجاه **الأصلاني الصامت**[G]**، الذي يمثله الثور الأبيض**، كونه مختلف عنه من حيث اللون في قوله: **"أما الثور فهو يختلف عنا تماما .. ذلك ناشز علينا"**، هذه الجملة النسقية،تكشف عن استهداف الثور الأبيض والتخطيط **لقتله، وطمس صوته** بمساعدة بني جلدته الذين خانوه، وهذه النظرة حاول عز الدين جلاوجي **نقد وتعرية المركزيات الثقافية ووضعها ضمن قالب مسرحي** كسر من خلالها أفق توقع المتلقي، بجعله أمام إشكالية الهوية **والانتماء والصراع بين التابع والمتبوع**، وفي نفس الوقت راع محدودية إدراك الطفل لهذه القضايا بطريقة تهذيبية **عقلانية.**

ويمكن القول في هذا السياق أن النقد الثقافي، عمل على تفسير التجربة الإنسانية، بكل أطيافها ودراسة جميع البنى الثقافية،**كما بيّن جلاوجي الذهنية النقدية الخاصة به والمتوسلة بلسان الحيوان، كما أشار لتلك العلّة الوجودية والقلق الهوياتي** المُجسدة على صعيد النسق المتأنسن **المشاكس للسلطة السياسية، ما منحه مساحة وحرية**

---

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية الثيران والأسد، ص92.

[2] جلطي بن زيان سالم، البعد الرمزي في **أمثال كليلة ودمنة حكاية الحمامة والثعلب ومالك الحزين** أنموذجا، مجلة دراسات لسانية، مج04، ع04، 2020، ص31.

[G] **الأصلاني الصامت**، الإنسان الذي لا كلمة له، والذي مثّله الغربي نيابة عنه، مقال **رابح مناجلي، الكتابة المضادة وأنسنة العلاقة بين الأنا والآخر، قراءة ما بعد** كولونيالية في رواية" **ابن الشعب العتيق**" لأنور بن مالك، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مجَ، ع1، 2022، ص629

أكبر في قول ما يعجز عن قوله **مباشرة** بوسائله الثقافية المضادة، وهذا ما نلفيه في سياق المشهد الثاني من مسرحية الثيران والأسد **يقول:**

الثور الأحمر: إن أمرك ليشغل بالي يا ملك الغابة

الأسد: حتى أنتما بدأ العشب ينفد عنكما، ولو كنت وحدك لكفاك...أنت قنوع، أما الثور الأسود فإنه يحصد الحشيش بلسانه حصدا.

الثور الأحمر: صدقت لكأنما في فمه منجل.

الأسد: إني لأحبك أكثر مما أحب الأسود، وتمنيت لو يرحل عنا ونبقى وحدنا، صدقني إني أحبك، إنك تشبهني تماما.

الثور الأحمر: وأنا أيضا أحبك حبا جما، إني لأعتقد نفسي من فصيلتكم.

الأسد : إذن خل بيني وبينه فتفيد وتستفيد، دعني آكل الأسود، فأطرد عني شبح الموت جوعا، وتتخلص أنت من منافس يأكل معك كل شيء[1]

إن مسألة السلطة السياسية وما يعتريها من تشابك وصراعات، نلفيها أيضا في مجتمع الغاب، إذ يحتدم **الصراع بين أطيافه من أجل التناوب على السلطة واحتكار مراكزها، فالأسد** في المشهد الأول **بعدما اعتمد خطة للقضاء على الثور** الذي يُعتَبَرُ منافسه بمعية أصدقائه، نجده في المشهد الثاني يستند لنفس الطريقة المحنكة، باعتماده على **الحيلة والذكاء السلطوي، وهذا يبين أن الكاتب قد** بنى مشاهده على ثلاثة أطراف: **طرف السلطة الممثل** في شخصية الأسد **والطرف المستعبد** والمضطهد، الذي يُلبسه كل مرة **شخصية معينة، والطرف الثالث الخائن.**

ويعد عز الدين جلاوجي من أكثر الكتاب الجزائريين، الذين خاضوا في المسائل القومية والوطنية، وعُرفوا بمواقفهم تجاه الهوية والانتماء، ومن أهم خرجاته التجريبية في عالم الكتابة المسرحية، تجسيده لتجربة **مشهدية انطلاقا من** مجموعة شخصيات مؤنسنة **عكست** موقف الإنسان تجاه الأرض **يقول:**

الريح: (مستغربة) ما أوحش هذا المكان وما أقفره! ما فيه من ماء ولا شجر، ولا نبت ولا ثمر، مايلؤه إلا الرمل والحجر .. (مفتخرا) اليوم فقط دخلت اليمن، وحمت حول صنعاء وعدن، فرأيت حدائق غناء، وجبالا شماء، وسواقي رقراقة، وعصافير زقزاقة، فالحب سكر، والماء شهد ولبن ..ألم أقل لكما؟ هيا إركباني وسنصل بسرعة البرق.

القبرة الأولى: (غاضبة) إلزمي حدود الأخلاق والأدب وإلا...

القبرة الثانية: هل لك وطن يا ريح؟

الريح: لا فأنا إبنة السبيل

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية الثيران والأسد، ص94-95.

القبرة الأولى: إذن فأنت لا تعرفين قيمة الوطن ومكانته.. وحب الوطن من الإيمان ونحن هذا هو وطننا ولدنا عليه وفيه ترعرعنا.. استنشقنا هواه، وأكلنا خيراته، وشربنا مياهه، وحضننا ليله ونهاره.

القبرة الثانية: فكيف نريدينا أن ننسى له الفضل؟ إذن لمن الأوغاد الجبناء[1]

انطلاقا من هذا المنظور المسرحي المنزاح، نرى أن الكاتب حاول جذب المتلقي إلى قضية مهمة على الصعيد القومي، وهي الانتماء للوطن ولجغرافيته في ظل ما نعيشه من تزاحم مختلف الشعوب العربية، على وجه الخصوص على الهجرة خارج أوطانهم، وذلك عبر الحوارية التي دارت بين القبرتان والريح، هذا الأخير-الريح- الذي حاول إقناع القبرتان بالرحيل عن أرضهما، والبحث عن وطن آخر يوفر لهما سبل عيش أفضل، غير أن القبرتان رفضتا طلبه بكل قناعة وشراسة في الرد، وهذا يدل على المكانة العميقة التي يحتلها الوطن عند الحيوان، مهما كانت طبيعته الجغرافية.

ويشير جلاوجي إلى نسق آخر وهو النسق الوجودي المعبر عن تلك العلائقية بين الكون والمخلوقات، الذي يتضارب فيه منطقين: منطق العقل الذي يُسَيِّرُ الإنسان نحو مصلحته، كما لاحظناه مع شخصية الريح، وبين منطق القلب الممثل في شخصية القبرتان، وموقف ثباتهما وتمسكهما بوطنهما رغم الوحشة والقساوة، التي تُعانيهما.

ويمكن القول أن استنطاق الكاتب للقبرتان أظهر قدرة كبيرة على تمثيل تلك المواقف والروح الوطنية، كما أحدث نقلة على مستوى تلقي النص، وعلى مستوى الإبداع المسرحي لاعتماده على الأسلوب التوجيهي التربوي، والتنويع في الاستراتيجيات الإقناعية، والآليات الحجاجية وصور التفاعل الخطابي.

وقد عبَّر عز الدين جلاوجي عن قضية الربوبية والتوحيد الإلهي للخالق، مراهنا على نسق الحيوان في تجسيد هذه الصورة الدينية والوقفات التأملية للذات مع الله، حيث جعل مسرحية الليث والحمار تعج بالمشاهد الحوارية المعبرة عن تلك النزعة الإيمانية والحب الإلهي الخالص، فلطالما كان للحيوان مكانة هامة في القصص القرآني، وكان لها دور في إثبات الإعجاز الرباني في الكون، كما قد خَصَّها الله بأسماء سور في القرآن الكريم: كسورة البقرة والأنعام والعنكبوت، النحل، والنمل..إلخ، وأشار إليها في سياق آيات عديدة.

وسعى الكاتب إلى مواكبة هذا النمط من الاستدلال وتقريب صورة الحيوان من المسرح، وإنشاء علائقية بين هذه الشخصية المؤنسنة وبين المقصدية الدينية التي يرمي إلى توصيلها للطفل، لاختلاف الواقع الثقافي الخاص به عن غيره من المتلقين، ولكون أن الحيوان يحدث أثر نفسي وإيحائي كبير يُسهل على الطفل التفاعل مع الخطاب، بالإضافة أن الطفل يُصدق ويقتنع بكل ما تصدره الحيوانات من سلوكيات وممارسات، ويعمد على تقليدها وضمن هذا السياق نستدل بقول الكاتب:

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية القبرتان والريح، ص43- 44.

الذئب: إني أنصحك بالفرح والمرح، وإبعاد شبح الحزن والقرح، فأنت ما قريب ستصبح أبا عظيما، لابن عظيم

الليث: (وهو يرفع يديه بالدعاء) اللهم تقبل كلام الذئب يارب، إنه لك من الطائعين الخاضعين الخاشعين العابدين، لم يعبد أحدا سواك، ولم يحقد على من والاك.[1]

يمكن القول أن نسق الحيوان جاء حتمية ضرورية في الخطاب الموجه للطفل، إذ إن سياسة الاستقبال الثقافي أو نقول سياسية التلقي، دفعت الكتاب إلى اللجوء إلى عالم الحيوان كبديل كتابي يغنيهم عن المجاز والاستعارة والرمز من أجل عقد جمالية نصية، فالمشهد جمع بين خطابين، خطاب حضرت فيه الشخصيات الحيوانية وذلك كي يستأثر بها اهتمام القارئ ويحدث إرباكا على مستوى التلقي والتأويل، وخطاب حضر فيه النص الديني ما أكسب المشهد طابعا عقائديا دينيا ووهج نوراني، ومما لا يختلف عليه إثنان أن الحيوانات من أكثر الكائنات تسبيحا وعبادة لله، وهذا ما أثبته الكاتب في مشهده إذ ألبس الليث صورة الكائن المتعبد والطائع، وجعله بؤرة للتمثيل النسقي والديني، وهذا النمط نجح في تحقيق هدفه الأخلاقي والتربوي بعيدا عن التطرف والغموض.

وعلى صعيد التأنسن ومواصلة في التنقيب عن هذه النسقية، تطالعنا مسرحية **سالم والشيطان**، بشخصياتها الورقية الناطقة، والتي قسمها إلى قسمين: قسم شمل عالم الخير، وقسم يمثل عالم الشر، ما أهلها لتكون محركا أساسيا في الصراع، يقول عز الدين جلاوجي ضمن هذا السياق:

الشر:ما أحقر هذا العيش !.. انظر إلى التجار إنهم أعظم من الموظفين رغم أنهم جهال، دعك من التعب وتضييع الوقت، واختصر الطريق يا سالم ياصديقي العزيز، الحياة مال.

سالم: لأجل الحياة .. يحي المال، يحي المال

الخير : هل خدعك بهذه السهولة؟ إن الناس لا يتعلمون من أجل لقمة العيش، ولكن من أجل العلم، والبحث، والاكتشاف، فالعالم خير من الجاهل، والله يرفع الذين يعلمون ويكرمهم[2]

نرى أن هذا المشهد مكن الكاتب من استعراض قدراته وإمكاناته التخييلية، والابتعاد عن الشخصيات المُستهلكة في الكتابة المسرحية، إذ حملت الشخصيات الموظفة جاذبية نسقية، ومواقف سلوكية أخفت وراءها قيم ثقافية وأخلاقية، كما جعل الكاتب متلقيه في مواجهة مع شخصيتين، منها من حملت مواقف عدائية للمجتمع، وتركت أثرا سلبيا على المتلقي، وهذا ما نلاحظه في شخصية الشر الذي شكل عنصر غِواية وذا فاعلية كبيرة، في عملية تصعيد الأحداث والحوار، ومن جهة أخرى ظهرت شخصية الخير بصورتها الإيجابية المنيرة المنتصرة لأفكار معينة، وكانت حاملة لرؤية عميقة للخلق والخالق وللوجود.

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية الليث والحمار، ص44- 45.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية سالم والشيطان، ص20.

ولم يتوانى عز الدين جلاوجي، من جعل متلقيه أمام عدة إشكاليات، **في كون خطاب جلاوجي المؤنسن هل هو هروب من السلطة الرقابية؟ أم تصنع جمالي؟ أم خطوة تجريبية في عالم الكتابة للطفل؟** وما نلفيه أن الكاتب جعل مسرحياته تعج بالتضمينات الدينية، ذات الدلالة النسقية، وكثيرا ما انزاح بنصه نحو عالم الحيوانات، جاعلا من شخصياته، خادمة لمقصدياته الدينية، حيث اكتست مسرحية **الليث والحمار**، هذه الصورة الدينية، من خلال توظيفه للنص القرآني المباشر، إذ جعلها الكاتب منبعا نسقيا، يستقي منه قيما أخلاقية، ومصدرا جاذبًا للمتلقي، ومن أمثلة ذلك ما جاء في قوله:

القابلة: لقد قُتل الأمير الصغير، وانطفأ البدر المنير

الليث: (غاضبا) قُتل؟ هل تقولين الحق أم تريدين المزاح، الويل لك أن أفجعت قلبي بالأحزان والأتراح؟ ومن القاتل المجرم؟

القابلة: إنه ذو العقل الصغير، والجسم الكبير، آكل الشعير، الشارب بالصفير، الموصوف في القرآن بأنكر الأصوات، وأقبح الصفات .

الثعلب: إنه الحمار يا سيدي المغوار، إنه الحمار الذي قال في صوته الرب الغفار " إن أنكر الأصوات لصوت الحمير".[1]

ومن هذا المنطلق المشهدي نرى أن الكاتب اعتمد على النص القرآني في قوله **"إنَّ أنكر الأصوات لصوت الحمير" وذلك بدافع التهكم** وإنكار بعض السلوكيات والأفعال عند البشر، فالآية كانت واضحة في معناها حيث حملت أشد درجات الاستنكار من الله تعالى لمن يتعمدون لمثل هذه التصرفات، فهناك علائقية واضحة بين الآية والمقصدية المسرحية للكاتب، وقابلية المتلقي لها، ولذلك كانت قصص الحيوان بمثابة إستراتيجية كتابية ناجحة في تجسيد التجربة الإنسانية بكل ما تحمل من صراعات **ومفارقات، وأبانت عن عبقرية** الكاتب في صياغته للأمثلة المؤنسنة **ذات الدلالات الثقافية، وقول ما لايستطيع قوله،** والهروب من الرقيب الثقافي.

خلاصة:

حاول هذا الفصل تقديم قراءة ثقافية **لجملة من التمثلات النسقية، وكانت** البداية بالعتبات النصية التي سمحت لنا بتتبع تلك الفنيات الانزياحية القابعة وراء المخاتلة اللغوية، ففتحت أمام المتلقي العديد من الدلالات والصيغ التأويلية، **فالعنونة عند عز الدين جلاوجي** كانت منوطة بالتأثير في المتلقي، عبر تلك الحيل اللغوية والتركيبية والجمع بين المتناقضات والمتنافرات، فقد مارس الكاتب بواسطتها غوايته المسرحية، والتي مكَّنَتْهُ من اقتناص المتلقي واستمالته إلى خطابه، كما أن عتبة **الإهداء أصبحت** بدورها تتمتع بسلطة في الخطاب **وأصبح** يخفي خلفه الكثير من المقاصد الثقافية.

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية الليث والحمار، ص54-55 .

كما طعَّمَ الكاتب مشاهده بالمرجعية الدينية بشخصياتها وقصصها، التي أثبتت اتساع أفق تصور الكاتب، ونظرته لواقعه، وكشفت عن تلك العلائقية الثقافية المتعالقة مع الخطاب، وكشف خطابه عن تلك التجربة الروحية العرفانية، التي انعتقت فيها الشخصيات المسرحية، وتبنت منهجا دينيا خاصا، في عملية تواصلها مع الذات الإلهية.

وقد خطى الخطاب الجلاوجي، نحو اختراق السائد في المعمار المسرحي، بعد تلك المرحلة البالية التي سجنت المؤلف وخطابه تحت وصاية التنميط، وذلك من خلال الاستدلال بتقنيات التعجيب والخرق، وانصهار مشاهده مع اللمسة التخييلية، ما جعل خطابه منفتحًا على سحر الحدث العجائبي المشِّع بخيوط الغرابة، ولا محدودية الدلالة، وإنّ عملية الخرق مكنت الخطاب المسرحي من التأسيس لهوية مسرحية جديدة، والتأسيس لكتابة جديدة على سَرَابِ العجائبية، كما وضعنا الكاتب أمام النسق المتأنسن الذي مَكَّنَ المتلقي من تقصي المسكوت من القضايا الإنسانية ورصد تلك الذوات المهمشة، التي طُمست في غَيَاهِيبِ السلطة، وتشخيص واقعه انطلاقا من عملية إنطاق الحيوان أو الشخصيات الورقية النائمة، التي بدورها كانت نموذجًا ناجحًا ساهم في تعرية قبحيات المجتمع الإنساني.

الفصل الثاني :النَّسَق/ توليد عن المفارق المسرحي

توطئة

1–المفارقة اللغويَّة وعُروج المعنى

2–المفارقة التناصيَّة

3–مفارقة الثنائيات الضِديَّة وتحولات النسق

4–النَّسق/ إزدواجيَّة للمتنافر المسرحي

خلاصة

توطئة:

يهدف هذا الجانب من البحث، إلى دارسة النسق اللغوي في مسرح عز الدين جلاوجي، وتأويلاته في **النقد الثقافي،** من خلال مجموعته المسرحية **الموجهة للطفل، وذلك بالحديث عن دلالة النسق اللغوي وعلاقتها بسياق الخطاب، خصوصا أن** المسرح لعب دورا هاما في اكتساب الطفل للغة، **ما خوله أن يكون وسيلة ثقافية** وتعليمية هامة، ومادة مهمة في دراسات النقد الثقافي، ويمكن القول أنّ النّسق اللُّغوي **"يتطلَّب وجود مجموعة من العناصر، الَّتي تَربطُها علاقات معيَّنة، فتجعلُها متفاعلة، والنِّظام اللُّغوي، هو الكفيل بترتيب العلاقات وتَصنيف المسميات، حتى يتمكن من التّحكم ،في مسمياتَ العالم الخَارجي، من خلال جدليَّة العلاقة بين الدال والمدلول، فيفرض نسقا لا يمكن تجاوزه، أو تَبديلُه، واللُغة ليست إلا أداةً للربط، بين الأشياء ومعانيها"**[1] **والانسان كائن لغوي يتوفر على آليات ذهنية** تصورية، تمكنه من أن يبني تراكيب **نسقية لغوية حاملة** لمعاني معينة، وفق النسق الثقافي **الذي وجدت فيه، ويتوفر النص المسرحي الجلاوجي على طاقات وآليات لغوية، ذلك إن الكاتب لكي يتمكن من إيصال موقفه** من الثقافة المحيطة به، يلجأ إلى مجموعة من الأنظمة **اللغوية** الثقافية، التي يستطيع من خلالها عقد **قرينة بين السياق، ومضمون خطابه.** هذه الأنظمة اللغوية **هي ما اصطلح عليها بمفهوم السجل النصي،** الذي يختزن مجموع الأنساق الثقافية، **وينحاول رصد ذلك من خلال تقنية المفارقة** التي تمَّ توظيفها في الخطاب الجلاوجي، وقد أخذت تمثلات ثقافية متنوعة.

1-المفارقة اللغوية:

هي ظاهرة فنية لغوية يستعين بها السارد أو القاص من أجل إبراز التناقض، بين طرفين أو شخصيتين، **من حيث مواقفها أو سيكلوجيتها أو انتمائها، فوجود المفارقة اللغوية، هو مكون أساسي** لِتَكَوُّن الفكر الإنساني، **وعلى** أساسه يقيم فلسفاته حول عالم القيم وعالم المادة **وبين الأنا والآخر، "والمفارقة تعتمد على قدرة المبدع الثقافية، التي تمكنه من رصد التناقضات، التي يكشف عنها، ويبرز أضواءها، في الواقع الثقافي، الذي يتحرك فيه ذلك المبدع، بما يشكل به من مفارقات متناقضة، بين أطرافها"**[2]، **وعلى مستوى مسرحية (سالم والشيطان) تظهر بنية المفارقة اللغوية** في الحوار الذي دار بين **الشخصيات، حيث نجدها تتشكل بعدة أنماط، فقد** تأتي لفظية ظاهرة **حاملة لمعاني** متناقضة، وقد تكون مضمرة لفظا **ظاهرة معنا، وضمن هذا التدليل المفهومي يقول عز الدين جلاوجي :**

الراوي : شيخ شخصيته مرحة جذابة.

سالم الكسول :طفل في الرابعة عشرة من عمره، شعر رأسه وهندامه يدلان على إهماله وتهاونه.

---

[1] خيرة عيشون، الأنساق اللغوية وتجلياتها الدلالية، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مج09، ع5، 2020، ص253.

[2] رضا كامل، بناء المفارقة -دراسة بلاغية تحليلية شعر المتنبي أنموذجا، ط1، مكتبة الآداب، القاهرة، 2010، ص24.

الخير والشر: شخصيتان وهميتان، تمثلان الخير والشر في النفس، يلبسان ما يعبر عن الصفة، التي يتصف بها كل منهما[1]

يضعنا هذا المقطع المسرحي أمام جدلية الحياة، وثنائية مهمة في حياة الإنسان، وهي مرحلة الطفولة والشيخوخة، إذ يكون الإنسان في هاتين المرحلتين، إما في عنفوان طاقته أو هَرَمِه، مايثبت وجود مفارقة واضحة، تميزت بهما المشهد من خلال شخصية (الراوي الشيخ، وسالم الطفل)، ومسار تصاعد أحداث المسرحية، يثبت أن الكاتب قد أعطى للمتلقي مثال ضدي وعكسي حول سيرورة الحياة وتناقض واقعها، فهناك واقع أصبحت فيه الشخصية المسرحية تخضع لنزواتها النفسية ورغباتها، ووهذا ما جسدته شخصية سالم وواقع آخر عملت فيه الشخصية، إلى تبني القيم المثلى في الحياة وإصلاح ذاتها والعمل بجد، ويمكن القول أن المفارقة هنا، تمركزت حول سالم الذي وضع نفسه في بوتقة ضيقة جعلت منه شخصية سلبية في واقعه، نتيجة جهله وتكاسله على الرغم من أهمية المرحلة التي يعيشها.

وهدف كسر أفق توقع المتلقي ومفارقة الأحداث المتوقعة، نجد انقلابا في نفس المسرحية، عندما قوبلت نصائح شخصية الخير بالسخرية والاستهزاء، هذه السخرية التي ساهمت في تزايد توتر الحدث المسرحي يقول:

الشر : يا له من فيلسوف! إنه يخدعك بكلامه دخن، وسترى ستصبح كبيرا وعظيما، دخن وانظر إلى نفسك في المرآة.

سالم: (متبخترا) صدقت والله، أنت صديقي العزيز، (يختفي الخير والشر.. يشعل سالم الكسول الدخينة ويمشي متبخترا، ينظر في المرآة قليلا ثم يخرج)".

بهذه الأحداث تمكن سالم من الافلات من رقابة الواقع، وذلك من خلال كسره لمنطق الأحداث، والهروب إلى واقعه العبثي، وخاصة عند إحساسه بعدم وجود رقيب، وهذا ما جعل المفارقة أكثر حدة عندما يصبح الانحراف هدفا للشخصية يشعر فيه بلذته ونشوته، والنتيجة حدوث تباين كبير في وجهات النظر، بين ثنائية الشر والخير وبين سالم الكسول، وفي قوله: **ياله من فيلسوف!** تظهر جمالية المفارقة بين صانع المفارقة وهو (الكاتب عز الدين جلاوجي) وبين متلقي هذه المفارقة، إذ تمكن الكاتب من استمالة هذا المتلقي لفهم هذه المفارقة، وتشتد حدة المفارقة في نفس سياق الأحداث مع سالم الكسول في حوار مع شخصية الخير:

الخير : يا سالم النعاس دليل الكسل والخمول.. اهتم بدروسك.

سالم : وما دخلك أنت؟

الخير : أنا الخير، وأحب لك الخير.. أحب لك النجاح.

سالم: لا أريده ابتعد عني [2] .

---

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية سالم والشيطان، ص10.

[2] المصدر نفسه، ص15.

هذا المقطع المسرحي شَكَّلَ مفارقة في نص جلاوجي، حيث تتداخل فيه **المفارقة اللفظية من خلال** ردة فعل سالم، **"ما دخلك، لا أريده ابتعد عني"**، بهذه الألفاظ نجد سالم قد تخلى عن دوره في طلب العلم، والمثابرة **من أجل مستقبل ناجح، واختار السخرية على شخصية** الخير الذي بدوره قدم له النصيحة **كاسرا أفق التوقع،** ومتمردا على مجتمعه، ولعل المثل الشعبي القائل **" خود الراي اللي يبكيك و يبكي عليك، و ما تخدش راي اللي يضحكك و يضحك عليك"**، **يبين حقيقة وغاية جلاوجي من سياق هذا الحوار المسرحي، حيث أن الانسان بطبيعته الاستعلائية** لا يتقبل النصح من غيره، لذلك يكون موقفه" **سالم: لا أريده ابتعد عني" موقف** رفض ونفور وأقل تقبلا لآراء غيره، **ونجد أن تلك الشواهد اللفظية** عبَّر بها سالم عن واقع مرفوض **من قبله، فكانت المفارقة اللغوية عاكسة لذات الكاتب والشخصية المسرحية، ونجد نوعا من المفارقة والخرق اللغوي** في نفس **المسرحية، وهي مفارقة الموقف** والتي عرفت بأنها مفارقة مخالفة للسلوكيات **والأخلاقيات والمنطق العقلي.**

الأب: هل تحب يا سعيد أن نضعك، في حجرة جميلة، ونغلق عليك الباب، ونطعمك ونعتني بك؟

سعيد: تمنعونني من اللعب، مع أصدقائي، ومن الذهاب إلى المدرسة

الأب: طبعا نمنعك

سعيد: (مستنكرا) لالا، أحب أن أعيش حرا طليقا

الأب: كذلك كل المخلوقات الأخرى تحب أن تعيش حرة طليقة[1].

يُظهر التعمق في معنى هذا النص المسرحي، الصراع الموقفي الذي تعيشه شخصية سعيد، صراع قائم بين ما تطلبه غرائزه وذاته الطفولية، وبين ما تمليه عليه مبادى الإنسانية، من رحمة وإحسان للحيوان، حيث برر لنفسه ولوالده هذا السلوك **(سجن العصفور)، من باب عطفه عليه،** وَسَلْبُهُ لحرية هذا الكائن يُعتبر عنده أمرا مقبولا، **على الرغم أنّ هذا الفعل لا يقبله لنفسه** ويقبله لغيره.

ومن المعايير المتناقضة التي ترسخت في ذهنية المجتمع الجزائري **إبان الثورة التحريرية، وجود شخصيات** خدمت الثورة بجهادها وبدمائها وشخصيات مستلبة **كانت** أسيرة **لفرنسا، خاضعة لأوامرها خائنة لوطنها، ففي مسرحية الخيانة، نقف على حادثة** تُبَيِّنُ لنا بنية المفارقة ودلالتها، حيث توفرت هذه المسرحية **على العديد من** الصيغ اللفظية **الحاملة لأبعاد دلالية متناقضة،** والتي تمثلت في شخصية (**العميل1/ العميل2**)، **وقد أطلق جلاوجي اسم العميل 2** رغبة منه في كسر أفق توقع المتلقي وإثارته واستفزازه، لفهم حقيقة هذه الشخصية ودورها في أحداث المسرحية، والقارئ الفذ سيقف كثيرا عند هذه الشخصيات **وانطلاقا من سياقاتها اللفظية المفارقة، سيؤسس لفهم خاص به** حول هذه الرؤية المزدوجة لشخصيات **جلاوجي يقول :**

المشهد الثالث (في حجرة تكاد تكون فارغة إلا من كرسي وطاولة يظهر العميلان في قلق شدي).

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية الصياد الماهر، ص50.

العميل1: (ينظر من النافذة المغلقة في خوف) **اللعنة عليهم، ما أفضع أن يموت الإنسان مذبوحا كالشاة!**
العميل2: **وما أفضعه حين يموت عميلا** [1]

إن شخصية **العميل1** أظهرت أنها شخصية غير متزنة، **أي بين تصرفاتها الخارجة عن الأخلاقيات وبين ندمها وخوفها من العقاب، وهنا جلاوجي من خلال شخصية العميل1**، ظهرت رغبته في تفسير التعارض **بين صفات الإنسانية الفطرية، وبين صفاته الحيوانية اللاإنسانية** والتي يكتسبها من محيطه، فكانت مفارقة لفظية دلالية، وصح التعبير عنها بمفارقة (**كشف الذات**)، أو عقدة أوديب في الإنسان، وهي مجموعة من العقد النفسية التي **تظهر جزء من انفصامات الشخصية، وربما تتجلى هنا مفارقة الموقف**، والتي نتجت عن التناقض بين موقف **العميل الأول** الذي رضخ لأوامر فرنسا، وبين موقف العميل الثاني **الذي** على الرغم مما قد يظهره للمتلقي **من** خيانة لوطنه، إلا أنَّه سرعان ما يحدث تحول في سيرورة الأحداث، ويحدث كسر في أفق المتلقي، الذي يصطدم **بموقف مغاير لما هو ظاهر.**

ويمكن القول أن المعنى المضمر الذي جسده اسم "**العميل 2**"، **أكسبه دلالة أدخلته في علاقة عكسية أو تضادية** أنتج معنى **آخر جديدًا** داخل الأحداث، حيث عمد جلاوجي إلى استخدام هذا اللفظ في غير موضعه، فالعميل اسم يضع الإنسان في مرتبة دنيا ومشوهة، فهو رمز للخيانة والتمرد والخروج عن الهوية **والانتماء،** والانسلاخ عن مقومات الأمة، غير أن هذه المرتبة في سياق أحداث المسرحية **كانت مفارقة للمألوف ولتوقع المتلقي فأصبح رمزا للنضال والمقاومة.**

وإنَّ أول ما يثير القارئ وهو يتصفح **مسرحية " الإيثار"**، هو عنوانها وشخصياتها، ذلك لأنه يقدم **للمتلقي غموضا كامنا وراءها، فعلى** الرغم ما تحمله شخصية الواقدي، من تناقضات في كتب أخبار المحدثين، **وكتب** التاريخ الإسلامي، ورغم المنزلة التي الكبيرة التي يحظى بها في رواية التاريخ الإسلامي وفي المغازي، إلا أنه لا **يؤخذ عنه** في رواية **الحديث، إذ اتهم بالتشيع** وأظهر في عدة مواضع حقده **على الصحابة رضوان الله عليهم، وقد قال** الشيخ **خالد كبير علال** في كتابه "مدرسة الكذابين في رواية التاريخ الإسلامي و تدوينه" : " **محمد بن عمر الواقدي البغدادي، هو محسوب على أهل السنة، لكنني ذكرته مع الكذابين الشيعة، لأنه تبيّن لي أنه كان شيعيا يمارس التقية، يخفي التشيع و يظهر التسنن**"[2]، **ومن جهة أخرى نجد أن جلاوجي قد ألقى خطابه،** الذي يضم هذه الشخصية الغامضة للمتلقي، مُحفزًا إياه لكي يَعْبُر إلى المعنى الحقيقي **الذي أراد الكاتب إيصاله** له، ولكي يفهم الموقف الفكري له، والمفارقة قد تجلت في **عدة جوانب، بدءا بعنوان المسرحية والمواقف الدرامية** المبثوثة في المشاهد، إلى جانب مفارقة الشخصيات **وغموضها، فنجدها تعالت عن الظاهر المباشر للشخصيات المسرحية،** مقدمة لمعنى **مُلغز مُضمر، تكشف** عنه سياقات هذه اللغة المفارقة **يقول:**

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية الخيانة، ص74.

[2] خالد كبير علال، مدرسة الكذابين في رواية التاريخ **الإسلامي وتدوينه، ط1**، دار البلاغ، الجزائر،2003، ص30.

المشهد الأول ... (الواقدي بين كتبه يطالع.. بعد لحظات تدخل عليه زوجه سلمى).

سلمى : (بقلق) ألم تنهض بعد يا محمد؟

الواقدي : ألا ترين أني مشغول يا سلمى؟

سلمى : ولكن غدا العيد ألا تشتري للأولاد ما يفرحون به؟

الواقدي : ليس العيد من لبس الجديد يا سلمى.

سلمى: ولكنهم صغار ولهم عليك حق، والعيد يوم للفرح.

الواقدي : وهل نسيت حقهم؟

سلمى: بل نسيت حقنا جميعا، وقضيت عمرك كله بين هذه الأوراق

الواقدي : هذا علم يا سلمى

سلمى : علم أو ليس علم ،أريد ثيابا للأولاد اليوم.

الواقدي : ولكنك تعرفين أن ليس لي مال

سلمى: اقترض من أصحابك، أليس محمد التاجر صديقك؟ اذهب إليه

الواقدي : محمد تاجر صغير، وعائلته كثيرة أفرادها...حسبي الله ونعم الوكيل، إني ذاهب إليه (يخرج الواقدي).[1]

في عالمنا العربي وصلت هموم الكاتب سواء كان شاعرا أو قاصا **أو مسرحيا، بفعل مفارقات واقعه الغريب** إلى أبعد الحدود، إذ دفعت ضغوطات **الحياة** إلى التضحية بنفسه وعائلته، فنجد كل هذه المعاناة الشعورية والضغوطات تداخلت لترسم في الأخير أفقا تراجيديا غارقا في الألم، وغارقا في واقع متناقض وغريب، **حيث أصبح** المثقف لا يجد قوت يومه بسبب التهميش، وهذا الموقف جسدته شخصية الواقدي، في مسرحية(**الإيثار**)، **وانطلاقاً من هذا الفهم لمعاناة الواقدي داخل المسرحية، سيتعامل المتلقي مع المفارقات اللفظية بوصفها نصاً** ينقل خطاباً، ويحمل رؤية الكاتب تجاه قيم **المجتمع، مجتمع انزاحت فيه** مجريات الحياة، **وأصبح المثقف** يعاني في صمت.

وتظهر المفارقة في نفس المسرحية **على مستوى شخصية** الواقدي، إذ ذكرت كتب التاريخ وأخبار المحدثين، على أن الواقدي تميز بالكرم والترف، وكان كثير التردد على مجالس الخلفاء في عصره وفي عهد **هارون الرشيد،** والخليفة المأمون، غير أن الكاتب **عز الدين** جلاوجي أظهره بوجه مفارق متناقض **عن الحقيقة، كشخصية** فقير محتاجة، تعيش في محيط مشحون بالمشاكل **وضيق الحال، فالواقدي تحول من (موضع القوة)** في كتب الأخبار والتاريخ، إلى (**موضع الضعف**) في المسرحية.

واستكملا للشرح **نتوقف عند وجه آخر من المفارقات** في مسرحية "**هبنقة العبقري**"، هذا الأخير الذي **يعد شخصية تراثية** عرف عنه بلاهته، وكان مضرباً في الحماقة والغباء، وأول ما يمكن دراسته في هذه المسرحية **هو**

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية الإيثار، ص86-87.

مفارقة العتبات النصية والذي يعد العنوان أحد أهم العتبات التي سنقف عندها، والعنوان في مسرحية **"هبنقة العبقري" أخذ طبيعة إغرائية للمتلقي، جعلت علاقته بالنص علاقة استفزازية** متوترة، كونه اخترق المألوف **حول** هذه الشخصية التراثية، هذه النقطة التي أوضحها الباحث محمد العبد في قوله: **"تعد المفارقة من الزاوية المعجمية التاريخية، عاملا من عوامل التطور الدلالي للغة، من حيث أنّ اللفظ، يكتسب معنى جديدا، هو من معناه القديم، بمنزلة النقيض، وذلك حين يكون الخطاب للتهكم ونحوه"**[1].

وثمة إشارة مفارقة في العنوان لكلمتي **"هبنقة– عبقري"** هذه الإشارة التي عبر عنها ابن قتيبة في حديثه عن **فنون البلاغة بمفهوم باب المقلوب** في قوله **"أن يوصف الشيء بضد صفته، كما تقول لرجل تستجهله: يا عاقل! وتستخفه: يا حليم".**[2] **وهو مانستشفه من عنوان المسرحية عندما** وُصِفَ هبنقة بصفة لا يتحلى بها، وإنّ هذا التشويش الذي نلمسه على مستوى العنوان، من شأنه جر المتلقي إلى فعل التأويل، **وهذا** عبر **عنه رولان بارث** في أن العنوان يمارس وظيفة تحريضية إغرائية، ويثير فيه لذة الكشف، **والقارئ الذي يمتلك حصيلة ثقافية** ومرجعيات تاريخية، سيعرف حقيقة هذه الشخصية التراثية وسيلاحظ التناقض الكامن، بين **ما هو حقيقي ومدون** في كتب التاريخ وبين أحداث المسرحية، **إذ تشابكت** أدوار هبنقة الغبي في الموروث العربي، مع هبنقة العبقري في **المسرحية.**

ونجد أنّ جلاوجي قد استخدم حيلة لفظية وسياقية، عبرت عن معنى مضاد مختلف، مع معنى آخر مستقر في ذهن القارئ، إذ يتساءل القارئ كيف لهبنقة أن يكون عبقريا؟ **هذا الإغراء الذي عمد إليه جلاوجي هو الذي** سيوصل القارئ للإجابة عن تساؤلاته، وبالإضافة إلى هذا **الإغراء الذي يمارسه عنوان النص، يمارس نمطا آخر من المفارقات اللغوية، وهو ما اصطلح عليه ب "النقش الغائر"، والذي** يَعْنِي أن ننسب أمرا أو صفة إلى شخص لا يتحلى بتلك الصفة. يقول الكاتب:

المشهد الأول: (هبنقة بلحيته الطويلة وقلادته العظيمة يرعى الغنم)

هبنقة: عندي فكرة عبقرية .. لم يسبقن إليها أحد من بني البشرية.. ما هي؟ سأقسم القطيع قسمين: السمان أدفع بها إلى العشب الطري، والمهازيل أحرمها من الأكل تماما تماما... هل تعرفون لماذا؟ عقولكم لا تقوى على فهمه أيها الأغبياء الحمقى[3].

يمكن القول أن توظيف جلاوجي لهذه الشخصية وهذه الصورة المغايرة، يَكْمُنُ خلفه دافع فكري، أراد الكاتب تجسيده في خطابه، **توظيف كشف عن ذلك النسق المجتمعي** وعقيدته في تقديسه للأغبياء، بدل من إعطاء الأهمية لنخبة الوطن، فقد عبر عن مجتمع يَنْسَاقُ وراء الحمقى والمغفلين.

[1] سيزا قاسم، المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول، ع2، 1مارس1982، ص143.
[2] ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، تح: أحمد صقر، (دط)، دار إحياء الكتاب، ص142.
[3] عز الدين جلاوجي، مسرحية هبنقة العبقري، ص94.

ويُجرِي جلاوجي مفارقة لغوية أخرى، بَيْنَ توجه الفعل الإنساني الصالح وبَيْنَ توجه هبنقة العبقري في أحداث المسرحية، والذي ظهر في طريقة تقسيم هبنقة للأغنام، وطريقته المخالفة للمنطق العقلي .. **يقول:**

هبنقة: قسمت الأغنام إلى قسمين: السمان والمهازيل

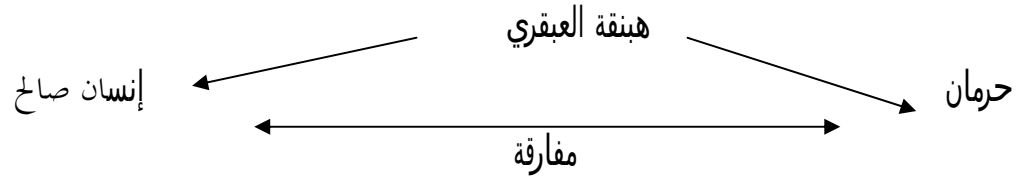
رب الغنم: ولماذا؟

هبنقة: السمان أدفع بها إلى العشب الطري، والمهازيل أحرمها من الأكل تماما

رب الغنم: ولماذا أيها العبقري الألمعي؟

هبنقة: لأني إنسان صالح[1] .

ولعلّ الشواهد اللفظية المستخدمة في النص المسرحي، **" السمان أدفع بها إلى العشب.. والمهازيل أحرمها"**، قد بينت ذلك التناقض، بين تفكير الإنسان العاقل وبين تفكير هبنقة المؤدي إلى هلاك القطيع، حيث أنّ حرمان الأغنام المهازيل من العشب، لا يمكن أن يكون فعل ناتج عن إنسان واعي، فلا يمكن للحرمان أن يعبر عن الصلاح الذي يدعيه هبنقة، وهذا ما تُبَيِّنُهُ الترسيمة التالية:



وفي ذات المقطع المسرحي نجد مفارقة لغوية، تتشكل من خلال معارضتها لمنطق العقل وللقيم الأخلاقية، حين يصبح الحرمان فعل يؤدي إلى صلاح الإنسان، وحين أصبح هبنقة عبقري وأصبح الحمق والغباء، من مبادئ التفكير السليم والقيادة والتنظيم، وأصبح كل ماهو غير إنساني عمل صالح .

واستكمالا لشرح عنصر المفارقة اللغوية بتمثلاتها المختلفة، نتوقف عند نمط آخر تمثل في **مفارقة الفجاءة**، والتي تقوم**"على مخالفة ما يتوقعه المرء في الموقف الذي يمر به، فيفاجأ تماما لما في ذهنه"**[2]، وتُحدث انقلابا على مستوى نهاية الحدث، وتُحدث أيضا نوعا من التراجيدبا المأساوية، ففي **مسرحية الضبع والفارس**، نقف على حادثة مأساوية، حملت معاني الغدر والخيانة **يقول جلاوجي:**

المشهد الثالث: (الأعرابي يتفقد الضبع)

لقد شفيت تماما يا أم عامر... وغدا سنفترق وقد لا نلتقي ثانية... غدا سأطلق سراحك.. لقد غدوت الآن أشد قوة وأمتن عودا، لابأس لابأس، أعرف أنك جائعة.. ولكن سامحيني بقي شيء من دجاجة البارحة كليه واصبري.. (يضع أمامها لحم الدجاج).. أما أنا فإني تعب مرهق أريد أن أهجع قليلا.[3]

---

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية هبنقة العبقري، ص96.

[2] نعيمة السعدية، شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ع 1، بسكرة، 2007، ص18.

[3] عز الدين جلاوجي، مسرحية الضبع والفارس، ص104.

ينام الأعرابي فيما تواصل أم عامر إلتهام اللحم، بعد مدة من الانتهاء من الأكل تعمد الضبع إلى الأعرابي فتفترسه وتأكل منه ما تشاء ثم تفر في الصحراء بعد مدة يقبل ابن عمه قيس .

قيس: (قبل أن يدخل) أين أنت يا ابن العم ... (يدخل فتهزه المفاجأة)[1].

إنّ **المفارقة اللغوية** تجلت من خلال الصحوة الغريزية للضبع، والتي أدت بها إلى الغدر بمنقذها، والملاحظ أنّ الأحداث سارت مند البداية، بشكل طبيعي، غير أنها سرعان ما تغيرت بشكل مفاجئ في النهاية، وظهر التناقض بين بداية المسرحية ونهايتها، وبين احسان الفارس وفطرته الإنسانية، وبين ظهور **الغريزة الحيوانية للضبع،** التي أجبرته على قتل الفارس، ولعل نهاية هذه المسرحية تذكرنا بالمقطع الشعري للمتنبي القائل:

وَما قَتَلَ الأَحرارَ كَالعَفوِ عَنهُمُ .. .. وَمَن لَكَ بِالحُرِّ الَّذي يَحفَظُ اليَدَا

إِذَا أَنْتَ أَكْرَمْتَ الكَرِيمَ مَلَكْتَهُ .. .. وَإِنْ أَنْتَ أَكْرَمْتَ اللَّئِيمَ تَمَرَّدَا[2]

ويبدو أنّ جلاوجي عندما قدم شخصية الفارس والضبع، أراد من خلالهما، الكشف عن بعض القيم الأخلاقية، المنتشرة في المجتمع الإنساني وتعرية قبحياته، من غدر وخيانة، و**تمرير رسالة مشفرة** عبر ثنائيتي الإحسان **والغدر.كما يقع على مستوى مسرحية اللسان المقطوع مفارقة لغوية :**

ليلى: أصابتنا سنون مجحفة، أذهبت الأموال، ومزقت الجبال وأهلكت العيال.

الحجاج: إلى هذه الدرجة حالكم ولم أسمع؟

ليلى : وأشد يا أمير وأشد.

الحجاج: حسبك حسبك يا ليلى (للحاجب) خذ المرأة فاقطع لسانها.[3]

يضعنا هذا النص المسرحي أمام إستراتيجية خاصة في المفارقة، وقعت على مستوى اللفظي والدلالي، والملاحظ أنّ جلاوجي أراد أن يصف صفة الكرم، بمصطلح متناقض وغريب، إذ جاء لفظ " **القطع"، على أنّ** ظاهره القتل والأذية **وباطنه الكرم والإحسان، ويمكن القول أن الكاتب قد أوهم المتلقي** بأنها إساءة إلى الشخصية المسرحية وقد يحمل إيذاءا لها، فنجده اعتمد عل تقنية التحريض الذهني، حيث أنَّ هناك تناقض بين أقوال **الشخصية** وبين أفعالها، ويدخل أيضا ضمن مفارقة الموقف، ونستنتج هنا أن هذه المفارقة **اعتمدت بشكل** كبير **على** التناقض، بين الحقيقة والمظهر وبين ظاهر اللفظ ومعناه الخفي، إذ **أنّ "حل شفرة المفارقة، يستلزم مهارة خاصة، لفهم العلامة Signe، وهي مهارة ثقافية أيدلوجية، يشارك فيها المتكلم والمخاطب"[4].**

والملاحظة النقدية التي نستشفها **من خلال تحليل المسرحيات السابقة، أن بناء المفارقة اللغوية تجلى** حضورها في عدة أنماط، في مواقف الشخصيات، وفي العتبات النصية وأهمها العناوين وفي مفارقة الحدث، وفي

---

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية الضبع والفارس، ص105.

[2] أبو الطيب المتنبي، قصيدة لكل امرء من دهره ما تعودا، مقال منشور في https://www.aldiwan.net/poem9529.html

[3] عز الدين جلاوجي، مسرحية اللسان المقطوع، ص111.

[4] سيزا قاسم، المفارقة في القص العربي المعاصر، ص144.

مفارقة الموقف ومفارقة أفق توقعات المتلقي والانزياح به، والكاتب استطاع أن يحدث خرقا وانزياحا **على مستوى** اللفظ، ودلالته، عَبَّرَ من خلالها **عن مواقفه الفكرية** وتجسيد لبعد ثقافي معين.

كما نُسجت خيوط **المفارقة التصويرية، من خلال تجسيد جلاوجي لمشهدين متناقضين، كشف فيهما** عن التفاوت الحاصل في الواقع المعيشي للفرد، واقع **أصبح فيه الجاهل ينعم** بالعيش الكريم، في حين أنّ المثقف يعيش أوضاعا مزرية، **وأصبح** محط سخرية ممن هم أقل مستوى، ومن نماذج هذه المفارقة ما جاء في قول الكاتب:

الشر : ما أحقر هذا العيش !.. انظر إلى التجار إنهم أعظم من الموظفين رغم أنهم جهال، دعك من التعب وتضييع الوقت، واختصر الطريق يا سالم يا صديقي العزيز، الحياة مال.

سالم: :أجل الحياة مال، يحي المال.

الخير : هل خدعك بهذه السهولة؟ إن الناس لا يتعلمون من أجل لقمة العيش، ولكن من أجل العلم، والبحث، والاكتشاف، فالعالم خير من الجاهل، والله يرفع الذين يعلمون ويكرمهم.[1]

تمكن جلاوجي في هذا المشهد المسرحي المسكون بالمرارة، أن يُظْهِرَ من خلاله، لوحات غاية في الحس المأساوي ويظهر تلك المفارقة الكبيرة بين واقعين، واقع الجاهل والثاني واقع الموظف، إذ مَارَسَا مَعًا دورًا بنائيًا في **تحديد وجه المفارقة وتصعيد حدتها.**

وفي مقطع **مسرحي** جمع فيه **جلاوجي بين عدة مفارقات،** جمعت بين مفارقة الموقف والحدث والشخصية، وساهمت جميعها في تصوير واقع الأمة العربية، واقع تحقق فيه التناقض بين ما هو كائن **وما ينبغي أن يكون عليه** يقول:

الأم: وبنو العرب أين منا؟.. بل أين المسلمون، في مشارق الأرض ومغاربها؟

الجد : إنهم يعينوننا دائما

الأم : (مستغربة) بماذا؟

الجد: (مستهزئا) هم ينددون.. يستنكرون.. يشتكون اليهود إلى اليهود.. يصلون علينا صلاة الغائب، ينظمون فينا الأشعار.. يتحدثون عنا في نشرة الأخبار.. أليس هذا كثيرا؟

الأم: (خائفة) سحقا لهم من خونة.. عددهم كثير، ولكنهم غثاء كغثاء السيل[2].

ونرى أيضا في نفس المشهد المسرحي، نمطا **آخرا من أنماط المفارقة اللغوية وهو أسلوب تأكيد الذم بما يشبه المدح، إذ أنّ قول الجد " إنهم يعينوننا"**، حملت في طياتها معنى المدح للعرب، لكن سرعان يحدث انقلاب وتهكم في موقف الجد، الذي أراد من خلالها **إبصال فكرة، تواطؤ** العرب وتخاذلهم في نصرة قضيتهم العربية، ومن

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية سالم والشيطان، ص20.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية غصن الزيتون، ص 48.

خلال هذا الانتقال الموقفي التصويري للمفارقة، تَمَكَنَ جلاوجي من جعل المتلقي يعايش هذا الصراع القومي والنكسات العربية عن طريق شبكة من المفردات المتناقضة في دلالاتها السياقية.

ومن شواهد **مفارقة الشخصية** ما نجده في الحوار الذي دار بين الثعلب والثور، في مسرحية " **الثور المغدور" حيث** قامت على مبدأ المغايرة والتناقض بين حقيقة الشخصية المسرحية، وبين ما رُسم لها في ذهنية الآخر، وهذا ما يوضحه النص المسرحي:

الثعلب : هل يعقل أن أفعل هذا يا سيدي.؟

العجل : لا حاشا فما أنت بالماكر ولا الخداع، وأخلاقك تشهد لك بحسن الطباع، عند الرعية وأمام ملك السباع

الثعلب : ما أنصفك يا سيدي، وما أعدلك وما أذكاك، وما أعقلك.[1]

في الحقيقة نجد أن الثعلب قد عُرِفَ عنه ذلك المكر والخديعة، غير أن هذه الصفات **نجدها غائبة عن** إدراك الثور بسبب سذاجته وحماقته وبلاهته، ومن جهة أخرى يدخل هذا النوع من التناقض الحاصل في شخصية الثعلب، **ضمن المفارقة التصويرية وقد** تجلى التناقض بين مشهدين وصورتين مختلفتين، **الصورة الأولى: أظهرت الثعلب شخصية ضعيفة**، ممتثلة لأوامر ولسلطة الأسد وذلك في قول الكاتب:

الثعلب : حاضر، حاضر سأبذل كل ما في وسعي لآتي به ، أما الصورة الثانية فتمثلت في قول: **الثعلب للثور : لا خيبك الله كما لم تخيبني يا سيدي.. لقد قصدتك وأنا آمل في رجائك**، وهي صورة تم استعمالها للدلالة على حيلة الثعلب، وهذا ما يوضحه المثل الشعبي القائل **"تمسكن حتى تتمكن" الذي يصف حالة الثعلب، ولعبه دور المسكين الضعيف** حتى يصل إلى مبتغاه، وقد كان لهذا التوظيف للسياق المسرحي **بعدا اجتماعيا، إذ استعان به جلاوجي** لتجسيد رؤيته لواقعه عبر شخصياته المؤنسنة، وتسليط الضوء على فئة معينة من المجتمع، والتي تقضي مصالحها الشخصية، **من خلال استخدام الحيلة والتسول العاطفي**، وقد تتخذ المفارقة التصويرية في المسرحية طريقة مفارقة (**الاستخفاف بالآخر**)، والتي **يتقمص فيها الثعلب شخصية متناقضة تتصف بالخضوع** والطاعة، والحماس المفرط المشوب بالحيلة.

2-المفارقة التناصية:

تعد مفارقة التناص نوعًا مهما من أنواع المفارقة اللفظية، "فإذا كان التناص يتطلب وجود ميثاق، وقسطا مشتركا بينهما- **المرسل والمتلقي**-من التقاليد الأدبية، ومن المعاني الضرورية لنجاح العملية التواصلية، فإنَّ صانع المفارقة يعتمد على مساحة التقاطع بين مرجعيته ومرجعيّة المتلقي، فهو ليس مجرد استدعاء ألفاظ، من معظم

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية الثور المغدور، ص122.

المرجعية المشتركة، ولكنَّه قرينة ضرورية لتحقق المفارقة"[1]، وقد تجلى هذا النوع من المفارقة، في مسرحية جلاوجي"الثور المغدور"، إذ ظهرت مفارقة التناص، على عكس حقيقتها المرجعية يقول الكاتب:

الليث: إن لم تأت به فصل على نفسك صلاة الجنازة، هل تعرف كيف تصل على نفسك أم أعلمك؟

الثعلب: بـ....بـ.... بل أعرف ياسيدي وأعرف كيف أميت نفسي وكيف أغسلها وكيف أكفنها أيضا

الليث : إذن انطلق مع السلامة

الثعلب : أعني بالدعاء يا سيدي .. (يخرج مسرعا)[2].

وظف الكاتب مصطلح صلاة الجنازة، باعتباره نسق ديني مرتبط بشعيرة الإسلام، فجاء توظيفها على عكس ما هو معهود عليه في المجتمع الإسلامي، وهذه الصلاة فرضها الله تعالى **على المسلم بعد تغسيله، وتكفينه،** إلا أننا نجدها في المسرحية على النقيض من ذلك، حيث أنّ الميت –**الثعلب**- في المسرحية، هو الذي يميت نفسه **ويغسلها ويكفنها، وهذا الحضور المفارق، قد أحال القارئ** على المعنى القريب للجنازة، لكن بشكل مناقض، **لدلالتها الحقيقية وخصوصيتها، ويمكن القول أنّ هذا التلميح يكون من باب سخرية، وتهكم الشخصية المسرحية، لذاتها وارتباكها،** كما قد لجأ جلاوجي إلى **مفارقة التناص، من أجل تجسيد التناقض بين السياق المسرحي** والسياق القرآني من ناحية الدلالة، فنجد سياقية الأحداث في المسرحية، تُلْقِي بظلالها **على مشاهد المفارقة التناصية القرآنية** في قول عز الدين جلاوجي:

الثعلب : أجل مولانا الوزير، مات.

العجل : ومن هو مولانا الوزير إني نسيته؟

الثعلب : لك العذر في ذاك يا سيدي

العجل : أنا دائما مشغول بالتفكير آناء الليل وأطراف النهار غارق ببيت كتبي وعلومي ولا أشغل بالي بالتفاهات[3]

وهنا نستحضر سياق الآية في قوله تعالى: ﴿**وَمِنْ آنَاءِ اللَّيْلِ فَسَبِّحْ وَأَطْرَافَ النَّهَارِ لَعَلَّكَ تَرْضَى**﴾[4]، فإذا كان الله تعالى قد أمر عبده بتسبيحه ليلا ونهارا، فإن جلاوجي قد استحضر الآية ليصور، واقع الانسان المثقف **المنشغل بطلب** العلم، وهنا تتشكل مرجعية مشتركة **من ناحية توظيف الألفاظ**، في المسرحية، فجلاوجي **نقل المتلقي** إلى النص القرآني، واستخدم تلك الشواهد اللفظية **استخداما مغايرا من ناحية الدلالة والسياق، فكانت اللغة بمثابة**

[1] صليحة سبقاق، تقاطع التناص والمفارقة في نماذج من شعر محمود درويش وعبد الرزاق عبد الواحد، مجلة لغة- كلام، مج07، ع01، 2021، ص56.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية الثور المغدور، ص120.

[3] عز الدين جلاوجي، مسرحية الثور المغدور، ص123.

[4] سورة طه، الآية 130.

الوسيلة، التي تُستحضر بها **الشواهد** الدينية، وهذه المفارقة إذ نظرنا لها من منظور لغوي سطحي، نجد أن التناص فيها ظاهر بشكل كبير، وعند التعمق في رؤية ومقصدية الكاتب، نلاحظ أن التناقض الموقفي **بين السياقين موجود أيضا.**

ويواصل جلاوجي التركيز في صياغاته اللغوية **على المفارقات التناصية** داخل مشاهده المسرحية، سعيا منه إلى توليد دلالات **متناقضة، وقد ظهرت طلائع المفارقة التناصية** في كثير من المشاهد، وأشهرها مسرحية **"الابن الذبيح"، إذ نجد أنّ الكاتب قد استثمر المخزون اللغوي** المبثوث في المشاهد، ليرسم من خلالها صور مفارقة، **يقول:**

الأب : فلنكن أعظم من عنترة .. أشعل النار يا زبير

الزبير: : ولماذا نفعل؟ هذه عادتنا نشعل النار ليلا، نصيد بها الضيفان فنطعمهم من جوع، ونؤمنهم من خوف[1]

إن التشكيل اللغوي للمشهد يحيلنا إلى قوله تعالى في سورة قريش﴿ **الَّذِي أَطْعَمَهُم مِّن جُوعٍ وَآمَنَهُم مِّنْ خَوْفٍ**﴾[2] حيث يَتَنَاصَ الكاتب مع الآية، من ناحية الشواهد اللفظية، إلا أنه يكشف عن معنى مغاير، يختلف **عن السياق** القرآني، فتتحقق المفارقة التناصية **من حيث السياق والدلالة، فالن**ص القرآني كان موجها لأهل قريش، الذين أنعم الله عزّ وجلّ عليهم، بنعمه بعد أن ضاقت بهم الدنيا، وآمنهم من الحروب والغارات، غير أن جلا**وجي** نجده قد تجاوز هذه المرجعية وتصرف في البنية اللغوية، ليسهم في توليد سياقات وقرائن مغاير للحدث الرئيسي، إذ **يستدعي الكاتب حادثة قريش**، ليحيل إلى التضحية التي قدمها الأب لضيوفه رغم فقره وضيق حاله، فهذه المفارقة **الموقفية، قد أعطت للمتلقي قرينة وتركت له الحرية** في التأويل والبحث عن مكمن المفارقة.

والملاحظ أن جلاوجي يتكئ في نصوصه، على مرجعية دينية متنوعة، غير أنه يستخدمها استخداما مغايرا **لسياقاتها** الحقيقية، فهو يحول النص الأصلي إلى نص جديد، قابل لقراءات جديدة، والمتلقي الفذ هو من يعقد الصلة بينهما ليصل إلى مكامن المفارقة، وفي سياق الحديث عن **المفارقة التناصية**، ينقلنا جلاوجي في **مسرحيته،** لأحداث تناصية مفارقة، مع قصة النبي إبراهيم وابنه اسماعيل عليهم الصلاة السلام **يقول:**

الزبير: عندي الحل.

الأب: حل؟ قله ماذا تنتظر ؟ عجل.. عجل.

الزبير: (مترددا) اذبحني يا أبت ويسر للضيف طعاما ولا تعتذر بالعدم

الأب : (مندهشا) أذبحك؟ هل جننت؟!

الزبير: إن لسانه لن يعذرنا، ونصبح حينئذ عارا تلوكه الألسنة، وتتشدق به الأفواه.. ونرمى بالبخل واللؤم[3]

---

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية الابن الذبيح، ص59- 60.

[2] سورة قريش، الآية 04.

[3] عز الدين جلاوجي، مسرحية الابن الذبيح، ص63- 64.

إنَّ القراءة السطحية للمشهد المسرحي، يحيلنا إلى قصة تضحية النبي إبراهيم بابنه اسماعيل، بأمر من الله **عزّ وجلّ**، غير أن الدلالة التي نستشفها من خلال سياقية أحداث المسرحية، تحيلنا إلى موقف **مغاير عن النسق** الديني الحقيقي، حيث أشار الكاتب في المشهد إلى محاولة تضحية الأب **بإبنه، وذلك لأمور دنيوية عكس النص** الديني الذي جاء بأمر من الله تعالى.

ونلاحظ في المقطع السردي، مزاوجة مع حادثة رؤيا ابراهيم، حين أمره الله تعالى بذبح ابنه اسماعيل، وقد **وردت** في قوله تعالى: ﴿**فَلَمَّا بَلَغَ مَعَهُ السَّعْيَ قَالَ يَا بُنَيَّ إِنِّي أَرَىٰ فِي الْمَنَامِ أَنِّي أَذْبَحُكَ فَانظُرْ مَاذَا تَرَىٰ قَالَ يَا أَبَتِ افْعَلْ مَا تُؤْمَرُ سَتَجِدُنِي إِن شَاءَ اللَّهُ مِنَ الصَّابِرِينَ**﴾[1]، وكانت هذه الحادثة بمثابة، **إثبات لطاعة لله** تعالى، وامتثالا لأوامره، فيصدم جلاوجي المتلقي **عندما أحاله لحادثة الذبح، مشكلا بذلك مفارقة موقفية تصويرية من** رحم التاريخ الاسلامي، **ومنطلقا من تجربة إنسانية** عبرت عن أصالة الفرد العربي قديما.

فوجه التناقض تأسس من كون حادثة النبي إبراهيم، عبرت عن **وجه من أوجه الطاعة للخالق، أما حادثة** الأعرابي **فكانت** معبرة عن قيم المجتمع العربي ووصف **مروءته العربية، وهنا دفع الكاتب بالمتلقي** إلى تجاوز سياق **القصة الحقيقية، ليعيد** تكييفها مع واقع آخر ورؤية مختلفة.

وحرص جلاوجي على اتخاذ **التناص الديني**، كأسلوب لغوي مفارق في مسرحة الأحداث، **معلنا من خلاله** عن رؤيته الفكرية للمتلقي، فنجده يستطرد في نصه المسرحي ويستكمل تناصه المفارق، في مسرحية "**سالم والشيطان** " إذ يستعير بعض المصطلحات الدينية، ويعيد قولبتها بأسلوب متناقض **عن مرجعيتها الحقيقية، كما** عمد إلى تبني الشواهد اللفظية المتقاطعة، ليعطي ويبرز الفارق بين القيمة المعنوية للنص الأصلي، وبين نصه **المسرحي، وضمن هذا السياق، يقول:**

سالم: آه انتهى الفلم (يتثاءب) لقد كان ممتعا

الخير : قم واغسل وجهك، وراجع دروسك.

الشر :حي على النوم، النوم خير من المراجعة، حي على النوم، النوم خير من المراجعة

سالم : (يدخل رأسه تحت الغطاء) والله صدقت دعنا ننام، النوم نعمة من الله (ينام)[2]

يستعير الكاتب لفظة (**حيّ**) **من نص آذان الفجر" حي على الصلاة، حي على الصلاة، حي على الفلاح، حي على الفلاح، الصلاة خير من النوم، الصلاة خير من النوم، اللّه أكبر، اللّه أكبر لا إله إلا الله**"، وهنا نلمس أولى خيوط التعالق، بين النص المسرحي، اللاحق والنص الديني السابق، المتمثل في آذان صلاة الفجر، فقد أخذت المفردة المتناصة "حي" دلالة الحث على الصلاة، والإقبال عليها، ودلالة على دخول وقت

[1] سورة الصافات، الآية 102.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية سالم والشيطان، ص23-24.

الصلاة، غير أنه تحقق حضورها في النص المسرحي، بمضمون ودلالة مغايرة، كونها استعملت لغرض السخرية، والحث على الكسل والتفريط في طلب العلم.

فالكاتب حافظ على الشواهد اللغوية **وقام** بتكوين صورة مفارقة جديدة، والمفارقة تبرز أيضا من خلال كلمتي **"حي.. النوم"**، إذ يفترض أن تكون كلمة **حي** كلمة محفزة على العمل والاجتهاد، غير أنّ الكاتب انزاح بها **عن المألوف** فجاءت قرينة لمعنى النوم، وهذا ما يتنافى مع دلالتها الحقيقية، وهناك مشهد تجسدت فيه المفارقة **التناصية، إذ نجد كاتبنا** قد عبَّرَ عن الجانب المأساوي الذي يعيشه سالم الكسول، الذي أصبح **ضحية البطالة، بعد أن ضيع مستقبله** بسبب قهوره وإهماله، يقول جلاوجي:

الخير : أرأيت؟....كم كنت أنصحك بالاجتهاد ! لكن للأسف الشديد.

سالم: هذا قدري ! أراد الله لي الشقاء.

الخير : حاشا لله ،الله خير ورحمة... بل هذا تهاونك وكسلك لو نجحت لعشت سعيدا[1]

نلاحظ تقاطعا وتناقضا بين المشهد المسرحي وقوله تعالى: ﴿**فَمَنِ اتَّبَعَ هُدَايَ فَلَا يَضِلُّ وَلَا يَشْقَىٰ**﴾[2]، فالمفارقة تحققت، على صعيد موقف سالم من نفسه وحاله، وأنّ شقاءه كان بقدر من الله تعالى **ولا دخل له فيه، أما الآية الكريمة تجسد فكرة أنّ من اعتدل على** طريق الصواب، فلن يشقى في دنياه **ومن أحسن الظن بالله، واتبع** أوامره سيجزى خير الجزاء، ونرى أنّ هناك استدعاء **خاطف لجلاوجي** لهذه الآية بشكل مفارق، فالكاتب أحدث **إسقاطًا بين موقف الله** تعالى من عباده، وبين موقف سالم من الخالق.

ويعود جلاوجي لاستخدام تقنية المفارقة التناصية في باقي مشاهد مسرحياته، وهذه المرة كانت مع **مسرحية غصن الزيتون** التي كانت دليلا على موقف الكاتب **من قضايا أمته** التي ناصرها بقلمه، فنجده قد تلاعب في مجريات أحداث المسرحية **من ناحية الصياغة اللغوية يقول:**

الجد: (إني أراهم آتون.. من رحم الأرض آتون.. من تحت الأنقاض.. من شقوق الأرض آتون.. من رمل الصحراء.. من وراء النهر..من الفرات.. من النيل.. من الأطلس الجبار.. من الأوراس من كل فج عميق آتون)[3]..

من المفارقات اللفظية التي **يستحضرها الكاتب نذكر** لفظة **"من كل فج عميق"** والتي وردت في قوله تعالى في سورة الحج: ﴿**وَأَذِّنْ فِي النَّاسِ بِالْحَجِّ يَأْتُوكَ رِجَالًا وَعَلَى كُلِّ ضَامِرٍ يَأْتِينَ مِنْ كُلِّ فَجٍّ عَمِيقٍ**﴾[4]، فهذه **الكلمة ارتبطت دلالتها الدينية بالحج وبركن من أركان** الإسلام، وقد نزلت هذه الآية بمعنى أنّ المسلمين **يتسابقون من كل البلدان والأمصار لتأدية مناسك الحج وزيارة بيت الله، أما من ناحية حضورها** في النص المسرحي فقد

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية سالم والشيطان، ص29.

[2] سورة طه، الآية 123.

[3] عز الذين جلاوجي، مسرحية غصن الزيتون، ص42.

[4] سورة الحج، الآية 27.

كانت مخالفة للسياق الأصلي لها فقد ارتبطت بقضية فلسطين، هذه القضية التي لها قيمة كبيرة عند المسلمين، فخطاب الجد هو خطاب استشرافي يدفع بالمتلقي إلى توسيع أفق توقعه وتحريضه لمحاولة تغيير هذا الواقع، إذ سيأتي يوم ويحج لها المسلمون من كل فج عميق، من أجل طرد اليهود، وهذه المقاومة ستستمر ولن يرضخ للمستعمر، وسيواصل هذا الشعب الأبي كفاحه من كل حدب وصوب لنصرة وطنهم، مثلما يأتي حجاج بيت الله من كل الأمصار، وهذه المفارقة هي في حقيقة الأمر تصوير لإرادة الشعب الفلسطيني.

وحضور المفارقة لم يكن من باب الاعتباط بل لها وظائف دلالية ونسقية، فجلاوجي وظفها لتعميق البنية الفكرية، للمشهد المسرحي، ويمكن القول أيضا أنّ الكاتب ركز على الجمع بين النص القرآني والنص المسرحي معتمدا على تلك الشواهد اللغوية المعلنة، في حين عمد إلى النقيض في الدلالة والسياق، وذلك ليعبر عن الصراع في الوطن العربي، مستغلا المفارقة والتناقض ليمرر رؤيته للمتلقي، ويستفز نباهته ومرجعيته الثقافية.

وفي أحد الانعطافات السياقية المفارقة، يستقطب جلاوجي دلالة تناصية مفارقة، في مشهد مسرحي، يحيلنا به إلى قصة مريم العذراء ولحظة ولادة النبي عيسى عليه السلام، إذ تشابكت الشواهد اللغوية بين المشهد المسرحي والنص القرآني، وتبرز لنا مفارقة على المستوى الدلالي في قوله:

الأب: (متألما) ويلي ما أتعس يومي هذا ليته كان شبحا.. ليته كان شبحا. ضيف وليس عندنا قراه يا ذا اليوم العبوس القمطرير ليتني مت قبل هذا وكنت نسيا منسيا[1]

توحي كلمة "نسيا منسيا" إلى قوله تعالى: ﴿ **فَأَجَاءَهَا ٱلْمَخَاضُ إِلَىٰ جِذْعِ ٱلنَّخْلَةِ قَالَتْ يَٰلَيْتَنِى مِتُّ قَبْلَ هَٰذَا وَكُنتُ نَسْيًا مَّنسِيا**﴾[2]، وهو مشهد تقف فيه مريم عاجزة أمام آلام المخاض، متمنية الموت لترتاح مما تعانيه وتكابده وحدها، وقد تحققت المفارقة على مستوى الحدث حينما خرج جلاوجي عن دلالة النص القرآني، ليعبر عن محنة الأب وقلة حيلته في إكرام ضيفه، فالحدث الرئيسي المضمر موجود في ثقافة المتلقي الدينية، والذي نعني به النص القرآني، في حين أن الحدث المسرحي هو الذي تتكون من خلاله المفارقة، حين ترتسم لنا مخالفة السياق والدلالة، ويمكن القول أنّ توظيف هذه المرجعية الثقافية المضمرة في المشهد المسرحي، يعتبر ضرورة سياقية، جرّها جلاوجي إلى ذهن المتلقي، إيمانا منه بأهمية النص القرآني في تدعيم رؤيته الفكرية.

وكان جلاوجي شغوفًا في تضمين مفارقاته التناصية من الآيات القرآنية والقصص القرآني، مستغلا إياها في إنتاج دلالات لغوية جديدة مفارقة، فعندما نتفحص بافي مشاهد مسرحياته، ترتسم لنا صور تناصية مفارقة يقول:

الأم : (خائفة) ما هذا؟ ما هذا؟

الجبل : لا تثريب عليك أيتها الأم الكريمة[3].

---

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية الابن الذبيح، ص61.

[2] سورة مريم، الآية 23.

[3] عز الدين جلاوجي، مسرحية الأم الحنون، ص34.

الأم : من أنت؟

الجبل : أنا الجبل

إنّ التصور الأول الذي يستدعيه المتلقي من خلال الشاهد اللفظي،" **لا تثريب عليك**"، **هو موقف سيدنا يوسف عليه السلام مع إخوته،** واعترافهم بما اقترفوه في حقه، وقد ورد في قوله تعالى: ﴿**قَالَ لَا تَثْرِيبَ عَلَيْكُمُ الْيَوْمَ يَغْفِرُ اللَّهُ لَكُمْ وَهُوَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ**﴾[1]، ومعنى قول النبي يوسف عليه السلام: **لا لوم عليكم اليوم، فنجد** جلاوجي قد استثمر هذه الكلمة في صورة جديدة **وموقف مغاير، تجسد بين شخصية الأم والجبل، حيث تعمد** الكاتب إحداث قلب في الشخصيات ليكسر أفق توقعات المتلقي، ويستفزه للوصول إلى أوجه المفارقة، والتي **تجسدت من خلال عنصر الشخصية،** ففي قصة النبي يوسف عليه **السلام نجد أنّه هو** الشخصية التي صدرت عنها هذه الكلمات باعتباره كان ضحية إخوته، بينما في المشهد المسرحي **نجد العكس من ذلك، فالكلمات صدرت من الجبل** الذي لا يعتبر طرفا في الصراع ما أحدث تناقضا في المواقف، فكيف للجبل أن يتكلم؟ **ولعلّ** هذا الانزياح الدلالي أراد جلاوجي من خلاله تمرير رؤية دينية وجودية، وهي تبيان تلك القدرة الإلهية **ومعجزات** الخالق في خلقه **من خلال انطاقه للجماد.**

وفي مسرحية "**ذكاء عجوز**" يمتص جلاوجي النص القرآني في مسرحيته، ليجعله مادة مسهمة في بناء الحدث، ومن خلاله يبحث عن النقائض على مستوى السياق والحدث، حيث ترصد هذه المسرحية تفاعلا حواريًا **للشخصية مع القرآن، حيث ساق الكاتب شواهد لفظية** من القرآن الكريم، في حين أنه كان يقصد معنى آخرا منها، فحدث تغيير وانقلاب في الدلالات الخاصة بالمشهد **يقول:**

الصاحب: تريد لها أولادا في القافلة .. وما أسماؤهم؟

ابن المبارك: ولكن كيف نوفهم ؟

العجوز: واتخذ الله إبراهيم خليلا.. وكلم اللّه موسى تكليما.. يا يحيى خذ الكتاب بقوة

الصاحب: إبراهيم وموسى ويحيى

ابن المبارك: (ينادي) يا إبراهيم، يا يحيى، يا موسى .. (يظهر لهم أربعة شبان)

الصاحب: أهذه أمكم؟ [2]

فقول العجوز: "**واتخذ الله إبراهيم خليلا .. وكلم اللّه موسى تكليما.. يا يحيى خذ الكتاب بقوة**"، يحيلنا إلى قوله عزّ وجلّ : ﴿**وَمَن أَحسَنُ دِينا مِّمَّن أَسلَمَ وَجهَهُۥ لِلَّه وَهُوَ مُحسِن وَٱتَّبَعَ مِلَّةَ إِبرَٰهِيمَ حَنِيفًا وَٱتَّخَذَ ٱللَّهُ إِبرَٰهِيمَ خَلِيلا**﴾[3]، وقوله تعالى: ﴿**وَرُسُلًا قَدْ قَصَصْنَاهُمْ عَلَيْكَ مِن قَبْلُ وَرُسُلًا لَّمْ نَقْصُصْهُمْ**

[1] سورة يوسف، الآية 92.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية ذكاء عجوز، ص101.

[3] سورة النساء، الآية 125.

عَلَيْكَ وَكَلَّمَ اللَّهُ مُوسَىٰ تَكْلِيمًا﴾[1]، وقوله تعالى: ﴿يَٰيَحْيَىٰ خُذِ ٱلْكِتَٰبَ بِقُوَّةٍ وَءَاتَيْنَٰهُ ٱلْحُكْمَ صَبِيا﴾[2]، حيث تلاعب الكاتب في سياقاتها، وغَيَّبَ المعنى الحقيقي للآية، مُورِدًا صياغات جديدة للحدث المسرحي، ما أكسبه هوية مسرحية جديدة، فالقارئ يمكنه أن يقبض على السياق الحقيقي للشواهد اللغوية بسهولة، فتحيله مباشرة إلى الآيات القرآنية، وعليه فهذا الملمح المشهدي المفارق الذي اعتمده الكاتب، يقصد من وراءه توليد دلالات وسياقات جديدة من رحم القرآن، وخلق صلة نسقية بين النص القرآني والمسرحي.

وقد تبنى جلاوجي في مسرحية "**الأم الحنون**"، رؤية دينية تعلقت بعقوق الابن وبر الوالدين، مستحضرا بذلك النص الديني، سعيا لإبراز ذلك التناقض بين النص القرآني والواقع المعيشي، فالله تعالى حث عبده على البر بالوالدين ومصاحبتهما في الدنيا بالخير والرحمة وذلك في قوله: ﴿**وَصَاحِبْهُمَا فِي الدُّنْيَا مَعْرُوفًا وَاتَّبِعْ سَبِيلَ مَنْ أَنَابَ إِلَيَّ ثُمَّ إِلَيَّ مَرْجِعُكُمْ فَأُنَبِّئُكُم بِمَا كُنتُمْ تَعْمَلُونَ**﴾[3] وقول الله تعالى :﴿**وَقَضَىٰ رَبُّكَ أَلَّا تَعْبُدُوا إِلَّا إِيَّاهُ وَبِالْوَالِدَيْنِ إِحْسَانًا إِمَّا يَبْلُغَنَّ عِندَكَ الْكِبَرَ أَحَدُهُمَا أَوْ كِلَاهُمَا فَلَا تَقُل لَّهُمَا أُفٍّ وَلَا تَنْهَرْهُمَا وَقُل لَّهُمَا قَوْلًا كَرِيمًا** ﴾[4]، والشاهد السياقي المفارق، جاء في قول جلاوجي:

الأم: افعل ما يحلو لك، المهم أن تهنأ وتسعد يا ولدي

الزوجة : أذبحها أو أقتلها.

الابن: لا بل سأرميها وسط الغابة حيث لا تصل إلى أحد ولا يصل إليها أحد

الزوجة: خذها وخلصنا منها... الغابة مكان مناسب وستعيش سعيدة هناك.

الابن: هيا معي لأتخلص منك وأهنأ إلى الأبد هيا ..هيا، (يجر أمه خلفه فتتبعها الزوجة وهي تفرح)[5]

فنجد جلاوجي قد خرج عن السياق الديني الداعي إلى الإحسان والرحمة للأم، إلى دلالة مغايرة أراد من خلالها تجسيد عقوق الوالدين في مشهد واحد، ويمكن القول أنّ جلاوجي، عمد إلى أسلوب المفارقة التصورية المضمرة من خلال المقارنة بين موقفين متناقضين الأول: كان ديني مضمر يدعو فيه الله تعالى عبده، إلى البر بوالديه، أما الطرف الثاني فهو طرف اجتماعي معبر عن سلوكيات الابن تجاه الأم، وعليه فقد بانت علامات المفارقة من خلال السياق الدلالي المضمر، دون الإفصاح عن الشواهد اللفظية.

3-مفارقة الثنائيات الضدية :

الحديث عن الثنائيات الضدية يعني وحدات كونية وجودية "وقد حاول الفلاسفة أن يفهموا الكون فقسموه إلى ذات (إنسان) وموضوع (كون)، ووضعوا بينهما برزخاً يفصل بين جوهر الأشياء الوجودية، فنظروا إلى

[1] سورة النساء، الآية 164.

[2] سورة مريم، الآية 12.

[3] سورة لقمان، الآية 15.

[4] سورة الإسراء، الآية 23.

[5] عز الدين جلاوجي، مسرحية الأم الحنون، ص32- 33.

كلّ حد على أنه طرف منفصل عن الآخر، ونجم عن هذا الفصل بين الأطراف وجود ثنائيات لاهوتية: الخير/ الشر الحق/الباطل، وضدية: الظلام/ النور، واجتماعية: الظالم / المظلوم"[1]، وانطلاقا من مسرحية سالم والشيطان، تبدأ رحلة العداء والصراع بين ثنائية الخير والشر، والتي حملت بواعث نفسية واجتماعية وثقافية في المسرحية، إذ نجد أن كل شخصية لها دورها في الصراع المسرحي، فالشر هو أصل الخطيئة، والغرور والعداء للإنسان والأنانية، أما الخير فهو أصل المحبة والإحسان، وضمن هذا السياق نستدل بقول الكاتب:

مسرحية سالم والشيطان .. شخصياتها:

الراوي : شيخ شخصيته مرحة جذابة.

سالم الكسول: طفل في الرابعة عشرة من عمره، شعر رأسه وهندامه يدلان على إهماله وتهاونه.

الخير والشر: شخصيتان وهميتان، تمثلان الخير والشر في النفس يلبسان ما يعبر عن الصفة التي يتصف بها كل منهما[2]

تتخلل حركية المشهد المسرحي ثنائية ضدية، خلقتها تلك التعارضات بين مواقف الشخصيات، والصراع بين طرفي هذه الثّنائية، يُظهر حقيقة وصورة الإنسان في مواجهة واقعه وأهوائه الذاتية، فجد جلاوجي قد استثمر هذه الثنائية منذ بداية المسرحية إلى نهايتها، وحاول من خلالها أن يجسد ذلك الصراع الداخلي، الذي يعاني منه سالم في مجابهته لهذا الواقع ومن أجل فرض نفسه، وقد حمل صفات الأنانيّة وحبّ الذّات، والتعالي على الآخر، وإنكارها له وهو صراع تبدو فيه شخصية الخير شخصية حكيمة جدا، تدرك الكثير من الأمور، لذا فكلّما وقع سالم في مشكلة ما، إلاّ وتهيَّأ لتقديم يد العون والنصيحة، على عكس ما يتميز به الشر الذي سعى دوما إلى الوسوسة وتزيين طريق الانحراف لسالم بكل الطرق.

وبين الشقاء والسعادة، تشكلت مفارقة حياتية، والتي يمكن للقارئ استنطاقها من خلال المشهد المسرحي الذي يحيل إلى بنية مفارقة، جسدتها ثنائية الشقاء / السعادة وهذا ما جاء في قول جلاوجي:

سالم : (يدخل متثائبا يفرك عينيه) ما هذا؟ لقد نسي أبي سجائره وخرج للعمل.

الشر : (يظهر فجأة) هذه فرصتك خذ لك دخينة...أنظر ما أجملها! إنها ترد الروح للميت شمها..شمها

سالم: (يشمها) إيه صدقت ما أحلاها.

الخير : (يظهر فجأة) بل كذب، ما أقبحها! إنها مضرة بالصحة ومؤذية للآخرين.

سالم: صدقت التدخين مضر بالصحة ومؤذ للآخرين .. (يضعها)

الشر : لا تأخذ برأيه..إنه يخرف.. وهل مرض كل الذين يدخنون؟

سالم: يخرف ! آه صحيح، أنت تخرف (يحملها).

---

[1] سمر الديوب، الثنائيات الضدية دراسة في الشعر العربي القديم، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2009، ص04.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية سالم والشيطان، ص10.

الشر : أشعلها.. أشعلها، آه كم هي جميلة! أشعلها..أشعلها.

الخير : كثير من الأشياء تخدعنا بشكلها الجميل، ولكنها خطر جسيم[1]

يمكن أن نعثر على مجموعة من الأنساق المتضادة في المسرحية، هذه الأنساق التي لها صلة بجدليات الحياة، حيث تناقش مسرحية سالم والشيطان، جدلية مهمة في حياة الإنسان، وكان أثر هذه **الثنائية** في ردة فعل سالم الذي تملّكه شعور عبثي، فصورة الشقاء جسدتها الشخصية المتخيلة الشر، إذ طغى على المشهد الحواري بينه وبين سالم حالة من الانفعال العاطفي **والسلوكي**، ودعوى إلى أن يكون الإنسان شقيا في حياته لتحقيق وجوده.

وتزداد حدة التوترات في المشهد المسرحي، من خلال إدراج شخصية الخير التي جسدت ضمنيا لجدلية السعادة فكانت مثالا للصلاح، والذي يربط ثنائية الشقاء والسعادة، هو مركزية سالم **وثانوية الشخصيات، فهناك** شخصيات قدمت نفسها على أنها الشخصية المتمردة التي تسعى إلى إثبات ذاتها **وتحقيق أهدافها**، في حين هناك **شخصيات أخرى، قدمت نفسها** على أنها العائق والمساعد في حياته، حيث أنّ "طرفي الثنائية يتوحدان في واحد كلي، فحين تشير الثنائية، إلى التعدد تنتهي إلى الوحدة، والتكامل، فالشر يناقض في جوهره الخير، ولكنه مُتَمِمٌ له، ولازم لوجوده، فلا تظهر الفضيلة إلا باقترانها بالضد، ولا معنى للكرم، من غير اقترانه بالضد، فلا بد لكل شيء من ضد يميزه ويوضحه"[2]، **وبين هاتين الجدليتين المتضادتين، تتضح وتتجسد الدلالة الحقيقية للمفارقة الضدية.**

وقد وقف جلاوجي في مسرحية " **غصن الزيتون" أمام جدلية الموت والحياة وحقيقتهما، إذ جسد تلك الجدلية بصور من الفقد والاعتزاز، فإذا كانت ثنائية الموت والحياة تشكل قلقا وجوديا للإنسان، فإننا نجد الكاتب، استشعر ذلك الموت بنوع من القوة والعزمة يقول الكاتب:**

الأم: على وجهك علائم القلق والحيرة، وكأن في عينيك دموعا.

العم: (وهو يضم عمر إلى صدره)، لقد قضى أبوك شهيدا يا عمر

عمر: أصيب منذ يومين في معركة طاحنة، وبقي يعاني آلام الجراح إلى أن فاضت روحه إلى بارئها ودفن في قمة الجبل.

الجد: (يطرق باكيا) مع الخالدين في جنة النعيم أيها الابن العظيم

العم: لقد ترك لي لباسه وبندقيته لأواصل السير على دربه وإني لذاهب

الأم : ما أشد مرارة الموت!

الجد: بل هو في سبيل الله حلو حلو يا بنيتي إن حياة الحرية لا تنال إلا على جسر من الدماء والجماجم[3]

---

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية سالم والشيطان، ص13.

[2] سمر الديوب، الثنائيات الضدية بحث في المصطلح ودلالاته، ط1، المركز الإسلامي للدراسات الإسلامية، 2017، ص10.

[3] عز الدين جلاوجي، مسرحية غصن الزيتون، ص45-46.

هذه المشهدية تُعَاينُ قضية جوهرية للأمة العربية، ألا وهي قضية فلسطين، **إذ يرى الكاتب أن الحياة** الحقيقية التي يتمناها هي الاستشهاد على هذه الأرض، وأنَّ الموت لم يعد هاجسًا **يؤرق هذا الشعب المناضل،** والكاتب لم يصرح في المقطع المسرحي عن نسق الحياة، وإنما صرح بالموت، وهذا يدل على أن الموت **والاستشهاد** عنده كالحياة، فتتحول كراهية الموت إلى سعي حثيث عنه **دون خوف، كما يقدم لنا صورة عن الافتخار، فالموت** هو السبيل الوحيد التي يُقَدَمُ لاستعادة هذه الأرض والبقاء عليها.

وفي نفس المسرحية هناك نموذج لهذه **المواجهة المسرحية، بين هاجس الموت/** وانتفاضة الحياة، فَعَبْرَ جملة **التشكلات المتضادة** والنسق السياسي المعلن لسلطة الأنا، يَتَحَرَكُ النص الجلاوجي عبر مسار واحد **وهدف واحد،** يقول:

الأم : (خائفة) إلى أين يا عمر؟

عمر: لأشارك إخواني انتفاضتهم... لنرجم اليهود كما يرجم الشياطين لابد أن نخرجهم من أرضنا

الأم: (خائفة) عمر ولدي لا تذهب.. لا آمن عليك مكر اليهود وغدرهم... لا آمن عليك.

الجد: دعيه يا بنيتي.. لا تزرعي في قلبه الخوف والجبن. ما أعظمنا أن نموت شهداء... هيا يا ولدي هيا...هيا[1]...

الملاحظ أن هذا المشهد يسير وفق مسار تصاعدي، إذ تسيطرت معالم القوة والتحدي عليه، فنجد أن **شخصية (الجد)** تُجَسَّدُ موقفًا مُعْلَنًا تجاه نسق الموت **وذلك من خلال** ردة فعله، **وهو ما أثبت أنّ** نسق الموت، نسق مُتعالي على معايير الحياة، وأنّ رحلة الانتفاضة والتمرد، التي يسير من أجلها **تبدأ من لحظة الاستشهاد.**

وإذا كانت مسرحية غصن الزيتون تنفتح على جدلية الحضور والغياب، من خلال ثنائية الحياة والموت، فإننا نقف في مسرحية **سمكة آفريل، على بنية ضدية ونمط آخر** تمثل في مفارقة الطباق **.. يقول:**

الأب: هذه عادة غريبة دخيلة على مجتمعنا

سعيد: ولكنها كذبة بيضاء

الأم: الإسلام يا ولدي لا يفرق بين الكذب الأبيض والأسود، فالكذب هو الكذب حتى ولو كان مزاحا[2].

يُظهر هذا المشهد وجود تضاد في تركيب الخطاب المسرحي، بين لفظتي **كذب أبيض/ وكذب أسود،** فالكاتب أراد من خلالهما تضمين **وتمرير رسالة ثقافية تربوية** للطفل، حول أهمية السلوك السوي في الدين **الإسلامي، فالكذب مهما كان نوعه** يمثل تعديا على القيم النفسية للآخر، وعلى القيم الأخلاقية الدينية، وهو **عنصر دخيل على الذات المسلمة، فالناظر بعين فاحصة لمسرحيات جلاوجي، يلمس ذلك الربط القوي بين نصوصه وبين مبادئ الدين الإسلامي**، فالقيم المتبددة في خطاباته **تشد المتلقي إليها، وكأنّ أعماله موجه لكل**

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية غصن الزيتون، ص46.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية سمكة آفريل، ص39.

قارئ، ومتلقي ولجميع الفئات العمرية وليس الطفل فقط، وهذا ما أنتج عنه تضمين النص الديني، الذي أثبت وجود مفارقة ضدية تركيبيةفي قوله:

الأب: وصدق رسول الله صلى الله عليه وسلم حين قال: كبرت خيانة أن تحدث أخاك حديثا هو لك به مصدق، وأنت له به كاذب[1]"

وهنا نرى أنّ الكاتب قدم صورة عن التبعية الثقافية الغربية الدخيلة على ثقافتنا الإسلامية، وقدم رصدًا لذلك الصراع بين الأفكار الرجعية الغربية وبين الثقافة الإسلامية السَّوِيَة، أي بين ثنائية الشرق/ والغرب، فجلاوجي حاول في كل مرة الاستعانة بالنصوص الدينية، لكي يمرر عبرها مبادئ المجتمع المتناقضة، حيث يتسلل بين مضامين المشهد المسرحي نسق ثقافي ظاهره لعبة تتخذ من الكذب وسيلة، وباطنه ضرب القيم الإسلامية من خلال زعزعة التربية السوية للأجيال الصاعدة.

وتضعنا مسرحية "الإيثار" أمام ثنائيتين يقف فيهما جلاوجي على حالة من الطمأنينة النفسية، والقناعة التي يمتلكها الإنسان، إذ يُعطي للمتلقي بصيصًا ومشهدا عن ذلك الأمل، وتلك الرحمة الربانية للخلق رغم الصورة الظلامية التي خيمت على الوجود الإنساني منذ تكوينه يقول جلاوجي:

سلمان: كيف حالك يا أخي؟ وكيف حالك يا سلمى؟ وكيف حال الأولاد؟

سلمى : نحمد الله على نعمه الظاهرة والباطنة.[2]

تبرز في هذا المشهد المسرحي ثنائية ضدية رئيسية، وهي النعم الظاهرة/ والباطنة، فسعة الرزق والأولاد، والمال تُجسد طَرَفْ ثنائية ظاهرة للإنسان، غير أنّ هناك نعم خفيَّة لا تُعَدُّ ولا تحصى كَرَّمَ الله بها عباده، كالصحبة الصالحة، ونعمة البصر، والعقل والفراغ، والصحة، ليختبر بها قوة إيمان عباده، وتُشكل هذه الثنائية فكرة الوجود الإنساني ولماذا خُلق البشر، ليعيد جلاوجي من خلال هاتين الثنائيتين، إظهار الموقف الوجودي من خلال شخصية سلمى التي ظهرت شاكرة لله على كل نعمه الخفية والظاهرة لها.

وتتكثف المفارقات الضدية في مشاهد مسرحية أخرى، حاملة في تراكيبها بنى متضادة متقابلة، فنجد جلاوجي قد أقام مفارقة قائمة على التضاد بين التركيب والدلالة في مسرحية هبنقة العبقري يقول:

رب الغنم :ماذا تفعل ويحك يا هبنقة؟

هبنقة: فكرة عبقرية يا سيدي لم يسبقن إليها أحد من بني البشرية.

رب الغنم: وما هي أيها الغبي؟

هبنقة: قسمت الغنم إلى قسمين: السمان والمهازيل.[3]

---

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية سمكة آفريل، ص40.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية الإيثار، ص88.

[3] عز الدين جلاوجي، مسرحية هبنقة العبقري، ص94.

فهذا المشهد المسرحي يمكن القول أنّه لا يُشكل أفقا معقدا، كي يبحث فيه المتلقي عن التعددية الدلالية، إذْ جاءت فيه الصيغ التركيبة مباشرة دون تعقيد، والمقصود من هذه الثنائية أنها تحمل معاني ترتبط بحقيقة الوجود الإنساني، فكلمة **السمان والمهازيل** وإن كانت وُظفت في مشاهد متخيلة، إلا أنها ثنائية تُعَبرُ عن ذلك التقسيم الطبقي الذي يعيش في كنفه الإنسان، واقع تَدَرَجَ بين الغنى والفق، **حيث سعى جلاوجي دائما من عقد قرائن بين المتخيل المسرحي** وبين ما يعيشه في الواقع، **وكأن الدافع من هذا التصوير** هو التفسير الوجودي **الذي يتجاوز الصورة المادية.**

ونقرأ في مسرحية **الثور المغدور تقابلات وثنائيات ضدية متنوعة، حيث سعى جلاوجي** إلى الغوص في المعجم العربي، فجلاوجي كان حريصًا على أن يأتي بمفردات عربية تثير لدى الطفل لذة الاكتشاف، وتستميله إلى القاموس العربي الثري، ونموذج مسرحية **الثور المغدور يوضح هذا التقابل يقول جلاوجي:**

الثعلب : لا خيبك الله كما لم تخيبني يا سيدي.. لقد قصدتك وأنا آمل في رجائك..إنك لتعلم مكانتي عند سيدي الليث.

العجل : يعلم بذلك القاصي والداني، والجاهل والعالم، والكبير والصغير فمكانتك مرموقة

الثعلب : ما أنصفك يا سيدي، وما أعدلك وما أذكاك وما أعقلك

الثعلب : لقد رأى سيدي السلطان سيد الطير والحيوان في رأسكم الكبير موطنا للحكم والحذق الكبير

العجل : وإني كذلك يا صديقي الثعلب، لي ذكاء وقاد وعقل راجح [1]

الملاحظ أن جلاوجي، عمد إلى الاستدلال بمفردات تمتلك من الجاذبية، ما يؤهلها ليكون لها قوة تأثيرية ونسقية، **وذلك من خلال مفردة القاصي/ الداني، فليس من الضرورة أن** تنحصر لغة الطفل في التوظيف اللغوي البسيط، **كما نلمس وجود ثنائيات أخرى،** انحصرت بين مفردة **الجاهل والعالم، الكبير والصغير، نجد أن جلاوجي** قد أقام في هذا المشهد المسرحي، **مقارنة بين فكرة المكر والغباء بين الثعلب/**والثور، إذ تتكثف في هذه الثنائيات الضدية **فكرة صراع البقاء، وإثبات الوجود أمام الآخر،** إذ أنّ جدلية التضاد في المشهد **تفرز لنا صورتين** مفارقتين، الأولى تتخذ من المكر طريقة للوصول لهدفها وهذا ما مثلته شخصيته الثعلب، والثانية تُجسد صورة **من** الفخر، والتعالي لتعويض النقص الحاصل عنده، غير أنه يقع في النهاية في فخ **غبائه وسذاجته.**

وفي غمرة تجاذبات الحياة **يواصل جلاوجي توليد الأنساق المتضادة** في باقي مسرحياته، وهذه المرة كانت **الوقفة** مع العتبات النصية في **مسرحية سعادة في مأساة،** حيث تتوارى كل ثنائية وراء الأخرى، وتختفي المأساة والمعاناة والفقر في المسرحية، حتى يظهر الطرف الآخر **من الثنائية الضدية، وتتصارع هاتين الثنائية أمام جدلية البقاء والفناء .**

مسرحية سعادة في مأساة

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية الثور المغدور، ص121-122-124.

شخصيات المسرحية:

قتادة: فتى فقير أميل إلى الكسل والخمول

الأم: أم قتادة تعاني الفقر والجوع،

هاشم، سالم، سعد: رجال من القبيلة، الخادمة[1]

جعل جلاوجي من كلمة **سعادة** فاتحة مسرحيته، وأُسند لهذه المفردة **كلمة مأساة، والذي** يُعد ضربا من الانزياح التخييلي وخرقًا في أفق التوقع، **فكيف للسعادة أن تكون في مأساة؟ فحياة الإنسان تعكس تلك الصورة النمطية، والقلق الوجودي، فهي عبارة عن صدامات بين ذاته** وارغباته وبين النسق الثقافي للمجتمع الذي يعيش فيه، تُنازعه مجموعة من الثنائيات **الحياة/ والموت، الخير/ الشر، الأنا / الآخر،** كما يعيش بين ثنائيتين هما الشقاء والسعادة، إلا أنَّ جلاوجي تجاوز هذه الرؤية السطحية لدلالة الثنائية، وأحدث انزياحا سياقيا، جاعلًا المأساة مصدرا لسعادة الإنسان، ولعل المشهد الحواري بين قتادة وأمه والخادمة يثبت هذه المنظور يقول:

المشهد الرابع (تظهر أم قتادة في خيمة عظيمة، وقد تحولت حالتها، وظهرت عليها النعمة، وهي تُحدث خادمتها)

الأم: لماذا لم يقطعوا لهذا الشقي، ما قطعوا منذ أن مات والده، وضربني الفقر؟

الخادمة: أترضين لابنك ذلك؟

أم قتادة: لو خُيِّرتُ بين الغنى وبين جوارح قتادة كلها، لاخترتُ الغنى، وما يفعل ذلك الغبي بجوارحه، أليس هو كلا عليَّ وعلى القبيلة كلها؟

الخادمة: ألا تسمعين؟ كأن بقتادة يستغيث

الأم:(مستبشرة) أرجو أن يقطعوا رأسه هذه المرة[2]

في **هذا المشهد المسرحي يقدم جلاوجي** صورة لانهيار قيمة الإنسان، كما يجسد صورة لذلك الصراع بين منطق المرأة في قوتها وسوداويتها وجبروتها، و**سخطها من الحياة، وبين منطق الرجل** في لحظة ضعفه، **ولقد أبرز** منطق التحول من الفقر إلى الغنى، ومن الفناء إلى البقاء، سطوة الزمن فلا ثبات للوجود الإنساني مع عبثية هذا الإنسان المنسلخ من غنسانيته.

وفي **مسرحية الليث والحمار** عمد جلاوجي إلى تصعيد وتكثيف المفارقات الضدية، إذ وظف مجموعة من الثنائيات تَبَاعًا، وفتح للمتلقي بنية جمالية جعلتهُ يتوق لمواصلة الكاتب، لذلك الأسلوب **الإنشائي البديع، والو**صول إلى مكامن هذا التقابل الضدي **يقول جلاوجي:**

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية سعادة في مأساة، ص86.

[2] المصدر نفسه، ص92- 93.

الليث: (وهو يقف خطيبا) لبسم الله القوي الجبار، خالق الليل والنهار، وباعث الظلمة والأنوار، جاعل الليوث سادة وأخيار، فرزقهم بقوة وعقول، هم بها عن الحمق عدول، وأمدهم ببنين كرام، يخلفونهم على عروشهم العظام، وأما بعد فقد جمعتكم في عريني هذا.[1]

وجه المفارقة الضدية هنا تصنعه كلمة **الليل/النهار، الظلمة/ الأنوار، العقل/ الحمق**، إذ نخرج من هذا المتن المسرحي برؤية سردية عميقة، تُبرز درجات الاستقامة والإيمان بالخالق، فالتناقض يمكن ملاحظته هنا، على مستويين، مستوى تركيب الكلمة ومستوى دلالتها، والتي قد تكون قريبة أو بعيدة عن هذا التناقض، مثلما جاء في كلمة عقل/ حمق، إذ أن الحمق هو وجه مناقض للعقل وهذا في دلالته، ويتحقق التضاد هنا على وجه التقريب وليس حقيقة.

وفي إشارة جلاوجي إلى عظمة الخالق، يدفعه هذا الشعور إلى الاستدلال بالمتناقضات، لتعميق رؤيته، فجلاوجي يُلزم الذات الإنسانية، أن تبقى مُتصلة بخالقها والإيمان بوحدانيته، فنجد كينونة الذات الإلهية حاضرة، من خلال صفاتها، وكأنها رؤية صوفية تطفو على بنية الخطاب المسرحي، ونلحظ مزاوجة غَزَلِيَّةً عِرْفَانِيَّةً، تُوَجِهُ المتلقي إلى التأمل في صفات الخالق واستشعار الحب الإلهي، وقد أبدع جلاوجي في نفس المسرحية في توظيف الثنائيات الضدية، فأول ما يلاحظه المتلقي تَتَابُعْ الثنائيات، ويُظهر هذا التوظيف فهم جلاوجي للعلاقات الجدلية بين الكلمة ونقيضها يقول:

الفيل: (وهو يقوم يقابل بتصفيقات حارة)، باسم من خلق للأفيال الخراطيم الطوال، والأذناب القصار والجثث الكبار، أهنيء سيدي أبا الأشبال، وأنقل إليه تهاني، كل إخواني، وأمانيهم بطول العمر للأمير الصغير، والسيد الليث الكبير والسلام[2].

ويضيف جلاوجي:

الليث: أخرج إلى الغابة، وطُف بشرقها وغربها، وشمالها وجنوبها، وأدعو لي الرعية تأتي مسرعة، لتشاطر فرحتي، بمناسبة مولد النجل الكريم، ولا تنس أن تعلن، أن هذه الأيام ستكون كلها أمن وسلام[3].

حيث تتضح معالم التناقض بين مفردات **الطوال/القصار، الصغير/ الكبير**، وكأن القصد من الكاتب هو إحالتنا إلى صورتين، صورة نسق المغلوب أو المتبوع والذي تمثله الرعية أو حيوانات الغابة في خضوعها لمركزية السلطة، واستعمالها لفن الاستعطاف والولاء للحاكم، وصورة نسق الغالب المجسد في شخصية الليث، كما يحيلنا إلى قطبين متصارعين، يمثلان كلاً من **المركز/ والهامش**، وهذه البراعة في توظيف الثنائيات تؤكد عُلُوَّ كعب عز الدين جلاوجي في اللغة العربية وفي أساليبها البلاغية.

---

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية الليث والحمار، ص50.

[2] المصدر نفسه، ص51.

[3] عز الدين جلاوجي، مسرحية الليث والحمار، ص48.

4-النَّسَق/ إزدِواجيَّة للمتنافر المسرحي:

تقوم الصورة التنافرية "على قانون الاستبدال الاستعاري الذي يحدث بين الكلمات تنافرًا، ويخلق فيما بينها تضادا، وتناقضا، من حيث مدلولاتها، كإستعارة الشاعر(سواد للثلج)و(الضياء للظلام)، ويهدف من وراء هذا البناء التنافري، بين الدال والمدلول، إلى خرق العرف اللغوي الثقافي لدى المتلقي للنص"[1]، وإن الخطاب المسرحي الجلاوجي، خطاب يدفع بالمتلقي إلى الغوص في خباياه والمغامرة لكشف حِيَلِه الثقافية.

وقد كان التشكيل التنافري من أهم الأنماط اللغوية، والأعراف الأنساقية، التي اعتمدها جلاوجي في مسرحياته على الرغم من قِلَّتِهَا، فكانت الصورة التنافرية، ضَربًا من التضاد اللفظي استهدف من خلاله الكاتب، إلى خرق تقاليد الكتابة المسرحية، والابتعاد عن التنميط المسرحي، وضمن هذا التدليل المفهومي، تطل علينا مجموعة، من الشواهد المسرحية، التي حملت في طياتها، هذا التشكيل اللغوي المعقد والانزياح الدلالي الذي يمكن رصده بداية في مسرحية **"تراتيل الحرية" يقول:**

شداد: لقد هاجمنا القوم، فاثخنوا فينا

عنترة: وماذا تريدني أن أفعل؟

شداد : كَرْ عنترة.

عنترة: لا يحسن العبد الكر والفر إنما يحسن الحلب والصر.

شداد : كَرْ وأنت حُرْ... كَرْ وأنت حُرْ[2].

نقف هنا أمام تشكيل لغوي يدل على وجود شد وجذب بين أركان المشهد، كما يؤسس لاستراتيجية التنافر الدلالي التي مارست غوايتها على المتلقي، فعلى مستوى المشهد تطل علينا صورتين بشكل تضاد متنافر، تجتمع فيه القوة والضعف، فعلى المستوى المعجمي نجد أنّ لفظة الكَرْ في معناها المعجمي تشير إلى الهجوم والمواجهة والقوة، أما مصطلح الفَرْ، فدلالة على التراجع والهروب من الخصم، ومن الناحية الأخرى نجد لفظة الحَلْب جاءت بمعنى: استخراج ما في ضرع الشاة من حليب، أما الصَّرْ فمعناه: المنع، أي منع خروج الحليب.

ومن الناحية الدلالية نرى أن الكَرُّ والفَرُّ هي سياسة يعتمدها المقاتل في الحروب، كي يضمن سلامته وبقاءه، إذ يَكِرُّ في وقت معين، ويَفِرُّ في وقت معين ضمانًا لحياته، وهاذا تجتمع المتنافرات في سياق واحد، لتبين القصدية، وحسب الناقد يوسف عليمات، فإن الصورة التنافرية" تجسد هدف الشاعر، وهو إعداد الثقافة للحرب، حيث يعتمد مبدأ الحرب على قانون القوة والسرعة ... وهي سياسة تعتمد في تحقيق الانتصار، وخلاص

[1] عبد القادر طالب، النسق الثقافي وسمات التشكل في الخطاب الأدبي، (قراءة من خلال تجربة الناقد يوسف عليمات)، مجلة دراسات لسانية، مج02، ع10، 15سبتمبر، ص361.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية تراتيل الحرية، ص133.

الذات من هزائمها، فالكَرُّ لا يحدث، إلا إذا استشعرت الذات بقدرتها على مهاجمة الآخر/ العدو والنيل منه، والفَرُّ يصور حرص الشاعر على حفظ الذات، والثقافة لضمان إستمرارية الحياة"[1].

كما يطرح نفس المشهد فكرة تعبر عن مظاهر الحياة في الجاهلية، هذه الحياة التي تجاذبت فيها نسقية المركز والهامش، فالكَرُّ والفَرُّ هي مظاهر ثقافية ترتبط بمكانة السِّيَادة والبطولة التي تجتمع في الفارس، في حين أن الحلب والصر هي مظاهر كاشفة لنسق العبودية، وبالتالي تُضمر انتماء الإنسان في قبيلته،

ويمكن القول أنّ هذا التشكيل اللغوي، يخفي في حقيقته نسقًا متنافرًا لثنائية المركز والهامش، فشخصية شداد أرادت إلحاق صفة الكر والقوة للعبد، الذي لا يحسن إلا الحلب والصر والرعي فقط، فكيف يمكن للعبد الأسير في قبيلته أن يصبح بهذه القوة، ويصبح نموذجا بطوليا؟ وبالتالي نجد أن عنصر المفاجأة أحدثَ خرقًا في أفق توقع المتلقي للأحداث، ولقصدية الخطاب المسرحي، وفي سياق مسرحي آخر، اجتمعت فيه المتنافرات في مسرحية "النغم الخالد، فجاءت مشبعة بالنسق التراثي وأسست لذاكرة الثقافة في المسرح يقول:

المشهد الثاني (في فناء البيت يظهر الخليل، وهو يرفع غطاء البئر، ومعه ابنه يرقب).

الابن: ماذا تريد أن تفعل يا أبت؟

الخليل: أرجوك أخرج ودعني لوحدي لا تقلقني (يدخل رأسه في البئر وينطلق منشدا)

وليل كموج البحر أرخى سدوله .. .. علي بأنواع الهموم ليبتلي

فقلت له لما تمطى بصلبه .. .. وأردف إعجاز وناء بكلكل[2]

من خلال تتبع حركية النسق الثقافي، تذهب القراءة الثقافية على أنَّ هناك صورة تنافرية، تجتمع في من خلال نسق الطلل الليلي، فحسب رأي الناقد يوسف عليمات فإن الشاعر يعتمد على الطلل الليلي، ويخاطب من خلاله ذلك الزمن الأصم، ويتصادف في شعره مع الليل المتكلم الذي يستأنس به لتخفيف همومه، ولوعته لمحبوبه، ولاستعادة ذاته المسلوبة، كما يعبر من خلاله عن ذلك الألم العميق المكتنز في أعماقه.

إنّ المقطع الشعري جعل من هذا النسق الجامد –الليل– الذي يتمتع بسكونية مخيفة، ذو فاعلية في الحياة وفي المشهد، إذ حَوَّلَهُ الشاعر إلى نسق متأنسن، يثير في المتلقي فضول الدهشة والسؤال، أَنَّى لليل أن يتكلم، ويكون له سلطة في حياة الإنسان؟

ومن الصور التنافرية التي استعان بها عز الدين جلاوجي، للخروج من سلبية ونمطية الكتابة المسرحية، ما ورد في مسرحية "الثور المغدور"، هذه المسرحية بشخصياتها المتأنسنة والمتصارعة، يطفو فيها نسق متنافر يعبر عن صورة الذات المسلوبة والمهمشة الخاضعة لإرادة السلطة ومركزيتها، إذ استعان الكاتب بهذا النسق، من أجل تعرية

[1] يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي الشعر الجاهلي نموذجا، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004، بيروت، ص330-331.
[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية النغم الخالد، 109-110.

الذات الإنسانية بطريقة بديلة، وكي يتأتى للمتلقي فهم سيكلوجيتها بصورة مغايرة، وضمن هذا المنظور نستدل بقول الكاتب:

الثعلب: حاضر، حاضر سأبذل كل ما في وسعي لآتي به.

الليث : إن لم تأت به فصل على نفسك صلاة الجنازة، هل تعرف كيف تصل على نفسك أم أعلمك؟[1]

يطرح الكاتب انطلاقا من هذا التشاكل التنافري ذلك القلق الوجودي، المجسد في شخصية الثعلب، ففي المشهد عمد عز الدين جلاوجي إلى تطعيم مشهده بنوع من التعجيب، الذي كسر به أفق المتلقي، وصنع دهشته، طارحا سؤال: **كيف للميت أن يحيى ويصلي صلاة جنازته** ؟ حيث يقتنع في ذاته إستحالة حدوثها، وبالتالي يكون هذا التساؤل بوابة لفهم الصورة التنافرية، فيقودنا هذا التدليل المشهدي إلى فضاءات بديلة، عن العالم الإنساني، حاول من خلالها الكاتب خلق ثقافة مسرحية يحاكي بها الواقع، وتكون لها بواعث اجتماعية، ويؤصل من خلالها لثقافة الإختلاف في مجال الكتابة.

إن أسلوب عز الدين جلاوجي، من خلال جعل المختلف مؤتلفا، هو ما جعل كتاباته تَحْضَى بهذه الخصوصية المسرحية، وجعلها تنفتح على محاور متنوعة في التلقي التي لا تحدها حدود ثابتة، فكثيرا ما نجد مشاهده المسرحية تنازعها ثنائيات تكون محملة بأنساق، كاشفة عن ذلك التنافر الحاصل في واقعه، وفي خضم هذا السياق تطرح مسرحية "**الثور المغدور**" إشكالية إستلاب الوعي الذاتي، من خلال التشكيل التنافري المغلف بالسخرية والتهكم يقول:

الثعلب : هل يعقل أن أفعل هذا يا سيدي.؟

العجل : لا حاشا لا أنت بالماكر، ولا الخداع، وأخلاقك تشهد لك بحسن الطباع، عند الرعية، وأمام ملك السباع[2]

يقوم هذا المشهد المسرحي على فكرة الانشطار بين ثنائية الذات الحقيقية، والذات المزيفة، فالمتلقي عندما يَتَقَصَى سيكلوجية **الثعلب** الحقيقية، يجد أنه يتميز بدهاء وخبث ومكر ميَّزه عن باقي المخلوقات، وفي المشهد حاول أن يتقمص شخصية غير شخصيته الحقيقية، ويتلون بالحب والفضيلة، مُخلفًا بذلك صدمة لدى المتلقي، الذي تَعَوَّدَ على صورة معينة في ذهنيته، فنجد أن التنافر في قول الثور:" **لا حاشا لا أنت بالماكر ولا الخداع**" هو قُطْبُ الرَحَى، الذي تمركز عليه التنافر في المشهد وبلغ ذروته فيه، فالثعلب حاول البحث عن اعتراف بذاته المسلوبة، وتعويض ذلك النقص والتخفيف من وطأة الإستلاب عند من هُمْ أَقَلُّ منه مكانة ودونية، لكي يتناسى ذلك التهميش الذي يعيش فيه، ويمكن القول أن التنافر بين الموصوف وصفاته الحقيقية، يُعَبِرُ عن انهيار تام لمنظومة القيم في عالم الكاتب الحقيقي.

---

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية الثور المغدور، ص120.

[2] المصدر نفسه، ص120.

وقد استطاع جلاوجي أن يُشَيِّدَ آفاقًا يجَاوِرُ بها بين العالم الإنساني العالم المؤنسن، إذ حوَّل التشكيلات التنافرية، إلى تقنية يخترق بها الرؤية التنميطية والتَرَاتُبِيَّة التي اعتاد عليها المسرح، ومنه ما جاء في مسرحية **سالم والشيطان**، التي لعبت أحداثها **على أوتار الصراع المتأنسن، وشكّل من خلاله الكاتب منفذًا للإحالة على مقاصد ساخرة، حيث يقول ضمن هذا السياق:**

الشر:(يظهر فجأة) هذه فرصتك خذ لك دخينة...انظر ما أجملها! إنها ترد الروح للميت شمها..شمها.

سالم: (يشمها) إيه صدقت ماأحلاها[1]

الشر: ولكنك تحفظ القاعدة الذهبية "من نقل انتقل ومن اعتمد على نفسه بقي في قسمه"

سالم: يضحك(صدقت والله).. يرمي الكراس(إلى الفيلم.. إلى الفيلم)[2]

إنّ الوضع الحداثي التي تسير ضمنها الكتابة الأدبية، ألزم الكاتب على تكييف مسرحه ليستجيب مع مستجدات الواقع، لذلك لجأ عز الدين جلاوجي إلى نقل هذا الواقع بمتناقضاته ومتنافراته ضمن أسلوب مغاير، بتشكيلاته ودلالاته، وعلى هذا الأساس عمد إلى خلق تواتر وصراع بين الشخصيات، ما أدى إلى جلب نوع من التهكم والاستخفاف الذي أدى إلى هذا التنافر في الدلالة، كما يطلعنا قول الشر :" **خذ لك دخينة...انظر ما أجملها! إنها ترد الروح للميت**" إلى مكمن التنافر، إذ أن السجارة لا يمكنها رد الروح وشفائها، بل هي من أهم مسببات الأمراض، وهنا تظهر لنا إستراتيجية الخرق والإنزياح التي استعان بها الكاتب، للتلاعب بالمتلقي وممارسة حيله اللغوية، ونقله من المعنى الحر إلى المعنى المتنافري.

وفي نفس السياق ترتسم صورة مفارقة أخرى، على لسان الشخصية المتهكمة الشر في قوله:"**من نقل انتقل ومن اعتمد على نفسه بقي في قسمه**"، إذ عملت على طبع حوارها، بنوع من الاستخفاف والسخرية، والمتلقي الفطن مدرك تمام الإدراك أن من أسباب التفوق والنجاح والتميز العلمي، هو الاعتماد على النفس، والاجتهاد في الدراسة فلكل مجتهد نصيب، غير أن شخصية الشر، حاولت تغيير هذه القاعدة بتهكمها واستغفال سالم وشده إلى تصديق حقيقة منافية للواقع، في كون الغش هو بوابة النجاح، وبالتالي يحدث عنصر **المفاجأة** لدى المتلقي، الذي يجد حالة من اللاتوافق مع ماهو حقيقي، ويصطدم بثنائية **الغش/ النجاح، أو بمفهوم آخر** النجاح للغشاش، **كما نلمس حضورا لصورة تنافرية** في قول عز الدين جلاوجي :

الأم : ما أشد مرارة الموت!

الجد: بل هو في سبيل الله حلو حلو يا بنيتي، إن حياة الحرية لا تنال، إلا على جسر من الدماء والجماجم[3]

---

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية سالم والشيطان، ص13.

[2] المصدر نفسه، ص23.

[3] عز الدين جلاوجي، مسرحية غصن الزيتون، ص46

أمام هذا المشهد تتشكل صورة مغايرة لثقافة الموت والحياة، وهذا ما يؤكده قول **يوسف عليمات الذي** "**قدم تصورا** جديدا لمفهوم الحياة، ينبني على ثقافة المغامرة، وعشق الموت..ولا شك أن هذه الثقافة توحي بمعرفة الكاتب، لوجوده وكينونته في الحياة، إما إسارًا ومنة، وإما دم..."[1]، **فالمتلقي أن الموت أمر صعب تقبله، وفقدان** الأشخاص يُحدِث لوعة في القلوب، غير أن عز الدين جلاوجي **احتال على متلقيه، وحاول بث ثقافة جديدة لنسق الموت، وحقق إزدواجية نسقية له متنافية مع ماهو مألوف، فالكاتب حاول إقناع المتلقي** بحلاوة الموت ونفي عنه تلك المرارة، التي تعتري الإنسان عند الفقد واللوعة (**الحلاوة للموت**)، وبالتالي أعطى مشهديته قدرا كبيرا من **التخفي والمراوغة الدلالية**، التي تلقي بضلالها **على المسرحية كاملة**.

خلاصة:

يمكن القول أنّ المفارقة اللغوية بأنماطها المتنوعة، تعد من الأساليب الفنية، التي أحسن جلاوجي التعامل **معها** في مسرحياته، إذ مكنت المتلقي من انتشال ما أضمر خلف نسقها الثقافي، فكانت ثنائيات **الموت والحياة، الحضور والغياب، الأنا والآخر**، معبرة عن القلق الوجودي الذي ينتاب الكاتب، ومحاولته في كل مرة **بعث قيمه النبيلة تحت شخصيات مؤنسنة أو** ورقية قريبة من روح الطفل العربي، وإن السياق الديني بجميع تمثلاته، كان له دور كبير في ترجيح أثر التضاد والمفارقة، فجسد من خلالها ذلك الواقع المنهك للكاتب، كما **رشحت تلك القيم الدينية المبثوثة** في ثنايا المشاهد، لعلاقات التضاد والمفارقة، ووشت بتلك الهواجس التي تعيشها الذوات الإنسانية، ولقد تولد عن الاستدلال بالتشاكل التنافري، رؤية على أن الوجود الإنساني، قائم على ذلك **التعارض**، بين جملة من الثنائيات والسياقات، **وقائم على علاقات التوتر والتجاذب بين الذات داخل نسقها الاجتماعي ومنظومة قيمها**.

[1] يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي الشعر الجاهلي نموذجا، ص346

الفصل الثالث: أنساق الغيريَّة في المسرح الجلاوجي

توطئة

1–ديالاكتيك الآخر وتجربة الشَّر والقمع

2–صورة المثقف العربي وثورة الرفض

3–صورة الذات واستلاب الهوية

4– النمذجَة الثَّقافيَّة للمرأة وتقويض الذكورة

5– نسق الفحولة وصناعة الطَّاغيَّة/المركزية الذكورية وثقافة النسق

خلاصة

توطئة:

"**يعد الآخر بعلاقاته مع الأنا** مفتاحا للولوج إلى بوابة النقد الثقافي، إذ يشكلان معًا نسقا ثقافيا **متعدد** العلاقات يختلف باختلاف منتجه الذي يتأثر بعوامل متباينة، سواء أكانت شخصية أو مجتمعية، فضلا عما يتركه ذلك التأثير على نصه الإبداعي وطرائق تحليله، المستندة إلى آليات النقد الثقافي"[1]، **والنقد ما بعد** الحداثي اتجه في العقود الأخيرة إلى دراسة الظاهرة الأدبية **من خلال نزع القداسة عنها، وإدراج قضايا الأنا والآخر والعرق والجونسة، والنسوية والأقليات والانتماءات** في الدراسات الأدبية الثقافية، بعد أن عملت **المركزيات الثقافية** الامبريالية على تضييق مجال **الأدب،** وحصره في قضايا تخدم مركزها وسلطتها، **وهذا انتقلت جدلية الأنا والآخر من** الفكر البرغماتي والفكر **الفلسفي،** إلى الفنون الأدبية، وكان من أهم ما طُرح في قضايا المسرح المكتوب.

وقد مَثَّلَ النص المسرحي الجلاوجي واقعة ثقافية متنوعة، بث فيها أنساقا غيرية متنوعة، وطَبَعَهَا بنرجسية الآخر سواء أكان مُستعمرا أو حاكما، أو إنسانا **عاديا، إذ كانت الثنائيات الضدية ملجأً لحصر الصراعات الشخصية والقومية، كما عمد** الكاتب إلى إظهار النسق الاستعلائي في **مسرحياته، سواء أكان هذا الاستعلاء** في **شخصياته الحقيقية أو المؤنسنة، وقام** برصد مختلف العلاقات المتنافرة **المولدة للدلالات النسقية الاستعلائية، ذلك** أن التشكيل الاجتماعي والثقافي الذي **ركز** عليه **جلاوجي، استوجب** منه **حضور** ثنائية **الأنا والآخر كقطبين أساسيين للصراع.**

1-ديالاكتيك الآخر وتجربة الشر والقمع:

تتموضع نسقية الأنا والآخر في مسرحيات عز الدين جلاوجي، من خلال تتبع تمثلات الذات والآخر، عبر تشكلات عدة، فقد برز الآخر في مسرحياته على أنه ذلك المختلف عن الأنا، في الجنس أو الانتماء الديني **والإيديولوجي** وحتى الاختلاف الفكري والطبقي، ونجد مسرحية **خيوط الفجر قد بينت إشكاليات الذات الجزائرية** في صراعها مع الأخر الكولونيالي، فَوُجِدَتْ شخصيات جَسَّدَتْ مركزية الأنا في نضالها وعاداتها وثقافتها **الدينية،** فجاء صوتها مُخالفًا للرؤية المركزية الاستعمارية، في حين ظهرت شخصيات أخرى بَيَنَتْ مركزية الآخر المختلف في تفكيره وأهدافه وسياسته يقول:

محمد: فتى في مقتبل العمر، يفيض حماسة وحيوية

كريم وعلي: صديقا محمد في الدراسة، يشاركانه أفكاره، لكنه أقل منه حماسة

ابن باديس: في الأربعينيات من عمره، ضئيل البنية، قصير القامة، يرتدي ملابس تقليدية، شعر لحيته كالح وغزير

[1] وفاء عبد الأمير الصافي، الأنا والآخر في النقد الثقافي عرض وتقويم، مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، مج03، ع42، 2021، ص205.

الإبراهيمي: في مثل سن ابن باديس، ضعيف البنية، أطول قليلا من ابن باديس، له لحية خفيفة، يلبس قشابية.

طرقيون: ملابسهم تقليدية

فرنسيون: ملابسهم عسكرية، عملاء[1]

حاول جلاوجي من خلال شخصية (**محمد، وكريم، وابن باديس، والإبراهيمي**) مخالفة النسق الثقافي الذي كرّسه الاستعمار على أنه مثال للتخلف والعبودية، فقام بتحويل هذه الشخصيات من خلال صراعها إلى (**أنا**) مُعادٍ للثقافة الاستعمارية الكولونيالية، ومن هذا المنطلق جاءت هذه المسرحية لتصور ذلك الصدام الحضاري بينهما، فبرزت صورة الآخر كمغتصب سلب الأرض، فكان يمارس ساديته على الشعب الجزائري دون شفقة ولا رحمة، وبالتالي خلق جلاوجي خطابه "لمخاطبة هذه الممارسات الثقافية، ولتحقيق رد معرفي حضاري عن الآلة الغربية، في مقاربتها ما بعد الحداثة لاستعمار شعوب دول العالم الثالث والجنوبية"[2]، إذ أن التفكك الذي كان حاصلاً في المجتمع الجزائري إبان الثورة التحريرية كان معلومًا من قبل المستعمر الفرنسي، فعمل على استغلال هذه النقطة لصالحه، ذلك أنّ فلسفة الآخر الفرنسي كانت قائمة على استخدام وسائل غير مباشرة لضرب مشروعية الثورة الجزائرية، والقضاء على الشخصية الوطنية والخصوصية الثقافية الإسلامية، من خلال خلق وإيجاد طرف آخر معادٍ لهذه الثورة، فكان مشايخ الطرقية في الجزائر هم اليد اليمنى لفرنسا إبان الثورة التحريرية.

وهذا حاول المستعمر تجسيد نظرته الاستعلائية، من خلال ضرب الشعب في نسقه الحضاري والثقافي على أيدي أبناء وطنه، وقد تطرق لهذه القضية المفكر الجزائري **مالك بن نبي**، الذي أوضح أنّ مشكلة الشعوب المستعمرة كانت في ذواتها وتقبلها لفكرة المستعمر، ففكرهم الانهزامي الذي يجعل منهم شعوبا ضعيفة، مكنت القوى الكولونيالية من استغلال هذه النقطة لصالحها حيث قال: "**الاستعمار ليس من عبث السياسيين، ولا من أفعالهم، بل هو من النفس ذاتها، التي تقبل ذل الاستعمار، والتي تمكن له في أرضها**"[3]، وضمن هذا السياق يقول جلاوجي:

القائد: لالا فائدة منكم سنسند الأمر لرجال الطرقية

اليهودي: عين الصواب

القائد: هم رجالنا المخلصون وتأثيرهم على الشعب قوي

اليهودي: وابن باديس هو عدوهم الوحيد[4]

---

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية خيوط الفجر، ص10.

[2] محمد جودي، تجليات الصراع مع الآخر الإسرائيلي في الأدب العربي المعاصر من الصراع والصدام إلى ثقافة الاحتواء دراسة في النقد الثقافي، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم، تخصص أدب عربي، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف المسيلة، الجزائر، 2018، 2019، ص43.

[3] مالك بن نبي، شروط النهضة، تر عبد الصبور شاهين، عمر كامل مسقاوي، ط9، دار الفكر، دمشق، 1979، ص31.

[4] عز الدين جلاوجي، مسرحية خيوط الفجر، ص18-19.

يكشف المشهد المسرحي عن تلك البنيات الدالة على الآخر، وسياسته وإديلوجيته، فإلى جانب الحملات العسكرية الشرسة، عملت فرنسا جاهدة على فهم تركيبة المجتمع الجزائري، وغرس الثقافة الفرنسية بطرق خفية، فكان أشهرها تجنيد الفرق المتصوفة ومشايخ **الطرقية**[G]، نتيجة تأثيرها الكبير على الشعب الجزائري، وللدور الثقافي الذي كانوا يتمتعون بهم في الوسط الديني، حيث استمدوا وجودهم وقوتهم من فرنسا، وكان لهم دور كبير في المشروع الاستيطاني الفرنسي.

وإن هذه السياسة الممنهجة من فرنسا كانت ايديولوجية ثقافية، استخدموا فيها الطرقية أصحاب الضمائر الميتة لنشر ثقافتهم ولغتهم وخدمة مصالحهم، كما عملوا على خلق وتنشئة جيل خدم فرنسا تحت غطاء الدين، وهذا ما نستشفه من الحوار المسرحي الذي بَيَّنَ تأييد الطرقي لفرنسا وخضوعه لأوامرها، وبالتالي فقد عَبَّر عن النسق الخفي لتلك الفرق الدينية، التي كانت تتخفى وراء الدين خِدمةً لمصالح فرنسا.

ويمكن القول أيضا أن الطرقية مثلت ذلك للطرف الرافض لفكرة التحرر، وبالتالي شَكَلَّ آخرًا مضاد للأنا الجزائرية، "فكل إنسان يخلق متوحشه الخاص، **savage/sauvage لخدمة أغراضه الخاصة؛ وذلك من خلال تمثيله، بوصفه فاقدا لأية أعراف وتقاليد ثقافية، أو فاقدا لأعراف وتقاليد خاصة"**[1]، وهذا ما عملت فرنسا على تكريسه بواسطة الطرقية.

والكاتبة ربيعة جلطي تحدثت عن هذه القضية في قولها: "**إنّ إصباغ صورة الكافر على الآخر، ثقافة يغرف منها الفرد الجنوبي المغاربي والمشرقي، الذي يستند على الفهم الساذج للدين، أو على النفعية السياسية في استغلال الدين، إنها ثقافة وجدت لها منظرين، يتمثلون في مجموعة كبيرة من نجوم المفتين، والدعاة الدينيين، الذين أصبحوا يتاجرون بالدين، مستغلين سذاجة المسلم البسيط**".[2]

وتكرر موقف العداء للأنا الجزائرية في مشهد درامي بيَّنَ وحشية الآخر، هذا الأخير الذي حَمِلَ نفس المكون الثقافي والاجتماعي للأنا، فنقيض الذات كان عربيا مسلما، جمعت بينهم علاقة الصادم والعداء" **حيث تتصدع الذات الجزائرية، وتغوص في حياة الآخر، مكتسبة نموذجا نسقيا غريبا، منفصلا عن أنساقه الذاتية، هذا التصدع، هو الآخر ناتج عن حالة من سوء الفهم للنسق الذاتي**"[3] يقول جلاوجي:

المشهد الرابع: طرقيان في أحد شوارع قسنطينة حيث الظلام حالك

[G]**الطرقية**: هي طوائف صوفية يخضعون لنظم خاصة، وكان قوام هذه الطريقة طائفة من الموردين، يلتفون حول شيخ مرشد يدلهم، **والطريقة الصوفية** تكتسي منهجا يجب اتباعه للوصول إلى الغاية، مقال ولد أحمد عبد القادر، ظاهرة الطرقية وأثرها الاجتماعي والديني في الجزائر خلال العهد العثماني، مجلة الحكمة للدراسات الاسلامية، مج6،ع15، 2018، ص69

[1] نادر كاظم، تمثيلات الآخر، صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004، ص184.

[2] ربيعة جلطي، في النقد الثقافي مقاربات في أمراض الأنا والآخر، مجلة دراسات في العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج14، ع02، 21ديسمبر2014، ص20.

[3] هجيرة خالدي، النسق السردي، هامش الذات ومركزية الآخر"**رواية المرأة والوردة** " لمحمد زفزاف، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مج12، ع01، 15مارس 2020، ص506.

الطرقي الأول: سنختفي هنا.. هذا هو الشارع الذي يمرر منه..كن شجاعا.. اضربه على رأسه، وإذا سقط اغرز في صدره خنجرك.

الطرقي الثاني: (خائفا) وأنت أين ستكون؟ إياك أن تفر.

الأول: (غاضبا) لماذا أفر؟ أتتهمني بالجبن والخوف؟

الثاني : (خائفا) إياك أن تفر، وتتركني وحدي

الأول:(مطمئنا) قلت لك لا تخش شيئا... ها هو قد جاء اختف... اختف.. يختفيان.. يمر عبد الحميد فيخرج عليه الطرقي، ويضربه على كتفه، فيسقط وتصدر منه صرخة.

الأول: سآكل قلبك أيها العدو اللدود.[1]

حمل الآخر في المشاهد المسرحية صورا عديدة، ومن بين هذه الصور التي قام جلاوجي برصدها **كوجه من أوجه التصادم واللقاء بين الأنا والأنا المعادي، هي أنّ** الرفض للذات الجزائرية لم ينبع من طرف الآخر الفرنسي فقط، فكانت الطرقية هي الآلة الكولونيالية الخفية التي مهدت للوجود الفرنسي، ومثلت ذلك الوجه الخفي المعادي للفرد الجزائري والرافض لهويته.

كما نجد صورة من الصدام وبروز النسق الاستعلائي لدي الآخر في **مسرحية الخيانة**، التي جاءت مشحونة بمظاهر القوة والهيمنة، إذ ظهرت ذاتية الآخر بصورة متعالية غير خاضعة لأي سلطة، وقد استندت رؤية الآخر الكولونيالي حول فكرة تهميش الأنا، واعتباره عدوًا له كي يجعل واقعه الثقافي في مرتبة أسمى من مستعمراته يقول جلاوجي:

المشهد الأول.. (يظهر الضابط الفرنسي في مكتبه يقلب أوراقا، يدخل عليه أحد العملاء خائفا)

العميل: (يرتجف) سيدي سيدي إرحمني إرحمني.

الضابط: (باستعلاء) فرنسا تحمي المخلصين لها، لا تخف ماذا وقع؟

العميل : لقد أرسلوا يتوعدونني بالقتل

الضابط : من هذا الجبان الذي يجرؤ على ذلك.

العميل : إنه القائد عميروش أرسل يتوعدني بالذبح، عند منتصف النهار بالضبط

الضابط: عميروش لا يستطيع أن يتحدى إرادة فرنسا، في آخر هذا الرواق حجرة خاصة، اذهب وابق هناك، ولا تخشى فنحن هنا.

العميل : والنوافذ ألا يمكن أن يتسللوا إلي عبرها؟

الضابط: (بغضب) ماذا تظنهم أشباحا؟ جنا؟ هل نسيت أنك في حماية فرنسا العظيمة؟[2]

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية خيوط الفجر، ص20- 21.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية الخيانة، ص71- 72.

يمكن القول أنّ سياسة الآخر الكولونيالي، **كانت تقوم** على استراتيجية القهر والاستبداد، فإلى جانب البحوث الاستشراقية التي **انتجتها فرنسا من أجل السيطرة على ثقافات الشعوب المستعمَرة، وكذلك الحملات** الدينية التي قادتها فرق الطرقية، لجأت أيضا إلى سياسة أخرى لتبرير عملياتها الاستعمارية، من خلال تجنيد الخونة **والعملاء**، إذ حَوَّلت الفرد الجزائري بفعل الهيمنة المسلطة عليه إلى خادم لها.

ويَظهر لنا من خلال ما سبق، أنه كان هناك تفكك هُوياتي ثقافي في المجتمع الجزائري، إما بسبب **الاختلافات الدينية والمذهبية** التي **كانت تنخر واقع الشعب الجزائري** وعصفت به في غياهيب السلطة، كما حدث **مع الفرق المتصوفة، أو الاختلافات الحزبية والتناحر بينهم من أجل مصالحهم الشخصية،** مما أدى إلى **خلق جيل من العملاء سَهَلَ على فرنسا مهمة القضاء على الثورة، لأنها اختارت مثلها من الشعب الذي** كان يحمل **نفس اللغة والفكر والدين.**

وقد عمل المستعمر الفرنسي على التشكيك في مشروعية الثورة الجزائرية، وفي كفاح النخبة المثقفة، **وذلك** بإعادة تشكيل وعي جديد يُظهر **الأنا الضعيفة** وفق رؤيته المركزية الكولونيالية، فكان التعصب هو الخاصية **الإ**يديولوجية التي كرستها فرنسا يقول جلاوجي في هذا السياق:

اليهودي : لا تغضب يا سيدي.

القائد: كيف تريدني ألا أغضب كيف..؟ ونحن نرى رجلا ضعيفا، يهدد مجد فرنسا وعظمتها، ولا نقدر على فعل شيء؟

اليهودي : بل سنفعل[1]

استطاع جلاوجي أن يرصد لحظات تصارع الأنا مع الآخر سياسيا وفكريا، إذ ظهر صوت الآخر في **المشهد المسرحي** على أنه المركز في الحدث، وذلك انطلاقا من وعيه المتعالي المستبد، **فتشكلت لديه قناعة بضعف** الأنا الجزائرية، وقد جاءت جملة **"مجد فرنسا وعظمتها"** لتأكيد مفهوم الهيمنة.

وكصورة عن ديناليكتيك الكولونيالية ولتأثيرها السلبي، والشرخ الذي أحدثه في المنظومة الثقافية، وتبديده لهويات الأنا الشرقية، وضرب التنشئة الصحيحة للأجيال، محاولته غرس بعض البدع الثقافية التي أصبحت تمثل قضية شائكة وخطيرة تقبع في صلب ثقافتنا، فهذا التسلط للغرب في ثقافتنا، أصبح يعتبر لعنة على أجيالنا **وس**يكون له تأثير بالغ على تمركز الآخر في ثقافتنا، ونص جلاوجي المعنون ب **سمكة آفريل** جسد معاني **فقدان** الهوية وتلك الغيرية السلبية.

سعيد: كنت أمزح معه فقط

الأم: وهل تمزح معه بالكذب؟

سعيد: إننا في أول آفريل، وهو يوم الكذب

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية خيوط الفجر، ص 22.

الأب: وهذه عادة غربية دخيلة على مجتمعنا

سعيد، ولكنها كذبة بيضاء.

الأب: الإسلام يا ولدي لا يفرق بين الكذب الأبيض والأسود، فالكذب هو الكذب، حتى ولو كان مزاحا وصدق رسول الله صلى الله عليه وسلم حين قال: "كبرت خيانة أن تحدث أخاك حديثا، هو لك به مصدق، وأنت له به كاذب"[1]

الكاتب هنا يصف مظاهر ثقافية مخالفة لتعاليم الإسلام وللثقافة الشرقية، فقد قدم جلاوجي رؤيته لذلك الآخر من خلال قولهّ: "عادة غربية دخيلة على مجتمعنا"، وهذا الاستدلال يمكن أن نستنتج نظرته حول هذا الذوبان في ثقافة الآخر والعواقب الناتجة عنه، مبرزا أن هناك فوارق كثيرة بين الثقافة الشرقية الإسلامية والثقافة الغربية، فهذا التفاوت بين الثقافات سيُحدث لا محالة انفصاما سيكلوجيا على نفسية أطفالنا، وأنّ هذه التشكيلة الثقافية الغربية ستؤدي دورا سلبيًا على مجتمعنا المحافظ، فلو تتبعنا التشريح النصوصي للمشهد المسرحي، سنجد مضمرا ثقافيا عكس ذلك الاختلاف الثقافي بين الأنا والآخر، ونتائج الاستهلاك السلبي لثقافة الغرب دون دراية بعواقبه، وكملاحظة أخرى نجد أن جلاوجي قد اختار نسق تقزيم ثقافة الغرب، من خلال الاستدلال بالحديث النبوي الشريف، ليكون بذلك أداته في تمرير رسالته التربوية ونقد للمنظومة الفكرية الغربية

ويظهر النسق الاستعلائي والقمعي لدى الآخر، عندما كَرَسَ فوقيته وسلطته ونرجسيته على غيره، وكأن الكاتب أضمر من خلال الشخصيات الورقية التخييلية تلك الثقافة السياسية المتبعة لدى الحكام العرب، وفي كيفية التعامل مع الرعية، فالخضوع أصبح ثقافة سلوكية مترسخة في المجتمع العربي، كما أعطى لنا صورة عن الغالب في جبروته، والمغلوب المسلوب لحريته وشخصيته، ولعلّ مسرحية الثور المغدور أبرزت لنا هذا النسق يقول جلاوجي:

الثعلب : أخشى أن أعجز عن الإمساك به.

الليث : (يغضب) اسمع يا ثعلب يا ذا الاحتيال رأسك المحبوب، أو ذاك الغزال، تأتي به في الحين والحال.

الثعلب : حاضر، حاضر سأبذل كل ما في وسعي لآتي به

الليث : إن لم تأت به فصل على نفسك صلاة الجنازة، هل تعرف كيف تصل على نفسك أم أعلمك؟

الثعلب : بـ....بـ.... بل أعرف ياسيدي وأعرف كيف أميت نفسي وكيف أغسلها وكيف أكفنها أيضا[2]

تظهر ذاتية الآخر في تعبيرها عن دونية الأنا، من خلال جملة من الممارسات والأوامر الموجهة لها، فجلاوجي منح شخصية الليث إيديولوجية معينة قريبة من إيديلوجيات السياسة العربية، إذ جعل من هذه

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية سمكة آفريل، ص39-40.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية الثور المغدور، ص120.

الشخصية رمزًا للاستبداد والشر والقمع، ومن جهة عمد إلى إخفاء النسق السياسي تحت غطاء الشخصيات الحيوانية، وهذا راجع لحساسية الفئة التي يتعامل معها الكاتب ويوجه لها خطابه، واللافت في أعمال جلاوجي هو نقله لتلك الصدامات بين الأنا والآخر من عالم شخصياتٍ خيالية مؤنسنة، وذلك كي يُبقي على الجانب التشويقي الذي تتميز به الكتابة الموجهة للطفل.

ولطالما سقطت الأسرة ضحيةً للكثير من الممارسات والسلوكيات، التي قامت على مبدأ التسلط والقمع والتعنيف، ومن أوجه هذا الصراع بين الأنا والآخر والانسلاخ عن الثقافة الإسلامية، ما نجده في مسرحية "الأم الحنون" التي اعتبرت أحداثها بمثابة خرق لثقافة المجتمع المحافظ، والملتزم بتعاليم الدين الإسلامي، وللأعراف الاجتماعية والقوانين الشرعية يقول جلاوجي:

الأم : لكن يا ولدي...

الابن: (مقاطعا بغضب) لا أريد أعذارًا، أصبحت لا أطيق بقاءك معنا، لست أمي لست أمي...

الأم: إفعل ما تشاء يا ولدي، المهم أن تحقق سعادتك، إفعل ما تشاء.

الابن : وماذا تريدينني أن أفعل لك؟

الأم: إفعل ما يحلو لك، المهم أن تهنأ، وتسعد يا ولدي

الزوجة : اذبحها أو اقتلها.

الابن: لا بل سأرميها وسط الغابة، حيث لا تصل إلى أحد، ولا يصل إليها أحد

الزوجة: :فكرة عظيمة يا لك من عبقري! (لنفسها)... وهناك تفترسها الوحوش وأعيش وحدي سعيدة .. (تضحك)[1]

شكل هذا المشهد المسرحي بؤرة الصراع، إذ رسم جلاوجي معالم أم شرقية مغلوبة على أمرها تُنازعها أحاسيس الأمومة من جهة، وعقوق ابنها من جهة أخرى، في حين يظهر الابن في قمة طغيانه وجبروته منعدم الضمير، هذا الجو المضطرب الذي وجد الابن نفسه فيه دفعه إلى البحث عن واقع آخر، واقع فرض عليه العقوق والإساءة لأمه، في حين حاولت الزوجة فرض شخصيتها مستغلة غياب الابن عن البيت، وإتقانها للغة الاستعطاف، وضمن هذا المنظور نجد أنّ نسق الاستعلاء تجسد في شخصيتين الابن والزوجة معا.

ولقد تبدى الصراع الحضاري والإيديولوجي بين الذات العربية والآخر المختلف عنها عقائديا ودينيا منذ الأزل، إذ رصدت مسرحية الشاعر البطل ذلك لصراع المحتدم، والنظرة الدونية التي عانى منها الفرد العربي منذ القدم يقول جلاوجي:

المشهد الأول: (كسرى في قصره ومعه الشاعر لقيط، يدخل القائد غاضب)

القائد: أمر طارئ مولاي الملك

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية الأم الحنون، ص32.

الملك: ماذا خلفك يا قائد الجند قله ماذا تنتظر؟

القائد: حتى يخرج من مجلسك الأغراب

الملك: وهل في مجلسي أغراب

القائد: هذا الشاعر العربي يجب أن يخرج

الملك:فلتغادر مجلسنا أيها الشاعر[1]

المشهد الثالث: كسرى في قصره وعلى ملامحه الحيرة، يدور يمينا وشمالا

كسرى : (للحرس) هل وصلت أنباء عن جيوشنا؟

الحارس: (يدخل فجأة) وصل أحد فرساننا الساعة سيدي

كسرى: ادخلوه فورا ليصف لي كيف نكلوا بالعرب تنكيلا[2]

يُمثل كسرى صورة الآخر في جبروته وغطرسته والرافض لكل ما هو عربي، في حيث يمثل الشاعر لقيط بن يعمر تلك الأنا العربية، وهذا يوضح أن المشهد قائم على قطبين حضاريين مختلفين في الدين واللغة والتاريخ، فالكاتب عمل على تقديم نظرة الأخر للأنا وموقفه الذي سيطرت عليه مشاعر الدونية وتقزيم للذات والثقافة العربية.

والمتتبع لحيثيات قصة الشاعر لقيط، يرى أنّ الآخر الممثل في شخصية **كسرى، قد حاول استغلال وضعية الشاعر لقيط مع قومه** لخدمة مصالحه وأهدافه، فهذه النظرة المشَبَّعَة بالكراهية **للذات العربية، ناتجة على تلك** الصورة التي تكونت لدى الآخر **على أن العرب هم مثال للتخلف والبدائية** والانحطاط الحضاري، وقد أكدت الناقدة ربيعة جلطي في مقال لها بعنوان(**في النقد الثقافي مقاربات في أمراض الأنا والآخر) على أنّ النظرة** الدونية التي **مُورست ضد كل** ما هو عربي اعتبر"**علّة سياسة ثقافية لغوية، والتي محورها الخوف من العربي، وهو خوف يغلف دائما، بكثير من الأوصاف العنصرية، التي تلحق بالعربي: الخائن، الوسخ، غير الوفي الخداع، غير الحضاري، المنتقم، وهي ثقافة مرجعيتها كثير من مخلفات النظام الاقتصادي، وثقافته العنصرية**"[3]، فقد كانت لغة الرفض شاملة لكل ما هو عربي، وهذا ما تؤكده نهاية المسرحية التي تنتهي بنهاية **مأساوية** درامية في حق الأنا العربية، ممثلة في شخصية لقيط **بن يعمر، الذي حاول بكل الطرق** الحفاظ على كرامة العرب وحماية وجودهم، غير أنه قوبل **بالغدر والقتل من طرف الآخر، ويضيف جلاوجي ضمن نفس السياق:**

المشهد الأول: (الملك في قصره غاضبا ومعه وزيره مستكينًا)

الملك : (يدور حائرا) اسمع أيها الوزير

---

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية الشاعر البطل، ص83.

[2] المصدر نفسه ص87.

[3] ربيعة جلطي، في النقد الثقافي مقاربات في أمراض الأنا والآخر، ص18.

الوزير :أمرك سيدي.

الملك: هذا القصر لا يليق بعظمتي، قلت ألف مرة هذا لا يليق[1]

واستكمالا لتمثلات الأنا والآخر، تحاول الرؤية المسرحية في مسرحية **الليث والحمار، تشكيل النسق** الاستعلائي وفق ثنائية مجسدة في شخصية الملك **والوزير، حيث تصنع شخصية الملك واقعا تحكمه النرجسية والاستعلاء وحب الذات،** وقد اعتمد الكاتب في مشهد المسرحي على تشكيل لغوي **يصف فيه سيكلوجية الشخصية الاستعلائية،** وعلى تموضع الأنا التي كانت في حالة من الخضوع والانصياع للسلطة.

وقد نزل جلاوجي بمسرحياته في أعماق الشخصيات المسرحية وسيكلوجياتها، كما اقترب من شخصية الأنا المهمشة وحاول إيصال إديلوجية الأخر، وهذا ما نجده في مسرحية **"المتطفل الطماع"** التي جسد فيها **الكاتب صورة** عن تلك المشاحنات والصراعات بين طبقات المجتمع العربي **يقول جلاوجي:**

المشهد الثالث (طفيل يدخل فجأة على المجموعة وهم في وليمة بها أشهى الأطعمة)

السيد: (وهو يقوم فجأة)من هذا الغريب؟

الحارس: يحمل إليك رسالة سيدي

السيد : لكن حذرتك من إدخال أي كان

الحارس: لقد دخل رغما عني يا سيدي السيد أين الرسالة التي تحمل؟[2]

طفيل: خذ إنها في الظرف يا سيدي.

نجد الكاتب جلاوجي قد أفصح منذ البداية عن سيكلوجية طفيل، في أنه شخصية ذليلة مهمشة تسير **وفق أطماعها وأهوائها ورغباتها،** هذا الجانب من شخصية طفيل دفع به إلى استخدام الحيلة **من أجل الوصول** لمبتغاه، ويمكن القول **أن الصراع بين الأخر والأنا تجسد من خلال تجرد طفيل من كرامته، وتجرد السيد من إنسانيه** في محاولته لطرد طفيل واستغلال منصبه ويضيف جلاوجي:

طفيل: أنا مريض فقير ،لم أذق الطعام منذ يومين، وإن حرمتني الطعام ومت جوعا، فسيعرف القاضي ذلك ويسجنك.

السيد: يسجنني؟

طفيل: كيف تأكل أنت وتسرف، بل وتبذر وأموت أنا جوعا؟

السيد: كل.. كل.. واغرب عن وجهي ... (يأكل طفيل حتى يشبع)

طفيل: لي أم طريحة الفراش، وستموت جوعا ويجب أن آخذ لها نصيبها..

السيد: أف خذ واتركنا ويحك يا طماع ... (يملأ له سلة)

---

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية جزاء سنمار، ص93.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية المتطفل الطماع، ص106.

طفيل: آه نسيت، زوجتي واحم وإن لم تأكل ضيعت طفلها

السيد: أف خذ واتركنا ويحك يا طماع .. (يملأ له سلة)[1]

إنَّ وتيرة المشاهد المسرحية تُنبئ المتلقي على أن طفيل شخصية اتخذت لنفسها نمطا اجتماعيا وثقافيا، من خلال جملة من السلوكيات الغير سوية، والتي جعلت منه شخصية ضعيفة ومنبوذة في وسطها الاجتماعي، في حين كانت لشخصية الآخر مساحة كبيرة من الوصف في المسرحية، إذ أن ممارساته ضد طفيل عكست تلك النزعة الاستعلائية، كما عبر عن حقيقة ذلك النظام السلطوي الذي أباح له تقويض حقوق الأنا ورفضها، ففي الغالب تكون العلاقة بين الأنا والآخر على ثلاث أنماط من التأثير، إما حضارية، أو عدوانية، أو انبهارية، وإذا ما ربطنا هذه الأنماط بشخصيات المسرحية، فإننا نلمس وجود رؤية عدوانية وضعت الأنا موضع المتخلف والمهمش والعدو.

وقد اخترقت مسرحيات جلاوجي كل الحواجز، مصورة الآخر مجردًا من إنسانيته ومشاعره، إذ استوعب الكاتب هذا الصراع الوجودي، ليجعل منه محورًا مهمًا في فهم الهوية الذاتية والسيكلوجية الثقافية لشخصياته، ولعل مسرحية الكلب والملك بَيَّنَتْ هذا الجانب من النسق الاستعلائي يقول:

المشهد الأول (الملك في مكان ظليل يشرف على جمع الرجال، يعملون في نحت الصخور ورفعها)

الملك: أسرعوا.. عجلوا... مالكم تتماوتون هكذا؟.. لن تناموا ولن تطعموا، ما لم تكملوا أعمالكم

(يضرب بعضهم بالسوط)

الأخ: ولكن أيها الملك هؤلاء رعيتك

الملك: أعرف أنهم رعيتي

الأخ: والملك يعامل رعيته بالتي هي أحسن

الملك: بل بالتي هي أخشن .. لا يستحق هؤلاء الكلاب، إلا السحق والقتل

الأخ: على الأقل أطعمهم حتى تقدر أجسامهم على حمل الثقيل.[2]

في قراءتنا الثقافية النسقيَّة للمشهد المسرحي، توحي الشواهد اللفظية المبثوثة في المشهد المسرحي، على وجود ذلك النسق الاستعلائي الطاغي، هذا النسق الذي انبثق من مفردات دلت على القمع والشر والعبودية في حق الأنا، فالآخر لكي يحافظ على هيمنته عمل على إنتاج نظام استبدادي مُتَخَمْ بالعنف والوحشية، فالتراجيديا التي اهتم بها جلاوجي هي تراجيديا العنف والشر والقمع، حملت بعدا ثقافيا يمكن أن ينعكس على الطفل، إذ أنه جعل تلك الشخصيات الحيوانية شخصيات مؤنسنةً في سلوكياتها، ما أتاح له مساحة أكبر في الوصف بحكم

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية المتطفل الطماع، ص107-108.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية الكلب والملك، ص116.

حساسية الفئة الموجه لها خطابه، هذه الخطابات والصورة الثقافية التي قدمها هذا **المشهد المسرحي، أكد على أن الآخر هو الذي حَدَدَ تلك التقاليد الرجعية** التي **سيطرت على علاقته بالأنا.**

ومن بين التمثيلات النسقية التي رآها جلاوجي نموذجا للبوح والكشف عن المضمر الثقافي، في علاقة الأنا **بالآخر**، تمثيله لعلاقة الرجل بالمرأة كمثال يبرز تلك الشخصية الاستعلائية، هذه الأخيرة التي تمردت على العرف الثقافي والمجتمعي، ومنها ما جاء في مسرحية **"لبن الصيف" التي حاولت تأسيس نسق مضمر** يبيحُ للشخصية التمرد والاحتقار والتعالي، إذ ظهر النسق الاستعلائي للآخر في خطابات جلاوجي هذه المرة لدى **المرأة** التي جعلها في مسرحيته قوية متمردة مغرورة متعالية على الرجل ومحتقرة إياه **يقول جلاوجي:**

المشهد الأول

أم هند: فاتنة مالي أراك شاردة الذهن، على غير ما عودتنا؟

فاتنة: هموم ألمت برأسي

أم هند: فاتنة أطارقة هي؟

فاتنة: بل قديمة كنت أدفعها إلى الأعماق، وتأبى إلا الظهور، وكانت بي قوة، وأراني عجزت اليوم.

أم هند: بل أراك إلا زهرة يانعة، وشمسا ساطعة

فاتنة: هذا رأيك؟

أم هند: بل هي الحقيقة التي لا مراء فيها

فاتنة: ولكني أرى غير ذلك.. لست هانئة في كنف هذا الزوج

أم هند: عمرو بن عمرو بن عدس، والله لأنت أحب إليه من الماء البارد عند الظمأ

فاتنة: ولكنه شيخ كبير وأنا صبية، ولقد حملت نفسي على حبه حملا، ولكنها أبت إلا نفورا.

أم هند :وما تبغين؟

فاتنة: لا أريد أن أحيا زهرة ناضرة في جذع شجرة يابسة

أم هند :تبغين الطلاق إذن؟

فاتنة :هو ذاك يا أم هند[1]

يمكن القول أن ثنائية الأنا والآخر في هذا المشهد المسرحي، **أخذت** بعدًا مغايرًا لما تم طرحه سابقًا حول **علاقة المرأة بالرجل** التي لطالما كانت علاقتهما مبنية على التوتر، وكانت الغلبة والسيطرة للرجل، غير أن جلا**وجي** قد أحدث خرقا في هذا الصراع **من خلال مسرحية " لبن الصيف"**، التي كانت بمثابة خطاب ثقافي **وقف فيها** عند تخوم تجربة عاطفية فاشلة جمعت بين فاتنة وزوجها، إذ **يمكن للملقي أن يدرك سلطة المرأة من خلال ميزة** الجمال الذي تمتعت به فاتنة، والذي عزز فكرة تعاليها على **الآخر، وجعل منها شخصية متمردة على الأعراف**

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية لبن الصيف، ص122- 123.

الثقافية في ذلك الزمان، فمارست من خلاله لسياسة إقصاء الرجل، وضمن هذا السياق يمكن القول أنَّ تلك **الأهواء النفسية والجسدية قد بررت لفاتنة** رغبتها في الطلاق، فكان الجسد هو الهاجس الذي دفعها إلى الخروج من شرنقتها في طلب الحرية.

ولعل الآخر المعادي قد تجلى أيضا في خطابات جلاوجي، من خلال تلك الشخصيات الورقية المؤنسنة، فبالنظر إلى مسرحية **"الثيران والأسد" يمكننا** إيجاد الكثير من الشواهد المسرحية التي **وصفت حالة القلق والتوتر** الذي اتصف به ذلك الصراع، فجد هذه الصورة ارتسمت في قول جلاوجي:

الثور الأحمر: ماذا تقصد؟

الأسد: مادام كل شيء قد ذهب كما تزعم، فإني أرى أنه من الأصلح لك، أن تغادر أنت أيضا.

الثور الأحمر: وإلى أين أذهب ياسيدي؟

الأسد: إلى بطني أيها المغفل، إنها رحلة ممتعة جدا

الثور الأحمر: (خائفا) ألم تجد طعاما في كل هذه الغابة ؟

الأسد: لم يبقى طعام في الغابة غيرك

الثور الأحمر: ما أغباني كان علي أن أعرف أن حياتي قد انتهت، يوم وافقت على قتل الثور الأبيض، إن في التعاون قوة، وهأنذا وحدي، فمن يدفع عني ضيمك؟

الأسد إذن دعني آكلك، استسلم ودعني ألتهمك

الثور الأحمر: يستحيل بل سأقاوم فإن مت مت شريفا،(يدخلان في معركة شرسة تنتهي بموت الثور الأحمر)[1]

وأمام سياسة القمع والخداع، يكشف لنا موقف الأسد في المشهد المسرحي على أنه شخصية ظالمة **لا** تهمه إلا مصالحه، هذه الشخصية التي أقامت جميع الطقوس والحيل للوصول إلى هدفها، فعبارة **" فإني أرى أنه من الأصلح لك أن تغادر أنت أيضا"هي الحقيقة** التي كان على الثور إدراكها **إذ بينت أساس علاقته بالآخر.**

2-صورة المثقف العربي وثورة الرفض:

إنّ نسق المثقف في مسرحيات جلاوجي، تعددت حسب الطبيعة الإيديولوجية لهذه الشخصية، وقد **تجلت** هذه الصورة النسقية في حالات الشك الذاتي، كما أنه ظهر في صورة المناضل القيادي **المهتم بقضايا أمته، كما جسدت مسرحياته ذلك الصراع المتأزم** بين السلطة والمثقف العربي، وبين المثقف وذاته، **وبين المثقف والمنظومة** الثقافية التي يعيش فيها، وفي تعريف بسيط للمثقف يقول أحمد حجازي: **"ذلك الإنسان الواعي والملتزم بقضايا أمته، ولذلك لا يعتبر المثقف مثقفا حقا، إلا إذا اقترب من روح عصره، ومن هموم طبقته، وثقافة**

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية الثيران والأسد، ص96-97.

مجتمعه"[1]، وقد تطرق إدوارد سعيد إلى دور المثقف في قوله: **" أن المثقفين العضويين يشاركون مشاركة إيجابية في النشاط الاجتماعي، بمعنى أنهم يناضلون دائما في سبيل تغيير الأفكار والآراء، وتوسيع الأسواق، وهكذا، فعلى العكس من المعلمين والكهنة الذين يظلون فيما يبدو دائما في مكانهم، ويقومون بالعمل نفسه"** [2].

وقد رُسِمت الكثير من المشاهد المسرحية التي عبرت عن الواقع المظلم الذي كان يعيشه المثقف الجزائري، حيث تعرض المجتمع الجزائري لأزمات كثيرة مزقت كيانه وهويته، وضربت وحدته وخصوصيته الثقافية، فعان من سياسة التجهيل والتجنيس وتفشي الأمية، هذا الوضع استدعى وجود فئة مثقة خَلَقَتْ وَاقعًا مُضادًا للآخر الفرنسي في مجابهته، حيث أنَّ المنظومة الكوولونيالية الاستعمارية عملت على خلق نوع من الخواء الثقافي في المجتمع الجزائري، لذلك نجد أن الكاتب حاول في **مسرحية خيوط الفجر توظيف شخصيات مسرحية كانت** واعية بقضيتها وواقها وهويتها، وبحجم الوضع الذي يعانيه الشعب، كما سعت إلى غرس وعي نضالي جديد في أوساط الشعب لعله يستشعر حجم المعضلة التي خلقتها فرنسا في وسطه الثقافي، وضمن هذا المنظور يقول جلاوجي:

كريم : لا يا صديقي لا تدع اليأس يتسرب إلى نفسك.

محمد : وهل هناك ما يدفع إلى الأمل؟

علي: إن هذه الأرض التي أنجبت الأمير وبوعمامة ولالا فاطمة لا يمكن أن تموت

محمد: لكني لم أر هذا القضاء المبرم... منذ سنوات طوال نسمع بثورة ولا مقاومة، إنطفأ كل شيء، وركعنا لأعدائنا، ولا أرى إلا أننا ضعنا، وضاعت أرضنا، كما ضاعت الأندلس وصقلية.

علي: إن انطفأت مقاومة السلاح، فقد اشتعلت مقاومة الكلمة

محمد: (مستهزئا)تحدثني عن هاته الأحزاب المخدوعة، التي لا تحسن إلا الخطب الرنانة، والألفاظ المنمقة[3]

يقف هذا المشهد المسرحي على تقديم صورة للمثقف الجزائري الذي حاصره اليأس من حاضره، وتجلى أيضا موقفه الانتقادي من السلطة السياسية التي كبحت نضالها، وأعلنت الهدنة مع المستعمر، وأصبحت مغَيَّبَةً عن الواقع الشعب، هذا الواقع الذي وجد محمد نفسه زعزع كيانه، وجعله يتجرع خيبات أمته، فنجد أن جلاوجي قد استحضر السلطة السياسية ممثلة في الأحزاب السياسية باعتبارها جزءا من النخبة، إذ شكلوا شريحة مهمة في

[1] الطاهر لبيب وآخرون، الثقافة والمثقف في الوطن العربي، ط2، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 2002، ص89.

[2] إدوار سعيد، المثقف والسلطة، تر: محمد عناني، ط1، دار رؤية، مصر، ص34.

[3] عز الدين جلاوجي، مسرحية خيوط الفجر، ص13.

التاريخ النضالي في الجزائر، غير أن هذا **الاستحضار قد** أظهر جانبا مخفيا في مسارهم، **فقد اكتفوا بدور المتفرج** بالإضافة إلى **عجزهم عن تكوين سلطة ثقافية موحدة تجمع أبناء الأمة الواحدة.**

وفي قراءتنا النسقية لمسرحية **خيوط الفجر، ترتسم لدى المتلقي نظرة المثقف الجزائري لحا**ضره، وصورة عن مسيرته النضالية في تحقيق وجوده، وفي تخليص المجتمع من هيمنة الفكر الكولونيالي، وذلك بظهور شخصيات في الساحة الثقافية والسياسية والدينية ممثلة في ثلة من المصلحين **يقول:**

كريم: بل الكلمة المسؤولة الواعية الطيبة، التي تعيد للأجداث أرواحها.

علي : لقد ظهر في مدينتنا هذه، فتى في ريعان شبابه، يدعو لأمر عظيم

محمد : من هو وإلام يدعو؟

كريم: هو عبد الحميد بن باديس، عاد منذ سنوات من المدينة المنورة، واستقر بالمسجد الأخضر، وبدأ ينشر العلم، يبث الوعي، ولقد كوَّن جيشا من طلبة العلم.

محمد: (غاضبا) التعليم.. الوعي.. التعليم.. الوعي..لا تحدثني بهذه الخزعبلات، لا فائدة إلا في البندقية، لا يفل الحديد إلا الحديد[1].

يحمل هذا المشهد المسرحي **منظورَ النخبة من الراهن الجزائري** الذي اختلفت فيه خياراتهم ورؤاهم حوله، إذ **نجد صورتين للمثقف الجزائري، الأول جسدته شخصية كريم الذي أقر بضرورة وجود النخبة** في الساحة الثقافية، وفي إصلاح المجتمع الجزائري، وضرورة إسناد هذه المهمة إلى علمائها ومفكريها، أما **الصورة الثانية** كانت ممثلة في **شخصية محمد الذي رأى أن الكلمة ليست وسيلة فعالة** في حل **الصراعات السياسية، وهذا الموقف بيّن أزمة المثقف الذي أصبح مفرغًا من كل هدف نبيل، يستدرجه اليأس والقنوط من واقعه، حيث أقر** محمد في نظريته النخبوية على ضرورة تغيير طريقة مواجهة هذا المستعمر، وذهب بضرورة أنّ نجاح الثورة لا يتحقق إلا بتغيير النخبة لرؤيتها **ولغتها، فلغة القلم أصبحت عاجزة أمام** هذا الوضع، ومن خلال هذا الطرح يتضح لنا مدى اختلاف **تعامل المثقف مع مستجدات الثورة،** "ففي الوقت الذي كان لابد فيه من أن يكون المثقف، سلاح الأمة و لسانها الناطق، بالحق و العدل، و السد الذي يدفع عن الوطن، سيول الموت و الإرهاب، أصبح هو ذاته محل تشكيك، **وصارت كلم**ة مثقف أو كاتب، جنحة تجلب لهذا المثقف، كل أشكال الخطر، وألوان الموت و انتظار المصير المجهول وأضحت الكتابة، واشية بصاحبها لا ترفع من رُتبته كمفكر و مصلح"[2].

وفي عصر **الأزمات أصبح المثقف الجزائري** يعيش حالة من التيه والضياع الفكري، هذا المنحى التصاعدي **الذي وجد نفسه** فيه، دفعه إلى اتخاذ منهج إصلاحي يُخرج به **البلاد من عتمتها الفكرية، حيث انطلق عز الدين**

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية خيوط الفجر، ص14.

[2] عفاف سايح، المثقف الجزائري وأزمة الكتابة، رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي أنموذجا، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، ع17، ديسمبر 2016، ص158.

جلاوجي في مسرحية **خيوط الفجر من إشكالية مهمة، وهي الدور الإصلاحي** الذي قامت به النخبة في الجزائر إبان الثورة التحريرية، **إذ شكلت علاقة المثقف بالسلطة الكولونيالية** معادلة شائكة، وكان الإصلاح المُشَبَّع بالمرجعيات الثقافية والتاريخية، بمثابة سلاح مُضَادٍ لهذه المؤسسة، **فدأبت النخبة الوطنية على إعلاء صوت الكلمة،** وانطلاقا من هذا الطرح يستوقفنا مشهد حواري وقف فيه **الكاتب عند نسق المثقف، وعمل على تتبع الدور الطلائعي له** ورصد حضوره، وإعطاء صورة معَمَّقَة لرؤيته الإصلاحية وذلك في قوله :

محمد : ولكن ما الحل

عبد الحميد: علينا أن نعلم الأمة، نصلح لها دينها ولغتها، ونعرفها بنفسها وتاريخها، ونزرع فيها روح السمو، فإن عرفت ذلك، رفضت الرضوخ لأجنبي، يخالفها في الدين واللغة والتاريخ.

محمد: إذن تريد أن نهيئ الشعب للثورة، بتربيته وتعليمه؟[1]

هذا المناخ الإيجابي الذي بَثَّتْه شخصية **عبد الحميد،** كان البداية في تغيير المسار النضالي في الجزائر، **حيث** اكتسب المثقف جرأة كبيرة في مواجهة القمع الاستعماري، وَوَعْيًا مُعَادِيًا له.

ومن الملامح الثقافية التي بَثَّهَا عز الدين جلاوجي، نلمس في المشهد **المسرحي اهتمام شخصية عبد الحميد ابن باديس بالمقومات الثقافية للمجتمع، من لغة ودين** وتاريخ وهوية، والتي أراد ترسيخها في أذهان أبناء شعبه من النخبة والعامة، فهي السبيل الوحيد أمامهم **لإخراج الفرد الجزائري من بوتقته،** ومن خلال هذا الطرح يمكن القول أن النخبة في الجزائر **اشتغلت على تفكيك المركزيات الثقافية، والتأسيس لفكر مضاد يلغي الوجود** الكولونيالي **وواعي بالمسؤولية.**

وما ارتسم على الواقع الاجتماعي في الجزائر من انحرافات وبدع إبان الاحتلال الفرنسي، وما شهده من تصدعات في محيطه الثقافي، وتعتيمٍ لوضعهِ ولقضيتهِ في الساحة الدولية، ألزم المؤسسات الثقافية، بنواديها وجمعياتها **الثقافية،** أن تقف في وجه الحملات الشرسة التي قادتها فرنسا، إذ ارتسمت معالم **الإصلاح** مع جمعية العلماء **المسلمين كممثل للنخبة الوطنية وبقيادة زعماء الفكر الإصلاحي، وكان أبرزهم العلامة عبد الحميد بن باديس** والبشير الإبراهيمي، فأطلقت الجمعية جملة من الإصلاحات **لحل تلك الأزمة الفكرية، وإعلان عن مرحلة انتقالية** تَمَّ فيها تغيير الخطاب **السياسي المنهج ضد المؤسسة الاستعمارية،** يقول:

المشهد الثاني(في إحدى نوادي الجمعية يظهر الشبان السابقون)

محمد: (فرحا) ها هي سنوات تمر، وهاهي ذي جمعية العلماء أصبحت كالشجرة الطيبة أصلها ثابت وفرعها في السماء تؤتي أكلها كل حين بإذن ربها.

علي: (مؤكدا) مدارس تشع النور.. فرسان ينشرون الهداية... مآذن تعلن نداء الحق.. مجلات تبصر الشعب.. وإن النصر لقريب.. إن النصر لقريب.[1]

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية خيوط الفجر، ص15.

تتحولت زاوية الحدث المسرحي في إعلان جلاوجي عن قيام جمعية إصلاحية في مسرحيته، **فعندما** وجَّهَتْ جمعية العلماء المسلمين اهتمامها نحو الإصلاحي **الفكري** في **ظل التحديات** الثقافية، واخيارها تمثيلا آخرَ **للثقافة**، فإنّ هذا الوضع انعكس إيجابا على مسار الثورة، وجَنَتْ ثمار نضالها الثقافي، ذلك أن الإصلاح المنتهج **والمرتهن لرفض** الواقع، وتجاوز الهدنة المعلنة بين الشعب والمستعمر **كان ممهدا لثورة جديدة.**

واللافت للانتباه في **المشهد المسرحي أنّ** الكاتب جسد ببراعة **شخصية المثقف الجزائري، وأعاد كتابة** التاريخ النضالي الحقيقي له، والمغيب عن الذاكرة الشعبية، كما يمكننا رصد **نسق ديني** في المسرحية، وذلك عندما شبّه جلاوجي جمعية العلماء المسلمين بالشجرة الطيبة المذكورة في **القرآن، فكانت الجمعية** بمثابة صحوة في الضمير **الجمعي، إذ عملت على ربط الشعب بثورته** وحشد همته في سبيل **حريته، وأخرجته من نسقه التقليدي من** حمل السلاح **فقط،** إلى امتلاك السلاح والكلمة.

وفي الوقت التي سيطرت فيه فرنسا على زمام الحكم في البلاد، ومحاولتها البحث **عن حلول لتوسيع نفوذها** في البلاد، سواء من خلال قوة السلاح **أو تجنيد العملاء والخونة، أو استهداف رموز البلاد والطبقة المثقفة،** جندت الجمعية شُبانها لإنجاح الثورة، فكانت هذه النخبة بمثابة عقدة لفرنسا وهاجسها الأول، يقول جلاوجي في **هذا السياق** :

محمد: (ثائرا) لماذا يبعدنا؟ ليتركنا نشفي غليلنا.

كريم: قال الشيخ إن هذه الفتنة، تهدف إلى تفجيرنا وإزالتنا، ويجب أن نفوت عليهم الفرصة

علي: كفانا كلاما هيا نشارك إخواننا هيا..هيا ..(ينطلقون)

حاول الكاتب في هذا المشهد المسرحي رسم صورة إيجابية للمثقف، ويُبيِّن رفضه للأوضاع التي فُرِضَتْ عليه قهرا، وذلك بتقديم شخصية **كريم وعلي ومحمد كشخصيات مناضلة وفاعلة** في الساحة السياسية، إذ جرى **نقاش بين الشخصيات** حول ضرورة المشاركة في الحشد الشعبي، غير أنَّ الكاتب أحدث صدمة في أفق توقع **المتلقي، إذ انتهت المسرحية بلحظة درامية مأساوية وهي مقتل العلامة ابن باديس، غير** أن ثورته في الحقيقة لم تنطفئ بفضل شبابها المناضل **الباحث عن استقلال وطنه،** حيث بدأت الأحداث من نقطة العجز التي انتابت **المثقف الجزائري** إلى نهاية التي ضُرب فيها كيان المستعمر الفرنسي وزعزع ثقته، وظهر جليا في قول القائد الفرنسي:

القائد: (ساخرا) مات ابن باديس؟ وهل هذا شيء يفرحك؟؟ وهل تعتقد أن ابن باديس شخص؟ إن ابن باديس هو هذا الشعب الذي استيقظ.. ابن باديس هو هذه الأفكار التي زرعها في القلوب والعقول"[2]**، وحسب إدوارد سعيد** "فإن تلك الحرية التي يريدها المثقّف الملتزم، لنفسه أولا وللآخرين ثانيًا، تضعه مباشرة أمام مسؤوليّة اختياره، فكل كلمة لها نتائجها المترتّبة عليها، وكل صمت كذلك[3].

---

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية خيوط الفجر، ص16.

[2] المصدر نفسه، ص23.

[3] محمد الهادي كشت، تمثيلات المثقف المقاوم صورة المثقف في فكر إدوارد سعيد، ع05، آفريل2018، ص214.

وإن علاقة المثقف العربي بالسلطة أو بالنظام القبلي **كما اصطلح** عليه قديما،كان له حضورا كبيرا في القصص التي سردتها الذاكرة العربية، والتي **أرخت لتلك النزاعات الوجودية بين أطرافها، وكان من أبرز تلك القصص ما ارتبط بشعراء العصر الجاهلي وشعراء الصعاليك، فعلى** امتداد التاريخ العربي **ارتسمت صورة معادية للمثقف مع السلطة، إذ** لم تخلو تلك العلاقة بينهما **من تناحرات وتجاذبات، وقامت العلاقة بينهما على ثنائية** مهمة تمحورت **بين ثنائية الولاء/ والمعارضة، الخضوع/ والتمرد، السيادة/ والعبودية، ولعل مسرحية تراتيل الحرية** بيّنت مدى القلق الوجودي الذي كان يعيشه المثقف العربي **يقول جلاوجي:**

على مقربة من خيام القبيلة، كان عنترة وأخوه شيبوب يرعيان الإبل

عنترة: (ينشد) .. دعوني أوفي السيف في الحرب حقه .. .. وأشرب من كأس المنيـــة صافيا

ومن قال إني سيد وابن سيد .. .. فسيفي وهذا الرمح عمي وخاليا

شيبوب : ما أعظمك شاعرا وفارسا أيها الأخ الكريم.

عنترة: إيه وأين مقامي ممن هم دوني، من الشعراء والفرسان؟

شيبوب: لقد جنى عليك سواد لونك

عنترة: (بتحد) ولكني سَأُعرِّفُ القوم مقامي

عنترة : وفي الليلة الظلماء يفتقد البدر

شيبوب: كم أحلم أن أراك بدرا يشع علينا جميعا بنوره

عنترة : عما قريب يا شيبوب.. عما قريب.

شيبوب : وسأعز بعزك. عنترة: بل سيعز كل ذليل... دعك من هذا وهيا لحلب النوق[1]

إنَّ دراسة شخصية المثقف في العصر الجاهلي، تترتب **من خلال الإحاطة بالظروف** التي وُجِدَ فيها، وبتلك الأعراف الاجتماعية التي خضع لها، والتبصر في البيئة الثقافية والنظام السيادي لتلك المرحلة التاريخية، حيث **دأبت** الكثير من الدراسات على تحليل شخصية عنترة، سواء من الناحية **السيكلوجية أو من الناحية الفكرية، ويمكن** القول أن عنترة كان حاملا لهموم المثقف في عصره، **إذ عاش بين هاجس العبودية وبين فكرة التمرد على النظام القبلي بأعرافه وسلطته، فلم يستطع** عنترة تأدية دور المثقف في مجتمعه **كونه مثقف لامنتمي، وكونه عبدًا مسلوبا لذاته وحريته.**

من بداية المسرحية نجد أن عنترة كان شخصية خِلاَفِيَّةً مع قبيلته، ويظهر جليا في قوله:(**بتحد) ولكني سأعرف القوم مقامي،** هذه النبرة الحادة التي ظهرت في كلام عنترة حملت في طياتها **لنسق التمرد، إذ دفعته تلك** الضغوطات إلى أن يكون شخصا متمردا ومقاوما بالكلمة، فَعَبَثية الإنسان لم تمنحه حقه في أن يكون شاعرًا، **فكان** هذا اللجوء للكلمة من طرف عنترة هو فعل لجوء قناعي وتصالح مع ذاته، فكان **عنترة البطل يبحث عن**

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية تراتيل الحرية، ص 130.

وجوده على شرفات واقعه، فتسرب هذا الطموح إلى عنترة وسكن تفكيره **على الرغم من معرفته بصعوبة الوضع ومكانته الاجتماعية.**

ومن خلال شخصية عنترة يمكننا القول بأن منظور الحرية بالنسبة للمثقف مقارنة بغيره من البشر، يختلف كثيرا، إذ نلمس لديهم طُمُوحًا وعِشْقًا كبيرا لذواتهم، لذلك كان هناك صراعًا حادًا مع **السلطة، وماذا التوظيف** المرجعي للكاتب يغدو النص المسرحي مُحَمَلاً ببنيات نسقية تحيل المتلقي إلى تسريبات **ثقافية، كانت ولا زالت راسخة** في الفكر العربي، وتمضي أحداث مسرحية **تراتيل الحرية** لتصل إلى المشهد **الذي حَقَقَ فيه عنترة** انتصاره **لذاته ووجوده**، عندما تحرر من **أسر العبودية يقول جلاوجي:**

شداد : كر عنترة.

عنترة: لا يحسن العبد الكر والفر، إنَّما يحسن الحلب والصر.

شداد : كر وأنت حر... كر وأنت حر

عنترة: يثب عنترة فوق فرسه ويردد:

إني امرؤ من خير عبس منصبا ... شطري وأحمي سائري بالمنصل. [1]

وإذا كانت مسرحية "خيوط الفجر" و" تراتيل الحرية" قد وضعتا المتلقي أمام عَيِّنَة من المثقفين **الحاملين** لهموم ذواتهم ومجتمعاتهم، معبرين عن ذلك القلق الوجودي الذي حاصرهم، فإن مسرحية **"سالم والشيطان" حملت بعدا ثقافيا مغايرًا**، إذ أعطى جلاوجي تمثيلا آخر **للمثقف العربي** في مسرحيته، وهذه المرة اختار **صوتا طفوليا** في **مسرحية سالم والشيطان**، فبرزت شخصية **المثقف السلبي والانهزامي الذي ظهرت لديه تلك النزعة الاستعلائية، وكان ينظر للوجود بنظرة دونية** يملؤها الاحتقار والتشاؤم، ومن نقطة العبث والتمرد تنطلق رحلة **سالم الكسول** في المسرحية، الذي نراه قد واجه مصيره بغباء وقهور حينما ربط قدره بالفشل، وبشخصية **منافقة مساندة** دعمته في مسيرته **يقول الكاتب:**

المشهد الثالث (الراوي : ولما خرج سالم الكسول من المدرسة كان قلقا ضجرا لا لأن الأستاذ طرده، ولا لأنه لم ينتبه للدرس، أولم يكتبه، ولكن لأنه كره الدراسة وهاهو الآن في الشوارع فماذا سيفعل؟ ..تابعوا)

الشر : ما هذه المحفظة؟

سالم: ما بها هل أعجبتك؟ احملها احملها.

الشر : أي إنها ثقيلة ألم تتعبك، إني لأشفق عليك

سالم: ماذا أفعل؟ أبي أراد ذلك

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية تراتيل الحرية، ص133.

الشر : كم هو قاس هذا الأب؟ أمثالك من الشباب يصبحون نياما، في الأسرة الدافئة، وأنت تقوم باكرا وتحمل هذه القناطير، وتقضي نهارك في ذلك السجن.

سالم: صدقت والله، اللعنة عل أبي وعلى المدرسة .. سأحرق هذه المحفظة

سالم: (ينظر للخير) ما دخلك؟ المحفظة محفظتي، وسأقذفها (يقذفها) اللعنة عليها، كلما أراها في الصباح يرتجف جسدي خوفا.. لا أتخلص منها إلا في العطلة.. في عطلة الربيع الماضية، بنى فيها الفأر عشه.. المهم أنا حر الآن.. حر...حر (ينطلق عائدا إلى البيت).[1]

وما هو متعارف عليه أنّ المثقف دائما ما يقف أمام جدار السلطة، إلا أننا نجد جلاوجي وضع المثقف هذه المرة ضدّ مؤسسة المدرسة باعتبارها سلطة ثقافية، فتجسد المثقف الصغير في شخصية سالم الذي اعتبر **مثقف انتهازي** امتلك قناعات خاصة، ولا يعترف بأية **سلطة أبوية** سواء في المحيط الدراسي أو في محيطه الأسري.

هذا النوع من المثقفين الذين يمتلكون لهذه النزعة الاستعلائية، وتأتي شخصيتهم مشحونة بقوة التمرد، يعتبرون طريق العلم هي أكبر هواجسهم في الحياة، كما يواجهون مصيرهم بنظرة من الاستهتار والتشاؤم، ويمكن القول أن شخصية سالم تحمل نمطًا من الوعي الشقي و"**الأفكار والرؤى والتصورات، وبالتالي أنماط ثقافية، لا يمكن أن تتلاءم مع صورة العالم، كما هو قائم، عندها يدخل في صراع مرير، مع الأشكال القائمة عن الحياة**"[2]، فصراع سالم مع محيطه، يُعَبِّرُ عن أزمة المثقف الذي يعاني من مخاض الجهل ونرجسية الذات.

وعبر مشاهد المسرحية يواصل عز الدين جلاوجي رسم تلك التمزقات الحاصلة في المحيط الثقافي لسالم وفي ذاته، فتبدأ الرحلة الشاقة للمثقف الصغير، وتتغير مسارات الأحداث وتتأزم، ويصطدم سالم بواقع آخر يقول جلاوجي:

الخير : الامتحان بالمرصاد وأنت تشاهد الفيلم؟ لا ينفعك النقل والغش، فعند الامتحان يكرم المرء أو يهان.

الشر : ولكنك تحفظ القاعدة الذهبية "من نقل انتقل، ومن اعتمد على نفسه، بقي في قسمه"

سالم: (يضحك) صدقت والله (يرمي الكراس) إلى الفيلم.. إلى الفيلم..

الخير : قم واغسل وجهك، وراجع دروسك.

الشر : حي على النوم، النوم خير من المراجعة، حي على النوم، النوم خير من المراجعة.

سالم: يدخل رأسه تحت الغطاء(والله صدقت دعنا ننام، النوم نعمة من الله) .... ينام [3]

---

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية سالم والشيطان، ص18.

[2] كاظم علاء جواد، الفرد والمصير بحث في الأنثربولوجيا الثقافية، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، 2011، بيروت- لبنان، ص31.

[3] عز الدين جلاوجي، مسرحية سالم والشيطان، ص23- 24.

وضعنا الكاتب أمام حالة من الضياع الذاتي، **والشحوب الفكري** الذي عانى منه سالم، إذ تكونت لديه صورة مشوهة لواقعه، وبالتالي كان اللجوء إلى أسلوب **العنف والتمرد** هو تعبيرٌ عن رفضه لهذا الواقع، فأصبح مفرغا من المشاعر والقيم الإنسانية،**كما ترسخت لديه ثقافة الفشل منذ الصغر.**

ويواصل **جلاوجي** التَسَرُبَ إلى أغوار الشخصية، والارتداد بين الأحداث والأزمنة، من خلال تشخيص طفولة سالم والانتقال إلى حاضره ومستقبله، إذ يلقى سالم مصيراً حتميًا نتيجة تهاونه وتمرده على المؤسسة الثقافية، **وتشكلت** لديه رؤيا ضبابية لهذه الوجود دفعت به إلى الهاوية **وبقي رهين واقعه.**

المشهد السابع... الراوي : ويكبر سالم الكسول ويغدو أبا، ويجد نفسه مضطرا للعمل وماذا يعمل؟ زملاؤه الآن في وظائف راقية، أما هو فقد اختار مهنة حقيرة.

سالم : آه البرد شديد... الناس نيام وأنا واقف هنا كالشريد (ينادي) دخائن... دخائن من كل نوع... نسيم... هقار... ريم.... دخائن...دخائن (يبيع علبة ويأخذ ثمنها) أقف النهار كله فلا أحصل حتى على قوت يومي.. آه لو أخذت برأي أبي وأساتذتي[1].

تنتهي **مشاهد المسرحية بإدراك** سالم للحالة المزرية التي يعيشها بسبب قراراته العشوائية وقهوره، والتي أوصله إلى حالة من الانغلاق الفكري **وجهله** بعواقب عناده، كل ذلك كان كفيلا **بأن يصنع منه إنسانا انتهازيا، وعالةً** على مجتمعه، وما يلاحظ في المشهد أن جلاوجي قد فسح المجال للمنولوج النفسي في الحوار، وذلك عندما بدأ سالم في **معاتبة نفسه، هذا الصراع النفسي من شأنه استنطاق تلك المشاعر** المضمرة، ويمكن القول أن هذه القضية التي عَايَنَهَا الكاتب في مسرحيته **هي قضية متشعبة** في واقعه، الأمر الذي دفع به إلى خلق **شخوص مسرحية حاكي** بها **هذا الواقع، كما بث فيهم وعيًا ثقافيًا يزرع** في الطفل روح المسؤولية **لبناء مستقبل قائم على قناعات سليمة.**

وقد تجلت ثقافة المقاومة والرفض **عند الشعراء**، باعتبارهم كانوا جنود الرفض والكفاح، وقد ترسمت هذه الثورة الفكرية في مسرحية **"ظلال وحب"** من خلال اقتراب الشاعر من الثورة الجزائرية، فلامس أوجاع الشعب وعايش همومهم، وعمل على تأسيس فكر نضالي كانطلاقة لصوته في خضم الفراغ الثقافي **الذي كانت** عايشته النخبة الوطنية، **فهو"يشارك "الثّوري عناده الدائم، في مواجهة المعوقات، التي تَصُدُّهُ عن تحقيق أهدافه السامية"**[2]، فلم تتوقف حركة التغيير **على** الشعب وحده فحسب، بل كان للشعراء دورًا مهمًا في الكفاح، لما تميزوا به من وعي ثقافي وسياسي، **وأيضا من منطق قدرة الكلمة** على مجابهة سطوة المؤسسات الكولونيالية.

وقد أعطى المفكر والناقد العربي **محمد الجابري** تصورا لدور هذا المثقف في قوله: **" أن المثقف هو ذلك الذي تلتصق هموم وطنه وهموم الطبقات المقهورة والكادحة، إنه "المثقف العضوي" الذي يضع**

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية سالم والشيطان، ص29.

[2] محمد الهادي كشت، تمثيلات المثقف المقاوم صورة المثقف في فكر إدوارد سعيد، ص210.

نفسه، في خدمة المجتمع، ويواجه تحدياته المختلفة، دفاعا عن الحق والحقيقة، ورفضا لكل أشكال الظلم والقهر والتسلط في القمع"[1]، وللتعبير عن هذه العلاقة الوطيدة **بين الشاعر والثورة يقول جلاوجي على** لسان مفدي زكريا:

أنا الشعب والشعب لا ينثني .. .. أنا إن حلت الداهية
أنا ابن الجزائر من أمة ... إلى دمها تصعد الرابية
على ذؤب أكبادها ترتقي.. .. وفوق جماجمها ماضية
غدوت لثورتها شاعرا .. .. من النار والنور الحانيه[2]

في هذا المضمار الشعري **تظهر شخصية مفدي زكريا، الشاعر المثقف، فكانت كلماته ميدانًا لإعلاء صوته واعتنق به مذهبًا نضاليًا** في سبيل تحرير هذا الوطن، وعلى هذا النحو بدأت مسيرة الشاعر في وطن مُتَهَالِكٍ فكريًا **وسياسيًا** واجتماعيًا، فلم تكن المهمة سهلة ودوره كان يتعاظم في ظل ما تعانيه البلاد من تراشقات حزبية ومذهبية وانفلات شعبي، وخواء فكري، بسبب تلك الحملات العسكرية التي قادتها **فرنسا** من تهجير وتجهيل **للشعب،** فزادت المسؤولية على المثقف وأصبح إشكالية على المستعمر وأكثر ملاحقةً ومحاصرةً من غيره بحكم سلطته الثقافية، ودوره في حشد همة الشعب.

وكثيرا ما تساءل النقاد عن موقف المثقف من الثورة ودوره القيادي فيها، **فهل ظل حبيس اختصاصه الثقافي، كونه شاعرا فقط؟ فكان** دوما في قفص الاتهام والتشكيك **من التزامه بالقضية الوطنية، ويمكن القول أن** صورة المثقف في مسرحية **ظلال وحب** كانت صورة ثابتة إيجابية، **إذ نجد ذلك الإحساس الثوري الذي اكتنف** الشاعر وانعكس على شعره وكيانه، ونجده قد ارتمى في أحضان الثورة **بقلمه ووعيه** وفكره.

الشاعر:

ثرنا على الظلم لا نلوي على أحد .. .. لا شيء في الكون دون العز يرضينا
وفي الجزائر للتنكيل مدرسة .. .. تعلم الفتك بالشعب الشياطينا
وفي الجزائر للتمثيل محكمة .. .. فيها الفضائع سموها قوانينا
وفي الجزائر للتقتيل مجزرة .. .. راحت بها المهج الحرى قرابينا[3]

كان انخراط مفدي زكريا في العمل الثوري، **قد جعل منه نموذجًا ثوريًا** لمثقف يحمل مشعل التغيير، **ومن** شعره انطلقت **شرارة الثورة وتسرب** هذا البعد الثوري في شعره، في مرحلة انجرف فيها الكثير من المثقفين نحو الهروب من واقعهم، تاركين بلدهم يحترق في صمت، مُمَارِسِينَ لهامشيتهم ومُعْلِنِينَ لعزلتهم الذاتية، **فكان صوت**

[1] محمد عابد الجابري، المثقفون في الحضارة العربية، محنة ابن حنبل ونكبة ابن رشد، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت- لبنان، 1995، ص25.
[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية ضلال وحب، ص25.
[3] المصدر نفسه، 30.

مفدي زكرياء مثل الشرارة التي أضاءت ظلمة هذا الوطن، **وكان أكثرهم وعَيا بتلك المسؤولية المنوطة للمثقف** الجزائري، فهذه الثورة كانت سبيلا لفهم ذاتية المثقف الجزائري.

وكمثال آخر على الدور الطلائعي والقيادي للمثقف العربي مع أمته، ارتحل بنا الكاتب إلى عينة ثقافية، ارتبطت بشخصية أدبية حملت معها هموم المثقف، فوضعنا جلاوجي في **مسرحية" الشاعر البطل" أمام وقفة** تاريخية بدأت مع قصة الشاعر لقيط بن يعمر، الذي عُدَّ مثالا يحتذى به في المواقف البطولية، فحياة المثقف العربي قديما انحصرت بين الاضطهاد السياسي والاغتراب النفسي والعبودية، غير أن **"عَيْنِيَة لَقِيطْ بنُ يَعْمُرْ" حددت توجهات الذات الشاعرة** العارفة بهويتها وانتمائها ووجودها، من خلال موقفها البطولي الذي يقول فيه جلاجي:

الفارس: رسول يحمل رسالة من شاعر القبيلة لقيط بن يعمر الأيادي

الفارس: (يفتحها ويقرأ)

أبلغ إيادا وخلل في سراتهـم.. .. إني أرى الرأي إن لم أعـص قد سطعا

يا قوم لا تأمنوا أن كنتم غيـرا .. .. على نسائـكم كسـرى وما جمعا[1]

هو الفناء الذي يجتث أصلـكم.. .. فمن رأى مثـل ذا رأيا ومن سمـعا

هو الجلاء الذي تبقى مذلتـه.. .. إن طار طائـركم يوما وإن وقـعا

قوموا قياما على أمشاط أرجلـكم.. .. وافزعوا للحرب ما نال الأمن إلا من فزعا

تَعْرِضُ قصيدة لقيط بن يعمر**"أبلغ إيادا" إشكالية المثقف والسلطة** ودوره في هذا الصراع، فرغم **الأجواء** المُعْتَلَّة والمشحونة التي رافقت حياة الشاعر لقيط، إلا **أنه كان نموذجًا للمثقف الغيور المدافع عن عروبته، إذ عمل** على إيقاظ الوعي الجمعي في قبيلته من أجل التصدي لهجوم كسرى، كما استطاع أن يفصح عن هويته الثقافية، ويكون نصيرا حقيقيا لقبيلته.

الحارس: لقد خانك ترجمانك العربي يا سيدي

كسرى: لقيط بن يعمر تقصد؟

الحارس: أليس هو من أياد؟ لقد أرسل إلى قبيلته قصيدة، يُحذرهم فيها من هجومنا.

كسرى: هكذا إذن يعيش من خيري ويخدعني؟ إلي به لأجعلنه عبرة لكل الخونة ... (يأتون به يجرونه)[2].

كسرى : أهذا أنت أيها الخائن؟

لقيط: ما خنتك أيها الملك، إنما هو واجبي قمت به تجاه قومي.

كسرى: (بغضب) أخرجوه أخرجوه واقطعوا لسانه اقطعوا لسانه ... (يخرجون بلقيط)[3]

---

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية الشاعر البطل، ص86.

[2] المصدر نفسه، ص88.

[3] المصدر نفسه، ص89.

يمكن الخروج من هذا المشهد المسرحي بنتيجة أن: جلاوجي استثمر الواقعة التاريخية للشاعر لقيط بن يعمر، محاولا بذلك خلق نموذجًا حيا لذلك المثقف الثوري الذي لا يضع في حساباته مصلحته الخاصة، فالشاعر لقيطلم يأبى الذل والخيانة لقبيلته، ما دفعه إلى التمرد على سلطة كسرى وينزع نزوعًا رافضًا ومعاديًا له، على الرغم من المكانة التي شغلها عنده، ولقد عبرت **مسرحية الشاعر البطل** عن واقع المثقف العربي الذي تجرع آلام الاغتراب النفسي، فَنَقَلَهُ جلاوجي في صورة أنا قَلِقَةً ترفض السكوت، وتتوسل بشعرها من أجل أن تلقى آذانا صاغية وضمائر حية.

وكثيرا ما ربطت الدراسات الأدبية والسيوسوثقافية، مفهوم الكتابة والثقافة وعالم الإبداع بنسق الذكورة والفحولة، إذ تخضع المرأة لسلطة هذا النسق وتعيش حالة من الحصار النفسي والذاتي، فكانت الضفة البديلة التي يلجأ إليها الرجل ويرمي حمولته الإبداعية، ويحقق بواسطتها لفعل الكتابة، ومارس عليها نوعًا من الحصار الثقافي كونها الطرف الأضعف، وكثيرا ما رُبِطَتْ المرأة في المتون السردية العربية بتمثلات نفسية وجنسية، إلا أنّ جلاوجي أخرج المرأة من صورها النسقية المَقِيتَةَ والبَاهِتَةَ، ومن صورة التابع لسلطة الرجل، إلى صورة تجلى فيها ذلك الرقي الثقافي والفكري للمرأة، ولعل مسرحية **"لقاء الأذكياء"،كانت من الخطابات المسرحية** التي أبانت حضوراً دراميًا للمرأة المثقفة، فكان لها تأثيراً قوياً في أحداث المسرحية بوصفها فاعلاً ومحركًا للحدث يقول جلاوجي:

المشهد الثالث .. (في البيت يدخل الرجل على ابنته)

البنت: :من ضيفك يا أبت؟

الرجل : رجل أحمق لقيته في الطريق

البنت : رجل أحمق، وما دليل حمقه يا أبت؟

الرجل: حين كنا نسير، قال لي: أتحملني أم أحملك؟ وكلانا يركب فرسه، وبعد مدة شاهد زرعا ناضجا أصفر مازال لم يحصد، فسألني أهذا الزرع أكل أم لا؟ ولما دخلنا القرية، وجدنا جنازة فسألني أصاحب هذا النعش ميت أم لا؟ وهو يرى الناس يتجهون به إلى الجبانة.

البنت: (تسكت لحظة مفكرة) لا يا أبت ما هذا بأحمق، بل راجح العقل، ذكي يا أبت.

الرجل: (مندهشا) ماذا تقولين؟ أهذا الكلام يصدر من عاقل؟

البنت: اجلس يا أبت أفسر لك ما قاله لك الرجل.... (يجلس الأب إلى ابنته لتفسر له قول الرجل)[1].

من خلال هذه المشهدية يمكن القول أن " **طبقة" عُدت من النماذج النسوية** التي تجاوزت تلك التبعية الثقافية للرجل والمعروفة في في المجتمعات العربية، حيث أجبرت شخصيتها المتلقي على تتبع حركيتها في المسرحية، والاعتراف بتفوقها وحنكتها، فبطلة المسرحية شخصية ذكية واعية وهادئة انخرطت في المحيط الثقافي، ما اكسبها

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية لقاء الأذكياء، ص68.

مكانة مرموقة وقبولاً لدى الرجل، فلم تكن خصمًا بالنسبة له بل مُكملة له، فأسست لعلاقة متوازنة مع الرجل ما جعلها بعيدة عن وهم الاختلاف والصراع معه.

وعلى نحو آخر يمكن القول أن جلاوجي أراد تمرير فكرة مختلفة عن ما رُوِّجَ له سابقا، بأن الزواج هو مؤسسة اجتماعية مُحَطِمَة ومُكَبِّلَة لحقوق الأنثى في النشاط الثقافي، ومحرومة فيها من حقها في إبداء الرأي، في حين أن مسرحية لقاء الأذكياء قد أعطت صورة مغايرة عن هذا المنظور، فجعلت الرجل يعترف بها بعيدا عن تلك السلطة الذكورية، ولتوضيح هذه الفكرة يقول:

شن: عين الصواب ما ذكرت، ولكن ليس هذا من كلامك يا رجل.

شن: نعم ليس من كلامي إنه كلام ابنة لي تسمى طبقة

شن: (متعجبا) لك ابنة بهذا الذكاء؟

الرجل: أجل وتسمى طبقة

شن: لقد خطبتها فهل تزوجها لي؟

الرجل : هكذا دون أن تعرفها؟

شن: إني خرجت باحثا عن زوجة تناسبني وتمثلني، وهأنذا أجدها، أخبرني هل توافق على زواجي منها.[1]

من الواضح أن جلاوجي اعتمد على تصوير المرأة من جانبها المشرق والإيجابي، فنقلها من دور الضحية في الأسرة والشارع والمؤسسات الحكومية، إلى شخصية مسرحية فاعلة ومثقفة لها مكانتها وقيمتها الإنسانية، فأصبحت مطلبا يسعى إليها الرجل.

وفي مسرحية " **ذكاء عجوز**" عَبَّرَ جلاوجي عن ذلك الطابع الثقافي للأنثى البعيد عن المفاهيم التقليدية التي حصرت دورها في الأسرة والمنزل، وبعيدا عن سياسة التصميت التي فرضتها السلطة الأبوية، فغيبتها ثقافيا واجتماعيا يقول جلاوجي:

الصاحب: أهذه أمكم؟

إبراهيم: أجل هي أمنا

ابن المبارك: اخبروني بأمرها بارك الله فيكم ؟

يحيى: هذه أمنا منذ أربعين سنة لم تتكلم إلا بالقرآن مخافة أن تزل فيسخط عليها الرحمن

الصاحب : سبحان الله

ابن المبارك: ذلك فضل الله يؤتيه من يشاء والله ذو الفضل العظيم[2]

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية لقاء الأذكياء، ص70-71.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية ذكاء عجوز، ص101- 102.

إنّ مسرحية **ذكاء عجوز** هي **"محاولة إرساء صيغة التجربة الأنثوية المتميزة "الذاتية الأنثوية"، في التفكير والشعور والتقييم، وإدراك الذات، والعالم الخارجي، ومحاولة تحديد سمات "لغة الأنثى"، ومعالمها أو الأسلوب الأنثوي المتميز، في الكلام المنطوق والحكي[1]"**، فأعطت لها اللغة الحق في التعبير وتبيين وجهها الثقافي، فانطلق الإبداع الأنثوي هذه المرة **من لغة القرآن ونصوصه،** وقد استطاع جلاوجي في مسرحيته أن **يجمع بين ما تقوله الأنثى كمثقفة وبين ما يقوله الرجل، سواء أكان شخصية مسرحية أو متلقي ذكوري.**

وقد اعتمد الكاتب في معظم **مسرحياته على تلك الحيَل اللغوية** والقوالب المتنوعة، في إخراج شخصياته **المسرحية، فنجده** تارة يلجأ إلى الشخصيات البشرية، وتارة أخرى يستند على شخصيات ورقية تخييلية **صممها** لتتناسب مع تفكير الطفل العربي، فيتنقل جلاوجي وفق نظام نسقي محكم بين هذه الشخصيات، ليعطي بذلك مزيدا من التشويق لدى المتلقي الصغير، ويحدث خرقًا في أفق التوقع، فنجده في **مسرحية الثور المغدور قد** احتكم إلى الشخصية **الحيوانية لتتقمص دور المثقف يقول جلاوجي:**

الثعلب: ألم تعلم يا حلو الصفات، أن مولانا الوزير قد مات؟

العجل : ومن هو مولانا الوزير إني نسيته؟

الثعلب : لك العذر في ذاك يا سيدي

العجل : أنا دائما مشغول بالتفكير آناء الليل وأطراف النهار، غارق بين كتبي وعلومي، ولا أشغل بالي بالتفاهات

الثعلب : لقد رأى سيدي السلطان، سيد الطير والحيوان، في رأسكم الكبير، موطنا للحكم والحذق الكبير

العجل : وإني كذلك يا صديقي الثعلب. لي ذكاء وقاد وعقل راجح

الثعلب : ولقد رأى أنكم خير من يصلح للوزارة، لما فيك من ذكاء ومهارة، ورآكم خير مستنير بالعقل المنير.[2]

إن هذه الحوار **المسرحي** يُنْبِأُ المتلقي **بانفصال الكاتب عن الواقع مسرحيًا، كشكل من أشكال التحول عن الطقوس الكتابية المعهودة، من خلال شخوصه المسرحية** التي خرجت عن بَشَرِيَتِهَا لتُلامس ذوق الطفل الصغير، **فشخصية** الثور تُمثل حالة المثقف الإشكالي الذي يرغب في عيش واقع **لا يمثله ولا يناسبه، فغروره** الفكري أسقطه في شراك السلطة وجذبه إلى أنساق الآخر المُعتدي، فكشف هذا **الانسياق** عن وَهْمٍ مُتَفَشِي في عقل **الثور،**

[1] حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009، ص345.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية الثور المغدور، ص123- 124.

وكانت لفكرة بلوغ السلطة الأثر الكبير في شخصية الثور، غير أنها أوصلته في النهاية إلى مطاف سيئ **بسبب** غروره وغبائه.

ويطالعنا الكاتب في مسرحية **"أساس الملك"** على شخصية تاريخية مثقفة، متمثلة في الخليفة العباسي **المأمون** الذي عُرِفَ عنه حنكته السياسية **وثقافته الواسعة، وكان له دور** كبير في ازدهار الدولة العباسية في فترة **حكمه** وتطور حركة الترجمة ونقل الفلسفات الغربي، **فقام بتوسيع نشاط دار الحكمة** التي أنشأت في عهد والده **هارون الرشيد،** حتى **أصبحت تضم** العديد من مراكز الترجمة، والمخطوطات الفلسفية **الغربية، وكان المأمون أديبًا** ومترجمًا وشاعرًا في الوقت نفسه، **ومسرحية أساس الملك** عبرت عن فكرة مهمة، وهي أن السلطة ليس **بالضرورة أن تكون حكرًا على السياسيين فقط، بل** يمكن أن تُسْنَدَ لشخصيات مثقفة تَحْكُمُ زمام الأمور،**"فالسلطة لا تتحّدد في شكل معّين، فهي متوقعة في نفس الآن، داخل مؤسسات معينة، المحكمة، والكنيسة، الإدارة الاستعمارية، العائمة البطريركية.. السلطة تتوزع في المؤسسة الأمنية، والقضائية، والدينية، والاجتماعية، والاقتصادية، والثقافية، والإعلامية، والنقدية.. "**[1]**، وتزداد مكانة المثقف السياسي عندما يكون مشبعًا بالمرجعيات الثقافية، ويتوسل بتوظيف الفكر والفلسفة والعلوم** لخدمة مصالح أمته.

وحينما نتتبع شخصية المأمون في المسرحية، نُعَايِّنُ جملة من التمثيلات الثقافية التي كانت سببًا في امتلاكها لهذه الخلفية التاريخية الفريدة، فيبدأ المقطع الاستهلالي في المسرحية في تصوير شخصية الخليفة المأمون في قول الكاتب:

المأمون: أحد أعظم ملوك العباسيين، كهل في قوة وأناقة

ابنه العباس: فتى في العشرين عليه مظاهر النعمة

الوزير يحي: أحد وزراء المأمون[2]

يوضح هذا الاعتراف **المشهدي بعظمة المثقف من قبل الكاتب، وبلمكانة** والسيرة التاريخية التي **حظي** بها في فترة حكمه، **فالواقع** الثقافي في العصر العباسي **كان شاهدا على تلك التحولات الحاصلة بفضله، وإذا كانت** المسرحيات السابقة قد وَضَعَتْنَا أمام مختلف الصراعات والتجاذبات **بين المثقف والقوى السياسية، وأعطت لنا** صورة عن مواجهات المثقف في مجتمعه، وظهوره **كذات مغيبة ومستهدفة من قبل النخبة السياسية، فإننا نجد** جلاوجي في مسرحية **أساس الملك** قد طرح نوعًا آخرَ اصْطَلَحَ عليه غرامشي **"بالمثقف المنتمي أو المثقف السلطوي"** الذي يُسَخِّرُ السلطة لخدمة الرعية، فيظهر كإنسان مُنتجٍ **للثقافة** مُمَارسٍ **لحريته، يعمل على تقمص دور**

[1] أحمنه مشاشو، عقيلة محجوبي، سلطة الثقافة وثقافة السلطة، قراءة ثقافية في تمثيلات الأنا المثقف والآخر السلطوي في رواية أشباح المدينة المقتولة لبشير مفتي، مجلة طبنة للدراسات العلمية الأكاديمية، مج05، ع01، 2022، ص1216.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية أساس الملك، ص47.

الفاعل الثقافي في وسطه السياسي، وانطلاقا من شخصية المأمون يرتحل جلاوجي من خلال مسرحيته إلى رحاب بغداد وبلاطها ومناخها الثقافي، يقول :

المشهد الثالث (المأمون يستعد لاستقبال المتظلمين ومعه يحيى القاضي وابنه العباس وحرسه)

المأمون: (يفتتح) نسأل الله أن يرينا الحق حقًا، ويرزقنا أتباعه، ويرينا الباطل باطلاً، ويرزقنا اجتنابه.. اللهم وفقنا للعدل والإنصاف. يا يحي كن سندي، لا تكلني إلى نفسي، ولا للشيطان، نورا بالحق من كتاب الله وسنة رسوله، وأنت يا عباس، تأمل كل القضايا جيدا، فإن أنت رأيت أباك قد أخطأ، فرده للصواب[1].

أبان المشهد المسرحي عن صورة الحكم والخلافة في العصر العباسي، إذ لم يقتصر دور الحاكم في مجال المجال السياسي والعسكري فقط، بل امتلك أُسُسَ العدل والمساواة مع رعيته، وتطبيق الأحكام الشرعية، فيضع هموم الشعب في المقدمة، ويتفاعل مع كل الأحداث بحنكة صرامة، فالسلطة الأخلاقية تكون أسبق من السلطة السياسية في تأسيس مجتمع منضبط، يضيف جلاوجي:

المأمون : يا للظالم الجبار لأأدبنه .. (يطرق لحظة مهتما ثم يرفع رأسه)

في دون ما قلت زال الصبر والجلد ... عني وأُقرح مني القلب والكبد

فالمجلس السبت إن يقض لنا.. .. ننصفك منه وإلا المجلس الأحد

المرأة : بل اليوم الأحد أوافيك يا أمير المؤمنين

المأمون: وبابي مفتوح إليك في كل حين، ولن يظلم أحد من رعيتي ما دمت خليفة عليهم، هيا لصلاة العصر يا يحي هيا هيا... (يخرج الجميع)[2]

مَثَّلَ المأمون نموذجًا رائدًا ومتقدمًا في علاقة المثقف بالسلطة وفي طريقة ممارستها، فلم ينحصر اهتمامه في المسرحية بترسيخ الهيمنة السياسية، بل وقف المأمون بما يحمله من ذكاء وقوة وعدل، في مواجهة مشاكل الشعب واستقبال رعيته والاستماع لانشغالاتهم، كما نجده قد استنجد بأحكام الدين الإسلامي وفق ما يقتضيه الموقف، فكان بعيدًا عن المثقف السلطوي المتأفف من الواقع الاجتماعي، ويمكن القول أن المأمون قد رسم منهجه السياسي من البداية، فكان الخليفة الحاذق والعادل والعالم بهموم شعبه، ونموذجًا للسياسي الذي ينحو منحى تكاملي في الإلمام بزمام السلطة وتطبيق لشريعة الله .

3- صورة الأنا واستلاب الهوية الذاتية :

إنَّ المسرح "يمتلك قدرة كبيرة على تمثيل الاعتقاد والمذاهب والأفكار، والتعبير عن الأنساق المختلفة ذات العلاقة بالإنسان، فالإنسان عن طريق السرد يُشَكِّلُ صورة عن نفسه ومجتمعه وتاريخه، وقيِّمه وموقعه، وعن الآخر

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية أساس الملك، ص51.

[2] المصدر نفسه، ص 50- 51.

وكل ما يتصل به"[1]، وقد حاول جلاوجي عبر نماذجه المسرحية السابقة، مُساءلة القضايا الوجودية والهوياتية لشخصياته المسرحية، والغوص في أنساقها الثقافية وانتماءاتها الإيديولوجية، فَعَكَسَ تموضع الأنا في فضاء الآخر، والآخر في فضاء الأنا، ففي مسرحية الثور المغدور نَطَّلِعُ على صور تصدع وانفلات الهوية عند بعض الشخصيات، وجانب من تلك الحياة المعطوبة التي تعيشها، في انعدام فعالية الأنا في تفاعلها مع الآخر يقول جلاوجي:

الفصل الأول.. يظهر الليث وهو يدور جيئة وذهابا، في حيرة من أمره، بعد لحظات، يدخل عليه الثعلب خائفا

الثعلب: سلام الله عليك يا سيدي

الليث : (بغضب) لا سلم الله عليك أيها الثعلب الماكر أين كنت؟

الثعلب : العفو، العفو يا سيدي

الليث : لقد بعثت في طلبك منذ الصباح الباكر.

الثعلب : (متذللا) أمور شغلتني ياسيدي

الليث : رافعا صوته أمرنا فوق كل الأمور، إذا دعونا فلابد عليك من الحضور

الثعلب : العفو يا سيدي لقد كنت أنشر حبكم في القلوب، واكسب لكم الإخلاص والولاء

الليث: دعنا من كلامك وهيا إلي

الثعلب : أنا تحت أمرك، ورهن إشارتك[2]

استنادا لهذا المشهد يمكن القول أن جلاوجي في تَرْسِيمِه لصورة **الآخر المتسلط (الليث)**، أعطى في المقابل رؤية **للأنا المتمثلة** في شخصية (**الثعلب**) التي شكلت لنفسها هوية مَسْلُوبَة ومَنْبُوذَة، ولعل قول **وليام جيمس:** يدعم رؤيتنا حول شخصية الثعلب إذ أن" **الهوية ظاهرة نفسية اجتماعية، تقع عند نقطة تقاطع بين معرفة الذات من طرف الإنسان لنفسه، ومن طرف الآخرين**"[3]، إلا أنّ هذه المعرفة تكاد تكون غائبة عند الذات، فالمسرحية تتضمن بعدا سياسيا من خلال اعتراف الأنا بسلطة الآخر في قول الثعلب:" **أنا تحت أمرك ورهن إشارتك**"، وجلاوجي استخدم هذه الشواهد اللفظية للتعبير عن نسق الاستلاب عند الثعلب.

[1] فاطمة مختاري، إشكالية الهوية وصراع الأنا والآخر في الرواية النسائية العربية، مجلة الباحث، مج11، ع01، ماي 2019، ص55.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية الثور المغدور، ص118.

[3] محمد حكيمي، صراع الهوية بين الأنا والآخر في رواية منبوذو العصافير لإسماعيل يبرير مقاربة سوسيو ثقافية، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مج09، ع05، 2020، ص398.

ويستمر جلاوجي في فضح الوجه الحقيقي للذات والتنبيه لعيوبها، من خلال الاعتماد على لغة الإيماءات كصورة من صور انفلات الهوية والانتماء، في قوله : **الثعلب** :(**متذللا**) **أمورا شغلتني سيدي، وهو وصف سَعَى من خلاله الكاتب** إلى اختزال شخصية الثعلب في جملة نسقية، وتمكين المتلقي من فهم كينونتها المنبطحة.

ويمكن القول أن توجه جلاوجي في الاعتماد على الشخصية الورقية، هو أمر مَدْرُوسٌ ومَعْلُومٌ لديه، مُضمِراً خلفه مضامين نسقية، فَعَبَر من خلالها عن ذلك التفكك والشرخ الهوياتي الحاصل في الذات العربية، هذه الذات التي دخلت عالم الآخر دون مُقَاوَمَة، وبين انفلات الهوية وسطوة الآخر وإكراهاته **غابت الأنا، وأصبح حضورها** مَعدومًا ومُنشقًا، وهنا تغدو **الأنا** في علاقتها بالآخر أسيرةً وعاجزةً عن تمثيل ذاتها.

وتُظهر شخصية **الثعلب** عن مدى عمق الأزمة التي تعيشها الأنا في محاولتها الاندماج في فضاء الآخر، حيث أن محاولات الأنا في **كسب ثقة الآخر، فرض عليها اللجوء** إلى أسلوب الخضوع والولاء، ورغبةً في الكشف **عن نواياها ولفهم** هذه العلاقة الغيرية بينهما **يقول الكاتب:**

الليث: أجل يا ثعلب، إني أريد لحم العجل حالا

الثعلب : أخشى أن أعجز عن الإمساك به.

الليث : (يغضب) اسمع يا ثعلب يا ذا الاحتيال رأسك المحبوب أو ذاك الغزال تأتي به في الحال والحال

الثعلب : حاضر، حاضر سأبذل كل ما في وسعي لآتي به

الليث: إن لم تأت به فصل على نفسك صلاة الجنازة، هل تعرف كيف تصل على نفسك أم أعلمك؟

الثعلب : بـ....بـ.... بل أعرف ياسيدي، وأعرف كيف أميت نفسي، وكيف أغسلها، وكيف أكفنها أيضا.[1]

تُطِلُ علينا الأنا في المشهد ومن خلال تراتبية الحدث المسرحي، على أنها ذات مستلبة الهوية، فوجودها لا يتشكل خارج فضاء السلطة، وفي سياق يعبر عن قيمة الأنا في أعين الآخر، يقول الثعلب(**الثعلب : بـ....بـ.... بل أعرف ياسيدي، وأعرف كيف أميت نفسي، وكيف أغسلها، وكيف أكفنها أيضا**)، **هنا نلمس نوعا من الحصار الوجودي،** إذ شكل الثعلب في علاقته بالسلطة، ذلك الطرف المستضعف والمهمش **الذي لا يمكنه** تمثيل نفسه، وفي ظل غياب الوعي يغيب الإحساس والحاجة إلى إدراك الذات لقيمتها، فكان همه الوصول إلى البلاط والبحث له عن مكانة في وسطه.

والتحالف بين الأنا والسلطة لا يمكن أن يحدث، إلا إذا تنازل أحد الطرفين عن كيانه، وقتل ضميره وعاش في أوهامه الذاتية، **وأصبح جزءا من ألاعيب السلطة** وداعمًا لها، **وهنا يبدأ الشعور بالإقصاء يتشكل لوجود سلطة أقوى منه** تسلبه هويته وذاته، وهذه الصورة تجسدت في شخصية **الثعلب** الذي سُلِبَتْ هويته وحريته، **فبقي وحيدا** يتخبط في ظلمة اختياراته، يعيش حالة من الانسلاخ **والاستلاب والاستعباد، وهي أنساق ثقافية هيمنت على** مجرى المسرحية.

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية الثور المغدور، ص120.

وقد طرح جلاوجي في مسرحيته"**الثور المغدور" نوعا من المحاكمة التراجيدية بين الشخصيات المسرحية، حيث مَثّلَ الأسد شخصية السلطة** لأنه كان أكثر قوة في الهرم السلطوي، في حين كانت شخصية الثعلب ترمز للرضوخ والاستسلام يقول في هذا السياق:

الثعلب: (وهو يدخل فجأة) السلام عليك يا مولاي الأسد

الليث: مولاك يا لعين ؟

الثعلب: أجل وأنا خادمك المطيع[1]

الاستلاب الهوياتي هو وصف للذات التي ترفض التحرر من قيود السلطة، وجُلُّ محاولاتها توقفت عند **حدود إرضاءها وتنفيذ أوامرها، وعلى الرغم** من ادِعَائِهَا بهذا الولاء **إلا أنها وقعت فريسة سهلة، ولَعَلَّ الكاتب من خلال إخراجه لشخصية الثعلب كانت له مقصدية، حيث سلط الضوء على عيوب** الفرد العربي المَسْلُوبِ لهويته والمُنْقَادِ للسلطة بمحض إرادته، فتاريخنا السياسي لا يزال يحتفظ بهذه الأشكال **من المطبعين للنظام السلطوي،** الأمر الذي أدى إلى تفاقم هذه الحالة في مجتمعاتنا.

ويمكن القول أن الهيمنة السلطوية بسطت جذورها في **المسرحية، من خلال تلك الصراعات** التي دارت بين **الشخصيات الورقية المتخيلة،** فكان ظاهرها يوحي للطفل أنه صراع يحدث بين شخصيات يُحِبُهَا ويَمِيلُ إليها **ويتفاعل معها** بحبٍ وحزنٍ ونفورٍ، غير أنّ مضامينها تَتَسَتَّرُ خلفها **حقائق سياسية وإيديولوجية ضربت كيان الأمة العربية.**

وإن فكرة تهميش الذات لنفسها واستلاب هويتها لم تكن قضية **حديثة التشكل، بل كانت موجودة** وقابعة في الفكر البشري منذ تشكله، وفي كل الحضارات والأزمنة، والفرد العربي كان دائما رمزا لهذا الاستلاب الثقافي بشكل ملفت للانتباه، ما شكل هاجسا للكُتَّاب حول ضرورة **البحث فيه.**

حَاوَلَ جلاوجي في معظم مسرحياته **خلق شخصية خاضعة، سواء من خلال شخصياته الورقية المتخيلة،** أو شخصيات حقيقية من وحي الواقع، كما استدرج من خلالها أشكال **الاستلاب، ووقف عند أنساق ثقافية** يَحْضُرُ فيها ذلك الاضمحلال والتلاشي الوجودي، حاملاً معها نوعا من العنف الرمزي، ومُمْسِكًا بخيوط السلطة، وهذه المرة كانت الوقفة **المشهدية مع مسرحية الخيانة،** فكانت وقفة تاريخية ثقافية **كشفت الغطاء عن ذلك** التاريخ المأساوي لفئة من المجتمع الجزائري المنسلخ عن هويته، فشعور العدائية الذي طغى على المستعمر الفرنسي **قامت** بترسيخه حتى في أبناء الوطن الواحد، **من خلال تكوين جيل من العملاء سهلوا مهمة فرنسا** في بسط **النفوذ السياسي والثقافي، فجعلتهم وسيلتها المشروعة** في تحقيق توسعها الاستعماري.

والعميل هو نموذج للفرد المستلب الفاقد لكرامته وانتمائه، فكان جزاء من وجود فرنسا، غير أنّ وجوده لم **يكن مرئيًا** بالنسبة لها، كما اعتبر شخصية ضعيفة تعيش متوارية عن الأنظار، لكونها **مستهدفة من قبل الشعب**

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية الثور المغدور، ص128.

ومفجري الثورة ما زرع الخوف في نفسيتهم، وإنَّ وجود هذه الفئة في أوساط المجتمع الجزائري زاد من معاناتهم، فقد كانوا محاصرين بين احتلال غاشم متعصب وبين خيانة أبناء الجزائر، وقد ارتحل بنا جلاوجي عبر مسرحيته "جزاء الخيانة" إلى أسئلة الهوية من (قتل وخيانة وخوف، وتشظي الذات الجزائرية)، فالعميل مثل ذلك الوجه المظلم للجزائر، واعتبر فئة مندسة حاولت إجهاض الثورة ، فمشكلة الثورة لم تكن مشكلة مادية بقدر ما كانت مشكلة فكرية وأخلاقية، فكان فقدان الجزائري لهويته هو المصدر الأكبر في تأزم الوضع يقول جلاوجي:

المشهد الأول(يظهر الضابط الفرنسي في مكتبه يقلب أوراقا، ويدخل عليه أحد العملاء خائف).

العميل: (وهو يرتجف) سيدي سيدي احمني احمني

الضابط: (باستعلاء) فرنسا تحمي المخلصين لها، لا تخف ماذا وقع؟

العميل : لقد أرسلوا يتوعدونني بالقتل.

الضابط : من هذا الجبان الذي يجرؤ على ذلك

العميل: إنه القائد عميرش أرسل يتوعدني بالذبح، عند منتصف النهار بالضبط.

الضابط: عميروش لا يستطيع أن يتحدى إرادة فرنسا، في آخر هذا الرواق حجرة خاصة، اذهب وابق هناك، ولا تخشى فنحن هنا

العميل : والنوافذ ألا يمكن أن يتسللوا إلي عبرها؟

الضابط: (بغضب) ماذا تظنهم أشباحا؟ جنا؟ هل نسيت أنك في حماية فرنسا العظيمة؟[1]

استهل جلاوجي مسرحيته بمشهد بَيَّنَ حالة الذعر والخوف الذي انتاب العميل، كنوع من المكاشفة السلوكية من خلال اعتماده على لغة الجسد والإيماءات، ما زاد الصورة وضوحًا وترميزًا، وساهم في منح المشهد عمقا دلاليا، حيث يوازي خطابه بين فضح حقيقة السياسة الاستعمارية وممارساتها، وبين التلميح الساخر لحالة العميل، وهذا الوصف يضع الكاتب المتلقي أمام وصف سيكولوجي تبدو فيه معالم شخصياته مشوهة، كما رصد فيها علاقة التماهي والانبهار بين الأنا والآخر، فتحولت الذات إلى ذات متصدعة، فالقتل الذي كان بالأمس بِيَدِ المحتل أصبح اليوم بِيَدِ أبناء الجزائر.

ويواصل الكاتب إعطاء ترسيمة سيكلوجية لشخصية الأنا الخائنة، وانكسار نسقها القيمي، وضَخَّ المزيد من الوصف للكشف عن دواخلها، ورصد حالتها النفسية وموقعها عند الآخر، فقد أيقنت الذات أنها تعيش في واقع غير آمن تبحث دوما عن الخلاص في كنف هذا المستعمر، " فليس أمرا بسيطا أن نرى انهيار الموقف والبنية الواعية عند كائن إنساني، إنها نهاية حقيقية للعالم بشكل مصغر، إذ يتشكل لدى الشخص انطباع بأن كل

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية جزاء الخيانة، ص72.

العناصر التي كانت تؤلف حياته، قد ارتدت إلى شكل من العماء البدائي، ويشعر أنه منبوذ وتائه، ومقهور إلى أقصى درجة، إنه يمثل مركب بلا دفة، تتقاذفه هيجانات العناصر"[1] وضمن هذا المنظور يقول:

في المشهد الثالث (في حجرة تكاد تكون فارغة، إلا من كرسيين وطاولة يظهر العميلان في قلق شديد)

العميل 1: ينظر من النافذة المغلقة في خوف) اللعنة عليهم، ما أفضع أن يموت الإنسان مذبوحا كالشاة!

العميل2: وما أفضعه حين يموت عميلا

العميل1: صدقت خسرنا كل شيئ

العميل 2: ولكن هل تشك في عظمة فرنسا؟

العميل 1: فرنسا أمنا...[2]

هذا الوعي الانسلاخي"فرنسا أمنا" تشتبك خيوط المشهد الحواري، وتغيب قيمة الأنا، التي أَلْزَمَتْ نفسها على الدخول في عالم لا يمثلها فكريًا ولا ثقافيًا، وعاشت وَهْمًا هوياتي خلقته لها مخيلتها، بعد أن غاب عنها ذلك الحس القومي وعُمْق الأزمة التي تتخبط فيها البلاد، فالحدث المسرحي يُصور هروب الذات المستلبة لتلوذ بمن يحميها، فكانت أمها فرنسا ملاذها الآمن الذي حاولت فيه أن تؤسس فيه قيمة لنفسها، ويمكن القول أن الكاتب في تمثيله المسرحي للمشهد الأخير، اعتمد على خاصية البوح بين الشخصيات بشكل ملفت، فكان "الفرصة لصوت الأنا للتعبير عما يضطرم في الأعماق، من مخاوف وآلام وأفكار"[3]، وكان اعترافا من الشخصيات على حالة الضياع، لتكون بذلك شخصية العميل أنموذجاً تراجيديًا لمأساة الذات المستلبة.

والجدير بالذكر أن جلاوجي من خلال شخصية العميل، أشار إلى أن حالة الاستلاب الذي تعيشه الذات كان مَعْلُومًا ومُدْرَكًا من قبلها، هذه المكاشفات العنيفة التي تخللت الحوار كانت حصيلة نهائية لما هو واقع، فهدم الواقع أحلام الذات لتبقى تحت رحمة الآخر، فالهدوء والسلام الذي عاشته الذات مع الآخر، وكان حاضرا في بداية المسرحية، حَلَّ مَحَلَهُ في النهاية نسق الخوف والانتقام، وهذا اعتبر منطق مسرحي مفارق، اعتمده جلاوجي في سيرورة الأحداث، فأحدث عنصر المفاجأة والخرق في أفق توقع المتلقي.

وتزداد الأنا حدة وأنانية لتبحث عن من يحرضها، وتسير نحو الهدف المرجوّ غارقةً في مخيلتها، وباحثةً عن كينونتها في فضاء الآخر، وتبدأ ذاتها في الانسلاخ عن محارقها فتتفتت تدريجيا، لتُحدث نوعا من الانحلال الوجودي، ويبدأ فعل اختراق الآخر للذات المستلبة، وتتغلغل الذات في الآخر في مسرحية " خيوط الفجر"، من

[1] هاني إسماعيل محمد إسماعيل أبو رطيبة، جدلية السيد والعبد قراءة في ثلاثية غرناطة، مجلة التواصل الأدبي، مج 11، ع01، ديسمبر 2018، ص29.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية جزاء الخيانة، ص75.

[3] حوراء عزيز عليوي، ثنائية الأنا والآخر في رواية سيدات زحل للروائية لطيفة الدليمي، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، ع36، كانون الأول2017، ص808.

خلال شخصية الطرقي الذي يُعَدُّ ذلك النموذج الثقافي الذي يتمرد ويطفو فوق كل الأنساق الثقافية، وفي سياق يُعبر عن انعدام فاعلية الذات يقول جلاوجي:

القائد: لا فائدة منكم سنسند الأمر لرجال الطرقية .. هم رجالنا المخلصون وتأثيرهم على الشعب قوي.

الشيخ: (وهو يدخل) الولاء لسيدي القائد ولفرنسا العظيمة.

القائد : (مرحبا) أهلا بالشيخ أهلا بصاحب البركات.

اليهودي : إن سيدي القائد يحدثني عن عظمتك وبركاتك.

الشيخ : ونحن خدام فرنسا[1]

من خلال المشهد المسرحي، تَتَبَدَّى خيوط الاندماج مع الآخر من خلال شخصية الطرقي، هذا الاستحضار التاريخي للشخصية، جاء ليعزز فكرة التجنيس الهوياتي الذي أصاب كيان الفرد الجزائري في مرحلة تاريخية حساسة.

إنَّ أسئلة الهوية والانتماء ظَلَّتْ تعصف بالكُتَاب الجزائريين زمَنًا طويلًا، لذلك نجد جلاوجي قد وقف طويلا عند شخصية الطرقي في مسرحيته خيوط الفجر، هذه الشخصية التي أَخْفَتْ هويتها الحقيقية عن الشعب، جعلها تعيش انتكاسة وجودية، فظلَّت تُصَارِعُ للحفاظ على إخلاصها لفرنسا، وقد غدت صورة الطرقي مُشَوَّهَةً في الذاكرة التاريخية نتيجة لممارساته غير الوطنية، فكانت شخصية رافضة لسلطة وإرادة الشعب وللتقاليد والأعراف الاجتماعية، والطرقي في المسرحية " **فَقَدَ هويته وأضاع أصالته، ووجد نفسه عاريًا، أمام فقده ذاته، وهو هنا يحاول أن يجد لنفسه، هوية بديلة، فهو هارب دائم من ذاته، يحل مشكلته، من خلال التنكر لها، بدل أنى يتصدى للعلة، ويقلب المعادلة**"[2].

ويواصل جلاوجي رصد أهم النكسات والخيبات التي رافقت علاقة الأنا بالآخر، حيث شَخَّصَتْ مسرحية "**غصن الزيتون**" الواقع العربي برمزيته ودراميته، وبَدَتْ فيه الذات مهزومة مُفرغة من حسها القومي، تلجأ إلى الهروب من الواقع وعدم الدخول في مواجهة مع الأخر، وضمن هذا المنظور يقول جلاوجي:

الأم: وبنو العرب أين منا؟ بل أين المسلمون في مشارق الأرض ومغاربها؟

الجد : إنهم يعينوننا دائما.

الأم : (مستغربة) بماذا؟

الجد: (مستهزئا) هم ينددون.. يستنكرون.. يشتكون اليهود إلى اليهود.. يصلون علينا صلاة الغائب، ينظمون فينا الأشعار.. يتحدثون عنا في نشرة الأخبار.. أليس هذا كثيرا؟

---

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية خيوط الفجر، ص18- 19.

[2] سيد أحمد عبد الرحمن محمد، الشخصية المستلبة في رواية باب رزق لعمار علي حسن دراسة تحليلية فنية، مجلة قطاع كليات اللغة العربية والشعب الناطرة، ع13، (دت)، ص3033.

الأم: (خائفة) سحقا لهم من خونة.. عددهم كثير، ولكنهم غثاء كغثاء السيل[1]

هو مشهد مسرحي رَصَدَ حقيقة النكسة الحضارية وحقيقة الواقع العربي، ونسج خيوطه المشهدية **من** مظاهر ضياع الهوية العربية، فقد عَبَر **الكاتب عن سلبية الذات** العربية وانهزاميتها، هذه الذات التي لا تملك غير **الشعارات الرنانة** في مواجهة عبثية الآخر وتسلطه.

وقد اعتمد جلاوجي على قوة الوصف، ليجعل المتلقي يكتشف وحده حقيقة السلطة، ويرصد تلك **الملامح العربية الباهتة**، ويمكن القول في هذا السياق **المسرحي المشحون بصور التخاذل** العربي والمثقل بأسئلة الهوية، **أنّ الكاتب حدد موقع الذات خطابيًا، حيث** اعتمد في عرضه لحالة القطيعة بين الذات وانتمائها في المسرحية **على ثنائية الشرق والغرب**، والتي من خلالهما يمكن رصد مظاهر الاستلاب الهوياتي وحالة اليأس الذي تعاني منه الذات العربية، وتخَليها **عن مقدساتها الثقافية، فالشخصيات المسرحية** تبدو ناقمة على الواقع العربي **نتيجة عقدة النقص والدونية، فتشكل لديها وهم الحياد الذي جعلها بعيدة عن قضاياها وهويتها، ومعزولة عن واقعها.**

وقد أعاد جلاوجي قراءة الواقع الثقافي بأسلوب **مسرحي تراجيدي** تهكمي، وأعاد طرح سؤال الهوية في سياق يحمل الكثير من الانهزامية، من خلال شخصيات خيالية نَاقِمَة ومُتَبَرِئَة **من وجودها وتاريخها**، فأصبح **الإحساس بالاستلاب** ملازمًا لها، **فخلقت لذاتها أزمة إيديولوجية** كشفت عن عمق الشرخ الثقافي **الذي تعيشه، وعقدة النقص** التي انتابتها وذلك في قوله:

المجموعة : (تنادي التاريخ)

أيها التاريخ اصدع بالحق المبين، واكشف للحيارى وكل العالمين، فالحق كالدر الثمين، لا يغطيه غبار السنين ولا تدجيل الكائدين... الشباب: (يرد باستهزاء)

الشاب الأول : (ساخرا) التاريخ؟

الشاب الثاني : ليس في التاريخ سوى أسمال وأطمار

الشاب الثالث : وأخبار تتلوها أخبار

الشاب الرابع : وغبار يغشاه غبار

الشاب الخامس : تاريخكم عار وشنار[2]

يكشف المشهد المسرحي عن وجود صراع ثقافي **خلقته الذات لنفسها** وضد تاريخها، من خلال دخولها في **مرحلة الاستسلام من واقعها ومن هويتها الثقافية، فخيمت المأساوية على المشهد وتصبح الذات عارية من أي** انتماء، ومتمردة عن النسق التاريخي.

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية غصن الزيتون، ص48.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية ضلال وحب، ص18.

وقد عمد جلاوجي في حواره إلى خلق شخصيات مخالفة لأفق توقع القارئ، وذلك عندما وَظَّفَ خمسة شخصيات معادية للتاريخ، ما أدى إلى تعميق الهوة بين الذات وانتمائها، فالبنية الثقافية للذات نجدها مهزوزة ومنكسرة، ترفض الاعتراف بأي سلطة ثقافية ويضيف جلاوجي:

سئمنا السراب سئمنا الكذاب، كل الأمم بنت صروحا بالهمم، لا بالعظام والرمم، هم سبروا غور البحار في الليل والنهار، هم هتكوا الأستار، ركبوا الفلك الدوار، شقوا الأغوار، هم رموا بالماضي مع الأقذار، واختاروا الآتي جهارا[1].

نلتمس في المشهد المسرحي أنّ الأنا تعيش صراعًا داخليًا بين ما تريده كذات، وبين ما تعيشه، هذا الصراع الذي وَلَدَ من رحمها آخرَ معاديًا لها، وولد عندها أزمة هوية وانتماء، إذ وجهت الذات نقدًا لاذعًا لتيار المحافظين وجعلت التاريخ محل محاكمة في خطوة لطمر الهوية العربية.

كما تتجسد الرؤية الانبهارية وموقف الإعجاب بالآخر وبإنجازاته، فالذات نجدها مدركة للاختلاف الحاصل بينها وبين الآخر، وأن هناك أساسيات تفتقدها الذات، ويمتلكها الآخر الذي يعد في نظرها نموذجًا للتطور والحداثة، ولعل الباحث محمد راتب يؤيد هذه الرؤية في تصريحه " إن أوربا متفوقة علينا في كل شيء، وإنه وإن كان يطيب لنا أن نظن أن الأوربيين، أفضل منا ماديًا، وأننا أفضل منهم روحيًا وأخلاقيًا، فإن هذا ليس صحيحًا، فهم أفضل منا خلقيًا وروحيًا أيضا، وهو الموقف الذي يأبى الانكماش على الذات، لأن إنكار الثقافة الغربية لا يستطيع أن يشكل في حد ذاته ثقافة، ولأن الرقص المسعور حول الذات المتفردة، لن يجعلها تنبعث من رمادها"[2]، فعندما تَفْرَغُ الذات من خصوصيتها الثقافية، فإنها تعيش حالة من الانسلاخ والاستلاب الوجودي، ويكون هذا الاستلاب هو نوع من ثورة الذات على واقعها، وغالبا ما يكون عن قناعة منها، هذا ما أوضحه جلاوجي في مسرحياته، فالذات كانت دائمة في حاجة إلى اعتراف الآخر بها، فَسَعَتْ دائما لقديم نفسها على أنها تابع للآخر، على الرغم من أنها تدرك حقيقة وجودها، فلم تبد أي مقاومة في سبيل الحصول على الاعتراف، ولو بحثنا عن تمرد الذات على هويتها، سنجدها في شخصية العميل والطرقي وفي شخصية الثعلب ... إلخ

ويمكن القول أن قضية إثبات الذات العربية لهويتها وكيانها، كان دائمًا هاجسًا للكتاب العرب، في خطاباتهم، واعتبر قلقًا إنسانيًا منذ الأزل، غير أن جلاوجي عَمَدَ إلى استحداث بنية مسرحية مُلَغَزَة نسقيا ولغويًا، وتطرق فيها إلى قضية الاستلاب الهوياتي من خلال شخصيات قريبة من روح الطفل، ويؤسس من خلالها أنساقا ثقافية لما لها القدرة على التأثير في نفسية ووعي الطفل، فجعل الإحساس بالدونية وفقدان الهوية، يتسرب إلى شخصياته الورقية والحيوانية، كاشفًا من خلالها عن عيوب الذات.

---

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية ضلال وحب، ص13- 14.

[2] محمد راتب الحلاق، نحن والآخر دراسة في بعض الثنائيات المتداولة في الفكر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1997، ص 35- 36.

4-السلطة الأنثوية وتقويض النسق الفحولي :

"إن النقد الثقافي أداة للحفر في جينيالوجيا المتن الثقافي الذي تؤلفه، عبر قنوات كثيرة ومختلفة فيما تؤلفه الثقافة نفسها، وتسوقه عبر قنوات كثيرة، ومختلف فيما يدعى بـ "الحيل الثقافية" كالحكايات والنكت، والبلاغيات والأكاذيب، وثانيا أداة لتفكيك سلطة، هذه الثقافة الذكورية/الفحولية وتشريحها، وتذويب ما أسماه الغذامي ب "الشحم الثقافي"، وخلخلة كل أشكال النسق المتسلط، كنسق التفحيل"[1]، وقد اقترن استحضار الذات الأنثوية في الذاكرة الأدبية والثقافية لدى المجتمعات العربية التقليدية، على تغييب دورها وحضورها، ورسمها على أنها مجرد تابع للسلطة الأبوية، هذه السلطة الذكورية التي كانت من أكثر المواضيع بروزًا على مستوى الدراسات الأدبية والثقافية، غير أن المثير في الأعمال المسرحية لعز الدين جلاوجي، أننا نلمس فيها ذلك النمط والنموذج الجديد في علاقة الرجل بالمرأة، وتحولات تمثيل الذات الأنثوية على المستوى المسرحي، فجعلها الكاتب موضوعًا مغريًا للمتلقي، وجعل مسرحياته تنفتح على تيمة المرأة من خلال رصد مكانة الرجل ضمن نسقها الثقافي.

وتتخذ الذات في مسرحية "الدجاجة صنيورة" شكلا جديدًا بعيدًا عن الخطابات المنكرة للهوية الأنثوية، وبعيدًا عن كونها ضحية الطابوهات في المجتمع الأبوي، فعكست رغبة الأنثى في التمرد على الرجل والمجتمع، فتطالعنا في المسرحية شخصية فطومة المرأة العجوز المتمردة، إذ صَوَّر لنا الكاتب ذلك الصراع المؤنث ضد الرجل وصور لنا ذلك الوجود الفعلي والقيادي للأنثى، وقد أحالنا الكاتب في مقدمة المسرحية وفي عرضه لشخصياته على جملة استهلالية وإن صح التعبير على عتبة نصية، كأحد العلامات النسقية على وجود صراع بين المرأة والرجل في قوله " الزوج: زوج فطومة يعيش معها في صراع دائم"، هذه الجملة النسقية من شأنها أن تنسج وتشكل المشهد الدرامي للمسرحية، وتشكل وعيا أنثويا مسكونا بالتمرد والقسوة يقول جلاوجي في هذا السياق:

الزوج: لا تحسنين إلا الغناء لدجاجتك هذه كأنك تملكين الدنيا

فطومة: عين الحسود فيها عود، عين الحسود فيها عود... ابتعد ابتعد عني.

الزوج: ألا تحضرين لي الطعام إني ذاهب إلى الحقل

فطومة: ألا تراني مشغولة بدجاجتي، دعني وحالي[2]

الزوج: هداك الله يا فطومة

فطومة: (تحمل دجاجتها وتحدثها(أين بضت البارحة يا ناكرة الجميل.. وقبل البارحة.. وقبل قبل البارحة؟ آه قولي أنسيت حبي لك وحرصي عليك؟

الزوج: مالك تكلمين الدجاجة؟ هل جننت؟

---

[1] محمد بن السباع، النقد الثقافي عند عبد الله الغذامي من نقد النصوص إلى نقد الأنساق، مجلة العلوم الإجتماعية، ع23، ديسمبر2016، ص150.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية الدجاجة صنيورة، ص 74.

فطومة: جننت؟؟ أنت المجنون يا وجه السوء يا شيخ النحس

الزوج: وهل يوجد عاقل يكلم دجاجة ؟[1]

الأنثى في مسرحية "**الدجاجة صنيورة** " تمثل سلطة نسقية تغري المتلقي، كما أنّها تحمل قيمة سلبية مشوهة داخل الخطاب، فنجد جلاوجي قد خلق أفق توقع جديد للمتلقي وكسر الطابو الأنثوي، من خلال تأسيس علاقة مختلفة بين الرجل والمرأة **كتجربة نصية جديدة، فمعظم** الكتابات رَسَمَتْ للمرأة صورة **على أنها** الضحية والتابعة لسلطة الرجل، إلا أننا نجد الكاتب خلق نمط جديد في المواضيع المتعلقة بالأنثى، فأكسب **الأنثى** في مسرحيته قدرا من الجرأة.

وصراع فطومة مع زوجها جاء كنوع من التخلي عن الطرف الآخر (الرجل)، والذي أفرغت فيه مكبوتاتها وأزاحت مركزيته، ويمكن القول أنّ شخصية فطومة مارست مركزيتها الاجتماعية السلبية من خلال العنف اللغوي المسلط ضد الرجل في قولها: "**ابتعد ... أنت المجنون يا وجه السوء يا شيخ النحس**"،إذ وجدت في هذه اللغة متنفسا لفرض هيمنتها ووجودها عليه، وهنا كان تجلي النسق الأخلاقي الأنثوي واضحًا، كما سعت فطومة إلى تسطيح وجود الرجل كأسلوب مُعَبِر عن العنف الأنثوي، **والذي** يعتبر من أخطر الظواهر الاجتماعية **مساسا بالمنظومة الأسرية**، لكون له تبعات ومخلفات على التربية السوية للطفل، و"**معناه إنهاء تاريخ مديد من الوصاية والأبوة والسلطوية، وقضاء على الفحولة، وسلطان الفحل، ولأنها تقتضي لتحويل الفاعل إلى مفعول به**"[2]، فالعنف اللغوي والنبرة الخطابية الحادة لفطومة، ساهم في تكوين شخصية مُشَبَّعَة بالكره والتعالي، فكان موقفها منذ بداية المسرحية حاذقًا وشديدًا تجاه الرجل.

والمتمعن في متن المسرحية يرى أن جلاوجي كان صريحًا وجريئًا في تعريته للنسق الأنثوي، فنجده قد أسقط ملامح الأنوثة والجنس الناعم من شخصية المرأة، ووضعها في موضع الجلاد لا الضحية التقليدي، ويمكن القول أن مركزية الأنثى جعلها جلاوجي كمعطى ثقافي له أسبابه وتبعياته، إذ أنّ انعدام التواصل مع الرجل جعل المرأة في صراع دائم معه، فظهرت كأنثى متملصة من براثن الذكورية.

ومسرحية **اللسان المقطوع** كانت بمثابة سجل تاريخي وثقافي، ينهض فيه المروي المسرحي **على منازعات** ثقافية ومواجهة علنية بين شخصيتين أدبيين، كان لهما ذاع كبير في مجال الأدب والشعر، فسعت لعبة المكاشفة والبوح في المسرحية على تعديل كفة الأنساق الثقافية لصالح المرأة، **من خلال الجرأة اللغوية** التي تميزت بها **الأنثى**، فتولد النسق الأنثوي من رحم الثقافة، وجاء كرد فعل على الهيمنة الذكورية، **وبواسطة اللغة صنعت الأنثى لنفسها** مجدًا، وطريقًا لنسج لغة أنثوية **جريئة**، "**فاللغة هي العالم الذي تنكشف فيه الذكورة و الأنوثة، فالقواعد**

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية الدجاجة صنيورة، ص 74- 76.
[2] عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص189.

المتعلقة بالنوع، تعرف حدود خبراتنا، ومن ثم ذواتنا والعوالم، التي نكتب فيها"[1]، **فعملت على** تقويض النسق الفحولي من خلالها، وتحولت من كائن خاضع وتابع، إلى أنثى أجبرت الرجل على الاعتراف بها، **"وأعادت الاعتبار للنسق الأنثوي، بأسلوب مكافيء للنسق الرجولي، في سعي لإنقاذ صوت المرأة/الكاتبة، من انسحاقها تحت وطأة النسق الذكوري الضاغط، وتحرير لسانا، وإطلاقه ليتجول برحابة، في مناطق لعبة الحكي ومتاهته، وإظهاره بلغة أنثوية، وشكل أنثوي وحساسية أنثوية، تكرس وضعا جديدا، في المشهد الأدبي العربي الراهن "**[2]، وتتضح هذه الصورة التي تتبدى فيها الموهبة اللغوية للأنثى المسكونة، بروح التحدي والبعيدة عن الإكراه في **قول جلاوجي :**

الحجاج : حدثينا يا ليلى

ليلى : وعما أحدثك؟

الحجاج : ما الذي أتى بك إلينا؟

ليلى : (تتنهد حزنا) أخلاف النجوم، وقلة الغيوم، كلب البرد، وشدة الجهد، وكنت لنا بعد الله الرفد

الحجاج: وما زلت يا ليلى.. ما زلت أنا لك، ولكل من كانت حاجته لديك.

ليلى: أبقاك لله أيها الأمير

الحجاج: فكيف هي أرضكم وفجاجكم؟

ليلى: الفجاج مغبرة، والأرض مقشعرة، والمبرك معتل وذو العيال مختل

الحجاج: إذن فقد أمسكت عليكم السماء؟

ليلى: أصابتنا سنون مجحفة، أذهبت الأموال ومزقت الرجال، وأهلكت العيال.

الحجاج: حسبك حسبك يا ليلى (للحاجب) خذ المرأة فاقطع لسانها[3]

يطل علينا هذا المشهد المسرحي مُحتقًا بلغة شعرية مكثفة، ومزوجا بانفعالات داخلية، فكان هذا المشهد تشخيصا للحالة الثقافية، وتجليا للذات الأنثوية من خلال المستوى اللغوي، فالسلطة الأنثوية أطلت علينا في ثوب امرأة مغرمة بالشعر وباللغة، تملك من الفصاحة والبلاغة ما يؤهلها للإطاحة بالطابو الذكوري، **فأحسنت فيه الأنثى** لعبة التجلي والحضور الثقافي، وانفجرت دواخلها عبر مستويات لغوية متعددة.

وبعيدا عن شعارات كراهية الآخر، تحضر الأنثى الواعية المثقفة التي تُشكلها الثقافة بكل أبعادها وأنساقها، إذ وجعلت لنفسها سلطة ثقافية تمارس فيها تقويضها الناعم، وتثير حواس المتلقي الذكوري وكأنها **"تريد أن تضع**

---

[1] سارة جامبل، النسوية وما بعد النسوية، تر: أحمد الشامي المجلس الأعلى للثقافة، ط1، طبع بالهيئة العامة لشؤون المطابع الأميركية، 2002، ص388.

[2] مسعودة كودري، الأنثى وإسقاطات الذات في الرواية النسائية الجزائرية المعاصرة، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه، تخصص الأدب الحديث والمعاصر، كلية الآداب واللغات، جامعة الإخوة منتوري قسنطينة-الجزائر، 2017، ص27.

[3] عز الدين جلاوجي، مسرحية اللسان المقطوع، ص111.

الرجل أمام كل ما يجهله، أو ما يريد تجاهله، فتعيد بناء الذاكرة المجتمعية،بطريقتها الخاصة، وزاويتها المتميزة"[1].

الحجاج: هن لك يا ليلى، ياحاجب اصرف لها مئة من الإبل مع رعاتها.

....(تخرج ليلى مع الحاجب)

عنيسة: والله ما رأيت قط أفصح لسانا، ولا أحسن محاورة ولا شعر منها

الحجاج: هذه ليلى الأخيلية، التي مات توبة الخفاجي من حبها[2]

فدائما ما يحضر الجسد الأنثوي في السرد كمعادل موضوعي تعبر به المرأة عن دواخلها، وتعلن من خلاله عن هويتها، غير أن جلاوجي لجأ إلى تأسيس الهوية **الأنثوية من خلال النسق اللغوي الأنثوي، و**حوله إلى علامة **جاذبة للمتلقي ويتجاوز به الطابو الذكوري.**

إن هذه اللغة هي نداء الجسد، **ذلك أن شخصية ليلى** كانت تعيش مخاضا لغويًا غنيًا **بكل مستوياته، فهي** لم تسترجل لتمارس لغتها **أمام الرجل، بل كانت لغتها هي هويتها** التي أخفت **من ورائها رغباتها وأهوائها،** فمهدت لها الطريق لاختراق عالم الرجل، **"ومن هنا تأتي المرأة إلى اللغة بعد أن سيطر الرجل، على كل الإمكانات اللغوية، وقرر ما هو حقيقي، وما هو مجازي في الخطاب التعبيري"[3]**، وتمتزج الأنثى باللغة **وتستأنس** بها **" فترفع صوت الأنوثة وسط الصمت اللغوي، واستحضار التغريد المؤنث، ليكون للمرأة لغة تصارع لغة الرجل، وتقف معها[4] "، وعليه** فإن القيم الثقافية في المسرحية بما أفضت إليه من تمثلات نسقية ولغوية، زحزحت الهيمنة الذكورية، واحتلت مملكته اللغوية، وشكلت هاجسا **ثقافيا له، وخلقت لنفسها عالمًا** مارست فيه وَأْدَ الرجل لغويًا وثقافيًا.

والشخصية الأنثوية في مسرحيات جلاوجي، تعد من أهم الوسائط الثقافية التي اختزلت التجربة الأنثوية **بكل أبعادها، ففي مسرحية لقاء الأذكياء** تنكشف لنا شخصية أنثوية، تشكلت ضمن نمط ثقافي عربي أصيل، **بعيدة عن خيبات الوجود الأنثوي**، كما عبرت عن وعي نسوي راقي، فالانعكاس الثقافي للأنثى العربية في محيطها **الاجتماعي،كان مؤثرًا قويًا، ساهم** في رسم الشخصية **النسوية** ضمن صور الانفتاح التام للوعي الأنثوي، **يقول جلاوجي:**

المشهد الثالث .. (في البيت يدخل الرجل على ابنته)

البنت: :من ضيفك يا أبت؟

الرجل : رجل أحمق لقيته في الطريق

---

[1] منصور أمال، الخطاب الأدبي النسوي بين سلطة المتخيل وسؤال الهوية ربيعة جلطي أحلام مستغانمي أنموذجا، ص205.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية اللسان المقطوع، ص114.

[3] عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص08.

[4] المرجع نفسه، ص234.

البنت : رجل أحمق وما دليل حمقه يا أبت؟

الرجل: حين كنا نسير قال لي أتحملني أم أحملك؟ وكلانا يركب فرسه، وبعد مدة شاهد زرعا ناضجا أصفر مازال لم يحصد، فسألني أهذا الزرع أكل أم لا؟ ولما دخلنا القرية وجدنا جنازة فسألني أصاحب هذا النعش ميت أم لا؟ وهو يرى الناس يتجهون به إلى الجبانة.

البنت: (تسكت لحظة مفكرة) لا يا أبت ما هذا بأحمق بل راجح العقل، ذكي يا أبت.

الرجل: (مندهشا) ماذا تقولين؟ أهذا الكلام يصدر من عاقل؟

البنت: اجلس يا أبت أفسر لك ما قاله لك الرجل.... (يجلس الأب إلى ابنته لتفسر له قول الرجل)

شن: لقد خطبتها فهل تزوجها لي؟ إنما خرجت باحثا عن زوجة تناسبني وتماثلني، وهأنذا أجدها، أخبر ني هل توافق على زواجي منها ؟[1]

مسرحية "لقاء الأذكياء" تعد تناصا مسرحيًا مع المثل العربي القائل: "وافق شن طبقه"، وجاءت ضمن حركة تبادلية للنسق الثقافي، والذي قاد المتلقي إلى سياقات مشهدية استوقفته للكشف عن دلالته، فالأنثى في المسرحية ترتدي ثوب الثقافة بكل أنساقها، من خلال إعادة كتابة تاريخ خطته أنامل أنثى لم تستسلم للسلطة الأبوية، بل كانت مَسْعَى أنثوي للرجل، والكاتب بهذا الربط الثقافي مع الأنثى، جعل السلطة في يدها لا في يد الرجل.

وشخصية طبقة هي تَمَثُلْ عَيْنِي للثقافة في أسمى تجلياتها، وتَمَثُل للمركز الأنثوي الذي تجاوز المقدس الذكوري، وكسَر المنظومة الذهنية البطريركية التي وشحتها بصورة نمطية سلبية وحصرت دورها، وربطت وجودها بحرية مشروطة، لكننا نجدها في المسرحية قد أسمعت صوتها الأدبي للمتلقي الذكوري، فالكاتب نجح في تغليب صوت الأنوثة في المسرحية بعيدا عن إخراج الرجل لها، في صورة مقيتة ومشوهة .

وتعتمد السلطة الفحولية للرجل منذ الأزل على مفهوم العظمة، والاستعلاء والامتلاك، وفي المقابل توجد فئة منكسرة في المجتمع يُكرِس من خلالها الرجل غلبته، إلا أنّ جلاوجي خلق نموذجًا ثقافيًا جديدًا، جسّد فيه الحضور الفاعل للمرأة، فمنح للأنثى دور الشخصية المتمردة على المجتمع الأبوي الذي وضع شرفها كمعيار قيمي لها، وأخرج الرجل في صورة باهتة خارجة عن اهتمامات الأنثى ومتطلباتها، وكان شعورها بالفراغ العاطفي والنفسي منفذًا لإعلان رغباتها الجامحة، يقول جلاوجي في هذا السياق:

أم هند: عجبت كيف تلم بك الهموم، وأنت تعيشين في رغد عيش، وخفض من الرزق، يحسدك عليه كل من يعرفك

فاتنة :ما المال أبغي يا أم هند.

أم هند :وماذا ينقص المليحة؟

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية لقاء الأذكياء، ص68- 71.

فاتنة :لست هانئة في كنف هذا الزوج

أم هند: عمرو بن عمرو بن عدس، والله لأنت أحب إليه، من الماء البارد عند الظمأ

فاتنة: : ولكنه شيخ كبير وأنا صبية، ولقد حملت نفسي على حبه حملا، ولكنها أبت إلا نفورا

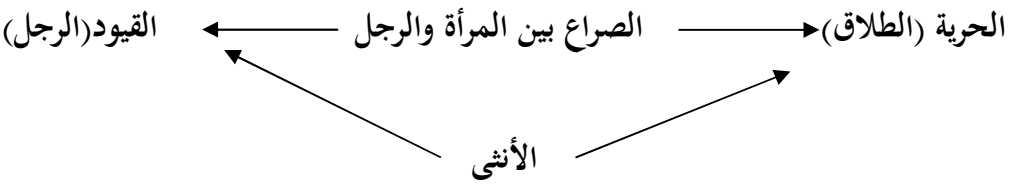
أم هند :وما تبغين؟

فاتنة: لا أريد أن أحيا زهرة ناضرة، في جذع شجرة يابسة.

أم هند :تبغين الطلاق إذن؟

فاتنة :هو ذاك يا أم هند.[1]

شخصية فاتنة تمثل"**حالة ثقافية تاريخية، تعرضت فيها المرأة للاستشهاد الطويل، وسرق منها حقها الطبيعي، فعاشت معلقة على الهامش الثقافة**[2]، لكن سرعان ما حدث تحول ثقافي في حياتها، **فنجدها قد** هربت إلى أنوثتها التي طالما كانت قيدًا للمرأة، في قولها :"**ولكنه شيخ كبير وأنا صبية**"، فجسدها يعيش حالة من الاغتراب "**ففي ظلّ هذه المعطيات، كانت علاقة المرأة بجسدها مشّوشة، فالمرأة منقسمة إلى جسدين، لا يلتقيان وعدم لقائهما، لربّما هو مصدر صراعها الدائم، جسد طبيعي، وجسد له قيمة اجتماعية، قابلة للمبادلة وتعبير عن قيم ذكورية**"[3]، **فتبدأ فاتنة بإعتاق جسدها** الذي كان محصوراً بإرضاء زوج**ها عمرو، دون الإحساس برغباته** من خلال إعلان رغبتها في الطلاق، وقد وضعنا ترسيمة تبين تموقع الأنثى.



إنّ سلطة الزواج حَوَّلَتْ **فاتنة** إلى أنثى تعاني عُقَدًا نفسية، هذه السلطة وَأَدَتْ فكرها **ووجودها الأنثوي، فأ**دركت في لحظة رغبتها في الانعتاق والتحرر منه، **وتجد** لنفسها حضوراً في كيانٍ آخرَ.

ويمضي جلاوجي في **تصوير الجوانب النسقية للذات الأنثوية** تجاه الرجل، إذ تنفتح جبهة الصراع في **مسرحية "سعادة في مأساة"** وتتأزم عندما تستبيح الأنثى وجود الرجل، فَيَحْيَى في المرأة شعوراً بالهيمنة والقوة، وتخرج من دائرة الصمت، معلنة قسوتها وجرأتها **وسلطتها على نفسها، وتطل علينا السلطة الأنثوية وتتمازج مع لغة عنيفة لتتناسب مع شخصية البطلة، يقول جلاوجي :**

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية لبن الصيف، ص122- 123.

[2] عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص18.

[3] سعيدة بن بوزة، تمثيلات الذات الأنثوية في السرد النسوي الجزائري روايات فضيلة فاروق وأحلام مستغانمي نموذجا، مجلة كلية الآداب واللغات، ع02، (دت)، ص40.

قتادة: لماذا كل هذه الدعوات يا أماه؟ وهل عندي شيئ أبقاه لي الدهر؟ إطمئني إن دعواتك هذه تفيد لأنها تخصاني من الحياة المريرة

الأم: الآن فقط قلت كلمة صائبة .. آمين اللهم حقق حلمه

قتادة: لأن أجلس بعيدا عنك خير من أن أراك

الأم: وحتى أنا يسعدني ذلك، فاغرب عن وجهي ودعني لهمي..[1]

إن هذه السلوكيات التي قامت بها **أم قتادة بسبب تراكم المعيقات المادية والنفسية، ما هي إلا علامة** وجودية على حراك الأنثى وطغيانها، وعقاب رمزي للرجل، فَبَدَتْ الأنثى مشبعة بروح **التمرد، إنه امتلاك المرأة للرجل** عن طريق نسق الأمومة، فيعجز فيه الرجل على تطويق الأنثى، وفي اعتقادنا أنّ هذه المواصفات في الأم **لا** تُرْضِي المجتمع الإسلامي، لأنها خارجة عن السياق المألوف، والأعراف الثقافية، فالمفروض في الأم، أن تكون **حاملة لصور** الرحمة، وأمام هذا الخطاب **المسرحي الأنثوي** الرامي إلى تقويض الرجل، وأمام هذا العنف الأنثوي الناعم والمهيمن من بداية المسرحية إلى نهايتها، تربعت الأنثى كَندٍ للرجل، ويضيف جلاوجي:

المشهد الرابع .. تظهر أم قتادة في خيمة عظيمة، وقد تحولت حالتها، وظهرت عليها النعمة

الأم: (وهي تحدث خادمتها) لماذا لم يقطعوا لهذا الشقي، ما قطعوا منذ أن مات والده، وضربني الفقر؟

الخادمة : أترضين لابنك ذلك؟

الأم: لو خَيِّرْتُ بين الغنى وجوارح قتادة كلها، لاخترت الغنى، وماذا يفعل ذلك الغبي بجوارحه، أليس هو كلا علي وعلى القبيلة كلها؟

الخادمة: ألا تسمعين؟ وكأن قتادة يستغيث؟

الأم: (مستبشرة) أرجو أن يقطعوا رأسه

قتادة: (يدخل والدم يغطيه) أنقذيني يا أماه أنقذيني

الأم: (بسخرية) أو يستنجد فارس شجاع مثلك بأمه ؟ تبا لك.. أرني ماذا قطعوا لك هذه المرة

قتادة: قطعوا شفتي يا أماه شفتي

الأم: أغسل أو دع .. أما أنا فسأستعد لأخذ الدية[2]

لطالما كان المتخيل اللغوي في الثقافة العربية، يُطَارِدُ المرأة **ويكبح دورها، لذلك كان منطق الصراع يدفع** ويُحتم على الكاتب تقديس لغة الرجل، غير أن جلاوجي اعتمد في مسرحه رسمًا جديدًا، في التعبير عن عوالم **الأنوثة ومنطقًا مسرحيًا** مخالفًا **للتقاليد الذكورية، وجسد فيها** فاعلية الأنثى، فمن الوهلة الأولى **يوحي مسرحه**

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية الأنف الأجدع، ص89.

[2] المصدر نفسه، ص 92- 93.

بوجود لغة أنثوية تخترق الحواجز الدلالية المألوفة، فجعل الكاتب شخصية **أم قتادة** تسترجل من أجل ممارسة لغتها، لتأخذ بُعْدًا سلطويًا لا ينافسها فيه الرجل، وتكون دائما في الواجهة.

ومن خلال هذا الطرح يمكن القول **أنّ لغة الكاتب** كانت قاسية في تعرية نسق الأنثى، وفي تقويض الرجل، فنجده أفسح المجال للأنثى **لممارسة لعبة التخطي والمكاشفة، دون حسيب** ولا رقيب ثقافي، هذا الواقع **المسرحي قد جرّد أم قتادة من إنسانيتها، وجعل المتلقي** يستتبع تبريرات لتلك الممارسات، والتوغل في أغوار **الذات الأنثوية.**

ويتفاقم إحساس أم قتادة بالهيمنة والتعالي في قول الكاتب: **"تظهر أم قتادة في خيمة عظيمة، وقد تحولت حالتها وظهرت عليها النعمة"**، فتبدأ في الخروج من محارقها الضيقة إلى مرحلة الانعتاق والتحرر **من عذابات الماضي، والانفصال عن الآخر** لتتربع داخل الخطاب المسرحي، من بدايته كسلطة ثقافية، تسعى لزحزحة **الوجود الذكوري"فأزالت فيه الهيمنة الذكورية، وخرجت عن دائرة التشيئية، والاستهلاكية، لتفرض كيانها ووجودها ككائن مستقل، بمنظورها ورؤيتها، وزاوية إلتقاطاتها، واهتماماتها"**[1].

كان جلاوجي مُهتمًا برصد **الوعي الأنثوي، من خلال تغليب الأنوثة** في سيرورة **مسرحه، فلم يقدم المرأة** في صورة الضحية والتابعة للرجل، ويبدو لنا أن قضية الأنثى في مسرح **جلاوجي** لا تنفك تطرح التساؤلات، **وتستفز المتلقي الذكوري.**

ويأتي الرفض الأنثوي مُتَفَشِيًا في **مسرحية" الأم الحنون"**كنسق مُعلن يُسْمِع صوتها، ونزوعا جديدًا سعى إليه **الكاتب، لتأنيث فضاء الخطاب المسرحي**، حيث نهض التَمَثُلْ الأنثوي من خلال نسق الرفض والبوح، لتجعل من ذاتها مُحققة أمام الرجل **يقول جلاوجي:**

الزوجة: ضربتني بالصحن ولولا أني تحاشيته لهشم رأسي والله لن أبقى في هذا البيت لحظة واحدة... لست أمة لك لست أمة لك، وأنا أرفض أن أعيش مع مجنونة .. أقتلها إذبحها إرمها في الجب..خذها إلى دار العجزة إفعل بها ما تشاء.

الابن: لا بل سأرميها وسط الغابة حيث لا تصل إلى أحد ولا يصل إليها أحد

الزوجة: فكرة عظيمة يا لك من عبقري! لنفسها وهناك تفترسها الوحوش وأعيش وحدي سعيدة

الابن : ماذا تقولين؟

الزوجة: خذها وخلصنا منها... الغابة مكان مناسب وستعيش سعيدة هنا.

الابن: هيا معي لأتخلص منك وأهنأ إلى الأبد هيا ..هيا (يجر أمه خلفه فتتبعها الزوجة وهي تفرح)[2].

تتحقق شخصية الأنثى الطاغية في المشهد المسرحي، كوحدة دلالية نسقيّة، من خلال جملة من الشواهد اللفظية **"وأنا أرفض... أقتلها إذبحها إرمها في الجب..خذها إلى دار العجزة إفعل بها ما تشاء .. خذها**

[1] ابن السائح الأخضر، نص المرأة وعنفوان الكتابة، مجلة الراوي، ع18، مارس 2008، ص38.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية الأم الحنون، ص30- 31-32.

وخلصنا منها" حيث جاءت مختزلة للمكنونات السيكلوجية للأنثى، وساعدت أفق المتلقي **لتقصي طبيعة الحضور الأنثوي،** ومن خلالها كان تمهيدًا لانمحاء جدلية الفحل في المسرحية.

ويمكن القول أن شخصية الزوجة، كانت نموذجًا مخالفًا للنسق الثقافي، **ولطبيعة القيم الإنسانية المنفلتة من** رقابة الرجل، كونها تَجَرَّدَتْ من صور الرحمة والإحسان، فقد أدرك الرجل لحظة عجزه أمامها **"فهو رجل عاجز، عن فعل الامتلاء، منشد إلى رتابة الحياة وسننها، التي تتمثل في الزواج والأسرة والعمل"** [1]، **لتجعل المرأة من نفسها مركز للسلطة، متجاوزة بذلك قرارات الرجل، الذي أصبح مثل أحجار الشطرنج،** يشاركها في **وحشيتها، والكاتب** بهذا التجسيد المسرحي **قد أعطى للمتلقي نوعا جديدا من التوقع، فليس من الضرورة أن تكون الأنثى هي الضحية، إذ يمكنها امتلاك زمام السيطرة.**

إنّ آليات المكاشفة النسقيّة اشتُغِلَت بإتقان وحرفية من قبل الكاتب، **وذلك رغبة منه لمساءلة الأنثى** في مختلف تجلياتها النسقية المختلفة، **وخرق أفق توقع المتلقي العربي،** وهذه المرة كانت الوقفة **مع مسرحية " هبنقة العبقري"، حيث ابتعد بنا جلاوجي** من خلال مشاهده المسرحية **عن الصورة التقليدية** للأم، كتمثُّل ثقافي **للإنسانية** إلى ما وراء **الخطاب، من خلال تجسيد شخصية مسرحية، ووجود** أمومي مختلف **يستفز المتلقي، افتقدت** فيه المرأة لإحساس الأمومة، وعبرت عنه بجملة من الشواهد اللفظية يقول جلاوجي في هذا السياق:

الأم: هل وجدت بعيرك؟

هبنقة: لقد ناديت في الناس حتى بح صوتي، ولم يجبني أحد، بل كانوا جميعا يضحكون

الأم :يضحكون لماذا؟ ماذا كنت تقول؟

هبنقة: كنت أنادي وأقول : أيها الناس من وجد بعيري فهو له.. أيها الناس من وجد بعيري فهو له

الأم: تعسا لك يا أحمق، يا أخرق

هبنقة: لا تغضبيني واتركيني أنام

الأم: انزع عنك هذه القلادة القذرة.. اسكت ونم ويلك[2]

من خلال ما تم طرحه في المشهد المسرحي، نجد أن نسق **العنف** انطلق هذه المرة من رحم الأمومة، ولعل **من أبرز مظاهر هذا العنف قول الأم: تعسا لك يا أحمق، يا أخرق .. أسكت ونم ويلك، حيث وَضَحَ هذا المقطع طريقة تعامل الأم مع ابنها، وتحولت فيه الأم من كائن عاطفي** إلى أنثى تجاوزت السلطة الثقافية، وكسرت من خلالها العرف **والقيم الإنسانية، حيث تعرض أم هبنقة من خلال لغتها** رفضها لتفكير الرجل، **فعملت على تشكيل مركزها الأنثوي بطريقة لغوية رمزية.**

---

[1] إلهام سناني، المرأة وهاجس التمرد في الرواية النسوية التونسية المعاصرة، "رواية نخب الحياة" لآمال مختار أنموذجا، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، مج23، ع02، ديسمبر2022، ص174.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية هبنقة العبقري، ص96- 97.

فعندما تتكلم العادات والتقاليد تسكت الأنثى، غير أنها في مسرحية جلاوجي نجدها قد كسرت أفق التوقع للمتلقي، لتجعله ينجذب نحو مشاهدها المسرحية ويتفاعل مع أحداثها، وجعلها الكاتب سطحا مسرحيا وأفقا عاكسا لدواخلها النفسية ورغباتها، فكانت اللغة العنيفة سلاح الأم لمواجهة الرجل وتطويع سلطته، وهذا ما يوضحه الغذامي في قوله: **السرد مجازا أنثويا، من حيث هو قناع لغوي، تحتال به المرأة على سلطة الفحل، لأنها بالسرد تظهر غير جادة، في لحظة الجد، وغير صادقة في لحظة الصدق، وغير فاعلة في لحظة الفعل**"[1]، إن شخصية المرأة في مسرحيات جلاوجي، كانت تتأرجح بين الحضور والغياب، سعيًا منه لرفع الستار عن هذه الذات، فحاول تأسيس قيمة ثقافية للمرأة عبر مختلف تشكلاتها النسقية، أنثى متمردة على الزوج والأب والابن، كما استطاعت فرض بصمتها الثقافية.

5-نسق الفحولة وصناعة الطاغية/ (المركزية الذكورية وثقافة النسق):

مصطلح الفحولة كان ولا زال من اهتمامات النقد الثقافي، والدراسات السوسيوثقافية "ففي الدلالة العامة التي تشيع اليوم في الخطاب السياسي والثقافي المتداول، يشير المصطلح إلى التسلط أو الرقابة الصارمة، التي يفرضها فرد أو شعب، أو مؤسسة أو غير ذلك على ما عداه، لتحقيق مصلحة للمتسلط أو الرقيب"[2]، ويقول عبد الله الغذامي في تفسيره لهذا المصطلح في الثقافة العربية "**وفي الشعر العربي، جمال ينطوي على عيوب نسقية خطيرة جدا، نزعم هنا أنها كانت السبب، وراء عيوب الشخصية العربية ذاتها، فشخصية الشحاذ والكذاب من جهة وشخصية الفرد المتوحد، فحل الفحول، ذي الأنا المتضخمة النافية للآخر، من جهة ثانية، هي من السمات المترسخة في الخطاب الشعري، ومن ثم صارت نموذجًا سلوكيًا ثقافيًا، يعاد إنتاجه، مما ربى صورة الطاغية الأوحد، فحل الفحول**"[3]، أما طارق بوحالة يقول: "النسق الفحولي هو النسق الذي أنتجته السرديات الحضارية، خاصة تلك التي تناقش علاقات الأنا بالآخر، من حيث المستوى الجسدي والجنسي"[4]، من هذا المنطلق ترمي هذه الجزئية من الدراسة، إلى تعرية بناء شخصية الفحل في المسرح الجلاوجي، انطلاقا من تأثيرها على سيرورة الحدث المسرحي، وكشف أزمتها مع الآخر وصدارته في الخطاب المسرحي، وتسليط الضوء على النسق الذكوري وتجليه الطاغي في العمل المسرحي، وكشف ممارساته التي ساهمت في خلق شخصيته المتعالية، وبالتالي نطرح التساؤل حول: **ما هي السياقات السردية، التي وردت فيها تمثيلات الفحولة؟** والبداية ستكون من خلال مسرحية " **خيوط الفجر**"، هذه المسرحية التي سنركز فيها على شخصية الفحل العربي في علاقته

---

[1] عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص199.

[2] ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2002، ص345.

[3] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2005، 93-94.

[4] فريحة زعيط فيصل الأحمر، النقد الثقافي في الجزائر قراءة نقدية في كتاب "أسس النقد الثقافي وتطبيقاته في النقد العربي المعاصر" لطارق بوحالة، مجلة البحوث والدراسات الإنسانية، مج16، ع02، 2022، ص269.

بالآخر، الذي يستغل فحولته في تحقيق أهدافه السامية ومكاسبه الوطنية، يقول جلاوجي في تعريفه لشخصياته المسرحيته:

ابن باديس: في الأربعينيات من عمره، ضئيل البنية، قصير القامة، يرتدي ملابس تقليدية، شعر لحيته كالح وغزير

الإبراهيمي: في مثل سن ابن باديس، ضعيف البنية، أطول قليلا، من ابن باديس، له لحية خفيفة يلبس قشابية.[1]

نكتشف نسق الفحولة في المشهد المسرحي انطلاقا من عدة شواهد لغوية، جسدت ثقافة وخصوصية البيئة العربية، فكلمة "**قشابية**" في الثقافة تدل على أسمى معاني الرجولة والأصالة العربية للرجل، فهذا اللباس التقليدي الذي لم يكد أي بيت جزائري يخلو منه، كان رمزًا فحوليًا يتباهى به الرجل في مجتمعه، يقول جلاوجي:

محمد : (ثائرا) لماذا يبعدنا ؟ ليتركنا نشفي غليلنا

كريم: قال الشيخ إن هذه الفتنة، تهدف إلى تفجرنا وإزالتنا، ويجب أن نفوت عليهم الفرصة

علي: كفانا كلاما هيا نشارك إخواننا هيا..هيا. (ينطلقون)[2].

صَوَّر الكاتب شخصية الفحل العربي وهو يخوض قضايا أمته، واستطاع أن يفرض سلطته على الآخر، ويقف ندًّا له من خلال الجملة النسقية القائلة " **علي: كفانا كلامًا، هيا نشارك إخواننا هيا..هيا. (ينطلقون)**" التي توضح نشوب تمرد وطغيان، منحت للفحل قيمة نسقية في المجتمع الجزائري، "**فلولا طبيعة النظام، الذي يقوم على الغلبة للأقوى، والظلم والتعالي والفخر، لما كان العربي، بحاجة إلى رسم صورة الفحل، في نظامه الاجتماعي، فكل تيمة ثقافية، إلا ولها أنظمة ثقافية، كانت السبب المباشر في ظهورها، فتداخل ثقافة القوة، مع قوة الخطاب، نشأت فكرة الفحل**"[3]، فهذا المشهد المسرحي يدعوننا للوقوف على تمثيلات الفحولة التي جعلت سلطة الآخر تتوارى وتتلاشى كلّيًا في مخيلة المتلقي، وترسخت داخل الخطاب المسرحي، ويضيف جلاوجي:

محمد : (غاضبا) مرنا يا شيخ نضرب رأسه على الحائط

علي : لنتركه عبرة لأمثاله من الخونة العملاء.

عبد الحميد: بل سلموه لفرنسا ولا تلوثوا أيديكم بدماء الخونة، (داعيا) اللهم اهدي قومي فإنهم لايعلمون.. اللهم اهدي قومي فإنهم لا يعلمون".[4]

---

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية خيوط الفجر، ص10.

[2] المصدر نفسه، ص17.

[3] ليندة مسالي، تمثيلات الفحولة في الرواية النسوية الجزائرية، مجلة الخطاب، ع25، ص156.

[4] عز الدين جلاوجي، مسرحية خيوط الفجر، ص21.

وبحثا عن تفسير لصفة **الفحل** "يستقرئ الغذامي، بعض نصوص التراث التي تتناول صفة الكرم، وهي مثل باقي الصفات الذكورية، تحمل ثلاث دلالات، وكان أهمها: **الضيف أهم من المرأة ومن العيال، فلابد أن يشبع ولو** مات العيال جوعا، والهدف من الكرم، اتقاء الذم وكسب الثناء والحمد"[1]، هذه الصفة ارتسمت في مسرحية **الابن الذبيح، وورث** الإنسان العربي سماتها النسقية **يقول جلاوجي** في هذا الشأن:

الزبير: بل قد أتى علينا يا أبت وإني أرى شبح الموت قادما

لبنى: لقد صبرنا ثلاثة أيام كاملة

الأب: فلنصبر أكثر

عكرمة: وهل قدت أجسامنا من الصخر

الأب: يجب أن نكون مرآة للصحراء نعكس قساوتها وصلابتها، فنحن حرها وقرها ونحن زوابعها وهجيرها

لبنى: إذن طارق ظل الطريق في هذه الفيافي فطرق خيمتنا يريد طعاما ومأوى

عكرمة: (مستهزئا) طعاما؟! وهل وجدنا لأنفسنا حتى نعطيه هو

الأب: (متألما) ويلي ما أتعس يومي هذا ليته كان شبحا.. ليته كان شبحا. ضيف وليس عندنا قراه، يا ذا اليوم العبوس القمطرير، ليتني مت قبل هذا وكنت نسيا منسيا ... اسكتوا لقد اقترب الضيف لننس الجوع الآن، ولنستقبل ضيفنا بالترحيب والتهليل هل فهمتم كونوا كما قال الشاعر:

أضاحك ضيفي قبل إنزال رحلـه

ويخصب عندي والمحل جديب[2]

تشتغل الفحولة في المشهد، من خلال سمة الكرم التي طالما حرص عليها الفرد العربي، وتوارثها جيلا بعد جيل، **فكانت مسرحية الابن الذبيح سبيلا لتعرية الذات** العربية، التي تتخذ من هذا النسق ركيزة في حياتها **الثقافية،** ويتضح لنا محاولة الفحل العربي في لحظة تأزم المشهد المسرحي، الاستدلال ببيت **شعري جعله يمتلك** الحُجَّةَ، لتبرير الحالة التي آل إليها **وتفاقم مشكلته.**

وفي موضع آخر يبين جلاوجي **حال الأنا العربية**، التي أَبَتْ الاعتراف بفقرها **وقلة حاجتها** وعجزها، فَعَبَّرَ عن سمة ثقافية ترسخت في الحياة العربية، **وأصبحت معتقدا ثقافيا مقدسًا** يقول:

الزبير: عندي حل

الأب: حل ؟ قله ماذا تنتظر؟ عجل.. عجل

---

[1] عبد القادر الشاوي، جدلية الفحولة والأنوثة في الخطاب النقدي عند الغذامي، مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، مج06، ع02، جوان 2023، ص132-133.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية الابن الذبيح، ص58-61.

الزبير: (مترددا) اذبحني يا أبت ويسر للضيف طعاما ولا تعتذر بالعدم .. إنّ لسانه لن يعذرنا، ونصبح حينئذ عارا تلوكه الألسنة وتتشدق به الأفواه .. ونرمى بالبخل واللؤم.

الأب: ينظر إلى ابنه بتعجب سلمت يا ولدي، أنت على رأي الشاعر:

وإني لأختار القرى طاوي الحشا.. .. محاذرة أن يقال لئيم [1]

انطلاقا من قول حاتم الطائي **"أخاف مذمات الأحاديث من بعدي"**[2]، يفسر الغذامي جدلية الفحولة في الثقافة العربية، والتي ربطها بنسق الكرم، مُورِدًا قصة الذبح في كتابه **"المرأة واللغة ثقافة الوهم"**، واعتبرها من العيوب النسقية، وعلة ثقافية طغت واستفحلت في تراثنا القديم، فالفعل الثقافي في المشهد يستمر في ربط الفحولة بالكرم، وإذا كان الغذامي قد أعطى تجليا للفحولة من خلال صفة الكرم، فمن جهة أخرى نجد أن قصة الذبح فيها تهميش للمرأة **"فالشعر يقدم لنا صورة محسومة، ضد الأنثى، واجتناب الرجل، للمدح فيشبع الضيف ويجوع العيال، رغم أنف الأم، وصوت الأنوثة، الذي هو صوت الحياة دائما، ولكنه غير مسموع"** [3]، ووفق هذا التوجه تأتي الفحولة المعبرة عن الممارسات الثقافية، أيضا في قول جلاوجي:

الأب : فلنكن أعظم من عنترة .. أشعل النار يا زبير

الزبير: ولماذا نفعل؟

الأب: هذه عادتنا نشعل النار ليلا نصيد بها الضيفان فنطعمهم من جوع ونؤمنهم من خوف .. (يخرج الزبير ليشعل النار). [4]

فمن عادة القبائل العربية قديمًا إضرام النار حتى يستقطبوا بها ضيوفهم، التائهين في غياهيب الصحراء، هذه القيم الثقافية التي أنتجها النظام القبلي **وتوارثتها العرب، تحوَّلت** فيما بعد إلى أنساق ثقافية تعبر عن الفحولة، وصورًا مقدسة في حياتهم، ومصدرًا للتغني بأمجاد القبيلة، وطريقة تفكير تعبر عن الأنا الجمعية المتعالية.

وعلاقة الشعراء بالمعيش اليومي في القبيلة، تُشكلها الرسائل الثقافية التي يقدمونها، **ممّا يكشف عن قوة** تأثيرها في حياة الناس اليومية، وتغلغلها إلى درجة لعبها دور تأطيري، لأنماط السلوك الاجتماعي"[5]، **ومن خلال** هذا الاصطلاح نستشف هذا التأثير والتأثر بين الشعر والثقافة، في قول جلاوجي على لسان شخصياته:

الأب: وما أعظم عنترة إذ قال:

ولقد أبيت على الطوى وأظله

---

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية الابن الذبيح، ص64.

[2] عبد الله الغذامي، ثقافة الوهم مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، 1998، ص98.

[3] عز الدين جلاوجي، مسرحية الضبع والفارس، ص102.

[4] عز الدين جلاوجي، مسرحية الابن الذبيح، ص59- 60.

[5] يوشمة معاشو، الأنساق الثقافية في الشعر الجاهلي نسق القبيلة أنموذجا، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد المعاصر، كلية الآداب و اللغات والفنون، جامعة جيلالي اليابس سيدي بلعباس-الجزائر، 2018-2019، ص145.

حتى أنال به كريـم المأكل

الأب : فلنكن أعظم من عنترة .. أشعل النار يا زبير[1]

المدقق في المشهد المسرحي **يرى أنّ الكاتب** استعان بمرجعية شعرية، تحولت إلى جملة **ثقافية** مُعَبِرَة عن **تضخيم الذات الفردية المتعالية، إذ يتحدد نسق الفحولة انطلاقا من موقف الفخر** المتشكل في المقطع، والذي سبق وأن تحدث عنه عبد الله الغذامي، من خلال استقراءه لبعض النماذج التراثية العربية، ونقاشه لثنائية **المديح** والفخر، اللذان اعتبرهما **من علامات تشكل** الفحل، ومن الصعب فهم هذه النماذج دون فهم مسار الفحولة **وسياقاتها الثقافية، لأنها مرتبطة بتحولات ثقافية** طرأت عليها لتصبح في دلالتها النسقية.

واستكمالا لتقصي قضية الفحولة في المسرح الجلاوجي، يطالعنا الكاتب على هذه السمة ثقافية في البيئة **العربية انطلاقا من قصة الفارس والضبع، حيث حدد جلاوجي من خلال مسرحيته قيمة إنسانية، اختزلت الوعي** الثقافي العربي قديما **يقول جلاوجي:**

الأعرابي: لا ثاني لي فانزلا على الرحب والسعة.

الفارس الأول: لا، ولكن لنا عندك طلب.

الأعرابي: سأكون لكما فداء.

الفارس الثاني: لقد كنا خلف ضبع نبغي اصطيادها، فأفلتت منا ودخلت الخيمة.

الأعرابي: صدقت هي في خيمتي، تكاد تموت من شدة الجهد والخوف.

الفارس الأول: هي من حقنا إذن، عليك أن تردها إلينا

الأعرابي: دونها مهجتي. (يستل سيفه من غمده)

الفارس الثاني: ولكنها من حقنا.

الأعرابي : قبل أن تقتلني، لن نقتلها أبدا.

الفارس الأول: هكذا إذن؟

الأعرابي: جريحة خائفة، هربت إلى خيمتي تطلب حمايتي، فكيف يعقل أن أسلمها لكما؟[2]

نلاحظ في المشهد المسرحي **التكوين** الثقافي والاجتماعي للفرد العربي داخل نسق القبيلة، ونمط تفكيره الذي يَعتبر نصرة المظلوم **عرفًا ومعتقدًا ثقافيًا وجب** تقديسه، فالأعرابي أخذ على عاتقه حماية ممتلكاته **مهما كانت قيمتها الإنسانية، فكان عنوانًا لسحر الرجولة** في قبيلته، فنجد في المشهد ذاتًا **تحاول إبراز تفوقها الجسدي والمعنوي على الآخر،"ومن هنا تتضح العلاقة، بين اختراع الثقافة للصمت، واختراعها للفحل، وكلاهما مخترع**

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية الابن الذبيح، ص59.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية الضبع والفارس، ص101-102.

ثقافي، فشخصية الفحل تتحول لتصبح قوة معنوية، ثم مادية، تحاط بنمط من الصفات، ثم تصبح حقوقا، وهذا يقتضي حماية ثقافية، لكي تحمي الثقافة أنساقها [1]".

ولقد نجح الكاتب في صناعة صوت فحولي، ونسق ثقافي بعيد عن تلك النزعة الاستبدادية المتعالية، جعل منه"**قيمة معترفًا بها، من الجماعة، بكل ما تنطوي عليه هذه اللفظة، من دلالات الاستبداد، وهي سلطة تأتي بها الثقافة، لتُحَمِلَ الآخر، على طاعته واحترامه"[2]**، ويمكن القول أن تتبع أحداث المسرح الجلاوجي، أظهر لنا نسق الفحولة من خلال شخصيات ورقية متخيلة، أنشأها الكاتب لتكشف عن حقائق الشخصية الإنسانية العربية قديما، ويضيف جلاوجي في نفس السياق:

قيس: وحميتها؟

الأعرابي: هل تريدني أن أسلمها لهما لقمة سائغة ؟ لقد

أشهرت سيفي في وجههما، وكنت مستعدا أن أقاتل دونها، فإما أن أحميها أو أموت دونها.

قيس: لا حاشا يا ابن العم، بل فعلت ما تستوجبه المروءة والشهامة[3]

فقد شكلت الفحولة، علامة فارقة في مسرح جلاوجي، فلم تأخذ شكلا واحدا في كتاباته، بل توسعت وأخذت دلالات مختلفة، وهذا ما لاحظناه من خلال النماذج المختارة، فقد اخترعت لنا الثقافة العربية، شخصية حملت دلالات الفحولة، في أسمى معانيها، سواء من الجانب الجسدي أو المعنوي، فكان لها أثر كبير في الشعرية العربية، ففي مسرحية **النغم الخالد** يتشكل أفق مختلف لصورة الفحل العربي، حملت معاني الفخر والقوة والشجاعة يقول جلاوجي في هذا السياق:

"على مقربة من خيام القبيلة كان عنترة وأخوه شيبوب يرعيان الإبل".

عنترة: (ينشد) ..... دعوني أوفي السيف في الحرب حقه

وأشرب من كأس المنيـــة صافيا

ومن قال إني سيد وابن سيد

فسيفي وهذا الرمح عمي وخاليا

شيبوب : ما أعظمك شاعرا وفارسا أيها الأخ الكريم.

عنترة: إيه وأين هو مقامي ممن هم دوني من الشعراء والفرسان

شيبوب: لقد جنى عليك سواد بشرتك

عنترة: (بتحد) ولكني سأُعرّف القوم مقامي

---

[1] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص212.

[2] ليندة مسالي، تمثيلات الفحولة في الرواية النسوية الجزائرية، ص156.

[3] عز الدين جلاوجي، مسرحية الفارس والضبع، ص103.

شيبوب: متى؟

عنترة: وفي الليلة الظلماء يفتقد البدر[1]

القراءة الثقافة للمشهد المسرحي تحيلنا إلى سياقات ثقافية، وأزمنة تاريخية وُجد فيها الفحل العربي، فَعَبْر هذه المسرحية جرى" **اختراع الفحل ثقافيًا، الذي ابتدأ فحلاً شعريًا، غير أنه تحول ليكون فحلاً ثقافيًا، يتكرر في كافة الخطابات، والسلوكيات الاجتماعية والثقافية** "[2]، ونلاحظ في المشهد توافر صفات الفحولة، من شجاعة وافتخار بالأنساب، وهي أنساق ثقافية كان معمولاً بها في القبائل العربية، ومن خلالها تتحدد قيمة الفرد، وبالتالي فإن نسق الفحولة لدى الشخصية، **يتحدد من خلال المعيار الاجتماعي والقيمي** في قبيلته، **كما أن الذات الجمعية** التي طالما افتخر بها **الشاعر الجاهلي** غابت عن عنترة، وهذا ما استدعي تشكل أنا متضخمة والتي تحدث عنها الغذامي في معرض كتابه النقد الثقافي، **"فنظرة الذات لذاتها، هي النظرة التي ظلَّ الخطاب الشعري، يعززها في كبرياء منقطعة النظير، من حيث تواترها وانتظامها وتماسها، كخطاب قار ومترسخ"**[3].

وفي صورة أخرى لنسق الفحولة، تتشكل الأنا **المتضخمة** لدى عنترة، من خلال افتخاره بنسبه وقبيلته والذود عنهم، ما جعله في مركزية مطلقة في قبيلته، حيث أن الراهن الثقافي والاجتماعي،= الذي وُجِدَ فيه الفحل، خلق فيه نوعا من الهوس الذاتي، يقول في هذا السياق:

عنترة:(يثب عنترة فوق فرسه وينطلق مرددا):

إني امرؤ من خير عبس منصبا

شطري واحمي سائري بالمنصل[4].

في ظل هذه الحالة الثقافية والوعي الوجودي، ارتفع صوت العبد مُعلنًا مركزيته وهويته، حيث يطالعنا عنترة **الشجاع** بوصف نسبه ببالغ الإعجاب والفخر، وإذا كانت **الفحولة الشعرية** في النقد الأدبي تُعنَى بجودة المنظوم **وتحقيقه لشروط فنية معينة**، والتي صَرَحَ بها ابن سلام الجمحي والكثير من النقاد القدامى، **فإنها قد أخذت مفهومًا** مغايرًا في **النقد الثقافي**، فقد عُنِيَّتْ بالأنا المتعالية المُتضخمة **وعلاقتها** مع الآخر، من خلال إلغاء وجوده **فكانت** الذاتية هي المحور الأساسي له.

وضمن سياقات وفضاءات ثقافية جديدة، أنتج جلاوجي نموذجًا فحولِيًا آخَرَ في مسرحية **"الشاعر البطل"، انطلاقا من شخصية لقيط بن يعمر الذي كان نموذجًا حاميًا للثقافة العربية، ومن منظورنا نرى أن** الكاتب حَمَّلَ متلقيه مهمة **وعبء استخراج أنساقها الثقافية** يقول:

الفارس: رسول يحمل رسالة من شاعر القبيلة لقيط بن يعمر الايادي .

---

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية تراتيل الحربة، ص130.

[2] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص119.

[3] المرجع نفسه، ص174.

[4] عز الدين جلاوجي، مسرحية تراتيل الحربة، ص133.

المنذر: (يفتحها ويقرأ)

أبلغ إيادا وخلل في سراتهـم.. .. إني أرى الرأي إن لم أعـص قد سطعا

يا قوم لا تأمنوا أن كنتم غيـرا.. .. على نسائـكم كسـرى وما جمعا

هو الفناء الذي يجتث أصلـكم .. .. فمن رأى مثـل ذا رأيا ومن سمـعا

هو الجلاء الذي تبقى مذلتـه .. .. إن طار طائركم يوما وإن وقـعا

قوموا قياما على أمشاط أرجلـكم.. .. وافزعوا للحرب ما نال الأمن إلا من فزعا

عامر: كما توقعنا إذن لا تكمل القصيد وهيا لأعداد الرجال والعدد.

المنذر: هيا قبل أن تداهمنا جيوش الفرس هيا هيا .. (ينطلقون) [1]

وفق هذه المعطيات الثقافية وانطلاقا من هذا المنظور، أعطى الكاتب تمُثلاً للفحل، فحاول بلورة قيم قبلية ترسّخت لدى الشعراء قديما، فلقيط بن يعمر على الرغم من عدم وجوده في قبيلته، إلا أنه استطاع أن يتحرر من سلطة الآخر، ومن هذا المنطلق كانت قصيدته " أبلغ إيادا" نسقا لغويا مضادًا لذلك الخطاب السلطوي الاستبدادي، فالنسق الثقافي في نظر الغذامي من خلال هذا النموذج، **"كرس الولاء لقيم القبيلة التي اضطلع الشعر بِبَثِهَا في المجموعة الثقافية وحاول تأييدها، من خلال تنميطها في سلوكات فردية، فتزكيها المجموعة التي رسبت هذه القيم في ذاكرتها الجماعية، التي تشكلت في كنف الشعر، بل صارت مدار الفخر والتباهي"**[2].

ومن جهة أخرى يمكن القول أن جلاوجي، بَنَى شخصية الفحل من أول عتبة نصية وهي العنوان، ومن خلاله هَيأ المتلقي إلى الدخول في أغوار النص، وقدّمه ضمن قالب مسرحي يبعث في مخيلته التشويق، حيث يشير عنوان المسرحية " **الشاعر البطل" على أبعاد** نسقية إيحائية، وسياقات ثقافية تصَرِحُ بفحولتها، فنلاحظ تشكل الأنا القبلية الجمعية منذ بداية القصيدة.

وفي مشهد آخرَ يطالعنا جلاوجي على نموذج ثقافي، لتَشَكُل شخصية الطاغية، انطلاقا من شخصية مسرحية مؤنسنة، وعَبْرَ منظومة من القيم السلطوية، وهذا التحول المشهدي انتقل بنا الكاتب من النسق الفحولي، ليستقر على نسق الطاغية من خلال شخصية الليث، هذا المخلوق النسقي المتعالي الممارس لهيمنته وطغيانه، عَبْرَ جملة من المؤشرات اللغوية الدالة في قول الكاتب:

الفصل الأول .. يظهر الليث وهو يدور جيئة وذهابًا، في حيرة من أمره، بعد لحظات يدخل عليه الثعلب خائفا

الثعلب : سلام الله عليك يا سيدي الثعلب.

---

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية الشاعر البطل، ص86.

[2] بوشيبة بوبكر، النّقد الثّقافي في نسخته العربية الغذامي والتشويه النَّسقي للثّقافة العربية، مجلة آفاق علمية، مج13 ،ع2، 2021، ص239.

الليث : (غضب) لا سلم الله عليك، أيها الثعلب الماكر أين كنت؟

الثعلب : العفو، العفو يا سيدي

الليث : لقد بعثت في طلبك منذ الصباح الباكر

الثعلب : (متذللا) أمور شغلتني ياسيدي.

الليث : (رافعا صوته) أمرنا فوق كل الأمور، إذا دعونا فلابد عليك من الحضور.[1]

إنّ سيكلوجيا المستبد من خلال قراءتنا الثقافية، تبدو ظاهرة في قوله" **(رافعا صوته) أمرنا فوق كل الأمور، إذا دعونا فلابد عليك من الحضور**"، والتي يمكن اعتبارها من الجمل الثقافية التي تندرج في مشروع صناعة الطاغية، الذي يأتي على رأس الهرم الطبقي، ويحتل الصدارة في الخطاب السياسي،" **هذه سمات شخصية ما من أحد منا، إلا وقد رأى أمثالها الكثير، في كافة البيئات الاجتماعية، والسياسية، مما يؤكد أن النسق الثقافي إذا نشأ، لا يقف عند حد، بل إنه يعبر كل الحدود والفواصل**."[2].

واستكمالا لتتبع تمثيلات الفحولة في المسرحي الجلاوجي، نجد أن الكاتب خلق نسقًا فحولًيا جديدا، أنتجته السياقات الثقافية في الشعر العربي، **فقد عززت فكرة هدم مفهوم الذكورة** في عالم المرأة، اقتحامها عوالم الفحولة الشعرية، **وتجاوز الطابو الأبوي**، والوصية الثقافية التي فرضت عليها أن تكون مؤسسة ثقافية تابعة له في كل الظروف، وجعلتها تعيش على هوامش التاريخ، وكانت الوقفة مع شخصية نسوية ثقافية، برز اسمها في عالم الشعر" **فلقد برزت لنا الثقافة بوجهها المذكر، حتى لكأن الثقافة رجل فحسب، ولكن الحفر في الخطاب الثقافي، يكشف عن وجوه أخرى مخبوءة، أو مختبأة تحت الأغطية الثقافية**"[3] ، وما يهمنا في هذه الجزئية **هو تقصي أفق جديد** لتشكل الفحولة الثقافية، يقول جلاوجي في هذا الشأن:

المشهد الأول .. الحجاج يجلس مع عنبسة بن سعيد فيدخل عليهما الحاجب

الحاجب : امرأة بالباب أيها الأمير.

الحجاج : ومن تكون؟

الحاجب: امرأة مسنة، طويلة القامة، حسنة الخلق، دعجاء العينين.

عنيسة : (للحجاج) من تراها تكون؟ وما حاجتها؟

الحجاج: لست أدري يا عنيسة، لقد كثرت حوائج الناس هذه الأيام، (للحاجب) دعها تدخل .. (تدخل المرأة على الأمير)

ليلى : السلام عليك يا أمير المؤمنين

---

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية النور المغدور، ص118.

[2] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص130.

[3] عبد الله الغذامي، المرأة واللغة ثقافة الوهم مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، ص103.

الحجاج : من شاعرتنا الكبيرة ليلى الأخيلية؟

ليلى : هي ذاتها أيها الأمير

الحجاج : على الرحب والسعة.. اجلسي اجلسي .. (تجلس ليلى).[1]

تفرز لنا القراءة الثقافية لهذا المشهد المسرحي نسقًا فحوليًا أنثويًا، فرض هيبته على الآخر، فأوجه الفحولة لم تقتصر على هيمنة النسق الذكوري فقط "فالتاريخ أثبت وجود ذلك، لكن ليس بالقدر الذي يجعلهن يتجاوزن الرجال، فقد حفظت لنا كتب التاريخ، أسماء نساء ذوات عقل راجح، وكرم سابق، وفصاحة وبيان، يفوق الكثير من الرجال"[2].. يضيف جلاوجي:

(تخرج ليلى مع الحاجب)

عنيسة: والله ما رأيت قط أفصح لسانا ولا أحسن محاورة ولا شعر منها.

الحجاج: هذه ليلى الأخيلية التي مات توبة الخفاجي من حبها[3]

يقدم لنا المشهد المسرحي كشفًا لمنظومة ثقافية قديمة، وصورة ثقافية، حول اعتراف الرجل بقيمة المرأة وهويتها الثقافية، فكان المدح هو ظاهر المشهد، فجعلت الأنثى من ذاتها قيمة ثقافية تصارع بها الفحولة وتنافسها، وامتلكت فضاءً وجوديًا معترفًا به، من خلال تقويضها الناعم للرجل، ويمكن القول في نهاية مضمار هذا المبحث أن نسق الفحولة تجلى في عدة أوجه، فقد جعلها الكاتب سلاحًا ذو حدين، وجَسّدها في مسرحه في صورة الإنسان المناضل والشاعر والطاغية والمرأة، ليستنتج المتلقي في الأخير أن الصوت الفحولي لم يكن ذكوري بحت.

وحتى نبقى في إطار الحديث عن تمثلات الفحولة، واختراع الفحل في مسرحيات جلاوجي، تطالعنا نسقية الكرم في سياق مسرحي آخرَ، الذي تحول في ضوء النقد الثقافي، إلى وظيفته النسقية، إذ ربطه الكاتب بشخصية ثقافية عُرِفَ عنها ورعها الديني، ووصل فيها السمو بالنفس حَدَ الإيثار، يقول جلاوجي:

سلمان: أنت تعرف يا أخي أن الغد عيد، وأني عدت اليوم من الجهاد، وليس معي درهم واحد، فماذا لو أقرضتني ما يكفيني، بارك الله لك في مالك وولدك.

الواقدي: (بعد لحظة صمت) حاضر حاضر يا أخي، إنك لتستحق كل خير، (يعطيه صرة النقود) خذ يا أخي خذ

سلمان: حفظك الله يا أخي... أتركك في رعاية الله وحفظه

الواقدي: مع السلامة، مع السلامة (يخرج سلمان فيشيعه الواقدي) [4].

---

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية اللسان المقطوع، ص110.

[2] عبد القادر الشاوي، جدلية الفحولة والأنوثة في الخطاب النقدي عند الغذامي، ص132.

[3] عز الدين جلاوجي، مسرحية اللسان المقطوع، ص114.

[4] عز الدين جلاوجي، مسرحية الإيثار، ص89.

في ضوء هذا النموذج الثقافي، يتوخى عز الدين جلاوجي العناية بطريقة صناعة الفحل للمتلقي، انطلاقا من نسق الكرم الذي يتحول لفعل ثقافي في مجتمع النص المسرحي، فيكشف لنا عن موقف الفحل، الذي يأبى أن يرد طلبا لصديقه، ومن هنا نستشف أنّ نسق الكرم كان متغلغلا منذ القدم في عرف العرب، وكان مصدرا لصناعة الفحل، مشكلا بذلك الصورة العامة لهذه الثقافة.

والحفر في ثنايا الخطاب المسرحي، يُرَسِخُ تحول معاني الفحولة من نسق أكبر يمثل الجماعة، إلى نسق أقل يمثل الأنا إذ"ينطلق مفهوم الذات الفردية والجمعية، بوصفه الوجه الآخر للفحل عند الغذامي، من مفهوم الأنا المتضخمة للذات الشعرية، ذات متوحدة ومتعالية تدفع إلى ضرورة إلغاء الآخر[1]، وانطلاقا من هذا المنظور نستحضر تمثيلاً ثقافيًا من مسرحية "ضلال وحب"، يجسد تحول الأنا الجمعية إلى الأنا الفردية :

المجموعة: (تخاطب الجزائر)

ما بالهم ياأمنا .. ينكرون أصلهم.. أصلنا .. نحن لهم وهم لنا .. نحن لك أنت لنا، ما بالهم ياأمنا[2].

الشاعر: أنا الشعب والشعب لا ينثني .. .. أنا الحر إن حلت الداهية

أنا ابن الجزائر من أمة .. .. إلى دمها تصعد الرابية

على ذؤب أكبادها ترتقي وفوق جماجمها ماضية

غدوت لثورتها شاعرا.. .. من النار والنور الحانيه[3]

ومن منظور النقد الثقافي "يتحول هذا الخطاب، من من متحدث باسم الجماعة، إلى متحدث باسم الفرد، ذلك يعني أن الخطاب الثقافي صار خطابا ذاتيًا فرديًا، وسيعزز قيم الفردية، ومن هنا تصبح الأنا حاملة لصيغ الفردية والفحولة"[4]، إذ تفارق النحن القبلية سياق الخطاب لتعزز حضور الأنا المتعالية .

ومن سمات الفحولة عند العرب، وفي البيئة الجاهلية قديمًا، ما تعلق ببعض المظاهر الثقافية والأعراف المترسخة في القبيلة، والتي اعتبرت من مكارم الأخلاق العربية، وعبرت أيضا عن النظام القضائي الذي كان يستند إليه رؤساء القبائل، وذلك في قول الكاتب:

(يدخل هاشم) ..

هاشم: لا بأس عليك يا قتادة لقد فعلها اللعين، وما أحب أن يتحدث الناس، فيقولوا أبناء هاشم يعتدون على ضعفاء القبيلة

الأم: بل يستحق أكثر من ذلك، وماذا يعني جدع هذا الأنف الذليل

---

[1] حسين علي الدخيلي، مصطلح الفحولة وتمثلاته في شعر شواعر العرب في العصرين الجاهلي والإسلامي- دراسة في ضوء النقد الثقافي، مجلة الإشعاع، ع08، جوان 2017، ص338.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية ضلال وحب، ص16-17.

[3] المصدر نفسه، ص26.

[4] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص118.

يعطيها صرة (هذه دية أنف قتادة يا أم قتادة، ولك عشرة من الإبل، قد تركتها لك خارج الخيمة)، يخرج هاشم، وتواصل الأم إسعاف ولدها[1]

ينطلق المشهد المسرحي من عرف أخلاقي وثقافي مهم **اصطلح عليها بالدية، إذ كانت يُعتمد قديمًا كحل وسطي بين القبائل** المتنازعة، في حالة القتل العمدي أو غير العمدي **للتخلي عن الثأر، وكان أيضا رمزا للفحولة** والشرف العربي، غير أن هذا العرف القبلي نعتبره **من وجهة نظرنا من العيوب النسقية** للنظام الاجتماعي في **المسرحية، لأنها حَطَّتْ** من قيمة الرجل، ومن جهة أخرى **يعطي لنا** الكاتب نموذجًا فحوليًا للأنثى التي تمردت على كل معاني الأمومة والقيم الإنسانية، واحتكمت إلى غريزتها وأهوائها المادية، التي تخدم طموحاتها من خلال إلغائها للآخر، وذلك في قولها: **بل يستحق أكثر من ذلك، وماذا يعني جدع هذا الأنف الذليل**"الذي نَعُدُّهُ كمدلول ثقافي، لهذا النسق الفحولي الأنثوي.

وتحضر الأسرة في المسرحية **باعتبارها مؤسسة ثقافية، ومنظومة تربوية** تسعى إلى ضبط النظام الاجتماعي، **حيث تنطوي مسرحية "سالم والشيطان"على مشهد للفحولة الذكورية** والتي تشكلت في **إطار الأسرة، وأيضا** كنموذج ثقافي يكشف موقف الرجل من المرأة، **وعن** تلك الدلالات النسقية التي يخفيها **الصراع اللغوي بينها،** يقول جلاوجي في هذا السياق:

الأب : (يدخل غاضبا) يا رب ماذا فعلت؟ يضرب الطاولة صارخا، يا امرأة أين أنت؟

الأم : (تدخل عليه)اهدأ.. اهدأ ما هذه الثورة؟ تكاد أعصابك تحترق.

الأب : (غاضبا) كان علي أن أمزق جسدي.. أن أكسر رأسي.

الأم : كل مرة تردد هذا الكلام، ولكن لم تفعل شيئا.

الأم : ما الذي أغضبك؟

الأب : ابنك هذا اللعين لقد طردوه كالكلب من الدراسة، انظري (يريها كشف النقاط).

الأم : ما ذا تقول؟ طردوه ؟ كل هذا من إهمالك، تخرج فجرا ولا تعود إلا ليلا.

الأب : (بغضب) تريدين أن أبقى معك، ثم بعد ذلك تأكلون التراب؟ أنت التي أهملتيه و لم تهتمي به [2].

ومع تعدد أنماط وأنواع الفحولة داخل مجتمع النص المسرحي، **نجد أن خطاب جلاوجي** توغل بنا هذه المرة في فضاءات **اجتماعية وإحالات ثقافية، وأعطى لنا صورة عن مفاصل الحياة الزوجية، كاشفا عن تلك العيوب النسقية لمبدأ الفحولة**، إذ حَمَّلَ الرجل في المسرحية عبء تربية الأولاد على الزوجة وحدها، وحَمَّلَهَا تبعات **وإخفاقات أولادها، دون اعتبار أنه جزء** من هذه الأسرة، وأنَّ **له واجبات أسرية، وحصر** دوره في توفير لقمة العيش فقط، ومن خلال هذا المشهد يتأسس لنا نسق ذكوري متعالي، متقاطع مع المنظومة الثقافية والأخلاقية.

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية سعادة في مأساة، ص90.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية سالم والشيطان، ص26-27.

كما يتشكل نسق الطاغية في مسرحيته "**جزاء سنمار**"، والتي خلقت داخل مجتمع النص رقيبًا سياسيًا مستبدًا، استخدم مختلف أشكال القوة والاستبداد السلطوي تجاه رعيته.

الملك: سأجربك .. يجب أن تبني لي قصرا لم يبن ملك مثله أبدا .. وإن لم تفعل قتلتك.

سنمار: قبلت المراهنة

.....(يقبل الجنود ويحملونه ويتقدمون به لرميه)

سنمار: ويحكم ماذا تفعلون؟ أنا الوزير أيها الأوغاد أنا الوزير

الملك: وزير في القبر، في مملكة الموت (يقهقه)

سنمار: عليك اللعنة، أهذا جزاء سنمار؟ (يرمونه من أعلى فيسقط ميتا)

الملك :هذا جزاء سنمار. [1]

يُظهر لنا المشهد المسرحي أولى بوادر الاستبداد، والتي ظهرت على شخصية الملك في قوله:" وإن لم تفعل قتلتك"، إذ نجده قد استغل تلك القوة السياسية في إرهاب رعيته "وكأنما هو بيان ثقافي عن الذات الثقافية المترسخة، مما يكشف عن مدى خطورة النسق ومدى تغلغله، ويكشف كيف أن الذات الطاغية المطلقة، والمتفردة، صناعة ثقافية متجذرة، غير أن النسق أقوى وأرسخ، ولذا ظل يتجلى في نسخ متعددة، و يؤسس لنشوء الطاغية، ويزرع الأرضية الملائمة لهذا النشوء" [2].

ويمكن القول أن الشخصيات المساندة للملك هي من صَنَعَتْ الطاغية، من حيث أنها زرعت الرضى في نفسه، عن طريق دغدغة مشاعره بجملة من المحسنات البديعية، فأنتج مزيدًا من الاستبداد والطغيان، فالملك في مسرحية جزاء سنمار، هو صَنِيعَةُ رعيته، وصَنِيعَةُ السلطة السياسية التي لا تؤمن بالديموقراطية حسب رأي الغذامي والدليل قول الوزير" **طبعا سيدي أنت سيد الملوك .. أرسلنا في كامل أرجاء المملكة، من يبحثون عن أعظم مهندس، ليبني أعظم قصر لأعظم ملك ..رأيك الحق سيدي، ونحن عبيدك وخدمك.. لم يغب عن بالك يا سيدي فأنت العبقرية**"، فمن خلال هذه الشواهد اللغوية، التي تُلَخِصُ لنا كيف أنَّ الشعوب هي من تصنع طُغَاتَهَا، فقد شَكَّلَ هذا النسق الصورة العامة لواقع الشعوب العربية، التي كانت بمثابة أبواق لحكامها على مر العصور، خوفا على مصالحها الشخصية، وبالتالي لعبت دورا سلبيًا في مجتمعاتها.

ويواصل جلاوجي مشروعه الثقافي، الذي حاول فيه تقريب المتلقي من حقب تاريخية لها خصوصيتها الثقافية، وجاءت حافلة بالأنساق، ففي مسرحية" **اللسان المقطوع**" يأخذنا الكاتب إلى الفترة الأموية، انطلاقا من توظيفه لشخصيات ثقافية، عبرت عن الذات العربية في ماضيها، والتي تجلى فيها الكرم كحالة ثقافية، ونسقًا

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية جزاء سنمار، ص95-96- 99.

[2] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص175.

معمولا به في القبائل العربية قديما، فقد حفظت لنا الذاكرة العربية، مجموعة من الصور الثقافية النمطية لعلاقة الحاكم والمحكوم يقول جلاوجي:

ليلى: معاذ الله أيها الأمير، أنت أجود جودا، وأمجد مجدا، وأزور زندا، من أن تجعلها عن غنما

الحجاج : وماذا تريدينها؟

ليلى : منه من الإبل برعاتها.

الحجاج: هن لك يا ليلى، ياحاجب اصرف لها مئة من الإبل مع رعاتها.[1]

نحن أمام صورتين في مشهد واحد، صورة ثقافية لحالة الممدوح والتغني بفحولته، وصورة الكرم الذي كان يُعَدُ وسيلة ثقافية ومعياراً للفحولة، فقد حاول جلاوجي عبر صفحات مسرحيته، توضيح تلك الملامح الثقافية للفحل، الذي كان يعيش مركزيته الثقافية في محيطه ويمارس شهرته، من خلال تَلَبُسِه لوهم السلطة والمجد، وتضخيم ذاته، وأيضا من خلال ممارسته لفحولته على المرأة، ويظهر ذلك في قول ليلى: **أيها الأمير، أنت أجود جودا، وأمجد مجدا، وأزور زندا، إذ "يشكل المديح** المسار الثقافي في ديوان العرب، وهذه النظرة، طفت على سطح الثقافة، ومن ثم انتقصت من شأن الأغراض الأخرى، وذلك أكسب فن المديح البعد االأهم، في النسق الثقافي، إذ يشكل خلطة ثقافية، من البلاغة والكذب الجميل، بين مادح وممدوح"[2]، **ومن هذا المنظور رسم** جلاوجي صور مختلفة لنسق الفحولة، **وحرك البنية الثقافية العربية** في مسرحه، **من خلال تلخيصه لتشكل النسق** الثقافي وممارساته الاجتماعية، وتطرقه لصناعة الفحل العربي والطاغية السياسي عبر مختلف المؤسسات، **انطلاقا من الأسرة والقبيلة والمجتمع ، كما** تمكن من تحديد الوظائف النسقيَّة للفحل العربي.

ويستمر الكاتب في الكشف عن السياق الثقافي، لتشكل نسق الفحولة، انطلاقا من المؤسسة الأسريَّة، والتي تجلى فيها استعباد الدور الأنثوي، فجاء الصراع حاملاً لدلالات الفحولة الذكورية، **وكاشفًا عن المنظومة الأخلاقية** التي يرتكز عليها الرجل، حيث تكشف مسرحية **"خادم النعام" عن قيم فحولية، وعن صوت ذكوري** متعالي تجاه المرأة، فنجد الرجل يصوغ الأنثى **بصفات الضعف والتهديد، فنجده** ينفجر عنفًا وغضبًا أمام ضحيته.

الزوجة : بل أندب حظي التعس

الزوج: (غاضبا) هو حضك التعس؟

الزوجة: ما أتعسني معك يا زوج السوء

الزوج: إن لم تسكتي يا امرأة طلقتك

الزوجة: أحسن وذلك ما أريد.

---

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية اللسان المقطوع، ص114.

[2] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص100.

الزوج: وحين أصبح ثريا ستندمين .. أما أنا سأتزوج غيرك عروسًا، في ريعان الشباب تفيض إشراقا ونظارة[1]

استطاع جلاوجي أن يَنْفُذَ إلى عمق الأسر العربية، ويُصَوِرَ لنا مشهد من التفسخ الاجتماعي، **فَكَشَفَ لنا المشهد المسرحي عن الأزمة الثقافية، والعيوب النسقية** التي يعاني منها **المجتمع، حيث أوجدت لنا شخصية الزوج** نموذج فحولي متسلط، فيتبدى هذا النسق الفحولي من خلال جملة من الإكراهات اللَّغوية الممارسة **على المرأة،** والتي تغدو حضورًا **يكشف عن وهم الفحولة** الذي تَلَبَسَ الرجل، وذلك في قوله :**"إن لم تسكتي يا امرأة، طلقتك .. أما أنا سأتزوج غيرك عروسًا في ريعان الشباب"**، فالمقطع هنا يميل إلى الواقع المعاش للمرأة، كما أنه يميل إلى الإيحاء بتعالي الرجل، وتوجيه هذه المرأة إلى مسارٍ موافق لإرادتها، من خلال رغبتها في التحرر في قولها: **" أحسن وذلك ما أريد "، فتقف** هذه العبارة على تحول حاصلٍ في حياة المرأة، **من بطلة مأزومة** بمشيتها وضعفها، إلى أنثى مسكونة بالتمرد والقوة في وجه السلطة الذكورية.

وقد أورد الغذامي تجليات للفحولة في الثقافة العربية، انطلاقا من نَسَقَيْ المدح والهجاء، فالفحل في نظره **يسعى للتميز انطلاقًا من هاتين الثنائيتين** اللتان تعززان قيمته لدى الطبقة الحاكم، في قوله:**"مما يجعل المديح هو الفن الأهم ثقافيًا ونسقيًا، وإذا ما قلنا إنَّ الفخر، ليس سوى مديح للذات والهجاء، ليس إلا تعزيزًا للأنا ضد الآخر، وهما معًا يصبان في مصب المديح، من حيث آليات القول، وأخلاقياته، فإنَّ هذا يحسم أمر الخطاب الثقافي، حسب المقولة المتواترة، والمعهودة نظريًا وتطبيقيًا، من أنَّ القول يقال رغبة أو رهبة، وهذا هو قانون التفكير، والإبداع بمفهومه الفحولي المترسخ"**[2]، وبالتالي فالغذامي **ابتعد عن أطروحات النقاد القدامى** في تحديدهم لمعايير الفحولة، في مدى التزام الشاعر بعمود الشعر وأغراضه، مُرتقيًا على النقد الأدبي الذي ربط الفحولة، بالخصائص الجمالية للمجتمع النص، حيث اعتبر المدح قديمًا من العيوب النسقية المتغلغلة في ثقافتنا العربية، لأنه دخل في باب التكسب والموالاة، **وقد أورد جلاوجي سياق ثقافي** يمتزج فيه المدح بالهجاء:

ثالث: ماذا قلت عن المهدي، وعلي بن سليمان؟

أبو دلامة: خرج المهدي وعلي بن سليمان يومًا للصيد، وظهر لنا قطيع من الضباء، فأرسلت الكلاب وأجريت الخيل، فرمى المهدي ظبيًا، بسهم فصرعه، ورمى علي بن سليمان، فأصاب كلبا فقتله.

الثاني:ماذا قلت؟

أبو دلامة: (ينشد)

قد رمى المهدي ظبيا .. .. شك بالسهم فؤاده

وعلي بن سليمان.. .. رمى كلبا فصاده

فهنيئا لهما كل.. .. امرئ يأكل زاده

---

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية خادم النعام، ص66.

[2] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص160- 161.

الأول: (وهو يضحك) المهدي يأكل الضبي وعلي يأكل الكلب؟

الثالث: يا للبديهة الحاضرة.

الأول : كل شيء بمقابل عند هذا الشاعر، هيا ننصرف ينصرفون[1]

انطلاقا من هذا المشهد المسرحي، يَتبيَّنُ لنا وجود تقاطع بين غرضين شعريين، حدَّدَا قديما القيمة الشعرية للفحل العربي، فطالما نظر النقد الأدبي للشاعر انطلاقا من جملة المعايير الفنية **والجمالية** التي يتأسس عليه شعره، وبالتالي تتحول حسب الغذامي إلى قيمة **ذكورية، وسلوكا ثقافيًا سلبيًا، ويمكن القول أن الوصية الثقافية** التي يتأسس عليها الشعر العربي، كَرَّسَتْ مفهومًا مغايرًا عن حقيقته، فكان في معظمها يعتمد **على الكذب والنفاق** بين المادح والممدوح.

وتجاوزًا لتلك النظرة الجمالية التي صاحبت دراسة الخطاب الأدبي، تأتي مهمة النقد الثقافي في استخراج **تلك العيوب النسقية، والقبحيات المصاحبة لصناعة الفحولة، والأنا المتعالية الكامنة** في ما وراء النص، حيث يبرز **نسق الفخر** الذي تَمَلَّكَ الشخصيات الورقية في مسرحية **"الصراع القاتل"**، عن طريق تكريسها للأنا الفردية **المتعالية الطاغية، والتي** وصفت نفسها في موضع الطليعة **والقدوة والسلطة على الآخر، يقول الكاتب:**

في مكان خال كان المبتدأ جالسًا، وبجواره الخبر، فيما كان الفاعل واقفا يفتخر

الفاعل : نعم أجل أنا العظيم.. أنا القوي أنا العبقري.

المبتدأ: اسكت لقد أزعجتنا بافتخارك.

الفاعل: قل لي يا مبتدأ، هل لي ند أو شبيه في كواكب اللغة ونجومها.

المبتدأ: بل هناك من هو أعظم منك يا فاعل

الفاعل: ومن صفاتي الرفع، فأنا مرفوع الرأس دائما

المبتدأ: وأنا كذلك

الخبر: وأنا أيضا من معشر المرفوعات

الفاعل: وأنا مرفوع معلوم يعرفني القاصي والداني

المبتدأ: لا أنا أفضل منك فأنا معلوم معروف كشمس الضحى[2].

نرصد من خلال هذه الشواهد اللغوية، **تشكل أفق جديد لنسق الفحولة** في مسرح جلاوجي، حيث دَأَبَ **الكاتب على توظيفه للضمير الأنوي "أنا" منذ بداية المشهد،** مما أدى إلى إيقاع الشخصية في فخ الهيمنة **والتسلط، فنسق الفخر** المبثوث في المشهد، ينطوي على قبحيات توهم المتلقي بجماليتها، حيث أُثِثَ المشهد **بمجموعة من الجمل النسقية** الدالة على تموضع الأنا وتعاليها، **"أنا العظيم، أنا القوي أنا العبقري، هل لي ند أو**

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية الصيادان والشاعر، ص84-85.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية الصراع القاتل، ص24.

شبيه في كواكب اللغة، ونجومها، أنا أفضل منك، فأنا معلوم معروف، كشمس الضحى، فاللقاء المتخيل الذي صنعه جلاوجي بين الأسماء، **خلق فضاءً لاستفحال نسق الفحولية والسلطة المزعومة.**

وحاول جلاوجي تسويق النسق الثقافي، عبر جملة من التمثلات المثيرة للجدل للمتلقي، وهذه المرة حط **الرحال مع حروف وحركات اللغة العربية،** التي صنع من خلالها تشكلا وأفقا جديدا لمفهوم الفحولة، وصنع حوارا **مسرحيا مشوبًا بالصرعات السلطوية**، ومواجهة صريحة لإلغاء الآخر.

الهمزة: أتدري يا ألف، على أي حرف أكتب أنا في بدايةِ الكلمة؟

الألف: طبعا طبعا يا همزة، في أول الكلمة لا تُكتبين إلا عليَّ أنَا، مثل: أَكل، أَحمد، أَو، إلى .. أرأيتُم كم أنا مهم، أنا الأهم والأعظم، وأنتم جميعًا لا معنى لكُم معي أنا ؟[1]

الهمزة: اسمعوا .. المرتبة الأولى للكسرة، ومعها الياء. ..صاحت الكسرةُ متفاخرةً، وهي تعانق الياء.

الكسرةُ : ما أعظمني أنا الرئيس أنا الزعيم[2]

السكون: ما أعظمني ما أعظمني، فأنا أعظم الحركات جميعا، أنَا.. لأني أنا الوحيدةُ، التي أحرر الهمزةَ، وأجعلها طليقة، من قيود الحروف وطغيانها وجبروتها[3].

وفي السياق ذاته وعَبْرَ الضمير الأَنَوِي، استطاع جلاوجي أن يخلق معادلاً **ذاتيًا لنسق الفخر، وحاول** ترسيم صورة متعالية ومهيمنة للأنا، والتي جاءت في "سياق ثقافي يتخذ من الفخر منطلقًا للذات، في **تعاملها مع الآخر، وهو فخر قبلي** يرتبط بمعنى **القوة، الذي يعد مفخرة،** في ثقافة **تتأسس على ذات مستبدة، تنفي الآخر لتحقق وجودَها"**[4]، **حيث أقحم جلاوجي المتلقي** في عمق الثقافة العربية، وجعله يستشعر عيوبها، من خلال **مسرحية** "السيف الخشبي"، والتي استحضر فيها تمثلات ثقافية لشخصية تَرَسَّخَ فيها نسق الفخر بشكل ساخر **يقول جلاوجي:**

أبو حية: (مفتخرا) لا تخافا، فلن يجرؤ أحد على الاقتراب من بيتي، والجميع يعلم بأمري، وبطولتي، ويعلمون سيفي لعاب المنية...ليلتك سعيدة[5].

وفي ظل هذه المعطيات الثقافيَّة، التي تشتبك فيها خيوط **الخطاب المسرحي** بالثقافة، والتي استدعى فيها الكاتب شخصية أبو حية النميري، نستطيع ملامسة نسقيَّة الفخر وعيوبها وتتبعها، باعتبار الشواهد التاريخية الدالة **عليه،** ونودي بالاشارة في هذا المقام على أنَّ أبو حية النميري وفق ما تواترته أخبار العرب، كان من أجبن

---

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية الزعامة الوهمية، ص71-72.

[2] المصدر نفسه، ص77.

[3] المصدر نفسه، ص75.

[4] عبد الفتاح أحمد يوسف، قراءة النص وسؤال الثقافة - استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحولات المعنى، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، 2009، ص33.

[5] عز الدين جلاوجي، مسرحية السيف الخشبي، ص59.

الشخصيات العربية وخاصة في الحروب، وهذا يعطينا إشارة نسقيَّة، حول تلك القبحيات التي أوردت داخل هذا المشهد، حيث أنّ الشخصية جعلت من نفسها قدوة، وحامية لغيرها "عن طريق تكريس المحاسن لذاته المتعالية، من حيث لا يشعر، مما ينتج بدوره خطاباً مهيمناً، مشابهاً لخطاب السلطة وفداحة سطوتها"[1].

وبالرجوع إلى مسرحية "الأنف الأجدع" نلامس نسقيّة الفحولة، من خلال بعض الشواهد اللغوية الدالة عليها، فالحياة العربية قديما ببداوتها وقساوتها، كانت تعتمد على الخيل بشكل كبير وتعتز بامتلاكه، وتعتبره رمزاً للفحولة العربية والقوة، وكانت تُقَدِّمُهُ على أولادها وممتلكاتها، فأفردُوا لها أسماءً ومصنفات ودواوين شعرية كثيرة، لقول عنترة:

هلا سألت الخيل يا ابنة مالك .. .. إن كنت جاهلة بما لم تعلمي

يخبرك من شد الوقيعــة أنني .. .. أغشى الوغي وأعف عند المغنم[2]

ويقول جلاوجي في هذا السياق المعبر عن الفحولة :

الربيع: لقد اخترت لك فرسا أبر على الخيل، ماله مثيل في بلاد العرب قط.

ياسر : أعرف ذلك يا أخ.

الربيع: إذن أحرص عليه كثيرًا مثلما تحرص على نفسك، وعد إلينا بمجرد أن تقضي حاجتك.....

ياسر: (يحدث نفسه) آه... ما أغباني.. ما أشد حمقي.. كيف يخدعني هذا الغريب ويسرق مني فرسي وهو أجود فرس عند العرب...؟ ماذا يفعل الربيع...؟ ماذا أقول له...؟ آه عندي حيلة... أجل هكذا سأقول له[3].

وفقا لاستدراج البيت الشعري والمشهد المسرحي، يمكننا أن نستشعر مكانة الخيل في الثقافة العربية، والتي لم تكن في غنى عنه، فأسهم في تصويغ دلالات الفحولة المشوبة بالفخر والقوة، وتجسيد نسقها القيمي بشكل طافح، فكثافة حضور الفرس في سياق المسرحية، مَكَّنَتْ المتلقي من القبض على تمثلات الفحولة، فالعربي في عصر ظَلَّتْ تُهَيْمِنُ فيه الأعراف، والمكانة القبلية والنسق القرابي، كان يفخر بعراقة الفرس وبأصالتها، ويتغنى بأمجادها وبطولاتها، ولا يرضى لأحد من التطاول عليها، وكانت سمة لفحولتهم، ومصدرًا لشرفهم أمام سادة القوم وأشرافها، والتي وصلت حد التعصب القبلي والأخذ بالثأر، لصوغ كرامته وكرامة خيله.

خلاصة:

[1] مازن داوود سالم الربيعي، ديوان نجاح العرسان فرصة للثلج قراءة في ضوء النقد الثقافي، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإسلامية، ع39، 2018، ص1275.

[2] صلاتية مطنداجنج، العناصر الشعرية في شعر الحماسة لعنترة العبسي دراسة تحليلية، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، كلية الآداب ولعلوم الإنسانية، جاكرتا، 2008-1429، ص45.

[3] عز الدين جلاوجي، مسرحية الأنف الأجدع، ص121- 124.

جسدت مسرحيات كاتبنا ذلك الصراع العنيف بين الأنا الجزائري والآخر الكولونيالي، الذي كَرَّسَ هيمنته لضرب الأمة الجزائرية، في لغتها وتاريخها ودينها، واستحكم إلى فكرة تفوقه الحضاري وتميزه العرقي، غير أن شخصية المثقف ومكانته، مَكَنَتْهُ من خلق فعل مضاد لهذا الآخر، عن طريق تبني مشروع ثقافي، انتفض فيه في وجه المستعمر، حيث رأى المثقف أن الثورة هي جوابٌ لسؤال الذات حول قلقها الوجودي ووضعها الراهن، لأن فترة الإستعمار الفرنسي، كانت بالنسبة للشعب الجزائري فترة التباس لهويتهم وتاريخهم، ما دفع بهم إلى الانتفاضة، فجميعها كانت نماذج مسرحية انطلقت من رواسب الذاكرة التاريخية، ومن الواقع المعاش.

شَكَّلَ الكاتب عدة نماذج عن الذات، تراوحت بين الذات الفاعلة، والذات المفعول فيها، فوُجِدَت الذات المثقفة، والذات المناضلة، والذات مستلبة الهوية الخاضعة للسلطة، والتي سعت للاندماج مع الآخر، والارتماء في أحضانه، والأنثى الفحلة، والأنثى التي تركن إلى الثقافة الذكورية، وتلغي وجودها.. الخ، كلها كانت محددات أطرت لوجود الأنا ضمن المشاهد المسرحية، وإن تناول الكاتب لمحددات علاقة الأنا والآخر، أعطى لنا صورا لتصدع وانفلات الهوية، عند بعض الشخصيات المؤنسنة، فشَّكل جانبا من الحياة المعطوبة التي تعيشها، وانعدام فعاليتها في تفاعلها مع الآخر في مجتمع الغاب، ليكون النسق المؤنس قناعا لنظام ثقافي، امتهن الكاتب فيه لعبة التخفي وتعرية قبحيات المجتمع البشري، وقد اتخذت الذات الأنثوية في مسرحيات جلاوجي، عدة تمثلات مسرحية، حيث تحولت إلى أنثى فاعلة وأكثر وعيا وسلطة في مجتمعها الذكوري، فكانت مسرحياته بمثابة مرحلة جديدة لحضور الأنثى، فحولت فجيعة فحولتها المقهورة، إلى فعل مضاد للمؤسسة البطريركية، وبالتالي تمكن المتلقي من فهم كينونتها وأهوائها ونوازعها، من خلال استحضار الكاتب لذلك الصوت الأنثوي المهمش.

وإنَّ منطق حضور نسق الفحولة عند عز الدين جلاوجي، تنوع بتنوع أنساقه واشتغالاته السياقية، فَعَبَّرَ عن تلك الرجولة المهدورة، كما حَرَّكَ البنية الثقافية العربية القديمة، من خلال تلخيصه لتشكل نسق الكرم، وتحول وظيفته الاجتماعية، و تطرق أيضا لكيفيات صناعة الفحل العربي والطاغية السياسي عبر مختلف المؤسسات، انطلاقا من الأسرة والقبيلة والمجتمع.

الفصل الرابع: الأنساق الاجتماعية والتاريخية في مسرح الطفل

توطئة

1–النسق الاجتماعي:

1–1– خطاب التهكم و المنحى العبثي السَّاخر

1–2–السلطة القبليَّة وتعاليات الذات/أنساق الولاء والرفض في المجتمع القبلي

1–3 من تيه الصحراء إلى ثقافة العبور

1–4 نسق الأمومة وتمثلاتها الطقوسية

2–أنساق السرد التاريخي في مسرح الطفل:

2–1–اليهود النَّسقيون

–2– الثَّقافة العربيَّة والبحث عن صورة الماضي

أ– البطل ورحلة الكشف عن الأنساق التاريخيَّة

ب– المكان والإحالة النسقيَّة التاريخيَّة

ج –مسرح الطفل/ النَّص والسِيَّاق التراثي

خلاصة

توطئة:

دفع النقد الثقافي إلى **توجيه النخبة لدراسة أوضاع المجتمع، بمؤسساته وأعرافه وثقافاته**، هذا الوضع سَمَحَ بدمج المسرح **مع الواقع المعاش، واحتواء مفارقاته وإشكالياته**، فتحول المسرح بدوره إلى **منظومة نسقية متعددة الأصوات، تتأثر** بالمجتمع المنتج لها، **وكل علاقة حوارية مع أبطال العمل المسرحي، أنتج لنا خطابات** غير محدودة، وفي خضم هذا الوضع وحسب رؤية النقد الثقافي، لا يمكن تفسير الأدب **إلا من خلال سياقه الفلسفي والإيديولوجي، مَانحًا** السياق الاجتماعي الأولوية والصدارة في فهم الظاهرة الأدبية، وبالتالي كان همه الأساسي هو **توضيح أثر الجو الحضاري والاجتماعي،** الذي يحيط بالأدب **والثقافة عامة.**

وعليه تسعى هذه القراءة **الثقافية،** إلى ستجلاء الأبعاد **المتخفية خلف تلك العلاقات الاجتماعية بين** مختلف السُلَط، وبين مختلف المؤسسات الاجتماعية **(الأسرة، الصحراء، القبيلة، المدينة)**، كما نسعى إلى إبراز تلك الأنساق الراسخة، والمعتملة في الذهنية **العربية قديمًا، وتعربة مشاهد القبح** التي تطفو على مشاهد المسرحيات، انطلاقًا من استراتيجية السخرية وآلياتها، وعبر أنساق الولاء والرفض نكشف عن ألم التهميش والإقصاء، **الذي عان منه الإنسان المستعبد** في مجتمع القبيلة، والغارق في غياهيب تلك الحياة التي منحت له صفة الدونية، **فجاءت** مسرحيات جلاوجي لتزيل الغطاء عن جانب مسكوتٍ عنه في المجتمع العربي قديمًا.

ومسرحيات كاتبنا لم تخرج عن إطار الحفر في الذاكرة التاريخية، والغوص في **تشعباته وصرعاته، حيث حرص الكاتب على** إعادة كتابة التاريخ **من وجهة مسرحية جديدة،** فوقف مُنقبًا ومُنْتَقِدًا وسَاخِرًا لتلك الصراعات، فلم يُحَمِلْ مسرحياته ذلك الزخم التاريخي الذي يثقل كاهل المتلقي، بل عمد إلى أسلوب غوائي يستميله لتتبع مختلف المحطات، فالكاتب اهتدى إلى أن المادة التاريخية الجاهزة، لا يمكنها وحدها **أن تجيب على** تساؤلات القراء، فَسَاقَهَا نَسَقِيا وعمد إلى ثقافة الانتقاء والإغراء، وإخراج النسق من حِصْنِهِ التاريخي إلى حضن **المتلقي.**

1-النسق الاجتماعي:

1-1 خطاب التهكم والمنحى العبثي الساخر في مسرح جلاوجي:

"نشأت علاقة مقابلة بين الممارسات الاجتماعية، التأكيدية لمشكلات المجتمع؛ والخطاب الأدبي **الساخر،** الرافض **لها، والمنضوي على** حكم ضمني **من مُنتج النص، وهكذا** ينبني **الخطاب الساخر، على** إصدار حكم **لنسقه، بطريقة** غير مباشرة، ودون **أن يبدر من المتكلم، ما يدل صراحة على معارضته** لذاك الحكم، **لكن موقفه يستشف من السياق، والظروف الحافة بالخطاب"**[1]، **وقد بات التوجه لدراسة مكامن المجتمع الإنساني، وتوجهات** الحياة الهامشية، **مطلبًا أساسيًا** في الدراسات النقدية، فالمجتمع بما يحمله من تناقضات ومفارقات وقبحيات، لم يستطع النقد الأدبي ملامستها وتشريحها **كلها، لذلك استدعى توجيه بوصلة المجتمع، ضمن اهتمامات النقد**

[1] عزة شيل أبو علا، الوسائل اللغوية وبناء خطاب السخرية في القصة القصيرة، مجلة كلية الآداب جامعة الفيوم، مج13، ع1، 2021، ص02.

الثقافي، وهذا ما نسعى إليه في هذه الدراسة من خلال البحث عن حيثيات تشكل هذا النسق، **والمقصدية من** وراءه انطلاقا من البحث في مكامن الخطاب الساخر، حيث وجدت **السخرية** "طريقها إلى الأدب ما بعد **الحداثي**، كشكل من أشكال المقاومة، وقول ما لا يقال في قوالب هزلية، تمرر من خلالها وجهات نظر وأفكار **ناقدة، وأحيانا مضادة، ومقاومة لسلطة المركز، فهي فهم انعكاسي للعرضية، أو عدم وجود أسس خاصة لقيم، و ثقافة المرء**، هذا النمط من التفكير، سواء على مستوى النظرية الثقافية أو في الحياة اليومية، اعتُبِر من طرف العديد **من الكتاب، ميزةً أساسية لظرف ما بعد الحداثة**"[1].

ولما كانت السخرية في النقد الأدبي أسلوبًا **يعكس صور بلاغية معينة**، نرى أن النقد الثقافي قد تجاوز النظر إليها من جانبها الجمالي، إذ اعتبرها مكونًا **ثقافيًا دالًا**، حمل في طياته **ممارسات ثقافية** لشريحة مجتمعية معينة، وفَهْمًا لمظاهر التناقض في **علاقة الذات بالآخر، فنجد جلاوجي قد استعان** بمرجعيات ثقافية مُغَلَفة بألوان من **السخرية، والتهكم للفرد والمجتمع**، عبر مشاهد مسرحياته، **وحاول** من خلالها **تعرية تلك المواطن** الهشة **والمسكوت عنها** في النظام الاجتماعي، **وملامسة الطابوهات** عبر شخصيات **مسرحية متنوعة من وحي خياله، فلامست ذوق القارئ** الصغير، **فنسق السخرية** في مسرح جلاوجي تحرك عبر شخصيات ورقية ومؤنسنة، **مستفزا** بها **ذائقة المتلقي، وسرا نقدًا اجتماعيًا** عبرها، **يقول:**

الملك: لا عين رأت، ولا أذن سمعت، لأنت أعظم مهندس عرفته الأرض، فلا شلت يمينك.

سنمار :وأنا في انتظار وعدك سيدي.

الملك: أنت وزيري من الآن، استعد إذن لنصعد إلى أعلى القصر، سأعلن من على سطحه عن هذا القرار العظيم.

سنمار: وأنا عبدك وخادمك المطيع.

الملك: هيا لنصعد إلى الأعلى .. أيها الجنود توجوا هذا المهندس وزيرا في الحال.. (يقبل الجنود يحملونه ويتقدمون به لرميه)

سنمار: ويحكم .. ماذا تفعلون؟ أنا الوزير أيها الاوغاد أنا الوزير

الملك: وزير في القبر في مملكة الموت .. (يقهقه)[2].

يمرر **هذا المشهد مظهرًا ثقافيًا، وتعارضًا بين المقصد الظاهر والخفي**، عبر جملة من الشواهد اللغوية، **من خلال اعتماد الكاتب على نمط المدح بما يشبح الذم، الذي** يوهم المتلقي بمعنى مخالف **عن القصد، إذ** يتراءى **نسق السخرية خلف** معنى **مضمر، وهو** معنى **الذم والاستخفاف بالآخر**، فتكشف لنا هذه **الصورة التهكمية، عن المقصدية الحقيقة للشخصية**، وهذا تتحول السخرية إلى "**ذلك الخطاب الثقافي** الذي **يقوم على أساس الانتقاء**

[1] حياة هروال، السخرية النسق المضمر، المعلن في قصيدة اليومي الجزائرية مقاربة ثقافية في قصيدة التسعينات، مجلة إشكالات، مج06، ع03، 2017، ص202.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية جزاء سنمار، ص98-99.

للرذائل والحماقات، والنقائص الإنسانية الفردية والجمعية، كما لو كانت عملية الرصد أو المراقبة لها، تجري هنا من خلال وسائل وأساليب خاصة في التهكم عليهم، أو التقليل من قدرها، أو جعلها مثيرة للضحك"[1].

ويمكن القول أن الوضع السائد في المجتمع العربي، وتعسف النظام السياسي، دفع بالكاتب إلى خرق أفق التوقع، والتخفي وراء شخصيات ورقية، لتمرير نقدٍ ساخرٍ للوضع الثقافي الراهن، والكشف عن عيوب السلطة والشعب، من خلال التلاعب اللفظي في المشهد، فالملك يمثل السلطة الحاكمة التي تعتمد الخديعة والنفاق، وأسلوب اللّينِ مع رعيتها، غير أن الجانب المضمر يمثل نوازعًا خفية، من خلال إحساسها بالهيمنة، ونظرتها الدونية لرعيتها وسخريتها منهم، وهذا التعارض بين المعنى الظاهر والخفي، يدفع المتلقي إلى محاولة اكتشاف العلاقات الخفية بين شخصية الملك وسنمار(الحاكم/ المحكوم)، وكشف المنظومة الفكرية التي تُسيِّر المجتمع وتقوده إلى الركض وراء الأكاذيب والكلام المنمق، والامتثال لأوامر السلطة بطريقة ساذجة، ليجد نفسه في الأخير في شباكها، ويقع في كابوس الصراع معها.

ولقد ارتكزت مسرحيات جلاوجي على نمطٍ ثقافيٍ متنوعٍ، قَصَدَ منه تفكيك مركزية الآخر في علاقته بالأنا، وتعرية تلك المظاهر الثقافية المسكوت عنها، فالكاتب غَاصَ في قضايا المجتمع بشكل تهكمي، كاشفًا أسراره، إذ نجده قد استلهم شخصياته المسرحية من قصص الحيوان، في محاولة منه لاختراق أفق الكتابة المسرحية، ويمكن استنباط الدلالات الساخرة، والمظهر التهكمي في مسرحية " الثور المغدور" في قوله:

الثعلب: العفو يا سيدي لقد كنت أنشر حبكم في القلوب، واكسب لكم الإخلاص والولاء

الليث : دعنا من كلامك وهيا إليَّ

الثعلب : أنا تحت أمرك ورهن إشارتك[2]

تتشابك جملة من الدوال المعبرة عن مكامن العلاقة بين الشخصيات المسرحية، حيث بنيت الشواهد اللفظية على مؤشرات نسقية، تتراءى خلفها تقنية السخرية والتهكم، وأيضا عبر ثنائية الحب/ والخداع والسخرية، فشخصية الثعلب في المشهد تتظاهر بالحب والولاء للسلطة الحاكمة، غير أن المشهد ينفتح على صورة أخرى، إذ نجد خلف هذا الولاء المزعوم نفاق وخداع، فالثعلب يُعْرَفُ في ثقافتنا بمدى مكره وخداعه، وهذا ما تجلى في سياق المسرحية الذي اعتمد فيه على الحيلة ليصل إلى هدفه، ويكسب ثقة السلطة، وهذه الطريقة الساخرة للصورة المشهدية، حملت مؤشرا نسقيا دالا على الخلل في المنظومة الاجتماعية، وأثبت أن العلاقات مبنية على أساس السيطرة والخضوع.

---

[1] اسكندر سكماكجي، آليات الكتابة الساخرة في الرواية الأفريقيّة جنوب الصحراء رواية " الصبي الخادم" "لفردريناند أوبونو" أنموذجا، مجلة العلوم الإنسانية، مج33، ع01، جوان 2022، ص706.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية الثور المغدور، ص118.

ومواصلة لعرض مشاهد مسرحية، يَتَشَكل نسق السخرية انطلاقا من آلياتٍ تُكتشف من خلالها، والمَنضَوِيَة على حكم ضمني، والتي يبتغي الكاتب من خلالها جذب المتلقي لنصه، وسبر أغوار الشخصية عبر جملة من الاستشهادات الحوارية يقول:

الثعلب : لقد خشيت أن أزعجك يا سيدي العجل.

العجل : سيدك العجل....؟؟

الثعلب : أجل يا سيدي العجل، لقد خشيت أن أزعجك[1].

الثعلب : ألم تسمع بالذي جرى يا سيدي الوزير؟

العجل : سيدك الوزير؟ أو أنا وزير!؟

الثعلب : ألم تعلم يا حلو الصفات، أن مولانا الوزير مات؟

العجل: الحق والحق أقول يا حبيبي الثعلب، إنك أول من يدخل قلبي، ولقد فتحته على مصراعيه، فادخله متى تشاء مبجلا معززا.

الثعلب : لك الشكر يا سيدي الوزير.

العجل : أضف أضف يا صديقي الثعلب

الثعلب : لقد رأى سيدي السلطان، سيد الطير والحيوان في رأسكم الكبير موطنا للحكم والحذق الكبير[2]

من خلال هذا الحوار المشهدي، يمكن استنباط دلالات التهكم والسخرية، والتي حضرت بصيغة الذم الغير صريح، المتخفي وراء المدح، **"سيدي العجل، حلو الصفات، أول من يدخل قلبي، صديقي الثعلب"**، وهي بذلك تبتعد عن الأسلوب المباشر، وتَظْهَرُ للمتلقي عكس حقيقتها، هذه الشواهد التي تُجَسِدُ نوعًا من السخرية، تكشف عن المواطن الهشة في تفكير ووعي الانسان، والتناقضات المتفشية في الواقع، من خلال استخدام الحيلة والنفاق والسخرية الضمنية، من أجل خدمة المصالح الشخصية، فتصبح بذلك أسلوبًا حياتيًا مُقَنَنًا ومُشَرْعَنًا، ومسموح به في التعاملات بين البشر، ويمكن القول أن جلاوجي نجح في فضح تلك الممارسات الأخلاقية التي نخرت نظام المجتمع، متخفيًا وراء شخصيات ورقية متخلية جسدت سياقات متناقضة فيه.

وتتراءى نسقية السخرية خلف مشاهد حوارية، مطبوعة بقالب التهكم والذم، استطاع من خلالها الكاتب رصد خيوط التناقض بين المعاني المتخفية في نسيج المسرح، وتظهر السخرية خلف نوايا الشخصيات في قول جلاوجي:

الثعلب: ولقد رأى أنكم خير من يصلح للوزارة، لما فيك من ذكاء ومهارة، ورآكم خيرًا مستنير بالعقل المنير.

العجل : أكل هذا من أجلنا[1]

---

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية الثور المغدور، ص121.

[2] المصدر نفسه، ص122- 123.

النسق هنا يتحدد حسب الناقد الغذامي"عبر وظيفته وليس عبر وجوده المجرد، والوظيفة النسقية، لا تحدث إلا في وضع محدد ومقيد، وهذا يكون حينما، يتعارض نسقان أو نظامان، من أنظمة الخطاب: أحدهما ظاهر والآخر مضمر"[2]، فالنسقان المتعارضان هما المدح والذم، والمتلقي الفطن هو من يَكْتَنِهُ الجوانب الخفية فيها، فكلام الثعلب يكشف عن وجود نقدٍ، ونبرة ساخرة في كلامه اتجاه الثور، حيث يستخدم حيلة التلاعب اللفظي المتلبس بالكلام المنمق والثناء، من أجل تحقيق مبتغاه، وهذا السياق ندرك الوضع الاجتماعي الذي آلت إليه الشعوب، تُسَيِّرُهُ الوعود الكاذبة والإغراءات الوهمية، فجعلتهم يخضعون للأوامر من أجل ضمان بقاء السلطة.

ويُصَوِّغُ جلاوجي في مسرحية "**الثيران والأسد**"، تمثلات للسخرية من عالم الحيوان، حيث حولها إلى شخصيات متحركة، واستطاع تطويع حوارها المسرحي، من أجل كشف الستار عن العالم الانساني المليئ بالمفارقات، والمبني على المصالح الشخصية، غير أن لا شيئ في المسرحية يوحي إلى الواقع المعاش، لأن الكاتب خلق نوعًا من الانفصال الوجودي، والتجاوز لنطاق المألوف، حيث اعتمد على قدرة المتلقي في البحث والتقصي، وفك شيفرات النسق الثقافي الذي تَقَنَّعَ بقناع السخرية، يقول:

الثور الأحمر: كيف لا أصدق ملك الغابة

الأسد: إني لأحبك أكثر مما يحب الأسود، وتمنيت لو يرحل عنا ونبقى وحدنا، صدقني إني أحبك إنك تشبهني تماما

الثور الأحمر: وأنا أيضا أحبك حبا جما إني لأعتقد نفسي من فصيلتكم[3]

يصطبغ هذا المشهد الحواري بصبغة ثقافية اجتماعية، يَعُمُّهَا الالتباس والتناقض، ويحمل تحت أعطافه نقدًا لوضعٍ اجتماعي مستفز، ضرب ثقافة مجتمع منسحق أصبحت تسيره السلطة وفق أوامرها، فسلطت عليه نوعًا من المثبطات الفكرية لاستمالته وجذبه، فالملاحظ أنَّ شخصية الأسد نجحت في الاتيان بالحجة، من أجل كسب ثقة الثور، عبر استعطافه بجملة من الألفاظ المنمقة، التي طفت فيها المصلحة الشخصية، ما يدفع بالمتلقي إلى التشكيك في نوايا شخصية الأسد.

ويدعونا سياق الدراسة إلى استحضار تمثلات ثقافية لنسق السخرية، اوالشاهد هذه المرة جاء مغلفا بالهجاء والذم والاستخفاف بالذات، حيث كشف الصدام بين الأنا والآخر في مسرحية الصيادان والشاعر عن جانب مسكوت عنه، وانعطاف لمسار مسرحي مضمر.. يقول جلاوجي:

المشهد الأول...(يظهر أبو دلامة مع جمع من أصحابه يتسامرون)

أحدهم : أخبرنا يا أبا دلامة عن أغرب ما وقع لك.

---

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية الثور المغدور، ص124.

[2] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص80.

[3] عز الدين جلاوجي، مسرحية الثيران والأسد، ص94.

أبو دلامة: دخلت يوما على الخليفة المهدي وعنده جمع من الكبراء فقال المهدي:" أنا أعطي الله عهدا لئن لم تهج واحدا ممن في البيت لأقطعن لسانك، فوقعت في ورطة ورحت أقلب طرفيفي الحاضرين وكلما نظرت إلى أحدهم رماني بشواظ غضبه وتهديده، فعلمت أني وقعت، فلم أر أحدا أحق بالهجاء مني ولا أدعى للسلامة من هجاء نفسي فقلت منشدا:

أبو دلامة:

ألا أبلغ لديك أبا دلامة.. .. فليس من الكرام ولا كرامة

إذا ليس العمامة كان قردا.. .. وخنزيرا إذا نزع العمامة

جمعت دمامة وجمعت لؤما.. .. كذاك اللؤم تتبعه الدمامة

فإن تك قد أصبت نعيم دنيا.. .. فلا تفرح فقد دنت القيامة .. (يضحك الجميع)[1]

تنساب الصور الكاريكاتورية للسخرية إلى مسرحية **"الصيادان والشاعر"** لتعبر عن واقع مختل، وتكشف عن جملة من القيم المنغرسة والمتوارية خلف المشهد، حيث اعتمد الكاتب على التشبيه الساخر للشخصية، لتكون في محط الهجاء لنفسها، مقللة من قيمتها، فتوهم المتلقي على أنها في محل الاستخفاف بذاتها، وهذا قد خلق بذلك نوعًا من الدهشة والغرابة له، حينما شَبَهَ الشاعر نفسه بأوصاف الحيوانات، ليتحول الهجاء إلى أسلوب تضليل، وسلوك يتجاوز به رقابة السلطة وبطشها، ومن جهة أخرى ينظر إلى هذا الموقف على أنه يعكس واقعا متناقضا ومستلبا، ويكشف عن نسق الدونية للذات، من خلال تركيز الكاتب على شخصية أبو دلامة، هذا المثقف مستلب الهوية مورست عليه أساليب التهديد والخضوع .

ومن خلال قراءتنا النسقية للمشهد، نستشف مستوى آخَر حفلت به مسرحيات عز الدين جلاوجي، إذ يتحول الهجاء إلى أيقونة ثقافية، تضمر وعيًا انسانيًا متشظيًا متماهيًا مع السلطة، وعبر عن الوضع المستلب والمهزوم، الذي كان يعيشه الشاعر العربي قديمًا، وانعكاسا لحياة ثقافية ساد فيها التكسب، وغياب الوعي الوجودي.

ويواصل جلاوجي تصويره الكاريكاتوري، لتلك القبحيات المضمرة في مشاهده المسرحية، انطلاقا من اعتماده على نمط السخرية بالألقاب "والتي تعني بكشف النسق الثقافي المضمر، الذي ينطوي عليه النص، ثم علاوة على ذلك اكتشاف الذات الخفية، والحقيقة اللامرئية، وهذه النظرية غير معنية بكشف الجمال، بقدر ما تحرص على كشف المعنى المخبدوء، تحت عباءة القُبح واستشفاف نسقه الثقافي، والتوغل في أعماق الذات، ووصف إحساساتها الكامنة"[2]، حيث يمنح الكاتب السلطة للمتلقي، والصلاحية في أن يكون جزءًا من هذه النظرية، ويقف أمام التمظهرات الساخرة.

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية الصيادان والشاعر، ص83-84.

[2] طه علي خليفة أحمد، جماليات القبح في شعر السخرية والهجاء العصر المملوكي الأول أنموذجا، مجلة كلية اللغة العربية بإيتاي البارودي، ع36، فيفري 2023، ص520.

الملك: ما زلتم هنا تنهقون كما تنهق الأحمرة ... هيا وإلى العمل.

أحدهم :بل أنت الحمار يا جبان.

الملك: (مندهشا) ماذا تقول يا لُكَع، يا زنيم، يا حقير اقتلوه اقتلوه.

أحدهم: بل تقتل أنت يا ظالم يا من قلت جوع كلبك يتبعك، خذها

أخو الملك: (ينظر للجثة) ربما أكل الكلب مؤدبه... إذا لم ينل شبعه[1]

وضمن هذا الأفق، برزت نسقية السخرية التي صاغها في جملة من الشواهد اللفظية الدالة "**تنهقون كما تنهق الأحمرة الحمار يا جبان، يا لُكَع، يا زنيم، يا حقير ..**" والتي عبرت عن مواقف عدائية بين الذات والآخر، ويروم من خلالها الكاتب إلى فضح الطابو السياسي، وتعرية واقع الهيمنة السلطوية، وإبراز زيف سياستها المبنية على النفاق والحيلة، ويكشف عن مدى التعفن السياسي الذي وصلت إليه، وإقحام المتلقي في الكشف عن هذه الصور المشوهة والقبيحة، في علاقة الفرد مع السلطة السياسية، ورصد النسق المفارق.

ويتأسس في أحد المحطات المشهدية، وعيٌ مفارق، وأفقًا جديدًا للمتلقي ترتسم فيه السخرية، ويطفو فيه أسلوب التهكم، من خلال مرجعيات متخيلة اختارها الكاتب لإبراز حالة القبح، وتلك الانتهاكات في منظومة القيم الأخلاقية، حيث تفنن في خلق نوع من الخرق المسرحي، باعتماده على شخصيات ورقية ألبسها الصفات البشرية، من أجل رسم صورة عن العالم الإنساني المشوه، بطريقة كاريكاتورية ساخرة، وقد برز هذا النمط في مسرحية الزعامة الوهمية في قوله:

قهقه الواو وهو يتأمل رسم السكون قائلا باحتقار: الواو : يا لليتيمة المسكينة لا أخ لها ولا شقيق...أيَّد الألف الواو أيضا فغرق في الضحك وهو يشير بإصبعه إلى رسم السكون

الألف: صدقت إنها تشبه الصفر تماما[2]..

لا نتقبل هذا منك يا كسرةُ يا معوقة، فنحن الحروف خير من الحركات لأننا الأصلُ ولأنها الفرع[3]

إنّ هذا الوعي التهكمي المحجوب خلف شخصيات ورقية، يستفز المتلقي ويبعده عن الرتابة، فيحضر بوصفه حاملا لتمثلات نسقية ساخرة ومفارقة، حيث يتأتى للكاتب من التعبير عن التجربة الإنسانية بمفارقاتها، وينقلها إلى عالم لامرئي "**ويتعامل مع الأشياء تعاملاً**، ينقلها من وجودها الثابت في الطبيعة، إلى عالم تدخل فيه ضمن شبكة من العلاقات، التي تندرج من خلالها في بنية وجودية جديدة"[4]، فشخصية الألف والواو والسكون بعلائقها الظاهرة والمضمرة، وبطبيعتها الإغرائية، يصطدم بها المتلقي كأفق جديد مغاير، فتُصَوِّغ من خلالها نسقية الاستعلاء بين الأنا، والآخر الممارس لسلطة الهيمنة.

---

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية النغم الخالد، ص118.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية الزعامة الوهمية، ص67.

[3] المصدر نفسه، ص68.

[4] كمال أبو ديب، في الشعرية، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت- لبنان، 1987، ص23.

ونلمس النمط الساخر المغلف بنبرة الهجاء في مسرحية "الزعامة الوهمية"، والتي اشتملت على عدة شواهد لغوية ساخرة، مبنية على مبدأ التعالي ونرجسية الذات ونبذ الآخر، هذا التمثيل النسقي ربطه الكاتب بمرجعية دينية مفارقة لحقيقتها السياقية متجاوزة لدلالتها، من خلال لعبة الخفاء والتجلي، يقول جلاوجي:

الفاعل: حسبك حسبك، وأنت أيضا لولا الخبر لكنت نسيا منسيا

المبتدأ: بل كذب هنا فاعلك، أنا سيد الجملة الاسمية، ولولاي ما كان للخبر قيمة

الخبر: اسكت ياحقير وإلا هشمت رأسك، كيف تجرؤ على هذا الكذب والافتراء، فلو حذفنا من الجملتين السابقتين البطل منتصر، المجتهد فائز" الخبر وهو منتصر وفائز لبقيت وحدك يتيما حقيرا[1].

الخبر : الفضلات؟ وهل للفضلات قيمة؟

الفاعل : صدقت، إن الفضلات من نصيب المزابل.

الحال: حسبكم، ما هذا الهراء والهذيان أيها المغرورون، إننا سمينا الفضلات من الفضل لا مما توهمتم[2].

فمنطق قوله " **نسيا منسيا**" يؤسس لقراءة مزدوجة مفارقة، إذ يحيل إلى سياق قصة مريم وهي تعاني آلام المخاض في قوله تعالى: "**فَأَجَاءَهَا الْمَخَاضُ إِلَىٰ جِذْعِ النَّخْلَةِ قَالَتْ يَا لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَٰذَا وَكُنتُ نَسْيًا مَّنسِيا** (**23**)[3]، هذا التسلل الديني في المشهد، يستفز المتلقي للبحث عن علاقة سياق الحدث القرآني مع السخرية، حيث يضعه أمام مضامين مشفرة، تستدعي استيعاب الإحالات الضمنية.

فالنسيج التهكمي في قوله **نسيا منسيا تحول** إلى استعارة ساخرة، فجاءت بمعنى الاستعلاء وتهميش الآخر، وبالتالي انتقلت من معناها القرآني المعبر عن يأس الإنسان من حاله، إلى دلالة التحقير والتهكم، هذه الشذرات المقتطفة من القرآن، والمنْزُوعَة من سياقاتها الدينية، عمقت دلالة السخرية، وكشفت عن مكامن النفس البشرية، التي تحتكم إلى مبدأ التعالي والتجبر، والدلالة على الخلل الحاصل في العلاقات الإنسانية.

كما ينصب نفس المشهد على أفق مليئ بالانتهاكات اللغوية الجريئة، الحاملة لأوصاف هجائية، والتي تتجسد عبرها صياغة نسقية مخالفة، من خلال اعتماد الكاتب على أسلوب السخرية بالألقاب، ما عمق حدة الصراع بين بالشخصيات، فجلاوجي وظف كلمة "**حقير، فضلات، مزابل ..الخ**"، لإبراز الجانب السلبي المنحط في المجتمع الإنساني، ويرسم صورة لفئة من البشر تعيش على أوهام النفوذ والتعالي على الغير، ويفضح علاقاتها المبنية على التمييز والتفرقة العنصرية.

وتوظيف نبرة الهجاء في المشهد،كرّسَ حسب الناقد عبد الله الغذامي لمبدأ الفحولة الطاغية، وذلك من خلال إظهار عيوب الشخص"حيث تحول إلى نسق مضمر، ينطوي عليه الخطاب والضمير الثقافي في سطوة الأنا،

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية الزعامة الوهمية، ص25-26.

[2] المصدر نفسه، ص27.

[3] سورة مريم، الآية 23

وفي موقفها الناسخ للآخر، **ولقد صار علامة ثقافية لازمة سنرى آثارها**، على مجمل السلوكيات، **والتعاملات الاجتماعية**"[1].

كما تستوقفنا محكيات تهكمية ساخرة في مسرح جلاوجي، **احتوت على مؤشرات نسقية دالة على موقف** الأنا تجاه الآخر، إذ ساهمت جملة الشواهد اللفظية على شحن المشهد بطابع ساخرٍ، **مشهد** كانت تملؤُه النبرة التشاؤمية، **والتي** خَيَّمَتِ على مواقف الشخصيات، ومن المسرحيات التي تَكَثَّفَتْ فيها هذه التمثلات النسقية **مسرحية** "سعادة في مأساة"، والتي يلمس **فيها المتلقي منذ بداية المشاهد** نبرة **التهكم والذم يقول:**

المشهد الأول ..**(في خيمة قديمة مرقعة كانت الأم ممتدة في حالة يرثى لها من الفقر والجوع، بعد لحظات يدخل ابنها قتادة يجر رجليه من الجوع والتعب)**

قتادة: (يجلس بجوار أمه) كاد الجوع يمزق أمه.

الأم : كاد فقط؟ أما أنا فقد مزقها

قتادة : وماذا نفعل؟

الأم: تسألني وأنت الرجل؟ تبا لك منذ رأيتك ما رأيت الخير

قتادة: أتتطيرين بي ياأماه؟ وهل في يدي حيلة؟

الأم: (تقلده) وهل في يدي حيلة؟ ولماذا يجد غيرك الحيلة ولا تجدها؟ .. تعسا لك[2]

تتحقق في المشهد **صورة كاريكاتورية قبحية**، معبرة **عن الذات المدفوعة بالحقد، وعن** الخلل الحاصل في منظومة القيم الإنسانية، فاللغة العنيفة المتسللة في ثنايا المسرحية عبرت **عن ظاهرة ثقافية مكشوفة للمتلقي، وهي** الهجاء، غير أنها **أضمرت حقائقا خفية** وهي النظرة الدونية للآخر، إذ يتحول الهجاء الساخر، إلى جملة نسقية ساهمت في صناعة الطاغية الممارس لخطاب الترهيب ضد الآخر، **فجلاوجي حاول ملامسة أبعاد الذات الإنسانية، من خلال** الغوص في البيئة العربية القديمة، **وكأنه أراد أن يربط هذا النسق** بالطبيعة القاسية للفرد العربي، **ويكشف عن تلك العلل** الموجودة في المنظومة **الأخلاقية.**

وتتوشح مسرحية "غصن الزيتون" بمنحى مسرحي ساخر لسياقات تاريخية، تضع المتلقي أمام حمولة نسقيَّة مغلفة بالمدح، هذا الأسلوب المخاتل والمراوغ من قبل الكاتب، **سعى** من خلاله إلى نقد البنى الثقافية **والاجتماعية المسكوت عنها، بطريقة أبعدت المتلقي عن الرتابة القرائية إذ "إنّ حضور النسق** في بناء الصورة يتحرك في حبكة متقنة، ولهذا فهو خفي ومضمر، **وقادر على الاختفاء دائما**، مستخدما أقنعة كثيرة أهمها قناع **الجمالية اللغوية**، والتي عبرها تمر الأنساق آمنة **مطمئنة**، من تحت هذه المظلة الوارفة"[3] **يقول جلاوجي:**

الأم: وبنو العرب أين منا؟.. بل أين المسلمون في مشارق الأرض ومغاربها؟

---

[1] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص164-165.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية سعادة في مأساة، ص88.

[3] **عبد الله الغذامي**، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص79.

الجد : إنهم يعينوننا دائما.

الأم : (مستغربة) بماذا؟

الجد: (مستهزئا) هم ينددون.. يستنكرون.. يشتكون اليهود إلى اليهود.. يصلون علينا صلاة الغائب، ينظمون فينا الأشعار.. يتحدثون عنا في نشرة الأخبار.. أليس هذا كثيرا؟[1]

إن هذه الجمالية اللغوية التي تشكلت في المشهد، والتي أشار إليها الغذامي سابقًا، تتأبى أن تُفهم نسقيتها بسهولة، لكونها حملت مقصدية ضمنية في قول الجد:" **إنهم يعينوننا، هم ينددون.. يستنكرون.. يشتكون اليهود إلى اليهود.. يصلون علينا صلاة الغائب، ينظمون فينا الأشعار.. يتحدثون عنا في نشرة الأخبار.. أليس هذا كثيرا**" فالكاتب أجاد لعبة التخفي والتلاعب اللغوي، من خلال المدح لاتهام وفضح الواقع العربي، الذي اختار الصمت إزاء ما يحدث مع إخوانهم، وهذا التخفي يصطدم المتلقي بأفق جديد، إكتسى بُعدًا تهكميًا يختصر فكرة موجزة عن ما يحدث من اختراقات سياسية في الواقع العربي.

وقد أثار جلاوجي بعض القضايا المسكوت عنها، ولامس بعض الظواهر الثقافية الدخيلة عن القيم الإسلامية، والتي خيمت على الطابع الفكري للمجتمع، برغم من بساطة عرضه للفكرة المسرحية، ومن كونها أسقطت من إهتمامات الكُتَاب، ففي مسرحية "سمكة آفريل" ينفتح أفقه التخييلي التهكمي، على قضية جوهرية تفضح تماهي الذات العربية، في فوضى الثقافة الغربية يقول جلاوجي:

تلميذ: ماذا تقول؟ ماتت أم سالم؟

سعيد : ينفجر ضاحكا.. سمكة آفريل أيها المغفلون

تلميذ آخر: لقد أتقن التمثيل، أن أيضا حضرت كذبة

سعيد: يدب أن لا نأمن الآخرين وإلا كنا أغبياء مثلهم[2]

إنّ عبارة سمكة آفريل وضعت المتلقي أمام العديد من التساؤلات، وأوقعته في غموض، فالكاتب صنع من كذبة آفريل مفارقة ساخرة للذات العربية، فالفرد العربي أسس لكينونته، انطلاقا من جملة من القيم والتشاريع، غير أنّ ما يعيشه من حياة اجتماعية متداخلة ومضطربة، جعله يصطدم ويتشبع بثقافات مغايرة، لما أنشأ عليها، هذا الانفتاح أحدث شرخًا وخللاً في المنظومة القيمية.

إنَّ التمثيل الثقافي والملمح الساخر الذي عرضه جلاوجي، في جوٍّ مشوب بالدعابة والتهكم، من شأنه أن يصور عبثية الإنسان، ويصور درجة الاستلاب الهوياتي الحاصل، ويعري زيف تلك الطقوس الثقافية الدخيلة المتغلغلة في الذوات العربية، ويعكس لنا حجم الفساد الذي تتخبط في الأجيال، فنجده انطلق من ظاهر الحياة اليومية للذات ليعبر عن قيمة ثقافية، ويغوص في مكامنها ويفضح عيوبها.

---

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية غصن الزيتون، ص48.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية سمكة آفريل، ص36.

ومن حالة الانسلاخ الثقافي، يتوغل بنا جلاوجي في سياقات تراثية جديدة أثث بها لنمط السخرية، فأضفى عليها مسحة دعابية لتقوية حجاجيته النسقية، فاستطاع شحذ اهتمام المتلقي، لالتقاط المرجعية التراثية المستقاة منها، من خلال إقامة علاقة بين مقصديته وبين القصة المقتبس منها، وبين ثقافة المتلقي وتمكينه من مساءلة مواطن السخرية في مسرحية "السيف الخشبي" يقول جلاوجي:

قيس : يا أبا حية ألا حدثتنا عن بعض غرائبك؟

أبو حية: من أعجب ما رأيت، أنه كان عندي سهم لم أر مثله في حياتي قط.

حسين : وما يميزه عن باقي السهام؟

أبو حية: خرجت مرة إلى الصيد، فعن لي ظبي قد اكتنز لحمًا وشحمًا، فرميته فراغ عن سهمي، فعارضه السهم ولحقه، فراغ عنه الظبي، فعارضه السهم، ومازال الظبي يروغ يمينًا وشمالاً، والسهم يعارضه حتى صرعه، وعدت به إلى البيت

قيس : (مقهقها) ليس العجب في السهم ولا في القوس، ولكن العجب فيك، لأنك أنت الذي رميته ولو رماه غيرك لأخطأ.

أبو حية: (مفتخرا) لا تخافا فلن يجرؤ أحد على الاقتراب من بيتي، والجميع يعلم بأمري وبطولتي، ويعلمون سيفي لعاب المنية .. ليلتكم سعيدة

حسين: (متعجبا) ما رأيت أكذب من هذا الرجل ولا أجبن

قيس: وسيفه لعاب المنية لا فرق بينه وبين قطعة الخشب

حسين : (متعجبا) هيا بنا للنوم ف لله في خلقه شؤون[1]

القراءة الثقافية هنا، تكشف عن تضمين الكاتب لشخصية تراثية اشتهرت في أخبار العرب، بالحماقة والجبن والكذب، وكانت مدعاة للسخرية في سلوكياتها ومواقفها، ومضربًا للجبن، فقصص أبو حية النميري، حملت طابع الهزل والفكاهة، غير أنها شخصية أضمرت جانبًا من التفكير الإنساني في تلك الفترة، مسكوت عنه وغيرَ منقودٍ، لكونها من المحرمات الثقافية على حد قول الغذامي، إذ يقول في هذا السياق "جرى في ثقافتنا تبرير كل قول وكل شخصية، إلى أن تم غرس أنماط من القيم، ظلت تمر غير منقودة، مما منحها ديمومة وهيمنة سحرية"[2]، هذه الشخصية التي اتخذها الكاتب، واعتبرها نموذجًا ثقافيًا، كشف عن تضخم الذات، وإذا كان النقد الأدبي نظر إليها من منظور المتعة البلاغية والجمالية، فإن النقد الثقافي اعتبرها خللاً وعيبًا ثقافيًا هيمن على الساحة قديما.

وقد لجأ جلاوجي إلى كسر الرتابة الحوارية، من خلال تضمينه لبعض الأنساق التي هيمنت وطغت على التفكير الإنساني، وأصبحت مضربًا، وتعبيرا عن تلك الجرأة السلوكية في حياتهم، غير أنها في الحقيقة أضمرت

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية السيف الخشبي، ص57-58-59.

[2] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص83.

جانبًا من البشاعة الأخلاقية التي تسللت في الذهنية العربية، ووجدت الأرضية المناسبة لإعادة تجسيدها حسب الغذامي .

الشر : ولكنك تحفظ القاعدة الذهبية، "من نقل انتقل ومن اعتمد على نفسه بقي في قسمه"

سالم: (يضحك) صدقت والله (يرمي الكراس) إلى الفيلم.. إلى الفيلم[1]

تتشكل نسقية السخرية في قوله **"من نقل انتقل ومن اعتمد على نفسه بقي في قسمه"**، هذه الجملة النسقية التي قدمت لنا وصفًا للثقافة الناسخة، ومفارقة جلية بين ما هو مشرع للإنسان، وبين ما اخترعه الفكر الإنساني من أنساق، فأصبحت شرطًا ثقافيًا لتفكيرهم، وعلامة نسقية فاضحة على الخلل الاجتماعي.

ومكمن السخرية هنا يحيل إلى معنيين، معنى خفي مفارق مقتبس من قوله صلى الله عليه وسلم، في تحريمه للغش في قوله **"من غشنا فليس من"**، والمعنى الثاني والظاهر للمتلقي حول تبرير الإنسان لنجاحه بالغش، والمتلقي الفطن هو من يستطيع عقد قرينة بين المعنيين، والوقوف على تلك التمثلات المقارقة للسخرية، وما تخفيه من ظواهر اجتماعية مسكوت عنها، قابلة للتعرية والفضح، إذ تصبح هذه القيم الثقافية المنسوخة، مُسْتَهْلَكَةً من الجماهير، وهذا ما يجعلها أنساق راسخة وأزلية من منظور النقد الثقافي.

واتجه الكاتب في مسرحية **"سالم والشيطان"**، إلى الوقوف على حقيقة الثقافة الذكورية المترسخة، التي تحكمت في ذهنية المجتمع، حيث عَبَّرَ عن امتعاضه من هذا الوضع دون أن يصرح، معتمدًا على أسلوب السخرية لإيصال مقصديته، ووقف على وضع المثقف، وأظهر التناقضات في الترتيب الهرم الإجتماعي، الذي يصبح فيه المثقف في مجتمعه، متواريًا ومغيبًا ومدعاة للسخرية من غيره، وتُمنح فيه حسب الغذامي المكانة الأرفع لما هو سيئ وقبيح. يقول جلاوجي:

الشر: ما أحقر هذا العيش !.. أنظر إلى التجار إنهم أعظم من الموظفين رغم أنهم جهال، دعك من التعب وتضييع الوقت، واختصر الطريق يا سالم ياصديقي العزيز، الحياة مال

سالم: أجل الحياة مال، يحي المال

الخير: هل خدعك بهذه السهولة؟ إن الناس لا يتعلمون من أجل لقمة العيش، ولكن من أجل العلم، والبحث، والاكتشاف، فالعالم خير من الجاهل، والله يرفع الذين يعلمون ويكرمهم.

الشر : (ضاحكا باستهزاء) إيه لا تصدقه، هذه فلسفة لا يؤمن بها إلا المجانين ارم.. ارم محفظتك، اقذفها بعيدا، وتخلص من هذه الهموم[2]

تسوقفنا في المشهد الحواري جملة نسقية **" أنظر إلى التجار إنهم أعظم من الموظفين رغم أنهم جهال"** إذ جعلها الكاتب مركزًا لجذب انتباه المتلقي، ومظهرًا ثقافيًا دالًا فضح تناقضات الواقع المعاش، فعرى الطابع السلبي فيه، هذا المجتمع الذي لا يدعم المثقف بقدر دعمه لأصحاب المال والنفوذ، ساهم في ترسيخ ثقافة

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية سالم والشيطان، ص23.

[2] المصدر نفسه، ص20.

وتصورات ذهنية، جعلت السلطة والهيمنة في يد التجار، وهذا المنظور تتجلى أمام للمتلقي أزمة ثقافية، تغيرت فيها القيم، وتحول فيها الفحل الشعري إلى فحل رأسمالي معترف به.

كما وجدت السخرية طريقها في مسرحية هبنقة العبقري، حيث اعتبرت هذه الأخيرة من التمثيلات التي واكبت آليات السخرية والكوميديا على مستويات عدة، إذ سعى الكاتب إلى خرق أفق توقع المتلقي الذي تعود على نمط معين من الخطابات، لذلك نجده لجأ كثيرا إلى هذا الإستدلال، لكونه خدم كثيرا مقصديته، وخلق فاعلية لأدوار الشخصيات في السياق المسرحي، يقول:

الأم: انزع عنك هذه القلادة القذرة

هبنقة: لا يا أماه القلادة فيها من زوجين اثنين.. كسفينة نوح بالضبط

الأم: عجبا من كل زوجين إثنين؟

هبنقة: عظمان لدجاجة، وعظمان لخروف، وعظمان لحمار، وعظمان ل....[1]

من هذا المنطلق نرى أن عز الدين جلاوجي، إعتمد على نمط معروف في تقنية السخرية، وهو أسلوب الاستخفاف الذاتي، إذ يلجأ إليه الكاتب كنوع من الفواصل المشهدية الانزياحية للحدث المسرحي، فتُكسب المتلقي قابلية أكثر وانجذابًا نحو النص.

كما يستدل الكاتب بمواقف انتقادية للآخر، تتواشح فيها السخرية الهجائية مع السياق المسرحي في مسرحية سعادة في مأساة، والتي جسد فيها عز الدين جلاوجي، نوعًا جديدًا من المعمارية المسرحية، والإنزياح السياقي المفارق المعبر عن السيكلوجية النفسية والثقافية للشخصية العربية، "مما يخلق للمتلقي نوعا من العبء النسقي الذي يجبره، على بذل المزيد من الجهد لفك شفرتها، واستيعاب المعاني التي تحملها أنساقها، وحتى أن الدوافع من ورائها تكشف لنا الرغبة الملحة، عند صاحب هذا الفعل في ممارسة النقد بالتعريض"[2]، وقد قدم الكاتب تعرية مشهدية قاسية كانت بطلتها المرأة في قوله:

قتادة: يدخل والدم يغطيه (أنقذيني يا أماه أنقذيني).

الأم: (بسخرية) ما بال الأحمق لا يحسن الصياح إلا بالإغاثة وطلب النجدة أويستنجد فارس شجاع مثلك بأمه؟ تبا لك.. أرني ماذا قطعوا لك هذه المرة

قتادة: قطعوا شفتي.. شفتي

الأم: إغسل أو دع .. اما أنا فسأستعد لأخذ الدية[3]

---

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية هبنقة العبقري، ص96.

[2] السعيد قبنه، خطاب الألوان نسقا ثقافيا ساخرا في رواية " سِفر القضاة" لأحمد زغب، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، مج07، ع02، جوان 2023، ص735.

[3] عز الدين جلاوجي، مسرحية سعادة في مأساة، ص91-93.

وفق هذا السياق المسرحي، نرى أن عز الدين جلاوجي وضعنا أمام مواجهة صريحة، وتصادمٍ بين السلطة الأنثوية التي انعطفت وخرقت خصوصيتها الجسدية والثقافية، وبين الآخر الذكوري، حيث احتكمت الشخصية الأنثوية إلى الهجاء الذي عبرت من خلاله عن عدم اكتراثها بالسلطة الذكورية، وإنكارها لوجوده، وتحقيق ذاتها على أنقاض هذا الرجل.

1-2-السُّلطة القبليَّة وتعاليات الذات/أنساق الولاء والرفض في المجتمع القبلي:

من منظور النقد الثقافي "الإنسان يخضع لمجموعة من المعايير السائدة في المجتمعات والمعايير، كما يعرفها بارسونز هي تلك القواعد المقبولة اجتماعيًا، والتي يستخدمها البشر في تقرير أفعالهم"[1]، هذه المعايير التي اصطلح عليها قديما بالنظام القبلي، والتي تشكلت في مسرح جلاوجي عبر جملة من المظاهر الثقافية، وعَبَّرَتْ عن خصوصية تلك الفترة، فالقبيلة تعتبر من أكثر الأنظمة الاجتماعية المنظمة للسلوكيات الأخلاقية للفرد، وحسب الغذامي"تنغرس القبيلة بقيَّمها في التفكير العربي، ونحن نرى الجذر القبلي، يحتل موقعًا مُهمًا في ثقافة العربي، وتأتي عبارة فلان ابن أصول وفلان لا أصل له، كنتيجة لهذا المفعول النسقي المتأصل"[2]، ووفقا لهذا المنظور طرح جلاوجي هذه الفكرة في مسرحية "تراتيل الحرية"، من خلال شخصية عنترة، الذي عُدَّ شاهدًا ثقافيًا على معاناة الرجل الزنجي، فعاش حالة من التشتت الوجودي بسبب سلطة العبودية التي فُرِضَتْ عليه.

على مقربة من خيام القبيلة كان عنترة وأخوه شيبوب يرعيان الإبل

عنتر: (ينشد) ... دعوني أوفي السيف في الحرب حقه .. .. وأشرب من كأس المنيـــة صافيا

ومن قال إني سيد وابن سيد.. .. فسيفي وهذا الرمح عمي وخاليا

شيبوب : ما أعظمك شاعرا وفارسا أيها الأخ الكريم.

عنترة: إيه وأين مقامي ممن هم دوني من الشعراء والفرسان؟

شيبوب: لقد جنى عليك سواد لونك[3]

حاول جلاوجي من خلال المشهد المسرحي التأسيس لنسق قرابي مناهض، ومضاد لأشكال العنصرية والعبودية، حيث تشكل نسق الفخر بالانتماء القبلي، الذي يرتفع فيه صوت الأنا معبرة عن وجودها، فقد كان عنترة مقموعًا اجتماعيًا، غير أنه تحدى سلطة النظام القبلي واسترجع مكانته فيها، وأصبح من أشراف القوم، إذ يمكن اعتبار شعره نسقًا مضادًا سعى من خلاله إلى تمثيل نفسه وانتماءه القبلي، متجاوزًا سلطة العبودية، وقد كانت العصبية القبلية من أكثر الظواهر الاجتماعية تأكيدًا على الانتماء، وعلى رابطة النسب والقرابة، وكانت محركًا نسقيًا للرابطة الهوياتية، وظهرت هذه النزعة في قول جلاوجي:

---

[1] أحلام الواج، إشتغال الأنساق الثقافية في رواية محبوبة لطوني موريسون، مجلة حوليات الآداب واللغات، مج08،ع02، 15جوان2020، ص41.

[2] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص134.

[3] عز الدين جلاوجي، مسرحية تراتيل الحرية، ص130.

شيبوب : (متوقفا في حيرة) هل تسمع؟

عنترة: (وهو ينظر إلى القبيلة) بل أسمع وأرى هاته ذبيان تشن علينا غارة، استغلوا غياب الرجال وما بقي منهم لا يكفي لصد الهجوم سينهبون الأموال، ويقتلون الرجال والصبيان، ويستحيون النساء

شيبوب : لنشارك في رد الهجوم.

عنترة: (بغضب) ويحك نحن عبدان ولا شأن لنا بالحرب[1]

عنترة: لا يحسن العبد الكر والفر إنه يحسن الحلب والصر.

شداد : كر وأنت حر... كر وأنت حر.

عنترة: يثب عنترة فوق رأسه وينطلق مرددا

إني امرؤ من خير عبس منصبا .. .. شطري واحمي سائري بالمنصل[2]

فعنترة لم تتشكل لديه عقدة **النقص والدونية**، ولم يعتبر سواد بشرته هاجسًا **وأزمة وجودية، ومدعاة للشعور** بالعجز والتهميش، **بل جعلها منطلقًا** لتفوقه وتمرده، **وحقيقة لا بد من الوصول إليها، فحاول من خلال عصبيته** القبلية الصعود على رأس الهرم القبلي، **وحقق بواسطتها كينونته**، التي **أُغفلت من هذا النظام، وكانت الاستجابة** الطوعية لعنترة من باب تأكيده على رفعته، **وأنه جزء من تلك الثقافة، و"العصبية مثلت مَدخلاً مُهمًا لدخول الجاهلي عالمه**، ضمن تحديات البيئة، وأظهرت وعيه على شرطه التاريخي؛ إذْ التكتّل ضمن هذه البنى المتلاحمة، **يَقِيهِ من الذوبان**، في هذا المدى الصحراوي المفتوح، ويؤسس للفرد شرعية للبقاء، ويمنحه القدرة على التحدّي، ويحمي هويته الثقافية والتاريخية من الاندثار"[3]، ويمكننا القول أن النسق القرابي المتشكل داخل المشهد المسرحي، انطلاقا من الجملة النسقية في قول عنترة: **"إني امرؤ من خير عبس منصبا .. .. شطري واحمي سائري بالمنصل"** أحدث **خرقًا** في أفق **توقع المتلقي، من خلال التحول من مرحلة العبودية والأنا الفردية**، إلى مرحلة تماهيه **مع النحن القبلية**، وبالتالي تصبح القبيلة علامة نسقية، **وفضاءًا لمكاشفة الذات.**

وأعطى جلاوجي وجهًا آخَر لتشكل نسق القرابة من خلال مسرحية الشاعر البطل، فالنظام القبلي في العصر الجاهلي، كان يرتكز على عدة عناصر ثقافية، تحافظ بها العشائر على قوتها، وهيبتها شرفها القبلي، منها الولاء الذي عُدَّ نموذجًا للبطولة وفي **نصرة القوم، وعنصرًا مهمًا في تشكل العصبية القبلية**، الذي يعتبر مظهرًا **من مظاهر القوة**، وهذه العناصر الثقافية عبر عنها الغذامي في قوله "هذه المضمرات النسقيَّة **تتسرب فينا**، عبر حيلها وتكون جماهيريَّة نصٍ **أو** عملٍ **ما، دليلاً على ترافق مبطن بين المغروس** الثقافي الذهني في دواخلنا"[4]، **فمسرحية**

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية تراتيل الحرية، ص131-132.

[2] المصدر نفسه، ص133.

[3] علي مصطفى عشا، الانتماء القبلي في نماذج من الشعر الجاهلي بين العصبية والوعي العصبي، المجلة العربية للآداب، مج02، ع01، 2005، ص129.

[4] بن زرقة مسعودة، النقد الثقافي عند عبد الله الغذامي، بحث في إشكالية النسق المضمر والقيمة المعرفية، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، تخصص النقد الأدبي، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف المسيلة، 2012، 2013، ص80.

الشاعر البطل كانت رمزاً لتشبث الشاعر بانتماءه وبروز الوعي الجمعي، رغم ما **كان** يعيشه من اغتراب، **إذ تحمل** عبئا كبيراً في سبيل نصرة قبيلته وإعلان ولاءه، وعزز جلاوجي هذه الرؤية في قوله:

همام : كأني بفارس يعدو نحونا....(يظهر الفارس وقد اقترب)

عامر : من الفارس؟

الفارس: رسول يحمل رسالة من شاعر القبيلة لقيط بن يعمر الايادي

المنذر: (يفتحها ويقرأ)

أبلغ إيادا وخلل في سراتهـم.. .. إني أرى الرأي إن لم أعص قد سطعا

يا قوم لا تأمنوا أن كنتم غيـرا.. .. على نسائكم كسرى وما جمعا

قوموا قياما على أمشاط أرجلكم.. .. وافزعوا للحرب ما نال الأمن إلا من فزعا[1]

في هذا المشهد يستوقفنا تمثل ثقافي، وعلامة مهمة في النظام القبلي، وهي **المرأة** التي **"تعد وجهاً أصيلاً من** وجوه الانتماء القبلي؛ فحماية **الذمار** لا تنفصل عن حماية المرأة، بالإضافة إلى أن المرأة، **تعدّ مصدراً ثرّاً لجملة من** القيم لدى العرب، وهي في ذاتها هاجس العربي، وحمايتها فخر له **وسبيها عار عليه"**[2]، **فمحافظة القبيلة على المرأة** هو جزء من حفاظها على نسبها الأصيل، وتلاحمها الإجتماعي، وسبي نساءهم يعد وصمة عار، لما قد يحدث من خلط في الأنساب، واضطراب في النسيج الاجتماعي، وإذا أمعنا النظر في المشهد، نجد أن هذه الصورة الثقافية للمرأة تحيلنا إلى قراءة أخرى، وتخلق صورة **أخلاقية مسكوت عنها، وتحمل وجها** مناقض للحقيقة الظاهرة للمتلقي، وهي انحطاط مكانة المرأة، فثقافة الفحولة المهيمنة في القبيلة، **جعلت المرأة بؤرة للجنس، ومكوناً بيولوجيا** يجب السيطرة عليه فقط، لذلك نجد العربي **يَثْأَرُ من أجل المرأة، خوفًا** على شرفه، وبالتالي تجد المرأة نفسها محاصرة أمام ثنائية الشرف والعار، وأمام تلك القيود التي تستبيح خصوصيتها البشرية.

ومن جهة أخر تعكس المسرحية مسارًا ثقافيًا آخَر، عمقت فيه قصيدة لقيط بن يعمر ارتباطه بقبيلته، وجسدت فكرة العصبية القبلية، وبالتالي "يكشف بجلاء عن أن العصبية، التي تمظهرت في الانتماء القبلي، **كانت خياراً** حقيقيا للشاعر الجاهلي، وهي المرآة التي يرى فيها وجوده كاملاً، والمجلى لحريته، فانتماؤه القبلي هو عين اكتساب الذات لهويتها الفردية، **ووجودها الأخلاقي"**[3]، هذه الهوية التي شهدت تحولات ثقافية، **يكون فيها النسق فرديا، ليتشكل ويصبحا دالا على الوعي الجمعي، ويصبح ثابتًا من ثوابت هذا النظام .**

كما يطرح جلاوجي بعضًا من المظاهر الثقافية الدالة على النظام القبلي في العصر الجاهلي، محاولا فهم **تشكيلاتها النسقية،** والتوغل في خصوصيته المعيشية، **حيث أن** الإنسان في النسق الثقافي، يخضع لمجموعة من المعايير السائدة في المجتمعات، والمعايير كما يعرفها **بارسونز: "هي تلك القواعد المقبولة اجتماعيًا، والتي** يستخدمها

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية الشاعر البطل، ص85-86.

[2] علي مصطفى عشا، الانتماء القبلي في نماذج من الشعر الجاهلي بين العصبية والوعي العصبي، ص128.

[3] علي مصطفى عشا، جدل العصبية القبلية والقيم في نماذج من الشعر الجاهلي، مجلة مجمع اللغة العربية، مج82، ص525.

البشر في تقرير أفعالهم" [1]، هذه المظاهر التي اعتُبِرَتْ مكونا نسقيًا **هامًا**، تعمل على الحفاظ على هيبة القبيلة وقوتها، وعلى امتداد حدودها الجغرافية، كما أنها ضرورة معاشية للحفاظ على البقاء، ومقاومة قساوة البداوة، فالنظام القبلي كان قائمًا على مبدأ الإغارة على القبائل الأخرى لكسر مركزيتها ونهب الغنائم، من خلال سلسلة من الحملات التمردية ضدهم، يقول جلاوجي:

شيبوب: (متوقفا في حيرة) هل تسمع؟

عنترة: (وهو ينظر إلى القبيلة) بل أسمع وأرى..هاته ذبيان تشن علينا غارة

شيبوب: استغلوا غياب الرجال وما بقي منهم لا يكفي لصد الهجوم

شيبوب: سينهبون الأموال ويقتلون الرجال والصبيان ويستحيون النساء[2]

يقول جلاوجي:

سهيل: على القرب من هنا قافلة بها ذهب وفضة، ومتاع لا نظيرله، فإن استولينا عليها، كان لك الجزء الأكبر، وعدت إلى أهلك فتقر عيونهم، وتفرح صدورهم وتصبح سيدا عليهم

ياسر : (فرحا) صحيح؟ وكيف نفعل؟

سهيل : لا تتعب نفسك أنا أكفيك الأمر كله[3]

يقول جلاوجي:

عامر : وهل أعددنا العدة لذلك؟

المنذر: بل لقد انغمسنا في مفاتن الدنيا وزينتها، وانشغلنا بتقسيم الغنائم[4].

يتضمن هذا المشهد خطابا تمرديًا يغيب فيه الشرط الأخلاقي، وينمُ على الكثير من العيوب في نظام الثقافة العربية، هذا "النظام الاجتماعي الذي يقوم على أساس ثقافي، وسمو أمني واقتصادي واضح المعالم، وتنشأ فيه التحالفات الداخلية والخارجية، بناءً على مصالح جوهرية، وبناءً على حقوق ثقافية وإنسانية، إلى الجانب المصلحي أكيد"[5]، هذا الوجه الغير أخلاقي، والذي يظهر فيه العربي، ساهم في صناعة الطاغية، وبروز سلطة القبيلة، كما أنشأ ذاتًا تتميز بروح التعصب والتعالي ورفض الآخر، وبالتالي يعد من أخطر ما اخترعته **الثقافة، كما** أنها تمثل قيمة سلبية، لأنها ترصد معالم تشكل نسق ثقافي مترسخ في الذهنية العربية، إذ أن الإغارة على القبائل والاستلاء على ممتلكاتهم وسبي نسائهم، يؤسس ويعزز لفكرة العبودية التي كانت متفشية قديمًا، والتي تعكس حالة الذات المهمشة والمقموعة، وهذا الطرح يتشكل لنا نظام يكون فيه النسق الأعلى المهيمن وهو **القبيلة**، ونسق أدنى

[1] أحلام الواح، اشتغال الأنساق الثقافية في رواية محبوبة للروائية طوني موريس، ص40.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية تراتيل الحربة، ص131.

[3] عز الدين جلاوجي، مسرحية الأنف الأجدع، ص122-123.

[4] عز الدين جلاوجي، مسرحية الشاعر البطل، ص85.

[5] عبد الله الغذامي، القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة، ط2، المركز الثقافي العربي، لبنان، 2009، ص159.

وهو العبد، فقد احتوى النظام القبلي في العصر الجاهلي على عدة تشريعات وقوانين، كان يعتمدها ككيزة للحفاظ على هيبة القبيلة وتحالفاتها السياسية، وينظم بها سلوكيات الأفراد المنتمين تحت سلطتها، وحسب الغذامي "إننا أمام نسق ثقافي بشري، وهو يعبر عن نفسه بصيغ متنوعة، وهو في عمقه نظام ذهني وسلوكي واحد"[1]، هذا النسق الذي اعتبر حاجة اجتماعية، وعلامة ثقافية راسخة في تلك الفترة.

وقد سعى جلاوجي في مسرحية "سعادة في مأساة"، إلى فهم طبيعة تلك المرحلة الثقافية، عبر نسق متشكل من أعراف قبلية، ساهمت في التأثير وتأطير تلك الحياة يقول جلاوجي:

هاشم: لا بأس عليك يا قتادة لقد فعلها اللعين، وما أحب أن يتحدث الناس فيقولوا أبناء هاشم يعتدون على ضعفاء القبيلة

الأم: بل يستحق أكثر من ذلك، وماذا يعني جدع هذا الأنف الذليل

هاشم: (يعطيها صرة) هذه دية أنف قتادة يا أم قتادة، ولك عشرة من الإبل، قد تركتها لك خارج الخيمة

سالم: (يدخل) لقد واثب قتادة ابني وقطع أذنه ولقد جئت لأدفع لك ديته، إرضاء لك حتى لا يقول الناس إن سالما يجور على جارته أم قتادة.

الأم : لا عدمت خيرا يا سالم ما عرفنا عنك إلا خيرا

سالم: هذا النقد (يسلم لها صرة) ولقد تركت لك خارج الخباء مئة من الغنم[2]

وفي مساءلتنا للبنى النسقية في المشهد، يتشكل لنا نظام سياسي وقانون أخلاقي، ساهم في الحفاظ على المركزية السياسية للقبيلة، حيث اعتمدت القبائل قديما على عرف الدية كعقد اجتماعي وعرف ثقافي راسخ، تلجأ إليه لخلق توازن اجتماعي، والحفاظ على مصالحها الشخصية بين العشائر، كما أنه كشف لنا عن تلك اللحمة بين الأفراد في القبيلة، وحميتهم وتعاونهم في سبيل إيجاد حل يحفظ كرامتهم، كما تكشف هذه العلامة الثقافية عن إمكانية حدوث انتقال في الوعي المصيري، فينتقل فيها الوعي بالمصير الفردي، إلى المصير الجماعي للقبيلة، وعليه فإن حاجة الفرد العربي للبقاء في تلك البيئة، والظروف القاسية، استدعى منه تنظيم سلوكه للحفاظ على شرفه عبر مختلف الطرق، ويظهر ذلك في قول سالم" **وما أحب أن يتحدث الناس فيقولوا أبناء هاشم يعتدون على ضعفاء القبيلة**"، لذلك احتكم الفرد إلى عرف الدية، لتحقيق العدالة، وكحل نهائي للاستمرار في العيش، كما أنه مثل في المقابل مظهرا من مظاهر الثراء والجاه والقوة الاقتصادية، والمكانة الاجتماعية في القبيلة.

والحديث عن هذا النسق، يكشف لنا أن العرب كانت تحتكم إلى قيم أخلاقية، حتى قبل ظهور الإسلام، فعملوا على صقل سلوكياتهم وترسيخها في ثقافتهم، هذه القيم التي تجلت في رفض الظلم، ونبذ النعرات والعداوة بين أفراد القبيلة الواحدة، فكان من العار الإغارة والاعتداء على الغير.

[1] عبد الله الغذامي، القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة، ص159.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية سعادة في مأساة، ص90-92.

ولا يمكن الكشف عن التمثلات الثقافية للقبيلة، دون وصف المظاهر الحياتية، التي شكلت خصوصيتها عبر طابع اجتماعي فريد، فقد كانت هناك علاقة وطيدة بين القبيلة والخيمة، باعتباره نسقًا **مفتوحًا على عدة تأويلات، إذ كشفت عن سيكلوجية أفرادها ومكانتهم الاجتماعية، كما** ساهمت في تكييف تكييف أفرادها **مع** الطبيعة القاسية للصحراء، باعتبارها الإطار المنظم لحدود القبيلة، والسياج العازل لها، وتأخذ الخيمة في مسرح **جلاوجي صورة** عبرت عن أنطلوجيا صراع الفرد العربي مع ظروف **الحياة، وعلامة ثقافية فسرت كينونة الفرد ومكانته** يقول:

المشهد الأول (في خيمة قديمة مرقعة كانت الأم ممتدة في حالة يرثى لها من الفقر والجوع، بعد لحظات يدخل ابنها قتادة يجر رجليه من الجوع والتعب)[1]

المشهد الرابع ، (تظهر أم قتادة في خيمة عظيمة وقد تحولت حالتها وظهرت عليها النعمة)[2]

المشهد الأول(صحراء قاحلة وداخل خيمة مهلهلة بالية تظهر أسرة عربية متكونة من الأب والأم والأبناء الثلاثة، وقد ساء حالهم من شدة الجوع)[3]

المشهد الأول(في خيمة حيث تظهر آثار النعمة والثراء، كانت فاتنة جالسة شاردة فجأة تدخل عليها أم هند)[4]

المشهد الثاني (في خيمة عليها آثار الفقر تظهر فاتنة مع زوجها الحارث الفتى الجميل)[5]

نلمس خلف هذه المشاهد، نسقا جامعًا لتغيرات النظام المعاشي، والسلطة المركزية للفرد داخل **الخيمة، حيث** يختزل كل مشهد صورة واصفة عبرت **عن مكانة الفرد،** التي تتدحرج من حالة الغنا والعز، إلى حالة **الفقر،** فالخيمة هي نموذج ثقافي تجتمع خلفه مختلف شروط البقاء، ومنطلقا لبناء سيكلوجية الذات العربية، بسلبياتها وإيجابياتها، وهذا الطرح تخرج **الخيمة من إطارها المغلق، بوصفها فضاءً** يحمي خصوصة الفرد، لتصبح أفقًا **رحبًا** ينفتح على عدة قراءات نسقية، ويمارس تأثيره على المتلقي، الذي يحاول الوقوف على الصورة النسقية المضمرة، لهذا النموذج الثقافي وفهم تشكيلاته .

كما أن التمثلات التصويرية للخيمة، فقد تأرجحت بين ثنائية الفقر/والغنى، والتي اعتبرت معاييراً **تتحد** من خلالها القيمة الاجتماعية للفرد في القبيلة، إذ يصبح **الفرد رهين** ذلك الفضاء المحدود، فالخيمة البالية التي تفتقد إلى أدنى شروط الحياة، **يتمتع أفرادها** بمركزية أدنى **وبحقوق أقل عن** غيرهم، فيعيشون في الهامش، **يتجرعون مرارة الفقر والحاجة،** وبالتالي تُمَارَس عليهم سلطة القبيلة مختلف أشكال الهيمنة، **ما يولد عندهم عقدة النقص**

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية سعادة في مأساة، ص88.

[2] المصدر نفسه، ص92.

[3] عز الدين جلاوجي، مسرحية الابن الذبيح، ص58.

[4] عز الدين جلاوجي، مسرحية لبن الصيف، ص122.

[5] المصدر نفسه، ص124.

والدونية من غيرهم، كما يطرح المشهد صورة إيجابية تشع فيها القوة والهيبة، يدخل فيها الفرد مرحلة الإستقرار الذاتي، إذ يمكنه من خلالها من أن "**يمارس فيها نزعة المغالبة، مثل الكرم والنخوة**"[1].

وتتسع الرؤية الثقافية للكاتب في تعبيره عن النسق القبلي، من خلال خلقه لصورة ثقافية، تكشف عن دور وفاعلية الفرد في القبيلة، والذي يمتهن فيها مختلف الأدوار في سبيل الحفاظ على بقاءه، كما تكشف هذه الصورة عن طبيعة المنطقة العربية قديمًا، والتي اشترك أفرادها في نمط معيشي جامع يأشبع حاجياتهم، فالفرد العربي كان يمتهن لمهنة الرعي الذي كان مصدرَ رزقه، وأسلوبًا تفاعل به مع طبيعة بيئته بما توفره له من مناخ، يقول جلاوجي مفسرا هذه الممارسة الثقافية:

المشهد الأول (على مقربة من خيام القبيلة كان عنترة وأخوه شيبوب يرعيان الإبل)[2]

المشهد الأول (هبنقة بلحيته الطويلة وقلادته العظيمة يرعى الغنم)

المشهد الثاني (هبنقة يعود إلى البيت وقد كان يبحث عن بعير ضاع له)[3]

تأسيسًا على هذا المشهد، يتضح أن نظام القبيلة كان يقوم على منطق التباين الطبقي، فمهنة الرعي كانت بمثابة قوة اقتصادية واستراتيجية، تعتمدها القبيلة في الحفاظ على سيادتها، وهيمنتها ومركزيتها بين القبائل، بمعنى أن معظم حروب العرب، كانت من أجل تحصيل المناطق الخصبة التي يكثر فيها العشب، وبالتالي توسيع حدودها الجغرافية، بالإضافة أنها تكشف عن سياسة الإقصاء لتلك الطبقة المهمشة والمسكوت عنها، والتي تُمارَسُ عليها سلطة الاستعباد وتُفرض عليها القوانين الجائرة، فمهنة الرعي كانت تقوم بها فئة العبيد، ومن هم أقل مكانة في القبيلة، فيتم إقصائهم من الشؤون السياسية التي تكون حكرا فقط على أشرافها وساداتها.

كما وقف جلاوجي في مسرحيته "سعادة في مأساة"، على البنية الاجتماعية للقبيلة، من خلال جملة من الشواهد اللغوية الدالة على الواقع المعاشي المأزوم الذي كان يتخبط فيه الفرد العربي قديمًا، وعاش في غياهيب الفقر وقلة الحاجة، فكانت علامة ثقافية راسخة في ثقافته، وذلك لطبيعة البيئة القاسية التي نشأ فيها والتي تنعدم لضروريات الحياة.

قتادة: لا أرى في الشن ماء، وحتى الماء افتقدناه

الأم: الشن تهللت وتهرأت ولم تعد تصلح لحمل الماء

قتادة: والحل؟

الأم: عليك أن ترد النبع كل يوم كما ترد الهيم[4]

---

[1] ربيع محمود ربيع محمد، القبيلة والنص: تحوّلات البداوة في الرواية العربية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير تخصص الأدب والنقد، كلية الآداب جامعة اليرموك، العراق، 2015، ص65.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية تراتيل الحربة، ص130.

[3] عز الدين جلاوجي، مسرحية هبنقة العبقري، ص94-95.

[4] عز الدين جلاوجي، مسرحية سعادة في مأساة، ص89.

يعد هذا المشهد تصويرا لنسق يَتَخَفّى عبر جملة من التمثلات اللغوية، فكلمة "الشن تهللت وتهرأت" هي جملة نسقية رديفة لمعنى الفقر، والشن في المعجم العربي يأتي بمعنى قربة الماء، ومعناه في المشهد أن القربة لم تعد تصلح لتخزين الماء، نظرا لقدمها واهترائها، وتكمن سلبية نسق الفقر، في كونه يجعل الذات تعيش على هامش الحياة منعدمة القيمة، تستشعر دونيتها في مجتمع القبيلة، أما في قول الأم: عليك أن ترد النبع كل يوم كما ترد الهيم، فيتراءى من خلال هذه الجملة النسقية، رغبة ودافعًا عميقًا في التشبث بالحياة رغم المعاناة.

كما يطرح عز الدين جلاوجي تمثلاً نسقيًا، حول الذات التي خضعت لنظام القوة والسلطة القبلية، فالمجتمع القبلي، كان يحتكم إلى شخص الذي يكون ذا سلطة عُلْيا، من أجل تسيير مجتمع القبيلة، وتحقيق التوازن والحفاظ على هيبتها، وتأسيس وحدة مركزية وهوية اجتماعية، تستند إلى التفاوت الطبقي بين أفرادها، كُلٌّ حسب مكانته ونَسَبِه، إذ أنهم مدفوعين لحاجتهم لوجود هذا الشخص، الذي اصطلح عليه في العرف القبلي بشيخ القبيلة، إذ "يَتَحَلّى شيخ القبيلة صاحب العصبيّة الأقوى، بالخلال والصفات التي تنسجم مع بيئته، وطبيعة منصبه، فلا بد إذن أن تتوفّر فيه: رجاحة العقل، وعظم الثروة، وكرم الأخلاق، ونفاذ الكلمة، وأن يكون شجاعًا مقدامًا، له من الخبرات الحربيّة ما لا يَتَيَسَّرُ لغيره، وبعبارة أخرى وجب عليه أن يكون بطل القبيلة،كامل الصفات"[1]، فالطابع العام لهذا المجتمع، يقوم على نظام الولاء للشيخ، وهذا الوعي المكتسب تتحرك الذات حسب ما تُمْلِيه عليه هذه السلطة يقول جلاوجي:

سعد: (وقد أقبل فجأة) يا أم قتادة ما علمت بالأمر، حتى جئت سريعا إليك

الأم : كيف وأنت الجود والكرم

سعد : مع السلامة إذن.

الأم: رافقتك السلامة يا شيخ القبيلة.. (ثم تقف عند باب الخيمة وتنشد فرحة)

أحلف بالمروة حقا والصفا.. .. أنك خير من تفاريق العصا[2]

المدقق في المشهد يرى أنَّ "السيّد في القبيلة، إنما هو الشخص الأمعي الذي حنكته التّجارب، وغالبًا ما يرث سيادته عن آباءه، حتى يتم له الحسب الرفيع، وليس له أي حقوق سوى توقيره، أما واجباته فكثيرة، فلا بد من الشجاعة والكرم والنّجدة، وحفظ الجوار وإعانة المعوز والضعيف، ولا بد أن يتحمل أكبر قسط من جرائر القبيلة وما تدفعه من ديات، ولا بد أن يكون حليمًا متسامحًا"[3]، وخلف نسق الولاء يَحْتَجِبُ نسق آخر متواري، يعبر عن دونية الذات، والمتمثل في تلك الطاعة العمياء لسيد القبيلة، إذ كان تعظيم أسياد القبيلة في العصر الجاهلي، يصل إلى درجة العبادة والقداسة، ويتم وضعه موضع الألوهية، والشاهد على ذلك قول الأم: "كيف

[1] عبد القادر هني، الشرف القبلي وصناعة النموذج البطولي في العصر الجاهلي)-قراءة في نماذج من الشعر الجاهلي، مجلة دراسات معاصرة، مج05 ع02، ص193.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية سعادة في مأساة، 93-94.

[3] عبد القادر هني، الشرف القبلي وصناعة النموذج البطولي في العصر الجاهلي)قراءة في نماذج من الشعر الجاهلي، ص194.

وأنت الجود والكرم"، إذ يعتبر من منظور النقد الثقافي **قيمة مكتسبة، ونسقًا متجذرًا** في النظام الأخلاقي، كما أنها "**علامة كاشفة، على مدى الخراب النسقي الذي أحدثه**"[1]، من خلال تمجيد **الآخر مقابل انمحاء الذات الفردية**، ويمكن القول أن هذا الولاء والانصياع الذاتي، يحقق الفرد من خلاله انتماءه القبلي، **ويطمع أن يصل** بواسطته إلى تحقيق رفعة في مجتمع القبيلة..

وتأكيدًا على الطابع الثقافي **لمسرحياته، إلتفت عز الدين جلاوجي** إلى جانب من الممارسات اليومية للفرد العربي، والتي تشكلت من خلالها خصوصية المجتمع القبلي قديمًا، وعَبَرَتْ عن الطابع اليومي، **يقول جلاوجي:**

المشهد الأول (ظهر أبو دلامة مع جمع من أصحابه يتسامرون) [2]

المشهد الثاني (في قبيلة إياد حيث يظهر شباب يتسامرون)[3]

المشهد الأول (أبوحية يسهر في جماعة من أصحابه)[4]

نجد الكاتب قد استحضر نمطًا ثقافيًا جميلاً وهو **التَسَامُر أو السَمَرْ**، الذي اعتمده الفرد قديمًا **كمهرب** من ضغوطات واقعه وهموم ذاته، ومجابهة حركية الحياة ورقابة السلطة، وقليلٌ هي الدراسات التي تناولت هذا النمط الأدبي، على الرغم من أن بدايات الشعر وأخبار العرب جاءت من خلاله، لذلك تأتي مهمة النقد الثقافي في الإحاطة بهذا المضمر من تاريخ الأدب العربي، وملامسة تشكيله النسقي والمعنى الخفي فيه.

هذه العلامة الثقافية التي مَثَّلَتْ **بالنسبة للمتلقي وسيطًا** يَعْبُرُ من خلالها إلى سياقات التاريخ الماضي، **كما أن دورها يكمن** "في قيمتها الاجتماعية، وفي تلك العلاقات التي يقيموها الأفراد بينهم، أيا كانت طبيعة هذه العلاقات مخاطبة، جدال **تفاعل، تضامن، سجال، صراع**، إذ يتحدد كل فرد بهذه **العلاقات المتوترة، والعمليات الفاعلة**"[5] **فحياة العرب القاسية**، وسعيهم الدائم في الترحال والبحث عن الرزق، وامتهان الرعي في فترة النهار، دفعهم إلى البحث عن متنفس، **يلجؤون إليه** في الليل، فكان التسامر مجالاً **ثريًا للسجال الشعري، والمنافسة بين** الشعراء للتعبير عن قدراته الشعرية، **وتفاخرهم بالأنساب**، وفي حفظ أخبار الأولين، ومن خلال هذا الطرح **يتأسس لنا نسقًا زمنيًا** نعتبره بنية ثقافية ساهمت في تكوين الإبداع الشعري قديما، إذ أنَّ **الليل** بما يحمله من هدوء **وخيال، يُمكّنُ الشاعر من استشعار شاعريته المضمرة، وقدراته اللغوية** التي كانت مغيبة وهُمِشَتْ **نتيجة التقلبات** الحاصلة في حياته، **فهو** "**فسحة** للراحة والانبساط والأنس، **يستأنسون من** ظلمة الصحاري، والبراري ووحشتها **بمجالس** ليلية، **يتبادلون فيها الأحاديث شعرها ونثرها**"[6].

---

[1] **عبد الله الغذامي**، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص157.

[2] **عز الدين جلاوجي، مسرحية الصيادان والشاعر، ص83.**

[3] **عز الدين جلاوجي، مسرحية الشاعر البطل، ص85.**

[4] عز الدين جلاوجي، مسرحية السيف الخشبي، ص57.

[5] محمد شوقي الزين، **ميشال دوسارتو- منطق الممارسات وذكاء الاستعمالات، ط1**، دار ابن النديم للنشر والتوزيع- **دار روافد للنشر، الجزائر، 2013**، ص114.

[6] بلال حمودة، أدب السمر في الثقافة العربية، مجلة التواصل الأدبي، مج11، ع02، جوان 2022، ص22.

والليل يُعبِرُ وينطوي عن ثنائيتين هما **الخفاء/والتجلي**، والدليل أن الصوفي يُخَصِصُ الليل للعبادة، لكي يستشعر فيه تلك اللذة الروحية، ويتماهى فيه مع الذات الإلهية، ويختفي عن الواقع، وللوصول إلى عالم الغيبيات وتلك المقامات الصوفية، عليه أن يستأنس بنسق الليل، وهذا ما نستشفه في المشاهد المسرحية، انطلاقا من أسلوب التسامر، إذ نجد علاقة وطيدة بين المجتمع القبلي ونسق الليل، الذي تزول فيه هموم الفرد، ويخلق فيه جوا من الشاعرية والتأمل، والانعتاق الروحي مع ذاته.

وقد تبلورت حياة العرب قديًما على نظام قيمي أخلاقي مميز، وارتبطت بعادات وممارسات يومية، شكلت أساسًا في الحفاظ على بقائهم واستمراريتهم، في ظل تلك الظروف البيئية الصعبة المجدبة قليلة الرزق، فكان الصيد من أهم الممارسات التي امتهنوها، فكانوا يمتدحون ويتفاخرون بها إيبانا على قوتهم وفحولتهم، ويطالعنا جلاوجي على هذه الخصال في مسرحية "**الابن الذبيح**"، حيث قدم تصويرًا لتلك الخصال الحميدة، في تعامل العرب مع الحيوان، فكانت جزءًا من مروءته وشهامته، ووصفًا لطباعه الأخلاقية المتممة لرجولته يقول:

الأب: (يقص عليهم) ما إن خرجت من الخيمة، حتى انطلقت أحث الخطى إلى النبع، كنت على مرمى حجر وإذ بها تتدافع إلى النبع.. وضعت السهم في كبد القوس.. كان قلبي يتلظى شوقا إلى لحمها، وهممت أن أرسل السهم لكني تراجعت، قلت في نفسي ليس من الإباء والمروءة أن أقتل ظمأى، فأمهلتها حتى روت عطاشها، ورجعت عائدة تمشي الهوينا[1]

فالأب يجسد تلك الشخصية النبيلة المُشَبَّعة بقيم الرحمة، وبخصال الانسانية، فرغم حاجته للحصول على ما يسد به جوع أولاده، إلا أنه تحلى بالآداب الإنسانية البعيدة عن الغدر، فلم يصطد الضبي إلا بعد أن ارتوت، وهذا إن دَلّ فإنه يدل على مكارم أخلاقه، وعزة نفسه وقوة صبره، وهذه الصورة تلغي وتُجاوز تلك النظرة السلبية والصورة السوداوية التي طُبعت على المجتمع القبلي في كتب المستشرقين، في أنه مجتمع بربري وهمجي، ومتخلف فكريًا، وبعيدٌ عن القيم الإنسانية.

وكانت نصرة المظلوم وإجابة المستغيث، ورفض أشكال الذل والتسلط، هي المثل الأعلى في مجتمع القبيلة، فكانوا يعتزون بها ويقدمون عليها، وقد أعطى جلاوجي في مسرحيته "**الفارس والضبع**"، تصورًا لهذه القيم، التي اعتبرت نموذجًا ثقافيًا راسخًا، يعبر عن مكارم الأخلاق التي تحلى بها العربي قديمًا، حتى قبل أن يبسط الإسلام نفوذه، لذلك كان يحرص العربي على استمراريتها وحفظها من الزوال في شعره، وفي ممارساته اليومية يقول جلاوجي في هذا السياق:

المشهد الأول (فارسان يجولان الصحراء يبحثان عما يصطادان)

المشهد الثاني (وهما يطاردان الضبع فوق فرسيهما)

الفارس الثاني: لقد كنا خلف ضبع نبغي اصطيادها، فأفلتت منا ودخلت الخيمة

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية الابن الذبيح، ص67.

الأعرابي: صدقت هي في خيمتي، تكاد تموت من شدة الجهد والخوف

الفارس الأول : هي من حقنا إذن، عليك أن تردها إلينا.

الأعرابي: دونها مهجتي .. (يستل سيفه من غمده) .. جريحة خائفة، هربت إلى خيمتي تطلب حمايتي فكيف يعقل أن أسلمها لكما؟

المشهد الثالث.. (يظهر الأعرابي أمام خيمته يعالج الضبع)[1]

تأتي مهمة النقد الثقافي في هذا المشهد، في الكشف عن الجانب المسكوت عنه في ثقافتنا، فكثيرا ما تناولت الدراسات الثقافية الغربية والأنثربولوجية، حيزًا كبيراً من ثقافتنا العربية، بنظرة أحادية سلبية مُهْمِلة لكثير من الجوانب الإجابية فيها، وفيها الكثير من المغالطات لتاريخنا، إلا أنّ هذا المشهد المسرحي كشف عن الجانب اللّيِّن في تعامل الفرد مع غيره، والذي لم يكن مخصوصا في طرف معين، بل حتى في تعامله مع الحيوان، ما جعله يترفع إلى ذروة الإنسانية.

وأورد جلاوجي قيمة ثقافية تواضَع عليها العرب قديمًا، واختزلت تلك اللحمة والتضامن والحس الإنساني المميز لنظام القبيلة، فكان الكرم أحد أهم هذه المظاهر التي تدل على فحولة العربي، والإنقاص من هذه الخصال، يُعَدُّ طعن في شهامة الفرد وفي سيادته، لذلك اتخذته القبائل بابًا للتفاخر فيما بينهم، لنيل الثناء والمدح ويضرب بهم المثل، يقول:

حنضلة : (لزوجته)انظري يا امرأة إنه ضيف كريم

الزوجة : وتفرح يا حنضلة؟

حنضلة: ساق الله إلينا ضيفا في جنح هذا الظلام ولا نفرح؟

الزوجة : وماذا نطعمه يا حنضلة؟

حنضلة : سنتدبر أمرنا.. دعينا نستقبل الضيف ... حللت أهلا ونزلت سهلا ترجل يا أخ العرب،

النعمان: لقد ظللت الطريق في هذه الصحراء، وأخذ مني التعب والجوع والعطش كل مأخذ

حنضلة : ستجد عندنا كل ما تطلب ادخل.. ادخل .. (يدخل النعمان وينشغل حنضلة بتقييد الفرس)[2]

أعطى جلاوجي في المشهد أبهى صورة لتشكل نسق الكرم، وهو تصويرٌ يتقابل مع قوله تعالى:"**وَيُؤْثِرُونَ عَلَىٰ أَنفُسِهِمْ وَلَوْ كَانَ بِهِمْ خَصَاصَةٌ**"[3]، فالعربي رغم قلة ما تجوده عليه بيئته من رزق، وحاجته الشديدة، كان يُؤثر الضيف ويكرمه بأثمن ما يمتلكه مَخَافَةَ تقصيره مع الضيف، ويوصف بين الأعراب بالبخل، هذه الصورة الثقافية، هي وصف لتلك الأخلاق السامية المعبرة عن المروءة، والفحولة التي بقيت راسخة في الذهنية العربية، وفي سلوكياتهم وممارساتهم.

---

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية الفارس والضبع ، ص100-101-102.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية الملك والوفي، 101-102.

[3] سورة الحشر، الآية (09).

1– 3 من تيه الصحراء إلى ثقافة البقاء:

كان الإنسان العربي منذ القدم، **مسكونًا بعبق الأمكنة وروحانيتها، وذلك باعتبار** أنها أنساق مترجمة لوجوده، وذاته وانتماءاته الهوياتية، ومن بين تلك الفضاءات التي كانت شاهدةً **على تلك الخصوصية الثقافية،** نذكر الصحراء، هذه الأخيرة التي شكلت بهواجسها وصراعاتها **وصعوباتها، أحد أهم الامتدادات الكينونية** للإنسان العربي، **وأحد الأقطاب المغيبة عن الوسط** الأدبي، وأحد الأمكنة التي حملت **حقائقًا** تاريخية مسكوت **عنها، وضمن هذا السياق عمل عز الدين جلاوجي** في **مسرحياته،** على الانفتاح على فضاء الصحراء، **بمختلف** تمثلاته، **وأعاد** لهذا **النسق** قيمته وبعده الثقافي، **حيث استعرض عز الدين جلاوجي** هذه العلاقة **الوجودية بين الإنسان ونسق الصحراء** في مسرحية "**الابن الذبيح**"، التي يمكن التدليل عليها في قوله:

المشهد الأول: (صحراء قاحلة وداخل خيمة مهلهلة بالية تظهر أسرة عربية متكونة من الأب والأم والأبناء الثلاثة، وقد ساء حالهم من شدة الجوع)

لبنى: لقد صبرنا ثلاة أيام كاملة

الأب: فالنصبر أكثر

عكرمة: وهل قُدت أجسامنا من صخر؟

الأب: يجب أن نكون مرآة للصحراء نعكس قساوتها وهجيرها.. وما أعظم عنترة إذ قال:

ولقد أبيت على الطوى وأظله .. ..حتى أنال به كريـم المأكل[1]

لقد كان الانبهار الحضاري بالغرب والتبعة له، **هي عقدة الثقافة العربية،** فجعلت رؤية الإنسان محصورة في **جغرافية** محددة، وبالتالي أدى هذا الوضع إلى إقصاء فضاءات أخرى مهمة في التكوين الوجودي للإنسان، **وإنّ** رؤية الكاتب **كانت** بمثابة **إعادة تشكيل ذلك** الهامش المكاني، وترجمة تلك الخصوصية العربية، والكشف عن **أبعادها المفقودة، ففي مسرحية "الابن الذبيح" أُنيطَ للصحراء تلك الخاصية العجيبة والصعبة، فكانت فضاءً** لترجمة ذلك الصراع الأزلي بين **ثنائية الموت والحياة،** فالإنسان في هذا الفضاء يكون في مواجهة ثنائية فناءه وبقاءه، وفي المسرحية تراءت لنا شخصية الأب على أنها سعيدة بقدرها، وبحتمية بقاءها فيها، فأصبح المكان محل **تقديس** وتمجيد يأبى الهروب منه، فكان همه هو مبدأ حفظ القيم الأخلاقية الموروثة، لتتحول بذلك إلى أنساق **راسخة، كما عمل على تكييف** المكان مع ذاته، وتَقَبُل **هذا الواقع الذي فرض عليه، ومن ناحية أخرى كانت** هذه الصحراء بمثابة **تيه** وجحيم لأولاده، **حيث أحسوا بأن وجودهم كان مُهَدَدًا، لأن فكرة الموت كانت تلاحقهم بسبب وحشية هذا الفضاء، وإنّ** فتنة الصحراء كانت بمثابة نسق يحمل وجهين متناقضين، **حيث تتجلت فيه مظاهر التنافر والتقاطب.**

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية الابن الذبيح، ص58.

وجاء في مسرحية **الابن الذبيح مشهدية جسدت جدلية التيه**، وكيف كان الإنسان يتخبط في متاهات الصحراء ومسالكها الصعبة، متعثرًا في فضاء إنمحى منه شرط البقاء، فكانت الصحراء بمثابة أيقونة الموت، **وملحمة وجودية تتصارع فيها الذات** مع هذا الناموس المعقد، وتعاني فيها من الاغتراب والوحدة، ويمكن إستجلاء هذا المنظور في قول الكاتب:

الزبير: (وهو يعود خائفا) أنظروا (يشير إلى بعيد) كأني أبصر شبحا وسط الظلام.

عكرمة: وهل تعيش الأشباح في هذا المكان

عكرمة: (للزبير) إنه الجوع يا زبير أضعف عقلك وبصرك فأصبحت تخرف.

الزبير : أمعن النظر هناك فوق تلك الكثبان

لبنى: إذن طارق ظل الطريق في هذه الفيافي فطرق خيمتنا يريد طعاما ومأوى

عكرمة: (مستهزئا) طعاما؟! وهل وجدنا لأنفسنا حتى نعطيه هو[1].

إن **فضاء الصحراء** مَكَّنَ المتلقي من الكشف عن سيكلوجية الشخصية، وسبر أغوارها الخفية، هذه الشخصية التي انْتَسَجَت خيوطها وقِيَمها، من **ذلك التيه والغموض المتلبس للمكان، ففي المشهد السابق نرى كيف أنّ الشخصية استشعرت غربتها** وتيه ذاتها في الصحراء، وكيف كانت تتوق إلى الخلاص **والحرية من هذا الأسر، فعكرمة والزبير ولبنى كانوا نموذجًا إنسانيًا** مُترجمًا لذلك القلق الوجودي **المرتهن للقدر المجهول الذي يلاحقهم، ويمكن القول أن مسرحية عز الدين جلاوجي عالجت موضوعات إجتماعية، إنطلاقا من بؤر مكانية** ترجمت وعبرت عن تلك الخصوصية الثقافية التي غلفت هويتهم، كما عبرت عن ذلك الهامش المكاني، الذي ظلَّ متواريًا ومُغيبًا **خلف الأنساق المكانية المقدسة والراسخة.**

إنّ عز الدين جلاوجي إستعان بفضاء الصحراء، لتشييد سرديته، وتأثيث رؤية جديدة خلقت آفاق مغايرة للمتلقي، هذا الأخير الذي ظلَّ **حبيس أنساق مكانية متعالية –المدينة– مما عَقَدَ من عملية تلقيه، وجعلته مرهونًا** بهذا الفضاء الراسخ، **"وإنّ تجاوز الطبيعة والقفز على أركانها الثابتة، يشكل نهاية المدنية والحضارة، إذ يعتقد أن المدنيات تشكل نهاية لا تستطيع أن تقف أمام تحققها إرادة أو عقل، مع ذلك تبلغها الحضارات مرة بعد أخرى، مدفوعة بضرورة باطنية"**[2]، وقد تجاوز الكاتب تلك الرؤية التنميطية، وتلك السكونية السالبة، **فنقل نسق** الصحراء من إطاره الصامت إلى تلك **النسقية المتحركة، ومن كون الصحراء قطبًا** يبعث ويخلق في الإنسان الخشونة والقساوة، وخاليا من جميع الدلالات الثقافية، إلى كونها نسقًا يحمل مبادئ **أخلاقية وعقائية**، قَوَّضَهُ الإنسان **لكي يكون قطبا ثقافيا.**

الضيف: السلام على أهل البيت

---

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية الابن الذبيح، ص60-61.

[2] بن الشريط نصيرة، يوتوبيا الصحراء في روايات إبراهيم الكوني، ثيماتها الأنتروبولوجية والأثنولوجية وتمظهراتها الدينية، مجلة أنثروبولوجية الأديان، مج18، ع02، 05جوان، ص867.

الأب: وعليك سلام الله، ضيف كريم في بيت كريم.(يرحب به الجميع)

الضيف: طارق أظل الطريق في جوف هذا الليل البهيم، وساقتني الأقدار لأن أنزل عندكم الليلة ضيفا.

الأب: وما سألناك يا أخ العرب عن أمرك فالبيت بيتك انزل فيه كريما معززا.[1]

كشف الكاتب من خلال هذه المشهدية، **عن تلك الصورة المفارقة،** والتناقض بين قساوة **الفضاء ولين** الإنسان، حيث ظل الإنسان يُدَوِي بتلك القيم المتوارثة، رغم ما يجنيه من معاناة، فقد رَسَّخ هذا الفضاء فيهم **قيم الفحولة من خلال إكرام الضيف وأيضا مبدأ البقاء.**

إنّ الكتابة عند عز الدين جلاوجي، إمْتَهَنَتْ إستنطاق تلك الهوية الضائعة، كما لامست **تلك القيم الثقافية المغيبة والمقصية عن** عالم السرديات، فجاءت الصحراء بمفارقاتها العجيبة، كمشروع ثقافي راهن عليه جلاوجي، فَكَتَبَ عنها وَأَبْدَعَ فيها، **ويمكن القول أن المشهد السابق، حوّل الكاتب فيه الصحراء من قطب** مهمش، إلى فضاء تَشِعُ منه تلك الأصالة العربية وفحولتها التي صنعت مجد الإنسان، فتحول من فضاء مُقفر إلى أفق منفتح يسعى نحو التمركز والهيمنة.

ويستمر التصوير الثقافي لنسق الصحراء في مسرحيات عز الدين جلاوجي، حيث أثبت الكاتب فيها قدرته على التجدد ومواكبة التجريب التراثي، من خلال مَسرحته لقصيدة أحمد شوقي، وتوظيف الصراع المؤنسن، **وربطه بنسق الصحراء، وتجسيد تلك العلاقة الحميمية** التي تجمع عالم الحيوان بالأمكنة، فجاءت مسرحية **القبرتان والريح** مُطعَّمة بروح التأنسن وبالأفق الغرائبي، **يقول جلاوجي:**

القبرة الأولى: ألا ترين هذه الشمس الحارة؟ وهذا الجفاف والقحط؟ إني أخشى يا أختاه أن يأتي علينا زمان لا نجد فيه الطعام والشراب

القبرة الثانية: (بعد تفكير) الحق معك يا صديقتي، فالحب قد قلّ في هذه الأماكن، و لم تبق لنا إلا هذه الحديقة التي نعيش بين أحضانها

القبرة الأولى: انصتي جيدا، إني أسمع صوتا يقترب منا

القبرة الثانية: (وهي تنصت) إني أسمعه، هيا هيا نختفي، لعله إنسان ماكر، أو طير جارح أو حيوان مفترس

الريح: (مستغربة) ما أوحش هذا المكان وما أقفره ما فيه من ماء ولا شجر، ولا نبت ولا ثمر، ما يملؤه إلا الرمل والحجر[2]

من خلال هذا التصوير النسقي للمكان، نرى أنّ الحيوان عنصرًا مقدسًا ومهمًا في التكوين الطبيعي **للصحراء، فوجوده** بمثابة دَفْعِ **المنية والوحشة** عن هذا الفضاء المقفر، الخالي من ساكنيه، ووجوه يُحَوِّلُ المُحَالَ مُمْكِنًا للعيش، وعلى مستوى المشهد المسرحي، نجد أنَّ القبرتان كانتا في صراع مع الموت، **تحاولان دائما إنتاج ذاتها من جديد، وتأكيد وجودها القابع على حافة الفناء،** فاستطاعت العيش **فيه رغم وحشته، فجاءت ذواتهم مفعمة**

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية الابن الذبيح، ص62.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية القبرتان والريح، ص41-42.

بحب أوطانها، ومشدودة بهاجس الانتماء الهوياتي، ومسكونة بالدفاع عنها **ضد كل من يسخر منها، فكانت** الصحراء للقبرتان ذلك العالم المألوف.

كما نلتمس المنحى الطوطمي* في مسرحيات عز الدين جلاوجي، والتي نعني بها **تلك العلاقة الحميمية،** التي تربط بين **الإنسان الصحراوي والحيوان** فتصل إلى محل التقديس، **وتكون بينهما علاقة مودة ورحمة، والطوطم هي "كائنات تحترمها بعض القبائل، بحيث يعتقد كلّ فرد من أفراد القبيلة، بعلاقة نسب بينه وبين وأحد منها يسميه طوطمه، والطوطم قد يكون حيوانا أو نباتا، يدافع عن صاحبه، ويبعث إليه الأحلام الجميلة، وصاحبه يحترمه ويقدسه، فإذا كان حيوانا، لا يقدم على قتله، أو نباتا فلا يقطعه"[1]، والطوطم هو مظهر من المظاهر الثقافية** التي سادت وتَرَسَّخَتْ عند العرب **قديما**، وخاصة في الحضارة الفرعونية وفي المناطق الصحراوية **مع** قبائل الطوارق، وقد وُجِدَتْ في صحراء الجزائر نقوشات ورسومات في كهوف وجبال الطاسيلي، **أثبتت كيف كان للحيوان** دور في بقاء الإنسان، وكذلك في القبائل الأمازيغية، حيث كانوا يقيمون لها إحتفاليات وتظاهرات سنوية، تقديسًا لها ولدورها في حياتهم، وضمن هذا السياق **نستدل** بمشهد يثبت هذه النظرية في قول الكاتب:

قيس: ما هذا الذي بين يديك؟

الأعرابي: أم عامر، ألا تراها؟ تمعن إنها أم عامر، كنت أداوي جرحها..طاردها فارسان ورماها أحدهما بسهم فأصابها في ظهرها، وكانت إصابتها خفيفة، فدخلت خيمتي وكأنها تطلب حمايتي.

قيس: وحميتها؟

الأعرابي: هل تريدني أن أسلمها لهما لقمة سائغة؟ لقد أشهرت سيفي في وجه، وكنت مستعدا أن أقاتل دونها فإما أن أحميها أو أموت دونها.

قيس: فإن شفيت فسلمها لي وسأولم لك بها (يضحك)

الأعرابي: بل سأرسلها حرة طليقة في هذه الفيافي الشاسعة، وسيعز علي فراقها[2]

إنّ هذا المشهد يثبت قداسة الطوطم عند العرب، حيث ترتسم لنا صورة تجمع بين الفحولة العربية والمروءة، وتتنامى هذه العلاقة في مسرحية **الضبع والفارس**، فيظهر الأعرابي في ثوب المخلص الذي يحرصُ على شفاء طَوْطَمِه وحمايته من الموت، فيعامله مثل معاملة الإنسان، فكان لهما مصير واحد، إما الموت معًا أو الحياة معًا، لأن المروءة العربية أجبرته على ذلك.

ويمكن القول أنَّه في ظل الأزمة الحضارية التي يعاني منها العالم العربي، وَجَبَ على الكُتاب إعادة النبش في هذه الثقافة، التي كان لها دور كبير في الحفاظ على القيم الإنسانية، وإعادة البحث في **الموتيف الطوطمي، الذي**

[G]**الطوطمية**: هي عقيدة دينية تصل فيها علاقة علاقة الحيوان بالإنسان إلى محل التقديس، ويوضع الحيوان في منزلة الآلهة، وقد عرفت منذ القديم عند اليونان والهنود والرومان.

[1] شريف موسلى عبد القادر، الطوطمية في روايات إبراهيم الكوني حيوان الودان أنموذجا، مجلة **مفاليد**، ع09، ديسمبر 2015، ص130.

[2] **عز الدين جلاوجي، مسرحية الضبع والفارس**، ص103-104.

غرس في الإنسان مبدأ احترام خصوصية الحيوان وحريته ووجوده، وإنّ **الطابع الصحراوي وجغرافيته، دفعت بالإ**نسان إلى تشكيل علاقة خاصة مع الطوطم الحيواني، والتي كشفت عن عمق إنساني متجذر في ثقافتهم، وفي **نفس السياق نعرض مشهدية** تختصر نبذةً عن الحياة الإجتماعية للفرد العربي، كما تعكس البعد الأخلاقي **الذي** من خلاله يفهم المتلقي خصوصية هذه الثقافة، يقول:

المشهد الثالث (الأعرابي يتفقد الضبع)

لقد شفيت تماما يا أم عامر...وغدا سنفترق وقد لا نلتقي ثانية...غدا سأطلق سراحك.. لقد غدوت الآن أشد قوة وأمتم عودا، لابأس لابأس، أعرف أنك جائعة.. ولكن سامحيني بقي شيء من دجاجة البارحة كليه واصبري (يضع أمامها لحم الدجاج)[1].

إنّ **الصحراء كانت** دائمًا بؤرة صراعٍ بين البشر، من أجل الحفاظ على بقاءهم، وقد نجد بعض المظاهر التي **انقلبت فيها الموازين، فأصبح صراع الإنسان من أجل ضمان ببقاء طوطمه** وهذا ما يوضحه المشهد، حيث اعتبر الأعرابي ذلك الطوطم قدره المحتوم، ومجبولا على حمايته والذود عنه، هذا الوضع أدى إلى إكساب الطوطم **نسقية معينة، داخل النظام الإجتماعي القبلي.**

ويمكن القول أن فضاء الصحراء برمزيته وغرابته وقوانينه، فَرَضَ حالة من الصراع بين ثنائيات كثيرة الموت/ الحياة، الرحمة/ **والقسوة، الخيانة/ والولاء..** إلخ، والمتلقي في هذه الحالة يجد نفسه مشدودًا إلى النبش في هذا التناقض الدلالي الذي ينجبس خلف هذه **الثنائيات،** وفي مسرحية **الأنف الأجدع نلمس هذا النسق** الثقافي في **قوله: المشهد الأول:**

الربيع: لقد اخترت لك فرسا أبر على الخيل، ماله مثيل في بلاد العرب قط، إذن أحرص عليه كثيرا مثلما تحرص على نفسك، وعد إلينا بمجرد أن تقضي حاجتك

ياسر: كن مطمئنا ياأخي.

الربيع : رافقتك السلامة إذن

المشهد الثالث: (يظهر ياسر عائدا إلى القبيلة فوق الناقة)

الربيع: (غاضبا) ماهذا الذي أرى يا أحمق؟ ذهبت فوق أجود فرس وعدت فوق ناقة جرباء؟

ياسر: الفرس؟ لقد تحولت ناقة يا أخي الربيع

سهيل: (يضحك سهيل ساخرا) الْه عما فاتك يا ربيع

الربيع: ولكنه ضيع أعز ما أملك[2]

إن هذا الحوار المسرحي كشف عن ذلك العرف الصحراوي، والقيمة التي امتلكها **الطوطم، حيث نقف** على مدى إعتزاز العربي به، فالفحولة العربية قديمًا لا تتحق إلا بشروط، وكان من ضمنها إمتلاك فرس فحل،

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية الضبع والفارس، ص104.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية الأنف الأجدع، ص125.

يمتلك من القوة والشجاعة ما يمتلكها صاحبها، فسعادته مرهونة بامتلاك هذا الطوطم، فلا حماية ولا قوة إلا به، ولا عزة ولاكرامة إلا بوجوده.

4-1نسق الأمومة وتمثلاتها الطقوسية :

انفردت الأم بخصوصية ثقافية، وحضورٍ خطابيٍ مُكثّفٍ ومُتَمَيِّزٍ في مسرحيات عز الدين جلاوجي، هذا الحضور الذي تَرَاءَتْ خلفه عدة سياقات ودلالات نسقيّة، معبرة عن تجربتها الإنسانية الحافلة بالصراعات والتناقضات"فتصبح بذلك موضوعةً، أو علامة مركزية في الخطاب، تدفع بهامش المرأة إلى صدارة الخطاب، كما وتنفتح بدورها على موضوعات إنسانية، تتصل بالمهمشين عموما"[1]، ونجد الكاتب عز الدين جلاوجي قد أعطى عدة تمثلات ثقافية للمرأة، انطلاقا من نسقيَّة الأم التي انخرط في معاناتها وهمومها، من خلال ملامسته لأنساقها المهمشة وتَعَدُدِيَتِهَا الثقافية، التي توزعت بين تفحيل هامشيتها، وتهميش مركزيتها، وأيضا ارتباطها بقيم الأمومة عامة، ففي مسرحية غصن الزيتون وصف جلاوجي ذلك الصوت الأمومي المعبر عن خوفه مما سيلحق بأبناء هذا الوطن من محن وانتكاسات، فنجده ابتعد عن تلك الصورة النمطية للأم، والتي وصفت أدوارها الأسرية التقليدية كامرأة، ووصف صفاتها البيولوجية، إلى صورة أُمٍ مثقلة بهموم الوطن، لم تنفصل عن قضايا الأمة العربية، داعيةً بذلك إلى الحرية وتبني الوعي النضالي، يقول:

الأم: (خائفة) أخشى أن يقضي الظالمون على المجاهدين وهم قلة.. ينقصهم المال والسلاح والعدد، ويتعاورهم الأعداء من كل جهة [2]

الجد: (وهو يدعو أيضا) بل نصرك الذي وعدتنا يارب.. ستتحول الشوارع إلى ساحات معارك.. إلى بحار من دم .

الأم: وستغدو الدماء سيلا هادرا تجرف الطواغيت وتطهر أرضنا منهم[3]

من خلال قراءتنا ينفتح المشهد على وجه ثقافي، حمل أبعادا اجتماعية وإيديولوجية، وشَكَّلَ التيمة الغالبة في المشهد المسرحي، فحضور نسقيّة الأم باعتبارها معادلاً موضوعيًا للقيم الإنسانية، وركيزة أساسية في المجتمع، وفي توجيه الأجيال لما يخدم الوطن، كما خلقت وعيًا مضادًا لتلك الهيمنة الاستعمارية حيث "ارتبطت الأم بالأرض كرمزية للُهوية والانتماء، والمقصود هنا الأم المتّحررة من قيود المجتمع، التي صممتها الذهنيّات الذكوريّة، وباعتبار أن الأم هي امرأة قبل كل شيء، فإنّه لا يستقيم الحال أبدًا، إذا تحّدثنا عن أمومة تعيش في ظل الأغلال الاجتماعيّة، وربما هذا الذي أراد جورج طرابيشي الإشارة إليه قائلا : كم تخسر المرأة باعتبارها إنسانًا حين تتحول

[1] عبد الله عايد الشرفات، النسق الثقافي لحضور الأم في شعر بدر شاكر السياب غياب المكر /حضور الهامش، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج04، ع08، 30أوت 2020، ص43.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية غصن الزيتون، ص40.

[3] المصدر نفسه، ص43.

إلى رمز لوطن، وكم يخسر الوطن نفسه **حين يرمز له بكائن لا حرية له"**[1]، **لذلك يرتبط هذا السياق بالحياة المضطهدة** والهامشية التي يعيشها المجتمع الفلسطيني، انطلاقا تلك التمثلاتها النسقية للأم، و"**يعد الاحتفاء الكبير بالمرأة (الأم)** في النص الجلاوجي، **طرحًا جديدًا** يعتلي بصوت الهامش، ويتبنى قضاياهُ، **ويعمل على زيادة فعاليته النصّية، ومثل**- أي الطرح الجديد- **بالوقت نفسه، عنصرًا** مهما في التأسيس لخطاب الهامش، وإخراجه من حالته الظلية التي فرضت عليه"[2].

وقد تولد لدى الأم في مسرحية "**غصن الزيتون" مواقف إيديولوجية، وحراك** أنثوي عنيفٍ، ووعيٍ ذاتيٍ رافضٍ **للواقع،** يتأسس على جملة من الاعترافات والنقد اللاذع للحالة الانهزامية للأمة العربية، **والصمت الرهيب** تجاه قضيتهم الأزلية، وقد **أَجَادَ عز الدين جلاوجي وصفها، لتصبح علامة ثقافية جاذبةً، ومفعمة بالإدانة بعيدا عن "تهيئة جسدها لتكون رهينة الإنجاب والإمتاع فقط"**[3]**.. يقول**

الأم: (خائفة) سحقا لهم من خونة.. عددهم كثير ولكنهم غثاء كغثاء السيل

الجد : أمات فيهم الأعداء حب الجهاد.

الأم: ونسوا قول الله تعالى:"انفروا خفافا وثقالا" وقوله: "كتب عليكم القتال[4] **"**

تفرض الأم ذاتها بقوة في سياق المشهد، مُشَرْعِنَةً لنفسها أحقية الدخول في غمار الطابوهات، **وتحليل الواقع السياسي، الذي ظَلّ حكرا على الرجل لعقود، حيث مارست دورها بكل حرية،** مخترقة **تلك النمطية** البيولوجية التي فُرضت عليها، كما أنها حازت في المشهد على **لغة عنيفة، أثبتت بها جرأتها، كما أنّ** دورها اعتبر **تحديًا مشهديًا** خاصة في قولها "**سحقا لهم من خونة".**

ويمكن القول أن جلاوجي قد اخترق الظواهر المهمشة والمسكوت عنها في الأمة العربية، معبراً **عن قلقه الوجودي على لسان الأم،** التي استطاعت **اختراق أفق التوقع،** مدفوعة إلى هموم وطنها، **ومتجاوزة** هامشتها، وممارسة لدورها البطولي، وهاذا السياق ينفتح الكاتب هذه المرة على نسق الهوية والانتماء من **منظور الأمومة،** راسمًا لوحة سياسية إيدلولوجية مفعمة بالوعي النضالي، والمكاشفات الصريحة، ومجسدًا **لنا خطابًا تتداخل فيه الذات الأنثوية بقضايا الأمة،** التي وقف على أوجاعها وانتكاساتها.

إنّ الأمومة في نظر الكاتب لا تتوقف عند دورها، **وخصوصيتها الجنسية والبيولوجية، فمن سؤال الذات** وهمومها الجسدية، **يَنْقُلُ عز الدين جلاوجي المتلقي ليطل على أسئلة الوطن الجريح،** التي طفت **على المشهد، فكان تجاوزًا سعى من خلال،** إلى خلق ملامح هوياتية وطنيَّة وثقافيَّة من منظور أنثوي.

---

[1] عبد الرحمن بن يطو، تيمة الأم في الرواية العربية دراسة تحليلية مقارنة لتيمة الأمومة في الرواية العربية، **مجلة دراسات نقدية، مج01، ع02،** 31جانفي2019، ص41.

[2] (بتصرف)**عبد الله عايد الشرفات،** النسق الثقافي لحضور الأم في شعر بدر شاكر السياب غياب المركز /حضور الهامش، ص43.

[3] حوراء عزيز عليوي، رواية خديجة وسوسن للرائية رضوى عاشور في ضوء النقد النسوي، مجلة جامعة بابل **للعلوم الإنسانية، مج26، ع08، 2018،** ص357.

[4] **عز الدين جلاوجي، مسرحية غصن الزيتون،** ص48.

وضمن هذا السياق يقف الكاتب أيضًا، على تمثلات نسقية لقضية الأمومة، وارتباطها بالهوية الوطنية والانتماء القومي، حيث رصد ذلك الوعي الذي تغرسه الأم في عقول أولادها، وأَطَلَ على تلك المكاشفات الصريحة والمُعلنة للرفض التام لأشكال العنف ولثقافة القمع السياسي، إنه وَعْيٌ "تكتبه امرأة تحمل قلق الهوية، الهوية الحضارية والهم العام، والهوية الخاصة، وأطرها الثقافية والمجتمعية، التي تحاكم خروج المرأة من كهفها، وتؤثم صوتها وما ترفعه من أسئلة ملتهبة، تفضح عري الواقع[1]، فحضرت الأم في مسرحية **غصن الزيتون بوصفها جلادةً** لتلك السلطة الاستعمارية، كاسرةً لرقابتها، انطلاقا من جملة **من الشواهد اللفظية والحوارات المونولوجية مع ابنها**، محاولة فيها استرجاع ذلك الأمل المتلاشي من وعي الأمة، فكانت **مقاومتها مقاومة لغوية ثقافية.**

الأم: وهي تهدهد طفلها (راح الجميع يا ولدي و لم يبق لأمك الحزينة الوحيدة إلا أنت، أنت بصرها الذي يعبق بالحياة، أنت زهرة الأمل ياولدي، سأغذيك البطولة مع لبني، سأغذيك عشق الجهاد والاستشهاد.. وسأدفع بك لتزحف مع قوافل المجاهدين، لتعود بالشمس لهذا الوطن)[2].

تستعرض الأم في هذا المشهد أفقًا جديدًا مفعمًا بالوعي التحرري، فكان الغناء والهدهة خطابًا نسقيًا **مضادًا**، ومُتَنَفَسًا لها من أجل تأويل أحاسيسها ورغباتها، وتعويض حالة الضياع التي تعيشها، كما طمحت فيه إلى **إعلاء صوت الجهاد، وتشكيل هوية ثقافية، انطلاقًا** من تلك العلاقة القائمة بينها وبين ووطنها، فالقوة التي اكتسبتها الأم في هذا السياق، **تولدت نتيجة تراكمات واقعية، ومن وعيها بالدور** المنوط لها داخل المُؤسسة **الأسرية وخارجها**، والتي تمتد لهموم الوطن، فقد حضرت بوصفها **أُمًا، وحضرت بوصفها مُنَاضِلَةً حاولت** نفض الغبار عن تاريخ هذا الوطن.

وقد حاول الكاتب استنطاق أبعادً مغايرةً، اختزل فيها فاعلية الأم المهيمنة داخل المؤسسة الأسرية، راسمةً فيها لأطرها الناظمة في المجتمع القبلي، وممارسة لجرأتها وفحولتها في وَأْدِ الذكورة، **فخرجت من غياهيب الأعراف** والتقاليد التي رسمت حدودها، معلنة تمردها على كيان الرجل، في تَحَدٍ ومواجهة لغوية عارية وقاسية، مُستغلة أمومتها كسلاح لتقويضه، وتعويض ذاتها المفقودة **يقول عز الدين جلاوجي:**

الأم : تسألني وأنت الرجل؟ تبا لك منذ رأيتك ما رأيت

قنادة : أتتطيرين بي ياأماه؟ وهل في يدي حيلة؟

الأم: (تقلده) وهل في يدي حيلة؟ ولماذا يجد غيرك الحيلة ولا تجدها؟ تعسا لك.

قنادة: لماذا كل هذه الدعوات علي يا أماه؟ وهل عندي شيء أبقاه لي الدهر؟ اطمئني إن دعواتك هذه تفيد, لأنها تخلصني من الحياة المريرة [3]

---

[1] فاطمة الوهيبي، المكان والجسد والقصيدة المواجهة وتجليات الذات، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، 2005، ص80.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية غصن الزيتون، ص50.

[3] عز الدين جلاوجي، مسرحية سعادة في مأساة، ص88.

استنادًا على هذه الشواهد اللفظية، نستشف من خلالها ذلك العنف اللغوي الممارس من قبل الأم لابنها، فالكاتب قام بتفحيل هامشيتها لتمرير نسقه الثقافي، فنجد الشخصية البطلة قد هربت من أنوثتها ومن هويتها كأم، مُعانَقَةً بذلك بنية ثقافية مغايرة، تسعى من خلالها لتحقيق طموحها وأهدافها. "فالملفوظ يدل بوضوح، امتلاك الأنَى لفضاء المكان والزمان، وامتلاكها سلطة الفعل، ليجد الآخر نفسه مبعثرًا أمام عبثيتها، وتحررها ولامبالاتها"[1].

كما أنّ الأم في المسرحية نجدها قد اخترقت تلك القيم الإنسانية الموكلة لها، فتجردت من دورها كأُم في مؤسستها الأسرية، "لتصير فحلًا ماديًا، قادرًا على الهيمنة، وخلق قيمة جديدة للمجتمع، حيث أُصيب المجتمع بعيوب نسقية خطيرة؛ أنتجت عيوب الشخصية في مجتمع النص، وأوجدت نفوذجَ رجلِ الدين، الشحاذ، المنافق الطَّماع، الذي أسهم بدوره في ترسيخ نسقية الفحل الرأسمالي، وأضحت أهم نسقية ثقافيّة تحرك مجتمع النص النخبوي، هي ثقافة جني ثمار ذلك التزاوج الثلاثي، المال والدين والسلطة، هذا التزاوج الذي خلق صور التكاذب والمنافقة، والشحاذة"[2]، واستنادا لهاذا التمثيل الثقافي لنسقية الأمومة في المسرحية، تتضح لنا تلك القسوة التي تتجسد فيها ملامح التعالي والتجبر، فليست كل أمٍ يمكنها أن تحمل قيم الأمومة والرحمة الإنسانية.

وفي سياق آخرَ يتمظهر نسق الأمومة في صورة درامية، حملت وجهين متناقضين، أُمْ ظهرت في صفة المرأة المتمردة والطاغية والمُمَثِلَة للأمومة الجافة، وصورة أخرى لِأُمٍ جسدت معاني الرحمة والإنسانية، والمرأة المناضلة في سبيل سعادة ابنها، هذا التمثيل الذي وصف فيه عز الدين جلاوجي، مراحل الضعف والقوة في حياة المرأة، عمد في أيضا إلى تعرية نسق الهيمنة من خلال علاقة المرأة ضد المرأة، فغالبًا ما تجسد هذا النسق ضمن إطار علاقة المرأة ضد المؤسسة الذكورية البطريركية، غير أنَّ الكاتب عمد إلى تفسير علاقة المرأة بمختلف المرجعيات والمكونات الثقافية، من خلال خلق نموذجٍ مغايرٍ وأفقٍ جديدٍ أنثوي بحتٍ، هذه العلاقة التي أشار إليها عبد الله الغذامي بمصطلح عقدة الأخواتية، يقول جلاوجي على لسان شخصياته:

الأم: (تدخل وهي تتوكأ على العصا) صباح الخير

الزوجة: (غاضبة) ما دمت معي في البيت فلن أرى الخير أبدا يا وجه

الأم: لماذا كل هذا الحقد؟ هل فعلت لك شيئا؟

الزوجة: (تصرخ) لماذا لم تموتي؟ لماذا؟ لماذا؟

الأم: وهل الموت بيدي إن الأجل بيد الله يا بنيتي

الزوجة : كل العجائز ماتو إلا أنت

الأم: هداك الله

---

[1] سيلت نعيمة، الهوية الأنثوية في السرد النسوي، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مج13، ع02، 15سبتمبر2021، ص1187.

[2] هاني إسماعيل محمد أبو رطيبة، تَمَثُّلات الفحل والآخر قراءة سوسيو ثقافية في رواية مولانا لإبراهيم عيسى، مجلة الباحث، مج12، ع03، 2020، ص49-50-51.

الزوجة: (بحقد) إيه هداني الله موتي .. وسيهديني الله [1]

رصدت مسرحية "**الأم الحنون**"، صفة **الأمومة** عبر نموذجين مختلفين، معبرين عن عوالم أنثوية متناقضة، **فكانتا بمثابة تعرية للخلل** الحاصل في المنظومة الاجتماعية، التي تعاني منها أغلب الأسر العربية، والتي يغلب عليها **العلاقات** الغير الموزونة، **فالكاتب انطلق من حالة** أُمٍ **عانت من غطرسة واحتقار زوجة ابنها**، فكلتاهما أنثى وأم، غير أن الاختلاف يكمن في أنَّ الأولى تمثل قيمة ثقافية مشوهة، تعتمد في تعاملها على لغة التحدي والبوح دون **خوف من أي رقابة أبوية، كما أنها أتقنت فن الرد**، وقذف كرهها على أم زوجها دون رحمة، أما الثانية تُجسد تلك الأنثى المحملة **بالمعاناة، والخوف** من البوح والاعتراف، **والمكبلة** بِحسِّ الأمومة، وتحت هذه الظروف التي **تعيشها الأم**، رأت في الصمت حلاً للحفاظ على أسرتها "لكن كل هذا لم يشفع لها عند هذا الابن العاق"[2].

كما أعطى جلاوجي تمثلاً ثقافيًا للأمومة في مسرحية **سمكة آفريل، من خلال** "تجربة حميمية وحساسة، أبرز خلالها قِيَمًا **أخرى للمرأة** في حضن الأمومة، للكشف عن جملة أسرارها وعبقريتها، وطاقتها الأهوائية الهائلة"[3]، **حيث نستشعر تلك الأبعاد الأخلاقية، والصورة المثالية لدور الأم وكينونتها**، وتأثير شخصيتها داخل الأسرة، وفي توفير جو أسري سَوِيٍّ، **وتوازن إجتماعي ونفسي للطفل، يقول جلاوجي:**

أم سالم: أرسل لصديقك يعرك كراريسه، وانقل منها ما فاتك.

سالم: (غاضبا) لن أكلم سعيدا أبدا، روعني ثم تسبب في كسري..(يسمع دق على الباب)

أم سالم: (تفتح وتعود) هذا سعيد أقبل لزيارتك

سالم: (غاضبا) لا أريد أن أراه أبدا

أم سالم: لا يجوز أن نقابل الإساءة بمثلها يا ولدي، أنسيت قول الله تعالى:"ادفع بالتي هي أحسن"

سالم : ولكنه ظلمني.

أم سالم: لا بأس يا ولدي، إن الضيف لا يطرد.

سالم: سأكلمه هذه المرة طاعة لك فقط.

أم سالم: (تستدعي سعيدا) تفضل يا سعيد، أهلا وسهلا[4]

و"**لأن نظام** القيم السائد في كل مجتمع، والقائم في كل بيت وعند كل شخص، هو المحرك لسلوك **الإنسان.. فإذا إضطربت أولويات هذا النظام**، واختلفت مع أولويات المجتمع، وتعمقت الهوة بينهما، يصبح الوقوع في السلوك المريض أو المرض الاجتماعي أمرا محتملا"[5]، حيث يحيل الكاتب متلقيه إلى **فهم عميق**

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية الأم الحنون، ص28.

[2] عبد الرحمن بن يطو، تيمة الأم في الرواية العربية دراسة تحليلية مقارنة لتيمة الأمومة في الرواية العربية، ص45.

[3] محمد بكاي، الكتابة وتأنيث الخطاب رؤى في النقد النسوي عند جوليا كريستيفا، مجلة أبوليوس، ع08، جانفي 2018، ص37.

[4] عز الدين جلاوجي، مسرحية سمكة آفريل، ص41.

[5] بعيرة عقيلة، المركزية الاجتماعية وصراع الذات تاء الخجل لفضيلة فاروق أنموذجا، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، مج14، ع02، 2021، ص132.

لسيكولوجية الأم، انطلاقا من علاقتها بابنها وما تَبُثُّهُ من قيم أخلاقية، هذه القيم التي تمثل فاعلاً أساسيا في تنظيم البنية الثقافية للمجتمع، فأم سالم تعيش في مرحلة التيقظ، فنجدها تسلحت بالثقافة بأبعادها الدينية والأخلاقية، لتمرير رسالتها لابنها سالم، فمارست إغرائها اللغوي على المتلقي، لمعرفة أسرار خطاها، وعليه فأيُّ انزياح في المنظومة الأخلاقية للأم، يؤدي لا محالة إلى إحداث شرخ في التربية السوية الطفل، لذلك من الضروري أن تمارس الأم دورها المادي والبيولوجي، وفي نفس الوقت تمارس دورها القيمي المركزي الذي تؤطره الثقافة.

وفي سياق آخر وَثَّقَ عز الدين جلاوجي نسقية الأمومة وتمثلاتها، عبر مختلف الضروب الاجتماعية بدلالاتها الثقافية، كما استطاع من خلالها رصد الموتيف الداخلي والخارجي للأم، فجعلها بؤرة في الخطاب المسرحي نظرا لحضورها ودورها التاريخي الجلي، حيث استعار الجملة النسقية "الأم"، وأعاد قولبتها في سياقٍ ثقافيٍ آخر، كخطوة منه لمراوغة متلقيه واستفزاز وطنيته، فالأرض بما تحمله من ماديات، لا يمكنها استفزاز المتلقي، بل إنّ الإغراء اللغوي يحدث من خلال ما تعقده من تماهي وترابط مع غيرها من الرموز، وتحميلها لأبعاد ثقافية جديدة غير مألوفة على الصعيد الكتابة المسرحية.

المجموعة: (توجه كلامها في حزن إلى الأفق)

يا أمنا هم حيارى، في متاهات الصحارى، أطلي علينا كشمس الشتاء، كضي السنا

كبدر الدجى أنيري الدروبة.. أضيئي القلوب ياأمنا...يا أمنا...تشرئب الأعناق تنتظر الآتي .. وفجأة تظهر الأم يتلألأ وجهها نورا تلبس علم الوطن إنها الجزائر

الجزائر : (بحنان كبير)

أيا فلذات لبيكم إني هاهنا، رغم كيد العدى، رغم حمق البلد، رمز أنا رغم المصائب والمحن، رغم المكائد والإحن، سأظل أحتقر الزمن، إني هنا كقمة شماء كرفعة السماء إني هنا.. إني هنا، هيا أولادي، يافذات أكبادي يا غيض الأعادي، يا عزتي في كل ناد، مالي أراكم حيارى؟ في متاهات الصحارى[1].

خلق جلاوجي طرحًا مغايرًا وصورة جديدة لنسقية الأمومة، انطلاقا من معطيات تاريخية "حيث تجلت الأم كمضمون يبرز على السطح، وعلامة ثقافية عبرت عن حال البلاد والعباد، في فترة دقيقة من تاريخيه، فكانت خير مرآة لحال المهمشين، كذلك تحضر الأم عند جلاوجي للتعبير عن واقع اجتماعي قَلِقٍ، انعكست آثاره على الكاتب نفسه قلقا واحباطا وتهميشا"[2]، فالكاتب نراه قد زاوج بين صورتين الأم/الأرض، حيث جعل صورة الأم تسبح في فضاءات التاريخ العريق، وربطها بدلالات مكانية يتجاوز جغرافيتها، ويعانق من خلالها سياقات ثقافية، ويعيد تأسيس نسقٍ وجوديٍ جديدٍ ينفتح على آفاق مختلفة.

وإنّ توظيف الكاتب لنسقية الأم والأرض، يعد بمثابة جرأة في الطرح، من خلال مساءلته لقضايا الواقع بمنظور مغاير، كما أنه تفسيرٌ صريحُ للحضور المتعدد الذي تشغله الأم في المتون، وللحركية الثقافية التي تلعبها في

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية ضلال وحب، ص14-15-17.

[2] (بتصرف)عبد الله عايد الشرفات، النسق الثقافي لحضور الأم في شعر بدر شاكر السياب غياب المركز /حضور الهامش، ص49.

السياق، وللارتباط الوثيق للكاتب برمزية الأرض وتعميق وطنيته، حيث تظهر شخصية الأم (الجزائر) في المشهد مفعمة بالقوة والتحدي والإدانة، والخوف على أبناءها، وفي نفس الوقت مستوعبة لمصيرهم، ومتلمسة لآلامهم وانكساراتهم، إذ تطالعنا منذ بداية المشهد وعبر جملة من الشواهد اللفظية، على تلك النزعة القومية والوعي النضالي الذي حاولت غرسه في أبناءها.

2-المتن واشتغال النسق التاريخي :

2-1 اليهود النسقيون:

"يشتغل النقد الثقافي بتبيان الأبعاد الثقافية: الاجتماعية والتاريخة للنص، ومدى تفاعله مع الثقافة، كما يربط البنية اللفظية بالأنساق الثقافية المضمرة، التي ينطوي عليها الخطاب الأدبي والفني، بكل تجلياته وأنماطه وصيغه"[1]، فنجد الكاتب عز الدين جلاوجي قد تبنى المشروع التاريخي الحداثي، الرامي إلى التغلغل في عمق التاريخ وسراديب الماضي العريق، بأحداثه وصراعاته وشخصياته، مما مَكَنَّهُ من خلق تمازجٍ بين الأفق التاريخي والبنية المسرحية.

وإنَّ المساءلة التاريخية للكاتب ناتجة عن القلق الذاتي الذي انتابه، جراء ما يحدث في واقعه من انتكاسات، ما دفعه إلى تحريك عجلة الذاكرة في نصوصه المسرحية، والتوسل بالأنساق التاريخية بتمثلاتها المختلفة، وقد استجابت مسرحياته لهذه المحاورة التاريخية في العديد من مشاهدها، فلم يكن مسرحه تأريخًا للأحداث ولا نفيًا لها، كما لم يكن محاكاةً صماءَ، بقدر ما كان إعادة تشكيل المادة التاريخية، وفق مقصدية النص المسرحي ورؤيته الإديولوجية، ولَعَلَّ من أهم القضايا التاريخية مساءلة من طرف عز الدين جلاوجي، هي المسألة اليهودية التي أسالت الكثير من الحبر نتيجة التقاطبات التاريخية التي تبعتها.

فلا "لا نستطيع -ومهما حاولنا- أن نقصي (اليهود) من نسقية التاريخ، وهي نسقية افتكوها بموضوعيّة، من خلال الخصوصية الثقافيّة والمجتمعيّة التي خلّدهم بها التاريخ، وتميزهم عن سائر شعوب الأرض، وحتى للأدوار البارزة التي لعبوها في مسرح الأحداث على مّر التاريخ"[2]، لذلك مَرَّرَ عز الدين جلاوجي من خلال النسق التاريخي، إشكالية الصراع العربي مع اليهود عبر عدة حقب تاريخية، فكانت البداية في كشف نسقيَّة اليهود مع الفلسطينيين، فقد عمل اليهود على تهجير الفلسطينيين من أرضهم، وتهويد المسجد الأقصى، وشرعنة أحقيتهم في الأرض المقدسة، وفق ما ورد في نصوص الوعد التوراتي، وتحت ذرائع تاريخية ودينية زائفة، ووهم التأسيس لوطنهم المزعوم، وفي مسرحية غصن الزيتون عمل الكاتب على الترويج لهذا النسق، والكشف عن تخومه التاريخية، وكشف

[1] بوقصة عبد الله، النسق التاريخ في رواية شبح الكليدوني لمحمد مفلاح، مقاربة من منظور النقد الثقافي، مجلة لغة –كلام، مج05، ع03، ديسمبر 2019، ص47.

[2] قبنه السعيد، الأنساق الثقافية في الرواية الجزائرية المعاصرة"سِفر القضاة "لأحمد زغب أنموذجا، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في تخصص الأدب العربي الحديث والمعاصر، كلية الآداب واللغات، جامعة غرداية، الجزائر، 2020، ص188.

حقيقة وجوده عبر التاريخ، وذكر أهم الصراعات والمواجهات بينهم، في محاولة منه لجذب الطفل إلى هذه القضية وتقريبها من تصوراته، نظرا لما يفرضه من خصوصية في التعامل معه، يقول في هذا السياق:

المشهد الأول.. في بيت فلسطيني بسيط، كانت الأم تهدهد مهد صغيرها لينام وهي تغني .. يدخل الجد وحفيده عمر.

الأم: كلما دفعنا عدوا ظهر آخر، كم هي كثيرة أطماع الظالمين في هذه الأرض، (خائفة) أخشى أن يقضي الظالمون على المجاهدين وهم قلة.. ينقصهم المال والسلاح والعدد، ويتعاورهم الأعداء من كل جهة.

الجد: (وهو يشير إلى حفيده) وهؤلاء أليسوا مجاهدين؟ إنهم يرعبون اليهود بالحجارة.

عمر : قال لي طفل يهودي: اليهود أقوى

الجد : وماذا قلت له؟

عمر: (متحمسا) قلت له بل نحن أقوى وسنطردكم من أرضنا كاللصوص كما طرد صلاح الدين أجدادكم[1]

يؤسس هذا المشهد لكيان مسرحي، يكشف عن الكامن التاريخي الذي صاحب وجود المجتمع اليهودي، والمتمثل في صفة النفي من الأرض المقدسة، فقد بنى الكاتب خطابه على معطى تاريخي، أُغفل عن الذاكرة التاريخية، وتناسته الأقلام لحساسيته، من خلال ذكره للبطل صلاح الدين الأيوبي وطرده لليهود، هذه الحقيقة التي تُناقض الحقيقة التاريخية، بوصف أنفسهم بشعب الله المختار، وتحول الصراع الديني لليهود إلى مشروع سياسي، حشدت له كل القوى والإمكانات لتحقيقه، فأشار عز الدين جلاوجي إلى الصراع العربي اليهودي- الإسرائيلي، في المرحلة التاريخية الحديثة، التي قاد فيها اليهود مجموعة من الحملات الإستدمارية على أرض فلسطين، بمباركة الغرب لهم، ومساندتهم لإقامة كيانهم المزعوم، وعودتهم من جديد تحت مسمى الصهيونية، ما نتج عنها عدة انتفاضات، كرد فعل من الجانب الفلسطيني، فالأطماع التوسعية لليهود لم تمر دون رد قاس، وتصعيدات من الفلسطينيين ويظهر جليا في قول جلاوجي:

الجد: انتفاضة الأمة هذه المرة أرعبت اليهود وزعزعت عروشهم

الأم: أخشى على المجاهدين من هؤلاء الظالم

الجد: لا تخشي يابنيتي فإرادة الشعوب لا تقهر، والانتفاضة ستتواصل، وسنهزم الطواغيت.. سنهزمهم (ينظر للأفق) إني أراهم آتون..

عمر: حاول أن يعاند فلكمته .. ففر.. فرميته بالحجارة

الجد: المظاهرات اليوم عنيفة جدا، الرجال النساء الصغار الكبار، كل من في الأرض تحرك حجارة الشوارع، أغصان الأشجار، عصافير الفضاء، محاريب المساجد[2]

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية غصن الزيتون، ص39-40.

[2] المصدر نفسه، ص43.

هذه اللحظات المشهدية بشخصياتها المتخيلة، تظهر كيف عمل الشعب الفلسطيني، على ردع المشروع الإستيطاني الصهيوني، من خلال ما يسمى بانتفاضة الحجارة، وسميت بانتفاضة المساجد أيضا، لأن البداية كانت من هذا المكان، ولعل الدليل التاريخي على هذه الإنتفاضة، استدلال الكاتب بلفظة الحجارة والمساجد، لذلك نعده نسقا دالاً على هذه الحملة التاريخية التحريرية.

فحال الذات الفلسطينية في المشهد، يمكن اعتبارها أنها جاءت نتيجة لجملة من التراكمات التاريخية والدينية، التي أدت إلى البحث عن سبيلٍ لمواجهة على هذا الكيان الشبقي المتسامي، فكانت الحرب والمواجهة هي الحل الوحيد، فانتفضت القدس والجليل وغزة والرملة... إلخ، ويمكن القول أن نسقية اليهود التي أراد جلاوجي تمريرها للمتلقي، تمثلت في ذلك **القبح المتستر**، والعقيدة التي ترسخت في الثقافة اليهودية منذ القدم، والمبنية على العنف والدمويَّة، والعنصريَّة في شرعنة هويتهم، ووجودهم وإرثهم الديني، وتلك الرؤية الاستشرافية التي يطمحون لتحقيها في أرض الميعاد.

أما النسقية الثانية لليهود التي مرّرها عز الدين جلاوجي في مشاهده، تمثلت في إشارته ليهود الجزائر، في فترة الحقبة الاستعمارية، هذه الفئة التي كانت جزءًا من النسيج المجتمعي في الجزائر، وكان لها حركية اقتصادية وثقافية، خاصة بها في فترة الحملات العسكرية ضد الجزائر، فدعموا فرنسا وأبانوا عن مواقفهم العدائية تجاه الثورة التحريرية، ومسرحية خيوط الفجر أبانت عن انسلاخ اليهود عن المجتمع الجزائري، من خلال خياناتهم المتكررة وتحالفهم مع المحتل الفرنسي، وانخراطهم في الحملات والاغتيالات لقادة الثور ولعلماء الجزائر، يقول:

المشهد الثالث .. في مكتب القائد الفرنسي حيث يظهر معه يهود وعملاء

عسكري: (يحيي القائد) كبير اليهود بالباب سيدي القائد

القائد : (في غضب) فشلت مؤامرتكم

اليهودي: عفوك سيدي..الأيام مازالت بيننا وإن فوت الفرصة علينا هذه المرة فسنقضي عليه في المرة القادمة[1]

من خلال هذه الوقفة المشهدية، كشف جلاوجي عن أهم الحلقات التاريخية المغفلة عن الذاكرة الجزائرية، حيث أن كتب التاريخ والدراسات السيوسيوثقافية الحديثة، همشت مواقف اليهود وتأثيرهم الكبير والسلبي على مسار الثورة الجزائرية، ومساعيهم في تبني المشروع الإدماجي لفرنسة الجزائر، إلا أنَّ جلاوجي أعاد تثبيت هذه الصورة التي عُرِفَ بها اليهود لدى المتلقي، من خلال موقفٍ إدانيٍ لممارساتهم وخيانتهم، ومشاركتهم في اغتيال العلامة عبد الحميد بن باديس في قسنطينة، هذه المدينة والقطب الحضاري، تعتبر أكبر تجمع لهذه الأقلية الدينة في الجزائر.

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية خيوط الفجر، ص18.

ويظهر الآخر اليهودي في صورته النسقية المشوهة، التي عرف بها تاريخيًا، صورة طغى عليها الحقد والعنف، والخيانة وبيع الذمم، حيث كانوا يندمجون ويتعايشون مع المجتمعات الإسلامية، ثم يغدرون بها لمن يخدم مصالحهم أكثر، وقد حاول عز الدين جلاوجي إقناع المتلقي بهذا النسق التاريخي، من خلال تجسيده لتعاطي يهود الجزائر مع الأحداث والصراعات، فرسم معالم هذه الشخصية، وأبرز هذه النسقيَّة استنادا لصورة مشهدية مقتبسة من مسرحية خيوط الفجر يقول:

كريم: تركت الشجار عنيفا في رحبة الصوف بين المسلمين واليهود

علي: (بغضب) عادت الأفاعي.. لعنة الله عليهم لا عهد لهم ولا ذمة .

كريم: فقد المسلمون هذه المرة صبرهم فانكبوا على دكاكين اليهود فأحرقوها وقتلوا أكثر من عشرين يهوديا:.

محمد: ليس لهم منا إلا القتل منذ أن رأوا جمعية العلماء تقرع عليهم الأبواب والغيض يعصر قلوبهم[1]

اختار الكاتب مؤشرًا تاريخيًا مخفيًا عن الذاكرة الشعبية، والمرتبط بقضية تمرد يهود الجزائر، وبالتحديد في قسنطينة، والذي عُرِفَ بفتنة رحبة الصوف، هذه المنطقة التي كانت تضم أكبر تجمعٍ لهذه الأقلية الدينية، وكانت شاهدة على الصراع بين المسلمين واليهود، وعلى مجموعة من الإنتفاضات التي قادها سكان الرحبة، حيث بدأت نيران الفتنة تتفشى في هذه المنطقة، بسبب سب اليهود للنبي محمد صلّ الله عليه وسلم، وتعديهم على مقدسات المسلمين، وبالأخص في مسجد سيدي لخضر، وتكرار عمليات النهب والسرقة لممتلكات ودكاكين المسلمين، فما كان من سكان المنطقة، إلا أن انتفضوا في وجه اليهود، وقتلوا من كان سببا في ذلك الصراع.

ويمكن القول أن هذه الهزيمة التاريخية التي لحقت بهم، كانت سببًا كبيرًا في دعمهم لفرنسا، وتأييدهم للاستعمار وخيانتهم للمسلمين، وعليه "فإننا نجد الجواب مباشرا فيما تنسجه الثقافة عنهم، ولن تكون تِلْكُم الثقافة إلا (كليشهات) مهّربة من تاريخهم الأحمر القاني، الملطّخ بدم أنبيائهم، إنها الثقافة هي التي تحاكمهم، وعبر أنساقها تكشف أدوارهم التلمودية عبر التاريخ"[2]، كانت هذه حقيقة الثقافة التاريخية لليهود، التي شوهتها العنصرية الدينية، وبيع الذمم والخيانة، واستغلالهم لأوقات ضعف المسلمين عبر التاريخ.

واستمرت هذه السياسة المنتهجة من قبل يهود الجزائر، والخضوع الطواعي للمحتل الفرنسي، وتسلطهم وتنكرهم للتاريخ العريق الذي جمعهم مع الشعب الجزائري منذ العهد العثماني، والذي تميز بالتعايش السلمي بينهم، غير أن الأمور انقلبت بمجيء المحتل، فكشفوا عن وجههم القبيح، فتحالفوا مع فرنسا، التي استقطبت هذه الفئة لصالحها، واعتبرتهم شريكا وجوديًا وسلطويًا في الجزائر، فقربتهم من إداراتها وحكمها، ومجالسها ومؤتمراتها، ومسرحية خيوط الفجر جاءت لتثبت هذه الحقيقة التاريخية والثقافية، وتنقلها للمتلقي في ثوب مسرحي مشوق، يقول الكاتب:

---

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية خيوط الفجر، ص16-17.

[2] قبنه السعيد، الأنساق الثقافية في الرواية الجزائرية المعاصرة"سِفر القضاة "لأحمد زغب أنموذجا، ص188.

التاريخ: وحين ضاق عن فرنسا الخناق، مدت يديها ملطختين بالدم المراق، تستغيث أتباعها والرفاق، مجلس رعاه اليهود.. وزينوه بالبنود..وأقاموه كالسدود..في وجه الأسود..وليشهد الشاعر..فشعره مشهود[1]

اشتغل عز الدين جلاوجي على حافة التاريخ المنسي والمغيب، **الذي شابه** الكثير من الغموض **والتعقيد، فأزاح** جدل الكتابة **الأدبية** عن اليهود، واستحدثها من جديد في قالب مسرحي، في الوقت الذي أخفيت فيه هذه الصورة عن الساحة الأدبية، **واستخدم نسق** التاريخ، **لاستقطاب** اهتمام المتلقي لخطابه، وأظهر هذه الفئة في **ثوب المتهم، وكشف** عن تماهيهم المطلق وتطبيعهم، وقابليتهم للمشروع الإستيطاني الفرنسي، ومساهمتهم في **شرعنة هذا الاحتلال** في المحافل الدولية ويظهر جليا في قوله: **"مجلس رعاه اليهود"**، كانت هذه الشواهد **المسرحية بمثابة تلك** النسخة المجهولة من تاريخ اليهود.

2-2- الثقافة التاريخية والبحث عن صورة الماضي:

أ-البطل ورحلة الكشف عن الأنساق التاريخية:

دَأَبَ عز الدين جلاوجي عبر سلسلة مسرحياته، على إعادة تَمَثُّل التراث العربي، ورسم الملامح الثقافية للماضي العربي، كما استرجع مؤشرات تاريخية **نسقية** ضاربة في القدم، **وتعامل معها بطريقة أبرزت فنيته وبراعته** في إعادة محاكمة التاريخ، **بأحداثه وشخصياته، كما ركز على خطاب الذاكرة، المتعلق بالثورة التحريرية وتبعاتها، ووقف على سؤال وإشكالات هذا** التاريخ النضالي، **فأتاح** لمتلقيه **التعاطي** معه في طابعه **المسرحي**، كما أعاد تمثيل مختلف القصص التراثية، **وحاول** عبر النسق التاريخي، **إبراز ذلك القلق والاضطراب الذي خَيَّم على الشخصيات** المسرحية إزاء ما يحدث من صراعات، وقد أعاد الكاتب تمثل التاريخ على عدة مستويات، فطرح هذه المعادلة بداية في مسرحية **ضلال وحب**، التي أبانت عن أزمة الذات تجاه الذاكرة التاريخية، والعلة الوجودية التي طغت عليها، يقول:

(الشبان يردون بغضب أشد)

لأنكم لا تعرفون، غير أطلال وقبر ..غير تاريخ وثورة.. كلام يملأ الأشداق، لا يستر عورة (يرد باستهزاء)

الشاب الأول : (ساخرا) التاريخ؟

الشاب الثاني : ليس في التاريخ سوى أسمال وأطمار

الشاب الثالث : وأخبار تتلوها أخبار

الشاب الرابع : وغبار يغشاه غبار

الشاب الخامس : تاريخكم عار وشنار[2]

يطالعنا في المشهد المسرحي مجموعة من الشخصيات، التي حاولت تجاهل هذا التاريخ، معبرة عن خيبة **أملها منه، ناظرةً له بعين حاضرها الذي شابته** الكثير من التصدعات والأزمات، فلا معنى للتاريخ بوجود هذا

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية ضلال وحب، ص31.

[2] المصدر نفسه، ص12-17-18.

الحاضر السوداوي والضائع، وقد عَمَدَ الكاتب في نفس السياق نحو خطوة جريئة كسر بها أفق توقع المتلقي، وهي خطوة أعلن فيها عن مشروعه الثقافي، الذي يبتعد فيه عن أسلوب التنميط المعتاد في الكتابة المسرحية، وهي وضعه لهذا النسق التاريخي في موضع المحاكمة والاتهام الساخر، فقام بتعرية قبحياته من منظور شخصيات مضادة له، عملت على ضرب قِيَمِه ومصداقيته.

إنّ أسلوب جلاوجي في عرض مشاهده حمل الطابع البوليفيني، ونقصد بها الخطاب متعدد الأصوات الحوارية، على حد تعبير ميخائيل باختين، " أي أنّ هذه العناصر، جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر، حقا إنها العلاقات الحوارية، هي ظاهرة أكثر انتشارا بكثير من العلاقات، بين الردود الخاصة بالحوار، الذي يجري التعبير عنه خلال التكوين، إنها ظاهرة شاملة تقريبا تتخلل كل الحديث البشري وكل علاقات وظواهر الحياة الإنسانية، تتخلل تقريبا كل ماله فكرة ومعنى"[1].

وغير بعيد عن مسرحية ضلال وحب، خلق الكاتب رد فعلٍ مضادٍ وصريحٍ، ضد تلك المحاكمة القاسية، التي حاولت إغفالها لنسق مهم بحجم التاريخ، وتقزيم حجمه وتغييب دوره، إذ نجده تَعَمَّدَ في توظيف طريقة التذكر التي نفذ وتغلغل من خلالها في هذا النسق، فأفلت من تلك الرتابة في عرض مشاهده المسرحية، وجعل التاريخ يكتب نفسه من جديد، ويعلن سلطته، وعلى هذا النحو صاغ هذا التاريخ، في صورة البطل المدافع عن نفسه يقول:

المجموعة: (يدخل التاريخ فجأة شيخا أبيض اللحية عليه وقار يلفت الانتباه إليه

التاريخ: (يقف وسط الركح مالخطيب) "سيرة من نار ونور، غرة في جبين الدهور، درة في تاج العصور عمن أحدثكم فيها ومن أدع؟ عن يوغرطة؟ يصعر خد الرومان، فيتركهم أحاديث الزمان، عن بربروس؟ يلقن الأسبان خير الدروس، عن الأمير؟ عن النجم المنير؟ يصد ظلام الغرب الخطير، عشرون سنة قضاها بعد العشرين، يبيد جيوش الخنازير عن لالا فاطمة؟ تعفر أنف المارشال، ومثله ستا يلقون نفس المآل عن بوعمامة؟ مثال البطولة والشهامة، أربعا بعد عقدين يصد جيوش العدو اللعين".[2]

نقف أمام ممارسة مسرحية تطل على خارطة تاريخيَّة حافلة بالأحداث والشخصيات، تركت بصمتها في الذاكرة النضالية للجزائر، حيث أنّ الكاتب جعل متلقيه مشدودًا نحو هذا التاريخ متتبعا حيثياته، ومنفتحًا على تلك الآفاق التاريخية النضالية، التي أعاد إحياءها في قالب مسرحي درامي، فالتاريخ في المشهد أعلن نفسه كشخصية مؤنسنة ناطقة مدافعة عن ذاتها، ومصَحِّحَة لمسارها النضالي، في أعين الشخصيات المعادية له، إذ تحضر جملة من الوقائع والمواقف التي أزالت اللبس عنه، وأعادت كتابته من جديد.

ويمكن القول أن عز الدين جلاوجي ثار ضد الوظيفة التأريخية الجافة، التي تعيد إجترار نفس الحقائق ومنظور تقليدي، وتبنى الوظيفة التثقيفية النسقية، التي أعادت تَمَثُّل التاريخ من منظور مسرحي جديد، وكانت

[1] باختين ميخائيل، شعرية دوستويفسكي، تر: التكريتي جميل نصيف، ط1، دار تو بقال، الدار البيضاء-المغرب، ص69.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية ضلال وحب، ص 19-20-21.

بداية مساءلة الكاتب للتاريخ، مشدودة نحو مجموعة من الشخصيات التاريخية، حملت صورة بطولية عُرِفَتْ بها في الذاكرة، هذه الشخصيات التي نشأت في رحم المقاومة والنضال، وصعنت لنفسها تاريخًا خَلَّدَ أسماءها **"كيوغرطة، بربروس، الأمير عبد القادر، لالة فاطمة نسومر، الشيخ بوعمامة"**، كما جعلها مرجعيات نسقيَّة، يَعْبُر من خلالها إلى ذلك المنسي والمغيب من دهاليز الذاكرة، وبوابة لفهم حقيقة هذا التاريخ،

ويواصل جلاوجي ما يسمى بعملية مَرْكَزَة مُضَادَة لشخصية البطل في مسرحيته، التي **منح فيها الصوت** الرئيسي للتاريخ لقول مايريد دون حَجْبٍ، وفرض نفسه كمركز، وقد تنوعت لديه خيارات التمثيل التاريخي، وهذه المرة كانت المحطة مع شخصيات **ثقافية** عُرفت بنضالها الإصلاحي، **فسَخَّرَتْ** جميع حمولتها الفكرية، من أجل **ضرب المستعمر، والقصة بدأت مع علماء الإصلاح** في الجزائر، وفي هذا السياق يقول:

التاريخ: عن ابن باديس؟ يهد كيد باريس، يغزو الضلالة، ويمحو الجهالة، عن البشير؟ ذي الرأي البصير، يخط البصائر، فيجلو البصائر

نقف أمام شخصيتين تاريخيتين كانتَا بمثابة السَّد المنيع، الذي وقف في وجه حملات التجهيل والتنصير، التي قادتها وباركتها المؤسسة الكولونيالية الفرنسية، شخصيتين أضْمرت خلفها **مواقفًا وكفاحًا طويلاً، فكان عبد الحميد** بن باديس، ومحمد البشير الإبراهي**مي** الشعلة المنيرة التي أنارت سماء الجزائر، في زمن كثرت فيه الفتن **والانقسامات الحزبية والانتكاسات**، ومن خلالهم **أعطى الكاتب** نبذة عن تلك المقاومة الثقافية التي حملتها النخبة **على عاتقها.**

واستمرار في رحلة تقصي نسقيَّة البطل في المسرح، تطالعنا شخصية تاريخية **فاعلة بفضلها أتيح للمتلقي فهم علاقتها مع الذاكرة، حيث جاء توظيفها من قبل الكاتب** وفق أسلوبٍ لم يُقَيِّد حريته في **الكتابة، نظرًا لكونها كانت أنساقًا ثابتةً وراسخةً لا تقبل التغيير**، فالكاتب تَفَنَنَ في تحريكها مع مجريات الأحداث، وعمل على **إخراجها من صورتها التقليدية**، ودمجها في الحوار المسرحي **ومنحها حرية لقول ما تريد :**

الجزائر: (للتاريخ).. واجعل من شاعري شاهدا، فشعره لا زال خالدا

المجموعة: (بفرحة والشاعر يدخل الركح).. لثورتنا شاعر كريم الدين والحسب

التاريخ: (مرحبا) مرحى بالشعر والشاعر، مرحى بالثورة والثائر

الشاعر: أنا الشعب والشعب لا ينثني، أنا الحر إن حلَّت الداهية، أنا ابن الجزائر من أمة، إلى دمها تصعد الرابية، على ذؤب أكبادها ترتقي، وفوق جماجمها ماضية، غدوت لثورتها شاعرا، من النار والنور الحانيه[1]

إن الناظر للمشهد المسرحي يلاحظ تلك الكيفيَّة في استدعاء الشخصية التاريخية، حيث يقابل المتلقي مجموعة من الإحالات والمؤشرات النسقيَّة، التي كشفت عن كينونة هذه البطل وماهيته، وذلك في قول الكاتب**"للثورة شاعر كريم، غدوت لثورتها شاعرا"، هذا التوصيف الشخوصي النسقي** الذي وَجَّهَهُ الكاتب

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية ضلال وحب، ص25-26.

لمتلقيه، وربطه بقرائن لفظية، جعله يؤوله في ذهنه، فيهتدي لشخصية معيّنة انطبقت على شاعر الثورة مفدي زكرياء، الذي تَفَرَّدَ بهذه التسمية، وتمتع بثقلٍ كبيرٍ في المسار النضالي والفكري للثورة، وامتلك حق إدانة فرنسا بشعره.

وإنَّ مساحة المسكوت عنه والمغيب، التي اشتغل عليها عز الدين جلاوجي، منح مسرحيته معمارية جديدة، إذ عمل ببراعته على تخليص تلك المادة التاريخية –الشخصيات- من حمولتها التقليدية الراسخة، وألبسها ثوبًا بوليفيًا ومساحة أكبر للبوح، ما أكسب مشاهده لَدَّةً أكبر في تتبع مجرياتها،كما وقف عز الدين جلاوجي على عَيِّنَة شخوصية، امتلكت صفة البطولة، فكتبت تاريخها بنفسها، وتولت بنفسها مهمه استرجاع حقوقها ومقدساتها، من المؤسسة الاستعمارية ومحاكمتها بالفعل، وأعاد من خلالها فتح جرح الذاكرة الشعبية، يقول:

التاريخ: وتقضي الجزائر سبعا شدادا، تطعمهن دما وأكبادا، ألف ألف ونصف من الشهداء، سبحوا فوق لجج من دماء، باعوا نفوسهم للوطن، لا يرجون جزاء ولا ثمن جزاؤهم جنة هم فيها خالدون، جزاؤهم أن تحفظوا الأمانة، وترعوا أرضكم فلا تهون

التاريخ: ذات ليلة من ليالي الخريف، كان الشهر نوفمبر، ثار الشعب وشمر، يحدوه حب الوطن، وتاريخ مزهر، وأعلن الشعب للورى، إني هنا، في كل شبر في الذرى، عربي أنا، مسلم أنا، جزائري لن تقبرا[1]

اشتغل الكاتب على شواهد لغوية، أعطت لنا تصورًا عامًا عن تلك الحقبة التاريخية التي مَرَّ بها شعب الجزائري، والذي أثبت حضوره في ساحة النضال، ومدلولُ هذا النضال بداية جاء في قول الكاتب:"**سبعًا شدادَ**"، هذه الجملة النسقية أخفت وراءها دلالة عميقة، وأحالت إلى تاريخ امتداد الثورة الجزائرية، وهي فترة سبع سنوات التي خاضها الشعب الجزائري في نضاله ضد المستعمر، فالمتلقي يتسحيل فَهْمُهُ لهذه الجملة دون دراية سابقة ومعرفة لهذه المحطة التاريخية في الجزائر، وفي نفس المشهد إحالات كثيرة لنسق البطولة، حيث أنَّ معرفة تاريخ الشعب الجزائري، لا يمكن أن يخلوا من ذلك التمثيل النضالي، وتلك الحمولة التاريخية.

وقد توجه عز الدين جلاوجي لتجسيد ذلك البعد التاريخي في عدة شواهد مسرحية، في قوله أيضا: "**ألف وألف ونصف**"، هذه الإحالة التي وضعت المتلقي أمام معادلة رياضية حسابية، أخفت وراءها حصيلة بشرية، تملت في مليون ونصف مليون شهيد، حصيلة بذل فيها الشعب الغالي والنفيس من أجل حريته، وأعاد الاعتبار لنفسه ووطنه، فقد كان الشهيد بمثابة منجم طاقة، ورمزًا بطوليًا مقدسًا لهذا الشعب لمواصلة كفاحه.

ويمكن القول أنَّ هذه المعطيات التاريخية، استغلها الكاتب في خطوة جريئة، فأعاد قولبتها في خطابه بشكل يحث المتلقي على فهم تاريخه على نحو مغاير، وتفكيك نسقه، "فتعيش هذه المعطيات في أعماق الناس، تَحفُ بها هالة من القداسة، والإكبار؛ لأنها تمثل الجذور الرئيسة لتكوينهم الفكري والوجداني، ومن هنا فإن

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية ضلال وحب، 22- 28- 32.

الكاتب، إذ يتوسل إلى إيصال الجوانب النفسية، والفكرية لرؤيته عبر جسور من معطيات"[1] هذا التاريخ، ومسرحيات عز الدين جلاوجي، كانت مثالاً للخطاب الحداثي المنفتح، الذي يستقبل التاريخ بجميع تمثلاته، فخطابه كان ثورة بديلةً عن تلك الطروحات التقليدية، في عرض المادة التاريخية الجافة، التي غيبَتْ دور المتلقي، وألبسته ثوب المستهلك فقط، فكان خطابه بمثابة مقاومة ثقافيّة جديدةً، ووعي بالمتلقي وبطريقة استقباله للخطاب الأدبي.

ب– المكان والإحالة النسقيَّة التاريخيَّة :

في هذه الجزئية سنعمل على إبراز تقاطعات المكان والتاريخ، استنادًا لشواهد مسرحية للكاتب عز الدين جلاوجي، الذي عَرَفَ أهمية سحر الأمكنة المصبوغة بعبق التاريخ، ودورها في عملية تثقيف المتلقي، وشَدِّه إلى الخطاب، فلا يمكن فهم التاريخ دون مكان يحتويه، ومنحه خصوصية ثقافية، فهو ذاكرة الأمة وجزءا من عراقتها، وفي هذا السياق استحضر الكاتب مجموعة من الأمكنة التاريخيَّة، كانت شاهدةً على نضال الشعب الجزائري، فتركت جرحًا عميقًا لديهم، وذلك من خلال عملية أنسنة لنسق المكان، وافتكاكه من النمطية، وإعطاء رؤية جديدة للتاريخ المكاني، من خلال اشتغال الكاتب على تلك التخوم المكانيّة المهمشة والمعلنة على حَدٍ سواء، لتكون بداية علاقة جديدة مع التاريخ، يقول:

الجزائر: بحنان كبير.. أيا فلذات، لبيكم، إني هاهنا..رغم كيد العدى.. رغم حمق البلدا.. رمز أنا رغم المصائب والمحن.. رغم المكائد والإحن، سأظل أحتقر الزمن.. إني هنا كقمة شماء، كرفعة السماء... إني هنا..إني هنا[2]

يستوقفنا هذا المشهد الذي انطلق فيه الكاتب، من المكان العام –الجزائر- والذي مَثّل البؤرة والمركز الذي احتوى مختلف الصراعات، فكان مليئا بالأحداث التاريخية، "فهو مكون منتج للأفكار والمعاني، التي يكَيِّفُهَا المبدع لصالح انتمائه، وتوجهه الفكري والفني، ومستهلك يأخذ من الطبيعة والإنسان وحركته مواده الخام، ليعيد إنتاجها من جديد، على شكل صور وحالات ووقائع"[3]، هذا التأنسن الذي حاول من خلاله الكاتب، كسر حاجز السرد التأريخي، وإكسابه فاعلية نسقيَّة في المشهد، من خلال إعطاء هذا النسق المكاني حرية كتابة التاريخ، وإمكانية تفسير صراعاته وأحداثه بنفسه، وكشف المسكوت عنه.

كما أعطى جلاوجي وصفًا لتلك التقاطبية الحاصلة بين نسق المكان والتاريخ، من خلال خلقه لصورة دراميّة لتلك النتوءات المأساوية، واللحظات التاريخيّة المصيريَّة، التي ميَّزت مجموعة من الأمكنة، كما عَبَّرَ عن تلك القداسة التي حضيت بها في الذاكرة الوطنية، يقول:

---

[1] محمد سيف الإسلام بوفلاقة، استلهام التاريخ في رواية جيلوسريد، إنها ليست قضية عائلية على الإطلاق لفارس كبيش، المجلة الجزائرية للأبحاث والدراسات، مج06، ع03، جويلية 2023، ص552.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية ضلال وحب، ص16.

[3] عمر شطة، أنسنة المكان في رواية ذاكرة الماء لواسيني الأعرج، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مج10، ع04، 2021، ص13.

التاريخ: عن حضارات قامت هنا؟ تنير الدنى، في بجاية الناصرة.. وتيهرت العامرة.. في قسنطينة.. في تلمسان الزاخرة، عن الثامن ماي ؟ وسعال يهز سطيف، فيرجف منه اللفيف، وعن خمس وأربعين ألفا ؟ تشيد عزنا المنيف، عمن أحدثكم فيها ومن أدع ؟ صحراؤنا بالدم الغالي نفديها أرضنا بالروح نحميها وللشاعر قول لا يزول[1]

في هذا المشهد تُطِل علينا مجموعة من المحطات التاريخية، التي أخفت وراءها تاريخًا مليئًا بالعراقة، فالكاتب أعاد من خلالها النبش في جراح الذاكرة الوطنية دون إسهاب وإطناب، وقدَّمها للمتلقي في صورة تنبض بالفخر والإعتزاز، كما جعله خاضعًا لزمنيتها وقداستها ضمن السياق المسرحي، ليقيمَ علاقة حوارية مع هذا المكان الذي كان شاهدًا على تاريخٍ نضاليٍّ عريقٍ، وكانت المحطة الأولى، هي **بجاية الناصرة أو الناصرية، فالمتلقي يستوقفه** نسق الناصرة، فيدفعه إلى البحث عن خبايا هذه الكلمة، وعن أصل تسميتها، وقد سُمِّيَتْ بذلك استنادًا لمؤسسها **الناصر بن عَلْنَاسْ، وكان من أهم مؤسسي الدولة الحمادية بالجزائر، فالمتلقي من خلال هذا المكان، يلمس عبق** التاريخ الحضاري، **فبجاية** كانت المحطة الأولى لانطلاقة مسيرة النصر إلى بلاد المشرق العربي، لتحرير بيت المقدس **من الصليبيين، بقيادة أبو مدين الغوث التلمساني**، الذي شارك في **معركة حطين** مع صلاح الدين الأيوبي، **وعليه** فإن بجاية كانت تنبض بالتاريخ والعراقة منذ الأزل، وكانت عاصمة العلم والحضارة والعروبة.

والمحطة التاريخية الثانية التي استشهد بها عز الدين جلاوجي، كانت **تيهرت عاصمة الرستميين، أو كما** تسمى حاليا تيارت، هذه المدينة الإسلامية التاريخية، التي **كانت شاهدةً على أهم الفتوحات الإسلامية، وكانت** سببًا في تأسيس **إمبراطورية الرستميين على يد عبد الرحمن بن رستم، والقصد من قول الكاتب تيهرت العامرة،** راجع إلى ما كانت تحتويه من عَمَارَة وبناء أثري وقصور، فكانت عامرة بالتجار والأسواق التجارية، وقد جمعت **تيهرت بين العَمَارة الإسلامية**، والعمارة المدنيَّة والعمارة العسكرية، من قلاع وحصون وأبراج مراقبة، وذلك بحكم مركزها الاستراتيجي كعاصمة للدولة الرستمية، وهذا الاستدلال استرجع الكاتب صورة من الماضي العريق، الذي **زخرت به تيهرت،** والتي تأثرت بشكل كبير **بالروافد الحضارية القادمة من المشرق** العربي.

والمكان يعد مقياسًا مُهمًا لمعرفة التاريخ بشكله الحقيقي والملموس، والإمساك بمعطيات أهم الحقب التاريخية، حتى لا تُغَيَّبَ عن ذاكرة المتلقي، لهذا نجد عز الدين جلاوجي من أهم الكتاب الذين راهنوا على هذا **النسق، واشتغلوا** عليه في أعماله، وكانت المحطة الثالثة التي ذكرها، هي **تلمسان الزاخرة عاصمة الزيانيين، ولَعَلَّ** المقصود في قوله بالزاخرة، كون **تلمسان** كانت زاخرةً بجميع المقومات الحضارية **(الدينية، الفكرية، العلمية، الأدبية، والطبيعية)**، وكذلك علماء الدين والأدباء والمتصوفة، كما كانت قطبًا لتوافد مختلف الحضارات، سواء من المشرق العربي **أوالعثمانيين أو من الأندلس.**

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية ضلال وحب، ص22-23-32.

كما جعل الكاتب متلقيه يستوعب تلك المعطيات التاريخية، من خلال وقوفه على زمنية معينة، كانت حاسمة في نضال الشعب الجزائري، واقترنت بأمكنة معينة، وهي أحداث **الثامن من ماي 1945**، في مدينة سطيف، هذه المدينة التي شهدت أبشع **الانتهاكات والإبادات البشرية** في حق الشعب الجزائري، راح ضحيتها أزيد من خمسة وأربعون ألف شهيدٍ، غير أنها أفاقت الشعب من سباتهم **لإعلان بداية الانتفاضة ضد المستعمر.**

كما يحيلنا الكاتب إلى نسقيَّة أخرى في قوله:" **صحراؤنا بالدم الغالي نفديها**"، ليحكي عن تلك السيرة النضالية التي امتدت حتى للجنوب الجزائري، فالصحراء تعتبر نسقًا مسكوتًا عنه، ومغيبًا عن **الذاكرة، وذلك لقلة إشارة المؤرخين** له، غير أنَّ عز الدين جلاوجي أعاد إحياء تلك المؤشرات التاريخية الخفيَّة، غير متناسي لهذا الحيز المكاني الذي كان شاهدًا على أبشع الجرائم، **ومن هذا المنطق نرى أن الكاتب، كان عادلاً** في طريقة عرضه وتوزيعه للحقائق التاريخية، من خلال وقوفه على مختلف الأمكنة في الجزائر، واشتغاله على التاريخ المعلن والمغيب، **عن الذاكرة الوطنية، وعقد مصالحة بينهما، مستهدفًا كسب مصداقيَّة عند متلقيه، ودفعه** إلى إعادة قراءة التاريخ بعيونه ورؤيته الحاضرة، لا بعيون السارد وحده، من خلال النبش في حقيقة النسق والإلمام به، وفهم التاريخ من جانبه النسقي الثقافي، **فالكاتب"يقف** على رقعة التاريخ، **ويَعْبُرُ** إلى تلك التخوم البعيدة، **من ذاكرة الإنسان، فيصنع حياةً أخرى، تتحرك فيها الشخصيات والمشاهد، وتتحاور فيها الأزمنة والأمكنة، يكون الإشتغال السردي** قد أرّخ للزمن الهامشي، **زمن كتابة التصورات والأفكار**، التي يمكن للإنسان العيش فيها"[1].

إنَّ مسرحيات عز الدين جلاوجي رَكَّزَتْ على مهمة القارئ المنوطة بالاستعادة التاريخ بنفسه، والانخراط فيه، كما كشفت عن تلك المعايشة النسقيَّة بين التاريخ والمكان، معايشة مَكَّنَتْ الكاتب من قول ما يعجز المؤرخ **عن** قوله، إذ نلمس ذلك البعد التاريخي في كل مشهدٍ مسرحيٍّ، ومن الإحالات التاريخية التي استدل بها، ما ورد في مسرحية **غصن الزيتون**، التي ضَمَّنَ فيها الكاتب إشارة مكانية مهمة يقول:

الأم: أخشى على المجاهدين من هؤلاء الظالمين

الجد: لا تخشي يابنيتي فإرادة الشعوب لا تقهر، والانتفاضة ستتواصل، وسنهزم الطواغيت.. سنهزمهم (ينظر للأفق) أراهم آتون.. من رحم الأرض آتون.. من تحت الأنقاض.. من شقوق، الأرض آتون.. من رمل الصحراء.. من وراء النهر.. من الفرات.. من النيل.. من الأطلس الجبار.. من الأوراس من كل فج عميق آتون.. إني أراهم يابنيتي.. سود العيون.. سمر الجباه.. سمر السواعد.. سمر الصدور.. إني أراهم زاحفون..وإنه للنصر اليوم وغدا وإلى الأبد.. إلى الأبد[2]

ضمن هذا السياق المرجعي، يمكن القول أن الكاتب، حاول دَمْجَ **عدة ومضات ومؤشرات مكانية متفرقة** في مقطع واحد، غير أن **اللافت للنظر** تموقع مؤشر مكاني نسقي، يفوح منه ذلك العبق التاريخي النضالي، فعَبْر

[1] عبد الرزاق بن دحمان، مسألة التاريخ ودلائلية الزمن في الرواية الجزائرية المعاصرة، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، مج 16، ع01، 2020، ص277.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية خيوط الفجر، ص42.

مدارات هذا النسق، يستطيع المتلقي الإحاطة بتلك الزمانية والمكانية التي مَيَّزَتْه عبر التاريخ، فمن **الأوراس كانت إنطلاقة الثورة الجزائرية، وإنطلاقة أول رصاصة** في وجه المستعمر، **فكانت قبلة الأحرار، والمثل الأعلى للثورات** التحررية في العالم، وهذا ما يؤكده سياق المشهد، **عنما ربطه الكاتب بالقضية الفلسطينية** والمحنة العربية، **فأعاد** قذف هذا النسق من جديد في سياق مخالف له، من حيث **الزمان والمكان والشخصيات،** فيحدث غواية مسرحية تدمج مختلف الومضات **المكانية** في آنية زمانية واحدة.

2-3مسرح الطفل/ النَّص والسِّياق التُراثي :

إنَّ المسرح لكونه **"نصًا** ثقافيًا لا ينظر إلى هذا الموروث نظرة واحدة، بل يلج داخله مفصلاً في معاييره، وتفاصيله، مبرزًا مثالبه وحسناته، محاولاً **إزالة النقاب عن جوانبه المخفية، وكشف هَنَاتِه وإنزاله منزل الواقعي، بعيدًا عن الثابت المقدس، وهو من جهة أخرى،** يمرره كنسق ثقافي مضمر، **فيشترك** في تنصيبه وإعماله وخدمته، فينمو **نسقًا ثقافيا"**[1]، فلا يكاد أيُّ خطاب أدبي، يخلو من هذا التمازج والتراسل الثقافي، حيث فرض النص الطفولي **هذا** النسق على الكاتب عز الدين جلاوجي، الذي جنح بمخيلته إلى الذاكرة التراثية، واستعادتها في نصه ببراعة، ممارسًا طقوسه الكتابية، ومُجْتَثًا ما يخفيه هذا التراث من حقائق، وذلك لمواجهة الغزو الثقافي **وما تفرضه العولمة من صراعات فكرية حداثية،** مركزًا على حضور الهويَّة العربيَّة في مسرحياته، وقد كانت البوابة الأولى التي نتعرف من خلالها على هذا الانفتاح الثقافي والتفاعل النصوصي، ما جاء في **مسرحية السيف الخشبي** التي **جاءت حبلى بالأنساق الثقافية، فمنحت المتلقي قراءة ثقافية وطروحات جديدة** في تلقي الخطاب الثقافي، وضمن هذا السياق نستدل بقول الكاتب:

الزوجة: خذ ها هو سيفك أر ني بطولتك يا زوجي الشجاع

أبو حية: وهو يستل سيفه مفتخرا مرتجفا(أيها المغتر بنا، بئس ما اخترت لنفسك، خير قلي وسيف صقيل...َ لعاب المنية الذي سمعتبه... مشهورة ضربته...اخرج بالعفو عنك قبل أن أدخل بالعقوبة علي إني والله إن أدع قيسا إليك تملأ والله الفضاء خيلا ورجلا، ياسبحان الله ما أكثرها!! (يخرج كلب من وراء الخزانة... يتنفس عمق وقد ذهب عنه الخوف) .. الحمد لله الذي مسخك كلبا وكفاني حربا[2]

إنَّ عملية مسرحة التراث العربي القديم، أَدَّتْ إلى توسيع جغرافية التراث التي امتدت إلى تخوم الخطاب **المسرحي الموجه للطفل،** وتَوَسَّعَتْ معطيات تمثيله الإبداعي، في الوقت الذي كانت الرواية سابقًا تحتكر عمليات تمثيل التراث، غير أنَّ الكاتب أعطى رؤية جديدة في التعامل معه، فأكسب **مَسْرَحَهُ مرونةً** ومجالاً **للمكاشفة** والتخفي مع التراث، **فكانت مسرحياته دليلاً** على هذا الترسخ الثقافي، والتشعب بين المسرح والتراث، كما أنَّه

[1] فهد فالح السبيعي، الأنساق الثقافية في الرواية السعودية مقاربة ثقافية، مجلة كلية الآداب جامعة بورسعيد، ع14، 2019، ص71.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية السيف الخشبي، ص60-61.

عمل على خلق منافذ جديدة في تلقي التراث، وإعادة قولبته حتى يتناسب مع خصوصية الطفل، واقتلاعه من تلك النمطية في تلقيه.

فعلى صعيد المشهد المسرحي، تبرز مسرحية **السيف الخشبي** كمنتج ثقافي جديد، **حيث** تنهض هذه المسرحية على خصوصية تجاوزت سلطة التنميط والتقليد، إلى سلطة المتلقي وكيفية تلقيه وتعامله وطرحه لتساؤلاته، فالكاتب عمل في مسرحية السيف الخشبي، على إعادة تفعيل هذا النسق الثقاف، المغيب والمنسي من الذاكرة، وإعادة إنتاج شخصياته ومَسْرَحَتِهَا، وبالتالي تَمَكَّنَ من خلق وعي جديد بالتراث، والتنويع في كيفية التعامل مع مختلف مكوناته ومضمراته.

إنّ المشهد السابق يطفو فيه النسق التراثي، حيث تطل علينا شخصية أبو حية النميري، والتي أعاد الكاتب استنطاقها من جديد في مسرحيته، فَعَبْرَ تَتَبُعِ مسار هذه الشخصية في المشهد، يمكن للمتلقي دخول مرحلة الوعي الثقافي الذي يمنحه قدرة على إلتقاط واستيعاب سيكلوجيتها المغلفة بالسخرية وروح الفكاهة، إلى جانب كونها مضرًا يضرب به في الجبن والحماقة، ويمكن القول إنّ هذا الإشتغال المكثف على التراث، كان بدافعين: الدافع الأول هو منح المسرح أحقيَّة في التعاطي مع مختلف تمثيلات التراث، والدافع الثاني دفع المتلقي للبحث عن تلك الهوية التراثية المغيبة والمفقودة من مخيلته، وإعادة تتبع مسارها وإعادة إنتاجها وفق رؤيته.

ويواصل الكاتب عملية مسرحة التراث العربي وإعادة قراءته، فَنَقِفُ في مسرحية **النغم الخالد على أحد** أهم المحطات التاريخية في التراث العربي والتي كانت لها علاقة بأحد الشخصيات الأدبيَّة، وساهمت في خدمة الأدب من خلال جهودها ومواقفها ونقدها، وكانت الوقفة مع شخصية الخليل بن أحمد الفراهيدي، هذه الشخصية التي إختزل الكاتب إسهاماتها النقدية في مشهد مسرحي مكثف، أعطى من خلاله صورة ثقافية عبرت عن براعة الفكر العربي القديم، ونبدة عن أهم تلك الصراعات النقدية، التي استفحلت قديمًا بين المفكرين العرب وغيرهم، يقول عز الدين جلاوجي في في **المشهد الأول**:

سعيد: يا أبا عبد الرحمن نحن الآن في سوق النحاسين ولا شغل لنا فيها.

الخليل: أسكت لا تقطع علي تفكيري.. اسكت.. يجلس الخليل مستمعا، إلى الضربات على النحاس (محركا رأسه ويديه) تَن.. تَن. تَن..(يقوم فرحا) أبشر يا سعيد أبشر، وجدتها وجدتها

سعيد : ماذا وجدت يا خليل؟

الخليل: بحور الشعر العربي شعرنا له أسس وقواعد.. نعم وجدتها وجدتها، فعولن مفاعيلن، فعولن مفاعيلن

سعيد : (مندهشا) ماذا؟

الخليل: أبشر لقد إكتشفت أوزان الشعر العربي، وسأفحم أعداء لغة والقرآن، هيا هيا معا، لأكشفها لك [1]

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية النغم الخالد، ص108-109-112.

يكشف هذا المشهد عن دور الفراهيدي في تبيان الإعجاز القرآني وإعجاز لغته، وَرَدِّهِ على تلك المقولات التي حاولت ضرب أسس اللغة ومقوماتها، إنَّ الرؤية التي أراد الكاتب تمريرها، وعمل على تجسيدها في توثيقه للتراث، هي فكرة تقويض المسرح الطفولي **ليستجيب مع قصص** التراث العربي، ويتقبله ويخترقه كغيره من الأجناس الأدبية الأخرى، ويمنح شخصياته حريَّة قول ما لا يستطيع التاريخ قوله، في شكل **سردي مُمَسرح.**

ومن جهة أخرى أضفى عز الدين جلاوجي، بعض الواقعية على المعطى التراثي، لكي يحقق نوعًا من **القبابلية والمصداقية لدى المتلقي** في إحالته الثقافية، ويُبعده عن تلك النمطيَّة الجافة في تلقي التراث، وإخراجه من صورته التأريخية التوثيقية، إلى صورة حداثية تجريبية تتوافق مع حاجياته، وتبث فيه روح التساؤل والنقد والتأويل لهذا التراث، وإعادة النظر في علاقته بالمسرح.

إنَّ هذا التقولب الجديد لمسرح الطفل، وتغيير كيفية توظيفه للتراث، مَنَحَهُ قدرةً ووعيًا جديدًا في احتواء مختلف الأنماط التخطابية والأجناسية، والإفلات من قبضة الأنساق التاريخية الراسخة، والوقوع في براثين الإجترار والمحاكاة، التي يمكن أن ترهق إدراك الطفل، والتي لم يغفل عنها الكاتب، وبالتالي هي دعوة صريحة منه **لإعادة** إحياء الهوية الثقافية والزمن التاريخي، وضمن هذا السياق جَرَّبَ عز الدين جلاوجي، الحفر في تضاريس التراث العربي، واستثمار واستقطاب **حكايات معروفة** في الموروث العربي القديم، **فأصبحت مثلاً** يضربُ به في كثير من **التمثيلات الواقعية، حيث تطالعنا مسرحية جزاء سنمار بشخصياتها المستقاة من المرجع** الثقافي الطافي في المشاهد.

(يقبل الجنود ويحملونه ويتقدمون به لرميه)

سنمار: ويحكم ماذا تفعلون؟ أنا الوزير أيها الأوغاد أنا

الملك: وزير في القبر، في مملكة الموت .. (يقهقه).

سنمار :عليك اللعنة، أهذا جزاء سنمار؟ يرمونه من أعلى فيسقط ميتا)

الملك :هذا جزاء سنمار

الوزير :جزاء سنمار[1]

انطلاقا من هذا **المشهد الحواري، تطل علينا شخصية** الملك المعروف في التراث العربي باسم **النعمان بن المنذر**، هذه الشخصية التي حاكى الكاتب من خلالها جبروت الحاكم المستبد الممتلك للسلطة، إذ أنَّ الملك **النعمان كلَّفَ أحد مهندسيه وهو سنمار الرومي** بتصميم وبناء أكبر قصرٍ، وعند الانتهاء من تشييده، قُوبِلَ **عمل وجهد سنمار بالغدر والخيانة، فكان ضحية تسلط هذا الملك** الذي تَمَلَّكَهُ الخوف من أن يسبقه غيره من الملوك، في بناء مثل هذا الصرح المعماري وينافسوه عليه، حيث يعرض لنا الكاتب عبر هذه القصة التراثية، قضية **اجتماعية وأخلاقية حاول بواسطتها تعرية مكامن الذات الإنسانية** بوجهيها السلبي والإيجابي، وكيف **يتحول جزاء** الخير والإحسان إلى شر، **إنَّ قصة سنمار تحتوي على فاعلية** نسقية، تدفع بالمتلقي إلى طرح تساؤلاته وتأويلاته،

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية جزاء سنمار، ص99.

حول هذه الشخصيات، كونها جديرة بالتنقيب في سيكلوجيتها وجوهرها، وقابلة لإعادة قراءتها وفق أفقها السردي، لا التأريخي.

ووفق ما سبق يتبين لنا أنَّ الكاتب سلك مسلكًا جديدًا، في عملية استدلاله بالموروث العربي، ذلك أن قصة سنمار كانت محل جدالٍ بين الروايتين الفارسيَّة والعربيَّة، حول اختلاف أحداثها ونهايتها، إلا أنَّ جلاوجي عمد إلى البساطة في عرض القصة، مركزًا على أهم الأبعاد الثقافية فيها، بعيدًا عن الغموض الحاصل في روايتها، فنجح في خلق نص مُمسرح وجَدَدَ في نمط تلقيه، مع المحافظة على الكُتْلَة التراثية الأساسية المكونة للقصة.

هذا التنوع الثقافي الذي جَنَحَ إليه الكاتب، عكس ذلك الوعي الذي أراد بعثه من خلال هذا الاستدلال، لمواجهة ظاهرة التأثر بالآداب الغربية، وأشكال الإنسلاخ الثقافي الحاصل في الأدب العربي، الذي أصبح يعرف إزدحامًا رهيبًا مع خطابات ثقافية دخيلة عنه، وبالتالي تأكيدًا منه على الخصوصية العربية فيه.

حاول جلاوجي خَلْعَ ذلك السكون الذي مَيَّزَ عملية توثيق التراث العربي، والتأثيث لتجربة مسرحية تعتمد على الدفع بعجلة الذاكرة التراثية من جديد، ورسم خصوصية ثقافيَّة لخطابه، معتمدًا على عنصر التكثيف والإيجاز، كي يسهل على المتلقي مهمة فهم مقصديته، ففي مسرحية تراتيل الحرية نجده عائدًا بذاكرته إلى محطات تاريخية حملت الكثير من الدلالات، من خلال تطرقه لموضوع العبودية والحريَّة والعرف الذي يعد "علامة من علامات النسق الثقافي، وكما أنَّ البشر في أصلهم أيضا هم شيء واحد، ثم تعدد هذا الشيء، فإنَّ صيغ تمثيل هذا المتعدد، هي متعددة أيضا، والمرء قد يمثّل نفسه عبر عرقه، أو لونه أو لغته أو بلده، مثلما يمثل نفسه عبر قبيلته ومذهبه وطائفته، وهذا أحد وجوه النسقية الثقافية، وطرق تعبيرها عن نفسها، وتمثيلها لمقضياتها "[1]، حيث أعطى الكاتب صورة عن وعي الذات وإيمانها بقيمها، وتجاوزها للآخر كخطوة لتأكيد فاعليتها في المجتمع القبلي، الذي يحتكم لعنصر العرف والعادات والإقصاء، والتي أصبحت أنساق ثقافية راسخة ومقدسة، لا يمكن تجاوزها ومواجهتها بسبب الاختلاف الطبقي، يقول:

(يصل شداد تكاد تنقطع أنفاسه)

عنترة: ماذا وراءك

شداد: كأنك لا ترى، لقد هاجمنا القوم فاخنثوا فينا

عنترة: هذا الأمر لا يعنيني.. وماذا تريدني أن أفعل

شداد: كر عنترة

عنترة: لا يحسن العبد الكر والفر، إنما يحسن الحلب والصر

شداد: كر وأنت حر.. كر وأنت حر

عنترة: (يثب عنترة فوق فرسه وينطلق مرددا) ..

[1] عبد الله الغذامي، القبيلة والقبائلية: هويات مابعد الحداثة، ص68.

إني امرؤ من خير عبس منصبا.. .. شطري وأحمي سائري بالمنصل[1]

يستوقفنا هذا المشهد المتخم بالحمولات الثقافية، والذي تطرق فيه الكاتب لحادثة تاريخية **حدثت مع قبيلة عبس** التي ينتمي إليها عنترة، والتي **أغارت عليها أحد القبائل وعبثت بها، ولما اشتدت الحرب طلب شداد وكان** أحد سادة القبيلة، من عنترة أن يشارك في الدفاع عن قبيلته، غير أنَّ عنترة رفض طلب والده بحكم أنه كان عبدًا لا يصلح إلا للرعي والحلب، فقام شداد بتحريره وإعتاقه من العبودية، وبعدها استجاب عنترة لنداء والده، و**عليه** فإنَّ تطرق الكاتب لهذه القصة، **هو بمثابة تعرية للنظام الأخلاقي** الذي أَسَسَتْ به العرب قديمًا لسياستها وسلطتها، من خلال إعتمادها على الإغارة على غيرها من **القبائل بغية بسط نفوذها.**

ويمكن القول أن حاول جلاوجي تأسيس تجربة مسرحية، تنحو نحو إعادة مسرحة التراث العربي، فكانت **مسرحيته تراتيل الحرية بمثابة خطوة جريئة راهن عليها، لاستقطاب** مجموعة من الأنساق الثقافية التي كانت كامنة ومسيطرة على ذهنية المجتمع العربي، فحاول تفكيك المنظومة القبلية وتعريتها، للكشف عن ممارساتها وقبحياتها، **كما عمل على ربط المتلقي بعلامات ثقافية،** جعلته في مواجهة **مع شخصيات تراثية** صنعت تاريخها بنفسها، **حيث منح الكاتب للبطل عنترة صفة البطولة والتمرد، باعتبارها شخصية باحثة عن وجودها الضائع بين براثين الإستعباد والإقصاء،** فعنترة حاول إختراق سلطة القبيلة التي أرهقته بقوانينها، فاختار لنفسه إديولوجية جاءت نتيجة لتلك التراكمات النفسية والإجتماعية منذ صغره، وكانت سببا في تطور وعيه بذاته، إنَّ عنترة هو **نموذج تراثي نجح الكاتب بواسطته** من ربط خطابه المسرحي بسياقات ثقافيَّة، وبالتالي نجح في المحافظة على تلك الخصوصية العربية في خطابه، وإضفاء عنصر المغايرة في الكاتبة للطفل.

إنَّ دخول الكاتب في عالم **الكتابة للطفل، تَطَلَّبَ** منه معرفةً تامةً بمعايير وأصول هذه الكتابة، والتنويع في استراتيجيات الممارسة المسرحية، والكيفية التي تتفاعل بها الخطابات وتتحاور، لذلك إلى التوسيع في أفق إنتاج خطابه، من أجل استقطاب أكبر عدد من المتلقين، حيث أنَّ التعامل مع النسق التراثي لم يحصر رؤيته ومقصديته، بل أعطى لنفسه ولخطابه مجالاً **تجريبيا أرحب، بعد أن أصبح خطابه خطابًا مسرديًا بامتياز، ولَعَلَّ مسرحية لقاء الأذكياء** مثلت ذلك النموذج الثقافي الجديد، الواعي بحاجات الطفل ومتطلبات العصر، والمُؤَطَر ضمن رؤية جديدة، يقول:

المشهد الرابع (كان شن جالسا وحده في الحجرة فيدخل عليه الرجل) .....

شن: (متعجبا) لك ابنة بهذا الذكاء؟

الرجل: أجل وتسمى طبقة

شن لقد خطبتها فهل تزوجها لي؟

الرجل: هكذا دون أن تعرفها.

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية تراتيل الحرية، ص132-133.

شن: خرجت باحثا عن زوجة تناسبني وتماثلني، وهأنذا أجدها، أخبرني هل توافق على زواجي منها .

الرجل : أجل أقبل... أقبل...إن قبلت هي طبعا.

شن: وغدا سأعود بها، وسيقول الناس وافق شن طبقة، وافق شن طبقة، إلي بالطعام فقد كدت أهلك جوعا[1]

إنّ مسرحية لقاء الأذكياء عكست مجموعة من الأنساق **الثقافية** التي كانت راسخة في التراث العربي، كما عبرت عن تلك القيم الثقافيّة **والفكرية**، التي كانت تُسَيِّر **ذهنية** المجتمع العربي، **فقد أطلت علينا شخصيتين تراثيتين** في استفتاحية المسرحية وهما: **شن وطبقة اللذان** كانا مضربًا في **الذكاء والفطنة، ومن خلال مضمون المسرحية،** حاول الكاتب شحذ اهتمام المتلقي لتتبع سياق تشكل هذه الشخصيات **الغير** نمطية، والنبش في حقيقتهم التاريخية **المأ**خوذة من المثل العربي **"وافق شن طبقة"**، فنجد أنَّ أحداث **المسرحية إنقسمت** إلى مجموعة من **الجمل الثقافية والوحدات الصغرى** التي تتحرك داخلها مجموعة من **الأنساق الثقافية،** والتي **عَبَرَتْ عن وعي الذات** ومستوى ثقافتها وفهمها، وكانت البداية في قوله:

الرجل: أما قولك أتحملني أم أحملك؟ .. فتقصد أأحدثك أم تحدثني حتى نقطع الطريق.

شن : صحيح

الرجل: أما قولك هذا الزرع أكل أم لا؟.. فتقصد هل باعها أهله فأكلوا ثمنه قبل حصده أم لا.

شن : صواب ما تقول.

الرجل: أما قولك صاحب النعش حي أم ميت؟ .. فتقصد هل ترك بعده ذرية يحفظون اسمه، ويحي بهم ذكره أم لا.

شن: عين الصواب ما ذكرت، ولكن ليس هذا من كلامك يا رجل.

الرجل: نعم ليس من كلامي إنه كلام ابنة لي تسمى طبقة

شن: (متعجبا) لك إبنة بهذا الذكاء؟[2]

إنّ **شخصية شن** التراثية، سمحت للمتلقي بالتنقيب عن سيكلوجيتها السلوكيَّة والفكريَّة، حيث **ظهرت** في **المسرحية بصورة الإ**نسان الفطن والواعي، الذي يحمل **هَمًا معرفيًا وذاتيًا، إستدعى** منه البحث عن من يقاسمه هذا **العبء** ويشاركه تفكيره، فالكاتب عمل على إرساء رؤية معينة، حاول من خلالها تقريب وجهات النظر بين الرجل والمرأة، وعدم التحيز إلى جهة معينة، ويمكن القول أنّ **مسرحية شن وطبقة**، هي إعادة ترمير لعلاقة الرجل بالمرأة، وكذلك اعتراف من الشخصية والكاتب بوعي المرأة وبثقافتها وبوجودها، بعيدا عن آليات القمع الثقافي في

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية لقاء الأذكياء، ص71.

[2] المصدر نفسه، ص70.

الكتابة، وبعيدا عن السلطة الذكورية التي عرفتها المجتمعات العربية منذ القدم، فحصرت فاعليتها ضمن البوتقة الأسرية وكبحت دورها، وحاصرتها ضمن أنساق ممنوعة وأخرى مسموحٍ بها.

إنّ هذا الدور الثقافي والصورة التراثية التي أرساها عز الدين جلاوجي للأنثى في المسرحية، تعتبر عنصرًا جاذبًا للمتلقي، الذي تَعَوَّدَ وارتسمت لديه صورة ذهنية معينة لها، دفعته للنظر إليها بعين النقص، غير أنّ الكاتب جعلها في موضع نقد التفكير الذكوري، وحليفة له في نفس الوقت، ولَعَلَّ القصد من المسرحية **شن وطبقة، هو** إعادة النظر في طريقة رؤية الإنسان للحياة، وطريقة تفكيره وتسييره لأموره، وعدم التسرع في الحكم على قرارات الغير.

لقد استوعب الخطاب الجلاوجي هذه الحاجة الملحة للتراث في المسرح، فعمد في أكثر من موضع إلى استثمار هذا النسق التجريبي ضمن رؤية حداثية، كما خلق صراعًا أنساقيًا جديدًا، وأفقَ تصورٍ لم يتعود عليه المسرح الطفولي، كما عمل على خلخلة المرجعيات الخطابية، وبالتالي استطاع أن يمارس انتماءه وهويته العربية، ويُدَعِّمَ عمليته المسردية في المسرح، وفي هذا السياق تطل علينا مسرحية **"لبن الصيف" المأخوذة** من عمق التراث العربي القديم، والتي قدمها الكاتب للمتلقي كمنفذ تراثي، واعتمدها كمرجع نصوصي يكشف من خلاله عن بعض الإشكالات المتغلغلة في المجتمع، يقول:

الحارث: ها هو ذا الرسول عائد

فاتنة: أكاد أقرا على وجهه علائم الخيبة

الحارث: (وقد وصل الرسول) بما عدت أيها الرسول

الرسول: عدتت صفر اليدين .. قال لي: قل لها الصيف ضيعت اللبن

فاتنة: الصيف ضيعت اللبن؟

الحارث: وماذا يقصد؟

فاتنة: لا شيئ (وهي تضع يدها على كتف زوجها) قل له أيها الرسول: هذا ومذقه خير أجل هذا ومذقه خير [1]

إنّ سياق المسرحية يعود إلى المثل المعروف منذ الجاهلية **"في الصيف ضيعت اللبن"، هذا المثل الذي** جرى على لسان العرب وأصبح مضربًا لهم، على الرغم من تعدد روايات القصة الحقيقية، والتي دارت أحداثه حول شخصية عمرو بن عمرو بن عداس، وابنة عمه المعروفة باسم دَخْتَنُوسْ، حيث قام الكاتب بإجراء تحوير في اسمها إلى فاتنة، مع الإبقاء على الكتلة التراثية المشكلة لقصتها، وعمرو بن عمرو كان شيخًا كبيرًا ذا مال وجاه في قبيلته، تزوج من ابنه عمه فاتنة، التي كانت تعيش في ريعان شبابها، وتتمتع بالسحر الجمال والجسد، ماجعلها تقارن نفسها مع قريناتها ممن تزوجن من رجال شباب، متناسية خصال زوجها، من كرم ومكانة مرموقة، فطلبت

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية لبن الصيف، ص127.

الطلاق من عمرو، فوافق عمرو على طلبها على الفور، وكان ذلك في فصل الصيف، والشاهد قوله: (وهو يدخل فجأة) وأنا طلقتك يا فاتنة فارحلي الساعة إن شئت، واحملي معك ما شئت من المال والمتاع)، وبعد ذلك تزوجت من شخص آخَر فقير الحال، عانت معه الجوع وقلة الحاجة، حتى أنها كانت تشتهي شرب الحليب، فاهتدت إلى أن ترسل رسولاً لزوجها السابق عمرو، من أجل مساعدتها وإعطائها ما يسد جوعها، فرد عليها بقوله: "في الصيف ضيعت اللبن"، فكلمة الصيف في سياق المشهد، هو نسق ثقافي جاء توظيفه نظرًا لأنّ فاتنة طلبت الطلاق وألحت عليه في الصيف، وتركت ما كانت عليه من غنى وجاه.

إنّ الجملة النسقية "الصيف ضيعت اللبن"، جاءت لتكشف عن ذلك الصراع الثقافي بين السلطة الذكورية وسلطة الأنثى، فشخصية فاتنة كان تعاني من صراع داخلي، بين ما كانت تنعم به من عز ومكانة، وبين رغبتها في التمرد وإعلان رفضها لهذه السلطة، والبوح بما تريد واعتاق جسدها، متحدية مؤسسة المجتمع، فزواجها من عمرو جعلها تحس أنه زواجٌ إسْتَبَاحَ شبابها ورغباتها، وسلب ذاتها ووجودها.

ويمكن القول إنّ هذا المثل، قد تعددت آليات توظيفه عند العرب، إذ جاء ليفسر ذلك البعد النفسي والاجتماعي للشخص، الذي لا يعرف قيمة النعمة حتى يفقدها، بالإضافة أنَّ هذا المثل كانت العرب تقوله للرجل الذي يمنع أنعامه وماشيته من الرعي في فصل الصيف، وحين يأتي فصل الشتاء يضيع حليبها ويجف، وأيضا يضرب لمن طلب شيئا في غير وقته، وعليه فإنَّ مراهنة عز الدين جلاوجي على هذه الخطابات الثقافية، وضعت نصه المسرحي بعيدًا عن تلك الهوية الضَيِّقَة، التي حصرت آفاقه وعمليات تأويله، وبالتالي أعاد الهوية التراثية المجهولة، التي ظلّت مركونة لعقود من الزمن في فن الرواية والفن القصصي.

وفي ثنايا مسرحية **الصيادان والشاعر**، ينتصب نصه المسرحي، على مجموعة من التمثلات الثقافية، ووسّعت من آفاق تلقيه وتأويله، يقول عز الدين جلاوجي:

المشهد الأول.. (يظهر أبو دلامة مع جمع من أصحابه يتسامرون)

أحدهم : أخبرنا يا أبا دلامة عن أغرب ما وقع لك.

أبو دلامة: دخلت يوما على الخليفة المهدي، وعنده جمع من الكبراء فقال المهدي:" أنا أعطي الله عهدا لئن لم تهج واحدا ممن في البيت لأقطعن لسانك..." فوقعت في ورطة، ورحت أقلب طرفي في الحاضرين، وكلما نظرت إلى أحدهم رماني بشواظ غضبه وتهديده، فعلمت أني وقعت، فلم أر أحدا أحق بالهجاء مني ولا أدعى للسلامة من هجاء نفسي فقلت منشدا:

ألا أبلغ لديك أبا دلامة.. .. فليس من الكرام ولا كرامة

إذا ليس العمامة كان قردا.. .. وخنزيرا إذا نزع العمامة

جمعت دمامة وجمعت لؤما.. .. كذاك اللؤم تتبعه الدمامة

فإن تك قد أصبت نعيم دنيا.. .. فلا تفرح فقد دنت القيامة .. (يضحك الجميع)[1]

في رحاب هذه المسرحية تحضرُ قصة تراثية كان لها طابعًا **هزليًا فكاهيًا، وهي قصة الشاعر العباسي أبو دلامة** مع الحكام، هذه الشخصية التي جمعت في أدبها، بين الفن الشعري والسخرية الكاريكاتيرية، في مختلف مجالسها العامة والخاصة، وفي الأوساط الأدبية، **والمعروف أنّ** الفن الساخر اشتهر في العصر العباسي، فإلى جانب كونه استخدم للترويح عن النفس في المسامرات، أو للإصلاح الاجتماعي والنقد، كان يستخدمه الشعراء كسلاح للفتك بخصومهم في المجالس الشعرية، **والحط من قيمتهم.**

إنّ الأسلوب الذي إنتهجه أبو دلامة، كشف عن الكثير من المفارقات، **وفضح حقيقة النفس البشرية، وتوجهات السلطة الحاكمة كذلك، فأبو دلامة** كحقيقية تاريخية وثقافية، **كان يتسابق من أجل نيل الشرف والرفعة** في بلاطات **الحكام، معتمدًا على أسلوب الاستخفاف الذاتي أو نقد الذات، الذي كان** يحميه من أن **يصبح طرفًا مستهدفًا، والذي اصطلح عليها أيضا بسخرية المقموع حسب رأي الناقد جابر عصفور، " فالسخرية يمكن** أن تكون في مواجهة الحاكم، ولكن من خلال حيل، وأنواع بلاغية ماكرة من التّقية، يمكن أن تقول كل شيء، على الرغم من أنها تبدو ببراءتها الطاهرة كما لو كانت لا تقول أي شيء يغضب الحاكم، يوقع الساخر في براثن **الحاكم"**[2]**، فكانت سخرية أبو دلامة وجهًا** من أوجه الجبن والخوف، فكشفت هذه القصة التراثية، **عن ذلك** الاختلال الأخلاقي في المجتمع العباسي، كما عبرت عن الوجه السلبي للسلطة **وكيفية تعاملها مع الرعية، والرقابة التي كانت مفروضة عليهم، إنّ النسقية الظاهرة** التي أعلنتها مسرحية أبو دلامة، كانت محاولةً **لجذب المتلقي** والترويح عنه بأسلوب هزلي، غير أنَّ **الجانب الخفي المضمر،** أخفى الكثير من الظواهر الثقافية والسيكلوجية، التي لعبت دورا كبيرا في تسيير المنظومة **الاجتماعية** والسياسية في العصر العباسي.

اعتمد عز الدين جلاوجي على التراث **كوسيلة لكشف تلك الأنماط، والممارسات النفسية والأخلاقية،** التي كانت تتحكم في ذهنيات المجتمع، **ووفق هذا المنظور اجتهد الكاتب** في خلق آفاقٍ جديدةٍ تبعث التراث العربي من مرقده، وتبدوا فيه خطاباته المسرحية متلاحمة مع التراث، وضمن هذا السياق تطل علينا مسرحية **الشاعر البطل** التي انفتحت على العصور الماضية بوقائعها وصراعاتها، وتراكماتها الثقافية، فكانت ترجمان لقصة مشهورة بطلها لقيط بن يعمر الأياد، يقول:

همام : كأني بفارس يعدو نحونا...(يظهر الفارس وقد اقترب)

الفارس: رسول يحمل رسالة من شاعر القبيلة لقيط بن يعمر الأيادي

المنذر: (يفتحها ويقرأ)

أبلغ إيادا وخلل في سراتهم .... إني أرى الرأي إن لم أعص قد سطعا

يا قوم لا تأمنوا أن كنتم غيرا.. .. على نسائكم كسرى وما جمعا

---

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية الصيادان والشاعر، ص83-84.

[2] جابر عصفور، سخرية المقموع، مجلة العربي، ع604، مارس2009، ص01.

هو الفناء الذي يجتث أصلكم.. .. فمن رأى مثل ذا رأيا ومن سمعا

هو الجلاء الذي تبقى مذلته.. .. إن طار طائركم يوما وإن وقعا

قوموا قياما على أمشاط أرجلكم.. .. وافزعوا للحرب ما نال الأمن إلا من فزعا

عامر: كما توقعنا إذن لا تكمل القصيد وهيا لأعداد الرجال والعدد

المنذر: هيا قبل أن تداهمنا جيوش الفرس هيا هيا [1]

إنّ **مسرحية الشاعر البطل** هي نموذجًا ثقافيًا، كشف عن مختلف الصرعات والتصادمات الحضارية، بين ثنائية الأنا المتمسكة بانتماءاتها، وبين الآخر المتعصب لسلطته، فكانت هذه المسرحية عنوانًا لتداخل مختلف الثقافات، وعنوانًا كاشفا لممارسات ونوايا السلطة، فطرحها الكاتب وفق أسلوب سردي مُسرح، **مشوق بأحداثه وشخصياته.**

والمسرحية تدور أحداثها حول نظرة الآخر للأنا التي تعيش في كنفه، **فعلى الرغم من أنّ الأنا العربية أصبح** لديها وطن يحتضنها، لكن بقيت **نظرة الآخر إليها نظرة عنصرية استعلائية**، وتُوَجَهُ إليها أصابع الاتهام في أي مشكلة تحدث، وهذا ما حدث مع **الشاعر لقيط بن يعمر**، الذي عاش في بلاط كسرى لسنوات طويلة، فكسب وده وحبه، غير أنَّه سرعان ما تحول هذا الود إلى إقصاء وتهميش، فظهرت نوايا السلطة الاستبدادية وتسلطها، **ووجهت له أصابع الإدانة بالخيانة والغدر، وذلك عندما أرسل الشاعر لقيط** رسالة لقبيلته إياد، يحذرهم **فيها من** بطش كسرى، وبمخططاته لا**ستلاء على القبيلة** وسبي نسائها، إذن كانت هذه المسرحية عنوانًا شارحًا لمعادلة **السلطة والمثقف، وقضية المثقف المنتمي** الذي أعلن تمرده على تلك السلطة، وعدم البقاء ضمن سيادتها، **فالفهم السلطوي لدى الثقافة الشرقية مع المثقف، كان دائما قائمًا** على تغليب القوة على المصالحة والهدنة.

ومن الشخصيات التراثية المفَعَّلَة في مسرحيات جلاوجي، والتي اعتمدها كاستراتيجية لتفعيل خاصية التلقي بين المتلقي وخطابه، والابتعاد عن القراءة الأحادية لمسرحياته، والتكرار المبتذل للتراث، ما ورد في مسرحية **المتطفل الطماع** التي تعد من أشهر القصص التراثية الهزلية، حيث عمل الكاتب على مسرحتها، لتبيان مدى الاختلاف الحاصل في الطبائع والسيكلوجيات البشرية من شخص للآخر، يقول:

المشهد الثاني: (طفيل في الشارع كأنما يبحث عن شيء ويشتم الروائح).. يشتم (آه كأني أشتم رائحة اللحم، وصنوف المرق والأطعمة لن يكون ذلك إلا وليمة ولابد أن أحضر وآكل منها، بل وآخذ منها لأمي.. ولكن أين هم سأستعين بحاسة شمي) يواصل الشم وبعد لحظات(إنها هنا.. هناك حيث يقف ذلك الغبي.. ولكن كيف أدخل؟... سأحتال عليه

الفتى: ماذا يفعل هنا يا أبت؟

السيد: فقير جائع أكل وأخذ لأمه ولزوجته

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية الشاعر البطل، 85-86-87.

الفتى: لقد خدعك يا أبت، هذا طفيل الطماع.

السيد: طفيل إذن؟

الفتى:ألم تسمع ما يقوله الناس؟ يقولون أوغل من طفيل،يرددون بدهشة (أوغل من طفيل أوغل من طفيل)[1]

ينهض هذا المشهد المسرحي **على شخصية تراثية والمعروفة بطفيل بن زلال الكوفي، والذي عاش معظم حياته متجولاً بين بلاطات الحكام** والساسة، يتسابق إلى الولائم وموائد الحفلات، وقد ذُكرت هذه الشخصية في **كتب** الكثير من النقاد القدامى، مثل خير الدين الزركلي والأصمعي، وابن منظور في معجمه لسان العرب، **وأشهرهم الجاحظ** في كتابه **البخلاء الذي ذكر نسبه** بأنَّه من أهل الكوفة، وكان يأتي الولائم دون دعوة من **أهلها، فأطلق عليه اسم طفيل العرائس** تنمرًا ومذمةً له، ويمكن القول أنَّ طفيل مَثَّلَ عيِّنَة ثقافيَّة **كاشفة، لتلك** الظواهر الاجتماعية والسلوكات الأخلاقية، التي سادت في المجتمع العربي قديمًا، وتفشت حتى **أصبحت أنساقًا راسخةً فيه، ومدعاة للتفاخر بين أصحابها** خاصة في العصر العباسي، إنَّ هذا الاستدلال الذي عمد إليه **الكاتب،كان** بدافع اقحام المتلقي في لعبة ابداعية **جديدة** جمعت بين المسرح والتراث، والخروج من التنميط الذي كَبَّلَ فاعلية المسرح المكتوب، بالإضافة إلى التعريج به إلى آفاق التأويل والتقصي، ليصبح نسيجًا **ابداعيا ممتدًا زمانيًا ومكانيًا، وهذا يثبت حقيقة** التقارب الكائن بين عالم المسرح والمرجعيات التراثية.

خلاصة:

سعى كاتبنا إلى انتقاد جملة من رذائل وحماقات المجتمع الإنساني، عبر استراتيجية السخرية، التي مَكَّنَتْ **المتلقي من تعرية سيكلوجية الشخصيات المسرحية، وكشف تلك النظرة الاستعلائية** التي تتحكم في سيرورة العلاقة بين مختلف الثنائيات، كما كشف جلاوجي عن ذلك البناء الاجتماعي العربي القديم، من خلاله تعريته للمجتمع القبلي وتغلغله فيه، فحاول إبراز تلك الهويات **المتصارعة داخل منظومتها، انطلاقا من نسقي الولاء والرفض، وثنائية الجدب والحرب، وإبراز للخصوصية الثقافية** التي تنظم هذا المجتمع **القائم على مبدأ العصبية القبلية، والكرم، والفخر القبلي، والعبودية..**إلخ، هذه المظاهر التي اتخذت لها مكانة في العرف القبلي، وأصبحت **أنساقًا ثقافية راسخة.**

وقد مثل حضور الأم داخل مجتمع النص المسرحي، بعد أن اتضح المنحى الهامشي لها، في ظل تواجدها داخل السلطة البطريركية، كما تَعَمَّدَ الكاتب إلى إبرازها في أكثر من نموذج ثقافي، وكافئها بعدة صور **بعيدًا عن صورة طابوهات الجسد والجنس** التي **يستهوي فكر وقلم وأهواء الرجل، فظهرت الأم المستبدة، والأم الحنونة، والأم الوطن، كما دافع عن كينونتها وانتقد ممارساتها وتجاوزاتها للرجل.**

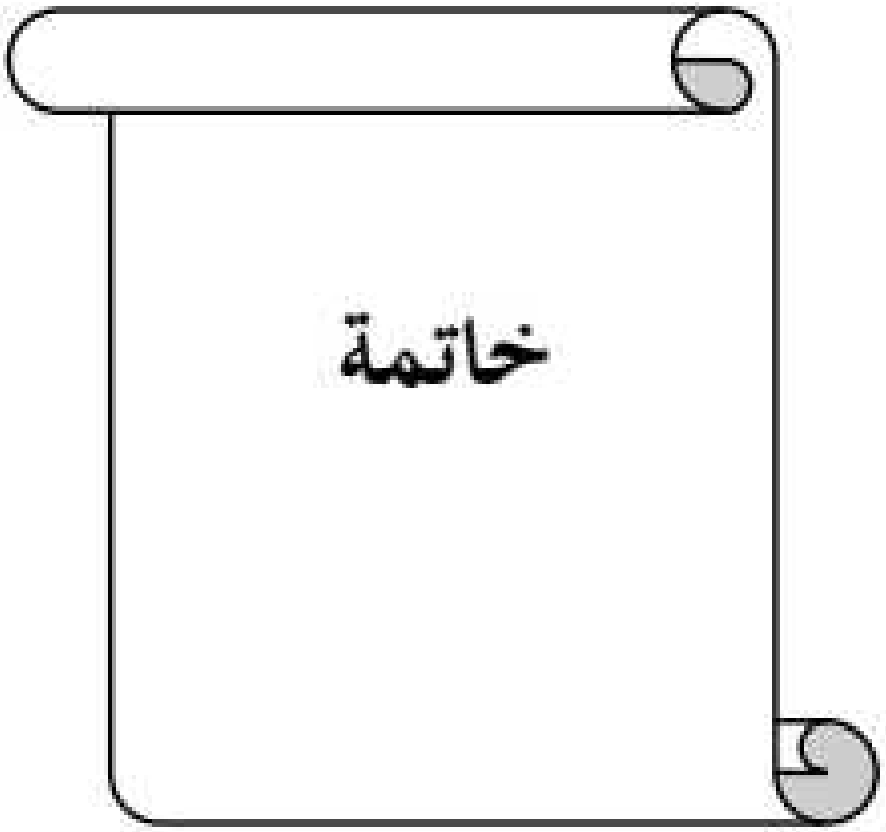
نظر عز الدين جلاوجي ببصيرته إلى التاريخ، انطلاقا من رؤية قامت على ترغيب المتلقي، لاستقبال هذه الأحداث التاريخية، والتوجه إلى تلك المضمرات المسكوت عنه، كما أبرز لنا الكاتب تلك الصراعات بين مختلف

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية المتطفل الطماع، ص104-110.

المرجعيات الدينية –اليهود، المسلمين، المسيحيين- وبحث في حقيقتها وبواعثها وتداعياتها، كما انتصر الكاتب للقضايا الإنسانية، وكشف عن انحطاط المجتمع اليهودي وتدني قِيَمِه، ونظرته الدونية لكل ما هو عربي، وكيف ساهم في تفكك المجتمع الإسلامي وضرب وحدته، عن طريق تحالفاته مع السلطة الكولونيالية، هذه الأخيرة التي اعتبرته غطاءً لسياستها التوسعية.

كما بَيَّنَ الكاتب مقدرة الخطاب المسرحي الموجه للطفل، على استعاب إشكاليات الواقع الإنساني، فكان مجالاً خصبًا لتحاور مختلف الأنساق الثقافية، حيث حَوَّله لممارسة مسرحية، تطل على خارطة تاريخية حافلة بالأمكنة والشخصيات البطولية، تركت بصمتها في الذاكرة الشعبية، كما جعل الكاتب متلقيه مشدودًا نحو هذا التاريخ متتبعًا حيثياته، ومنفتحًا على آفاقه، وجعل المكان مقياسًا مهما لمعرفة التاريخ، والإمساك بمعطيات أهم الحقب التاريخية، حتى لا تُغَيَّبَ عن ذاكرة المتلقي،

كما مَنَحَ الكاتب معمارية جديدة لمسرح الطفل، من خلال إعادة مسرحة التراث، فمنحه قدرة ووعيًا جديدًا في احتواء مختلف الأنماط التخطابية والأجناسية، والإفلات من قبضة الأنساق التراثية الراسخة، من حكايا وقصص، وبالتالي هي دعوة صريحة منه، لإعادة إحياء الهوية الثقافية من جديد.


خاتمة

خاتمة

في نهاية نهاية هذه الدراسة، وبعد اكتمال فصول مشروعنا البحثي لمسرح الطفل الجزائري يمكن القول: أننا حاولنا تشريح وتعرية ونقد الثقافة، على عدة مستويات نسقيَّة، والتي أكدت لنا ضرورة تَبَنِي آليات النَّقد الثَّقافي، ومواكبته مع الخطاب المسرحي الموجه للطفل، لما يزخر به هذا الآخير من تنوع أجناسي ومرجعي ودلالي، يؤهل النَّقد الثَّقافي ليكون من أنسب النظريات النقدية، لاحتواء هذا التنوع والتشعب الضمني، وهذه الوقفة البحثية خَلُصَتْ في النهاية لنتائج مهمة منها:

-سعت هذه الدراسة إلى تتبع دلالة العنوان، بوصفه نموذجًا نسقيًا استمد فاعليته من تلك المُخَاتَلَة واللغة الإنسيابية، وذلك التكثيف المعجمي والتركيبي، الذي راوغ المتلقي واستفزَّ مخيلته، والعنوان عند عز الدين جلاوجي، امتلك إشعاعات دلاليَّة، وحمولات ثقافيَّة، فلم يَسِرْ وفق خطية واحدة، بالإضافة إلى كونه قد استثمر عنصر المفارقة والبنية الضديَّة، مستهدفًا بها اختراق أفق توقع المتلقي، وخلق رؤية مسرحية تجاوز بها ذلك الصمت النَّصي لفك طلاسمه، وشده إلى غواية ما.

-تتميز العنونة في مسرحيات كاتبنا، بتلك النسقيَّة التراثيَّة التي غلف بها مسرحياته، فتعالق مع قصص تراثية، استهدف من خلالها بناء رؤى وآفاق مسرحية جديدة، تكون بيد المتلقي لا بيد الكاتب، ويمكن القول أنَّ العنونة عند عز الدين جلاوجي، هي نموذجًا حداثيًا لتلك العتبات النصية التي تَنْبَنِي على رؤية ضبابيَّة معتمة رغم بساطة وحداتها المعجمية والتركيبية، والتي نجدها قد أخفت دلالتها أكثر مما أفصحت عنها، وهي استراتيجية تَعْمَدُ على تحفيز المتلقي، ومحاولة إستثارته وسحبه إلى تلك الدلالات المتشظيَّة منه، للوصول إلى مكامنها الثقافيَّة، وكأنَّه يريد منه أن يُوَسِعَ من رؤيته للتراث العربي.

– والإهداء عبر تشاكلاته المتنوعة التركيبية والدلالية، ونَصِّهِ المصَغَرِ، يمكن أن يضطلع بوظائف مهمة، تَشِي بحمولات ثقافيَّة، وتُؤكد قصدية العنوان، وتدفع المتلقي إلى مراقبة دلالتها وتفتح أفق انتظاره.

-من أهم الأنساق الثقافية التي اختزلها عز الدين جلاوجي بين ثنايا مسرحياته، كان النسق الديني العرفاني الصوفي بشخصياته وأقطابه المكانيَّة، حيث سمح لنا النَّقد الثَّقافي من التوغل فيها، وتحويلها لآفاق مفتوحة في رؤية الخالق، وأهواء الذات الإنسانية، وإعمال العقل والنظر في الموجودات والمحسوسات والمعتقدات الدينية.

-كشف النسق الديني عن حُضورٍ مُتنوعٍ امتزجت فيه العقيدة الدينية، والبنية العرفانيَّة الصوفية، واستحضار الشخصية الدينيَّة، كما تجاوز الكاتب ذلك التحديد الجغرافي، والبعد الهندسي للأمكنة الدينيَّة، إلى البحث في كينونتها المقدَّسة، وملامسة أبعادها الروحيَّة، التي استمد منها الإنسان خصوصيته الدينية.

-إن استيعاب مسرح الطفل المكتوب للبنية العرفانيَّة الصوفية، يعتبر رهانًا يصعبُ تحقيقه، نظرا لحساسية ملكات الطفل ومدى استيعابه لهذه الأنساق، فنجد أنَّ جلاوجي كَتَبَ فَأَبْدَعَ، ومنح للمتلقي فرصة معايشتها ومناقشتها وتأويلها.

- استعان عز الدين جلاوجي بالتوصيفات المدنسة للشخصيات المسرحية، لِيُبَيِّنَ ذلك الانفصال والتناقض الحاصل في المنظومة الأخلاقية والقيم الإنسانية.

-إنّ تنوع الأنساق التعبديَّة المبثوثة في أروقة مسرح الطفل، وتعدد الفضاءات المقَدَسَة والمدَنَسَة، أكسب الخطاب المسرحي هويةً جديدةً، مكنت المتلقي من معرفة تلك الرواسب الثقافيَّة، التي تجذرت في هذه العوالم الدينيَّة، ومعرفة مقاصدها وكُنَنِهَا.

-يمثل الخطاب المسرحي من أهم الأجناس القابلة على الانفتاح على لامحدودية المكان والحدث، والزاخر بعوالم محفوفة بشهوة التعجيب والخرق، حيث رسم عز الدين جلاوجي في خطاباته، مسارًا جديدًا تمثل في المسخ والتحول، والذي جمع فيه بين المتناقضات بين عالم الإنس والحيوان، في خطوة منه لتجسيد ذلك الانسلاخ الأخلاقي، وكشف بواطن الذات، وتعرية ذلك الاستلاب الهوياتي الذي تحكم في واقع الكاتب، فعمد إلى تمرير حيَّله ونقده، وملامسة المحظورات التي تُصَعِّد من حدة التأويل عند المتلقي، وتكسر أفق انتظاره، وتقحمه في هوامش المتن ورحاب المسكوت عنه.

-إنّ ما يعانيه الكاتب في مجتمعه من اضطرابات وانسلاخه عن قيمه، دفعه إلى نقل تجربته من الواقعية، إلى قفزات اللامعقول والتعجيب، خالقًا بذلك نسقًا جديدًا يُعَبِرُ عن فراغ الإنسانية واضمحلالها.

-جسدت مسرحيات عز الدين جلاوجي جدلية الخرق والتعجيب، والتي مكنته من المزاوجة فيها بين الواقع والتخييلي، وشحنته بطاقة أثيرية، انطلاقا من خلقه لشخصيات مؤنسنة، مارس من خلالها غوايته على المتلقي، وشَدِّهِ إلى غياهيب هذا الخرق النصي، مثلما حدث في مسرحياته الناطقة على لسان الحيوان، وغيرها من المسرحيات المؤنسنة، التي تؤكد هوس الكاتب نحو التجريب.

-إنَّ الخطاب المسرحي الجلاوجي، خطاب تعددت رُؤَاه إلى حدود اللاواقع واللامألوف، حيث جعل من المختلف مؤتلفًا، كما تَطَعَّمَ خطابه بالتعجيب والأسطرة، التي لامس بها آفاق تخييلية جديدة، مكنته من ممارسة حيله على المتلقي، وكانت الكتابة المؤنسنة بمثابة الرحم الثاني الذي استعان به عز الدين جلاوجي، لتعرية قبحيات العالم الإنساني، وتجسيد الخطيئة الإنسانية في أبشع صورها، والتواقة إللى الشر والقمع والاستعلاء.

-جعل عز الدين جلاوجي مسرحياته، مثقلة بالمفارقات اللغويَّة، والثنائيات الضديَّة، فعمل من خلالها على اختراق المعيار اللغوي في الكتابة، وذلك التنميط والتراتبية، التي حصرت آفاق التلقي ضمن أطر محددة.

-مسرحيات جلاوجي هي نموذجًا ثقافيًا، تجاذبت فيه ثنائيات الخير/الشر، الموت/الحياة، الحضور/ الغياب، والتي استعان بها الكاتب لرسم الأبعاد الفنية والجمالية لمسرحيه، وكشف مفارقات الواقع وخيباته.

-إنَّ تقنية المفارقة ساهمت في تبيان

الإنشاءات النسقيَّة المغيَّبة، والتي استحضرها الكاتب وفق قوالب متنوعة تراوحت بين الثنائية الضدية، والمفارقة اللغوية بجميع تمثلاتها، والتشاكل التنافري والدلالي، وبالتالي منح خطابه فاعلية جديدة، وسمح لمتلقيه من امتلاك سلطة على إدارة تلك المفارقة، ونقلها إلى ملعبه، ضمن حِيَل لغوية تؤججه.

–ساهمت الصورة التنافرية عبر آلياتها الاستبدالية، بين ماهو ماثل وبين ماهو عكسي، في منح إزدواجية دلاليَّة للخطاب المسرحي، كما منحت للمتلقي حقيقة جديدة، كسرت آفاق توقعاته، وأحدث صدمة لديه.

-إن التقاطع التاريخي للجزائر مع المستعمر الفرنسي، ساهم في خلق فضاءٍ ملطخٍ بالصراعات، لذلك **عمل عز الدين جلاوجي** على خلق خطاب مضادٍ، يعرض فيه تلك الأجندة الاستعمارية، والآثار الثقافيَّة والفكريَّة، التي أفرزتها السياسة الكولونيالية، فقام بتعرية قبحياتها وخلخلة مركزيتها، وبالتالي استطاع رسم صورة مشوهة للآخر الكولونيالي لدى المتلقي، وتمكينه من فهم أسس تلك القوى الثقافية.

-جاءت مسرحيات جلاوجي كاشفة لعيوب الثقافة الغيرية، وأنساقها الراسخة، وتخومها الكامنة في الثقافة الشعبية، وصراعات الأنا والآخر الكولونيالي.

- تشكلت في مسرحيات جلاوجي، جملة من الأنساق المتضادة المتعلقة بالمصير الوجودي للذات، وعلاقاتها **المتشعبة، وإشكالية** انتماءه الهوياتي، **وجدل الانتماء واللانتماء**، فبيَّنَ الكاتب تموضع الأنا داخل نسق الهيمنة الذي خضعت له، واستشعرت فيه هامشيتها واستلابها الذاتي، مما وسع من أزمة الاختلاف والتضاد.

-كان للمثقف دور كبير في بنية المجتمع، واعتبر من أهم الأوساط النخبويَّة، التي امت**لكت قدرة على فضح** السلطة، وكسر مركزيتها وهيمنتها، وكسر الطابوهات التي كبلت فاعليتها ودورها في الساحة السياسيَّة.

-ظهرت الذات في مسرحيات جلاوجي **وفق** تمثيلات متنوعة، من ذاتٍ مرتبطة بهويتها ووجودها، وذاتٍ تائهة مضطربة تُنَازعها أهواء الضعف والحيرة من حاضرها ومستقبلها، وذاتٍ مسلوبة الهوية والإرادة، تتخبط في شعاب **السلطة**.

-طرح الكاتب النسق الفحولي الأنثوي، وكيفية تقويضها للسلطة **البطريركية، وزعزعة ذلك الولاء الذي سيطر على ذهنيتها ووجودها، ح**يث توجه إلى عرض نماذج مسرحية، قلب فيها تلك المفاهيم الراسخة، و**الممارسات** الاجتماعية ضد الأنثى، وأعطى صورة جمالية للمرأة جاءت مغلفة بالفحولة.

- رصدت مسرحيات عز الدين جلاوجي تمثلات للفحل العربي، كما وقفت عند البنية الثقافية المشكلة لوعيه، وتلك الأعراف والعادات، التي صنعت منه فحلاً في مجتمع النَّص **المسرحي، وتطور مفهومه** من فحلٍ شعري إلى فحل ثقافي.

-نجح جلاوجي في الخوض في تشعبات المجتمع العربي، فحاور أهم الأنساق الثقافيَّة المتخفيَّة فيها، انطلاقا من كشف المنظومة القبليَّة التي تأسس عليها المجتمع العربي قديمًا، كما جسد الكاتب تلك التعدديَّة الثقافيَّة لموتيف **الأمومة، فابتعد الكاتب عن صورتها النمطية، وأخرجها ضمن قوالب كتابية** جديدة، فكانت الأرض هي الأم التي احتضت أبنائها، والثورة هي الأم التي انطلق من رحمها الوعي النضالي للشعوب، واللغة العربية هي الأم التي

حافظت على وحدة الأمة العربية، وجمعتهم تحت راية واحدة، وانطلاقا من هذا المنظور، حاولنا تقديم قراءة ثقافية للأم في صورة مستقلة عن المرأة.

- عمل جلاوجي على تقويض الخطاب الساخر مستخدمًا حيله اللغوية، من أجل تعرية قبحيات المجتمع الإنساني وإدانته، فجاءت مشاهده ساخطةً وناقدةً لمفارقات هذا الواقع المشوه، وغاصت في خبايا **تلك الشخصيات المأزومة، والتي حفزت المتلقي لفك تعقيداتها وأهوائها.**

- إنَّ سردية الصحراء وتمثل ثقافة الطوطم في مسرحيات **جلاوجي، كانت بمثابة خطوة جديدة راهن عليها الكاتب،** من أجل إعادة تشكيل الهامش المكاني **وذلك لفردوس المفقود، وإعادة بعث لتلك الخصوصية العربية،** وتخليص المتلقي العربي من عقدة الانبهار الحضاري بالآخر الغربي، والبحث عن بديل ثقافي، بعيدًا عن مجتمع **المدينة وفضاءها، كما أماط اللثام عن أهم الأنساق الثقافية المغيبة، وهي ثقافة الطوطم المقدس، حيث أعاد بعث** هذه الثقافة من جديدٍ، وفق مشاهد بسيطة بعيدة عن تلك الثقافة الطوطمية العقائدية، وأوضح من خلالها تلك العلاقة التي تجمع بين الإنسان والحيوان.

-**أربعون مسرحية هي ملحمة مسرحية**، جمع فيها عز الدين جلاوجي، بين مختلف تمثلات الثقافة العربية، من تاريخ وتراث وفحولة وخطاب ديني.. إلخ، ماجعل المتلقي يصطدم أمام تنوع دلالي، وزخم مرجعي أثَّثَ لخصوصية **ثقافية فريدة** في مسرحه.

-**تأرجح النص الجلاوجي بين ثنائية الماضي والحاضر، حيث جعل مسرحه** يخترق أفق هذه الأزمنة، ويكشف عن مختلف الحقب التاريخية المُتخُمُة **بالصراعات والتجاذبات** التي كانت مطمورة في ذاكرة الكاتب، وأثرت في تَوَجُهِهِ الثقافي، ليعيد تشكيل خطابات جديدة راهنت على التجريب، ويلُوذ برؤية جديدة خُلِقَتْ من رحم المسرح، فجاءت مُطعمة بالتاريخ.

-وضع الخطاب المسرحي الموجه للطفل المتلقي، أمام مختلف الصراعات الإيديولوجيَّة، وبؤر التوتر، التي ألزمته وأَجَّجَتْ فيه الرغبة إلى الدخول ضمن أُطُرِهَا، والاحتكاك بشخصياته المسرحية، فنجده قد تجاوز ذلك الإستدلال التقريري للحقب التاريخيَّة، إلى عملية تقويض تلك المادة التاريخية، ومسرحتها من جديد، كما عمل جلاوجي على **إثبات الذات العربية المتشرذمة والمتشظية، من** خلال النَهْلِ من الماضي التراثي **وإعادة مسرحته، وتأثيثه بمرجعيات** متنوعة، نقلت لنا مختلف تفاصيل الثقافة العربية قديمًا.

-التوصيات:

بناءً على هذه الوقفة البحثيَّة لمسرحيات عز الدين جلاوجي، والبحث في مكامن خطاب الأنساق الثقافية، توصي الباحثة ب:

1-**ضرورة توجيه اهتمام الباحثين بالدراسات المسرحية** من منظور النقد الثقافي، باعتبار هذا الأخير من أنسب المقاربات التي يمكنها احتواء ذلك التشعب، والتعقيد الموجود في المتون المسرحية.

2-الاهتمام بكيفية تقديم اللغة العربيَّة، في النصوص المسرحيَّة الموجهة للطفل، وخاصة في المناهج التعليميَّة للصغار، من أجل تحسين تكوينهم اللغوي منذ الطفولة، وإمدادهم بما يحتاجونه، ويمكن إقتراح إدراج مادة القراءة الحُرَّة ضمن البرامج التعليميَّة، بحيث تُعرض عليهم مسرحيات للأطفال، في شكلها المكتوب **لتحسين مقروئيتهم.**

3-اقتراح إنشاء مخابر وفرق بحثيَّة PRFU، **تهتم بمجال** المسرح والثقافة عامة، لتعزيز مكانة المسرح في مجال **البحث العلمي.**

4-**ضرورة استحداث** مقاييس نظريَّة وتطبيقيَّة خاصه بالمسرح عامة، في كليات اللغة والأدب العربي، وإدراجها في برامج طور الليسانس والماستر، وكذلك فتح مشاريع في الدكتوراه تضم تخصص المسرح، واقتراحها كمدونات **للطلبة، لتخفيف عزوف الطلبة عن تحليل المتون المسرحيّة الموجهة للطفل، والاشتغال عليها خاصة بالمناهج النسقيّة.**

5-**عقد تؤامة وعدة شراكات** مع مختلف المؤسسات الثقافيَّة، ودور الشباب، والأنديَّة الثقافيَّة، وإقامة أمسيات مسرحيَّة على هامشها، واستحداث ورشات في الجامعات، تحت وصاية وإشراف أساتذة متخصصين في المسرح، لتوجيه الكُتاب الهواة من طلبة وباحثين، وإنشاء منصات طُلابيَّة لتبادل الحوارات، وقراءة المتون المسرحيَّة إلكترونيًا وورقيًا، من أجل تعزيز حضور المسرح الموجه للطفل، في الساحة الجامعية كتابةً وتمثيلاً، وكذلك لتنشيط سوق **النشر.**

6- تخصيص أيام دراسيَّة، وندوات وملتقيات وطنيَّة ودوليَّة، توجه الاهتمام نحو هذا الفن، وتقريبه إلى المتلقي، من خلال تعزيز روح البحث فيه، وإعطائه فرصة الاحتكاك بالكُتاب المسرحيِّين الكبار، وكذلك إعطاء الفرصة لبروز مسرحيين هواة، لرصد المنجزات المسرحيَّة وتقييمها نقديًا، على صعيد المقاربات الثقافيَّة، بحيث يكون **النقد الثقافي البديل والحل لسد تلك الفجوة** في عزوف الكتاب المسرحيِّين، عن الاستثمار في هذه النوع من الفنون، بإعطاءه لآليات جديدة، وتحفيز المتلقي على الإقبال على المسرح، في صيغته الطفوليَّة القابلة للتلقي، وتعويض الندرة الإنتاجيَّة للمسرح الجزائري.

7-الاهتمام بالمسرحيَّة الالكترونيَّة لاستقطاب قراء جدد، وتعزيز انتشارها ومقروئيتها، إلى جانب المسرحيَّة المكتوبة، وإنشاء مكتبات رقميَّة تابعة للجامعات، تتضمن ما تم تأليفه في هذا المجال، لتسهيل وصول الباحث للمدونات التي يحتاجها دون عناء التنقل والبحث.

8-وأخيرا وبعد وقوفنا على أهم التمثلات الثقافيَّة، التي توارت خلق تلك المشاهد المسرحيَّة، لا نَزْعَمُ ولاَ نُجْزِمُ باكتمال قراءتنا لتلك المتون، شرحًا وتعقيبًا، نظرًا لتنوعها وكثرتها، لذلك يمكن للباحثين توسيع نطاق دراسة مسرح الطفل المكتوب، والغوص في مكامنِ ما وراء الخطاب، والحفر في أنساقِه، وبالتالي يبقى الباب مفتوحًا لإنجازات لاحقة، تُثْرِي مجال الدراسات النقديَّة.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

❖ **القرآن الكريم: رواية ورش عن نافع.**

- **أولا. المصادر:**

1. عز الدين جلاوجي، **مسرحيات الثور المغدور**، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2021.
2. عز الدين جلاوجي، **مسرحيات الدجاجة صنيورة**، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2021.
3. عز الدين جلاوجي، **مسرحيات السيف الخشبي**، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2021.
4. عز الدين جلاوجي، **مسرحيات الليث والحمار**، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2021.

- **ثانيا. المراجع العربية:**

5. الطاهر لبيب وآخرون، **الثقافة والمثقف في الوطن** العربي، ط2، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 2002.
6. جورج طرابيشي، **من النهضة إلى الردة تمزقات الثقافة العربية في عصر العولمة**، ط1، دار الساقي، بيروت، 2000.
7. جورج طرابيشي، **المثقفون العرب والتراث التحليل النفسي لعصاب جماعي**، ط1، رياض الريس للكتب والنشر، 1991.
8. جورج طرابيشي، **هرطقات عن الديموقراطية والعلمانية والحداثة والممانعة العربية**، ط1، دار الساقي، بيروت- لبنان، 2006.
9. حفناوي رشيد بعلي، **مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية**، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009.
10. حفناوي رشيد بعلي، **مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن المرجعيات والمنهجيات**، ط1، الدار العربية للعلوم منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، 2007.
11. حفناوي رشي بعلي، **مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة في ترويض النص وتقويض الخطاب**، ، ط1، دروب للنشر والتوزيع، عمان، 2011.
12. خالد كبير علال، **مدرسة الكذابين في رواية التاريخ الإسلامي وتدوينه**، ط1، دار البلاغ، الجزائر، 2003.
13. رضا كامل، **بناء المفارقة دراسة بلاغية تحليلية شعر المتنبي أنموذجا**، ط1، مكتبة الآداب، القاهرة، 2010.
14. سمر الديوب، **الثنائيات الضدية بحث في المصطلح ودلالاته**، ط1، المركز الإسلامي للدراسات الإسلامية، 2017.

15. سمر الديوب، **الثنائيات الضدية دراسة في الشعر العربي القديم**، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2009.

16. سمير الخليل، **النقد الثقافي من النص الأدبي إلى الخطاب**، ط1، دار الجواهري، بغداد، 2014.

17. سمير الخليل، **دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، إضاءة توثيقية للمفاهيم الثقافية المتداولة، مراجعة سمير الشيخ**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (دت).

18. **عبد الله بن مسلم بن قتيبة** الدَيْنَورِيُّ، **تأويل مشكل القرآن**، تح: أحمد صقر، (دط)، دار إحياء الكتاب، (دت).

19. عبد العزيز حمودة، **الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص**، عالم المعرفة، الكويت، 2003.

20. عبد الفتاح أحمد يوسف، **قراءة النص وسؤال الثقافة – استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحولات المعنى**، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، 2009.

21. **عبد الله الغذامي، القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة**، ط2، المركز الثقافي العربي، لبنان، 2009.

22. **عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ط3، المركز الثقافي العربي**، بيروت لبنان، 2006.

23. **عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2005.

24. **عبد الله الغذامي، ثقافة الوهم مقاربات حول المرأة والجسد واللغة**، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1998.

25. **عبد الله الغذامي، عبد الله اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي**، ط1، دار الفكر، دمشق، 2004.

26. **عز الدين مناصرة، النقد الثقافي المقارن منظور جدلي تفكيكي**، ط1، ، مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 2005.

27. فاطمة الوهيبي، **المكان والجسد والقصيدة المواجهة وتجليات الذات**، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2005.

28. **كاظم علاء جواد، الفرد والمصير بحث في الأنثربولوجيا الثقافية**، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، 2011، بيروت لبنان.

29. **كمال أبو ديب، في الشعرية**، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت لبنان، 1987.

30. مالك بن نبي، **شروط النهضة**، تر عبد الصبور شاهين، عمر كامل مسقاوي، ط 9، دار الفكر، دمشق، 1997.

31. محمد راتب الحلاق، **نحن والآخر دراسة في بعض الثنائيات المتداولة في الفكر العربي الحديث والمعاصر**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1997.

32. محمد شوقي الزين، **ميشال دوسارتو–منطق الممارسات وذكاء الاستعمالات**، دار ابن النديم للنشر والتوزيع- دار روافد للنشر، الجزائر،ط01 ،2013.

33. محمد عابد الجابري، **المثقفون في الحضارة العربية، محنة ابن حنبل ونكبة ابن رشد**، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت لبنان، 1995.

34. محمد فؤاد الحوامدة، **أدب الأطفال فن وطفولة**، ط1، دار الفكر ناشرون وموزعون، عمان، 2014.

35. ميجان الرويلي سعد البازغي، **دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من تسعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصر**، ط3، المركز الثقافي العربي، 2001، الدار البيضاء المغرب.

36. نادر كاظم، **تمثيلات الآخر، صورة السود في المتخيل العربي الوسيط**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004.

37. يوسف عليمات، **جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي أنموذجا**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، 2004.

38. -يوسف محمود عليمات، **النقد النسقي تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي**، ط1، دار الأهلية للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 2015.

- **ثالثا. المراجع الأجنبية المترجمة:**

39. إدوار سعيد، **المثقف والسلطة**، تر: محمد عناني، ط1، دار رؤية، مصر، (دت).

40. إدوارد سعيد، **الاستشراق المفاهيم الغربية للشرق**، تر: محمد عناني، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006.

41. إدوارد سعيد، **الثقافة والإمبريالية** ، تر: كمال أبو ديب، ط4، دار الآداب، بيروت لبنان، 2014.

42. باختين ميخائيل، **شعرية دوستويفسكي**، تر: التكريتي جميل نصيف، ط1، دار تو بقال، الدار البيضاء المغرب، (دت).

43. سارة جامبل، **النسوية وما بعد النسوية**، تر: أحمد الشامي، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، طبع بالهيئة العامة لشؤون المطابع الأميركية، 2002 .

44. فنست ليتش، **النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات**، تر: محمد يحي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000.

45. ك، نيلوف وآخرون، **موسوعة كامبريدج في النقد الأدبي، القرن العشرون، المداخل والتاريخية والفلسفية والنفسية**، تر: رضوى عاشور، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005.

- **رابعا. القواميس والمعاجم:**

46. أبي الحسن أحمد بن فارس بن زكريا، **معجم مقاييس اللغة**، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 1979.

- **خامسا المجلات:**

47. ابن السائح الأخضر، **نص المرأة وعنفوان الكتابة**، مجلة الراوي، ع18، مارس 2008.

48. أبو بكر عبد الرزاق محمد، **الطابع ما بعد الحداثي للرواية ما بعد الكولونيالية قراءة في رواية موسم الهجرة إلى الشمال**، مجلة تبيين، ع20، ربيع2017.

49. أحلام الواج، **اشتغال الأنساق الثقافية في رواية محبوبة للروائية طوني موريس**، مجلة حوليات الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف ، المسيلة، مج08، ع15، جوان2020.

50. أحمد جاسم الحسين، **الرواية العربية الجديدة وخصوصية المكان، قراءة في روايات رجاء عالم**، مجلة الجامعة دمشق، 2009.

51. أحمد مشاشو، عقيلة محجوبي، **سلطة الثقافة وثقافة السلطة، قراءة ثقافية في تمثيلات الأنا المثقف والآخر السلطوي في رواية أشباح المدينة المقتولة لبشير مفتي**، مجلة طبنة للدراسات العلمية الأكاديمية، مج05، ع01، 2022.

52. اسكندر سكماكجي، **آليات الكتابة الساخرة في الرواية الأفريقيّة جنوب الصحراء رواية " الصبي الخادم" "لفردياناند أويونو" أنموذجا**، مجلة العلوم الإنسانية، مج33، ع01، جوان 2022.

53. أسماء عراب، **بناء الزمن العجائبي في رواية زوجتي من الجن لفوزي عبده**، مجلة العمدة، مج07، ع01، جانفي 2023.

54. أصالة القوبي، **المقدس في الخطاب الجبراني بين الثقافة والأدب**، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مج12، ع01، مارس 2023.

55. السعيد قبنه، **خطاب الألوان نسقا ثقافيا ساخرا في رواية "سفر القضاة" لأحمد زغب**، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، المجلد07، ع02، جوان 2023.

56. العزاوي حفصة، **النسق الاجتماعي في الرواية النسوية العربية، رواية لحظات لا غير أنموذجا**، مجلة المدونة، مج6،ع 03، ديسمبر2019.

57. العطرة الوشعي، **تمظهرات الأنساق الدلالية في نصوص أدب الأمثولة نصوص كليلة ودمنة أنموذجا**، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مج14، ع01، 15مارس2022.

58. ألفت عبد الحميد حسانين مشافع، **الأنساق الثقافية في مسرح مهدي بندق الشعري، مسرحية حتشبسوت بدرجة الصفر أنموذجا**، مجلة كلية التربية جامعة الإسكندرية، مج32، ع03، 2022.

59. إلهام سناني، **المرأة وهاجس التمرد في الرواية النسوية التونسية المعاصرة، "رواية نخب الحياة" لآمال مختار أنموذجا**، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، مج 23، ع02، ديسمبر2022.

60. دلال حمودة، **أدب السمر في الثقافة العربية**، مجلة التواصل الأدبي، مج11، ع02، جوان 2022.

61. **بوشيبة بوبكر، النقد الثقافي في نسخته العربية الغذامي والتشويه النسقي للثقافة العربية**، مجلة آفاق علمية، المجلد13 ، ع02، 2021.

62. **جابر عصفور، سخرية المقموع**، مجلة العربي، ع604، مارس 2009.

63. **حسين علي الدخيلي، مصطلح الفحولة وتمثلاته في شعر شواعر العرب في العصرين الجاهلي والإسلامي– دراسة فس ضوء النقد الثقافي**، مجلة الإشعاع، ع08، جوان 2017.

64. **حوراء عزيز عليوي، ثنائية الأنا والآخر في رواية سيدات زحل للروائية لطيفة الدليمي**، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، ع36، كانون الأول2017.

65. **حوراء عزيز عليوي، رواية خديجة وسوسن للرائية رضوى عاشور في ضوء النقد النسوي**، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، مج26، ع08، 2018.

66. حورية طير، **سلطة النسق في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي**، مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، مج05، ، ع02، جوان 2022.

67. **حياة هروال، السخرية النسق المضمر، المعلن في قصيدة اليومي الجزائرية مقاربة ثقافية في قصيدة التسعينات**، مجلة إشكالات، مج06، ع03، 2017.

68. **خالد بالضياف، تحليل ماركس وإنجلز لنمط الإنتاج الآسيوي وعلاقته بالمركزية الأوروبية**، مجلة المعيار، مج26، ع3، 2022

69. خيرة عيشون، **الأنساق اللغوية وتجلياتها الدلالية**، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مج09، ع5، 2020.

70. ذباح جمال، **الرواية العرفانية عن عبد الإله بن عرفة مشروعية الوجود**، مجلة إشكاليات في اللغة والأدب، مج09، ع03، 2020.

71. **رابح مناجلي، الكتابة المضادة وأنسنة العلاقة بين الأنا والآخر، قراءة ما بعد كولونيالية في رواية" ابن الشعب العتيق" لأنور بن مالك**، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مجَ، ع1، 2022.

72. -ربيعة جلطي، **في النقد الثقافي مقاربات في أمراض الأنا والآخر**، مجلة دراسات في العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج14، ع02، 21ديسمبر2014.

73. رقيق سعاد، **مخاتلة الخطاب وانفتاح التأويل في رواية السمك لا يبالي**، مجلة المعيار، مج06، ع01، 30جوان2015..

74. رمة لعواسن، **مسرحية الطفل بين سلطة النموذج وإغراءات التجريب مسرحيات عز الدين أنموذجا**، مجلة النص، مج08، ع02، 2021.

75. سالم جلطي بن زيان، **البعد الرمزي في أمثال كليلة ودمنة حكاية الحمامة والثعلب ومالك الحزين أنموذجا**، مجلة دراسات لسانية، مج04، ع04، 2020

76. سعاد رقيق، **مخاتلة الخطاب وانفتاح التأويل في رواية السمك لا يبالي**، مجلة المعيار، مج06، ع01، 2015.

77. سعيدة بن بوزة، **تمثيلات الذات الأنثوية في السرد النسوي الجزائري روايات فضيلة فاروق وأحلام مستغانمي نموذجا**، مجلة كلية الآداب واللغات، ع02، (دت).

78. سعيدة تومي، **المضمر النسقي في الشعر الأموي**، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، مج03، ع02، 2019.

79. سعيدة عيشونة، **النظرية مابعد الكولونيالية قراءة في المفهوم ومجال البحث**، مجلة كلية الآداب واللغات،جامعة خنشلة، مج01، ع1، 2015.

80. سليمان لبشيري، **تمظهرات المفارقة الحيوانية في السردنة البوطاجينية**، مجلة حقائق للدراسات النفسية والاجتماعية، ع12، (دت).

81. سليمة عشو، **توظيف العرفان في بلاد صاد**، مجلة آفاق علمية، مج16، ع01، 2021.

82. سهام سلطاني، **الأبعاد الثقافية للمسخ وتجليها في الحكاية الخرافة، حكاية عجوزة النار أنموذجا**، مجلة قراءات، مج14، ع01، 2022.

83. سيد أحمد عبد الرحمن محمد، **الشخصية المستلبة في رواية باب رزق لعمار علي حسن دراسة تحليلية فنية**، مجلة قطاع كليات اللغة العربية والشعب المناظرة، ع13، (دت).

84. سيزا قاسم، **المفارقة في القص العربي المعاصر**، مجلة فصول، ع2، 1مارس1982.

85. سيلت نعيمة، **الهوية الأنثوية في السرد النسوي**، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مج13، ع02، 15سبتمبر2021.

86. شريف موسلى عبد القادر، **الطوطمية في روايات إبراهيم الكوني حيوان الودان أنموذجا**، مجلة مقاليد، ع09، ديسمبر 2015.

87. صليحة سبقاق، **تقاطع التناص والمفارقة في نماذج من شعر محمود درويش وعبد الرزاق عبد الواحد**، مجلة لغة- كلام، مج07، ع01، 2021.

88. طارق حسين المهناوي، **جماليات النقد الثقافي في المكون المسرحي**، مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، ع18، 2015.

89. طه علي خليفة أحمد، **جماليات القبح في شعر السخرية والهجاء العصر المملوكي الأول أنموذجا**، مجلة كلية اللغة العربية بإيتاي البارودي، ع36، فيفري 2023.

90. طيب لعروسي، **لقاء مع المفكر العربي جورج طرابيشي حول التراث والفلسفة والأدب**، مجلة تمثلات، مج01، ع01، 12جانفي2015.

91. عبد الرحمن بن يطو، **تيمة الأم في الرواية العربية دراسة تحليلية مقارنة لتيمة الأمومة في الرواية العربية**، مجلة دراسات نقدية، مج01، ع02، 31جانفي2019.

92. عبد الرزاق بن دحمان، **مسألة التاريخ ودلائلية الزمن في الرواية الجزائرية المعاصرة**، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، مج16، ع01، 2020.

93. عبد القادر الشاوي، **جدلية الفحولة والأنوثة في الخطاب النقدي عند الغذامي**، مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، مج06، ع02، جوان 2023.

94. عبد القادر طالب، **النسق الثقافي وسمات التشكل في الخطاب الأدبي، (قراءة من خلال تجربة الناقد يوسف عليمات)**، مجلة دراسات لسانية، مج02، ع10، 15سبتمبر.

95. عبد القادر هني، **الشرف القبلي وصناعة النموذج البطولي في العصر الجاهلي، قراءة في نماذج من الشعر الجاهلي**، مجلة دراسات معاصرة، مج05، ع02، 2021.

96. عبد الله بوقصة، **النسق التاريخ في رواية شبح الكليدوني لمحمد مفلاح، مقاربة من منظور النقد الثقافي**، مجلة لغة –كلام، مج05، ع03، ديسمبر 2019.

97. عبد الله عايد الشرفات، **النسق الثقافي لحضور الأم في شعر بدر شاكر السياب غياب المركز /حضور الهامش**، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج04، ع08، 30أوت 2020.

98. عثماني بولرباح، **شعرية الإهداء في روايات واسيني الأعرج مملكة الفراشة أنموذجا**، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مج12، ع01، 15مارس2020.

99. عزة شيل أبو علا، **الوسائل اللغوية وبناء خطاب السخرية في القصة القصيرة**، مجلة كلية الآداب جامعة الفيوم، مج13، ع1، 2021.

100. عزوز ختيم، **توظيف المرجعيات الدينية في الرواية الجزائرية المعاصرة**، حوليات الآداب واللغات، مج05، ع12، (دت)

101. **عفاف سايح، المثقف الجزائري وتهمة الكتابة، رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي أنموذجا**، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، ع17، ديسمبر 2016.

102. عقيلة بعيرة، **المركزية الاجتماعية وصراع الذات تاء الخجل لفضيلة فاروق أنموذجا**، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، مج14، ع02، 2021.

103. **علاء عبد المنعم إبراهيم، المخاتلة السردية، تمثلات ثقافة الهامش في السرد الروائي**، مجلة العمدة الدولية في اللسانيات وتحليل الخطاب، مج03، ع03، 2019.

104. **علي مصطفى عشا، الانتماء القبلي في نماذج من الشعر الجاهلي بين العصبية والوعي العصبي**، المجلة العربية للآداب، مج2، ع01، 2005.

105. **علي مصطفى عشا، جدل العصبية القبلية والقيم في نماذج من الشعر الجاهلي**، مجلة مجمع اللغة العربية، مج82، (ت).

106. عمار بوزيزه، **قراءة جورج طرابيشي للآخر في التراث العربي الإسلامي ونظرة المثقف العربي المعاصر إليه**، مجلة متون، مج12، ع02، أوت 2020.

107. **عمر شطة، أنسنة المكان في رواية ذاكرة الماء لواسيني الأعرج**، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مج10، ع04، 2021،

108. **فاطمة قيدوش، الأنساق الثقافية في قصة أفعى جريح لغادة السمان**، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مج9، ع03، 2020.

109. فاطمة مختاري، **إشكالية الهوية وصراع الأنا والآخر في الرواية النسائية العربية**، مجلة الباحث، مج11، ع01، ماي 2019.

110. فريحة زعيط فيصل الأحمر، **النقد الثقافي في الجزائر قراءة نقدية في كتاب "أسس النقد الثقافي وتطبيقاته في النقد العربي المعاصر" لطارق بوحالة**، مجلة البحوث والدراسات الإنسانية، مج16، ع02، 2022.

111. فهد فالح السبيعي، **الأنساق الثقافية في الرواية السعودية مقاربة ثقافية**، مجلة كلية الآداب جامعة بورسعيد، ع14، 2019.

112. فيروز شريفي، **قناع الأنبياء في الشعر العربي المعاصر**، مجلة دفاتر مخبر الشعرية الجزائرية، مج07، ع01.

113. ليندة مسالي، **تمثيلات الفحولة في الرواية النسوية الجزائرية**، مجلة الخطاب، ع25، (دت).

114. مازن داوود سالم الربيعي، **ديوان نجاح العرسان فرصة للثلج قراءة في ضوء النقد الثقافي**، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإسلامية، ع39، 2018.

115. محروس محمود عبد الوهاب قللي، **شعرية النسق الثقافي في مسرحية يوم الزينة لآمنة الربيع**، مجلة كلية الآداب، جامعة بور سعيد، 20 آفريل، 2022.

116. محمد الهادي كشت، **تمثيلات المثقف المقاوم صورة المثقف في فكر إدوارد سعيد**، المجلة السورية للعلوم الإنسانية، ع05، آفريل2018.

117. محمد بكاي، **الكتابة وتأنيث الخطاب رؤى في النقد النسوي عند جوليا كريستيفا**، مجلة أبوليوس، ع08، جانفي 2018.

118. محمد بن السباع، **النقد الثقافي عند عبد الله الغذامي من نقد النصوصي إلى نقد الأنساق**، مجلة العلوم الاجتماعية، ع23، ديسمبر2016.

119. محمد حكيمي، **صراع الهوية بين الأنا والآخر في رواية منبوذو العصافير لإسماعيل يبرير، مقاربة سوسيو ثقافية**، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مج09، ع05، 2020.

120. محمد حمراس، **المفارقة في رواية بحر الصمت لياسمينة صالح**، مجلة جسور المعرفة، مج07، ع03، سبتمبر 2021.

121. محمد سيف الإسلام بوفلاقة، **استلهام التاريخ في رواية جيلوسريد.. إنها ليست قضية عائلية على الإطلاق لفارس كبيش**، المجلة الجزائرية للأبحاث والدراسات، المجلد 06، ع03، جويلية 2023.

122. مديحة عتيق، **ما بعد الكولونيالية مفهومها، أعلامها، أطروحاتها**، مجلة أبحاث ودراسات، ع08، مارس 2015.

123. **مسعودة مرزوقي، الرواية النسائية في رؤية جورج طرابيشي السيكولوجية نوال السعدي أنموذجا**، مجلة أبوليوس، ع07، جوان 2007.

124. **مفيدة بن نواس، تمظهرات الخطاب الديني في الرواية المغاربية المعاصرة, رواية مدنية الري للكاتب الموريتاني موسى ولد اينو (نموذجا)**، مجلة الأثر، الطارف-الجزائر، ع13 ، مارس 2013.

125. **مفيدة بنونا‌س، تمظهر الخطاب الديني في الرواية المغاربية المعاصرة رواية مدينة الرياح لموسى ولد إبنو نموذجا**، مجلة الأثر، ع13، مارس 2012.

126. **نبيلة فراحتية، تشظي الهوية وانشطار الذات في الخطاب الروائي الجزائري ما بعد الكولونيالي قراءة في روايتي الانطباع الأخير ومالا تذروه الرياح**، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مج13، ع01، 15مارس2021.

127. ندى بوكعبن، **آليات اشتغال الأنساق الثقافية في المسرح الكوميدي الجزائري، مسرحية سوق النساء لسفيان عبد اللطيف أنموذجا**، مجلة المدونة، مج80، ع03، سبتمبر 2021.

128. نزيهة لعرافة، **المقدس والمدنس في رواية "نزهة الخاطر" لأمين الزاوي دراسة سيميائية ثقافية**، المجلة الدولية للدراسات الأدبية والإنسانية، مج01، ع02، سبتمبر 2019.

129. نصيرة بن الشريط، **يوتوبيا الصحراء في روايات إبراهيم الكوني، ثيماتها الأنتروبولوجية والأثنولوجية وتمظهراتها الدينية**، مجلة، مجلة أنثروبولوجية الأديان، مج18، ع02، 05جوان.

130. نعيمة السعدية، **شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي**، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ع01، بسكرة، 2007.

131. هاني إسماعيل محمد أبو رطيبة، **تَمثُّلات الفحل والآخر قراءة سوسيو ثقافية في رواية مولانا لإبراهيم عيسى**، مجلة الباحث، مج12، ع03، 2020.

132. هاني إسماعيل محمد إسماعيل أبو رطيبة، **جدلية السيد والعبد قراءة في ثلاثية غرناطة**، مجلة التواصل الأدبي، مج 11، ع01، ديسمبر 2018.

133. هجيرة خالدي، النسق السردي، **هامش الذات ومركزية الآخر"رواية المرأة والوردة " لمحمد زفزاف**، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مج12، ع01، 15مارس 2020

134. **هدى عماري، التمثلات الثقافية في الخطاب ما بعد الكولونيالي الرواية النسائية الجزائرية أنموذجا**، مجلة العلامة، مج01، ع04، 01جوان2017.

135. وفاء عبد الأمير الصافي، **الأنا والآخر في النقد الثقافي عرض وتقويم**، مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، مج03، ع42، 2021.

136. ولد أحمد عبد القادر، **ظاهرة الطرقية وأثرها الاجتماعي والديني في الجزائر خلال العهد العثماني**، مجلة الحكمة للدراسات الاسلامية، مج6،ع15، 2018.

137. **يوسف بن زحاف، إسهامات جورج طرابيشي في النقد الثقافي المعاصر**، مجلة لغة-كلام، مج 05، ع03، ديسمبر 2019.

- **سادسا. الرسائل الجامعية:**

138. أسمر رودان مرعي، **صورة المجتمع في القصة القصيرة النسائية السورية، رسالة مقدمة لنسل** شهادة الدكتوراه في اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تشرين، **سوريا**، 2007-2008.

139. أحمد عيسى، **طبيعة الخطاب المسرحي في الجزائر مسرحية الصدمة أنموذجا، مذكرة** مقدمة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب واللغات والفنون جامعة وهران، **الجزائر**، 2010- 2011.

140. السعيد قبنه، **الأنساق الثقافية في الرواية الجزائرية المعاصرة"سفر القضاة" لأحمد زغب أنموذجا**، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في تخصص الأدب العربي الحديث والمعاصر، كلية الآداب واللغات، جامعة غرداية، الجزائر، 2020-2021.

141. ربيع محمود ربيع محمد، **القبيلة والّنص: تحّولات البداوة في الرواية العربية، مذكرة مقدمة لنيل** شهادة الماجستير تخصص الأدب والنقد، كلية الآداب جامعة اليرموك، العراق، 2015-2016.

142. **صلاتية مطنداجنج، العناصر الشعرية في شعر الحماسة لعنترة العبسي دراسة تحليلية،** رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، كلية الآداب ولعلوم الإنسانية، جاكرتا، **أندونيسيا**، 2008-2009.

143. **قماري ديمانتة، النقد الثقافي عند عبد الله الغذامي**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي تخصص النقد العربي ومصطلحاته، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، **الجزائر**، 2012-2013.

144. محمد جودي، **تجليات الصراع مع الآخر الإسرائيلي في الأدب العربي المعاصر من الصراع والصدام إلى ثقافة الاحتواء دراسة في النقد الثقافي**، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم، تخصص أدب عربي، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف **المسيلة، الجزائر**، 2018- 2019.

145. **مسعودة بن زرقة، النقد الثقافي عند عبد الله الغذامي، بحث في إشطالية النسق المضمر والقيمة المعرفية**، مذكرة مكملو لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، تخصص النقد الأدبي، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بوضساف –**المسيلة، الجزائر**، 2012- 2013.

146. **مسعودة كودري، الأنثى وإسقاطات الذات في الرواية النسائية الجزائرية المعاصرة**، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه، تخصص الأدب الحديث والمعاصر، كلية الآداب واللغات، جامعة الإخوة **منتوري قسنطينة، الجزائر**، 2017-2018.

147. **زوبرة عياد، مسرح الطفل في الجزائر دراسة في المضامين والأشكال، أطروحة مقدمة لنيل** شهادة الدكتوراه، كلية الآداب و**اللغات والفنون جامعة وهران، الجزائر**، 2010-2011.

148. يوشمة معاشو، **الأنساق الثقافية في الشعر الجاهلي نسق القبيلة أنموذجا، أطروحة مقدمة** لنيل شهادة الدكتوراه في النقد المعاصر، كلية الآداب و اللغات والفنون، جامعة جيلالي اليابس سيدي **بلعباس، الجزائر**، 2018-2019.

- **سابعا المواقع الالكترونية:**

1. أبو الطيب المتنبي، **قصيدة لكل امرء من دهره ما تعودا، مقال** منشور في https://www.aldiwan.net/poem9529.html
2. **عادل قريب، تمثلات النقد الثقافي في المسرح العربي، مقال منشور على** https://alarabi.nccal.gov.kw/
3. **علي عواد، أوهام المسرح الفقير**، نشر في 20جويلية 2007، https://www.addustour.com/articles/

4. هشام بن الهاشمي، **شكسبير في ضوء النقد الثقافي مسرحية العاصفة أنموذجا**، الحوار المتمدن، ع 1910،9ماي2007، 10:36، https://www.ahewar.org/debat/ id=95451

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

العنوان	الصفحة
شكر وعرفان	
مقدّمة	أ–ح
مِهاد تنظيري: النَّقد الثَّقافي وذاكرة المصطلح	
توطئة	8
1–النَّقد الثَّقافي وأفق المجازفة في تشكيل خطاب نقدي جديد.....	8
2–النَّقد الثَّقافي و خطاب المرأة/ من الهامش إلى التحدي.....	16
3–الأنساق ما بعد الكولونياليَّة/ بين جدل التحرر والبحث عن الهويَّة المفقودة.....	19
4–الاشتغالات الثقافيَّة المضمرة للخطاب المسرحي.....	24
خلاصة.....	29
الفصل الأوّل: تشكلات الأنساق الثقافيَّة في مسرح الطفل	
توطئة	32
1–النَّسق المخاتل في العنونة/مقاربة لجدليَّة المخاتلة في بناء الأنساق الثَّقافيَّة	32
2–عتبة الإهداء والأفق الدّلالي النَّسقي في الخطاب المقدماتي.....	42
3–تمثّلات المُقَدَّس والمُدَنَّس في النَّص المسرحي.....	44
أ– رمزيَّة المقَدَّسات الدِينيَّة	44
ب–التوصيفات الدينيَّة للشخصيات المسرحيَّة.....	50
ج– تجليات العقيدة الدِينيَّة في مسرح الطفل.....	59
د–العَرْفَنَة الصوفية ونسقيتها في مسرحيات عز الدين جلاوجي.....	62
4–العجائبيَّة وتشكل النَّسق الثَّقافي المؤنسن في مسرح الطفل	66
أ–الأبعاد الثَّقافيَّة للمسخ والتحول.....	66
ب–ديالاكتيك الأنسنة في مسرحيات عز الدين جلاوجي.....	70
خلاصة.....	79

الفصل الثاني: النَّسق/ توليد عن المفارق المسرحي	
توطئة.....	82
1–المفارقة اللغوية.....	82
2–المفارقة التناصية.....	91
3–مفارقة الثنائيات الضِديَّة وتحولات النسق.....	98
4–النَّسق/ إزدواجيَّة للمتنافر المسرحي.....	106
خلاصة.....	110
الفصل الثالث: أنساق الغيريَّة في مسرح الطفل	
توطئة.....	112
1–ديالاكتيك الآخر وتجربة الشر والقمع.....	112
2–صورة المثقف العربي وثورة الرفض.....	123
3–صورة الذات واستلاب الهوية.....	138
4– النمذجة الثَّقافيَّة للمرأة وتقويض الذكورة.....	147
5– نسق الفحولة وصناعة الطَاغيَّة / المركزية الذكورية وثقافة النسق.....	156
خلاصة.....	173
الفصل الرابع: الأنساق الاجتماعية والتاريخية في مسرح الطفل	
توطئة.....	176
1–النسق الاجتماعي.....	176
1–1– خطاب التهكم و المنحى العبثي السَّاخر.....	176
1–2–السلطة القبليَّة وتعاليات الذات/أنساق الولاء والرفض في المجتمع القبلي.....	189
1–3 من تيه الصحراء إلى ثقافة العبور	200
1–4 نسق الأمومة وتمثلاتها الطقوسية.....	205
2–المتن/ واشتغال النَّسق التاريخي في مسرح الطفل.....	211
2–1–اليهود النَّسقيون.....	211
2–2– الثَّقافة العربيَّة والبحث عن صورة الماضي.....	215
أ– البطل ورحلة الكشف عن الأنساق التاريخيَّة.....	215

ب– المكان والإحالة النسقيَّة التاريخيَّة.....	219
ج –مسرح الطفل/ النَّص والسِيَّاق التراثي.....	222
خلاصة.....	232
خاتمة.....	235
قائمة المصادر والمراجع.....	241
فهرس المحتويات.....	254
ملخص الدراسة	

ملخص

ملخص الدراسة

الملخص باللغة العربية:

يكتسب مسرح الطفل في العصر الراهن خصوصية ثقافية جمع فيها ما بين التعقيد والسهولة، جعلته من بين أهم الوسائط الثقافيَّة، القابلة للتعرية والتنقيب، ضمن أطر النَّقد الثَّقافي، لكون هذا الأخير كان فضاءً شاملاً لتلك الخطابات المهمَّشة والمسكوت عنها، وكان ذلك الإشعاع المفاهيمي والإجرائي، الذي امتلكه النقد الثَّقافي، سببًا كفيلاً لاختياره في مقاربة مسرح الطفل المكتوب، والتعاطي معه نسقيا، هذا الأخير-مسرح الطفل- الذي اعتبر مزيجًا بين عدة مرجعيات ثقافيَّة، أوجبت علينا تتبع مسار تشكل أنساقها الثقافيَّة، ورصد تمظهرات المرجعيَّة الثقافيَّة، ومُصادرة قِيَمِهَا الأخلاقيَة والإنسانيَة، التي تشربها الخطاب الطفولي، وتنضوي سكنات هذا البحث، في تعرية ذلك الصراع الكولونيالي، وأهم تداعياته على الذات، وتتبع تمثلات الآخر المتخفي تحت عباءة الثقافة، وتقويضِ السُلطة الفحوليَّة، والكشف عن البُعد الهُوياَتِي التاريخي داخل المتن المسرحي، والحفر في أنساقه الثقافيَّة، وتسليط الضوء على دور الخطاب المسرحي الموجه للطفل، في التعبير عن كينونة الذات الجزائريَّة، وأيضا السعي إلى الكشف عن الخصوصيَّة الثقافية للذات الكاتبة، في محاولتها لخلق مسرح مضادٍ وهدم مركزية الآخر.

الكلمات المفتاحية: النقد الثقافي، النَّسق، مسرح الطفل، الأنا والآخر، النسق المفارق، الفحولة، مجتمع القبيلة، النسق التاريخي.

Summary of the study :

Children's theater in the current era has a cultural specificity that combines complexity and ease, made it among the most important cultural media that can be exposed and excavated within the frameworks of cultural criticism, because the latter was a comprehensive space for those marginalized and silenced discourses, and this conceptual and procedural radiation that cultural criticism possessed was a sufficient reason to choose it in approaching the written children's theater and dealing with it systematically, the latter - children theater - was considered a combination of several cultural references, which obliged us to trace the path of the formation of its cultural patterns, monitor the manifestations of the cultural reference, and confiscate its moral and human values, which were imbibed by the childish discourse, and the possibilities of this research include exposing that colonial conflict and its most important repercussions on the self, tracking the representations of the other disguised under the cloak of culture, and undermining the authority The possibilities of this research are to expose the colonial conflict and its repercussions on the self, to trace the representations of the other hidden under the cloak of culture, to undermine the virile authority, to reveal the historical identity dimension within the theatrical text, to dig into its cultural patterns, to highlight the role of the theatrical discourse directed to children in expressing the Algerian self, and to reveal the cultural specificity of

the writer in her attempt to create a counter-theater and to demolish the centrality of the other.

Key words: Cultural criticism, paradigm, children theater, ego and other, paradoxical paradigm, virility, tribal society, historical paradigm.