الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الشهيد حمه لخضر الوادي

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي
شعبة الدراسات النقدية

حوار الأنساق الثّقافية في المسرح الجزائري المعاصر

مقاربة نقديّة ثقافيّة في أعمال عزالدين جلاوجي المسرحية

رسالة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث في اللّغة والأدب العربي

تخصّص: نقد مسرحي

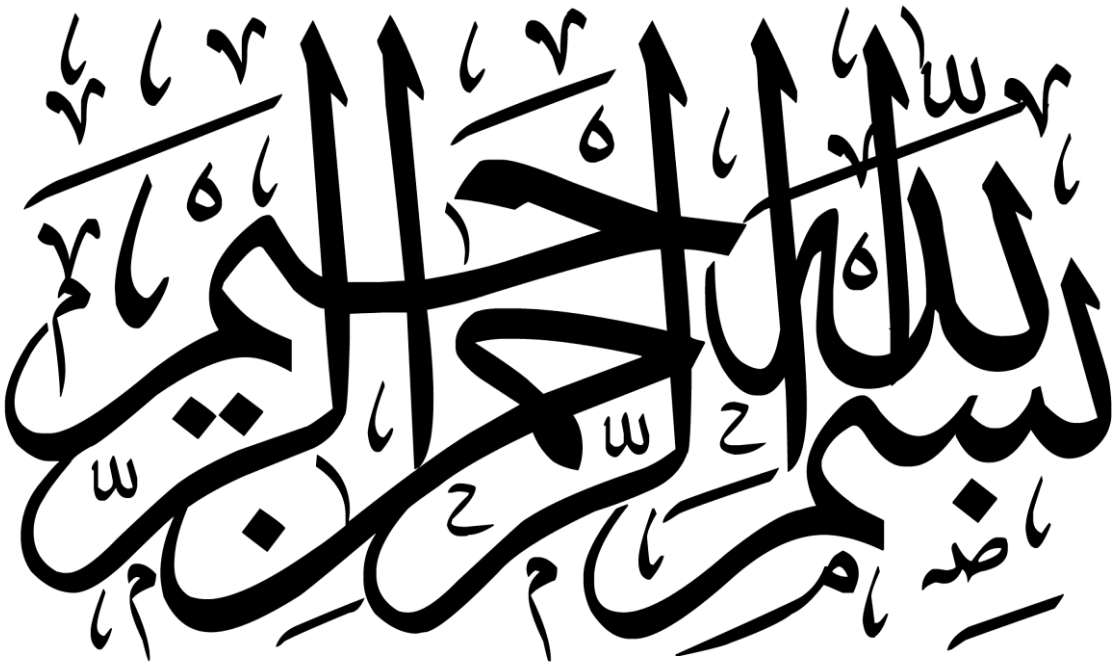
إعداد الطالبة:
ليلى أحمادي

إشراف الأستاذ الدكتور:
يوسف العايب

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	المؤسسة	الصفة
مسعود وقاد	أستاذ التعليم العالي	جامعة الوادي	رئيسًا
يوسف العايب	أستاذ التعليم العالي	جامعة الوادي	مشرفاً ومقرّرًا
كمال بن عمر	أستاذ التعليم العالي	جامعة الوادي	مناقشًا
محمد الصديق معوش	أستاذ محاضر –أ	جامعة الوادي	مناقشًا
عبد القادر خليف	أستاذ محاضر –أ	جامعة تبسة	مناقشًا
عبد الخالق بوراس	أستاذ محاضر –أ	جامعة تبسة	مناقشًا

السنة الجامعية
1442–1443 هـ /2021–2022م


بسم الله الرحمن الرحيم

قَالَ تَعَالَىٰ:

﴿ يَرۡفَعِ ٱللَّهُ ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ مِنكُمۡ وَٱلَّذِينَ أُوتُواْ ٱلۡعِلۡمَ دَرَجَٰتٖۚ وَٱللَّهُ بِمَا تَعۡمَلُونَ خَبِيرٞ ١١ ﴾

[المجادلة: 11]

شكر وعرفان

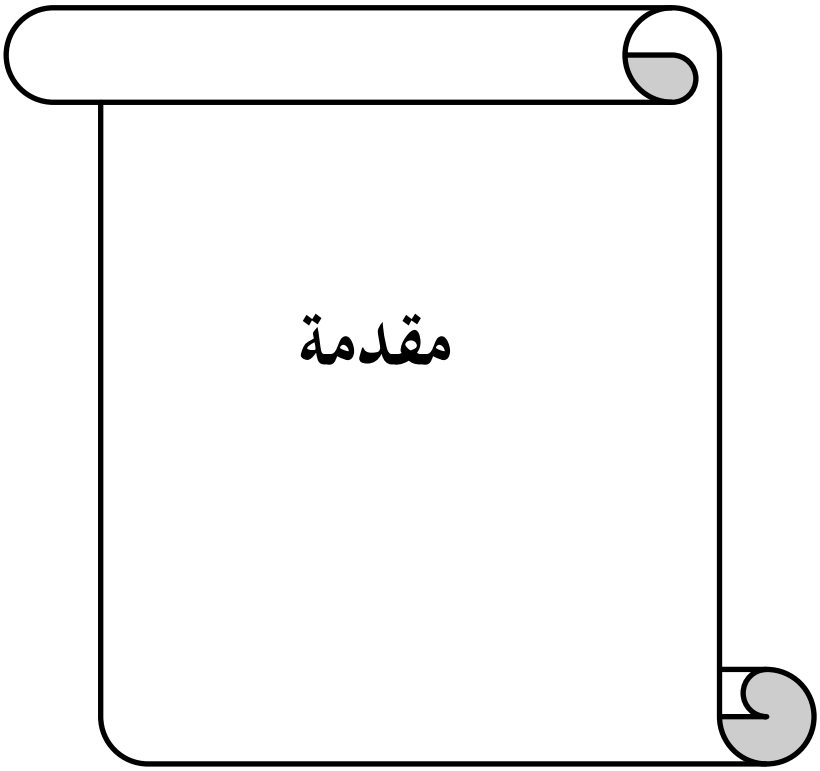
الحمد لله العليّ العظيم الذي منّ عليّ بنعمه فألهمني روح الصّبر والمثابرة لأتمّ هذا العمل وما كان ليتمّ إلّا بفضله وتوفيقه.

نشكره شكرًا يليق بجلال وجهه وعظيم سُلطانه.

كما لا يفوتني في هذا المقام أن أتوجّه بخالص الشّكر والامتنان إلى المشرف الأستاذ الدّكتور يوسف العايب على ما قدّمه لي من نصائح قيّمة وتوجيهات حكيمة أنارت دروب هذا البحث، وأسهمت في إثراء موضوع الدّراسة في جوانبها المُختلفة.

كما أتقدّم بجزيل الشّكر إلى أعضاء لجنة المناقشة الموقّرة لقبولهم قراءة هذا العمل وتصويبه رغم أعبائهم المهنية والأسريّة.

وكامل الشّكر أيضا إلى جميع أساتذتي بقسم اللّغة والأدب العربي، الذين رافقوني طيلة مشواري الدّراسي، ولم يبخلوا عليّ بتوجيهاتهم ونصائحهم القيّمة.


مقدمة

كثيرًا ما تتباين آراء النّقاد والمحلّلين للنّصوص الأدبيّة في التّسلّح بالأدوات الإجرائية الملائمة، مُراعاة لخصوصيتها، وتسهيلًا لمهمّة تحليلها وكشف جمالياتها وخصائصها الفنّيّة، وفهمًا لمعانيها وإظهارًا لبواطنها وفكّ مُضمراتها.

وعلى الرّغم من اعتبار النّقد الأدبي إلى عهد قريب أداة منهجية لقراءة النّصوص الأدبيّة، فيكتسب الأدب من خلاله مكانة، وذلك بتسليط الضّوء على جوانب الإبداع فيه. إلّا أنّه كان لزامًا على الدّراسات الأدبيّة مُراجعة الطُّرق والمناهج المتّبعة، وفتح المجال لمناهج جديدة لإعادة بناء النّص وتأطيره بمنظورات أخرى مُغايرة، وذلك تبعًا لطبيعة المتغيرات وجملة التّحوّلات التي مسّت حقول المعرفة، وما أفضى عنها من تداخل للمفاهيم وتشعّب في النّظريات، ولاسيما ما بات يُعرف مُؤخّرا باتّجاهات ما بعد الحداثة، والتي تميّزت نظرياتها بالدّعوة إلى التّحرر من قيم التّمركز ومُحاربة البُنية المنغلقة، والانفتاح على الغير والاهتمام بالمدنّس والهامش، والأنوثة والجنس والغريب...

وعلى إثر ذلك بدأ الاحتفاء بتوجّه نقدي جديد أسموه بالنّقد الثّقافي **Cultural Criticism** وهو نقد ظهر ضمن الدّراسات الثّقافيّة التي رافقت ما بعد الحداثة في مجالي الأدب والنّقد، يدعو إلى ضرورة تحرير النّص من قبضة النّسق البنيوي والجمالي، ويهتم بالبحث عن الأنساق الثّقافيّة المضمرة، بُغية فضحها، وإظهارها عن طريق الحفر و التّفكيك والتّأويل.

ولطالما كانت المسرحيّة موضوعًا خصبًا للنّقد العربي على مرّ عصوره، ويستمرّ هذا الاهتمام إلى غاية القرن الحالي مع الكتابات النّقديّة، التي تبنّت دراسة النّص المسرحي تحليلاً وتفكيكًا، ورصدًا لتشكيلاته وخصوصياته الفنّيّة، وهذا لجمالية خطابه ولتعدّد قضاياه المعالجة القريبة من الواقع المعاش وتحوّلاته الثّقافيّة.

ونظرًا لقدرة هذا الجنس على تقديم مضمون فكري ضمن صوغ جمالي، يُمكن عدّه مجالا خصبًا للمتابعة النّقديّة الثّقافيّة؛ ذلك أنّ كتاباته الدّراميّة تحمل مفاهيم رمزيّة ترصد في بُنيتها العميقة أنساقًا ثقافيّة.

ولعلّ هذا المجال الخصب للمتابعة النّقديّة الثّقافيّة تزيد خصوبته أيضا فوق ما هو عليه عندما يتعلّق الأمر بالمسرح الجزائري المعاصر، حيث تبنّى مُبدعوه كتابات مسرحيّة تُضمر دلالات وأبعادًا ثقافيّة تعكس قضايا الإنسان وعواطفه وتجاربه وصراعاته مع بيئته ومُجتمعه، عبر ثلّة من المسرحيين، كالطّاهر وطّار ومولود معمّري وواسيني الأعرج، وأبي العيد دودو ..وغيرهم من الأدباء الجزائريين الذين تلبّست خطاباتهم بثقافة عصرهم.

ويُعتبر "عز الدّين جلاوجي" من أبرز الأدباء المسرحيين الجزائريين الذين ثخُنت نصوصه المسرحيّة بجملة من الأنساق والمضمرات الثّقافيّة المتشكّلة خلف عباءة لغته وزخاريفها اللّفظيّة، هذه الأنساق تبحث عمّن ينقّب عنها ويقوم بفضحها، وإخراجها للعلن.

وهو ما فتح لنا الباب لدراسة هذا اللّون من الأدب وفق منظور ثقافي يسعى للبحث عن الأنساق الثّقافيّة المتواريّة خلف البناء اللّغوي والجمالي لنصوصه المسرحية وفق موضوع اخترنا له عنوانًا موسومًا ب: **حوار الأنساق الثّقافيّة في المسرح الجزائري المُعاصر –مُقاربة نقدية ثقافيّة في أعمال عز الدّين جلاوجي المسرحيّة.**

وما أقصده حقيقة من وراء هذا العنوان هو مقاربة نص أدبي نثري متّسم بخصوصية جمالية وفكريّة، ولكنّه يُضمر تمرّداً دلاليًّا وثقافيًّا مغايرًا تمامًا لم يصرّح به ظاهره، ممّا يجعل منه صرحًا لجدل أنساق ثقافية تتحاور في نسيج نص أدبي يلجأ إلى قمع النّسق المضمر وإبقائه في القاع متوسّلاً في ذلك باستراتيجية اللّعب باللّغة. ولعلّ الغاية الكبرى من وراء هذا البحث هو محاولة الولوج لدراسة نقدية ما بعد حداثويّة، ومقاربتها مع النّص المسرحي الجزائري للوقوف على مدى اشتغاله وقدرته على تمثّل تلك الدّراسات النّقدية.

وقد كانت لنا في خوض هذا التّوجه أيضا جملة من الدّوافع نذكر أهمها:

1- مواكبة التّغيرات والطّبيعة المتحوّلة للتّجربة النّقديّة من خلال تبنّي إجراءات النّقد الثّقافي، الذي بدأ مؤخّرًا يبسط نفوذه على المناهج النّقديّة كبديل للنّقد الأدبي، من خلال فهم آليات التّخفّي التي

تتستّر بها الأنساق الثّقافية، والتي لا تكون محاولة الكشف عنها إلّا في مجال يُحتمل أن تتوافر فيه جملة من الشّروط كالجماليّة والجماهيريّة.

2- الانفتاح على مكوّنات العمل المسرحي الجزائري وفهم آليات اشتغاله، وكشف حركة أنساقه المتلبّسة خلف نصوصه، وفضح مُضمراته وإظهارها للعلن، وهذا باعتباره نصًا أنتجته الثّقافة والذائقة المجتمعيّة.

3-الإعجاب بنصوص "عز الدّين جلاوجي" المسرحيّة، التي كانت بابًا موصدًا لم يستنزف النّقاد حبرهم في سير أغوارها بُغية استجلاء أنساقها الثّقافيّة المتسترة بالجمالي، وهذا لما يكتنف عالمها من النّظم والرّوافد الثّقافيّة والمرموزات السّياسيّة والتّاريخيّة والاجتماعيّة، يأبى خطابها الظّاهر التّصريح بها.

وتكمن أهمية هذه الدّراسة في تناولها موضوع النّقد الثقافي الذي يُعتبر جديدًا على السّاحة النّقدية، حيث يُصنّف ضمن نقد ما بعد الحداثة، وهي مرحلة جِدُّ متطوّرة في مسيرة النّقد الأدبي، الذي تحوّل في رأي بعض النّقاد كالغذّامي إلى نقد ثقافي يهتمّ بالكشف عن الأنساق المضمرة وفضح ألاعيب المبدعين وحيلهم.

وتُعدّ دراسة "الغذامي" الموسومة ب" النّقد الثّقافي(قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة) الصّادرة عام 2000م أوّل دراسة عربيّة حاولت تبنّي نظريّة النّقد الثّقافي" من خلال تجاوز ما هو بلاغي وجمالي إلى الإنتاج الثّقافي، بُغية استنطاق ما تُضمره النّصوص الأدبيّة من أنساق ثقافيّة كامنة في العُمق. وقد تناول في كتابه هذا جُملة من المفاهيم المرتبطة بحقل النّقد الثّقافي، موضّحًا أهم نظرياته ومُبديًا جُملة من وجهات النّظر، مُطبّقا ذلك على نماذج من الشّعر العربي قديمًا وحديثًا.

كما نجد من الدّراسات العربيّة التي تبنّت مقولات هذا المجال النّقدي دراسة "يوسف عليمات" الموسومة ب"جماليات التّحليل الثّقافي- الشّعر الجاهلي نموذجًا"الصّادرة عام 2004م، وهو كتاب حاول فيه النّاقد توجيه اهتمامه بالقيم الجمالية في الدّراسة الثّقافيّة، من خلال الكشف عن مركزيّة الضّد في المدوّنة الشّعريّة القديمة، مُبديًا في ذلك الجماليات التي يُكرّسها هؤلاء الشّعراء من أجل إضمار الأنساق والمضمرات الثّقافيّة، بالإضافة إلى كتابه الآخر الموسوم ب: النّسق الثّقافي(قراءة في

أنساق الشّعر العربي القديم) الصّادر 2009م، ويُعدّ هذا الكتاب من أهم الدّراسات النّقدية العربية في مجال النّقد الثّقافي، مُحاولاً من خلال هذه الدّراسة استعادة القيم الثّقافيّة المضمرة في النّصوص الشّعرية الجاهلية، مؤكّدًا بذلك أنّ القراءة الثّقافيّة للشّعر العربي القديم مكّنت من الكشف عن العديد من الأنساق الثّقافيّة أهمها السّياقات المتضادة والتّمثيلات السّلطويّة.

وقد تمكّنت هذه الدّراسات العربيّة من استيفاء جوانب متعدّدة في هذا المجال النّقدي، من خلال تبنّيها آليات ومُصطلحات إجرائيّة، للكشف عن الأنساق الثّقافيّة المضمرة في مُختارات من الشّعر العربي.

إلّا أنّ ما يلاحظ على هذه الدّراسات هو عدم اهتمامها بالمنجز السّردي، ولاسيما المسرحي، وإنْ عثر الدّارس على بعض منها، ككتاب " المقامات والسّرد والأنساق الثّقافيّة" لعبد الفتاح كيليطو ترجمة عبد الكبير الشّرقاوي، وهو كتاب يُحاول النّاقد فيه الكشف عن الأنساق الثّقافيّة في لون من الألوان السّرديّة العربيّة، والتي عُرفت بالمقامات. إلّا أنّ الاهتمام بالجنس المسرحي، بقي يشوبه النّقص والإهمال، على الرّغم من كونه يُعدّ من الأجناس النّثريّة الإبداعيّة التي تمتلك من الخصائص الفنّية والقيم الفكريّة، ما يجعلها فضاءً رحبًا وخصبًا لإضمار العديد من الأنساق والمضمرات الثّقافيّة.

ولعلّ هذا الأمر كان حافزًا ودافعًا لمعظم الرّسائل العلميّة والدّراسات الأكاديميّة التي سبقتنا للبحث في هذا المجال لتُبديَ اهتمامها بالنّص النّثري والمسرحي على وجه الخصوص، عبر نصوص مسرحية توسّلت أدوات كتابيّة جديدة نذكر أهمها: كتاب الأنساق الثّقافيّة في مسرح سعد الله ونوس للباحثة السّورية "رشا تامر علي" الصّادر عام 2008م، وكتاب الأنساق الثّقافية وتمثّلاتها في النّص المسرحي العراقي للدّكتور "أمجد مهنّد إبراهيم العميدي" الصّادر عام 2018م، وغيرها من الدّراسات.

واستكمالاً لمسار هذه الدّراسات الثّقافيّة، كانت دراستنا لنصوص "عز الدّين جلاوجي" المسرحيّة. وبُغية فضح خطابه، وكشف ما يُضمره من أنساق ثقافيّة كان لزامًا توجيه البحث وفق إشكاليّة رئيسة تتمثّل في:

* ما طبيعة وهويّة الأنساق الثّقافيّة التي يُضمرها خطاب "عز الدّين جلاوجي" المسرحي تحت عباءة لغته ونسيجها الجمالي؟

ويندرج تحت هذه الإشكاليّة العديد من التّساؤلات الفرعيّة، والتي نوجزها فيما يأتي:

*ما مدى استطاعة الأدوات الإجرائية للنّقد الثقافي في فكّ مغالق نصوص "جلاوجي" المسرحيّة، ومن كشف حيل أنساقه، وفضح سوءاتها المختبئة بالجمالي؟

*إلى أي مدى نجح "جلاوجي" في إضمار أنساقه الثّقافيّة تحت عباءة لغته وتمريرها عبر جمالياته للقارئ؟

* ما هي أهم الرّوافد الثّقافيّة والفكريّة التي اعتمد عليها "جلاوجي" في نسج أنساقه، وكيف تمَّ تفعيلها في خطابه المسرحي؟

* ما هي أبرز الدّوافع وراء تمرير "جلاوجي" للأنساق الثّقافية، وما هي الأساليب والوسائل المستعملة في ذلك؟

ولقد ارتأينا لموضوع دراستنا خطة تتوضّح من خلالها معالم هذه الإشكاليّة والتّساؤلات الفرعية، وتمكّننا من الوصول إلى آفاق ما نصبو إليه في هذه الدّراسة، والتي تتفرّع إلى أربعة فصول مُفتتحة بمدخل ومُذيّلة بخاتمة على النّحو التّالي:

مدخل بعنوان:(المسرح الجزائري بين التّأسيس والرّيادة)، وقد قُمنا فيه بتتبّع مراحل تطوّر المسرح الجزائري، وهذا بُغية التّعرف على أهم التّقنيات الدّراميّة والفنّيّة التي تقوم عليها الكتابة المسرحيّة الجزائريّة، وبُناها الفكريّة عبر مراحل تطوّرها.

ووسمنا الفصل الأوّل ب: (مقولة النّقد الثّقافي في الخطاب النّقدي المعاصر؛ الرّؤية والممارسة)، وقد خصّصناه للحديث عن مُنطلقات هذا النّقد والرّوافد التي أسهمت في انبثاقه، وأهم الأسس التي يقوم عليها، من خلال التّعرض إلى مفاهيمه الأساسيّة وتطبيقاته، وعلاقته بالمعطى الجمالي.

فيما عنونّا الفصل الثّاني ب: (تمظهرات الأنساق الثّقافيّة على مستوى العتبات النّصية)، وقد قُمنا فيه باستجلاء أهم الأنساق الثّقافيّة المضمرة على مستوى العتبات النّصية، وقد اقتصرت هذه

الدّراسة على العناوين الرّئيسة والإهداءات، ومن خلالها استطعنا فضح العديد من الأنساق الثّقافيّة المتوارية، ومنها:شرعية الموت، الهويّة العربيّة بين جدل المركز والهامش، تعاليات الآخر المهمّش وثقافة الرّفض، ونسق الكينونة والوجود وغيرها من الأنساق الثّقافيّة.

وجاء الفصل الثّالث بعنوان: (تمظهرات الأنساق الثّقافية على المستوى الموضوع المسرحي)، وقد تمظهرت هذه الأنساق وتمحورت في موضوعات مُختلفة، وهي كالآتي: تمركز الذّات الغربيّة وهامشية الآخر العربي؛ صراع الهيمنة وسلطة المكان، الأنوثة بين سطوة الذكورة وصحوة الانعتاق، وسُلطة الذّات المتعالية؛ اللا انتماء وخرق النّسق.

أما الفصل الرّابع فقد وسمناه ب:(تمظهرات الأنساق الثّقافيّة على المستوى البناء اللّغويّ)، وقد قُمنا فيه برصد تمظهرات الأنساق الثّقافيّة على مُستوى اللّغة، وبيان مدى فاعليّة الثّنائيات الضّدّيّة والصّور التّنافريّة والمفارقة اللّغويّة في إضمار الأنساق الثّقافيّة.

وخلصنا إلى خاتمة حاولنا أن نوجز فيها ما توصّلت إليه هذه الدّراسة من نتائج.

وقد توسّلنا في هذه المغامرة البحثيّة بإجراءات النّقد الثّقافي، كونها أكثر مُلاءمة لفضح حيل "عز الدّين جلاوجي" وكشف سوءات خطاباته، وتعرية نصوصه التي تُضمر عكس ما تُظهر.

كما استعان البحث بمناهج أخرى كالمنهج السّيميائي والتّفكيكي، وهو ما تقتضيه مُتطلّبات البحث من تفكيك البُنى العميقة، لكونها مرحلة مهمّة في هذه الدّراسة، ومُحاولة فهم العلاقات الموجودة بين الدّال والمدلول وبين الحضور والغياب، وهي سمة من سمات النّقد الثقافي.

وقد اقتضت الضّرورة العلمية والبحثيّة الاستفادة من العديد من المصادر والمراجع، بُغية الوصول إلى ما نصبو إليه من أهداف معرفية؛ فعلى غرار مُدوّنات "عز الدّين جلاوجي" المسرحيّة والدّراسات الثّقافيّة الآنفة الذكر، فقد تشرّب بحثنا أيضًا من مراجع أخرى نذكر منها: ميجان الرويلي، سعد البازعي: " دليل النّاقد الأدبي"، وعبد الله الغذامي، عبد النّبي اصطيف" نقد أدبي أم ثقافي"، وحفناوي بعلي: "مسارات النّقد الثّقافي ومدارات ما بعد الحداثة"، وسمير خليل:" النّقد الثّقافي من النّص إلى الخطاب"، وغيرها من المراجع التي عبّدت لنا الطّريق بُغية الوصول إلى النّتائج

المرجوّة، وهي نتائج لا نجزم خلوّها من ثغرات ونقائص، حاولنا تبديدها قدر المستطاع رغم ما واجهتنا من صعوبات ومطبّات، نذكر أهمها:

1-جدّة هذا المجال وحداثته في النّقد العربي، وكذا صعوبة الإلمام بكلّ حيثياته، نظرًا لتشعّبه وغزارة موضوعاته، ومع هذا فقد حاولنا التّكيف مع ما توفّر من مصادر ومراجع، من خلال محاولة تطويعها واستثمارها فيما تحتويه من معلومات تخدم البحث.

2-ندرة المشاريع النّقديّة الثقافيّة الدّارسة للنّص المسرحي، وهذا لكون مُعظم الدّراسات النّقدية لهذا الجنس النّثري ركّزت على دراسة خصائصه وبُناه الفنّيّة، وإبراز جوانبه الجماليّة، وهو ما كلّفنا بذل جهد أكثر بُغية التّكيف مع هذا النّص، واستظهار ما تُضمره لغته من أنساق ثقافيّة.

3-خصوصيّة التّعدّد القرائي والتّأويل الثّقافي الذي تتسم بها نصوص "عز الدّين جلاوجي" المسرحيّة، ممّا يجعل مُتلقيها أمام فكرة النّسق المتعدّد والمنفتح، وهو ما جعل فضح أنساقها وكشفها بالأمر الصّعب.

وفي الختام لا يسعني إلّا أن أتقدّم بالشّكر الجزيل لكل من أمدّ لي يد العون لإتمام هذا المشروع البحثيّ، وأخص بالذكر المشرف الأستاذ الدكتور: يوسف العايب، لما قدّمه لي من توجيهات وأراء سديدة أسهمت في تذليل صعوبات هذا البحث المنهجيّة والعلميّة إلى أن أتممت وُريقاته، والذي نأمل أن يكون إضافة نقديّة عربيّة في ظلّ ندرة الدّراسات الثّقافيّة لهذا الجنس النّثري، كما أشكر أعضاء لجنة المناقشة على كرم قبولهم قراءة هذا العمل وتقديم ملاحظاتهم وتوجيهاتهم رغم كثرة أعبائهم المهنيّة والأسريّة.

والحمد لله حمدًا وشكرًا كما ينبغي لجلال وجهه وعظيم سُلطانه وعلو مكانته، أن سدّد خُطاي، ووفقني لما كنت أصبو إليه.

المدخل: المسرح الجزائري بين التّأسيس والرّيادة

أولا–مرحلة التّأسيس للمسرح الجزائري (إرهاصات النّشأة وتمظهرات التّبلور)

ثانيا–مرحلة النّضج والرّيادة (هاجس الانفتاح ورهان التّجريب)

توطئة:

يُعدّ المسرح من الفنون الإبداعيّة التي استطاعت أن تتبوّأ مكانة مرموقة مقارنة بالفنون الأخرى، وهذا لكونه إحدى الفنون النّثرية التي تجسّد التّجربة الإنسانية، إذ على ركحه تُرسم التَطلَعات وتُترجم أحوال الشّعوب وقضاياهم الاجتماعيّة والفكريّة والسّياسيّة والثّقافيّة.

ولكون المسرح يعدّ من أمتع ثمرات الأدب المنتجَة، أضحى الاهتمام بجعله فنًّا عربيّ الهويّة، هاجسًا وضرورة مُلحّة في بلادنا العربيّة، وهذا لأنّ "إرهاصاته الأولى التي عرفها كانت غربية محضة، حيث كان يقتفي في قوالبه المسرحيّة وأشكاله الفنيّة والتّقنية العامّة بالمسرح الأوروبي. بيد أنّ هذا الفن عرف فيما بعد نوعًا من التّحوّل أمام تلك التّغيرات المجتمعيّة والهزات السّياسيّة في البلاد العربيّة، ما تولّدت عنها اتّجاهات وتيارات ثقافيّة متباينة كان لها تأثيرها الكبير على الفن المسرحي، حيث أخذ يبحث عن صيغة تميّزه وتُكسبه خصوصية فنيّة"[1] "وقوالب مُميّزة له. وهو ما جعل العديد من التّساؤلات تساورنا ونحن بصدد الحديث عن هذا الفن في الجزائر: ما هي أهم الخصائص الفنّية والفكريّة التي امتاز بها المسرح الجزائري؟ وما هي أهم التّقنيات الدّراميّة والفنيّة التي تقوم عليها الكتابة المسرحية الجزائرية؟ وإلى أي مدى استطاع المسرحيون الجزائريّون من تمثّل هذا الفن فكريًّا وجماليًّا؟

وللإجابة عن هذه التّساؤلات كان لابدّ من تتبّع سيرورة هذا الفن في الجزائر وتبيان مسارات تطوّره، وهذا لاختلافه من مرحلة إلى أخرى في التّشكيل الفنّي والدّرامي، وهي كالآتي:

أوّلا– مرحلة التّأسيس للمسرح الجزائري(إرهاصات النّشأة وتمظهرات التّبلور):

شكّلت هذه المرحلة الانطلاقة الفعليّة للفن المسرحي بالجزائر، حيث أسهمت وبشكل بارز في خلق هذا الفن وانبثاقه كغيره من الفنون الأخرى. ويُمكن تقسيم هذه المرحلة إلى فترتين مهمّتين:

[1] –جمعة أحمد قاجة، المدارس المسرحيّة وطرق إخراجها، وزارة الثّقافة والفنون، الدّوحة، قطر، ط1، 2004م، ص327.

أ–المسرحيّة الجزائريّة قبل الثّورة التّحريريّة:

عرفت فترة ما قبل ثورة التّحرير ركودًا في جميع الأصعدة السّياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة جرّاء السّياسة الاستعمارية القاهرة، ولكن سرعان ما تمخّض عنها حراكًا فكريًّا وثقافيًّا أملته ظروف هذه الفترة، وقد كان له تأثير كبير في تفعيل النّشاط المسرحي في الجزائر في عشرينات القرن الماضي.

وعلى الرّغم من إجماع العديد من النّقاد والدّارسين أنّ البلدان العربيّة عامّة والجزائر خاصة، لم تعرف الفن المسرحي بمفهومه الحديث إلّا في الرّبع الأوّل من القرن العشرين[1]. إلّا أنّ لفيفًا من النّقاد سعوا إلى تأكيد تغلغل هذا الفن في ثقافتنا منذ القديم مدعّمين رأيهم هذا بوجود أشكال فرجويّة اقتربت في ممارساتها من المسرحيّة إلى حد كبير كمسرح "خيال الظل"*، الذي ظهر كشكل مسرحي أثناء تواجد الأتراك بالجزائر[2]. و قد تأثّر أيضًا بفن الموشّحات كما في مسرحية "نزهة المشتاق وغصّة العشّاق في مدينة التّرياف في العراق" لإبراهيم دانينوس(1847 م)، وهي مسرحية غراميّة اتّخذت من العشق موضوعًا لها. وقد اعتمد الكاتب فيها على أسلوب الموشّحات، ولغتها تتراوح بين الفصحى والعاميّة، وجاءت الأشعار على أنماط ونسق ألف ليلة وليلة[3]. وقد اعتبرت " رائدة في باب المسرحيات العربيّة، حيث لم تؤلف قبلها سوى البخيل لمارون النّقاش، وربّما تكون نزهة المشتاق سابقة للبخيل[4].

وقد عُدّت هذه الممارسات التّراثيّة–على الرّغم من بساطتها– سبيلاً "لتحقيق أهدافهم بعد فشل المقاومة في تحقيق أهدافها بالوسائل المسلّحة، فيمّموا وجهتهم للعمل الثّقافي الذي كان ظاهره

---

[1] –العيد ميراث، الأصول التّاريخية لنشأة المسرح الجزائري(دراسة في الأشكال التّراثية)، مجلة إنسانيات، مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعيّة والثّقافيّة، وهران، الجزائر، ع12، 2000م، ص9.

* يؤدّى هذا الفن من منصّة تنصّب في ساحة عامة أمام المشاهدين الجالسين، وعلى المنصّة شاشة بيضاء في الجهة الأماميّة، ووراءها مصباح، وبين الشّاشة والمصباح عرائس من الجلد تتحرّك فتُبدي خيالاً لها على الشّاشة البيضاء أمام الجمهور، وقد يستبدل المصباح بالنّار التي توقد خلف الشّاشة البيضاء، ويقوم العمل كالنّمط الأوّل، فتعرض العرائس خلف الشّاشة، فتبدو على شكل رسومات تتحرّك وتتحاور، وهذه الرّسومات هي لأشخاص مسرحية بأسمائها وأخلاقها وأزيائها، ولكنها لا تقوم بذاتها إنّما يحرّكها أفراد يسقطون عليها الأوصاف، ويتحدّثون على ألسنتها. ينظر، صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار البهاء الدين للنّشر و التّوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2000م، ص18.

[2] –جميل حمداوي، المسرح الجزائري نشأته وتطوّره، دار الرّيف للطّبع والنّشر الإلكتروني، المملكة المغربيّة، ط1، 2019م، ص39.

[3] –صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص26، 27.

[4] –أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثّقافي، دار العرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1998م،ج8 ، ص12.

سلميّا وباطنه يعمل على تشكيل وتهيئة الظّروف من أجل إيجاد القاعدة الحقيقيّة لبناء قوّة تكون كفيلة لدحر العدوّ وتحرير الوطن"[1]؛ فما يحمله هذا الفن من شخوص خياليّة وما يُبديه من ممارسات ساذجة تُثير الضّحك والمتعة، إلّا أنّه استطاع أن يكون بمثابة سلاح بديل يمكّنهم من مواجهة المستعمر في هذه الفترة.

لهذا لم تعمّر هذه النّماذج كثيرًا، نظرًا لمنعها من قبل السّلطات الفرنسية؛ "لأنّها رأت فيها تعبيرًا فطريًّا يصعب ترويضه و جعله في خدمة أغراضها الاستيطانيّة لتعوّضها بمسرح غربي أرسطي بعيد عن تقاليد المجتمع الجزائري وعاداته وأعرافه"[2] .

وعمومًا تبقى هذه الممارسات التّراثيّة على اختلاف أشكالها وتنوّع منابع ظهورها، بمثابة إرهاصات أوليّة لظهور الممارسة المسرحيّة في الجزائر؛ فقد كان لها الدّور الفعّال في تحريك الحركة الفنّيّة والمسرحيّة، كما استطاعت أن تعكس ثمرة الوعي الذي بلغه الشّعب الجزائريّ في الدّفاع عن كينونته وشخصيته ولغته العربيّة المستهدفة من قبل المستعمر الفرنسي.

إلّا أنّ البداية الفعليّة للفن المسرحي في الجزائر تعود إلى العشرينات من القرن 19م، حيث يُجزم معظم الدّارسين أنّ البدايات الأولى للحركة المسرحيّة تعود إلى الفترة الممتدة بين: (1921-1925م) متأثّرة بالتّجربة المشرقية إثر زيارة العديد من الفرق المسرحيّة والفنيّة إلى الجزائر وعلى رأسها فرقة "جورج أبيض" 1921م.

وقد كان لهذه الزيارة أثرها في الأوساط المسرحيّة، فقد أيقظت المستنيرين من الشّعب الجزائري، وعلى إثرها بدأ المسرح الجزائري يخطو خطوات جديّة، بحيث مثّلت مسرحيات ذات مضامين جديدة، وتكوّنت فرقًا مسرحيّة وفنيّة لعبت دورًا جادًا في خلق مسرح جزائريّ بلغة عربيّة فُصحى[3]، ولعلّ أهمّها

[1] – صالح لمباركية، المسرح والحركات الثّقافيّة في الجزائر مع بداية القرن العشرين، مجلّة الآداب والعلوم الاجتماعية، كلّية الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة باتنة، الجزائر، ع2، 2005م، ص212.

[2] – جميل حمداوي، المسرح في الجزائري نشأته وتطوّره، ص40.

[3] –عبد الله الركيبي، تطوّر النّثر العربي الحديث، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، (دط)، 1983م، ص217.

" جمعية الآداب والتّمثيل العربيّ"، بتقديمها ثلاث مسرحيات وهي: الشّقاء بعد العناء، خديعة الغرام، وكذا مسرحيّة "بديع" من تأليف رئيسها "طاهر علي شريف"[1] .

ويرجّح الكثير من الدّارسين أنّ هذه المسرحيات هي أولى النّصوص المسرحيّة التي كتبت في الأدب الجزائري الحديث، بحيث كتبها صاحبها بلغة عربية فصيحة متأثّرا هو وأعضاء فرقته بفرقة "جورج أبيض"، ومسرحياتها المقدّمة بالفُصحى وهي:" صلاح الدّين الأيوبي "و" ثارات العرب" لمؤلفهما "نجيب الحدّاد" . كما قدّمت أيضا فرقة الموسيقى المترتّبة سنة 1922م مسرحية " في سبيل الوطن" لكاتبها "محمد رضا المنصالي" المتأثّر بالنّهضة العربيّة الحديثة [2].

وفي ظلّ توفّر عاملي الرّغبة والاستعداد التي كانت تحذو هؤلاء الرّواد في خلق مسرح جزائري بلغة فصحى، قصد تنمية حسّ التّذوق لدى المتلقّي والتّشبّع بثقافة هذا الفن، ومن ثمَّ الحرص على ترقيته وجعله أكثر قدرة على التّعبير الفنّي مقارنة بلغة الكلام العادي[3]. إلّا أنّ أغلب أعمالهم المسرحيّة المقدّمة كان مصيرها الفشل، لعدم تماشيها مع مستوى الشّعب الجزائري الثّقافي.

في حين يرى أصحاب هذا التّوجه أنّ اللغة العربيّة الفُصحى ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالهويّة العربيّة والإسلامية للمجتمع الجزائري، وذلك باعتبارها لغة الفكر والفن والدّين، ويدعّم هذه الرّؤية "محمّد مصايف" بقوله:"التّعبير بالفصحى في طليعة ما يجب أن يلتزم به المسرحي، لأنّها تحمل من خصائص القوّة ما أعانها على استيعاب الثّقافات المتباينة في شتّى عصور التّاريخ، لذلك تعدّ من غير تردّد لغة البقاء والاستقرار في التّعبير عن شؤون الحضارة ومطالب الفن"[4].

وعلى الرّغم من أنّ هذه النّماذج لم يكتب لها الرّواج في هذه الفترة، إلّا أنّه يُمكن عدّها تجارب مسرحيّة حاول روادها التّأسيس لفن مسرحي فصيح، تبنّت مضامينه المحافظة على القيم الوطنيّة والمثل العُليا للشّعب الجزائريّ الذي يحاول المستعمر الفرنسي طمسها.

---

[1] – عز الدين جلاوجي، النّص المسرحي في الأدب الجزائري، منشورات أهل القلم، الجزائر، ط1، 2000م، ص41.

[2] –مباركي بوعلام، حركية المسرح الجزائري من البدايات إلى التّجريب، مجلّة جيل للدّراسات الأدبيّة والفكريّة، جامعة سعيدة، الجزائر، ع21، 2016م، ص10.

[3] – محمد غنيمي هلال، في النّقد المسرحي، دار نهضة مصر للطّباعة والنّشر، القاهرة، (دط)، (دت)، ص77.

[4] – محمد مصايف، فصول في النّقد الأدبي الجزائري الحديث، الشّركة الوطنية للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط2 ،1981م، ص68.

وعلى هذا، اتّخذ روّاد المسرح الجزائريّ بعد هذه التّجربة اللّغة الدّارجة لتمثيل هذا الفن؛ فكانت سنة 1926م الانطلاقة الفعليّة لمسرح شعبي أصيل من حيث المشاهد والمواقف والشّخصيات[1].

وتمثّلت هذه الفترة في بروز كبار الفنانين أمثال "علالو" و "رشيد القسنطيني" و"محي الدّين باشطارزي"، وقد اهتمّوا بترسيخ التّقاليد المسرحية وقدّموا عروضًا اعتمدت بالدّرجة الأولى على التّراث الشّعبي.

ولعلّ هدفهم من ذلك هو تكوين مسرح شعبي يعبّر بصدق عن قضايا الإنسان الجزائري، وذلك نظرًا للوضع الثّقافي الذي كانت تعيشه الجزائر في هذه الفترة، والمتمثّل في تفشي الأميّة في أوساط المجتمع، الذي لم يكن يسمح باستمرار المسرحيّة باللّغة الفصحى، وهو الأمر الذي جعل حركة المسرح تتخذ اللّغة العاميّة أداة للتّعبير الدّرامي، واستلهامها لمواضيع من الآداب والحكايات الشّعبيّة المحليّة والعربيّة[2]، بما يلائم طبيعة وثقافة المجتمع الجزائري.

وعلى الرّغم من اتّخاذه طابعًا شعبيًّا مُنذ نشأته في العشرينات، نظرًا لضرورة التّعبير الدّرامي التي تفرضها ظروف الحياة المعبّرة عن الواقع الاجتماعي بكل أبعاده، إلّا أنّه بقي يدين بفنّيته وشكله للمسرح الأوروبي، لخلو التّراث الأدبي العربي من الفن المسرحي[3]، لذلك يُمكن اعتباره مسرحًا بمضمون جزائري وشكل أوروبي.

وقد كانت فاتحة هذه العروض مسرحية "جحا"(1926م) المكوّنة من فصلين وثلاثة مشاهد، وهي تأليف مشترك بين "علالو" و"حمدون"، ويمكن عدّها البداية الحقيقيّة لنشأة المسرح الجزائري القريب من الحياة المعاشة للمُواطنين[4] .

[1] – مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، مجلّة أمال، وزارة الثّقافة ، الجزائر، (دط) ، (دت)، ص14.

[2] –مباركي بوعلام، حركية المسرح الجزائري من البدايات إلى التّجريب، ع21، ص 10.

[3] – مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور – دراسة سيوسولوجية للمنتوج الجزائري ومصادره، مقامات للنّشر والتوزيع، الجزائر، (دط)، 2013م ، ص18.

[4] – جميل حمداوي ، صورة المسرح الجزائري في النّقد المغربي المعاصر، مكتبة المثقّف، الجزائر، ط1، 2015م، ص16.

وإلى جانب "علالو" نجد "رشيد القسنطيني" والكاتب الرّائد "محي الدّين باشطارزي" اللذيْن قدّما نشاطًا مسرحيًّا ترفيهيًّا هادفًا حاولا من خلاله ترسيخ الهويّة العربيّة الإسلاميّة لدى المواطن الجزائري، ولفت انتباهه إلى المفاسد والنّقائص التي تخدش كرامته، وتعكّر حياته. وقد ظهرت العديد من المسرحيات منها "زواج بوعقلين" لعلالو(1926م)،و"العهد الوفي"(1927م) لرشيد القسنطيني، و"فاقو "(1924م) لمحي الدين باشطارزي[1].

بيد أنّ معظم هذه النّصوص المسرحيّة كانت تؤدّى ارتجاليًّا، وتحضّر شفويًّا، وهو ما جعل العثور عليها ممثّلة بالأمر الصّعب[2] ؛ لأنّ معظمها ضاع لعدم توثيقها.

ورغم تشديد فرنسا الخناق على كلّ النّشاطات التي يمكن أن تزعجها، أو تؤلّب الشّعب ضدّها، وزّجها بالعلماء والمثقّفين في السّجون والمعتقلات -وعلى رأسهم الشّيخ الإبراهيمي- وكذا تجميدها لأنشطة المسرح في كلّ أنحاء الوطن[3]، لاسيما في الفترة الممتدة بين (1939-1954م). إلّا أنّ النّشاط المسرحي استطاع أن يكسرَ هذا الجمود ويتحدّى هذه السّياسة، التي كان هدفها طمس الهويّة، "فظهرت العديد من الأعمال المسرحيّة ذات النّزعة الإصلاحيّة المنحدرة من فلسفة جمعية العلماء المسلمين الجزائريين"[4]، ومن أمثلة ذلك نجد مسرحية "بلال"(1939م) للشّاعر "محمد العيد آل خليفة" (1904-1973م)، وهي مسرحية شعريّة، وتعتبر الأولى من نوعها في الأدب الجزائري الحديث، وقد عمد الشّاعر في بناء مسرحيته إلى إبراز أسس فنيّة عالية خاصة من حيث الشّكل[5]. أمّا موضوعها فقد تمحور حول قضيّة الصّبر ومجابهة الظّلم والطّغيان.

كما كتب "البشير الإبراهيمي" مسرحية شعريّة عنوانها "رواية الثّلاثة"، التي تناولت موضوعًا اجتماعيًّا أدبيًّا ظاهره البخل والشّح وباطنه الأخوّة والصّداقة، والحب والوفاء والكرم[6].

---

[1] ينظر، صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص81-87.

[2] -المرجع نفسه، ص48.

[3] -أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرّائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2005م، ص120.

[4] -عز الدّين جلاوجي، النّص المسرحي في الأدب الجزائري، ص44.

[5] -صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص151.

[6] - المرجع نفسه، ص129.

وقد لاقت هذه المسرحيات الشّعرية الاجتماعية نجاحًا مُنقطع النّظير، وذلك لتجسيدها واقع المجتمع الجزائريّ الصّادق وتلبيتها لطموحاته، ولنضجها فنّيًا، كونها طُرحت بلغة عربيّة فُصحى.

فيما توجّه ثلّة من المسرحيين إلى الاهتمام بالتّاريخ، فانبروا يستقون من أحداثه موضوعات نصوصهم ساعين من خلاله إلى التّصدي للأساليب الاستعماريّة الهادفة إلى طمس الهويّة الوطنيّة، "وهذا لوعيهم بدور التّاريخ في التّعريف بواقع الشّعوب وقدرته على تصوير المعطيات الرّاهنة، ومن أمثلة هذا النّوع من المسرحيات، نجد مسرحية " حنبعل" 1950م لأحمد توفيق المدني وهي مسرحية نثريّة مستوحاة من التّاريخ المغربي القديم، وقد كانت ذات هدف سياسي، لذلك أهداها الكاتب إلى الشّباب الحامل لراية الكفاح في سبيل الحريّة، ويقول على لسان حنبعل:" إنّ العدوّ دائم، ولقد ولدتنا أمهاتنا أحرارا"[1].

أمّا لغتها وإنْ كانت عربيّة فُصحى فإنّها تميل إلى الخطابيّة في الصّياغة والأسلوب وتظهر من خلالها عواطف المؤلّف ومشاعره المتفجّرة.

وعلى شاكلتها ظهرت العديد من المسرحيات، منها مسرحية "الصّحراء" "ليوسف وهبي"، و"الكاهنة" "لعبد الله ناقلي"، وكاهنة الأوراس "لمحمّد البشير الإبراهيمي" وروما "لعبد الرّحمن ماضوي"[2].

وعلى اختلاف المسرحيات المقدّمة في هذه الفترة، ولاسيما في الموضوعات المطروحة واللّغة أيضا، إلّا أنّها كانت تهدف جميعًا إلى استثارة المشاعر الوطنيّة و تحريك الهمم ودعوة الشّعب للتّحرّر من ربقة الاستعمار الفرنسي.

[1] –أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص63.

[2] – صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص137.

ب- المسرحيّة الجزائريّة إبان الثّورة التّحريريّة 1954م:

حمل الفن المسرحيّ بالجزائر في هذه المرحلة بُعدًا ثقافيًّا ثوريًّا مقاومًا يحمل على عاتقه لواء الدّعاية للقضيّة الجزائريّة، ونقل جانب مهمّ من تاريخها المجيد، كما كان محرّكًا فاعلاً في المقاومة والصّمود.

ويُعتبر النّص النّضالي من أبرز المواضيع التي ولجها الأدباء الجزائريون، الذين أبوا إلّا أن يقوموا بدورهم الوطني، وهو نشر أحداث الثّورة التّحريريّة بطريقتهم الخاصّة والفذّة، ومن أبرزهم "عبد الله الرّكيبي" و"أحمد رضا حوحو" و"أبو العيد دودو"[1].

وأمام ضغط المستعمر الفرنسي على الشّعب الجزائري، واجه المسرح صعوبات جمّة، ممّا دفع بالبعض للتّوجّه نحو الخارج لإتمام رسالتهم النّضاليّة. وبناءً على ذلك مرّ المسرح -في هذه الفترة تحديدا- بمرحلتين مختلفتين:

1- المرحلة الأولى في فرنسا (1955-1958م): واصل المسرح نشاطه في هذه الفترة بوتيرة أقل، بسبب الضّغوط الفرنسيّة الاستعماريّة التي كانت لا تسمح بالنّشاط المسرحي المرتبط بالعمل السّياسي[2].

2- المرحلة الثّانية في تونس(1957-1962م): وهذه الأخيرة هي الأهم في تاريخ المسرح الجزائريّ في المنفى، حيث عمل المسرح في هذه الفترة على تعميق الكفاح النّضالي ضدّ الاستعمار الفرنسي، فكان بمثابة المنبر الذي يعلو منه صوت الشّعب بغية دعمه والتّعريف بقضيته[3].

وعلى الرّغم من تجسيد هذه التّجارب المسرحيّة خارج الوطن في هذه الفترة، إلّا أنّ هذا الفن استطاع أن يكون واحدًا من روافد الحركة الوطنيّة التي أسهمت في توعيّة الشّعب الجزائري، وتدعيم الثّورة معنويًّا.

[1] -محمد مصايف، النّثر الجزائري الحديث، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، (دط)، 1983م، ص105.

[2] - مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، ص10.

[3] -مباركي بوعلام، حركيّة المسرح الجزائري من البدايات إلى التّحريب، ع21، ص10.

وعندما أخذت الثّورة المسلّحة تأخذ مجراها الطّبيعي لتعمّ كافة الميادين بما في ذلك الميدان الثّقافي، وجّه حزب جبهة التّحرير الوطني في شهر نوفمبر سنة 1957م نداءً إلى جميع الفنّانين وذوي المواهب في هذا الميدان سواءً كانوا في الجزائر أو في الخارج، وذلك بدعوتهم إلى تكوين فرقة فنيّة تكون قادرة على الرّد على المزاعم الفرنسيّة وإثبات الشّخصية الجزائريّة المستقلة، فتأسّست الفرقة الفنيّة لجبهة التّحرير الوطني في أفريل(1958م)، وأُسندت إدارتها إلى الفنان "المصطفى كاتب"، وكان الهدف الأوّل والأخير من تأسيسها هو التّعبير بشكل حي لشعوب العالم عن حقيقة الشّعب الجزائري، وكان أوّل عمل قدّمته هذه الفرقة " نحو النّور"، وهي عبارة عن لوحات من كفاح الشّعب الجزائري[1]. ومن نتاج هذه المرحلة أيضا " أبناء القصبة" لعبد الحليم رأس ومسرحية" دم الأحرار " و" الخالدون " لمصطفى كاتب[2].

ويُلاحظ غلبة النّمط البطولي على هذا النّوع من المسرحيات، حيث تتّخذ من الشّخصيات المختارة أحداثًا ووقائعًا لها، وهو ماجعلها -على رأي صالح مباركية- تُدرج ضمن المسرح الكلاسيكي*، الذي يهتمّ بالدّرجة الأولى بالشّخصيات البطلة في تكوينها الفنّي، وفي بناء أحداثها وتطوّرها[3].

وممّا سبق يتضح لنا أنّ الكتّاب المسرحيين الجزائريين خلال هذه الفترة اتّخذوا من الفن المسرحي وسيلة للتّعبير عن قضيتهم والتّعريف بهويتهم، لهذا انصبّ اهتمامهم بالمضمون المسرحي على حساب الشّكل، واعتماد الأسلوب المباشر، في محاولة منهم تحريك الهمم في نفوس النّشء ودعوتهم إلى النّضال والجهاد في سبيل الوطن.

---

[1]- مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائريّ، ص20.

[2]- بوعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، (دط)، (دت)، ص34.

*هو المسرح اليوناني القديم الذي ازدهر في القرن الخامس قبل الميلاد، وربّما استخدم البعض كلمة "كلاسيكي" بمعنى أكثر اتّساعًا من ذلك، ولكن الاصطلاح الأكاديمي يتّجه إلى إطلاق هذا الاسم على روائع الآثار المسرحية اليونانيّة ثمّ الرّومانيّة. وأوّل من وضع قوانين المسرح الكلاسيكي هو "أرسطو" في كتابه " فن الشّعر"، حيث تطرّق إليه تطرّقا تحليليّا نقديّا يشمل كلّ شروطه و مقوّماته. جمعة أحمد قاجة، المدارس المسرحيّة وطرق إخراجها، ص 21.

[3] - صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص275.

ثانيًا– مرحلة النّضج و الرّيادة (هاجس الانفتاح ورهان التّجريب):

واجهت الإنسانيّة مع مطلع القرن العشرين رهانات الحداثة وما بعدها. ولعلّ من ثمارها أن خاضت العديد من الفنون كالرّقص والرّسم والموسيقى، وغيرها التّجريب، حيث سعت من خلاله إلى كسر النّمطيّة، وخلق لغة مُغايرة تُساير بها هذه الفنون مُتغيرات الحياة المعاصرة. ولم يشذْ المسرح عن ذلك، حيث انفتح على باقي تشكيلات العمل الإبداعي التّعبيري، وهذا لكونه فنًّا لا يمكن أن يبقى دون تأثير.

وتأسيسًا على هذا، عُدّ التّجريب في المسرح سمة بارزة لابدّ منها، ونقلة ذهنيّة للمسرحيين من الكتّاب والمخرجين والتّقنيين، ناهيك عن عدّه إقصاءً لذائقة جماليّة مُستهلكة؛ وتبرير ذلك أنّ العلم يرفض الوقوف إزاء المنجزات البشريّة، فهو مشروع بتحطيم الثّوابت في عمليّة الإبداع[1].

ولهذا نجده يحتضن بمحبّة كل الأجناس والفنون في فسيفساء عجيبة، لدرجة أنّه صار الأكثر صعوبة في تقصي خصائصه الأجناسيّة، وقد توزعته خطابات متعدّدة ومتنوّعة، حتّى ليتهالك بعضها فوق بعض، كلّ يدعي أنّه المسرح دون غيره، وهو الأصل وغيره المكمّل، وتتوه بنا السّبل –على رأي جلاوجي– ونحن نلتمس له تعريفًا جامعًا مانعًا[2].

ولعلّ هذا ما أسهم في تمخّض مسرح جديد حاول من خلاله المهتمون به التّعبير بفلسفة مُغايرة للظّفر بشكل مسرحي جديد يجمع بين أصالة الموروث والتّقاليد، وواقع الإنسان المعاصر بتفاصيله واهتماماته.

وقد خاض رواد المسرح الجزائري غمار التجريب مواكبة للتّحوّلات الثّقافيّة والسّياسيّة التي واجهتها الجزائر في فترة ما بعد الاستعمار.

[1] –المرزوك عامر صباح نوري، آليات التّجريب في العرض المسرحي الحلي، مجلة مركز بابل للدّراسات الإنسانيّة، جامعة بابل، العراق، مج6، ع1، 2016 م، ص38.

[2] –عز الدين جلاوجي، الفجاج الشّائكة، منشورات المنتهى، الجزائر، (دط)، 2020م، ص102.

أ–مسرح الحلقة وتجريب الأشكال التّراثيّة:

يعدّ التّراث الشّعبيّ من أهم الرّوافد الثّقافيّة التي تعكس جانبًا مهمًّا من جوانب المخيلة المجتمعيّة وإبداعاتها من أشعار وأمثال وعادات وتقاليد، وغيرها من المأثورات التي تعكس أصالة الشّعوب وخصوصياتها التي تميزها عن غيرها.

ولأهميته البالغة عُدّ من أهم المرتكزات الفنّية التي اعتمد عليها التّجريب المسرحي الجزائري، في محاولة بعثه من جديد برؤية عميقة "تربط بين الماضي والحاضر، باعتباره ذاتًا تُنادينا من وراء الأزمنة والعصور"[1].

وعلى هذا، حاولت بعض التّجارب المسرحيّة الجزائريّة إلى جانب تجربتها لأشكال المسرحيّة الغربيّة التّركيز على تجربة الأشكال التّراثيّة مثل : المقامة، القصّة، الأمثال، الأشعار، الأغاني الشّعبيّة، المداح*، والقوّال**، فحققت ما يُعرف بمتعة النّص أو الفُرجة [2]، كما منحت المسرحيّة قالبًا جماليّا بمضمون فكري جزائري أصيل نابع من هويّته وثقافته المجتمعيّة.

ويُعدُّ "ولد عبد الرّحمن الملقّب بكاكي" من الكتّاب المسرحيين الجزائريين الأوائل الذين فكّروا في التّحرّر من البنائيّة المسرحيّة الضّيقة، واستبدالها بفضاءات شعبيّة عامّة مفتوحة ودائريّة، بالاشتغال على التّراث المحلّي العربي، وذلك بغرض ربط المسرح الغربي بمفهومه وتقنياته وأدواته بالمسرح الشّعبي الجزائري، وذلك بإدخال" الحلقة"*** في مسرحه، كتوظيف عناصر العروض التّقليديّة(حلقات شعبيّة)،

---

[1] –مباركي بوعلام، حركية المسرح الجزائري من البدايات إلى التّجريب، ع21، ص15.

* تستخدم هذه التّسمية في الجزائر للدّلالة على فئة من مؤدي المأثورات الشّعبيّة في الأماكن العامّة والمناسبات الدّوريّة مثل الأسواق الأسبوعيّة والأعياد الدّينيّة وطقوس تقديس الأولياء، حيث يقدّم المدّاحون عروضهم في الأماكن التي تحتضن مثل هذه التّظاهرات في الساحة العامّة إضافة إلى المقاهي وأحواش البيوت. أمّا عن مصدر التّسميّة فهي تعود إلى كون هؤلاء المدّاحين يحملون مادّة غزيرة تتعلّق بمدح الرّسول –ص– والأنبياء وبعض الصحابة والأولياء الصّالحين والزهّاد. أحسن تليلاني، توظيف القوّال والحلقة في المسرح الجزائري –مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة أنموذجا، مجلّة المقال، جامعة 20أوت سكيكدة، الجزائر، مج1، ع2، 2015م، ص2.

**هم جماعة من مؤدّي الشّعر الشّعبي الذين يلقون أشعارهم أو يروون قصائد غيرهم أمام النّاس، المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

[2] –مباركي بوعلام، حركية المسرح الجزائري من البدايات إلى التّجريب، ع21، ص 15.

*** الحلقة : مسرح شعبي يحوي فنون الحكاية والإيماءة والألقاب البلهوانيّة والتّهريجيّة، ويتمّ تمثيلها في الأسواق وساحات المدن. وتتكوّن الحلقة دائما حول فنانين وممثلين يقدّمون الحكايات والأساطير، ويكون بينهم الموسيقيون والبهلوانيون، وأحيانا يدعى بعض المتفرّجين إلى توسيع أو تضييق الحلقة، ممّا كان يخلق نوعًا من التآلف والإحساس بالمشاركة يجدهما المتفرّج إزاء العرض. ينظر، علي الرّاعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت، ط2، 1999م، ص55.

حيث عمل على تطويرها إلى دراما شعبيّة تلقائية وارتجاليّة، كونها تحتوي على جماليات موضوع يطرح في طيّاتها تيارا فكريًّا وشعوريّا يجمع فيها بين الممثّل والمبدع والمتفرّج[1]، ولاسيما في مسرحياته " القراب والصّالحين"، و"كل واحد وحكمه" و" ديوان القراقوز"، التي استخدم فيها وسائل فنيّة بريختيّة* مثل تقنيّة التّغريب**[2] .

وعلى هذا، حاول "كاكي" تجريب الشّكل المسرحي الملحمي، بإعادة النّظر في الهيكل الكلّي للمسرحيّة وإعادة كتابتها من جديد، فاكتسبت أعماله المسرحيّة طابعًا تجريبيًّا، إذ حاول من خلال تجربته أن يأخذ القالب المسرحي الأوروبي ليصبّ فيه مضامينًا جزائريّة مُستوحاة من الأشكال الفرجويّة الشّعبيّة[3].

وانطلاقًا ممّا سبق، يُمكن القول إنّ تجربة "كاكي" المسرحيّة تحاول المزاوجة بين الأصالة والمعاصرة، من خلال تقديمه لمسرح ذي قالب ملحمي أوروبي في مستواه الفنّي وقيمه الجمالية، وفي الوقت ذاته يستمدّ مضامينه من التّراث الشّعبي، وما يحمله من أشكال فرجويّة كالحلقة والمداح والقوّال.

ويبدو أنّ تجربة "عبد القادر علولة" لا تختلف كثيرا عن تجربة "كاكي"، وإنْ كانت أكثر نضجًا وتحكّمًا في استلهام التّراث والإفادة منه، فمال إلى التّجريب بُغية التّأسيس والتّأصيل، متأثّرًا بالمسرح

---

[1] – العلجة هذلي، المسرح الجزائري بين التّأصيل والتّجريب، مجلّة حوليات الآداب واللّغات، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، مج4، ع2، 2016م، ص7.

* المسرح البريختي: هو واحد من أكبر وأقوى التّيارات العالميّة التي تسود في المسرح المعاصر، لا في ألمانيا فحسب، بل في العالم كلّه. ويعود هذا التّيار لبرتولد بريخت، ويُعدّ مسرحه بالدّرجة الأولى مسرحًا سياسيًّا يدعو إلى التّفكير والنّضال من أجل تغيير الأوضاع السّائدة في المجتمعات الرّأسماليّة، ويهدف إلى تحرير الإنسان و إنارة الطّريق أمامه، كما كان يدعو دائما إلى قيام مسرح يتماشى مع العصر الحديث مبنيّ على أسس علميّة منهجيّة يحقّق المتعة والفائدة، ناهيك أنّ منهجه منهجًا مرنًا قابلاً للتّغيير عندما يستعمل في بيئات مختلفة. ينظر، مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، ص49.

** هي نزعة يُراد من خلالها نزع صفة البديهيّة عن الحادثة أو الشّخصيّة وإثارة الاندهاش والفضول حولها. ينظر، فريديك أوبن، بيرتولد بريخت(حياته، فنّه، عصره)، تر: إبراهيم العريش، دار ابن خلدون، بيروت، ط2، 1983م، 185.

[2] – مباركي بوعلام، حركية المسرح الجزائري من البدايات إلى التّجريب، ع21، ص15.

[3] –المرجع نفسه، ص14.

البرخيتي[1]. فأخذ علولة شكل الحلقة التّقليدي[2] ، وأدخل عليه عناصر معاصرة أعطت لهذا الفن قيمة فكريّة وجماليّة جديدة، وبعدًا شعبيّا دون أن يُحدث شرخًا كبيرًا بين المعطيات المعاصرة، وبين عناصر الثّقافة الشّعبيّة، بالإضافة إلى اعتماده في هذا الشّكل المسرحي الجديد على لغة واقعيّة وهذا ما نجده جليًّا في ثلاثيته المسرحيّة: (الأقوال (1980م- الأجواد1985م- اللّثام 1989 م)[3].

ومن ثمّ يمكن القول إنّ تجربة "عبد القادر علولة"، ولاسيما في هذه الثلاثيّة قد راهنت على تقديم شكل جديد في الممارسة المسرحيّة، وهو شكل حاول من خلاله تجاوز نمطيّة المسرح الأوروبي، وذلك بالمراهنة على توظيف أحد أبرز أشكال التّعبير المسرحي في التّراث الشّعبي الجزائريّ؛ ونعني به شكل القوال والحلقة[4]. فقد حاول " علولة" من خلال توظيفه لهذه العناصر التّراثيّة الشّفويّة تشكيل فن مسرحي أصيل بقالب يلائم طبيعة الحياة المعاصرة.

ومن جهة أخرى، طبّق علولة أيضًا المنهجية البريخيتية بكل آلياتها الفنيّة والجماليّة والتّقنيّة، بما فيها نظرية التّباعد والتّغريب والاندماج وتكسير الجدار الرّابع من أجل مساعدة الجمهور على التّفكير والنّقد، والإدلاء بأرائه بكل صراحة في القضيّة المسرحيّة المطروحة أمامهم[5].

وعلى هذا، يعدّ "علولة" من أهم المسرحيين الذين سعوا إلى التّجريب والتّجديد في المسرح الجزائري، من خلال استغلاله للجماليات التّراثيّة أحسن استغلال، "بدءا بالأفضية المفتوحة، والخطوط الدّائريّة، والصّيغ الشّعبيّة المحليّة، وعلى رأسها فن القوّال بكلّ ما يرتبط به من إكسسوارات في الزيّ والحركة والصّوت والأدوات المرافقة لعمليّة الأداء التّمثيلي "[6] .

ومن خلال ما قيل، يُمكن اعتبار تجربتي "كاكي" و "علولة" تعكس نضجهما الفنّي ودرايتهما الواسعة بالتّراث الشّعبي، كما تشي باطّلاعهما العميق على المسرح الغربي. ولعلّ هذا ما جعل

[1]- جميل حمداوي، صورة المسرح الجزائري في النّقد المغربي المعاصر، ص39.

[2]- المرجع نفسه، ص16.

[3]-مباركي بوعلام، حركية المسرح الجزائري من البدايات إلى التّجريب، ع21، ص16.

[4] -أحسن تليلاني، توظيف القوال والحلقة في المسرح الجزائري -مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة أنموذجا، مجلّة المقال، مج1، ع2، 2015م، ص7.

[5] -جميل حمداوي، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص67، 68.

[6] - جميل حمداوي، بريشت وتأثيره في المسرح العربي، دار الرّيف للطّبع والنّشر الإلكتروني، المملكة المغربيّة، ط1، 2020م، ص77.

تجربتهما تتسم بالانفتاحيّة والجماليّة والتّنوع الثّقافي؛ فبحثًا عن الهويّة المفقودة، والذّات الإنسانيّة ولا سيما في فترة بعد الاستقلال، لجأ "كاكي" و "علولة" إلى التّراث، باعتباره خاصيّة وركيزة أساسيّة تقوم عليها تجربتهما المسرحيّة، مع الاستفادة من التّقنيات العالمية، ممّا جعل مسرحهما تجريبيًّا يعكس واقع الشّعب الجزائري بقالب فنّي عالمي.

وإلى جانب هذه التّجربة المسرحيّة التي اتّسمت بتوظيف التّراث ومسرح الحلقة، برزت في السّنوات الأخيرة تجربة أخرى لافتة للاهتمام، إذ بفضلها طُبع المسرح الجزائري بمضمون وفكر جديدين، وهو ما عُرف بالنّص المسرحي الذهني أو مسرح الأفكار لكن الكثير منّا لا يعرف معنى هذه التّسمية، وما مضمون هذا المسرح، وما طبيعته ؟

ب- المسرح الذهني(الأفكار):

يُعتبر هذا المسرح جديدًا في الأدب العربي، ظهر في العصر الحديث مع نخبة من الكتّاب المسرحيين بمسمّيات متعدّدة منها: المسرح الفكري (الأفكار)، المسرح التّجريدي، المسرح الذهني.

ومعنى الذهنيّة أو التّجريديّة مُرتبط بالاتّجاه الرّمزي، الذي ظهر في النّصف الثّاني من القرن العشرين، وهو المذهب الذي يكتفي بالإيحاء والإثارة النّفسيّة، ويبتعد عن التّسميّة والتّصريح، مذهب يؤمن بعالم الجمال المثالي، ويعتقد أنّ هذا العالم يتحقّق في الفن. ولعلّ من أهمّ اتّجاهاته الاتّجاه الغيبي الخاص بطريقة إدراك العالم الخارجي وبالوجود الذهني، الذي ينحصر فيه، والاتّجاه الباطني الذي يسعى إلى اكتشاف العقل الباطن وعالم اللّاوعي [1].

وتبعًا لهذا المعنى الرّمزي والرّوح الفكريّة انبثق مسرح ذهنيّ (فكريّ)، من أهم تعريفاته :" أنّه مسرح لا يهدف إلى الإمتاع والتّسلية، فحسب، بل يُعنى في المحل الأوّل بمناقشة الأفكار التي غالبًا ما تتصل بالأوضاع الاجتماعية والسّياسية المعاصرة"[2]، إذ يقوم هذا النّوع من المسرحيّات على الفكرة المتنامية في ذهن القارئ، ولا يعتمد على الممثّلين فوق خشبة المسرح، وقد سُمي كذلك بالمسرح

[1] –بولحواش ورديّة، ملامح التّأصيل والمعاصرة في المسرح العربي الذهني– مسرحية(بجماليون) أنموذجًا، مجلّة معارف، جامعة العقيد آكلي محنّد أولحاج، البويرة، الجزائر، مج 5، ع9، 2010م، ص161.

[2] – إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدّراميّة والمسرحية، دار الشّعب، القاهرة، ط1، 1971م، ص144.

السّاكن، لأنّه يخلو من الحركة والصّراع الخارجي، وهدفه الأساس هو خلق عالم فوق العالم الواقعي، وهو عالم الإنسانيّة الرّفيعة في مرآة التّاريخ والأسطورة والرّمز[1]. وهو ما جعل الدّارسون والنّقاد يعتبرونه مسرحًا مقروءًا ويصعب تجسيده على خشبة المسرح.

ولو تطرّقنا إلى عناصره ألفينا تلاقيا وتشابهًا كبيرًا مع بعض العناصر الفنيّة في القصيدة العربيّة القديمة؛ فالصّراع معنوي غير مرئي، يدور بين إرادة الإنسان والزّمان والمكان اللّامحدود، مكوّنًا قضيّة فكريّة، فالصّراع هنا صراع أفكار لا صراع سيوف ورماح أو صراع عواطف وأهواء. وهذه الأشياء المهمّة والأفكار الغامضة قد تصلح لهزّ المشاعر بقدر ما تصلح لفتك الأذهان[2].

أمّا الشّخصيات في هذا المسرح فهي تبدو أفكارا حيّة نابضة، كما أنّها مسؤولة عن فاعليّة الصّراع الذي يجري داخل الذّهن، وهي أداة المؤلّف في معالجة أفكاره وقضاياه ليصل من خلالها إلى دور الصّراع في البناء الدّرامي [3].

ومن ثمَّ يتّضح لنا أنّ الهدف الأسمى لهذا المسرح هو طرح الأفكار المستمدة في الغالب من صراعات الإنسان وقضاياه الفلسفيّة والاجتماعيّة والفكريّة ومناقشتها ذهنيًّا للوصول إلى حلول نهائيّة يكون الجمهور على قناعة بها.

وقد ارتبطت هذه التّجربة الفكريّة عربيّا بالكاتب "توفيق الحكيم" (1898- 1987م)، الذي عُدّ من جهابذة المسرح العربي الذهني، ورائده، في محاولة منه الانتقال من المسرحيات ذات الطّابع المحلي إلى المسرحيات ذات الطّابع الإنساني العام، التي يسمّيها بالمسرحيات الذّهنيّة. ويعود اهتمام حكيم بهذا الاتّجاه، إلى تأثّره ببعض اتّجاهات الأدب العالمي، وبخاصّة في فترة إقامته بباريس وما تلاها، على نحو ما هو واضح في عدد من المقدّمات التي كتبها لمسرحياته الذّهنيّة، مثل مقدّمة " أوديب ملكا" ومقدّمة " بجماليون"، وهي التي أوحت إليه بأنّ يتّجه إلى الأساطير والقصص الدّينيّة أو

[1] – بولجواش ورديّة، ملامح التّأصيل والمعاصرة في المسرح العربي الذهني- مسرحية(بجماليون) أنموذجا، مج 5، ع9، ص162

[2] –محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، دار النّهضة، القاهرة، ،مصر، ط3، (دت)، ص39.

[3] – زكية بنت عوض، المسرح الذهني في الشّعر العربي القديم، المجلّة الإلكترونيّة الشّاملة، كليّة الآداب واللّغات، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السّعودية، ع24، 2020م، ص9.

الشّعبيّة ليعالج بواسطتها بعض قضايا الحياة الإنسانّية العامّة التي شغلته، مثل قضيّة الصّراع بين الإنسان والزّمن، أو الصّراع بين العقل والقلب أو بين الحقيقة والواقع [1].

والمسرح الجزائري لم يكن بمنأى عن خوض هذه التّجربة، ولعلّ أوّل مسرحية فكريّة جزائريّة، إنْ لم نقل هي التّجربة الوحيدة التي اقتحمت ركح هذا المسرح رجّحت للرّوائي" طاهر وطار" (1936م-2010م)، وهو ما يؤكّده "جلاوجي" بقوله:" ولعلّ مسرحية الهارب للطّاهر وطّار هي المسرحية الإيديولوجية الوحيدة في الأدب الجزائري، يعرض فيها الصّراع بين الفكر الشّيوعي والفكر الرأسمالي، والحقيقة أنّ الكاتب لم يحوّل الشّخصيات إلى أبواق للوعظ والإرشاد وترديد الشّعارات الجوفاء، والخطب الرنّانة ممّا نعرفه في الكثير من الأعمال الإبداعية، خاصة الرّائدة التي تنقصها التّجربة والدّربة" [2].

وقد حاول من خلال هذه التّجربة التّعبير عن مبادئ وإيديولوجيات كانت تتمخّض في الجزائر قبل الاستقلال، وهي أفكار كلّها تصبّ في الاختيار الإيديولوجي للبلاد والذي اتّجه نحو الاشتراكيّة الشّيوعية، وهذه الأفكار دفعت شخصيات مسرحيّة (الهارب)إلى اختيار الاتّجاه والمسلك الذي تسير عليه [3]. وتقع هذه المسرحية في أربعة فصول ألّفها "الطّاهر وطار" سنة 1961م بتونس أثناء إقامته هناك، وتدور أحداثها في السّجن، وفي المقبرة.

كما يُمكن في هذا الصّدد الحديث عن مسرحية"البشير" لأبي العيد دودو، التي ألّفها سنة(1971م)، وهذا لعدّها نموذجًا للتّجربة المسرحيّة الفكريّة الجزائريّة، وهي نموذج للتّركيبة الاجتماعية في الجزائر، والتي اختلطت فيها القيم البالية بالقيم الجديدة، والإفرازات المرضيّة التي أصابت المجتمع[4] الجزائري في تلك الحقبة.

[1] -محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، ص 22.
[2] -عز الدّين جلاوجي، النّص المسرحي في الأدب الجزائري، ص109.
[3] - صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص251.
[4] - المرجع نفسه، ص252.

وقد جاءت هاتين المسرحيتين الفكريتين على مستوى عال من النّجاح الفنّي حسب تقدير الدّارسين، على الرّغم من أنّ فترة كتابتهما كانت الجزائر لا تزال تشقّ طريقها في جميع المجالات، نتيجة لما عانته من وطأة الاستعمار لسنوات طويلة.

وبالنّظر إلى التّجربة المسرحيّة الفكريّة نظرة مقارنة بالتّجارب المسرحية الآنفة الذكر، يُمكن عدّها تجربة ولج إليها عدد قليل من الكتّاب الجزائريين، ويبرّر "صالح مباركيّة" سبب العزوف عنها، إلى كون موضوعاتها الفكريّة عادة ما تكون مادتها الخيال المجنح والفلسفة العميقة أو موضوعات ميتافيزيقيّة بعيدة عن الواقع. ومثل هذه الموضوعات أبعدت كتّابًا يعيشون في مُجتمع كان قبل الثّورة يصارع العدوّ لتحقيق ذاته و كيانه، أمّا بعد الثّورة و في فترة الاستقلال فقد تولّدت أزمات عديدة كلها مرتبطة بالواقع الاجتماعي الجديد الذي أفرزته الثّورة والاستقلال[1].

ولهذا بقيّت هذه التّجربة المسرحيّة الذهنيّة تجربة محدودة ومحصورة عند بعض الأدباء المثقّفين الجزائريين الذين اطّلعوا على الآداب الغربيّة ونسجُوا على منوالها.

وعلى الرّغم ما حقّقته التّجارب المسرحيّة السّابقة الذكر، من خلال إيجادها قوالب جديدة تواكب تطلّعات المتلقي المعاصر، "إلّا أنّها تبقى ضمن النّصوص المسرحيّة الكثيرة المكتوبة التي فقدت كنهها وعزف عنها جمهور القرّاء، وضاعت بعد عرضها، وهذا لإهمال البعض منها دور القارئ، فوجّهت إلى التّمثيل بالدّرجة الأولى، ناهيك عن ظهور العديد من الوسائط السّمعية والبصريّة التي أخذت بيد الجمهور وجذبته إليها، "فأخذته إلى غير رجعة بما استطاعت أن تحقّقه من وسائل إغراء، جعلت المسرح منبوذًا إلى حدّ بعيد، حيث راح يفقد معاقله وسحره، ولم يتخلّ عنه متلقّوه فحسب، بل حتّى منتجوه أيضًا، وبذلك يكون المسرح قد خسر المشاهد وهو الذي لم يكسب القرّاء في أي مرحلة من مراحله" [2].

[1] – صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص 251.

[2] –عز الدّين جلاوجي، الفجاج الشّائكة، ص7.

وتبعًا لذلك صار مبدعو الفن المسرحي أمام تحدّ كبير، ألزمهم خوض غمار مرحلة حداثيّة جديدة أخرى فرضتها تحدّيات الألفيّة الثّالثة، استوجبت عليهم البحث عن أشكال مسرحيّة مختلفة الصّياغة والبناء والتّشكيل ؛ ذلك أنّ الكثير من الأساليب المسرحيّة التي كانت إلى عهد قريب ناجعة الأهداف، باتت غير صالحة ومنبوذة لدى الجمهور، وهو ما أدّى إلى ظهور شكل مسرحي جديد عُرف ب: "المسرديّة".

وإذا كان الفنّ المسرحي هو نوع أدبي يتألّف من عناصر تصوغه وتميّزه عن بقية الفنون الأدبيّة، وكون المسرديّة –كما يُقال عنها – هي جنس وُلد من رحم المسرح، فما مدى تشابه هذا الجنس الأدبي واختلافه عن الشّكل المسرحي التّقليدي؟ وإلى أي مدى نجح "جلاوجي" من خلال هذا القالب المسرحي الجديد من تجاوز المسرح التّقليدي، ومن خلخلة المفاهيم والمقولات المؤسّسة للمسرح العربي؟ وما الأسس البنائيّة التي عوّل عليها "جلاوجي" في نسج هذا القالب المسرحي الجديد؟

ت– المسرديّة؛ تشكيل مسرحي سردي ورؤية مُخالفة:

عرف المسرح مؤخّرًا تلاحمًا وانفتاحًا على الأشكال الفنّية الرّوائيّة عبر توظيف السّرد كمادة للنّص المسرحي، ذلك أنّه لم تعد هناك حدود فاصلة بين الأنواع الأدبيّة، إذ أضحت تتعايش مع بعضها البعض في نوع واحد دون أن يقلّل ذلك من قيمتها الجماليّة والفنّيّة.

ويبدو أنّ العلاقة التي تربط السّرد بالمسرح ليست علاقة حب أو عشق، بل ضرورة؛ فقد كان الإحساس الذّاتي السّابق للمسرح بأنّه يوشك على الهلاك، نتيجة لما عرفته حضارة اليوم من انفجار إلكتروني، جعل الكثير من الأدباء والمبدعين ينهالون على السّرد رواية وقصّة وأقصوصة بحثًا وتقليبًا، لما رأوا في استعماله مغناطيسًا جاذبًا لم يروه في أيّ نص مسرحي آخر[1].

وعلى هذا، عُدّ تسريد المسرح خيارًا واعيًا تفرضه احتياجات الكتابة المسرحية، رغم أنّه ركيزة أساسيّة في التّشكيل القصصي والملحمي، حيث مكّن هذا الجنس من الخروج من النّمطيّة التي عُرف بها، كما جعل موضوعاته قابلة للتّرجمة على خشبة المسرح.

[1] –مجموعة من المؤلفين، السّرد والمسرح(منطق الجنس الدّرامي)، تر: أشرف الصّباغ، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، (دط)، 2000م، ص42.

ومن هذا المنطلق انبثق شكل مسرحيّ جديد أطلق عليه "جلاوجي" ب" المسرديّة"، وقد اعتمد في بنائها على السّرد، في محاولة منه تسريد النّص المسرحي دون أن يفقد خاصيّة التّمسرح فيه.

ويبدو أنّها محاولة جادّة يعمد "جلاوجي" من خلالها إلى خوض غمار التّجريب الدّائم، وفي هذا الشّأن يقول:" وفي وقت راح السّرد يزحف بأشكاله على الميدان، ويكسب الملايين من الأنصار إلى صفه ولا مانع عنده أن يقتبس للسّينما أو حتّى للمسرح، والواقع يؤكّد لنا أنّ مئات من الرّوايات تحوّلت أفلامًا وعروضًا مسرحيّة، ممّا فرض التّفكير في إعادة الألق للنّص المسرحي، فيحقّق رغبة النّاس في تلقيه قراءة وسماعًا، دون أن يفقد خاصية العرض المسرحي الذي هو هدفه الأساس، وهذا ما حدا بي إلى إعادة كتابة النّص المسرحي، ولكن بنكهة السّرد لأكسب القارئ أولا، وآخذ ثانيًا بيديه ليعود إلى خشبة المسرح، التي فقدت الكثير من جمهورها بعد ما حاصرتها كثير من الوسائط الإلكترونية، فلا أحد يُمكن أن يزعم أنَّ المسرح ظلّ جماهيريًّا بذات التّوهج الذي كان يُميّزه في السّبعينات وما قبلها"[1].

وسعيًا منه إلى إقامة كتابة مسرحيّة لها خصوصيتها وتفرّدها يخوض هذه التّجربة، فقد تتقاطع مع سابقتها من التّجارب المسرحية في اعتمادها على السّرد كبنية أساسيّة، لكنّها تختلف عنها بناءً ومُصطلحًا، وفي هذا الصّدد يقول:" ولعلّ ما قدّمته يكون جنسًا من الأجناس القوليّة أو على الأقل نوعًا داخل جنس المسرح، تولّد الرّغبة الملحّة في التّجريب وتجاوز السّائد ليُحقّق التّفرّد مصطلحًا ونُصوصًا وتنظيرًا، ممّا لم يسبق إليه أحد في حدود ما أعلم، ويقينًا سيجد هذا الجنس من يأخذ بيده إلى مراتب أعلى ودرجات أرقى"[2] .

كما يُبرّر "جلاوجي" لمشروعه هذا و يُوضّح معالم هذا الجنس المسرحي، إذ يقول:" ولستُ هُنا بصدد إنكار ربط النّص بالخشبة، ولا بصدد إنكار ما يفعله المخرجون فهذا شأنهم، لكن من شأني أيضًا أن أجد مخرجًا لهذا النّص من الورطة التي وقع فيها، فأعيد له ألقه، دون أن أبعده عن رحاب الخشبة ، فكانت " المسردية " مُصطلحًا جديدًا يجمع إليه المسرح والسّرد، يرتدي برنس السّرد حتى

[1] –عز الدّين جلاوجي، الفجاج الشّائكة، ص 104.

[2] – عز الدّين جلاوجي، البحث عن الشّمس، منشورات المنتهى، الجزائر،، (دط)، 2020م، ص 121.

ليكاد يَشْكُلُ على المتلقّي فيقرأه سردًا خالصًا سائغًا، ويضمُّ جناحيه على المسرح جوهرًا وروحًا وتقنيات، ممّا يجعله ليّنًا سلسًا فيمن يرغب في قيادته إلى خشبة المسرح، ونكون بهذا قد حرّرنا النّص المسرحي دون أن نغرّبه على فضائه الذي يتنفّس فيه"[1].

ومن ثمَّ فالمسرديّة هي تلوّن المسرح بملامح السّرد وتغليبه على الحوار ليبدوَ فيه النّص المسرحي كأنّه سرد خالص، وهذا من باب "محاولة الانفتاح على الأجناس الأدبيّة الأخرى، خاصة الرّواية التي استطاعت أن تبسط سُلطانها على جميع الأجناس، كما أنّها أكثر الأجناس الأدبيّة مطاوعة للمسرح"[2]، الذي يبدو تأثّره بها جليّا من خلال استثماره لعناصرها.

كما يستثمر "جلاوجي" أيضا الوصف، وذلك بجعله من المقوّمات الجماليّة المحوريّة التي تخدم نصوصه بالدّرجة الأولى، مع استخدام الحوار لكونه العمود الفقري للنّص المسرحي، يتخلله في الغالب مقاطع سرديّة لتوضّيح فكرة أو وصف حالة معيّنة أو شخصيّة وتقديمها.

وتأسيسًا على ما قيل، أُعتبرت" المسرديّة" نصًّا مسرحيًّا أقرب إلى الرّواية أو القصّة، ويجمع إلى حضنه تقنيات الحكي والوصف والحوار، مهدّمًا بذلك هندسة بناء النّص المسرحي التي ألفها النّاس، فلا فصل بين نص الحوار والنّص الموازي الذي يشمل التّفصيل في شخصيات المسرحية، ثمّ يحدّد المكان والزّمان بداية كلّ فصل أو مشهد، ثمّ يضبط اسم الشّخصية قبل كل حوار أو فعل، مع ضبط الإرشادات الإخراجية، والتي عادة ما توضع بين قوسين، لقد تمّ تعويض كل ذلك بحكي أو وصف مطوّل أحيانًا طولاً لا يغطي على الحوار الذي يبقى سيّدًا، والذي لا تسبقه إلّا مطة كما في السّرد تمامًا، في حين يُشار إلى الشّخصية المتكلّمة في ثنايا الحكي، وكلّ ذلك لا يعني هدم جوهر المسرح، إذ أنّ النّص يراعي تمامًا مُقتضيات العرض حدثًا ومكانًا وزمانًا[3].

[1] -عز الدّين جلاوجي، النّخلة وسُلطان المدينة، منشورات المنتهى، الجزائر، (دط)، 2020م، ص 203.

[2] -عبد الحميد ختّالة، مصطلح المسرديّة وفعل التّجريب: تسريد المسرح أم مسرحة السّرد؟، مجلّة لغة كلام، جامعة عباس لغرور، خنشلة، الجزائر، مج6، ع3، 2020م، ص 44.

[3] -عز الدّين جلاوجي ، الفجاج الشّائكة، ص 105.

وباستحضار تقنيات السّرد مع مراعاة خصوصيّة المسرح يُصبح النّص مهيّئًا للقراءة، ومن ثمَّ يتمكّن من كسب قرّائه الذين خسرهم لزمن طويل في ظلّ هيمنة الخشبة على النّص.

وعلى شاكلة هذا القالب الحداثي المختلف بناء و تشكيلاً عن القوالب المسرحيّة التّقليديّة، ألّف "عز الدّين جلاوجي" العديد من المسرحيات أهمها: هيستيريا الدّم، غنائيّة الحبّ والدّم، حب بين الصّخور، مملكة الغراب، البحث عن الشّمس، الأقنعة المثقوبة، النّخلة وسلطان المدينة، الفجاج الشّائكة، أحلام الغول الكبير، وغيرها من المسرحيات.

ما يُمكن قوله بعد رصد ومتابعة سيرورة الفن المسرحيّ في الجزائر، بأنّه قد كان أداة فعّالة في تمثيل الواقع، ومرآة عاكسة لقضاياه السّياسية والاقتصادية والاجتماعية والفكريّة والثّقافية، كما يعكس الحياة بتفاصيلها وأنساقها الظّاهرة والمضمرة.

ولعلّ هذا ما جعلنا نعتبر النّص المسرحي الجزائري مجالاً خصبًا للمتابعة النّقديّة الثّقافيّة؛ فما يزخر به هذا الجنس من بُنى فكرية ترصد الواقع وقضاياه، وما يتوافر عليه من تشكيلات جمالية وفنّية، جعلنا نجزم بأنّه مجال خصب لإضمار الأنساق الثّقافيّة.

الفصل الأول

مقولة النّقد الثّقافي في الخطاب النّقدي المعاصر؛الرّؤية والممارسة

أوّلا– النّقد الثّقافي: مهاد وتأسيس

ثانيا– النّسق بوصفه مفهومًا مركزيًّا في الخطاب النّقدي الثّقافي

ثالثا– من النّقد الأدبي إلى الثّقافي؛ نقلة إجرائيّة مصطلحيّة

رابعا– النّقد الثّقافي والمعطى الجمالي

توطئة:

يخضع المجال المعرفي الحالي لسلسلة من التّحوّلات في مختلف الميادين والقطاعات، ولعلّ ما يرفد هذه التّحوّلات في منظومة المفاهيم ما عُرف مؤخّرا باتّجاهات ما بعد البنيويّة أو ما بعد الحداثة، وما أفضى عنها من تشعّب في النّظريات وإلغاء الحدود بين حقول المعرفة المختلفة؛ فتميّزت نظرياتها بقوّة التّحرّر من قيود التّمركز وفضح المؤسّسات الغربيّة والانفكاك من التّقليد والانفتاح على الغير ومحاربة اللّغة المنغلقة والاهتمام بالمدنّس والهامش والغريب، والجنس واللّون، والأنوثة، وغيرها من المفاهيم.

وقد كان للدّراسات الأدبيّة نصيبها من هذه التّحوّلات، حيث أخذت العديد من النّظريات الأدبيّة تُدلي دلوها في هذه البئر العميقة مُعلنة أنّه لا يُمكننا الحديث عن حقيقة النّص بمعزل عن سياقاته الخارجيّة، وضرورة فكّ العُزلة الثّقافيّة عن النّص وسياقاته المساهمة في إنتاجه.

وفي ظلّ هذه الخلفيّة المعرفيّة، من الممكن فهم دعوة هذه النّظريات الأدبيّة إلى الانفتاح، وهذا نظرا للمأزق الذي أوقعت فيه المناهج الأدبيّة نفسها، نتيجة نزوعها الكلّي إلى عزل النّص الأدبي عن محيطه وحصر امتداداته الخارجيّة، وهو ما ترتّب عنه انبثاق هذا التّحوّل، الذي انتقل بموجبه التّفكير النّقديّ من دراسة النّص كمادة لغويّة صرفة نحو الخطاب سواء أكان أدبيًّا أو غير أدبي، باعتباره فضاءً يكشف عن مستويات متباينة ويُضمر أنساقًا[1].

ومن بين الاتّجاهات النّقديّة التي أفرزتها ممارسات النّقد لمرحلة ما بعد الحداثة، ما عُرف ب" النّقد الثّقافي" باعتباره نظرية جديدة في النّقد، تسعى إلى توسيع ميدان الممارسة، من خلال البحث عن الثّقافي في النّصوص الأدبيّة ودراستها في سياقاتها الخارجيّة.

وهو ما جعل العديد من التّساؤلات تُراودنا في خضم الحديث عن هذا النّقد: ما هي أهم الأسس الإجرائيّة التي تعتمد عليها هذه الممارسة النّقديّة؟ وأيّ ثقافة يتمّ التّنقيب والبحث عنها خلف الخطابات الأدبيّة ؟ وكيف يُمكن أن يؤسَّس لنقد يستمدّ أُسسه وإجراءاته من المعطى الثّقافي؟

[1] – عبد القادر طالب، النّسق الثّقافي وسمات التّشكّل في الخطاب الأدبي(قراءة من خلال تجربة النّاقد يوسف عليمات)، مجلّة دراسات لسانيّة، جامعة بليدة 2، الجزائر، مج2، ع10، 2018 م، ص 342.

أولاً– النّقد الثّقافي: مهاد وتأسيس

يُعدّ النّقد الثّقافي من الاتّجاهات النّقديّة التي رافقت ما بعد الحداثة في مجال الأدب والنّقد، بعَدّه مشروعًا يستدعي الثّقافة بشموليتها موضوعًا للبحث، فهو يبحث عن النّشاط الثّقافي داخل النّص الأدبي، ويدعو إلى نقد يتجاوز الجماليّة ويهتمّ بالأنساق الثّقافيّة المضمرة لكشفها وفضحها عن طريق الحفر في البُنى العميقة.

وعلى هذا، فهو اتّجاه نقدي يهدف إلى فكّ العزلة الثّقافيّة عن النّص وإلى توريطه في لجّة الصّراعات والأنساق والمؤسّسات ليكتسب موقعًا في خريطة العالم، ولن يتأتّى ذلك إلّا بتقليص الاهتمام المفرط بالأدبيّة مقابل النّبش في حفريات ما وراء الأدبيّة التي ترهن سُلطة النّص في التّمثيل والإنتاج الثّقافي[1]. وهذا من خلال السّعي إلى "مُساءلة البُنى النّصيّة بوصفها حوادث ثقافيّة، ومحاولة اكتناه أبعادها ومُضمراتها النّسقيّة التي هي على وشيجة تامّة بالسّياقات والظّروف التّاريخيّة التي أنتجتها"[2].

ومن هنا تتبدّى لنا المهمّة المخوّلة للنّقد الثّقافي وهي"الانتقال بالممارسة من نقد النّصوص والعناية بجمالياتها الأسلوبيّة والبنائيّة إلى نقد الأنساق المطمورة فيها، أي نقد محمولاتها الثّقافيّة وكشف مصادرها المتخفيّة فيها، فهذا النّقد يتطرّق إلى متابعة الاستهلاك الثّقافي"[3]؛ أي كيفيّة تلقّي الثّقافة ومتابعة حيلها ومواراياتها.

وفي إطار هذا المعنى يمكننا القول إنّ النّقاد العرب مارسوا فعلًا ثقافيًّا، فما قدّمه الكثير منهم منذ منتصف القرن التّاسع عشر بوصفه نقدًا ثقافيًّا؛ أي بوصفه استكشافًا لتكوين الثّقافة العربيّة وتقويمًا لما يصدق ذلك ما كُتب في مجلّات التّاريخ والنّقد الأدبي والاجتماع والسّياسة، وغيرها ممّا يتماشى مع الثّقافة ويشكّل نقدًا لها، فما كتبه "طه حسين" في كتابه" في الشّعر الجاهلي، أو " في مستقبل الثّقافة في مصر" نقد ثقافي مثلا، وكثيرًا ممّا نشر "العقاد" وجماعة الدّيوان وبعض المهجريين،

[1] – عبد القادر طالب، النّسق الثّقافي وسمات التّشكّل في الخطاب الأدبي(قراءة من خلال تجربة الناقد يوسف عليمات)، مج2، ع10، ص 342.

[2] – يوسف محمود عليمات، النّسق الثّقافي(قراءة في أنساق الشّعر العربي القديم)، جدار الكتاب العالمي، عمان، ط1، 2009م، 165.

[3] –عبد الله إبراهيم، النّقد الثّقافي(مطارحات في النّظرية المنهج والتّطبيق)، مجلّة فصول، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ع63، 2014م، ص 47.

ثمّ "أدونيس" في " الثّابت والمتحوّل"، بل وكتابات بعض الباحثين المعاصرين أمثال "عبد الله العرويّ"، و"محمّد عابد الجابري" و"طه عبد الرّحمن" ، و"هشام جعبط"، و"محمود أمين العالم" وما أسماه " هشام شرابي" النّقد الحضاري" في كتاب له بهذا العنوان، وما دعا إليه مثل " شكري عباد"من نقد حضاري أيضًا[1].

وعلى الرّغم ما تنطوي عليه هذه الكتب من ممارسة نقديّة تنتمي على نحو ما إلى طبيعتها التّنويريّة النّهضوية في ظلّ آراء وأفكار قيم عصر النّهضة مطلع القرن العشرين، إلّا أنّ بُنية هذه الكتب ومشروعها النّقدي –في نظر "عز الدّين المناصرة"– تقترب من آراء النّقد الثّقافي وأفكاره وقيمه بصورة أو أخرى [2]، وإنْ كانت لا تزال تفتقد إلى تلك الأسس الإجرائيّة التي يقوم عليها هذا النّقد في صوره الحاليّة.

لهذا فقد رُجّحت مرجعيات هذا النّقد ومُنطلقاته الرّئيسة إلى الفكر الغربي في جريه المستمر "نحو الحداثة وما بعدها، وقد تبنّى منظّروه مشروعًا نقديًّا يؤكّد أهميّة العودة إلى النّص والإفادة من كلّ ما تُنتجه السّوسولوجيا والتّاريخ والسّياسة والمؤسّساتيّة، محاولين بذلك تجاوز التّصنيف المؤسّساتي للنّص بوصفه وثيقة جماليّة إلى الانفتاح على الخطاب بوصفه ظاهرة ثقافيّة أوسع له نظامه الإفصاحي الخاص" [3]، الذي يُضمر من البُنى الثّقافيّة المتلبّسة بالجماليات والتّشكيلات البلاغيّة أكثر ما يُظهر.

ويرجع تاريخ ظهور النّقد الثّقافي في أوروبا وأمريكا –حسب تقدير بعض الباحثين– إلى القرن 18م، غير أنّ بعض التّغيرات الحديثة لا سيما مع مجيء النّصف الثّاني من القرن العشرين، أخذت تُكسبه سمات محدّدة على المستويين المعرفي والمنهجي لتفصله من ثمَّ عن غيره من ألوان النّقد وبالقدر

[1] – ميجان الرّويلي، سعد البازعي، دليل النّاقد الأدبي، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط3، 2002م، ص309.

[2] –علي صليبي مجيد المرسومي، الشّاعر العربي الحديث ناقدا: نقد الفكر، النّقد الثّقافي، النّقد الجمالي، كلية التربية الأساسية الجامعة المستنصرية، العراق، ط1، 2016م، ص128.

[3] – بسام قطوس، دليل النّظرية النّقدية المعاصرة(مناهج وتيارات)، كلية الآداب واللّغات، جامعة الكويت، (دط)، (دت)، ص197.

الذي استدعى الإشارة إليه مع بداية التّسعينات من القرن الماضي، بوصفه لونًا مستقلاً من ألوان البحث [1].

إلّا أن النّقد الثّقافي لم ينطلق فعليًّا إلّا بظهور مجلّة " النّقد الثّقافي" التي كانت تصدر عن جامعة "منيسوتا"**Minnesota** في شتّى المجالات الثّقافيّة، ليُصبح بعد ذلك يُدرّس في معظم جامعات الولايات المتحدّة الأمريكيّة التي كانت تعني أيّما عناية بتدريس العلوم الإنسانيّة[2].

ولعلّ من الإشارات المبكّرة للنّقد الثّقافي ترد في مقالة شهيرة للمفكّر الألماني تيودور أدورنو**Theodor Adorno**(1949م) عنوانها" النّقد الثّقافي والمجتمع". وقد تضمّنت هجومًا على ذلك اللّون من النّشاط الذي يربطه الكاتب بالثّقافة الأوروبيّة بوصفه نقدًا برجوازيًّا يمثّل مسلّمات الثّقافة السّائدة ببعدها عن الرّوح الحقيقيّة للنّقد وما فيها من نزوع سلطويّ للسّائد والمقبول عند الأكثريّة [3].

ومن ثمَّ تعدّ مقالته هجومًا على كلّ أنواع وأشكال الاضطهاد الذي تعيشه الأقليّات في أوروبا وفي ألمانيا على وجه التّحديد.

ودلالة "أدورنو" على النّقد الثّقافي هي نفسها على ما يبدو التي تضمّنتها إشارة " يورغن هابرماس **Yurgen Habermas**الفيلسوف الألماني في كتابه" المحافظون الجدد والحوار التّاريخي "، ذلك أنّ " هابرماس" لم يعن بتعريف المفهوم واكتفى بدلالة شائعة كتلك التي تضمّنتها مقالة " أدورنو". كما أنّ من الأعمال التي تَتكئُ على دلالة عامّة غير محدّدة للنّقد الثّقافي دراسة مهمّة للمؤرّخ الأمريكي" هين وايت" **Hen White** بعنوان "بلاغيات الخطاب: مقالات في النّقد الثّقافي(1978 م)"، يُشيرُ فيه إلى أنّ الخطابات الموظّفة في العلوم الإنسانيّة تقوم على بلاغيات لا

[1] – ميجان الرّويلي، سعد البازعي، دليل النّاقد الأدبي، ص306.

[2] – جميل حمداوي، النّقد الثّقافي بين السّندان والمطرقة، متوفّر على الموقعwww.diwanalarab.com، تمت الزيارة يوم 7-7-2021، الوقت 14:00.

[3]– ميجان الرّويلي، سعد البازعي، دليل النّاقد الأدبي، ص 306.

تختلف كثيرًا عمّا يعتمد عليه الأدب، حيث اعتبر في تحليله ذلك التّداخل الأدبي نوعًا من النّقد الثّقافي [1].

وكون هذه الأنشطة المقدّمة وثيقة الصّلة بالثّقافة وتهتمّ بالسّياقات الخارجيّة للخطابات الأدبيّة، عُدّت من الإشارات المبكّرة التي مهّدت لظهور النّقد الثّقافي.

كما لا يفوتنا في هذا الصّدد الحديث عن إسهامات مثقّفي نيويورك الذين اعتادوا أن يصفوا النّقد الثّقافي الذي اتّسمت به مدرستهم باسم النّقد الاجتماعي، وهذا لكونهم يستعملون مفهومي" المجتمع والثّقافة" كمترادفين، كما اعتبروا العمل الأدبي ظاهرة ثقافيّة مفتوحة للتّحليل من وجهات نظر عديدة، ودعت نظريتهم النّقديّة إلى اتّباع مداخل كثيرة للنّصوص الأدبيّة، لأنّ الثّقافة ديناميّة نشطة وحيّة ومتعدّدة الأوجه يدخل فيها الاقتصاد والتّنظيم الاجتماعي والقيم الأخلاقيّة والمعنويّة والدّينيّة والممارسات النّقديّة والأبنيّة السّياسيّة وأنظمة التّقييم والاهتمامات الفكريّة والتّقاليد، فكتب "ليونيل تريلنج" **Lionel Trilling** عرضًا وجيزًا للنّقد الثّقافي في جمعه لكتاب "النّقد الأدبي: مقدّمة" (1970م)، ويرى فيه أنّه يمكن دراسة العمل الأدبي في الكثير من المنظورات، بل يجب ذلك لأنّه مظهر من مظاهر الثّقافة [2] .

كما اتّخذ "ريتشارد شيس" **Richard Chase** نفس موقف مثقّفي نيويورك، حيث اعتبر هذا النّقد ذا طابع سياسي جوهري، لأنّ النّاقد الأدبي سيجد حتمًا أنّه كاتب سياسي، وهذا لأنّ الأدب يتناول الأفعال الأخلاقيّة و السّلوكات والأسطورة، بل إنّ الأدب إقامة وتفكيك المجتمع ثمّ إعادة تجميعه[3]، وغيرها من المقالات والسّير والأعمال الأدبيّة التي تعكس المفهوم العريض للنّقد كتحليل ثقافي من كتاب نيويورك.

[1]- ميجان الرّويلي، سعد البازعي، دليل النّاقد الأدبي، ص 307.

[2] - فنسنت ليتش، النّقد الأدبي الأمريكي، تر: محمد يحي، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، مصر، (دط)، 2000م، ص104.

[3]- المرجع نفسه، ص105.

وجدير بالذكر أيضا أنّ النّقد الثّقافي بمنظوره هذا هو وليد الدّراسات الثّقافيّة التي ظهرت إرهاصاتها المبكّرة بعد الحرب العالميّة الأولى[1]، كون هذه الدّراسات تتناول" موضوعات تتعلّق بالممارسة الثّقافيّة وعلاقتها بالسّلطة، وتروم من وراء ذلك إلى اختبار مدى تأثير تلك العلاقات على شكل الممارسات الثّقافيّة. كما أنّها ليست مجرّد دراسة للثّقافة، فالهدف الرّئيس لها هو فهم الثّقافة بجميع إشكالاتها المركّبة والمعقّدة وتحليل السّياق الاجتماعي والسّياسي في إطار ما هو جلي في حدّ ذاته[2].

ويرى "أرثر أيزابرجر" **Arthur Asa Berger** أنّ هذه الدّراسات ظهرت في السّبعينات بجامعة برمنجهام**Brimingham** في عام (1971م)، من خلال نشر صحيفة " أوراق عمل في الدّراسات الثّقافيّة"،**Working Papers in Cultural Studies**، وذلك بتركيزها على الثّقافة الشّعبيّة والثّقافات الدّنيا، وعلم العلامات. وعلى الرّغم من أنّها لم تدم طويلاً إلّا أنّها استطاعت أن تكون بمثابة المظلّة التي تُغطي العديد من الدّراسات التي وُصفت بالنّقد الثّقافي[3].

وقد وصلت هذه الدّراسات أوجّها من خلال أشهر كتب "ريموند وليامز" **Raymond Williams**(الثّقافة والمجتمع) الصّادر (1958م)، إذ تولّى هذا النّاقد في تعاملاته مع اللّغة والمجتمع مهمّة إعادة تقييم كافة التّقاليد البريطانيّة في التّفكير الثّقافي، ويرى أنّ جميع أشكال الثّقافة جديرة بالدّراسة فيما يتعلّق بالممارسات الثّقافيّة والاجتماعيّة والمعتقدات والاتّصال والإعلام[4]. وقد عدّه الكثير من المنظّرين علامة مميزة في نشوء الدّراسات الثّقافيّة، ومساهمتها الفعّالة في بلورة بعض الاتّجاهات النّقديّة، وأهمّها النّقد الثّقافي، وكان هذا التّاريخ بالذّات إرهاصة أولى لكسر مركزيّة النّص الأدبي الرّسمي أولاً وبداية لإحلال مفهوم النّص الثّقافي فيما بعد[5].

---

[1] –سحر كاظم، حمزة الشّجيري، سيرورة النّقد الثّقافي عند الغرب، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانيّة، العراق، بابل، ع1، 2014م، 163.

[2]– حفناوي بعلي، مدخل إلى نظرية النّقد الثّقافي المقارن، الدّار العربيّة للعلوم، الجزائر، ط1، 2007م، ص19.

[3].- Arthur Asa Berger , Cultural Criticism- Aprimer of key Concepts, Sage Publications, United States of America ,Ed4, 1995, P 31.

[4]- Rouster,William j, Culural Critcism, Toward a Definition of Professional Praxis, Paper Presented at The Annual meeting of The Conference on College Composition and Communication; 47Th, Milwaukee, Wi, March , 1996, P30.

[5] –سحر كاظم، حمزة الشّجيري، سيرورة النّقد الثّقافي عند الغرب، ع1، ص163.

ومن النّقاد الذين أسهموا أيضا بتطوّر الدّراسات الثّقافيّة الخاصّة بالأدب نجد النّاقد الأمريكي "جون برنكمان" **John Brinkman**، من خلال نظريته في النّص الأدبي التي طرحها في مقاله بعنوان (التّفكيكيّة والنّص الاجتماعي 1979م)، وفيها توسّعت دائرة النّص ليشمل نطاقًا واسعًا من الكتابات والتّشكيلات الرّمزية وأنظمة التّصوير، فالتّناص لديه يربط النّصوص بالخطابات الدّينيّة والثّقافيّة والسّياسيّة والاقتصاديّة، وهذه المجالات النّصية تكون بدورها في مجموعها النّص العام أو النّص الاجتماعي، وبذلك حلّ هذا المفهوم لديه بديلاً عن نظرية التّناص عند التّفكيكيّة البالغة الضّيق والمحدوديّة التي تتمركز فقط في النّصوص الأدبيّة التي تشعر وتحيل إلى نصوص أدبيّة أخرى[1].

وعلى هذا، يمكن القول إنّ الدّراسات الثّقافيّة استطاعت كسر مركزيّة النّص، حيث أنّها لم تعد تنظر إلى النّص بأنّه نص، ولا إلى الأثر الاجتماعي الذي قد يظن إنّه من إنتاج النّص، لقد صارت تأخذ النّص من حيث ما يتحقّق فيه ومايتكشّف عنه من أنظمة ثقافيّة، وهذا لكونها اعتمدت في دراستها للأدب على تقويض الحدود القائمة بين الحقول المعرفيّة المختلفة، وهذا بالاعتماد على العديد من المناهج والنّظريات المستقاة من التّاريخ والأدب والسّياسة والثّقافة [2]، وهو ما جعلها تُسهم وبشكل مباشر في بلورة النّقد الثّقافي.

ومع هذا، فإنّ النّقد الثّقافي لم يتبلور منهجيّا إلّا مع النّاقد الأمريكي "فنسنت ليتش" **Vincent Leach** الذي أصدر سنة 1992م كتابًا قيّمًا بعنوان " النّقد الثّقافي: نظرية ما بعد الحداثة". وقد طرح هذا المصطلح متمّمًا ليجعله مرادفًا لمصطلحيْ ما بعد الحداثة وما بعد البنيويّة، حيث يُعتبرّ النّقد الثّقافي بأنّه" نقد يتجاوز البنيوية وما بعدها، ويفيد من مناهج التّحليل المختلفة، كتأويل النّصوص ودراسة الخلفيّة التّاريخية بالإضافة إلى إفادته من الموقف النّقدي والتّحليل المؤسّساتي"[3].

ويقوم النّقد الثّقافي عنده على ثلاثة خصائص:

[1] – عبد القادر الرّباعي، تحوّلات النّقد الثّقافي، دار جرير، الأردن، ط1، 2007م، ص23.

[2] – حفناوي بعلي، مسارات النّقد الثّقافي ومدارات ما بعد الحداثة، حرب للنّشر والتّوزيع، عمان الأردن، ط1، 2000م، ص137.

[3] –بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النّقد المعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1، 2006م، ص230.

-لا يؤطّر الفعل الثّقافي تحت إطار التّصنيف المؤسّساتي للنَص الجمالي، بل ينفتح على مجال عريض من الاهتمامات إلى ما هو غير محسوب في حساب المؤسّسة، وإلى ما هو غير جمالي في عرف المؤسّسة، سواء كان خطابًا أو ظاهرة.

- الإفادة من مناهج التّحليل المعرفيّة مثل تأويل النّصوص ودراسة الخلفيّة التّاريخية، فضلًا عن الإفادة من الموقف الثّقافي النّقدي والتّحليل المؤسّساتي.

- التّركيز الجوهري على أنظمة الخطاب والإفصاح النّصوصي كما هي لدى بارت ودريدا وفوكو[1].

وبمعنى أكثر وضوحًا، فإنّ منهجيّة "ليتش" تستندُ إلى التّعامل مع النّصوص الأدبية ليس من الوجهة الجماليّة، بل يسعى إلى تجاوزها باحثًا عمّا يتوارى خلفها من مُضمرات وحمولات ثقافيّة، محاولًا بذلك تفسير الأدب في جوانبه السّياقيّة المختلفة.

وعلى هذا، يُصبح النّقد الثّقافي علامة ثقافيّة لا يُفهم معناها إلّا خلال سياقاتها التي أنتجتها، وهي رؤية تبدو ليست بعيدة عن التي أوردها "أرثر أيزابرجر" **Arthur Asa Berger**، وذلك لاعتباره " فاعليّة ترمي ممارستها إلى الاستثمار الواسع للنّظريات والمفاهيم المتنوّعة، فالنّقد الثّقافي متعدّد التّخصّصات، فبمقدوره أن يشمل النظريّة الأدبيّة، والجماليّة والتّفكير الفلسفي والتّحليل الإعلامي، والنّقد الشّعبي والنّظريات والتّخصّصات التّفسيريّة والتّحليل النّفسي والنّظريّة الاجتماعيّة والأنثروبولوجيّة... إلخ [2].

وتأسيسًا على ما قيل، يُمكن اعتبار النّقد الثّقافي مجالًا معرفيًّا يطبّق العديد من النّظريات والمفاهيم المختلفة، بشكل يمكّن من استنطاق الخطابات واستكناه مُضمراتها.

ومن ثمَّ يتبدّى لنا أنّ المشروع الذي يطرحه "ليتش" مشروع بديل عن النّقد الأدبي، تنبذ أطروحاته المعايير البلاغيّة والجماليّة السّائدة التي احتكم إليها نقد النّص الأدبي ردحًا من الزمن، كما

[1]-عبد الله الغذامي، النّقد الثّقافي(قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة)، المركز العربي، بيروت، لبنان، ط3، 2005م، ص 31.

[2]-Arthur Asa Berger , Cultural Criticism- Aprimer of key Concepts, Sage Publications, P2.

أنّها ممارسة نقديّة لا تقتصر على الأدب المعتمد والنّخبويّ، بل تتجاوزه إلى النّصوص المهمّشة وغير النّخبويّة بالتّركيز أيضا على الإنتاج الأدبي غير المعتمد، وغير المعترَف به.

ويبدو أنّ التّصوّر الذي قدّمه "الغذامي" حول هذا المشروع النّقدي، في كتابه :" النّقد الثّقافي (قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربية)، لا يختلف عن رؤية "ليتش"، وقد عُدّ أوّل من اهتمّ بهذا التّوجّه النّقدي عربيًّا بمفهومه الغربي، وهذا لاعتباره وافدًا جديدًا دخل على السّاحة النّقديّة، نتيجة لما عرفه النّقد العربي المعاصر من انفتاح على جملة من التّوجّهات النّقديّة، التي يحاول من خلالها تجاوز المنجز البنيوي، ويعرّفه بقوله:" هو فرع من فروع النّقد النّصوصي العام معنيّ بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثّقافي بكلّ تجلياته وأنماطه و صيغه، ما هو غير رسمي وغير مؤسّساتي، وما هو كذلك سواء بسواء، وهو لذا معنيّ بكشف لا الجمالي كما هو شأن النّقد الأدبي، إنّما همّه كشف المخبوء تحت أقنعة البلاغي الجمالي" [1].

وعلى هذا الرّأي، فهو يركّز على العناصر الثّقافيّة وكيفية تأثيرها، من خلال فحص تأثيرات الأديان والأعراف المختلفة والهويّات الطّبقيّة والمعتقدات، والآراء السّياسيّة التي أسهمت في إنشاء النّصوص وتفسيرها[2]، وهو ما جعله يتجاوز في دراسته للأدب النّاحية الجمالية، إلى اعتباره ظاهرة ثقافيّة مضمرة، وذلك بُغية تعرية الخطابات واستكناه الأنساق الثّقافية وفضحها وإظهارها للعلن.

وإنْ كانت ممارسته متأثّرة بما جاء به الغرب، ذلك أنّ المجتمع الغربي كان له القدرة على السّبق في سدّ ثغرات بعض المناهج التي عجزت عن التّفاعل مع حركة الحياة ومُتغيراتها المعرفيّة، إلّا أنّه استطاع من خلال تجربته واجتهاداته الخاصّة أن يطرح مشروعه هذا بديلا عن النّقد الأدبي، من خلال وضع إجراءات جديدة لتحقيق نقلة مُصطلحيّة.

ولعلّ استعراضًا سريعًا لبعض المرجعيات والمنطلقات التي أسهمت في التّأسيس للنّقد الثّقافي ما يمكّن من معرفة مسعى هذا النّقد وأهدافه المرجوّة من دراسة النّصوص، والتي أوجزها "ستيفن

[1] –عبد الله الغذامي ، النّقد الثّقافي(قراءة في الأنساق الثّقافية العربية)، ص84.

[2]- Yu.Cang , Employing Cultural Criticism in Teaching Literature Across-Cultures to English Learners as a Second Language , Henry Ford College ,Vol,2019,P8.

غرينبلات" **Stephen Greenblatt** بقوله: "إنّ القراءة الثّقافيّة تسعى إلى استعادة القيم الثّقافيّة التي امتصّها النّص الأدبي، وهذه القيم الثّقافيّة لا يُمكن أن تغفلَ الأثر الفاعل الذي تؤدّيه الثّقافة في بُنية الخطاب الأدبي، بحيث يُصبح النّص حادثة ثقافيّة نسقيّة فاحصة للسّياقات التّاريخيّة، والأنساق والتّمثيلات الثّقافيّة بوصفها تمثيلات ماكرة**The cunning Representation**"[1]، وخادعة تُحسن الاختباء والتّستر خلف التّشكيلات الجماليّة.

وتأسيسًا على ما قيل، يتبدّى لنا أنّ الدّور المسند للنّقد الثّقافي هو رفع الأغطيّة عن الخطاب الأدبي من خلال ملاحقة الأنساق المضمرة لكشف حيل الثّقافة، متوسّلاً " بإستراتيجيّة تفكيكيّة تنتزع إلى التّقويض والتّشظي من أجل تسليط الضّوء على المهمّش والمنسي في الثّقافتين الوطنيّة والإنسانيّة وردّ الاعتبار إلى القيم غير الجمالية الكامنة في أحشاء الخطاب الأدبي"[2].

ومن ثمَّ يمكن اعتبار النّقد الثقافي مشروعاً يهتمّ بدراسة الأنساق الثّقافيّة الكامنة في الخطاب، باعتباره لا يصدر من فراغ، بل هو متفاعل مع بيئته وتاريخه وثقافته، وتحليل أنظمته العقليّة وغير العقليّة بتعقيداتها وتعارضاتها، مع البعد عن الانتقائيّة المتعالية التي تفضّل بين النّخبوي والشّعبي[3].

ولأنّ النّقد الثّقافي يحمّل نفسه مسؤوليّة الكشف عن هذه الأنساق ومُحاولة فضحها وإظهارها للعلن، فإنّ ذلك يفرض عليه فكّ العزلة المفروضة عن النّص الأدبي، من خلال تجاوز الحدود الجماليّة والانفتاح على العديد من العلوم والمجالات المعرفيّة المختلفة.

[1] –يوسف محمود عليمات، النّسق الثّقافي(قراءة ثقافيّة في أنساق الشّعر العربي القديم)، ص1.

[2] –عبد القادر طالب، النّسق الثّقافي وسمات التّشكّل في الخطاب الأدبي(قراءة ثقافيّة من خلال خطاب تجربة النّاقد يوسف عليمات)، مج2، ع10، ص 342.

[3] –هيوا قادر محمود، إشكالية الجمالي والثّقافي– تحليل الخطاب النّقدي في كتاب التّشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي" الهويّة والمتخيّل" للنّاقد محمّد صابر عبيد، دار غيداء، الأردن، ط1، 2017م، ص23.

ثانياً– النّسق بوصفه مفهومًا مركزيًّا في الخطاب النّقدي الثّقافي:

عُدّ النّقد الثّقافي مشروعًا في نقد الأنساق لا في نقد النّصوص، فهو يمارس نشاطه من خلال الكشف والتّنقيب عنها خلف البُنى اللّغويّة، والتّشكيلات الجماليّة، وهنا "يُعامل النّص بوصفه حامل (نسق)، ولا يُقرأ النّص لذاته ولا لجمالياته، إنّما يتوسّل بالنّص ليكشف عبره حيل الثّقافة في تمرير أنساقها "[1].

فهو إذن تذوّق للنّص بوصفه قيمة ثقافيّة لا مجرّد قيمة جماليّة، وذلك من خلال الاهتمام بالكشف عن المضمرات الثّقافيّة المترسّبة في النّصوص الأدبيّة.

ولعلّ العلاّمة "فردينار دي سوسير " **F.De -Saussure** يعدّ من الأوائل الذين أشاروا إلى مصطلح النّسق في إحدى محاضراته(دروس في علم اللّغة العام 1911م)، والمصطلح عنده يعني مرادفًا للّسان **Synonym For Tongue**، والعلامة عنده لا توجد خارج النّسق اللّغوي[2]. وفي ضوء تعريفه للّغة يقول:" هي نسق ونظام من العلامات يُعبّر بها عن الأفكار"[3] .

كما تناولت العديد من الدّراسات هذا المصطلح باعتباره" مكوّنا من مجموعة من العناصر أو من الأجزاء التي تترابط بعضها ببعض تتناغم فيما بينها لتولّد نسقًا أعمّ وأشمل على نحو يمكن اعتبار مجتمع من المجتمعات نسقًا عامًا تتولّد عنه أنساق مختلفة: سياسيّة واقتصاديّة وعلميّة وثقافيّة، وهذه الأنساق من حيث علاقة بعضها ببعض متساوية المسافة ومستقل بعضها عن بعض "[4].

وبهذا الانتظام أضحى النّسق أعمّ من مفهوم البنية، وهذا في حدّ ذاته أسهم في جعل العديد من المناهج النّقديّة المعاصرة تشتغل عليه، حيث ارتبط مؤخّرا بالثّقافة عن طريق نقله إلى الحقل الثّقافيّ بفضل "ليفي شتراوس" **Levi Shtrauss** في دراسته "الأنثروبولوجيا البنيويّة "1957م، مؤكّدًا على

[1] – عبد الله الغذامي، عبد النّبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط1، 2004م، ص 3.

[2] –ضياء الكعبي، السّرد العربي القديم للأنساق الثّقافيّة وإشكاليات التّأويل، المؤسّسة العربية للنّشر والتّوزيع، بيروت، ط1، 2005م، ص22.

[3] –فردينان دي سوسير، محاضرات في الألسنية، تر: يوسف غازي عبد النّصر، المؤسّسة الجزائرية للطّباعة والنشر، الجزائر، (دط)، 1986م، ص27.

[4] – محمد مفتاح، التّشابه والاختلاف، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، (دط)، 1996م، ص159.

وجود كُلّي وشامل وعالمي سابق على الأنساق أو الأنظمة الفرديّة للنّصوص، فظاهرة اللّغة والثّقافة ذات طبيعة واحدة[1].

فيما ابتكر إيكو **Eco**مصطلح " الوحدة الثّقافيّة" **Cultural unit** . ويصفها بأنّها وحدة دلاليّة سيميائيّة مُدمجة في نظام ثقافي، وهي أي شيء يمكن تعريفه وتمييزه ثقافيًّا، فقد يكون شخصًا، أو مكانًا، أو شيئًا، أو شعورًا، أو موقفًا، أو تصوّرًا للشّر، أو خيالًا، أو هلوسة، أو فكرة[2]، وهي بهذا تبدو علامات متراكمة في البُنى الثّقافيّة المتشكّلة في الخطاب الأدبي.

وبهذه المكوّنات الثّقافيّة وبتكرارها يترسّخ النّسق ويتشكّل؛ "فالأفكار والقيم والأعراف والأيدولوجيات حينما تتعزّز داخل الثّقافة وتتضمّنها نصوصها، حينئذ فقط تُصبح أنساقًا تمارس فعلها في التّأثير داخل النّص الثّقافي وخارجه على فعلي الإنتاج والاستهلاك معا"[3] .

وعلى هذا، يتبدّى لنا مفهوم النّسق في الدّراسات الثّقافيّة، بجعله لا يتمثّل في اللّغة ولا في تراكيبها الأدبيّة، بقدر ما هو مجموعة من القيم المتوارية خلف النّصوص والخطابات والممارسات[4].

ومن هذا المنطلق، فالنّص يُقاس بدرجة اكتنازه للقيم الثّقافيّة بدلاً من قيمه الجماليّة والبلاغيّة.

ويُعدّ "الغذامي" من الأوائل الذين قدّموا توصيفًا نظريًّا للنّسق من خلال مشروعه الثّقافي العربي، وذلك اعتمادًا على وظيفته، التي تتحدّد بتعارض نظامين من أنظمة الخطاب أحدهما ظاهر والآخر مضمر، بحيث يكون المضمر ناسخًا للظّاهر، ولابدّ أن يكون ذلك في نفس واحد، أو في ما هو في حكم النّص الواحد، شريطة أن يوصف النّص بالجماليّة والجماهريّة، كما اعتبره ذا طبيعة سرديّة، تتحرّك في حبكة متقنة، لذا فهو خفي وقادر على الاختباء دائما، ويستخدم أقنعة كثيرة، وأهمها قناع الجمالية اللّغويّة، وعبر البلاغة وجمالياتها تمرّ الأنساق المطمئنّة من تحت هذه المظلّة[5].

---

[1] –ضياء الكعبي، السّرد العربي القديم للأنساق الثّقافية وإشكاليات التّأويل، ص22.

[2]-Umberto Eco, A Theory Of Semioties (Meaning Of Cultual Unit), First Midland Book Edition, 1979, p:49-69.

[3] –عبد الله حبيب التّميمي، سحر كاظم حمزة الشّجيري، دونية المرأة في المجتمع الجاهلي وفوقيتها في الشّعر، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، كلية التّربية، جامعة القادسية، العراق، مج22، ع2، 2014 م، ص316.

[4] – نادر كاظم، الهوية والسّرد(دراسات في النّظرية والنّقد الثقافي)، مكتبة مؤمن قريش، القاهرة، ط2، 2016 م، ص9.

[5] –عبد الله الغذامي، النّقد الثّقافي(قراءة في الأنساق الثّقافية العربية)، ص78.

وتأسيسًا على ما قيل، يُمكننا اعتبار الخطاب الأدبي يشتمل على معنيين، القريب وهو ما يتبدّى في ظاهر اللّغة وجمالياتها، ومن تحته هناك مُضمر نسقي يُحسنُ التّستّر والاختباء وعن طريقه تتشكّل الدّلالة النّسقيّة. ومن ثمَّ فإنّ قراءة هذه النّصوص تتطلّب قراءة ثقافيّة فاحصة؛ ذلك أنّ دلالتها المضمرة ليست مصنوعة من مؤلّف، ولكنّها مُنغرسة في الخطاب، مُؤلّفتها الثّقافة.

وهذا في حدّ ذاته يشترط على القارئ أن يكون على قدر من الوعي الفكري والثّقافي، حتّى يتمكّن من كشف تلك البُنى المضمرة، وفضحها.

ولأنّها تتقن الاختباء والتّخفي يُمكن تحديدها أيضا" بكونها مجموعة من التّرسّبات تتكوّن من البيئة الثّقافيّة والحضاريّة وتتقن الاختباء تحت النّصوص المختلفة، وهي حاضرة في فُتات الألسن والأقلام بصورة آلية، وينجذب نحوها المتلقون دونما شعور منهم لأنّها أصبحت تشكّل جزءًا هامًا من بُنيتهم الذهنيّة والثّقافيّة"[1].

وليس بعيدًا عن الرّؤية يكشف "يوسف عليمات" عن ماهيّة النّسق الثّقافي بعدّه:" عنصرًا مركزيًّا في الحضارة والمعرفة والثّقافة والمجتمع، إذ يتّسم –من حيث هو نظام– بالمخاتلة واستثمار الجمالي والمجازي، ليمرّر جدلياته ومُضمراته التي لا تنكشف إلّا بالقراءة الفاحصة **Read Examiner**، ولا يمكن استبارها إلّا بتكوين جهاز مفاهيمي متكامل"[2]، يمكّن من كشف طبيعة هذه الأنساق الثّقافيّة، وطرق اختبائها.

وفي سياق حديثه عن هذه الأنساق يمنحها سمّة الانفتاح، ويؤكّد ذلك في سياق حديثه عن تحوّلات النّسق وتشكّلاته في النّص الشّعري الجاهلي، حيث تكمن خاصية النّسق عند "عليمات" بقدرته على الانفلات، والبناء/ إعادة البناء، والتّمايز، والتّحويل، والتّوليد؛ أي أنّه بهذا المفهوم نسق عابر للمرجعيات المتعدّدة للخطاب. كما أنّ تشظّيات النّسق داخل البُنى النّصيّة يسمح بتشكيل

[1] – إسماعيل خلباص حمادي، إحسان ناصر الدّين، النّقد الثّقافي(منهجه وإجراءاته)، مجلة كلية التّربية، العراق، ع13، 2013م، ص17.

[2] –يوسف محمود عليمات، النّقد النّسقي(تمثيلات النّسق في الشّعر الجاهلي)، الأهلية للنّشر والتّوزيع، المملكة العربية الأردنية، عمان، ط1، 2015م، ص9.

أنساق أخرى مولّدة بالغة التّداخل والجاذبيّة[1]، لذلك يرى "عليمات" أنّه "لابدّ من تبنّي استراتيجيات مشبّعة بالفكر والثّقافة من أجل الوعي بهاته الأنساق الحرّة ذات الوظائف النّوعية؛ ذلك أنّ هذه الأنساق تملك تاريخًا من الأفكار التي تُفهم وتُدرك بوصفها ممارسات مولّدة"[2].

ويبرهن على فكرة الانفتاح وتعدديّة النّسق انطلاقًا من طبيعة النّص وما يشكّل ببنيته العميقة من أنساق، حيث يرى أنّ النّص بوصفه خطابًا لغويًّا وتشكيلاً جماليًّا، فهو يُضمر في بنيته العميقة موضوعات متباينة، تتصل برؤية المبدع ومواقفه المتعدّدة إزاء الحياة والوجود. وهو ما جعل "عليمات" يتخطّى الفكرة القائلة بأنّ النّسق الثّقافي نسق ثابت غير متحوّل وأنّ له سلطة الهيمنة ببنية الخطاب كما ذهب إلى ذلك النّاقد الغذّامي[3].

وعلى هذا، يمكن القول إنّ تعدّد النّسق وانفتاحه وعدم ثباته راجع إلى تعدّد محمولاته الثّقافيّة القابعة في البُنى العميقة، والتي لا تتبدّى إلّا من خلال فكّ الشّفرات والمرموزات البادية على سطح اللّغة.

وفي سبيل تحقيق هذه الرّؤية اعتمد "عليمات" تقسيمًا ثلاثيًّا للنّسق كشرط لتحقيق وظيفته، ويقول في هذا الشّأن:" لقد أشار "الغذامي" في كتابه "النّقد الثّقافي" إلى وجود نسقين متضادين متلازمين في النّصوص الأدبيّة، أحدهما نسق ظاهر والآخر مضمر في بنية النّص، وفي الحقيقة، فإنّ الغذامي بمقولته هاته يغفل نسقًا ثالثًا يمكن أن يتشكّل من هذين النّسقين، وهو ما يمكن تسميته بـ"الميتانسق"، أي الرّؤية التي يتبناها النّاص ويتأوّلها المتلقي من تضاد النّسقين السّطحي والعميق، وهو ما أطلق عليه "يونغ" **jung** "الرّمز الموحّد" أو "التأليف الأعلى للمتضادات"، ونتيجة لتضافر النّسقين المتضادين يتولّد النّسق الثالث، وعن طريق النّسق الأخير يكون تحقيق الذات سبيلاً للمعنى في الحياة، وأداة لتكوّن الخلق والشّخصيّة، ومن ثمّ النّظرة الفلسفيّة الشّاملة"[4].

---

[1] – يوسف محمود عليمات، النّقد النّسقي(تمثيلات النّسق في الشّعر الجاهلي ، ص21.

[2] – المرجع نفسه، ص22.

[3] – عبد القادر طالب، النّسق الثقافي وسمات التّشكل في الخطاب الأدبي(قراءة من خلال تجربة الناقد يوسف عليمات)، مج2، ع10، ص350.

[4] – يوسف محمود عليمات، جماليات التّحليل الثّقافي(الشّعر الجاهلي نموذجا)، دار الفارس، عمان، الأردن، ط1، 2004م، ص228.

وتأسيسًا على ما قيل، فإنّ الاستراتيجيات التي يتخذها النّسق في التّشكّل والبناء تستوجب من الناقد النّسقي تبنّي استراتيجيات مشبّعة بالفكر والثّقافة من أجل الوعي بهاته الأنساق ذات الوظائف النّوعية، وذلك أنّ هذه الأنساق تملك تاريخًا من الأفكار[1]، المترسّبة خلف الخطابات، وتشمل جوانب الحياة المختلفة (الأعراف، التّقاليد، الدّين، الأسطورة، الثّقافة، التّاريخ...)، وبمرور الزّمن تطوّرت إلى منظومة ثقافيّة تسلّلت إلى الخطاب، وتقنّعت بالجمالية، وهو ما يجعلها قادرة على الانفلات والتّستّر، ولا يُمكن فضحها وكشفها إلّا من خلال التّسلّح بأدوات إجرائيّة تمكّننا من قراءة فاحصة وعميقة للخطاب.

ثالثاً– من النّقد الأدبي إلى الثّقافي؛ نقلة إجرائيّة مصطلحيّة:

إنّ تأسيس أيّ منهجيّة جديدة للقراءة لا يتمّ إلّا من خلال تحديد أدوات إجرائيّة خاصّة بها. واعتبارًا أنّ الغذّامي "هو أوّل من تبنّى مشروع النّقد الثّقافي في الوطن العربيّ بوصفه آليّة جديدة في قراءة النّصوص"[2] ، حيث يقول:" إنّ النّقد الأدبي ممّا نعهده بمدارسه القديمة والحديثة قد بلغ حدّ النّضج أو سن اليأس، حتّى لم يعد بقادر على تحقيق متطلّبات المتغير المعرفي والثّقافي الضّخم الذي نشهده الآن عالميًّا وعربيًّا، بما أنّنا جزء من العالم متأثّرون به ومُنفعلون بمتغيراته" [3]، من خلال إعادة بناء النّص وتأطيره بمنظورات مُغايرة تلائم طبيعة هذه المتغيرات التي تشهدها السّاحة الثّقافيّة.

وهي رؤية توصّل إليها "الغذّامي" من خلال محاولة بحثه عن الأنساق لكشف العيوب النّسقيّة في (الخطاب) والكامنة خلف الشّخصيات العربيّة من الجاهليّة إلى اليوم، وهذه الأنساق–كما يرى "الغذامي"– مخبوءة وراء عباءة الجمالي، أو إنّها مغطاة بأغطيّة سميكة وجماليّة يحتمي خلفها النّسق المضاد عبر حيل ثقافيّة يصبح من العسير كشفها ويتطلّب أدوات إجرائيّة واعية وعميقة، وهذا ما أطلق عليه بالعمى الثّقافي[4].

[1] – بوسف محمود عليمات، النّقد النّسقي(تمثيلات النّسق في الشّعر الجاهلي)، ص22.

[2] – المرجع نفسه، ص9.

[3] – عبد الله الغذامي، النّقد الثّقافي(قراءة في الأنساق الثقافيّة العربية)، ص12.

[4] – سمير خليل، النّقد الثقافي من النّص إلى الخطاب، دار الجوهري، بيروت، لبنان، ط1، 2012م، ص55.

وكون هذا المشروع الثّقافي يبحث عن المضمر النّسقي، وهذا بغية فضحه وإظهاره، لذلك لم يعد النّقد الثّقافي مُطالبًا اليوم بالتّركيز على ما هو جمالي، لأنّ ذلك يجعلنا –كما يرى "الغذامي"– نغفل عن العيوب النّسقيّة ؛" فعلى الرّغم من أدائه دورًا مهمّا في الوقوف على (جماليات) النّصوص، وفي تدريبنا على تذوّق الجمالي وتقبّل الجميل النّصوصي، وهو حال النّقد الأدبي الذي يرى أنّه بسببه أوقع نفسه وأوقعنا في حالة من العمى التّام عن العيوب النّسقيّة المختبئة تحت الجمالي، وظلّت العيوب النّسقيّة تتنامى متوسّلة بالجمالي، الشّعري والبلاغي، حتّى صارت نموذجًا سلوكيًّا يتحكّم فينا ذهنيًّا وعمليًّا، وحتّى صارت نماذجنا الرّاقية –بلاغيًّا– هي مصادر الخلل "[1] ومنبع العيوب النّسقيّة المضمرة المتلبّسة بالجماليات.

وإيمانًا منه بضرورة إيجاد أدوات إجرائيّة نقديّة تمكّننا من كشف العيوب النّسقيّة–كما يشير– نجده يعترف بفاعليّة أدوات النّقد الأدبي في الممارسة النّقديّة الثّقافيّة، حيث يقول:" إنّ النّقد الثّقافي لن يكون إلغاءً منهجيًّا للنّقد الأدبي، بل إنّه سيعتمد اعتمادًا جوهريًّا على المنجز المنهجي الإجرائي للنّقد الأدبي، وهذه أولى الحقائق المنهجيّة التي يجب القطع بها"[2].

ولأنّه يراه نقدًا عريقًا وأدواته لها حضور في المجال النّقدي، وكون "الأداة النّقديّة أداة مجرّبة مدرّبة، وتستند على تراكم نظري وتطبيقي عريق"[3]. لهذا يرى ضرورة تطويع هذه الأداة النّقديّة المعنيّة بالجمالي وتوظيفها توظيفًا جديدًا يلائم طبيعة هذا النّقد، وفي هذا الصّدد يقول "الغذامي":"ولكن الذي بوسعنا أن نفعله هو أن نستخلص نموذجنا النّظري والإجرائي ممّا هو أساس نقدي للمشروع الذي نزمع التّصدي له، وهو ينحصر تحديدًا في توظيف الأداة النّقديّة التي كانت أدبيّة ومعنيّة بالأدبي الجمالي توظيفًا جديدًا لتكون أداة في النّقد الثّقافي"[4] تهتم بالكشف عن المضمرات النّسقية الكامنة خلف الخطابات الأدبيّة.

[1] – عبد الله الغذامي، النّقد الثّقافي(قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، ص7،8.

[2] – عبد الله الغذامي، عبد النّبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص21.

[3] – المرجع نفسه، ص21.

[4] – عبد الله الغذامي، النّقد الثّقافي(قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة)، ص 63.

ولعلّ النّقلة الاصطلاحيّة يعتبرها هي أولى النّقلات التي لابدّ منها، وهذا تماشيا مع هذا التّحوّل الإجرائي، وهي بمثابة مصطلحات إجرائيّة ومنطلقات فكريّة لابدّ أن ينطلق منها أي باحث أو دارس في هذا المجال.

أ–العنصر النّسقي: وهو أولى النّقلات الاصطلاحيّة، وقد عدّه مبدأً أساسيًّا للتّحوّل الإجرائي من النّقد الأدبي الجمالي إلى النّقد الثّقافي، الذي ينظر إلى النّص بوصفه حادثة ثقافيّة نسقيّة.

وقد أضاف "الغذّامي" هذا العنصر إلى عناصر الاتّصال التي حدّدها النّاقد الرّوسي" رومان ياكبسون" **Roman Jakobson**، وفي هذا الشّأن يقول:" إنّ "رومان ياكبسون" استعار نموذج الاتّصال الإعلامي كي يفسّر عبره وظائف اللّغة، وتحديدًا وظيفة أدبيّة اللّغة، والعناصر السّتة هي: المرسل، والمرسل إليه، والرّسالة، ثم أداة الاتّصال والسّياق والشّفرة، ولا يتمّ الاتّصال إلّا بتمام هذه العناصر، وللّغة ست وظائف تبعًا للتّركيز على أيّ من هذه العناصر، على أنّ تركيز الرّسالة على نفسها، وهو ما يحقّقُ أدبيّة النّص، وهذا مفروغ منه في مجال الدّرس النّقدي الأدبي، ولقد قدَّم هذا النّموذج كما عرَّفه "ياكبسون" خدمة جليلة للدّرس الأدبي، غير أنّ ما نجده ضروريًّا في مبحث النّقد الثّقافي هو إضافة عنصر سابع، وهو ما سميناه بالعنصر النّسقي"[1]. وهو ما يوضّحه الشّكل التّالي[2]:

سياق (مرجعيّة)

مرسل (انفعاليّة) ـــــــــــــــــــ رسالة (شعرية) ـــــــــــــــــــ مرسل إليه(إفهامية)

اتّصال (انتباهية)

شفرة (ميتاليسانيّة)

العنصر النّسقي

(الوظيفة النّسقيّة)

وتأسيسًا على ما قيل، يُمكن القول إنّ "الغذّامي" يعترف بالدّور الفعّال والخدمة الجليلة التي قدّمتها عناصر الاتّصال التي حدّدها النّاقد ياكبسون للنّقد لأدبي، إلّا أنّه كان لابدّ من إضافة عنصر

[1]– عبد الله الغذامي، النّقد الثّقافي(قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة)، ص66.

[2] –المرجع نفسه، ص 66.

سابع(العُنْصرالنّسقي)، وهذا لمتطلّبات النّقد الثّقافي، كونه نقدًا يتجاوز الحدود الجماليّة للنّصوص الأدبيّة، باحثًا عمّا يتوارى خلفها من أنساق ثقافيّة مُضمرة.

ب/المجاز الكلّي:

حتّى يكون النّقد الثّقافي أكثر وعيًا بالأنساق وخدمة لها، تمَّ اقتراح مفهوم ثقافي للمجاز، وذلك قصد توسيع مجاله وتهيئته لاستعمال نقدي أكثر وعيًا بالفعل الثّقافي النّسقي.

فإلى عهد قريب أُعتبر المجاز عنصرًا بلاغيًّا مهمًّا في النّقد الأدبي، وذلك لاعتباره طريقًا من طرق الإبداع البياني، تدفع إليه الفطرة الإنسانيّة المزوّدة بالقدرة على البيان، واستخدام الحيل المختلفة للتّعبير عمّا في النّفس من معان تريد التّعبير عنها[1]. وقد عرّفَه أهل الاختصاص بأنّه:" تجاوز للحقيقة، وذلك باستعمال المتكلّم لكلمة في غير ما وُضعت له في أصل اللّغة"[2] .

إلّا أنّ هذا المجاز بمفهومه البلاغي تمّ توسعته إلى مجاز كلّي ليُصبح ذا قيمة ثقافيّة بعد أن كان أداة إجرائيّة جماليّة في النّقد الأدبي؛ "ذلك أنّ النّقد الثّقافي يهدف إلى استخلاص المجازات الثّقافيّة الكبرى التي تتجاوز المجاز البلاغي والأدبي المفرد، حيث يتحوّل النّص أو الخطاب إلى مُضمرات ثقافيّة مجازيّة"[3]، ويوضّح "الغذّامي" ذلك بقوله:" مازال المجاز هو الأساس المبدئي في الفعل النّصوصي، غير أنّ ما يحسن التّأكيد عليه هنا هو أنّ المجاز قيمة ثقافيّة، وليس قيمة بلاغيّة جماليّة كما هو ظاهر الأمر، ولقد سيطر التّصوّر البلاغي على مفهوم المجاز وعلى فعله، حتّى صار المجاز بحدّ ذاته مؤسّسة ذوقيّة ومصطلحيّة تتحكّم بشروط إنتاج واستقبال النّصوص، من هذا المدخل تأتي قضيتنا إلى نقد المفهوم البلاغي للمجاز، وفي اقتراح مفهوم ثقافي للمجاز يوسّع من مجاله ويُهيئه لاستعمال نقدي أكثر وعيًا بالفعل النّسقي وتعقيداته"[4].

---

[1] –عبد الرّحمن حسن حنبكة، البلاغة العربية(أسسها و علومها و فنونها)، دار العلم، دمشق، سورية، ط1، 1996م، ج2، ص225.

[2] – تقي الدّين أبو بكر علي، خزانة الأدب وغاية الأرب، دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط1، 1987م، ج2، ص440.

[3]– جميل حمداوي، النّقد الثّقافي بين السندان والمطرقة، متوفّر على الموقع:www.diwanalarab.com، تمّت الزيارة يوم: 20-7-2021، على السّاعة 10:00.

[4]– عبد الله الغذامي، النّقد الثّقافي(قراءة في الأنساق الثقافيّة العربيّة)، ص67، 68.

وبهذا التحوّل يغدو المجاز ازدواجًا يحمل دلالتين إحداهما ظاهرة، وهو ما يتبدّى جماليًّا في ظاهر اللّغة، والدّلالة الأخرى مُضمرة وخفيّة يتطلّب للكشف عنها أدوات إجرائيّة جديدة، وهذا لأنّها بمثابة مجازات كبرى(مجاز كلّي) كما يصفها "الغذّامي".

ودعوته إلى (المجاز الكلّي) تُسهم في إثراء وظائف المجاز داخل الخطاب؛ لأنّ الازدواج الدّلالي ذو طبيعة كليّة لا يقتصر على المفردة والجملة فقط [1].

وممّا قيل يتبدّى لنا أنّ وصف المجاز بالكليّة، كونه في القراءة الثّقافيّة يتخطى معناه البلاغي والجمالي إلى مجازات كبرى، وهذا في حدّ ذاته يتطلّب أدوات إجرائيّة مغايرة للكشف عنها.

ت/ التّورية الثّقافيّة :

تُعدّ التّورية من المصطلحات البلاغيّة، وتعني في أبسط معانيها " أن يذكر المتكلّم لفظًا مفردًا له معنيان حقيقيان، أو حقيقة ومجازًا، أحدهما قريب والآخر بعيد ودلالة اللّفظ عليه خفيّة، فيريد المتكلّم المعنى البعيد ويوري عنه بالمعنى القريب، فيتوهّم السّامع أوّل وهلة أنّه يريد القريب وليس كذلك"[2].

إلّا أنّ التّورية بمفهومها البلاغي أُحدث فيها توسيعًا وتعديلاً، وذلك بنقل وظيفتها من البلاغة المباشرة إلى وظيفة ثقافيّة تمتاز بالشّمولية والكليّة، ويبرّر "الغذّامي" هذه النّقلة بأنّ مصطلح " التّورية " يعاني" أزمة داخليّة كبقية عناصر المنظومة الاصطلاحيّة في البلاغة، فقد حدّدت وظيفة التّورية بالظّواهر المقصودة(القصديّة) فعليّا في صناعة الخطاب، و تأويله فيما ينبغي نقل هذه الوظيفة من هذا الخانق الضّيق والمحدود الفاعلية إلى مجال المضمرات والمخفيات والمتواريات بدل الرّكون إلى المقاصد التي تشير إليها الألفاظ"[3].

وعلى هذا، يتبدّى لنا أنّ البلاغة حوّلت التّورية إلى لعبة جمالية أفقدتها القدرة على كشف طبيعة النّسق في الخطاب الأدبي، وإذا تمَّ توسيع وظيفة التّورية من وظيفتها البلاغيّة المباشرة إلى وظيفتها الثّقافيّة يُحرر المصطلح من قيوده الضّيقة، ويدفع به إلى ممارسة وظيفة شاملة وكليّة في استكناه

[1] – سمير خليل، النّقد الثقافي من النّص الأدبي إلى الخطاب، ص28.

[2] – تقي الدّين أبو بكر علي، خزانة الأدب وغاية الأرب، ج2، ص39.

[3] – سمير خليل، النّقد الثّقافي من النّص الأدبي إلى الخطاب، ص29.

الخطاب مهما كانت مستوياته و مُضمراته[1]، ويضع "الغذّامي" تعريفًا دقيقًا لها بقوله:" هي مصطلح دقيق ومحكم، وهو في المعهود منه يعنى وجود معنيين أحدهما قريب، والآخر بعيد، والمقصود هو البعيد، وكشفه هو لعبة بلاغيّة مصطلحيّة، ونحن هنا نوسّع من مجال التّورية لا لتكون بهذا المعنى البلاغي المحدود و لكنّنا نقول بالتّورية الثّقافيّة، أي إنّ الخطاب يحَملُ نسقين لا معنيين، واحد هذين النّسقين واع والآخر مُضمر"[2].

وفي هذا السّياق يوضّح "الغذامي" معنى النّسق المضمر بقوله: " هو مضمر لا شعوري، ليس في وعي المؤلّف ولا في وعي القارئ، وهو مضمر نسقي ثقافي لم يكتبه كاتب فرد، ولكنّه إنوجد عبر عمليات من التّراكم والتّواتر حتّى صار عنصرًا نسقيًّا يتلبّس بالخطاب والكشف المنهجي عنه يتطلّب أدوات تأتي التّورية في مقدّمتها"[3].

وعلى هذا، أضحت التّورية التي تمّ توسعتها في النّقد الثّقافي أكثر شموليّة لما كانت عليه، وهذا لجعلها أكثر ملاءمة لمتطلّبات هذا النّقد، إذْ على إثرها أصبح للخطاب نسقان، أحدهما ظاهر واع؛ أي ظاهر ومتكشّف في اللّغة، ونسق مضمر، وهذا الأخير يكون ذا طبيعة ثقافيّة متراكمة في الوعي الجمعي، وأكثر تأثيرًا من النّسق الظّاهر.

ث/ نوع الدّلالة (الدلالة النّسقية):

نظرًا لطبيعة النّقد الثّقافي التي تُلزمه الاهتمام بالمضمرات الكامنة وراء الخطابات الجماليّة الظّاهرة، فقد تمَّ إضافة نوع ثالث من الدّلالات وهي الدّلالة النّسقية، والتي تُضاف إلى الدّلالة المباشرة الحرفيّة، وهي المعهودة في التّداول اللّغوي، والدّلالة الإيحائيّة المجازيّة.

ومُقترَح الدّلالة النّسقيّة إلى جوار الدّلالتين المذكورتين يوسّع من مفهوم الدّلالة، ويفتح المجال لمبحث يُضاف إلى المبحث الجمالي(الأدبي)الشّائع، وهو المبحث الثّقافي، الذي يعنى بكيفيات تضمّنُ

[1] -عبد الله إبراهيم، النّقد الثّقافي(مطارحات في النّظرية والمنهج والتّطبيق)، ع63، ص194.

[2] -عبد الله الغذامي، عبد النّبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص53.

[3] -عبد الله الغذامي، النّقد الثقافي(قراءة في الأنساق الثّقافية العربيّة)، ص71.

الخطاب أنساقًا تتدخّل في توجيه الأفكار والسّلوك، وتحدّد المحمولات الفكريّة للآثار الأدبيّة[1]، ويقول "الغذامي" في هذا الشّأن:" وإذا قبلنا بإضافة عنصر سابع إلى عناصر الرّسالة السّتة، وسمّيناه بالعُنصر النّسقي، فهو سيُصبح المولّد للدّلالة النّسقيّة، وحاجتنا إلى الدّلالة النّسقيّة هي لبّ القضيّة، إذْ إنّ ما نعهده من دلالات لغويّة لم تعد كافية لكشف كلّ ما تُخبّئه اللّغة من مخزون دلالي، ولدينا الدّلالة الصّريحة التي هي الدّلالة المعهودة في التّداول اللّغوي، وفي الأدب وصل النّقد إلى مفهوم الدّلالة الضّمنيّة، فيما نحن هنا نقول بنوع مختلف من الدّلالة هي الدّلالة النّسقيّة، وستكون نوعًا ثالثًا يُضاف إلى الدّلالات تلك "[2].

والدّلالة النّسقيّة مرتبطة في علاقات متشابكة نشأت مع الزمن لتكوّن عنصرًا ثقافيًّا أخذ بالتّشكّل التّدريجي إلى أن أصبح عنصرًا فاعلاً[3]، لكنّه وبسبب نشوئه التّدريجي "تمكّن من التّغلغل غير الملحوظ، وظلّ كامنًا هناك في أعماق الخطاب، وظلّ ينتقل ما بين اللّغة والذهن البشري فاعلاً أفعاله من دون رقيب نقدي لاشتغال النّقد بالجمالي أولًا، ثُمّ لقدرة العناصر النّسقيّة على الكمون والاختباء"[4].

وعلى هذا، أضحت الحاجة إلى الدّلالة النّسقيّة لكشف ما تُضمره اللّغة من دلالات مُضمرة، وذلك لكون النّص يُقرأ بوصفه حاملاً لأنساق ثقافيّة.

ج/ الجملة الثّقافيّة:

سبق وأن أشرنا أنَّ النّقد الثّقافي يُعنى بالكشف عن الأنساق الثّقافيّة المضمرة والمتوارية خلف النّصوص الأدبيّة، وبالتّالي فهو لا يهتم بالجملة النّحويّة وما تحمله من دلالات صريحة، ولا بالجملة الأدبيّة وما تحمله من دلالة ضمنيّة، ومن ثمَّ كانت الحاجة إلى نوع ثالث من الجُمل للوصول إلى الكَشْف عن الأنساق الثّقافيّة المتوارية، وهي الجُملة الثّقافيّة، " التي تُؤخذ كرديف مختلف عن الجملة

[1] – عبد الله إبراهيم، النّقد الثّقافي (مطارحات في النّظرية والمنهج والتّطبيق)، ع63، ص194.

[2] – عبد الله الغذامي، عبد النّبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص27.

[3] –سمير خليل، النّقد الثقافي من النص الأدبي إلى الخطاب، ص30.

[4] –عبد الله الغذامي، النّقد الثّقافي (قراءة في الأنساق الثّقافية العربيّة، ص 71.

النّحويّة والأدبيّة، مثلما أنّ النّص النّسقي رديف مختلف عن النّص الأدبي"[1]. وذلك لكون الدّلالة النّسقيّة بحاجة إلى جملة ثقافيّة نابعة من ذلك التّشكيل الثّقافي الذي يتحكّم في بناء تلك الصّيغ التّعبيريّة والتّشكيلات اللّغويّة.

وعلى هذا، فالجملة الثّقافيّة مفهوم يمسّ الذبذبات الدّقيقة للتّشكّل الثّقافي الذي تُفرز صيغه التّعبيريّة المختلفة. وبهذا تكون الجملة الثّقافيّة متولّدة عن الفعل النّسقي في المضمر الدّلالي للوظيفة في اللّغة [2] .

كما أنّ الجُملة الثّقافيّة ليست عددًا كميّا، إذ نجدُ جملة ثقافيّة واحدة في مقابل ألف جملة نحويّة؛ أي إنّ الجملة الثّقافيّة هي دلالة اكتنازيّة وتعبير مكثّف[3].

وتأسيسًا على ما قيل، فالجملة الثّقافيّة التي يُعنى بها في النّقد الثقافي لا ترتبط بالعدد الكمي للكلمات، وإنّما يُعنى بالجملة التي تكون أكثر استيعابًا للمُضمرات والأنساق الثّقافيّة، لما تحويه من رصيد ثقافي ودلالات مكثّفة.

ح/ المؤلّف المزدوج:

إنّ كلّ خطاب لغوي يحمل في ظاهره دلالات صريحة، وفي الوقت نفسه يُخفي مُضمرات مُناقضة تمامًا للدّلالات السّطحية، وهذه المضمرات ليست كلّها من إنتاج المؤلّف لوحده، "بل هي إلى جانب ذلك من إنتاج المتلقي والمجتمع، كما أنّها ليست بالضّرورة مقصودة في إنتاجها، لأنّها في الغالب تكون كامنة في اللاّوعي، سواء الفردي الخاص بالمؤلّف أو المتلقّي، أو الجمعي الكامن في طبيعة الثّقافة [4]؛ والثّقافة مُؤلّف مُضمر ذو طبيعة نسقيّة تُلقي بشباكها غير المنظورة حول الكاتب

[1] –حفناوي بعلي، مسارات النّقد ومدارات ما بعد الحداثة، ص156.

[2] –سمير خليل، النّقد الثّقافي من النّص الأدبي إلى الخطاب، ص31.

[3] – عيد الله الغذامي، عبد النّبي اصطيف، نقد ثقافي أم أدبي، ص28.

[4] –عبد الله الغذامي، النّقد الثّقافي(قراءة في الأنساق الثقافيّة العربيّة)، ص75.

فيقع في أَسْر مفاهيمها الكبرى[1]. وهنا نحن بإزاء مؤلّف مزدوج التّكوين: تكوين شخصي وآخر ثقافي، والثّاني لا يدّخر وسعًا في تشكيل وإعادة تشكيل الأوّل[2].

وتأسيسًا على ما قيل، فإنّ كلّ مُنتَج يمتلك مؤلّفين، مؤلّف مُفرد(صاحب النّص)، وهو ظاهر، وآخر مضمر، وهو الثّقافة المهيمنة بأنساقها، بحيث تكون أشدّ تأثيرًا، وهذا لأنّها المؤلّف الحقيقي.

وختامًا يُمكن القول إنّ الأساسيات السّت التي قدّمها "الغذامي" تشكّل منطلقات نظريّة ومنهجيّة، تُمكّنُ قارئ النّص من مُساءلة أنساقه الثّقافيّة وتفكيكها، وهذا لكونها ركيزة أساسيّة يقوم عليها مشروعه النّقدي الثّقافي.

رابعاً– النّقد الثّقافي والمعطى الجمالي:

كثيرة هي التّعريفات والمفاهيم التي أدرجت النّقد الثّقافي ضمن المقاربات الثّقافيّة التي تسعى إلى فضح حيل الأدباء وكشف سوءات خطاباتهم، من خلال استجلاء الأنساق الثّقافيّة المتوارية خلف نصوصهم الأدبيّة، متجاوزًا بذلك ما هو جمالي وبلاغي في الخطابات، إلى تناول الإنتاج الثّقافي أيّا كان نوعه.

وكون الدّلالة النّسقيّة تقوم بوظيفة الفاعل المحرّك في الذهن الثّقافي للأمّة، وهو المكوّن الخفي لذائقتها، وأنماط تفكيرها، وصياغة أنساقها المهيمنة، فالنّسق المضمر يحتاج إلى جهد لكشفه، لأنّه مستتر بأقنعة البلاغة؛ لذا أوجد دُعاته نظريات في القبحيات لكشف حركة الأنساق، وفعلها المضاد للوعي النّقدي[3] .

وقد تبدّى تركيزهم على البحث عن الأنساق المضمرة في (الخطاب) وليس في (النّص) الأدبي؛ لأنّ النّص عُرف مؤسّساتي يركّز على ما هوجمالي وبلاغي متغاضيًا عمّا هو غير بلاغي، فكلّ ما هو لغوي في رأي "الغذّامي" يدخل في عُرف الثّقافي هو (الخطاب) لكي يتساوى فيه ما هو جمالي مع غير الجمالي، والنّخبوي والمهمّش، والمؤسّساتي. وتبعًا لهذا المعطى يُصبح النّص الأدبي واقعة ثقافيّة

[1] – سمير خليل، النّقد الثّقافي من النّص الأدبي إلى الخطاب، ص32.

[2] – عبد الله إبراهيم، النّقد الثقافي(مطارحات في النّظرية والمنهج والتّطبيق)، ع63، ص194.

[3] –سمر الديوب، الثّنائيات الضّدية(بحث في المصطلح ودلالته)، المركز الإسلامي للدّراسات الاستراتيجية، ط1، 2017م، ص145.

نسير أغوارها لمعرفة الكامن خلفها ولا تعنيه فنّيته وصياغاته المتفرّدة تلك، شأن النّقد الأدبي، وهذا لكونه يبحث عن القُبحيات في الخطاب، عكس النّقد الأدبي الذي يبحث عن الوظيفة الجماليّة للنّص الأدبي[1]، وقدراته البلاغيّة والفنّيّة مع إهماله للنّصوص المهمّشة وغير النّخبويّة.

ونظرًا لاعتبار "الغذّامي" الجماليّة هي أخطر حيل الثّقافة لتمرير أنساقها، لهذا يرى أنّ النّقد الأدبي فشل في أداء المهمّة الموكّلة له لنقد الأدب، وهذا "لتركيزه على الجمالي الموروث من البلاغة العربيّة، والتي تُعدّ الأصل التّكويني للنّقد الأدبي عربيًّا، وإنْ جرى تطوير الأدوات النّقديّة مع الزّمن ومع الرّواد ومع المدارس، ومع ضروب التّبادل المعرفي المتنوّعة، إلّا أنّ الغاية القُصوى للنّقد ظلّت هي الغاية الموروثة من البلاغة، وهي البحث عن جماليّة الجميل والوقوف على معالمها، أو كشف عوائقها، ويكفي أن يكونّ النّص جماليًّا وبليغًا لكي يحتلّ الموقع الأعلى في سلّم الذائقة الجماعيّة وفي هرم التّميّز الذهني"[2].

ولهذا كان لابدّ من وضع النّص-عند ممارسي النّقد الثّقافي- "تحت سطوة نسق متحوّل؛ أي نسق الوظيفة النّقدية بوصفها فعلاً ثقافيًّا وليس أدبيّا معنيًّا بالتّوصيات البلاغيّة والاستعاريّة والصّرفية وحتّى النّحويّة بشكل عام. وهذا ما يعني الكشف عن سلسلة خبيثة من النّسقيات المضمرة، تلك التي تُحيل النّص إلى فعل الخطاب"[3]، وما يحمله من بُنى ثقافيّة مُترسّبة في العُمق.

ويبدو أنّها رؤية أثارت السّجال، ولم تلق تأييدًا عند العديد من النّقاد، وهذا لأنّهم يعتبرون "النّقد الثّقافي جزءًا من النّقد الأدبي، كما يمثّل الجمالي جُزءًا منه أيضًا، ولا مسوّغ لإقصائه عنه، وليس شرطًا أن يلتزم النّقد الثقافي بالكشف عن الجمالي، ولكن ما دام يُعالج نصًّا أدبيًّا ضمن فلسفة ثقافيّة، فهو ضمن النّقد الأدبي"[4] .

[1] -سمير خليل، النّقد الثّقافي (من النّص الأدبي إلى الخطاب الأدبي)، ص55.

[2] - عبد الله الغذامي، عبد النّبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص18.

[3] -فليح مضحي أحمد السامرائي، وآخرون، فضاء الرّؤيا وآليات المنهج الجمالي والثّقافي في خطاب محمد صابر عبيد النّقدي، دار غيداء، الأردن، ط1، 2015م، ص55.

[4] - إبراهيم أحمد ملحم، تحليل النّص الأدبي(ثلاثة مداخل نقدية)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2016م، ص 144.

ولهذا بزخت إلى النّور دراسات حاولت تقديم رؤية مناقضة لما قدّمه "الغذامي"، وذلك من باب تحقيق التّكامل، وبُغية تدارك بعض المفاهيم والطُّروحات المقدّمة في مجال النّقد الثّقافي، ولا سيما قضيّة القبحيات، ولعلّ غرضهم في ذلك هو إعادة الاهتمام بالجمالي في الدّراسة الثّقافيّة.

وانسجامًا مع هذا الطّرح، وتعزيزا للوعي بالقيمة الجماليّة في النّص، بوصف هذه القيمة مادّة ثقافيّة ومادة للّذة، وخطابًا توليديّا للتّواصل- كما يسميها "محمد صابر عبيد" في كتابه" المغامرة الجماليّة للنّص الأدبي دراسة موسوعيّة"- حيث يأخذنا إلى المنطقة الشّاسعة للمُغامرة النّصية، تلك التي ستؤكّد فعاليّة القراءة أولاً، وفعالية التّأسيس ثانيًا، و فاعلية ما يتبدّى في الكتابة ثالثًا، إذ يصنع هذا الثّالوث إطارًا ثقافيًّا في التّعاطي مع النّصوص المشغول عليها بعيدًا عن أجناسها، لأنّ القراءة فعل كشف وتعرّف وتوليد للّذة، ومن ثمَّ سعة الاشتغال الجمالي عند "محمد صابر" تكشف عن سعة الثّقافي، وسعيه إلى إعادة الوجود في النّص، المفكّر فيه، بوصفه الجمالي التّعبيري، والجمالي المؤوّل وصولاً إلى الجمالي الدّافع للتّفكير والحائز على عناصره الحيويّة[1].

ومن ثمَّ فهو يعتبر الجمالية مرحلة من المراحل التي لابدّ للقارئ المتمكّن المرور عليها للوصول إلى اكتشاف ما يكتنه النّص من معان ودلالات عميقة.

كما يقدّم "عز الدّين المناصرة" أنموذجا من مشروعه النّقدي كمثال لتحقيق الجمالي في الثّقافي والثّقافي في الجمالي عبر شبكة الأنساق التي يشتغل عليها، حيث عبّر بأنّ التّداخل بين تمثّل الجمالي في الثّقافي، وتمثّل الثّقافي في الجمالي، داخل النّص الإبداعي والنّص الثّقافي من المسلّمات التي لا يُمكن التّغاضي عنها مهما بدت المنهجيّة قاسية في الفصل بينهما؛ فنحن حين نحلّل النّص الأدبي نحلّل الجمالي فيه في المستويات: اللّسانية والبلاغيّة والإيقاعيّة والسّيميائيّة وغيرها، كما نحلّل الأنساق المعلنة والمكبوتة ونقرأ الشّفرات والمرجعيّة والسّياق، وهكذا يتكامل النّقد الأدبي مع آليات النّقد الثّقافي، ونحن نستطيع أيضا تحديد جماليات النّص الثّقافي مع قراءة أنساقه، ويمثّل لذلك عند قراءته لكتاب الإمبرياليّة والثّقافة لإدوارد سعيد، فيرى أنّنا نستطيع اكتشاف الأنساق الجماليّة فيه مثل النّسق التّقني

[1] -فليح مضحي أحمد السامرائي، وآخرون، فضاء الرّؤيا وآليات المنهج الجمالي والثّقافي في خطاب محمد صابر عبيد النّقدي، ص 66.

الذي يتميز في كلّ كتاباته؛ أي النّسق الطّباقي الثّنائي أو نسق التّوازي بين التّحليل النّقدي والتّحليل الثّقافي [1]. ليُعيد بذلك الاهتمام بالقيمة الجماليّة للدّراسة الثّقافيّة في النّصوص الأدبيّة، لكون الجماليّة مرحلة مُهمّة لا يُمكن للدّراسة الثّقافيّة الاستغناء عنها.

ويبدو أنّها رؤية لا تختلف كثيرًا على ما أقرّه " يوسف عليمات" في مشروعه الثّقافي الجمالي، حيث عمد إليه في كتابه:" جماليات التّحليل الثّقافي (الشّعر الجاهلي نموذجا) "مركّزا في دراسته الثّقافية على "الوظيفة النّفعية للبلاغي والجمالي في النّصوص الشّعرية الجاهلية، في الوقت الذي تنظر فيه جلّ الدّراسات الثّقافيّة لهذه البلاغيات أو الجماليات على أنّها حيل خادعة يجب أن يتخلّى النّقد الثّقافي عن دراستها و يُعلن عن موتها، وموت النّقد الأدبي الذي يتوسّل بها"[2].

وعلى هذا، جاءت دراساته لتُثبت توجّه الجماليات الثّقافيّة عنده في كتابه الصّادر عام 2004م، " جماليات التّحليل الثّقافي"، من خلال قراءة نماذج من الشّعر الجاهلي وإبراز جمالياتها التي يكرّسها الشّعراء بغية إضمار جملة من القيم والتّمثلات والأنساق الثّقافيّة، وفي هذا الصّدد يقول:" تقدّم هذه الدّراسة تصوّرًا جديدًا للنّص الشّعري الجاهلي انطلاقًا من طروحات جماليات التّحليل الثّقافي الذي يولي الأنساق المتمركزة في البُنى النّصيّة أهميّة كبيرة للكشف عن تشكّلات هذه الأنساق ووظيفتها المؤسّسة للمعاني والرّموز والدّلالات. وبما إنّ القصيدة الجاهليّة تحوي في بُنيتها العميقة مُضمرات نسقيّة متعلّقة بنظرة الشّاعر الجاهلي للوجود الإنساني بكليّة أضداده، فإنّ تأويل هذه الأنساق المضمرة من حيث هي مكونات ثقافيّة للمجتمع الجاهلي تحتاج إلى تأويل ثقافي عميق يبيّن طبيعة هذه الموضوعات التي يمكن أن تُنتجها هذه الأنساق" [3].

وتأسيسًا على هذا الرّأي، فإنّ القول بنسقية الخطاب الأدبي عنده "يَجعلُ من هذا الخطاب حدثًا ثقافيًّا يتوسّل بجماليات النّصوص من أجل صُنع التّحولات والانحرافات النّسقية، ولهذا فإنّ

[1] – علي صليبي مجيد المرسومي، الشّاعر العربي الحديث ناقدًا (نقد الفكر، النّقد الثّقافي، النّقد الجمالي)، كلّية التّربية الأساسية الجامعية المستنصريّة، العراق، ط1، 2016م، ص147.

[2] – يوسف محمود عليمات، جماليات التّحليل الثّقافي(الشّعر الجاهلي نموذجًا)، ص21.

[3] –المرجع نفسه، ص15.

الخطاب الثّقافي لايتحقّق وجوده بانفصامه عن جماليات اللّغة والمعنى في النّصوص الشّعرية، وإنّما يكتسب صفته الثّقافيّة بفعل السّياقات الجماليّة و القيم المنصهرة فيه"[1].

وإذا كانت الشّعريّة- على رأي عليمات –تأسّس بفعل ما يُضمره النّص من انحرافات أسلوبيّة وصوريّة قادرة على إنتاج المعاني الجمالية ، فإنّ هذه الشّعريّة نزّاعة في الوقت نفسه إلى التّمثيل، ومن ثمَّ تشكيل الأنساق الثقافيّة التي تتموضع في النّهاية لتكوّن عوالم متنامية ومتناقضة[2].

فهو يؤكّد على أنّ القيمة الجماليّة مثلما تُسهم في تحقيق شعريّة الشّعر، فهي في الوقت ذاته تمكّن الشّاعر من بناء أنساقه الثّقافيّة وإضمارها.

وعلى هذا، فإنّ النّص الشّعري يعدّ تشكيلاً جماليًّا ثقافيًّا في آن واحد، حيث تُصبح المعطيات البلاغيّة أو مكوّنات الصّورة الفنيّة أدوات مؤثّرة تحفّز المحلّل الثّقافي على اكتناه المدلولات النّسقيّة في بُنية النّص الشّعري[3].

ومن ثمَّ فهو يرى أنّ استبعاد بعض الدّارسين للقيمة الجماليّة في النّص واتّخاذها مجرّد حيلة شكليّة لإضمار القبيح والسّالب في النّص لا يمكن أن تستقيم، فالنّص يتضمّن أنساقًا ناجزة للمعاني ومولّدة للموضوعات، لذا فإنّ تضاد هذه الأنساق جماليًّا وقبحيًّا، هو الذي يحفّز المتلقي على اكتشاف الأبعاد الوظيفيّة لهذه الأنساق[4] .

ومن ثمَّ فقد نظر "عليمات" نظرة مختلفة تماما في دراسته الثّقافيّة للشّعر العربي القديم، والتي تركّزت على الوظيفة النّفعية للبلاغي والجمالي في النّصوص الشّعرية في الوقت الذي تنظر فيه جلّ الدّراسات الثّقافية لهذه الجماليات على أنّها حيل خادعة يجب أن يتخلّى النّقد الثّقافي عن دراستها، وفي هذا الشّأن يقول:" هذه الدّراسة كما بدا في تنظيرها وإجرائها تركز على الوظيفة النّفعية للبلاغي والجمالي في النّصوص الشّعرية، في الوقت الذي تنظر فيه جل الدّراسات الثّقافية لهذه البلاغيات

[1] – يوسف محمود عليمات، اللّغة الشّعرية وتحوّلات النّسق(قراءة ثقافية في شعر أبي عينية المهلهي)، مؤتمر النّقد الدّولي الحادي عشر حول تحوّلات الخطاب النّقدي العربي المعاصر، قسم اللّغة العربية- كلية الآداب، جامعة اليرموك، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2008م ، ص1366.

[2] – المرجع نفسه، ص 1314.

[3] – يوسف محمود عليمات، النّسق الثّقافي(قراءة ثقافيّة في أنساق الشّعر العربي القديم)، ص121.

[4] –يوسف محمود عليمات، جماليات التّحليل الثّقافي(الشّعر الجاهلي نموذجا)، ص17.

أوالجماليات، على أنّها حيل خادعة يجب أن يتخلّى النّقد الثّقافي عن دراستها، ويعلن موتها، وموت النّقد الأدبي الذي يتوسّل بها. وقد جاءت مناقشتي لبعض ما أورده "الغذامي" في كتاب النّقد الثّقافي واضحة في هذا المجال فلا يمكن لمؤلّف القصيدة أن يهمل القيمة الجماليّة من حيث هي هدف أساس لتحقيق شعريّة الشّعر"[1].

ولعلّ هذا ما أعطى الدّكتور "عليمات" فرصة ثمينة لاستيعاب المفهوم الأساسي للنّقد الثّقافي، من خلال اتّخاذه من الجماليات التي كان يُنظر إليها قبحيات مجالاً خصبًا وعنصرًا فاعلاً في استكناه المضمرات النّسقيّة.

وقد أجرى مشروعه النّقدي الثّقافي بامتياز على الشّعر الجاهلي مركّزا فيه على صراع الأضداد في المفارقة العجيبة التي جمعت بين الصّدام والتآلف فيما بين هذه الأضداد داخل النّص الشّعري، ومن أسباب نجاحه في هذا أنّه تخلّص من عقدة" القبحيات" التي عدّها بعض من طبّق مفهوم النّقد الثّقافي على شعرنا القديم ميزة هذا الشّعر فحمّله لذلك كلّ إخفاقات التّاريخ العربي، أمّا هو نظر بعين الجمال إلى هذا الشّعر، واستخرج من بعضه قيمًا سامية ومآثر عظيمة، وصياغات لغويّة حيوية التّفاعل وإيحائيّة الدّلالة وبعيدة العمق. كلّ ذلك كان خلاصة جهد الإنسان في صراعه مع الزمان والمكان والإنسان. وهكذا فعل حين تصدّى للّغة ذلك الصّراع من خلال ما نذر نفسه له هو جماليات التّحليل الثّقافي للشّعر الجاهلي، إذ راح يبحث في فاعليّة الأنساق الثّقافيّة، وما تشير إليه تشكّلاتها المتغايرة على حد التآلف والتّنافر لتُنتج رُؤى شعريّة تخترق العادي والمألوف فتلامس الأسطوري و المثالي في عالم الإنسان[2]، وصراعاته مع الواقع وإشكالياته مع الحياة وصورها المتناقضة.

وتعزيزًا للوظيفة الجماليّة البلاغيّة في نقد النّصوص الشّعرية والكشف عن أنساقها، بما أفضت إليه مقاربته لنص الصعلكة في الخطاب الشّعري العربي القديم، تبيّن له أنّ هذا النّص يتوزّع بين نسق ظاهر يثير إعجاب المتلقّي ببطولة الصّعلوك ومغامرته، وكذلك أساليبه في صنع أنساقه المتعالية، وبين

[1] – يوسف محمود عليمات، جماليات التّحليل الثّقافي(الشّعر الجاهلي نموذجا)، ص21.

[2] – المرجع نفسه، ص13.

نسق مضمر يجب التّوقّف مليّا عند محمولاته وإشاراته، حيث نجد الصّورة الإيجابية التي تشكّلت للصّعلوك على مستوى النّسق السّطحي تتحوّل إلى صورة سلبيّة في النّسق المضمر[1].

وانطلاقًا من رؤية "عليمات"، والتي مفادها أنّ لغة النّص الشّعري تشكّل بنية جماليّة ظاهرة تُضمر أنساقًا إيدولوجيّة وثقافيّة، نجده كذلك يعتبر أنّ بلاغيات الخطاب والتّشكيلات اللّفظيّة دليل ثقافيّ.

ومن هنا، فإنّ لغة النّص الشّعري تشكّل بنية جمالية ظاهرة تستتر وراءها أنساقًا ثقافيّة ذات أبعاد سيموطيقيّة وأيديولوجية نامية. ولهذا فإنّ أكثر ما يُميّز هذا الخط السّيموطيقي- النّصي- هو محاولة إدخال دراسة الوسائل اللّفظية في أطروحة شاملة حول عمل النّص الأدبي بوصفه دليلاً ثقافيًّا[2]، وهو ما يضمن له في هذه الدّراسة الجمع بين الجمالي والثّقافي.

ولهذا عمد "عليمات" في تحليله النّص الشّعري إلى استخدام مُفردات أساسية أهمها: الانحراف الأسلوبي **Deviation**، والصّورة التّنافريّة **0xymoronic Image**، والمفارقة **Paradox**، والثّنائيات الضّدية، والنّسق، والعلامة، والتّشبيه الدّائري[3].

ومع هذا الدّرس الثّقافي الذي قدّمه "يوسف عليمات" يمكن اعتبار الاهتمام بالقيمة الجمالية من المراحل المهمّة التي لا يمكن للنّاقد الثّقافي إهمالها، ذلك أنّ النّص عنده قيمة ثقافيّة لا تتبدّى أنساقه الثّقافية المضمرة إلّا ضمن صوره الجمالية.

[1] - يوسف محمود عليمات، جماليات التّحليل الثّقافي(الشّعر الجاهلي نموذجا)، ص 23.

[2] - يوسف محمود عليمات، اللّغة الشّعرية وتحوّلات النّسق(قراءة ثقافية في شعر أبي عينية المهلبي)، مؤتمر النّقد الدولي الحادي عشر حول تحوّلات الخطاب النّقدي العربي المعاصر، قسم اللّغة العربية، ص1364.

[3] -إبراهيم أحمد ملحم، تحليل النّص الأدبي(ثلاثة مداخل أدبية)، ص145.

وما تجدر الإشارة إليه أنّ ما قدّمه "يوسف عليمات" من طروحات " في كتابه "جماليات التّحليل الثّقافي،" نتيجة اقتداءه بمقولات التّاريخانيّة الجديدة*، والتي يعود الاهتمام بها كممارسة نقدية إلى "ستيفن غرينبلات"**Stephen Greenblatt** أو ما اصطلح عليه لاحقًا ب" شعرية الثّقافة"أو " بويطيقا الثّقافة"، أو ما يُعرف ب" جماليات التّحليل الثّقافي " **The poetics Cultural Analysis**. وقد بيّن من خلال هذا المصطلح الإجراءات القرائيّة لتأويل المظاهر التي كانت قد تشكّلت من خلال البحث حول كتّاب عصر النّهضة، فالتّحليل الثّقافي في علاقته بالسّياقات الاجتماعية يفهم ضمنًا على شكل خارطة مرسومة داخل الفلك الجمالي الذي يُمكّننا من رصد بعض الدّلالات التّصويريّة لهذه الخارطة[1].

وتعني البويطيقا الثّقافيّة عند "غرينبلات" دراسة الإنتاج الجمعي للممارسات الثّقافيّة، وبحث العلاقات بين تلك الممارسات، وكيف جرت صياغة المعتقدات والتّجارب الجمعيّة، ثم نقلها من وسيط إلى آخر مركز في شكل جمالي يمكن التّعامل معه، ثُمَّ تقديمها للاستهلاك، وكيف خطّطت الحدود بين الممارسات الثّقافيّة التي تعتبر أشكالاً فنيّة، وبين الأشكال الأخرى ذات الصّلة **Contiguous**، فالأدب عند "غرينبلات" هو أحد تلك الوسائط المركّزة للتّعبير عن تلك المعتقدات والتّجارب الجمعيّة في شكل جمالي[2] وتلبّس بلاغي.

* من الاتّجاهات النّقديّة البارزة في الولايات المتحدة الأمريكية، وقد وصفه البعض بالأكثر أهمية، أخذ هذا الاتجاه في التّنامي مع نهاية السّبعينات ومطلع الثّمانينات من القرن العشرين على يد عدد من الدّارسين وفي طليعتهم "ستيفن غرينبلات"، حيث أطلق هذا المصطلح في عدد خاص من مجلّة الجنوسة، ليصف به مشروعه في نقد الخطاب النّهضة خاصة الإنجليزي أو الشّكسبيري تحديدًا، كما يعود له الفضل في طرح مصطلح " الجماليات الثّقافية"، "الشّعرية "، "بويطيقا الثّقافة "، وإنْ كان المصطلح الذي استقرّ عند الجميع في نهاية الأمر هو "التّاريخانية الجديدة،"، حيث لاقى هذا المصطلح قبولاً عريضًا لدى جماعات النّقد لما بعد البنيوي ومُنظّري الخطاب، إذْ عدّه الدّارسون الحدود بين التّاريخ والأنثروبوجيا والفن والسّياسة والاقتصاد والأدب. حفناوي رشيد بعلي، فضاءات جديدة للنّقد الثّقافي ومساءلات العلوم الإنسانية، مجلة عالم التّربية، المغرب، ع16، 2005م، ص246.

[1] –سمر ديوب، الثّنائيات الضّدية (بحث في المصطلح ودلالته)، 145.

[2] – عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه(دراسة في سلطة النّص)، عالم المعرفة، الكويت، (دط)، 2003م، ص253.

وعلى هذا الطّرح، فغرينبلات لا يُهمل القيمة الجمالية في النّص الأدبي، بل يؤكّد على ضرورتها، لتعزيز الثّقافي خلاف أصحاب مشروع النقد الثقافي**Culural Criticism** الذين يرون أنّ وظيفة النّقد الثّقافي تكمن في استتار القبحيات خلف الجماليات[1].

وعليه يتوجّب على النّاقد الثّقافي الاستعانة بالمكوّن الجمالي في نقد الخطاب الأدبي وإظهار قبحياته المضمرة، واستنطاق الدّلالات والمضمرات النّسقيّة القابعة خلف النّصوص الأدبيّة، وهذا لأنّ الأديب يعتمد في بناء أنساقه الثّقافيّة وإضمارها في نصوصه الأدبيّة على التّشكيلات الجماليّة والصّور البلاغيّة.

[1] – سمر الدّيوب، الثّنائيات الضّديّة (بحث في المصطلح ودلالته)، ص147.

الفصل الثاني

تمظهرات الأنساق الثّقافيّة على مستوى العتبات النّصيّة

أوّلا: تمظهرات الأنساق الثّقافيّة على مستوى العنونة

ثانيا: تمظهرات الأنساق الثّقاقيّة على مستوى الإهداء

توطئة:

أرّق النّص الأدبي النّقاد والمفكّرين في قبضهم على المعنى الكامن خلفه، نظرًا لطبيعته الزئبقيّة المراوغة، ولاكتنافه الغموض والإبهام أحيانًا أخرى، ممّا جعل جهودهم مستمرة في البحث عن أدوات للكشف عن كنه النّص الأدبي وفك شفراته والتّعمّق في معانيه، ونتيجة لذلك طفق على مسرح الأحداث النّقديّة أداة فاعلة لاستنطاقه، وهو ما يُعرف ضمن النّقد الحداثي بالنّص الموازي **Paratatexet**، وذلك باعتباره جسرًا يقود القارئ إلى جوهره، ووسيلة ناجعة في فكّ طلاسمه.

ويتمظهر النّص الموازي كنسيج يحيط بالنّص، ويتفرّع منه الكثير من العتبات المرافقة؛ كالعناوين الرّئيسة، العناوين الفرعية، بيانات النّشر، الغلاف، الإهداءات، التّوقيعات، المقدّمات، الملاحظات، وغيرها من النّصوص الموازية[1].

ويُعدّ "جيرار جينيت" **g. Genette** من المنظّرين الأوائل الذين سبقوا إلى هذا المجال النّقدي الحداثي في كتابه " عتبات"**Seuils** الصّادر عام (1987)م، ضمن سياق نظري وتحليلي عام يعتني بإبراز ما للعتبات من وظيفة في فهم خصوصيّة النّص، وتحديد جانب أساسي من مقاصده الدّلالية، وهو اهتمام أضحى في الوقت الرّاهن مصدرًا لصياغة أسئلة دقيقة تعيد الاعتبار لهذه المحافل النّصيّة المتنوّعة الأنساق وقوفًا عند ما يميّزها و يُعيّن طرائق تدريسها [2].

وتبعًا لذلك اكتست العتبات أهمية بالغة، وهذا لكون قراءة المتن أضحت مشروطة بقراءة هذه النّصوص، فكما أنّنا لا نلج فناء الدّار قبل المرور بعتباتها، فكذلك لا يُمكننا الدّخول في عالم المتن قبل المرور بعتباته، لأنّها تقوم بدور الوشاية والبوح، وشأن هذه الوظيفة أن تساعد في ضمان قراءة سليمة للكتاب، وفي غيابها قد تعتري قراءة المتن بعض التّشويشات[3].

كما أُعتبرت مدخلا معرفيًّا مهمًّا في كشف جماليات النّصوص وتأشير الوحدات الدّلالية الصّغرى والكبرى التي تربط النّص بأجزائه، كما أصبحت العتبات ثيمة نوعية، بها يُعرّف النّص، وبها

[1] –عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النّص(دراسة في مقدّمات النّقد العربي القديم، مكتبة الأدب المغربي، بيروت، لبنان، (دط)، 2000م، ص23.

[2] – عبد الفتاح الجمحري، عتبات النّص– البُنية والدّلالة، منشورات الرابطة، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1996م، ص7.

[3] –عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النّص(دراسة في مقدّمات النّقد العربي القديم)، ص24.

يُفتتح المعنى، وبها تُرسم الخصوصية النّقدية، وبها تسلك السّلطة القرائية محدّدات وموجّهات دلاليّة. ولهذا لم يقتصر بناء العتبات على التّزيين والزخرفة والتّأنّق ورعاية الجمال الشّكلي وحسب، بل نجدها تنتظم في سياقات دلاليّة موجّهة، ومسارات مكثّفة للمعنى، وعبارات تقتصد في اللّغة، وتكتنز المنجز والإبداع[1].

وهو ما جعلها ذات صياغات لغويّة معقّدة ومشفّرة رمزيًّا، تتّسم لغتها بالغموض والإبهام، أكسبها في الوقت ذاته قدرة فائقة على إظهار الجماليّة وإضمار القبحيات؛ فقد تشدّ انتباه القارئ لشاعريتها، وزخاريفها اللّفظيّة، إلّا أنّها تستفزه أحيانًا للغوص في بُناها العميقة، وهذا بغية فكّ شفراتها واستنطاق مُضمراتها.

وتأسيسًا على هذا، نجدها تفرض نفسها كمنظومة ثقافيّة مُثقلة بالمضمر والمسكوت عنه، ممّا يستوجب على القارئ التّوسل بقراءة فاعلة للتمكّن من استظهار ما يُضمره هذا الخطاب العتباتي. ولعلّها القراءة الثّقافيّة، لما لها من فاعلية في تفكيك البُنى العميقة، وكشف ما تُضمرة تلك التّراكيب اللّغوية من مُضمرات نسقيّة لا تتبدّى على سطح اللّغة، بل تصطنع الحيل للاختباء.

ووفق هذه المقاربة كانت قراءتنا لعتبات مسرحيات "عز الدّين جلاوجي"*، بُغية فك شفرات هذا الخطاب العتباتي، واستظهار المضمرات المتشكّلة خلف عباءة لغته، وزخاريفها اللّفظيّة المتلبّسة

[1] –فليح مضحي أحمد السامرائي، وآخرون، فضاء الرّؤيا وآليات المنهج الجمالي والثّقافي في خطاب محمد صابر عبيد النّقدي، ص70.

* عز الدّين جلاوجي أديب وأكاديمي من مواليد24 فيفري1962م بعين والمان بسطيف. صدرت له عشرات الأعمال الإبداعيّة والنّقديّة، وقُدّمت عن أعماله عشرات البحوث والرّسائل الجامعيّة داخل الوطن وخارجه، ويُعدّ من الأسماء التي تخوض غمار التّجريب. حاول أن يؤسّس لاتجاه جديد في الكتابة المسرحيّة، أطلق عليه مُصطلح" المسرديّة"، ومن أهم أعماله: في الرّواية: سرادق الحلم والفجيعة، الفراشات والغيلان، العشق المقدنس، رأس المحنة1+1=0، الحب ليلاً في حضرة الأعور الدّجال، لمن تهتف الحناجر؟ أمّا في القصة: صهيل الحيرة، رحلة البنات إلى النّار. وفي المسرحية: البحث عن الشّمس، الفجاج الشّائكة، النّخلة وسلطان المدينة، أحلام الغول الكبير، هيستيريا الدّم، ملح وفُرات، مسرح اللّحظة. في أدب الأطفال: الثّور المغدور، السّيف الخشبي، اللّيث والحمار. وفي الدّراسات النّقديّة: النّص المسرحي في الأدب الجزائري، المسرحية الشّعريّة المغاربيّة، قبسات مسرحيّة" قراءة في المشهد المسرحي"، الأمثال الشّعبيّة الجزائريّة، قبسات سرديّة" قراءة في المشهد السّردي".... وغيرها من الأعمال الأدبيّة التي لا تقلّ أهمية. ينظر، مجموعة من المؤلّفين، موسوعة العلماء و الأدباء الجزائرين، منشورات الحضارة، الجزائر،(دط)، 2014، ج1، ص675. و يُنظر أيضا، عز الدين جلاوجي، مملكة الغراب، منشورات المنتهى، الجزائر، (دط)، 2020م، ص131.

بالجمالي، وسعيًا منّا إلى فضح حيل هذا الأديب، وكشف سوءات خطاباته العتباتيّة التي تُضمر عكس ما تُظهر.

وما تجدر الإشارة إليه أنّ دراسة هذه العتبات، وبالاعتماد على إجراءات النّقد الثّقافي، قد يستغرق منّا وقتًا مطوّلاً، ولا يتسع المقام لدراستها كلها، نظرًا لما تتطلّبه هذه الدّراسة من الحفر والتّنقيب في البُنى العميقة بُغية استظهار المضمرات الثّقافيّة المتستّرة بالجمالي، لذا سوف تقتصر دراستنا لهذه العتبات على العناوين الرّئيسة والإهداءات.

أوّلا– تمظهرات الأنساق الثّقافيّة على مستوى العنونة:

يُعدّ العنوان واحدًا من النّصوص الموازية وأولى العتبات التي نطؤها قبل الولوج إلى عوالم النّص، فقد يختصر مساره، بل قد يناصفه الأفق التّوقّعي أحيانًا، ولأهميّته البالغة أولت الدّراسات النّقديّة عناية فائقة به، معتبرة إيّاه "مصطلحًا إجرائيًّا ناجعًا في مقاربة النّص الأدبي، ومفتاحًا أساسيًّا يتسلّح به المحلّل للولوج إلى أغوار النّصوص قصد استنطاقها وتأويلها، كما أنّه يُعدّ الأداة التي يتحقّق بها فهم النّص وتفسيره، فيُضيء لنا ما أشكل من النّص وغَمُضَ عبر استكناه بنياته الدّلاليّة والرّمزيّة"[1].

وعلى هذا يتحوّل العنوان إلى بؤرة تتجمّع فيها دلالات النّص وتتداخل وترتوي سيميائيّا من بعضها البعض كي يرتفع بمستوى التّشكيل إلى أعلى طاقة تعبير وتصوير ممكنة[2].

وعلى الرّغم من كونه منجزًا إبداعيًّا يُطمح من خلال صياغته إلى خدمة النّص المنتَج، وتدعيمًا لأواصره التّشكيليّة، وإبرازًا لقيمه الجماليّة، واكتناها لأسراره، وذلك عن طريق إثارة شهيّة القراءة ولذّتها لدى القارئ، إلّا أنّه أحيانًا "قد يلعب دورا تمويهيًّا، من شأنه أن يجعل القارئ في حيرة من أمره، فيربكه ويخلق له تشويشًا قهريًّا، وقد يقوده أحيانًا إلى متاهة حقيقية لا مهرب منها"[3]، وهذا لكونه علامة مكثّفة ذات وظائف مشفّرة ومسنّنة بنظام علاماتي دال على عالم من الإحالات والمعادلات

[1] – جميل حمداوي، السّيموطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج25، ع3، 1997م، ص96.

[2] –جميلة عبد الله العبيدي، عتبات الكتابة الفصصيّة(دراسة في بلاغة التّشكيل و التّدليل)، دار تموز، دمشق، سورية، ط1، 2012م، ص14.

[3] –رضا عامر، مقاربة سيميائية في ديوان بسمات من الصّحراء لحسان درنون، مجلّة المعارف، جامعة البويرة، الجزائر، مج3، ع4، 2008م، ص98.

والشّتائم ونبرات الصّوت والحركات والمواقف.. وتبرز ميزة هذه الرّموز المشفّرة حينما يحاول القارئ ترجتمها من لغة إلى لغة أو من ثقافة إلى أخرى[1].

ولعلّ هذا ما جعله يتسم بالانفتاحيّة والمعاني اللّامتناهية، كما أضحت تراكيبه اللّغويّة ذات قدرة فائقة على إضمار سوءات الخطابات الجماليّة وقبحياتها، ممّا يستوجب على القارئ التّوسل بالمقاربة الثّقافية لتفكيك بُناه العميقة، وإظهار مُضمراته المتستّرة، وكشف ما وراء تلك التّشكيلات الجماليّة.

ووفقًا لهذه المقاربة كانت دراستنا للعديد من عناوين مسرحيات "عز الدّين جلاوجي"، بُغية استنطاق خطاباتها، وكشف ما تُضمره صياغاتها اللّغويّة من أنساق متستّرة مخالفة لما تُظهره.

أ- شرعية الموت في عنوان مسرحية " مملكة الغراب":

عادة ما يُشير مصطلح الشّرعية إلى الأحقية وقبول السّلطة أو نظام الحكم، وأحيانًا تحيل إلى القوّة والنّفوذ. وتبعًا لذلك فإنّ مفهومها يرمز إلى العلاقة القائمة بين الحاكم والمحكوم يقرّرها في ذلك التّأييد[2]؛ وهذا لأنّها بمثابة القناعة بأنّ المؤسّسات السّياسيّة، رغم ثغراتها وإخفاقاتها هي أفضل من أيّة مؤسّسات أخرى يُمكن إقامتها، ممّا يمنحها الأحقيّة في طلب الطّاعة والخضوع[3].

ولعلّ أهم مبدإ تقوم عليه هذه الشّرعية يكمن في امتثال الحكومة للقيم التي يرتكز عليها النّظام، والتي تضمن عمله وسيرورته؛ فالحكّام والمؤسّسات التي تُمارس السّلطة من خلالها والسّياسات العامّة التي يضعونها و ينفّذونها يجب أن تتوافق مع معتقدات المحكومين وقيمهم ومشاعرهم، ولا تبتعد عنها صراحة أو بشكل دائم[4].

---

[1] -جميل حمداوي، السّيموطيقا والعنونة، مج25، ع3، ص109.

[2] - ثامر كامل محمد الخزرجي، النّظم السّياسيّة الحديثة والسّياسات العامّة(دراسة معاصرة في استراتيجية إدارة السّلطة)، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2004م، ص178.

[3] -أحمد ناصوري، النّظام السّياسي وجدليّة الشّرعيّة والمشروعيّة، مجلّة جامعة دمشق للعلوم الاقتصاديّة والقانونية، كلّية العلوم السّياسيّة، جامعة دمشق، مج24، ع2، 2008م، ص353.

[4] - المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

ولعلّ المبتغى من ذلك هو السّعي إلى تحقيق الدّيمقراطيّة، التي باتت خيارًا عالميًّا تجنّب ممارسيها الاستعباد، كما تُتيح لمجتمعاتها العيش في ظلّ قوانين من اختيارهم.

لكن أحيانًا قد تتمرّد هذه الشّرعية على المبادئ، فتخترق القوانين المتعارف عليها، وتغتصب السّلطة لنفسها ولمصالحها، فتقتل وتعذّب وتسيطر، لا لسبب إلّا لأنّها باتت أسيرة لحقدها ولشهواتها الاستبداديّة والحيوانيّة؛ لذلك ليس مستبعدًا وصفها بالشّرعية الطّاغية أو شرعية الموت.

ولعلّ خطاب عتبة عنوان مسرحية "مملكة الغراب"*، بوصفه خطابًا جماليًّا يرصد في بنيته العميقة هذا النّوع من النّسق، يعكس تمثّلات الشّرعية الحاكمة، المؤسّسة لمعالم القوّة والسّيطرة، وما تمخّض عنها من صراعات كانت الأكثر دمويّة في مجتمعاتها.

يجمع هذا العنوان بين كلمتين مركّبتين تركيبًا إضافيًّا. وإذا ما انطلقنا من كلمة" مملكة" كأوّل مفردة تصادفنا في هذا العنوان، فقد يتبادر إلى أذهاننا صورة الحكم الملكي الذي تخضع له بعض البلدان، والمِلكُ الذي يحكمها.

إلا أنّ "جلاوجي" من خلال هذا التّركيب اللّغوي الإضافي ينسب هذه المملكة لجنس الغراب؛ ممّا يجعلنا نتوجّه بأنظارنا إلى مملكة محدّدة ذات خصائص تجعلها تختلف عن غيرها من الممالك.

ولعلّ أهمّ ما يميّزها عن غيرها من الممالك في عُرفنا الثّقافي، باعتبارها مملكة الموت أو الخراب، أو ما يُصطلح عليها بالمملكة السّوداويّة؛ فلا يخفى على أحد منّا أنّ الغراب جنس من الطيور غلبت عليه دلالة مشوّهة في ثقافتنا العربيّة، باعتباره جلبًا للهمّ ومُنذرًا للموت والجهل والنّكد، ناهيك أنّه وُصف بأشأمهم، وفي هذا الصّدد يقول الجاحظ:" ومن أجل تشاؤمهم بالغراب اشتقّوا من اسمه الغُربة، والاغتراب، والغريب، وليس في الأرض بارح ولا نطيح ، ولا قعيد، ولا أعضب ولا شيء ممّا

* هي مسرحية كتبها عز الدّين جلاوجي في مارس 2006م، تدور أحداثها حول شخصيتين متناقضتين يجمع بينهما التّنافر والتّناقض، الأولى يمثّلها التّاعس يعمل و يشقى و لا يجد المقابل. أمّا الثانية فيمثّلها النّاعس، طفيلي يتغذّى على أوجاع الآخرين، وكان دوما يراوده حلم السّلطة، لهذا نجده يقنع التّاعس للسّفر إلى مدينة أخرى، لتحطّ بهما الأقدام إلى مدينة تعرف انشقاقًا بين أهلها بسبب موت ملكها ، وخوفًا من الفتنة احتكموا إلى ما توارثوه عن أجدادهم، وهو الإتيان بغراب معصوب العينين إذا حطّ على رأس أحدهم يُصبح ملكًا. وشاءت الأقدار أن يحطّ هذا الغراب على رأس النّاعس، الذي أضحى ملكًا، وسرعان ما تحوّل إلى طاغية، ليبقى التّاعس يندب على حظه البائس، ورغم محاولاته المتكرّرة لفضح النّاعس، إلّا أنّ نفوذ السّلطة وكَبتها كان أقوى منه.

يتشاءمون به، إلاّ والغراب عندهم أنكد منه، كما يرون أنّ صياحه أكثر أخبارًا، وأنّ الزجر فيه أعمّ، وهو عندهم عار يتعايرون بأكل لحمه...[1].

وليس بعيدًا عن هذا الرّأي نجد "المقدسي" يصف حال العرب عند رؤيتهم للغراب، فهو نذير بؤس وبلاء، ويدلّ أيضا على انفصال الأحباء، وتدمير المنزل والموت الوشيك؛ لذلك كان له دور بارز في التّطيّر والزجر[2].

وغيرها من الدّلالات التي يحملها هذا الجنس من الطّيور، والتي تشي بالموت والتّشتّت والجهل، ناهيك عن الوحشيّة التي ميّزته كونه آكلا للّحوم والجيف.

ولعلّ اختيار الأديب لهذه المفردة في هذا العنوان ما يثير جانبًا إبداعيًّا وإغرائيًّا، من شأنه أن يحقّق عنصر التّشويق وأفق انتظار لدى المتلقّي[3]، من خلال استفزاز القارئ و إثارة فضوله وتشويقه.

إلّا أنّ القراءة الثّقافيّة لا تؤمن بهذا التّفسير الجمالي؛ فلا ضير أنّ هذا المعنى في دلالته السّطحيّة والظّاهرة، إذا ما تمَّ تناوله بشيء من العمق فسوف يُحيلنا إلى مُضمر متحرّك في إطار مخفي وغير معلن، ثاو وراء تلك الدّلالة الجمالية المختصرة.

فالمتأمّل للسّياق الذي كُتبت فيه هذه المسرحية، وتاريخ صدورها عام 2006م، يُمكن الجزم بأنّ مُفردة الغراب تقترن في ثقافة الأديب بالموقف السّياسي إزاء التّحولّات التي أحدثتها السّياسة العربيّة في هذه الفترة، حيث يوظّفها توظيفًا رمزيًّا يجسّد من خلالها واقع الحكم العربي وشرعيته الجائرة، وما نجم عنها من خراب وموت وشر.

"صدقت الوضع غير طبيعي، كأنّ حربًا ستنشب عمّا قريب، أسمعت ؟ أنصت جيّدًا.

يدقّقان الإنصات، ينصب التّاعس يديه على أذنيه، بينما يطوي النّاعس أذنيه بإصابعه، قائلا:

-أسمع صليل سيوف، وصيحات متقاتلين.

[1] – الجاحظ، الحيوان، المجمع العلمي العربي الإسلامي، مكتبة الجاحظ، مصر، ط3، 1969م، ج2، ص316.

[2] – المقدسي عز الدّين عبد السّلام بن غانم، كشف الأسرار في حكم الطّيور والأزهار، دار الفضلة، القاهرة، (دط)، (دت)، ص104، 105.

[3] –عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت من النّص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م، ص87.

يضغط التّاعس صدره جيّدًا بيديه، وقد اشتدّ فزعها وكان قلبه المرتجف يطير من قفصه الصّدري، يخطو إلى اليمين كأنّما يستعدّ للفرار.

كأني أسمع عويلاً ونُواحًا، فلنغادر سريعًا، إنّه الموت يرجف باتّجاهنا"[1].

ولا يزال العالم العربي يعاني وطأة انحرافات هذه الطّبقة الحاكمة، فبدت القسوة في وجودها الثّائر والمتمرّد، وانهارت القيم الإنسانيّة في ظل حكمها ؛ فلم يعد خافيًا على أحد أنّ منطقتنا العربيّة تمرّ بأصعب مراحلها اليوم، "فبعد أن تكوّنت الجمهوريات والدّول المستقلة عن وصاية المستعمر، وبعد الاستقلال وجلاء المستعمر عن أرضنا العربيّة، دخلت أمتنا في دوّامة عميقة من التّجاذبات السّياسية في تشكيل ما يسمّى بالعقد السّياسي بين السّلطة والشّعب، و الذي انتهت بحكومات تسعى لتأييد السّلطة وتوريثها ونخر الفساد في كلّ أجهزتها، فلا يحقّ لأحد أن يقول لها كيف ؟ ولماذا؟ ومن أين؟"[2]. ولعلّ مردّ ذلك يعود إلى قلّة الوعي السّياسي الذي أدّى إلى الاقتتال من أجل اعتلاء هرم السّلطة.

"–ألم تسمعا بعد؟ لقد مات الملك.

يرد الكهل فيثير جوابه حيرة الرّفيقين، يعلّق الناعس.

–يرحمه الله... كلنا نموت... لكنّي لا أرى مظاهر للحزن.

يرتفع صوت من بعيد فجأة في حماسة وتحدّ يقطع على الكهل جوابه الذي همَّ به.

–فلتموتوا... المهم أن نكون نحن الخلف.

–فعلا معك حق، وأنتم أحق"[3].

فوجدت الشّعوب العربيّة نفسها في جمهوريات وراثية، وديمقراطيات شكليّة وقوانين وهميّة، وهو ما تُضمره مفردة " مملكة"، التي تشي بالدّيمومة في نظام الحكم، الذي عادة ما يستمرّ حتّى الموت.

[1] – عز الدّين جلاوجي، مملكة الغراب، ص 52.

[2] – عباس شريفة، الثّورة والدّولة العميقة(فلسفة الصّراع واستراتيجية المواجهة)، رؤية للثّقافة والإعلام، إسطنبول، (دط)، 2018م، ص6.

[3] –عز الدّين جلاوجي، مملكة الغراب، ص60.

وفي هـذا نقـد مضـمر إلى هـذه الأنظمـة العربيّـة، الـتي قتلـت معـنى الدّيمقراطيّـة، وهـذا نظـرًا لاحتكارها للسّلطة؛ فقد تختلف وجوه حكّامها وتتعدّد، إلّا أنّه يوحّدهم في ذلك نظام واحد لا غير.

" –ولكنّه الخوف يا حبيبتي، سحر العرش لا يقاوم، وشهوة السّلطة والحكم لا مثيل لها، وأنا مستعدّ أن أقتل ألف مرة ومرة على أن أتخلّى عن ذرة من عرشي العزيز، المجد للعرش، المجد للعرش...

–صدقت يجب أن نضمن الاستمرار لنا، عبر ذريتنا جيلا بعد جيل، لكنّك نسيت أمر الغراب"[1].

ولأنّ المصالح الشّخصية والرّغبات والامتيازات الخاصّة هي أبرز أهداف هذه الأنظمة، لذلك كان عليها أن تختفي في العمق و تُظهِر وجوهًا بديلة وزائفة في الواجهة.

" يمدّ شفتيه ويسأل.

–عن أي شيطنة تتحدثين؟

تبتعد عنه ضاحكة.

– شيطنة بلوغك الإمارة.

يلحقها، يجلس على العرش قائلاً:

–لا أنكر أنّك صاحبة الفكرة، كما صاحبة الابتزاز الطّويل للتّاعس، لكن بعد ذلك الفضل والمجد للغراب.

تقترب منه ساخرة وهي تقول:

–بل كلّ الخطوات كنت أنا وراءها.."[2].

نعم، هي تلك السّنوات التي عرف العنف فيها مستويات عالية، نتيجة لما انتهجته هذه الشّرعيات من سياسة القوّة والجبروت كوسيلة لإخضاع كلّ من ينتقدها أو يرفض أوامرها.

[1] – عز الدّين جلاوجي، مملكة الغراب، ص95.

[2] –المصدر نفسه، ص71.

" يُلقي عليه الحرّاس القبض على وقع أوامر الملك.

–جرّوا هذا اللّعين إلى السّجن.

يستجيب الحرّاس مردّدين بصوت واحد.

– لبّيك مولانا.

– لبّيك سيدنا.

يقترب الملك منه وقد صار بين أيدي الحرس آمرا.

–وفي الغد جزّوا رأسه أمام الملإ ليكون عبرة لكلّ المغفّلين"[1].

ولهذا فمملكة الغراب ما هي إلا صورة مُضمرة وقناع لكل شرعيّة وسُلطة مستبدّة عاثت في الأرض فسادًا وخرابًا، فقد وجد "جلاوجي" من مملكة الغراب مرجعيّة ثقافيّة مُكتنزة بطاقات تعبيريّة بشكل ملحّ بالدّلالات والرّموز فيتقاطع معها تعبيرًا عن شعوره الرّافض لممارسات هذه الأنظمة العربيّة وشرعيتها، التي لم تتوان في استيلاب الحرّيات والقمع والاضطهاد ولعصور طويلة، ولم تكتف بهذا، بل سعت إلى ترسيخ التّخلّف والجهل في مجتمعاتها، وجعله نهجًا وواقعًا وأسلوب حياة.

"يثبّت الملك يديه على مسندي العرش ويقول:

–أعدها علي من فضلك، أعدها.

يقلّبُ الشّيخ أوراقًا حتّى يستقر على إحداهما.

– بالنّسبة للتّعليم، غيّرنا مناهجه ومواده جذريًّا، فلن يتعلّم أبناؤنا من الآن فصاعدًا إلّا فن المدح نريد جيشًا من الإعلاميين والشّعراء والخطباء يتقنون فن المديح"[2].

وكنتيجة حتمية لهذا التّجريم وهذا الظّلم من قبل هذه الشّرعيات، نشبت في هذه الدّول فتنًا داخلية، وحروبًا أهليّة، ممّا جعل شعوبها تفتقد السّلم والوئام الذي تنعم به الأمم الأخرى، وهذا ليس بالغريب؛ فكتأثير معاكس لما هو مُنتظَر، أضحى الصّراع على السّلطة هو السّبيل الوحيد لتحقيق

[1]– عز الدّين جلاوجي، مملكة الغراب، ص 109.

[2] –المصدر نفسه، ص 78.

الدّيمقراطيّة، وهذا بدوره جعل الانشقاقات بين أفراد هذه الدّول تطفو على السّطح، وبدت الصّورة الدّمويّة أكثر اكتمالاً ، والتي لا شكّ أنّها لا تقل وحشيّة عن مملكة الغراب في الواقع.

" النّار تأكل الأخضر واليابس والفتنة تحرق القريب والغريب.

يظلّ التّاعس ممسكًا بذراع رفيقه، لكنّه يتوقّف عن سحبه، يقول له:

– أرأيت؟ ألم أقل لك؟

يقترب الكهل منهما، وكالعارف بشأن المدينة يقول:

– ثقا بي أيّها الغريبان، أنا ابن هذه المدينة وأعرفها جيدًا، لقد عمّت الفتنة كامل أرجائها.... الباقي فيها مقتول، والخارج منها مقتول.

يشتد الصخب فجأة ، وترتفع أصوات متفرّقة مختلفة مهدّدة.

– سنقتلهم ....

– نذبحكم ...

– نمصّ دماءكم"[1].

وللأسف مازالت الجراح لم تضمد بعد، لما عاشته معظم هذه الدّول من صراعات وفتن داخليّة، جعلت الكثير من الدّماء تسيل. ولذا نخشى ما نخشاه أن تتكرّر تلك السّيناريوهات؛ لأنّ هذه الأنظمة مازالت تُلقي بظلالها بعد، وهو ما تشي به دلالة التّركيب الاسمي لهذا العنوان، والتي بدورها حرمت الشّعوب من حقّها في الاختيار، ومن الدّيمقراطية، التي هي حقّ مشروع، فقد تختلف الأسماء وتتعدد الوجوه الحاكمة بنيّة التّغيير، إلّا أنّ الحكم هو نفسه.

لهذا يُمكن القول إنّ عنوان هذه المسرحيّة " مملكة الغراب" يُضمر تلك المملكة الطّاغية التي قتلت معنى الإنسانيّة، وأورثت لشعوبها الجهل وجعلت مدنها خرابًا، وباتت الحرية والدّيمقراطيّة شعارًا وحلمًا يُرجى تحقيقه. لهذا الأنسب أن يُقال عنها بأنّها شرعية الموت.

[1] – عز الدّين جلاوجي، مملكة الغراب، ص 59.

ب– الهويّة العربيّة بين جدل المركز والهامش في عنوان مسرحية "النّخلة وسلطان المدينة":

تُعتبر الهويّة من الموضوعات المهمّة في مجتمعاتنا، كونها تعبّر عن حقيقة الانتماء الوجودي، ناهيك عن عَدّها وعاء الضّمير الجمعي لأي تكتّل بشري، ومحُتوى هذا الضّمير في ذات الآن، بما يشمله من قيم وعادات ومقوّمات. والهويّة مأخوذة من هُوَ.. هُوَ بمعنى أنّها جوهر الشّيء وحقيقته، فهويّة الإنسان.. أو الثّقافة .. أو الحضارة، هي جوهرها وحقيقتها، ولما كان في كلّ شيء من الأشياء: إنسان، ثقافة، حضارة، متغيّرات، فإنّ هويّة الشّيء هي ثوابته، التي تتجدّد ولا تتغيّر، وتتجلّى وتفصح عن ذاتها، دون أن تُخلي مكانها لنقيضها طالما بقيت الذّات على قيد الحياة[1].

ومن ثمَّ يُمكن القول إنّ الهويّة هي الكيفية التي يعرف النّاس بها ذواتهم وأمّتهم، وتتخذ اللّغة والثّقافة والدّين أشكالاً لها، فهي تنأى بطبعها عن الأحاديّة وتنحو منحى تعدديّا تكامليًّا إذا أُحسن تدبيرها، ومنحى صداميًّا إذا أُهملت وأُسيء فهمها، فتستطيع أن تكون عامل توحيد وتنمية، كما يُمكن أن تتحوّل إلى عامل تفكيك وتمزيق للنّسيج الاجتماعي[2] .

وتأسيسًا على هذا، فإنّه من العسير أن نتصوّر شعبًا بدون هويّة أو نقتنع بما يزعمه البعض بأنّ الهويّة صورة مغلوطة للذّات، فمن نافلة القول تأكيد ما أثبتته الدّراسات السيوسيولوجيّة من أنّ لكلّ جماعة أو أمّة مجموعة من الخصائص والمميّزات الاجتماعية والنّفسية والمعيشيّة والتّاريخيّة المتماثلة، التي تعبّر عن كيان ينصهر فيه قوم منسجمون ومتشابهون بتأثير هذه الخصائص والميزات التي تجمعهم[3].

وبهذا المعنى العام فالهويّة تشمل الامتياز عن الغير والمطابقة للنّفس؛ أي خصوصيّة الذّات وما يتميّز به الفرد أو المجتمع عن الأغيار من خصائص ومميزات، من قيم ومقوّمات، ومن ثمَّ فهي تحمل في طيّاتها أبعادًا تاريخيّة وثقافيّة ودينيّة واجتماعية وبشريّة واقتصاديّة. وعلى هذا، فكلّ محاولة دمج

[1] –خيام محمد الزعبي، العولمة الثّقافيّة وتآكل الهوية الوطنية، مجلّة جامعة النّهرين، كليّة العلوم السّياسية، العراق، بغداد، ع47، 2017م، ص13.

[2] –جمال نصّار، الهويّة الثّقافيّة وتحدّيات العولمة، قضايا ،مركز الجزيرة للدّراسات، 28–1–2015م، متوفّر على الموقع: https://studies.aljazeera.net/ar/issues، تمت الزيارة يوم:20–8–2021م. الوقت:6:00.

[3] – عبير بسيوني رضوان، أزمة الهوية والثورة على الدّولة في غياب المواطنة وبروز الطّائفية، دار السلام للنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2012م، ص87.

لمجموعة من الهويّات القادمة من ثقافات متفرّقة ومتباعدة وتحويلها إلى هويّة واحدة، تزرع صدمة الإكراه التي تجعل احتمال ولادة كائن مسخ، ذي هوية مضطربة وغامضة[1] .

وهو ما يظهر جليًّا في بلادنا العربيّة نتيجة لما عرفته من غزو لثقافات خارجيّة مغايرة لثقافة مجتمعاتنا، ممّا جعلها في صراع قائم بين الانتماء الهويّاتي من عدمه، نحو تبادل دور مركزي وهامشي، وهو ما استطعنا استظهاره في خطاب عنوان مسرحيّة " النّخلة وسلطان المدينة"*؛ فعلى الرّغم من تلبّسه بالجمالي، إلّا أنّ قراءتنا الثّقافيّة استطاعت استظهار هذا النّوع من النّسق وفضحه وإخراجه للعلن.

وإذا ما انطلقنا من أوّل كلمة في هذا العنوان "النّخلة"، فسوف يتبادر إلى أذهاننا ذلك النّوع الفريد من الأشجار المعروف بأصله الثّابت والمعمّر على مر العصور، فالنّخل هو شجر التّمر، وهي الشّجرة الوحيدة من بين الأشجار التي لايتساقط ورقها، عُرفت بارتفاع رأسها وعلوّ قامتها، لا فرع لها ولا غصن، وقد حظيت بأكثر التّقدير والذكر والاهتمام في العصور الغابرة، كما كانت شاهدًا على نشأة الحضارات القديمة ومُجّدت في كافة الأديان [2].

وعادة ما تنتشر أشجار النّخل في المناطق الحارّة من العالم، ووجودها في العالم العربي.تتميّز بثمارها وبجذعها الطّويل خاصّة في العراق ومصر، والجزائر وفلسطين، ولكل جزء منها فائدة عظيمة كليفها وساقها وجريدها وسعفها، ناهيك عن المواد المستخرجة من ثمرها [3].

---

[1] – عبير بسيوني رضوان، أزمة الهوية والثّورة على الدّولة في غياب المواطنة وبروز الطّائفية، ص87.

* مسرحية كتبت عام 1999م، تتكوّن من أربعة عشر دفترا، تدور أحداثها حول استبداد السّلطة والقهر الذي تمارسه تجاه شعبها. ففي دفترها الأول يصوّر "جلاوجي" خروج مدينة النّخيل من معركة طاحنة ضدّ العدو، وتتمكّن من تحقيق الانتصار بفضل رموزها: الشّيخ والنّخلي والسيفي، وتتابع الأحداث فيقوم الشّيخ بغرس نخلة وحفر ينبوع، وفتح الأبواب للشّرق وغلق النّوافذ أمام الغرب، ويوصي أهلها بالحفاظ على هذه الرّموز، ليحكم المدينة بعد وفاته ابنه، الذي عمل على تغيير ملامح المدينة وقام بإقصاء رموز الثّورة، فاستبدّ وتجبّر، إلّا أنّ حكمه لم يدم طويلاً، حيث تمكّن أهل مدينة النّخيل بفضل وعيهم من إسقاط سلطته التي عاثت في الأرض فسادًا وخرابًا .

[2] – العماري طيب، النّخلة في البيئة الصحراوية قيمة اقتصادية و رمزية سوسيوثقافيّة، مجلّة الواحات للبحوث والدّراسات، جامعة غرداية، الجزائر، ع15، 2011م، ص240.

[3] – المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

ولهذا لا نستغرب ارتباطها بالإنسان العربي، حيث شكّلت جزءًا لا يتجزّأ من تقاليده وتراثه، وغدت رفيقه في الحياة، فبفضلها استطاع تجاوز الظّروف المعيشيّة الصّعبة، فمنها يأكل، وبخشبها يبني منزله و يُشعل ناره، لهذا ظلّت مباركة، وتحتلّ مكانة مقدّسة في ثقافتنا عبر العصور.

"أبكي أمي أيّها السّلطان، هل تعرف أمّي؟

–أمك!؟

يسأل السّلطان متعجّبًا، يرنو الدّرويش إلى النّخلة مشيرًا بذراعه إليها هذه أمي" [1].

وكما يقال: الإنسان ابن بيئته، وبهذا فالنّخلة ترتبط بطريقة نسقيّة بالانتماء الأصيل لهويّة العربي وقيمه التّراثية. ونظرًا لمكانتها المقدّسة، ولكونها من مقوّمات الوجود في الحياة، لهذا فمطلب الحفاظ عليها يعدّ ركيزة ومبدأ أساسيًّا يحفظ الانتماء والهويّة.

" ترتفع الحناجر بأهازيج تمجّد النّخلة، تنحني الهامات خاشعة، تبدأ الأصوات تخبو شيئًا فشيئًا، يرفع الشّيخ هاماته من جديد.

– إنّها نخلتكم السّحريّة، منها تتوالد مئات وآلاف النّخلات، تحميكم من غدر أعدائكم"[2].

وإذا ما انتقلنا إلى المفردة الثّانية في هذا العنوان "السّلطان"، وهي عادة ما تُصطلح على الولي أو الحاكم الذي تُنسب إليه القوّة والحجّة والهيبة والنّفوذ والسّيطرة. ويبدو أنّه وقع في هذه الجملة اسمًا معطوفًا، ومن ثمَّ فهو تابع للمعطوف عليه" النّخلة "، ويبدو أنّها إشارة مُضمرة تؤكّد انتماء هذا السّلطان وارتباطه الوثيق بهذه الهويّة الأصيلة(النّخلة).

"– وعوا ...وعوا.

ضربات على الطبل.

– سلطانكم الجديد.

– يخرج عليكم في يومكم السّعيد.

[1] –عز الدين جلاوجي، النّخلة وسلطان المدينة، منشورات المنتهى، (دط)، 2020م، ص54.

[2] – المصدر نفسه، ص24.

يا أهل مدينتي الأعزاء أيّها الأبطال الشّجعان... لست أدري أأعزيكم أم أعزي نفسي...ولست أدري أأهنئ نفسي أم أهنيكم؟

مات والدي يرحمه الله .... وترككم أمانة في عنقي، وسأكون خير خلف لخير سلف"[1].

لتُبدوَ هنا المفارقة؛ فعلى الرّغم من انتمائه الأصيل لهذه الهويّة و لهذه الأعراف والقيم المتوارثة، إلّا أنّ سلطته تُضمر التّمرّد على القوانين السّائدة والمألوفة، وهو ما تشي به دلالة الاسم المشتق" سلطان"، الذي يدلّ على الاسم الذي أُخذ من غيره، وبهذا فهو يحكمهم بثقافة مشتقة من غيرهم، وليست أصيلة، في محاولة منه مخاتلة النّسق الهويّاتي، من خلال الثّورة على القيم والمعايير والأعراف المقدّسة.

"–يقاطعه السّلطان بحزم.

– هيّا إلى التّغيير الشّامل.

يهتف الجميع بصوت واحد.

–أمرك... أمرك سيّدي.

– يهرعون مسرعين إلى النّخلة ... يحيطون بها ويبدأون في نبش التّراب ... يدور السّلطان هنا وهناك في تردّد وقلق"[2].

ولعلّها رياح العولمة التي ألقت بظلالها على الشّعوب العربيّة والإسلاميّة، و لطالما كان لمصدّريها أطماع، فراحت تعمل ثقافيًّا على خرق هذه المجتمعات، من خلال محاولة إشاعة قيم ومبادئ ومعايير ثقافة غريبة، وإحلالها بديلاً عن الثّقافة الأصيلة، ممّا ينعكس سلبًا على هويّة الأفراد ومعتقداتهم، إذْ يُؤدّي بهم في نهاية المطاف إلى التّخلي عن المعتقد و العُرف تحت عنوان التّطوّر والنّمو والتّقدّم للّحاق ببلدان العالم المتقدّم[3]. وهذا بدوره أدّى إلى تجزّإ الهويّة وتشظّيها بسبب تمظهر قيم وأعراف جديدة فُرضت بالقوّة.

[1]– عز الدّين جلاوجي، النّخلة وسّلطان المدينة، ص39، 40.

[2]–المصدر نفسه، ص 61.

[3] – خيام محمد الزعبي، العولمة الثّقافية وتآكل الهويّة الوطنيّة، ع47، ص12.

"–أكدت لهم أنّ الشقر لهم مزايا عديدة يجب أن نأخذها منهم..

–إنّها عملية تطعيم لا غير.... هكذا أخبرتهم سيدي.

–لوّثوا الينبوع وانشروا حول النّخلة السوس والحشرات، وازرعوا حولها الأشواك، لنثبت للجميع أنّ ما نفعله هو في صالحهم"[1].

وتبعًا لهذا التّغريب الذي بات يعيشه العربي في هويته أضحى مشوّش الذهنيّة، يعيش حالة من الضّياع، فقد غزت حياته ثقافة بديلة تدّعي التّقدّم والتّطوّر على حساب الثّقافة الأم، التي وُسمت بالتّخلّف والجمود.

وفي ظل ما يحدث من خرق للأعراف والسّائد يرى الكثيرون أنّ السّلطة العربية هي من أسهمت فيه من خلال تبنّي أنظمة غريبة ودخيلة عن المجتمع والدّفاع عنها، ذلك أنّها لم تعد تسعى توفير الظّروف التي تساعد أبناءها على تحقيق معنى وجودهم، بل تضعهم في أطر سياسيّة واقتصاديّة واجتماعيّة تبعدهم عن ذلك وتتركهم في حالة من الضّياع والفوضى، وذلك لاعتبارهم أنّ البلاد التي يحكمونها مجرّد مزارع خاصة يستثمرون ما يجنونه من أموال إلى بنوك الغرب الذي يدعّمهم في نشاطهم كله [2].

وهو ما يجب أن تعيه الأمّة العربية لكل ما يُحاك حولها، كما لابدّ لها أنْ تعلم أنّ ما تعانيه من انتكاسات وعقبات إنّما يكمن في كونها تجهل هويتها، و" ما الهوية إلّا الثّقافة التي ينتمي إليها الإنسان وتشكّل امتدادًا للثّقافة التّاريخيّة والاجتماعيّة، لذلك فقد اقتضى على الذّات المعرفة، وتحقيق هذه المعرفة مرتبط بالعودة إلى الثّقافة التي تنتمي إليها"[3].

لهذا يرى "جلاوجي" أنّه من الضّروري الحفاظ على الانتماء العربي والدّفاع عنه، كما لابدّ لوجوده أن يكون له السّبق من أي شيء آخر، وتأكيدًا على هذا الأمر جعل مُفردة (النّخلة)أسبق في التّرتيب في هذا العنوان.

---

[1] –عز الدّين جلاوجي، النّخلة وسلطان المدينة، ص 102،103.

[2] –حسين الصّديق، الإنسان والسّلطة (إشكالية العلاقة وأصولها الإشكالية)، موقع اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، (دط)، 2001م، ص4.

[3] –المرجع نفسه، ص7.

"– نخلنا يجب أن يبقى أبد الآبدين، هو رمز عزنا وكبريائنا، فرّطوا في كلّ شيء يا ولدي إلاّ في النّخلة، ونحن مدينة النّخيل، إنْ فقدتم النّخيل غزاكم الجراد ويا ويلكم، إنّ النخيل يرعب أعداءكم فاغرسوه دائما، وحافظوا عليه، هذه هي وصيتي إليك ووصيّة الأجداد من قبلي"[1].

وهذا لا لشيء إلّا لِعَدِّهَا هويّة مركزيّة عظيمة الشّأن أمام هويّة السّلطة الهامشيّة المتلاقحة من الثّقافة الخارجية المدمّرة لرموزنا الثّقافية، والمكرّسة لمبدإ التّبعية لدول المركز الغربي. ومع كل هذه الممارسات تبقى الهويّة العربيّة من الأولويات الثّابتة التي لا يفرّط فيها العربي الأصيل ، وهو ما تشي به دلالة الجملة الاسميّة الدّالة على الثّبات .

"يا أهل المدينة هل رأيتم ما حلّ بكم؟ هذه النّخلة وقد نخرها الدود، وهذا الينبوع وقد تلوّث، وهذا السّلطان اللّعين يدوس أعرافنا ويتزوّج من أعدائنا.

–لقد مات الشّيخ وهو يوصينا بما ترك خيرًا، يوصينا برموزنا التي قاتل من أجلها أسلافنا على مرّ الزمن، وقدّموا من أجلها النّفس والنّفيس، فهل جبنا وخنّا؟"[2].

ومن ثمَّ فإنّ هذا التّشكيل الجمالي لهذا العنوان يُضمر رفض "جلاوجي" لتلك الأفكار الدّخيلة على ثقافتنا ومُعتقداتنا، ويعكس تأكيده على أنّ الهوية العربيّة سوف تبقى مركزيّة رغم كل المحاولات لتهميشها؛ لأنّها بمثابة ركيزة أساسيّة في حياتنا.

ت– سؤال الكينونة والوجود في عنوان مسرحية "البحث عن الشّمس":

إنّ الإنسان قد لا يشعر بوجوده إلّا في لحظات معيّنة مشروطة كوجود قيمتيْ المكان والزّمان، وإذا ما فقدت الذّات هذيْن الشّرطين يطالها لا محالة الاغتراب الوجودي، وهذا من شأنه أن يولّد لديها قلقًا دائما يدفعها إلى السّؤال عن هذا الوجود [3].

[1]– عز الدّين جلاوجي، النّخلة وسلطان المدينة، ص25.

[2] –المصدر نفسه، ص 107، 108.

[3] –رشيد وقاص، الكينونة والتّاريخ في شعر عز الدين مناصرة(مقاربة تأويليّة أنطولوجيّة)، مجلّة الخطاب، جامعة الجزائر 2، مج13، ع2، 2018م، ص2.

وربّما كان الانتماء إلى الأرض(المكان) من أقوى أشكال تحقيق الكينونة والوجود؛ إذ ينشأ الأفراد في قبائلهم على علاقة وطيدة بجغرافيتهم الجُبلى بمخزون تاريخهم وثقافتهم وواعيتهم الجماعيّة؛ فعبر اكتشاف المكان، يمكن للمرء أن يكتشف ذاته؛ لأنّ دلالة الإنسان الوجودية مرتبطة أساسًا بالمكان الذي نشأت فيه ذاته[1].

فالإنسان يبدأ باكتشاف ذاته من خلال تعايشه اليومي مع تجارب المكان الفيزيائي، ثمّ يتنامى الشّعور بالانتماء، ليصبح المكان حيّزا ثقافيًّا يختزل الكينونة الإنسانيّة بكل ما فيها من تفاعلات وجدانية وسلوكيّة وقيميّة[2].

ومن ثمَّ تتبدّى لنا صورة هذا المكان المسمّى " الوطن"، الذي يحقّق للذّات وجودها وكيانها، فنجدها تفضّل العيش فيه، وتَحِنُّ إليه إذا ما ابتعدت عنه، وتنتفض للدّفاع عنه إذا ما تعرّض للسّلب أو الضّياع.

ما يعني أنّ الانتماء بهذه الخصوصيّة مطلب طبيعي يحقّ لكلّ فرد التّمتّع به، لكونه يحقّق الوجود والكينونة، وهو ما استطعنا استظهاره في خطاب عنوان مسرحية " البحث عن الشمس"*، بوصفه نسقًا يرسم قيم الانتماء، ويلخّص فكرة السّؤال عن الكينونة والوجود.

يتشكّل هذا العنوان من جملة بسيطة تبتدئ بالمصدر المعرّف " **البحث**"، ويعني في أبسط دلالاته التّحري والتّفتيش والتّقصي والوصول إلى المعرفة، ممّا يدل على أنّ هناك رحلة بحث، ويبدو أنّها لازلت مستمرّة ، وهو ما يتجلّى في دلالة المصدر، الذي يعرّف بأنّه حدث غير مقترن بزمن محدّد، ممّا يوحي بالحركة المستمرّة غير المقيّدة بالزمن.

[1] – لخضر هني، اللاّمنتمي واختراق النّموذج الموصوف –مقاربة ثقافيّة في الشّعر الجاهلي، مجلة أنساق، كليّة الآداب والعلوم ، جامعة قطر، مج1، ع2، 2017م، ص40.

[2] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

* كُتبت هذه المسرحيّة عام 1989م، تدور أحداثها حول شخصية المقهور الذي انزوى في غرفة مظلمة ويغطّ في نوم عميق، بمشاركة الصّراصير والعناكب والجرذان، ليطرق على رأسه فجأة الغريب محاولاً إيقاظه وإقناعه بضرورة البحث عن الشّمس. فيشرع في نقر الجدار عازمًا على فكّ الحصار والحصول على الشّمس، فيدخل في مواجهة مع ملك الشّمس وحلفائه، ورغم كل محاولات المراوغة والكبت المنتهجة ضدّه، إلّا أنّه بفضل الإصرار والعزيمة يتمكّن من تحطيم الجدار والحصول على الشّمس، والقضاء على مَلكها وحلفائه.

إلّا أنّه بغية معرفة أصل هذه الكلمة وتحديد ملامحها، كان لابدّ من البحث عن دلالتها ومعانيها في اللّغة من حيث هي وعاء للفكر، فوردت في لسان العرب:" البحث طلبك الشّيء في التّرابِ؛ بَحَثَه، يَبْحَثَه بحثًا، وابتحثه. وفي المثل: كالباحث عن الشّفرة، وفي آخر: كباحثة عن حتفها بظِلفِها؛ وذلك أنّ شاة تبحث عن سكّين في التّراب بظِلفها ثُمّ ذُبحت به. والبَحوثُ: الإبل تبتحث التّراب بأخفافها، أخرا في سيرها. والبَحْثُ: أن تسأل عن شيء وتستخبر. والبَحْث:الحيّة العظيمة لأنّها تبحث التّراب. وقالوا: البُحاثة: التّراب الذي يُبحث عمّا يُطلَب فيه"[1].

أمّا في القاموس المحيط فقد وردت كالآتي: " تبحَّثَ: فتَّش. ومباحث البَقَر: القَفَرُ أو المكان المجهول.

والبَحثُ: المِعْدِنُ، والحَيّةُ العظيمةُ. والبَحوث: من الإبل التي تبحث التّرابَ بأيديها أُخَراْ. لَعِبٌ بالبُحاثة: أي التّراب، وانبحث: لَعِب به"[2].

وعمومًا فإنّ أصل هذه الكلمة ومعظم دلالاتها المعجميّة لا تخرج عن كونها تفيد معنى: النّبش والتّنقيب، كما تُحيل أيضًا إلى معاني الجهد والمشقّة والصّبر، ولعلّها كانت أشد ارتباطًا بالتّراب، الذي خُلق منه الإنسان، لقول الله تعالى:﴿**إِنَّ مَثَلَ عِيسَىٰ عِندَ ٱللَّهِ كَمَثَلِ ءَادَمَ ۖ خَلَقَهُۥ مِن تُرَابٍ ثُمَّ قَالَ لَهُۥ كُن فَيَكُونُ**﴾[3].

ولعلّ عملية التّفتيش تتمّ بهدف الكشف والعثور عن المفقود كمرحلة أولى، ليتمّ السّؤال عنه إنْ تعذّر الوصول إليه، ممّا يدفعنا إلى التّساؤل: أي مفقود يُبحث عنه في التّراب؟

ليجيبنا "جلاوجي" بلغة وجيزة (عن الشّمس)، ولعلّه بهذا التّركيب نجده يجسّد فكرة البحث صورة جماليّة، وذلك لإضفائها ما في الطّبيعة (الشّمس) من عناصر باعثة على الإحساس بالأمان والحريّة والأمل.

[1] -ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، (دت)،ج2، مادة بحث، ص113.

[2] -الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مؤسّسة الرّسالة، بيروت، لبنان، ط8، 2005م، باب الثاء- فصل الباء، ص 164.

[3] -آل عمران، الآية 59.

" يقترب منها فاتحًا ذراعيه ليحتضنها، يتذكّر تحذير ملك الشّمس له، يبتعد خطوات، ثمّ يخرّ المقهور ساجدًا للشّمس.

–لجلال وجهك أسجد أيّتها الشّمس المقدّسة، لعظمتك أنحني أيتها النّور.... الحياة الأبديّة امنحيني بركاتك ورضاك وامنحيني الحياة، يا مصدر الحياة" [1] .

ومن ثمَّ فالمعطيات المتمثّلة لهذه الكلمة تشير إلى الوضوح والانقشاع والنّور الذي يبدّده الظّلام، ناهيك أنّ دلالتها الثّقافيّة في العصور القديمة تحمل نسق الإله والعدالة وإظهار الحق، ولا نرى هذه السّمات بعيدة عن حقيقة الشّمس في الطّبيعة، من خلال كشف الحقائق وبسط النّور في الوجود، أو بالأحرى هي الحياة بكل امتداداتها، لتبدوَ فكرة البحث هدفها إظهار نور الحقّ وتبديد ظلام الظّلم.

" –لابدّ لجدران الظّلام أن تتهاوى

لابدّ للشّمس أن تشرق.

المجد للشّمس.

فلتعمّ الكون كلّه.

ولْتُشعّ في كلّ القلوب.

ولتشرق في كلّ النّفوس.

وليخسإ الظّلام.

ولتسقط الأوهام.

ولتنتحر خفافيش القتام"[2].

ولما كانت مفردة البحث ترتبط بالتّراب، فلا ضير أنّها ترتبط بطريقة نسقية أيضا بالأرض (المكان)، وهذا لكون التّراب مصدره الأرض، وهذا مصداقًا لقول الله تعالى:" ﴿ **فَبَعَثَ ٱللَّهُ غُرَابًا**

[1]– عز الدّين جلاوجي، البحث عن الشّمس، ص 97.

[2]– المصدر نفسه، ص 113.

﴿ يَبۡحَثُ فِي ٱلۡأَرۡضِ لِيُرِيَهُۥ كَيۡفَ يُوَٰرِي سَوۡءَةَ أَخِيهِۚ ﴾[1]. وهنا إشارة إلى مكان سُلبت منه الحياة بغير الحقّ و اكتنف وجوده الظّلمة، فأضحى لا هويّة له، أو بالأحرى ليس له وجود مستقلّ لذاته،لارتباط كينونته بالآخر، ويتبدّى لنا ذلك من خلال شبه الجملة(في الشّمس)، وهذا لكون الجار والمجرور في اللّغة العربية لا يؤديان إلى معنى مستقل في الكلام، ووجودهما يكون فرعيّا وليس أصلا.

" لا ندامة يجب أن أزيل الحاجز الذي وضعوه، إنّ الشّمس من حقّي أنا أيضا، فلماذا أحرم منها؟ لماذا أتسوّلها ؟ ولماذا يحرمني هذا الأحمق منها؟

–مواصلة الحفر هكذا سيُفني طاقتي، ولكن لا بأس، إمّا أن أرى الشّمس وأنعم بدفئها، وإمّا أن أموت دون ذلك، إنّ الحياة بلا شمس حياة دودة الأرض"[2].

وهنا يتبدّى لنا ذلك الواقع الذي ترنو إليه الذّات من خلال البحث في التراب، وهو تحقيق وجودها وكيانها المستقل والذي لا يُمكن أن يُسترد إلّا بتحقيق الحريّة، وهو ما يؤكّده " " هيدغر" **Heidegger** والوجوديون بعامّة، أنّ تحقيق كينونة الإنسان مرتبط بالحريّة، فالحرية والوجود عندهم متلازمان"[3].

لتصبح فكرة البحث قيمة ثقافيّة تعمّق الانتماء وتعزّز الولاء للأرض والمكان التي نشأت بها هذه الذّات؛ فعلى الرّغم من أنّه معلوم بالنسبة لها، وهو ما تعكسه دلالة المصدر المعرّف (البحث)، إلّا أنّها قد يطالها في هذا المكان الاغتراب الوجودي، ممّا يضطرها إلى السّؤال عنه، ويجعلها أيضا في قلق دائم من أجل الحفاظ على هذه الكينونة من الضّياع، والتّشبث بهذا المكان والتي ترى أنّه من الصّعب إحلال البديل عنه مهما طالت مدّة الفقد، ونستشف ذلك من خلال العنوان الذي ورد

[1]–المائدة، الآية 31.

[2]–عز الدّين جلاوجي، البحث عن الشّمس، ص 56.

[3] – لخضر هني ، اللاّمنتمي و اختراق النّموذج الموصوف –مقاربة ثقافيّة في الشعر الجاهلي، مج 1، ع2، ص48.

جملة اسميّة، والتي اعتبرها علماء البلاغة ب"أنّها تفيد بأصل وضعها ثبوت الشّيء لشيء، ليس لغير"[1].

" –إنّ الشّمس لا تُحبّ الأموات وأهل القبور.

يمدّ المقهور يده للغريب كالمستغيث.

–والحلّ؟

يتأمّله الغريب في حزم قائلاً:

–كي لا تفقد نخاعك عليك أن ترى الشّمس وتراك، هل فهمت؟

تنبسط أسارير المقهور يتلّمس جسده قائلا:

–حقا؟

– إذا رأيت الشّمس وأحسست بالدفء، نما نخاعك ونجوت من الموت المحتّم"[2].

وتأسيسًا على هذا، يُمكن الجزم بأنّ هذا التّركيب الجمالي لهذا العنوان يُخفي تبعات ودلالات نسقيّة متواريّة لها علاقة بأحداث السّلب التي تعرّض لها المكان العربي، "وجلاوجي" يعتبر نفسه جزءا لا يتجزّأ منه.

ولعلّه يضعنا أمام تجربة إنسانية قاومت ولازالت تقاوم الإحساس بالفقد، نتيجة لما وقع لها من سلب للمكان الذي يعد شرطًا من شروط كينونتها وحرّيتها؛ فالمتأمّل في تاريخ كتابة هذه المسرحية وهو (1989م)، نجده يتزامن مع تاريخ الانتفاضة الفلسطينيّة ضدّ الكيان الصّهيوني، وما شهدته هذه القضية بعد الإعلان عن تأسيس الدّولة الفلسطينيّة من طرف واحد في المجلس الوطني الفلسطيني بالجزائر (1988م)[3].

[1] – عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية(علم المعاني)، دار النّهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2009م، ص48.

[2] – عز الدّين جلاوجي، البحث عن الشّمس، ص 24.

[3] –أحسن تليلاني بن حسين، القضية الفلسطينية في المسرح الجزائري (دراسة تطبيقية)، مجلة البحوث والدّراسات الإنسانية، جامعة عشرون أوت 1955، سكيكدة، الجزائر، ع5، 2010م، 171.

وهو رد فعل طبيعي تقوم به الذّات الفلسطينيّة، نتيجة لإبادتها وجوديّا من قبل الاحتلال الإسرائيلي.

ومن ثمَّ فهذا العنوان مُفعم بقيم الرّفض لسلطة الاحتلال الإسرائيلي على الأرض المقدّسة (فلسطين)، وهو طريق لإثبات الوجود الإنساني والكينونة، من خلال صناعة الحريّة،انطلاقًا من صياغة مشروع تحرّري يستمدّ مبرّراته من تاريخ هذا الشّعب الذي يعود لأكثر من أربعة آلاف سنة، وبما يميّز هذا الشّعب من ثقافة وانتماء للأرض، لم تستطع سياسات العدوّ تغييبها، وهذا لكونه مازال متمسّكًا بكينونته ومتجذّرًا في أرضه[1].

ولكون الشّمس تعدّ من أكبر الأجسام ضخامة في النّظام الكوكبي، لهذا يلجأ "جلاوجي" إلى اختيارها في هذا التّركيب اللّغوي، فعلى الرّغم من إضفائها لهذا العنوان جماليّة، وأكسبته أيضا انفتاحيّة، إلّا أنّها لا تَسْلُمُ من كونها تحمل دلالة نسقيّة، ولعلّها تشي بأنّ فكرة الأرض والحريّة تخرج عن كونها تمثّل المكان الجغرافي الضيّق الذي تنتهي حدوده بانتهاء خارطة فلسطين، إلى عَدّها حريّة تمسّ كذلك الشّعوب العربيّة، لكون فلسطين منبع عروبتنا وهويّة مقدّساتنا الإسلامية. وتأسيسًا على هذا، فهو يرى أنّه بات من الضّروري نصرة هذه الأرض وإثبات هويتها العربيّة الأصيلة، وهو ما نستشفّه في استعمال حرف الجر (عن) الذي يحمل معنى الاستعلاء والمواجهة؛ لأنّه يرى أنّ انبعاث هذا المكان وحضوره من جديد مربوط بحضور العربي فيه، وبمشاركته أيضًا في دحر هذا الغاصب وتقويضه.

وبهذا فجلاوجي يختصر في هذا العنوان قصّة العربي المقهور، الباحث عن وهويته و كينونته المسلوبة، والتي يرى أنّه لا يمكن استردادها إلّا باسترداد حرية فلسطين، وغير ذلك سوف تبقى الشّعوب العربيّة تعيش حالة اغتراب وجوديّ وبعد مكانيّ، يجعلها دومًا تسأل عن كينونتها.

[1]-إبراهيم أبراش ، المشروع الوطني الفلسطيني (من استراتيجية التّحرير إلى متاهات الانقسام)، دار الجندي، القدس، ط1، 2012م، ص9.

ث–صراع الحرية والموت في عنوان مسرحية "حب بين الصّخور":

تُعتبر ثنائية الحريّة والموت من الأنساق الجدلية الأزليّة التي تصوّر رغبة الإنسان في حب الحياة والاستغراق فيها بحرية، مقابل قدريّة الموت التي تقوم بتقويض هذا الحبّ وإنهائه، وهذا لكونه هو النّهاية التي تنتظر الأحياء، وتنهي رغبة الإنسان وآماله في التّعلّق بهذه الحريّة، وأسباب البقاء في هذه الحياة.

فحين تمتلئ هذه الحياة بالكبت وتكتسي بألوان الاستبداد تتحوّل بذلك إلى مسرح للقتال، وتصبح الحريّة فكرة نبيلة ترنو إليها الأرواح، فلابدّ إذن من استردادها –على حدّ رأي " جون بول سارتر" **jean-Paul Sartre**– وهذا لكونها الشّيء الوحيد الذي ليس للإنسان التّخلي عنه تحت أي ظرف من الظّروف، فهي نمط وجود الإنسان وماهيته[1]؛ فلا يحيا الإنسان بدونها، ليؤكّد من خلالها إنسانيته وكرامته، ولذلك نرى البشريّة منذ وجودها وهي في كفاح ونضال مستمرين مع الموت من أجل الوصول إليها[2].

ولعلّنا أثناء التّنقيب في عنوان مسرحية "حبّ بين الصخور"* يتبدّى لنا هذا الصّراع الوجودي؛ فلا ضير أنّ الجملة الثّقافية التي انطلق منها "جلاوجي" تشير عند فحصها إلى سمات رمزيّة يتمظهر فيها ملامح هذا النّسق.

يفتتح "جلاوجي" هذا العنوان بمفردة " الحب"، وهي تُشير عادة إلى مجموع الحالات العاطفيّة التي تعبّر عن الفضائل الإنسانية، وتتمثّل أحيانًا في التّضحية من أجل سعادة الآخرين، والشّوق إليهم– وعلى رأي أفلاطون– هي "شوق الإنسان إلى ما يملك وإلى ما هو فقير إليه"[3].

---

[1] –جون بول سارتر، الوجودية مذهب إنساني، تر:عبد المنعم الحفنى، دار التّنوير، مصر، ط1، 1964 ، ص58.

[2] – أحمد رضا حيدريان شهرى، مفهوم الحرية بين النّقد والدّراسة(قراءة تحليلية)– مقاربة في كتابات مطاع صفدي وسارتر– أنموذجا، مجلّة إضاءات، إيران، ع12، ،2013م ، ص82.

* هي مسرحية كتبها عام 2011م في إحدى عشر دفترا، تصوّر هذه المسرحية وقائع معركة جبل الجرف 1955م بولاية تبسة، حاول فيها الاستعمار الفرنسي القضاء على المجاهدين وسلب أراضيهم باستعمال شتّى الوسائل، لكن إصرار الشّعب الجزائري جعله ينتصر عليه، ويكبّده خسائر.

[3] –أحمد المنياوي، جمهورية أفلاطون، دار الكتاب العربي، دمشق، سورية، ط1، 2010م، ص144.

ولنبل هذه العاطفة وعظمتها، فإنّنا نجد أصحابها يختارون أجمل الأماكن لممارستها، إلّا أنّ "جلاوجي" من خلال هذا التّركيب اللّغوي يجعل ممارسة هذا الحبّ بين الصخور.

ليُبديَ هنا المفارقة فنجده يشتغل على تيمة (الصّخر)، فيوظّفه توظيفًا مغايراً، حيث جعل منه بؤرة حنين تمكّن الإنسان من الارتباط بالأهل والأحباب، وتتحقّق من خلاله الطّموحات والأحلام؛ فعلى الرّغم من قساوة هذا المكان ووحشته، إلّا أنّه يحمل مؤشّرات إيجابيّة، لكونه بات مكانًا أليفًا تُمارَس فيه أنبل العواطف الإنسانيّة.

وكما يبدو أنّه حبّ لا تتوضّح معالمه ولا يتحقّق عن طريقه التّواصل ما لم يكن في هذا المكان خصيصًا، وهو ما يشي به الظّرف(بين) المستعمل في هذا العنوان، الذي يعرّفه النحّاة بأنّه "ليس له صورة أو هيئة وشكل محسوس ولا حدود محصورة؛ أي نهايات مضبوطة من جوانبه، أو لا تعرف حقيقته إلّا بما يُضاف إليه"[1].

ولعلّ في هذا المكان الصّخري تتبدّى رغبة الإنسان في الاستقرار في هذه الحياة على الرّغم من صعوبتها، وهو الأمر الذي جعله يسعى إلى إقامة التّواصل معها بواسطة العاطفة الإنسانية(الحبّ)، باعتبارها معادلاً موضوعيًّا لاستمراريتها.

كما يتبدّى لنا حجم المعاناة الإنسانية، ومدى الصّبر والثّبات من أجل البحث عن حبّ لم تستطع الظّفر به طيلة سنوات، وهو ما تُضمره مفردة الصّخور، كونها رمالاً ترسّخت وتطابقت مع بعضها البعض بعد عدّة سنوات.

ولا ضير أنّ هذا الحب الذي كان مكانه بين الصّخور لم يكن حبًّا خاصًّا يقتصر على شخص بقدر ما يشي إلى حبّ عام، وهو ما نستشفّه في الاسم النّكرة "حبّ"، الذي يدلّ على العموم.

" في قمّة قلعة الجرف، ترسم الطّبيعة لوحات شامخة للصّلابة والقوّة، صخور صلدة تتعانق متلاحمة وتمتدّ مسنّنة تفتح ذراعيها للممرّات تتسّع وتضيق،..... في ركن حصين يمتدّ على

[1] – محمد محمود عوض الله، اللّمع البهيّة في قواعد اللغة العربية، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط2،2003م، ص312.

مساحة شاسعة، يكمن عشرات المجاهدين، وقد توزّعوا في أماكن متفرّقة بأسلحتهم الخفيفة، معظمهم بقشابيات بعضهم يعقد اجتماعًا قرب شجرة عملاقة...

يتوسّط عبّاس الجميع، وقد أحاطوا به في اهتمام كبير، يردّ عبّاس.

– إيه يا أخي بشير، لم يكن الأمر سهلاً، ولولا مساعدة جبّارة من السكان ما حققّنا شيئًا.

– الحمد لله يا أخوان، لقد ترصّدنا أخبار العدوّ جيدًا وتتبّعنا تحرّكاتهم بدقّة كبيرة"[1].

ومن ثمَّ فجلاوجي يتخذ من الحبّ رمزا للشّعب الحالم الذي يحاول مصارعة الآخر من أجل التّخلّص من الاستبداد والظّلم الممارس ضدّه، ولعلّ هذا الأمل المشترك بين أفراد الشّعب لا يتحقّق إلا من خلال تلك اللّحمة القويّة التي تجمع بينهم.

" ينحني بشير، يأخذ حفنة من تراب، ويمد راحته بها للجميع.

– هذا التّراب أيّها الإخوان لنا، هذه الصّخور لنا، الأرض أرضنا، ستقاتل معنا كلّ ذرّة فيها، وكل صخرة، وكل نبتة، وسننتصر، نعم سننتصر، وسنردّ كيد هؤلاء المعتدين على أدبارهم خانعين، آن الأوان لتندحر فرنسا إلى غير رجعة، من هنا، من هذه اللّحظة، ستشرق شمسنا، وسيأفلون إلى غير رجعة"[2].

وتبعًا لذلك فإنّ هذا التّعلّق والشّغف الظّاهر في العنوان يعكس تعلّق الإنسان بالأرض، والإصرار على الانتماء إليها، ما يكفل له العيش فيها في سلم وأمان؛ " فالأرض هي الحياة والوجود للإنسان، فقد يختلف مفهومه لها طبقًا لسنّة التّطوّر، لكنّه لن يفقد اهتمامه وارتباطه بها، لأنّها قدره وبدايته كما هي نهايته".[3]

وعلى الرّغم من تعلّق الذّات اللاّ محدود بهذه الأرض بقدر يمكّنها من العيش في أمان فيها، إلّا أنّ الآخر المختلف عنها قد يشكّل تهديدا لهذا الاستقرار المكاني، لما يحمله من تهديد لهذه الأرواح بالفناء والزوال.

[1] –عز الدين جلاوجي، حب بين الصّخور، منشورات المنتهى، الجزائر،(دط)، 2020م، ص 19،20.

[2] –المصدر نفسه ، ص22.

[3] –نبيل راغب، موسوعة الفكر الأدبي، دار غريب، القاهرة، (دط)، 2002م، ص38.

" صدّق أخي عبّاس، نحن اليوم نقاتل بدل الملايين من شعبنا، ونحن مصمّمون على الموت، دفاعًا على شرفنا وعزّتنا، وعن تاريخنا المجيد الذي رصعه الآلاف من أجدادنا بدمائهم الزكيّة الطّاهرة.."[1].

وهنا يصبح استدعاء الموت أمرًا منطقيّا لا يمكن تجاوزه؛ لأنّه بمثابة نتيجة حتميّة و صورة بديلة عن تلك المشاعر المجهضة والرّغبات المحبطة التي تعانيها الذّات، ممّا يجعلها في علاقة جدليّة معه، من أجل استرداد ما سُلب منها، والذي يبدو أنّه لن يتحقّق ما لم يتحوّل هذا المكان(الصّخور) من السّكونيّة إلى مكان يحمل في مكنوناته مشاعر الغضب والثّورة.

" سننتصر بتوفيق الله لنا.

سننتصر بحبّنا لهذه الأرض، سننتصر بامتدادنا في التّاريخ والجغرافيا،سننتصر كما انتصر الإمام علي وخالد بن الوليد.. كما انتصر الأحرار في هذه الأرض"[2].

وهذا لكونه مكانًا يعكس توق الذّات إلى تجاوز اللّحظة الرّاهنة المقيّدة من أجل الظّفر بالحريّة الغائبة، وعلى الرّغم من خطورة ذلك، و هو ما تعيه الذّات الإنسانيّة، إلّا أنّه ليس ثمّة كرامة بشريّة بغير حرية، فهي فطرة خُلق عليها الإنسان، فعن طريقها يعيش سيّد أرضه و يقرّر مصيره، و لهذا تتطلّب منه قهر كلّ العوائق و الحواجز التي تحول بينه و بينها، حتّى ولو كان الموت نفسه.

" نعم أيّها الإخوان، نعم أخي بشير، فإمّا موت الشّرفاء أو حياة الأعزاء هما طريقان لا ثالث لهما، ولا تنسوا أيّها الإخوان أنّ موتنا شهادة، والشّهداء مع الأنبياء في جنّة الخلد، لقد تركنا خلفنا نساءنا، وأبناءنا وعوائلنا، بل تركنا الحياة كلّها، ولم نفعل ذلك رغبة في الموت، وإنّما فعلناه رغبة في الحياة، حياة حرّة كريمة"[3]

وتأسيسًا على هذا التّصوّر، تبدو الحرية مفهومًا يكتنفه الغموض، لكونه مُحاطًا بفلسفة مُبهمة ليس بوسع أحد فكّ طلاسمها، "إلّا أصحاب النّفوس الكبيرة الذين يرون الحياة حريّة وكرامة، وأنّ

[1]–عز الدين جلاوجي، حب بين الصّخور، ص22.

[2] – المصدر نفسه، ص102.

[3]– المصدر نفسه، ص23.

دماءهم رهن لحريّة أمتهم وسيادتها، فالحريّة ليست حريّة العدم والتشرذم، بل هي حريّة الوجود ، وكلّ أمّة تريد أن تحيا حياة كريمة تبلغ فيها المثل العليا يجب أن تعيش حُرّة"[1].

ولكون الحريّة ذات قيمة لا تعلوها قيمة أخرى في هذا الوجود، ولكونها أيضا صورة من صور التّضحية الوطنيّة الحقّة، لذلك نجد الذّات مُستعدّة لكلّ شيء في سبيل وصلها. وهنا تبدو الحاجة إلى قهر الموت، الذي يبدو مدخلاً للتّحرير، وفي ذلك انتصار على كلّ العقد الذاتيّة وانتصار على الخوف والاستكانة، وانتصار على اليأس، وانتصار على قلق الحاضر والمستقبل وتحوّل في المصير [2].

" لقد قدّمنا اليوم أيّها الإخوان شهداء، هم الآن في جنّة الخلد، وقد عاهدناهم على أن نواصل على دربهم فإمّا كرامة وعزّة لهذا الشّعب وهذا الوطن، وإمّا موت الشّرفاء، كما مات أجدادُنا دفاعًا عن الشّرف الرّفيع"[3].

وهنا تنعكس صورة الموت، فلطالما باغَتَنَا وهَدَّدَ كياننا، ليبدوَ هذه المرة وسيلة لمقاومة حياة الموت التي يعيشها؛ فما دامت رحلة الموت يكسوها ميل إلى الانعتاق، هنا يصبح الموت ليس هو الظّاهرة التي تباغت الإنسان وتنهي حياته، بل هو الوسيلة الوحيدة التي تخلّصه من القيد، ومن ثمَّ فهو لا يمثّل نهاية الحياة، بل هو بدايتها و استمراريتها.

وعلى هذا الأساس، يتبدّى لنا أنّ تحدّي الموت وقهره يحمل في النّهاية معنى الانتصار على القهر والرّضوخ اللذيْن يَعْنَيَان موتًا معنويًّا ووجوديًّا، منذ اللّحظة التي يبدأ فيها الإنسان المقهور بتحدّي الموت، فيقلب معادلة التّسلّط أو الرّضوخ وينتصر على ذاته، ممّا يُتيح له الانتصار على قوى القهر فيما بعد [4]، ليُعلن في النّهاية انتصار الحريّة على الموت.

---

[1]– عزيز العرباوي، مفهوم الحرية في الإسلام وفي الفكر الغربي(رؤية بانوراميّة)، مجلّة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، قسم اللغة والفلسفة والعلوم الإنسانيّة، الرّباط، 2016م، ص4.

[2] – مصطفي حجازي، التّخلّف الاجتماعي (مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور)، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط9، 2003م، ص55.

[3] –عز الدّين جلاوجي، حب بين الصّخور، ص 68.

[4]– مصطفى حجازي، التّخلف الاجتماعي(مدخل إلى سيكولوجيّة الإنسان المقهور)، ص56.

ثانيا– تمظهرات الأنساق الثّقافيّة على مستوى الإهداء:

يعدّ الإهداء إحدى المصاحبات النّصيّة التي يُرفقها الكتّاب والشّعراء في نصوصهم الإبداعيّة، فيُنسج عادة في جمع من الكلمات والعبارات، وإن يبدو الهدف الظّاهري منه هو تأكيد علاقات الأخوّة، وتقوية عربون المحبّة، وتمتين وشائج القُربى، وعقد روابط الصّداقة ونسج خيوط التّعارف والمشاعر الرّفيعة سواء أكان المهدى إليه شخصية أم جماعة واقعية أم متخيّلة[1]، ولعلّ هذا ما يُبرّر لجوء كاتبه إلى التّنميق في اللّغة والزخرفة اللّفظيّة والشّاعريّة في صياغة تراكيبها.

وتبعًا لهذا المعنى الظّاهر، قد يعتقد البعض أنّ الإهداء علامة لغويّة لا قيمة، ولا أهميّة لها في فهم النّص وتفسيره، أو تفكيكه، ناهيك على عَدّها إشارة شكليّة مجانيّة أو ثانويّة لا علاقة لها بالنّص، ولا تخدمه لا من قريب ولا من بعيد. إلّا أنّ الإهداء يعدُّ عتبة من عتبات النّص التي أعادت الشّعريّة الحديثة الاعتبار لها مع كلّ المصاحبات النّصيّة، أو العتبات المحيطة بالنّص، التي تشكّل ما يُسمّى بالنّص الموازي، وأصبح من الضّروري قبل الدّخول في النّص الوقوف عند عتباته، ومساءلتها بشكل عميق ودقيق، قصد تحديد بنياتها واستقراء دلالتها، ورصد أبعادها الوظيفيّة [2] .

فهو بمثابة رسالة تواصليّة تقوم على علاقة تفاعليّة مُستهدفة القارئ ليحرّك حيثياته القرائية، مركّزا على الموجّهات الإهدائيّة الثّقافيّة والاجتماعيّة والسّياسيّة، وهو يسعى لفهم مقصديّة الكاتب التي يُمكّن القارئ من التّأويل الذي يكون له دور في فهم النّص البُؤري وتفكيكه، ليُحقّق نوعًا من المشاركة من أجل توجيه المعاني النّصية وإضاءة دلالتها[3].

وبهذا يرتفع الإهداء من نطاق الممارسة الباذخة والمزيدة، إلى مستوى العمل الكتابي الدّال والحائز على مشروعيّة التّوازي مع النّص الذي يتمّ إهداؤه؛ فما دام العنوان يمتلك وظائفه، فإنّ للإهداء وظائفه التي يتكفّل بها، هو الآخر، انطلاقًا من موقعه وصيغته، وارتكازًا كذلك على محتوى

[1] –جميل حمداوي، عتبة الإهداء، مجلة جامعة ابن رشد، هولندا، مج2، ع7، 2012م، ص1.

[2] –مصطفى أحمد قنبر، الإهداء (دراسة في خطاب العتبات النّصية)، المركز الدّيمقراطي العربي، ألمانيا، برلين، ط1، 2020م، ص2.

[3] – محمد عبد الحسن هويدي، أساور ناجي حسين الحسناوي، عتبة الإهداء في الرّواية العراقية(2003–2017 م)، مجلة القادسيّة في الآداب والعلوم التّربويّة، كليّة التّربية للعلوم الإنسانية، جامعة المثنى، العراق، ع2، 2020م، ص469.

رسالته ونوعيّة المرسل إليه. ولأنّ الإهداء ينتمي إلى خانة المتوازيات النّصيّة الإراديّة؛ أي تحت مسؤولية المبدع، فلعلّ هذا ما يجعله نظامًا علاماتيًا ونسقًا تواصليّا رمزيّا دالاً ومعبّرا بامتياز[1] .

وتأسيسًا على هذا، فإنّ بناءه لا يقتصر على الزخرفة اللّفظيّة والتّشكيل الجمالي، وذلك لعدّه نصًا موازيًا يفرض نفسه كبنيّة ثقافيّة تحمل في طيّاتها أنساقا مُضمرة قادرة على التستّر والاختباء، ويتطلّب لاستظهارها واستجلائها التّنقيب في العمق.

ويأتي اهتمامنا بهذه العتبة ضمن دراسة ثقافية لمجموعة من إهداءات أعمال "عز الدّين جلاوجي المسرحيّة"، وذلك لاعتبارها نموذجًا للعتبات الجماليّة التي تُضمرُ خلفها أنساقًا ثاوية في العمق، وتحتاج من يقوم بتعريتها وفضحها وإظهارها للعلن.

أ- تعاليات الآخر المهمّش وثقافة الرّفض في عتبة إهداء مسرحية "حب بين الصخور":

يحتاج الإنسان في ظلّ وجوده في هذه الحياة إلى اعتراف النّاس بقدراته وإنجازاته، في حدود ما يحفظ حقوقه، دون المساس بكرامته، فنجده يواجه كلّ من يحاول ازدراءه وكبته وتعنيفه بشتّى الوسائل، فيتّخذ من ثقافة الرّفض سبيلاً للإعلاء من شأنه، ومن فلسفة التّحرير منهجًا ناجعًا لبناء عالمه المستقل، ولكونها أيضا تمكّنه -على رأي دوسيل**Dosel**-من "قلب منطق الظّاهريات وخرقه، ومن ثمَّ الدّخول إلى التّعالي الميتافيزيقي"[2] .

وعليه فالرّفض يعد نسقًا إيجابيًّا متفرّدًا يحمل ثقافة مضادّة لثقافة الذّات المركزيّة وممارساتها المهدّدة لكيان الآخر المقهور، ومفادها ترسيخ مبدأ المطالبة بالحرّية واستردادها.

ولعلّ في خطاب عتبة إهداء مسرحية "حب بين الصّخور" المتوسّل ببنائه الرّمزي والجمالي يُضمر نسق تعاليات الآخر المهمّش، يتحرّك وبشكل خفي، وتأبى البنية السّطحية التّصريح به، وقد مكّننا الحفر والتّنقيب في البنية العميقة لعتبة هذا الإهداء من استظهاره وفضحه.

[1] -جميل حمداوي، شعريّة الإهداء، ص 10.

[2] - -فريال حسن خليفة، فلسفة التّحرير- مشروع الذات المقهورة (قراءة لكتاب الفيلسوف المكسيكي ريكو دوسيل)، مكتبة مذبولي، القاهرة، ط1، 2007م ، ص66.

يقول "جلاوجي":

"لا أفنان تسمق.

في دنيانا أيّها النّاس.

لا ورد يعبق.

في خفقنا والأنفاس.

ما لم نسقها من قلوب طاهرات زكيّات.

ما لم نروها من نفوس شامخات سامقات.

تهزأ بالظّلم والجور والطّغيان.

تعصف بالشّر والشّيطان.

إلى الثّائرين من بني البشر على ظلم.

شياطين البشر أرفع هذا سفرا للحبّ"[1].

يقدّم "جلاوجي" في بداية هذا الخطاب صورة للتّحول الطّارئ الذي مسّ العالم الذي يعيشه، والذي بدت فيه الحياة شبه منعدمة؛ فلا أغصان تنبت وتعلو، ولا ورد يعبق برائحته. وكرجل شغوف بنهضة هذه الحياة، من أجل إثمارها وإزهارها نجده يشترط أن تسقى بالقلوب الطّاهرة و تُروى من النّفوس الشّامخة السّامقة.

ولعلّ السّلب الذي يصوّره "جلاوجي" لجوهر الحياة وعناصرها الأساسية " يجسّد لفاعليّة الزّمن المدمّرة وللتغيّر في فضائه على الخصب والكينونة الجماعيّة"[2].

وما تجدر الإشارة إليه أنّ هذا السّلب المشار إليه، لم يكن قدريًّا بقدر ما كان بفعل ذات مركزيّة جائرة وظالمة أسهمت في تغيير ملامح الحياة، وحوّلت الحضور الإنساني إلى غياب مطلق؛ فما سُلب

[1] –عز الدّين جلاوجي، حب بين الصخور، ص5.

[2] –أبو ديب، الرّؤى المقنّعة (نحو منهج بنيوي في دراسة الشّعر الجاهلي)، الهيئة المصريّة للكتّاب، القاهرة، (دط)، 2012م، ص269.

من جوهر الحياة وعناصرها الأساسيّة من ماء ونبات وزرع، ما هو إلّا صورة لسلطة تبدو قادرة على فعل اللاّ متوقع علانية وجهارًا، لهذا يصفها "جلاوجي" بشياطين البشر.

وهو بذلك يحاول أن يطلعنا على نموذج الإنسان المقهور، وفعل الدّونيّة الممارس ضدّه في زمن تغلّبت فيه ثقافة الكبت والسّلب، والذي كان من أهم صوره الانعدام واللّاحياة، وهو ما بات يرفضه "جلاوجي" من خلال خطابه، والذي يشي به النّفي الصّريح (لا أفنان- لا ورد)، معتبرًا روحه التي لازالت على قيد الحياة شاهدة وحاضرة لهذه الانتهاكات الإنسانية، والتي تبدو أنّها مازالت مستمرّة، وهو ما تُضمره دلالة الأفعال المضارعة(تسمق- يعبق- تعصف- تهزأ).

فخلال هذه المرحلة الممتدة زمنًا طويلاً بدت فيها أنوية المتسلّط بمختلف أشكالها وسياساتها مع كل من يخالفها بجرائمها، ولاسيما مع الدّول التي ابتليت بالاحتلال الاستعماري، حيث دمّرت الحرث والنّسل، وقضت على المدنيّة والحضارة مستخدمة في ذلك أعتى الأسحلة وأكثر الجيوش وحشيّة [1].

ونظرًا لهول الأمر نجد "جلاوجي" ينادي:"يا أيّها النّاس" لاسترعاء السّمع، وإيصال صوته المليء بالسّخط والقلق الذي بات يعتريه، نتيجة لما أضحت عليه هذه الحياة، وبدت بذلك رغبته في الحصول على إجابات لهذه الممارسات وهذا السّلب.

وتبعا لهذا، يتبدّى لنا بأنّ هذا التّصوير السّلبي للواقع المعيشي يُضمر "موقفًا طلليًّا يعكس ترجمة لا شعورية للرّغبة في الخلاص من ظرف حضاري متهدّم و التّحوّل إلى مرحلة حضاريّة أرقى[2].

وكأنّ خطابه يلوح إلى فكرة الانبعاث والأمل والاستعلاء، ويبدو ذلك جليّا من خلال ضمير المتكلّم (خفقنا- دنيانا)؛ ذلك "إنّ محوريّة الضّمير هنا ترمز إلى فاعليّة الآخر وقدرته على التّحرر من أغلال الاستعباد، ويبني عالمه الذي يعتقه وينقذه من قلقه على وجوده"[3]. ومن ثمَّ فإنّه يعكس قدرة

[1] – عبد اللّطيف بن عبد الله بن محمد الغامدي، المركزية الغربية و تناقضاتها مع حقوق الإنسان، مركز التّأصيل للدّراسات والبحوث، المملكة العربية السّعودية، ط1، 2014م ، ص184.

[2] – يوسف محمود عليمات، النّقد النّسقي (تمثيلات النّسق في الشّعر الجاهلي)، ص108.

[3] –المرجع نفسه، ص129.

الآخر على الانسلاخ وتنامي الأمل في تشكيل عالم خاص يعتقه من القيد الذي فُرض عليه من قبل هذه الذّات المتمركزة.

وتبعًا لهذا الأمل فسوف تولد الثّورة لا محالة- على رأي المؤرّخ الأمريكي "كرين برنتن" **Crane Brinton**- في كتابه الشّهير" تشريح الثّورة" بقوله":" لولا الأمل ما اندلعت الثّورة أصلاً"[1].

من ثمَّ يتبدّى لدى الآخر فكرة التّمرّد، وثورته المضادة في مواجهة الذّات السّلبية، وهو ما يؤكّده "جلاوجي" "بقوله:" تعصف بالذّل والطّغيان"، وهنا إشارة تحذيرية من ثورة مُهلكة؛ لأنّه بات متأكّدا أنّه "لا يوجد لغة لمواجهتها سوى لغة مُشابهة للغتها، ويبدو أنّها ثقافة العنف المسلّح التي يراها هي السّبيل الوحيد للتّخلص من الخوف والرّضوخ الذي غرسه في عروقه الاستعمار الغربي؛ فعندما ينتفض الآخر ويحمل السّلاح، بما يعنيه من معاني الخلاص السّحري، ويقهر الموت منتصرًا على خوفه منه، فتبرز عقدة التّفوق والاستعلاء، وبدل عقدة العجز والاستسلام تبرز عقدة الجبروت، وبدل انعدام المكانة تبرز عقدة الاستثناء، و بذلك يزدري كل القيم السّابقة"[2] .

وهي بمثابة حالة وجودية يحاول من خلالها الآخر التّحرّر من قيود الذّات المهيمنة، وهذا بالتّزامن مع إحساسه بالتّفرّد والاستعلاء، فيشعر بالحاجة إلى كسر كل القواعد التي حكمت حياته، ويحدث في أغلب الأحوال نوعًا من التّمركز حول ذاته، فكأنّ الزّمن أذعن له وأكسبه نوعًا من السّيادة على مصيره[3]، أملا منه في خلق حياة جديدة، ولعلّها إرادة الآخر التي لا تُقهر، وصدق أبو القاسم الشّابي حين قال:

"إذا الشّعب يوما أراد الحياة فلا بــدّ أن يستجيــب القدر.
ولابــــدّ للّيــــل أن ينجــلي ولا بــدّ للقيــد أن ينكسر"[4].

[1] -أحمد محمد عيد، ثورة يناير والبحث عن طريق، جزيرة الورد، القاهرة، (دط)، (دت)، ص1995.

[2] -مصطفي حجازي، التّخلّف الاجتماعي (مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور)، ص56.

[3] -المرجع نفسه، ص 56، 57.

[4] - أبو القاسم الشّابي، الدّيوان، دار العودة، بيروت، (دط)، 1997م، ص19.

وهنا يبرز مسار الآخر وهو السّعي إلى الحريّة، التي من خلالها تعود الحياة بشروطها (الزرع- الماء- العبق -الزهور)، ويبدو أنّها لن تتبدّى ما لم تسق من قلوب طاهرة وزكية، وأنفس شامخة وسامقة .

وكأنّه يضعنا "أمام الظّاهرة التي يسميها الأحياء برد الفعل الحرج، والتي تتلخّص في الخيار بين الفناء أو المجابهة"[1]؛ أي لا يوجد شيء أعظم من تضحية المرء بنفسه من أجل أن يعيش حرًا.

وهي رؤية مضادّة يبدو أنّ "جلاوجي" استحضرها من ذاكرة التّاريخ وجذوره الثّقافيّة، ليضعنا أمام شعوب قدّست الحريّة بأغلى أنواع التّضحية والشّهادة وسقت أرضها بقلوب طاهرة زكيّة، ونفوس شامخة سامقة، حتّى قيل عن ثورتها أسطورة الحرية في القرن العشرين.

"-لا تشيّدوا قصورًا سامقة من الأوهام، هذا الشّعب عنيد يأكل الصّخر ولا يستسلم، حارب مئات السّنين وسيحارب ألفًا أخرى، وإنْ لم يجدوا ما يأكلون فحتما سيأكلوننا نحن.

- مهما قتلنا لن ينتهوا، كأنّما تلدهم الأرض والصّخور والجبال، كأنما تلدهم السّماوات والنّجوم "[2].

إنّه وطننا المجيد، وكفاح شعبنا الجزائري، الذي جعل من ثورته درّة ثورات القرن العشرين، هي ثورة دامت سبع سنوات، انفجر صراخها في الفاتح من نوفمبر 1954م، لتطهّر الأرض التي اختلطت فيها دماء شهدائها عندما كان عليها أن تواجه أقوى ذات مهيمنة، والتي انتهت بهزيمتها، وطرد هذا المستدمر الغاشم من أرضها الطّاهرة.

" ينتصب عبّاس بثقة، وهو يطوي ذراعيه متأمّلاً الأفق.

-كيف لا أنتشي يا أخي بشير، وقد لقّناها فرنسا العظيمة وجيشها الذي لا يُقهر دروسًا في الرّجولة والشّجاعة؟"[3].

[1]- مصطفي حجازي، التّخلّف الاجتماعي (مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور)، ص54.

[2] - عز الدّين جلاوجي، حب بين الصخور، ص98.

[3]- المصدر نفسه، ص84.

وتعظيمًا لهذه الثّورة وتقديسًا لها جعله يستحضر من ذاكرتها ويتقاطع بلغته (قلوب طاهرات زكيات،نفوس شامخات سامقات) مع نشيدها " قسما"، الذي ألهب الثّورة لشاعرها "مفدي زكريا":

""قسما بالنّازلات الماحقات والدّمـــاء الزاكيـــات الطّاهـــرات

والبنود اللّامعات، الخافقات في الجبال الشّامخات الشّاهقات"[1].

فلا غرو أنّ "جلاوجي" وجد من هذا النّشيد مرجعية ثقافية مكتنزة بطاقات تعبيريّة بشكل ملح بالدّلالات والرّموز، ليعكس صمود هذا الشّعب وقوّته وصبره وعزيمته لاسترداد الحريّة المسلوبة.

ولعلّ في استدعاء هذا التّاريخ ما يمكنّنا من "استحضار لحظات القوّة والبطولة الذّاتية التي تحقّقت في الزّمن الماضي"[2].

وهنا اعترافًا منه بمنجز الآخر البطولي الثّوري القادر على تخطي الذّات المهيمنة، وفاعليته على كسر أغلال الاستعباد والانعتاق من الواقع المتوشّج. وبالفعل اتّخذت الثّورة الجزائرية "نموذجًا مشجّعًا لكل حركات التّحرّر الإفريقيّة التي كانت تعاني من الاستعمار الاستيطاني، وشكّلت هذه الثّورة درسًا للشّعوب المضطهدة والأمم المقهورة، فهو خير مثال على أنّ أحسن سلاح وأفضل وسيلة للدّفاع هي اكتساب المناعة الحضاريّة من كلّ الأمراض الفتّاكة التي يحاول الاستعمار تصديرها للشّعوب غير الأوروبيّة تحت غطاء الأيديولوجيات البراقة والأساليب الخادعة، ومن خلال السّلوكات الثّقافيّة المرضية والسّمات الاجتماعية البالية من مظاهر ما يسمىّ بالثّقافات الشّعبية المتحجّرة التي تعتمد على التّمايز بين أفراد الأمّة" [3].

فعلى الرّغم من التّخلّف الذي يبدو منتشرًا في هذه الأمكنة، نتيجة لما يعانيه الآخر من الكبت والاستغلال، إلا أنّ "دوسيل "**Dosel** يرى أنّ الوعي بضرورة التّحرير في تزايد، و تزداد معه الحاجة إلى كسر التّبعية والتّسلّط في الواقع السّياسي والقومي والثّقافي[4].

---

[1] –مفدي زكريا، الدّيوان(اللّهب المقدّس)، موفم للنّشر، الجزائر، (دط)، 2006م، ص61.

[2] –يوسف محمود عليمات، النّقد النّسقي(تمثّلات النّسق في الشّعر الجاهلي)، ص 41.

[3] –ناصر الدين سعيدوني، نظرة في البعد التّاريخي لثورة أوّل نوفمبر، مجلّة حوليات، الجزائر 1، معهد التّاريخ، مج1، ع1، 1986م، ص 203.

[4] – فريال حسن خليفة، فلسفة التّحرير ومشروع الذّات المقهورة(قراءة لكتاب الفيلسوف المكسيكي ريكو دوسيل) ، ص86.

كما أنّ استعراض "جلاوجي" لتاريخ وطنه وبطولاته تعدّ رسالة مُضمرة إلى الآخر المضطهد، يريد من خلالها التّأكيد بأنّ لا سبيل لدحر نماذج الازدراء و الكبت إلّا الثّورة، وكأنّه أراد أن يقول "أنّ طالب الحرية هو من لا يعرف القيود، ولا يعترف بالقوانين، لأنه يعيش حالة قلق السّؤال، ممّا يجعله يُبحر نحو عالم مجهول محطّمًا كلّ ما يعرقل رحلته، ومتجاوزًا لكل ما يحد طموحاته"[1].

ومن ثمَّ فهو يؤكّد وبشكل مضمر على ثقافة الرّفض، وليُبدي فكرة التّمرّد في مواجهة هيمنة الذّات السّلبية، ونزع ثقافة العبودية وتغيير ملامح الحياة المؤلمة. لا لشيء إلّا لأنّه يرى أنّ الآخر المهمّش لا يُمكنه الإعلاء من شأنه، إلّا عن طريق بناء عالم مُضاد لمنظومة الذّات المهيمنة، وتكون الثّورة هي السّبيل الوحيد لتحقيق ذلك.

"إلى الثّائرين من بني البشر على ظلم

شياطين البشر أرفع هذا سفرًا للحبّ"[2].

نعم، فالحضور الجمعي وثورته المضادّة -على رأي "جلاوجي"-هو ما يمكّن الآخر من بناء عالم إنساني مليء بالحريّة والاستقلاليّة، لذلك يهدي "جلاوجي" التّحيّة والمساندة للذين يرفعون شعارات الدّيمقراطية وحقوق الإنسان، الذين لا يزالون في طريقهم للحرّية، تأكيدًا منه أنّها سوف تُنال مادام أنّ هناك رغبة صادقة من أصحابها للظّفر بها.

وعلى هذا يتبدّى لنا من خلال خطاب هذا الإهداء أنّ الرّفض والثّورة نسقان إيجابيان يمكّنان الآخر من تحقيق ذاته والسّيادة على مصيره، فيزدري بذلك كلّ القيم السّالبة، ويُعيد للحياة شروطها (الزّرع ، النّبات، الماء)، وينبعث فيها أمل الاستقرار الأبدي الذي لا تغيير فيه.

[1] – عبد الرحمن تبر ياسين، إشكالية المركز والهامش في الأدب، مجلة المخبر(أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري)، كلّية الآداب واللّغات، جامعة بسكرة، الجزائر، ع10، 2014م، ص33.

[2] –عز الدّين جلاوجي، حب بين الصخور، ص5.

ب– تعاليات الذات السّلطويّة وتشظي الآخر في عتبة إهداء مسرحية " مملكة الغراب":

تعدّ السّلطة من الخطابات المتجذّرة والشّائعة الوجود منذ القدم، وتتجلّى عادة في الخطابات السّياسيّة، حيث يتمحور "فعلها بقدرتها على اتّخاذ القوانين والقرارات الملتزمة التّنفيذ"[1].

وهي غالبًا تنحصر في اندماج شخص رجل واحد؛ يعني زوالها بزواله، لذلك يكون الاحتفاظ بها رهنًا بقوّة صاحبها وما يتمتّع به من بطش وجبروت وقوّة كاملة[2]، وما إلى ذلك من وسائل الضّغط والإكراه.

وكأن رجل السّلطة يجسّد فكرة الإنسان الأعلى الذي هو من الأرض –على رأي نيتشه **Nietzsche**[3]– وهذا بدوره أسهم في تشظي الآخر، نتيجة لتنامي الإحساس بالاغتراب الوجودي و التّمايز الإنساني.

ولعلّ خطاب عتبة إهداء مسرحية " مملكة الغراب" يحيل إلى إشارات ورموز تشي بوجود هذا النّوع من النّسق المتحرّك وبشكل خفي خلف تلك الزخاريف اللّفظيّة. وقد استطاعت قراءتنا الثّقافيّة من استظهاره وإخراجه للعلن.

يقول "جلاوجي":

"في بلادي يولد الحكام آلهة.

أحكامهم منزّهة.

أفكارهم مقدّسة

ينزلونها مفردسة.

ونحن يا ويلتي.

شعوب مدنّسة

تقهرها الهراوة.

[1] –نيكلاس لومان، مدخل إلى نظرية الأنساق، تر: يوسف فهمي حجازي، منشورات الجمل، بغداد، ط1، 2016م ، ص 46.

[2] –إمام عبد الفتاح، الطّاغية (دراسة فلسفيّة لصور من الاستبداد السّياسي)، عالم المعرفة، الكويت، (دط)، 1994م، ص1.

[3] –نيتشه فيديريش، هكذا تكلّم زرادشت(كتاب للكل ولغير أحد)، تر: على مصباح، منشورات الجمل، القاهرة، مصر، ط1، 2007م، ص41.

والرّصاصة والمكنسة.

إلى الشّعوب العربية.

التي تعارك حكامها لتتوّج حكامها"[1].

إنّ القراءة الفاحصة لهذا الخطاب تُحيلنا إلى وجود نسقين متضادين (الذّات السّلطوية والآخر المتشظّي). وممّا يسوغ لنا منطقية مثل هذه القراءة حينما أبدى "جلاوجي" في خطابه ملمحًا لحاكم متسلّط، ولا شكّ أنّها نتيجة حتميّة "لقيم تمركز الذّات وإلغاء الآخر، وهو تمايز يستند إلى نموذج قائم على ثنائيتين: أنا أعلى ونموذج أدنى"[2].

وهو ما ولّد لدى الآخر هاجسًا مؤرّقًا بوجود عدوّ أسهم في قهره وكبت حريته، وهو ما جعله يبحث عمّن يُنجده منه، ونستشف هذا من خلال أسلوب النّداء " **يا ويلتي**"، الذي يشي بعظم الشّر والعذاب المسلّط عليه من قبل ذات مركزية اتّخذت لنفسها صفات الألوهية، وترفّعت بسماتها عن البشر بأحكامها المطلقة والمقدّسة. ومن هذا المنطلق "يصبح الشّرّ ليس في عينها شيء تقترفه، وهو ما يجعلها لا تشعر بذنب السّيطرة ولا بتأنيب الضّمير؛ لأنّها تعتبر نفسها إله الديمقراطية والحريّة والتّحضّر"[3]. ولعلّ أهم ما يُميز هذه المركزيّة هو الاستمراريّة ودوام الهيمنة، وهو ما تشي به دلالة الأفعال المضارعة التّالية: (يولد، تقهرها، ينزلونها).

ولأنّها ترى في نفسها أحسن الخلق، وتنامت عندها أوهام السّيطرة، باتت ترى بأنّ لها الحقّ في تسيير العالم كما تشاء، ومن هذا المنطلق أضحى الآخر –في نظرها– كائنا دونيّا مدنّسا.

" –وبم تحلم يا سيد الأحلام؟

يسرع التاعس في ردّه، وهو يمدّ صوته بالكلمة الأخيرة.

–أن أكون أميرًا.

---

[1] –عز الدّين جلاوجي، مملكة الغراب، ص 5.

[2] – ناصر حسن يعقوب، أشكال التّعبير عن دلالات التّشظي والغياب في شعر محمود درويش، مجلة جامعة دمشق، كليّة الحصن التّطبيقيّة، الأردن، مج29، ع (1،2)، 2013م ، ص 468.

[3] – فريال حسن خليفة، فلسفة التّحرير مشروع الذات المقهورة– قراءة لكتاب الفيلسوف المكسيكي ريكو دوسيل، مكتبة مدبولي، ص62،63.

يندفع التّاعس نحو صاحبه وقد هزته الدّهشة، ويمسح أذنيه بأصابعه، ويقرّب اليمنى من فمه قائلاً:

ماذا قلت، ماذا قلت؟ أميرا؟؟

يندفع إليه فيمدّده على السّرير، تتغيّر ملامح النّاعس ويشدّ قلقه وغضبه فينتفض صارخًا، وهو يلوح بيده.

-بل ملكًا عظيمًا... ملكًا تخضع له الرّقاب، وتركع له الهامات، وترتعد له القلوب"[1].

ورغم الانتماء الواحد الذي يبدو جليًّا من خلال أسلوب النّداء المستعمل(يا ويلتي)، الذي يُشير في أبسط دلالته إلى نوع من العلاقة بين المنادي والمنادى، إلّا أنّ العلاقة مع الآخر هنا تبدو انتقاصيّة قائمة على التّعالي والهيمنة.

وهذا الأمر ليس مستبعدًا؛ لأنّ السّلطة السّياسيّة القويّة ضرورة لتدعيم دعائم الاستقرار لنظام الحكم، ولإسكات أي منافس وقمع أي مطالب بالتّغيير؛ فالحاكم أو صاحب الدّولة في غالب الأحيان يستعين على أمره بالسّيف والقلم وكلاهما آلة في يده، إلّا أنّ السّيف أشدّ من الحاجة إلى القلم في نظر الحاكم، فيكون للسّيف مزيّة على القلم، ويكون أرباب السّيف حينئذ أوسع جاها وأكثر نعمة [2].

وبهذا التّمادي والعنف يتأسّس سؤال الآخر عن كينونة هذه الذّات السّلطوية، فرغم الانتماء الواحد كما أشرنا، إلّا أنّه يرى أنها لا تختلف عن صورة الذّات الغربية، ولعلّ مردّ ذلك" يعود إلى وقوع الإنسان ولا سيما في الدول النّامية ضحية الاستغلال الداخلي لدولهم من ناحية، والاستغلال الخارجي من ناحية أخرى، ممّا انعكس هذا الشّعور على أنماط العلاقات الإنسانية، وأدى بدوره إلى تشوّه علاقة الأنا بالآخر" [3].

" يواصل التّاعس غير مبال بردّه ولا بقهقهته، وقد ازداد موج غضبه.

[1] -عز الدّين جلاوجي، مملكة الغراب، ص23.

[2] – حليم بركات، الاغتراب في الثّقافة العربية (متاهات الإنسان بين الحلم والواقع)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2006م، ص101.

[3] -تامر حسين يعقوب، أشكال التّعبير عن دلالات التّشظي والغياب في شعر محمود درويش، مج 29، ع(1، 2)، ص468.

-يأمر وينهى؟ وتحني له الرّؤوس و تسجد له الجباه، وترتجف منه القلوب؟

يعاود التّاعس الابتعاد فاتحًا ذراعيه عن آخرهما.

الملوك عظمة وعبقريّة وسمو، كأنّهم من جنس الملائكة ؟"[1]

وفي ظل هذه الهيمنة بات الآخر يحسّ بأنّه بحاجة إلى من يحميه من هذا النّظام الحاكم؛ "لأنّ من يحكمه لم يعد حاميه، وإنّما يراه سيفًا مسلّطًا فوق عنقه" [2]، وهو ما تشي به الرموز الثّقافية: (الهراوة -المكنسة- الرصاص)، والتي ترمز إلى ذل وضعف الآخر. وهذا بدوره أدّى إلى" اغترابه فكريًّا ومجتمعيًّا في ظل عدم المواجهة والكفاح من أجل تغيير هذا الواقع المرير"[3]، كما جعله يشعر بألّا انتماء و حالة من الضّياع.

وكيف له أن ينتسب إلى وطن يبدو غريبًا ومنفصلاً عنه، لأنّه يعيش في داخله ويحسّ بالبؤس، وفَقْد لشهوة الحياة وملذّاتها في ضوء هيمنة هذه الذّات السّلطوية.

ولا ضير أنّ "جلاوجي" بهذه الصّورة يضعنا أمام واقع الحكم العربي وممارساته القمعيّة ذات الطّابع الأمني؛ "ففي هذا الواقع يذعن النّاس للسّلطة السّياسية، ليس لأنّهم مطبوعون على الخضوع، بل بسبب أجهزة العنف التي تمتلكها، وأساليب القهر التي تستعملها، التي قد تصل أحيانًا إلى التّهديد في مصادر الرّزق"[4].

وهذا بدوره أسهم في جعل العربي متشظيّا في وطنه، يعيشه غريبًا، وهذا لكون الأنظمة السّائدة في هذه المجتمعات هي أنظمة مغرّبة تحيل الشّعب إلى كائنات عاجزة في علاقاتها بالمؤسّسات العامّة وبذاتها، إنّه بكلّ بساطة هو شعب مغلوب على أمره مسلوب من حقوقه وممتلكاته المادية والمعنويّة ومُنجزاته ومؤسّساته، وفي الوقت الذي عقد الشّعب الكثير من الآمال على الأنظمة و الحركات

[1] - عز الدّين جلاوجي، مملكة الغراب، ص 87.

[2] -حليم بركات، الاغتراب في الثّقافة العربية(متاهات الإنسان بين الحلم والواقع)، ص92.

[3] - المرجع نفسه، ص149.

[4] -علي خليفة الكواري، وأخرون، الاستبداد في نظم الحكم العربية المعاصرة ، مكتبة مؤمن قريش، بيروت، لبنان، ط1، 2005م، ص393.

والنّخب في مختلف المجالات، فإذا بها تستأثر بالسّلطة وتهمّشه وتشمخ عليه وتستولي على مقدرته، وتتركه معرّضًا للأحداث والتّحدّيات التّاريخيّة حتّى في عالمه الدّاخلي وفي صميم كرامته[1].

وبهذا فالظّلم الذي يُعلنه الآخر ما هو إلّا ردّ عملي ينتابه إزاء مرارة العبودية والقهر والاستبداد الذي عاشه خلال طيلة هذه السّنوات " من قبل سياسة مُبهمة شكلت بديلاً رمزيًّا عن السّلطة الحاكمة وفساد أجهزتها"[2].

" صدقت، صدقت ومتى استقامت الدّنيا؟

ينفلت التّاعس من بين أيديهم، و ينطلق مبتعدًا، يسير كجندي سيرًا صارمًا مردّدًا بصوت متقطع كالآلة.

–النّظام يريد..... إسقاط الشّعوب.

– النّظام... يريد... إسقاط... الشّعوب.."[3]

وتأسيسًا على هذا، فإنّ هذا الخطاب العتباتي يحمل في طيّاته إشارة مُضمرة تشي برغبة "جلاوجي" الجامحة في تحرير الآخر العربي من قبضة هذه الذّات السّلطويّة، والذي يرى أنّها فقدت شرعيتها ومصداقية وجودها، وحان الوقت لاجتثاثها من جذورها بُغية التّحول إلى مرحلة جديدة يكون فيها الآخر العربي هو العنصر المهيمن.

وبالفعل، فقد عرفت المنطقة العربيّة مع نهاية عام (2010م) بداية عدد من الثّورات والانتفاضات والحركات الاجتماعية، والتي دخل معها العالم العربي حقبة سياسيّة جديدة، تميزت بعودة الإرادة الشّعبيّة بعد قرون من اختطافها من جانب الطّبقات الحاكمة و استبدالها بشرعيات بديلة كما حدث في تونس ومصر واليمن وسوريا[4].

---

[1] – حلمي بركات، الاغتراب في الثّقافة العربية(متاهات الإنسان بين الحلم والواقع)، ص 76.

[2] – خليل سليمة، خطاب السّلطة والسّلطة المضادّة–قراءة في رواية " مذنبون لون دمهم في كفيّ"، مجلّة المخبر، جامعة بسكرة، الجزائر، ع11، 2015م، ص 264.

[3] – عز الدّين جلاوجي، مملكة الغراب، ص110.

[4] –عبد الشافي عصام محمد، الثّورات العربيّة(الأسباب والمسارات)،مجلّة البيان، الرّياض، السّعودية، ع9، 2012م، ص1.

وعلى هذا، فجلاوجي يُبدي مساندته لهذه الشّعوب الثّائرة في وجه حكامها طلبًا للحريّة والدّيمقراطيّة، وهو ما يشي به حرف الجر المستعمل (**إلى** الشّعوب العربيّة التي تعارك حكامها لتتوّج حكامها)، الدّال على المعيّة، وهذا لأنّه يرى أنّه في ظلّ وجود مثل هذه الأنظمة الحاكمة المتعالية بأحكامها و سياساتها، سوف يبقى الآخر العربي يعيش التّشظي والتّشتّت لا محالة.

ت- المثقّف والمجتمع؛جدل القطيعة وهاجس التّغيير في عتبة إهداء مسرحية "الأقنعة المثقوبة":

تُعدّ كلمة المثقّف من المصطلحات الشّائعة في مجتمعاتنا لكونه" من الفئات المهمّة في الوسط المجتمعي، وهذا لعَدّه أداة فاعلة في النّهوض بالمجتمعات والمضيّ بها إلى الأهداف السّامية والنّبيلة في مختلف الجوانب الاجتماعيّة والأخلاقيّة والدّينيّة، وسعيًا منه لتحقيق هذه الأهداف تَطَلَّبَ منه أن يكون -على رأي هشام شرابي-" ذلك الشّخص الملتزم والواعي اجتماعيًّا، بحيث يكون بمقدوره رؤية المجتمع والوقوف على مشاكله وخصائصه وملامحه، وما يتْبع ذلك من دور اجتماعي فاعل من المفروض أن يقوم به لتصحيح مسارات مجتمعيّة خاطئة"[1] .

لهذا نجده يسخّر ما يمتلكه من أجل فهم الواقع أوّلا، ثمّ العمل على التّأثير فيه بُغية المساهمة في تغييره، وذلك بالتّنبيه إلى مظاهر السّلب والقصور من جانب أوّل، واقتراح حلول أو الاستدلال على الطّريق الكفيلة بسلوك طريق الحل من جانب ثان. ولعلّ ضمن أصنافه أولئك الذين لم يكونوا بالضّرورة على صلة بدواليب الدّولة، بل ربما كانوا في نفور منها، أو خصومة معها، بيد أنّهم كانوا مهمومين بشؤون بلدانهم ومتطلّعين إلى تغيير حال لا يرضون عنها[2].

وعلى الرّغم من أهميّة وجوده في المجتمع كعنصر فاعل في إحداث التّغيير والإصلاح طيلة سنوات عديدة، وذلك باعتباره ذلك الشّخص القادر على مواجهة ما يجري في المجتمع مجرى الصّواب

[1] -إدوارد سعيد، خيانة المثقّفين(النّصوص الأخيرة)، تر:أسعد الحسين، دار نينوي، دمشق، سورية، (دط)2011، م، ص36،37 .

[2] -إبراهيم القادري بوتشيش، وآخرون، دور المثقّف في التّحولات التّاريخية، المركز العربي للأبحاث، ط1، بيروت، 2017م ، ص130.

دون تردّد أو خوف، فلا حكومة أو شركة تستطيع أن تستقطبه، على أن يكون مبرّر وجوده نفسه هو تمثيل الأشخاص والقضايا التي عادة ما يكون مصيرها النسيان أو التّجاهل والاختفاء[1].

إلّا أنّ هذا الدّور الذي لعبه سرعان ما عرف تراجعًا، وبات المثقّف يعيش مؤخّرًا انفصامًا كبيرًا في علاقته مع مجتمعه، ممّا جعله يعيش صراعًا مريرًا وضعه بين كفّتين، إمّا خيار القطيعة النّهائية التي لا رجعة فيها لهذا المجتمع، وإمّا مواصلة دوره المنوط به، على الرّغم من العقبات والحواجز التي قد تواجهه.

ولعلّ التّنقيب والحفر في البُنى العميقة لخطاب عتبة إهداء مسرحية " الأقنعة المثقوبة"* مكّننا من استظهار وفضح هذا النّوع من الأنساق المتوارية خلف الخطاب الجمالي الذي يأبى التّصريح به.

يقول "جلاوجي":

"إلى فرسان الضّياء.

يأتون مع الفجر سافرين.

ضاحكين مبتسمين.

يبذرون الزهر في السّماء.

وفي الأرض نورا وإخاء.

قلوبهم من درر.

نفوسهم قمر.

أرواحهم من طهر الأنبياء.

إلى الذين ظلّوا يرفضون الأقنعة في زمن الأقنعة"[2].

[1]– إدوارد سعيد، المثقّف والسّلطة، تر: محمد عناني، رؤية للنّشر والتّوزيع، القاهرة، (دط)، 2008م، ص43، 44.

* مسرحية كتبها عام 1993م، وهي تصوّر واقعًا متشظيًّا وزائفا، تطغو فيه لعبة النّفاق والفساد حلما يراود شخصيات المسرحيّة، وعلى رأسهم الشّخصيّة البطلة" فهّوم"، ومن أجل تحقيق مصالحها الشّخصية تتبنّى ثقافة الأقنعة، فتُسهم بذلك في نشر الفساد والبيروقراطيّة، في ظل سكوت النّاس ورضوخهم، ليُصيب هذه الأقنعة في النّهاية الثقب والتلف، فتنكشف تدريجيًّا ، ويتمّ على إثرها كشف أوجه الفساد الذي كان متغلغلاً في أعماق المجتمع.

[2] –عز الدّين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة ، ص 3.

يخصّ "جلاوجي" إهداءه في هذا الخطاب إلى فئة معيّنة، ومن خلاله يتوضّح لنا تلك العلاقة الوديّة التي تربطه بها، حيث نجده يذكّرها بمكانتها، ويمنحها سمات راقية: فرسان الضّياء، ينشرون الزهر، حاملة لمشعل النّور والإخاء، كما أنّ قلوبهم تحمل لآلئ ثمينة، ناهيك عن أرواحهم الطّاهرة والنّقية.

وفي خضم هذه الصّفات يضعنا "جلاوجي" أمام فئة غير عاديّة، فهي كما تبدو لا تشبه عامّة النّاس، نظرًا لما تتمتّع به من عقلانية وبصيرة وطهر، وهنا يشي بالمكانة المقدّسة التي تعتليها.

وإنّنا نجزم بأنّ "جلاوجي" يخاطب مثقّفو هذه الأمّة الذين كان لهم الرّيادة في الصّحو الفكري والحضاري، لما يتمتّعون به من سلوكات راقية وقيم نبيلة.

ولعلّ استحضار "جلاوجي" في هذا التّشكيل اللّغوي لهذه الطّبقة المثقّفة، يعدّ تأكيدًا منه على فاعليتها وأحقيتها في البناء والإصلاح، " وهذا لما يتمتّع به هذا المثقّف من عقلانية وبصيرة، فهو يتأمّل ويتدبّر ويفكّر ويقارع الأفكار الباطلة ويتحلّى بالشّجاعة والشّهامة وحبّ العلم، ومن ثمَّ فهو المنقذ الأوّل للمجتمع، كونه فارس ضياء يزرع فيهم النّور بدل براثن الجهل والتّخلف، بروح مستقلّة محبّبة للاستكشاف والتّحرّي وذات نزعة احتجاجيّة تشتغل باسم حقوق الرّوح والفكر فقط"[1].

ولهذا ترفّعت مكانتهم إلى درجة الأنبياء والكهنة والرّهبان -على رأي **كوزرCoser**-فهم ورثتهم؛ لأنّهم معنيون بالدّرجة الأولى بالبحث عن الحقيقة وبالاحتفاظ بها وبالقيم الجمعيّة والمقدّسة، تلك التي تتحكّم في الجماعة وفي مجتمع وفي حضارة؛ فالمثقّف هو الكائن الهجين الذي يتمتّع برؤية عالية ترفعه إلى مستوى النّجوم ورجال السّياسة[2].

وهنا يتبدّى لنا بأنّ هناك واقعًا متأزّمًا و متشظّيًا يعمد" جلاوجي" إلى تعريته وإلى رصد انتهاكاته من خلال خلق المضمر النّسقي، والذي من أهم صوره انهيار القيم والتّطرف وتغلغل الفساد إلى أعماق المجتمع، وهو ما صرّح به "جلاوجي" على لسان فهّوم في المتن المسرحي:

[1] – أركون محمد، بعض مهام المثقّف العربي اليوم، تر: هاشم صالح. نقلا عن: أحمد مفلح، دلالات مفهوم المثقّف: قراءة في كتاب دور المثقّف في التّحولات التّاريخية)، مجلّة تبين، المركز العربي للأبحاث، مج 8، ع31، 2020م، ص38.

[2] – جيرار ليكلرك، سوسيولوجيا المثقّفين، تر: جورج كتورة، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2008م، ص18، 19.

"ينتفض فجأة صارخًا ضدّ الجميع، وقد كساه العرق، لست وحدي المجرم أنتم أيضًا كذّابون، سرّاقون، أفّاكون، منافقون، طمّاعون...أنتم الذين تخلقون المجرم والأفّاك والجبّار، والطّاغية... أنتم.. أنتم كلكم الحاج فهّوم .. كلكم أنا ...وأنا واحد منكم"[1].

ولعلّ الزّيف يُعدّ من أكثر مظاهر الفساد تفشّيا في مجتمعاتنا، حيث تغلغلت صوره في شتّى مجالات الحياة، وتبعًا لذلك غلبت على مواقف الأفراد وتصرّفاتهم المصلحة الشّخصيّة بالدّرجة الأولى.

"يسأل الحاج فهّوم بصرامة وقد أغلق عينيه، فيردّ الفار بحزن.

– تعيش المأساة يا سيدي.

يضحك الحاج فهّوم منتشيًا.

–وهل سعادتنا إلّا في مآسي الآخرين يا فار يا مكار؟ ماذا "[2].

ولأنّ "جلاوجي" يرى أنّ المثقّفين هم ورثة الأنبياء، فيستلزم عليهم اتّباع نهجهم المتبّع في تغيير أممهم للأفضل والأحسن، نظرًا لما يمتلكه المثقّف من ضمير واع ورؤية نقديّة تمكّنه من التّصدي للممارسات السّلبيّة في المجتمع ومحاولة إصلاحها.

وهذا ما لم يعد يقم به المثقّف في عصرنا الحالي، والذي يُرجعه "جلاوجي" إمّا لنقص الوعي بدوره داخل المجتمع، الذي لم بعدْ يكترث لوجوده .

" يمسح الحاج فهّوم جبهته، وقد تعرّقت، ثمّ يواصل.

–يوم كانت الدّنيا بخير، يوم كان النّاس يقدّرون العلماء ورجال الدّين، كنّا في قلوب النّاس وعيونهم مباشرة من الله إلينا، ومنا إلى الله، لا واسطة أبدا.

–كلّ شيء تغيّر سيّدي الحاج فهّوم....

يعلّق الكهل دون أن يفكّ أسر ذراعيه، يواصل الحاج فهّوم.

[1] – عز الدّين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص 158.

[2]– المصدر نفسه، ص19.

-رفع الله العلماء، ولم يبق إلّا الأوباش"[1].

ولعلّه تغييب لم ينفرد به المجتمع، فنجد أيضًا من هم صنّاع القرار كان لهم الدّور البارز في تهميش هذه الفئة مستخدمين في ذلك شتّى الوسائل المباحة وغير المباحة، ومن جرّاء هذا التّرهيب الذي تعرّض له المثقّف، أصبح لا يؤمن بما يحمل من أفكار، وزالت ثقته بنفسه، وهو ما جعله يتخلّى عن سلطته الأخلاقية، أي لم يعد محتاجًا لإرضاء نفسه بقدر ما يريد إرضاء أطراف أخرى، وهذا ما يسمّى بموت الضّمير، ومؤدى هذا الكلام هو سقوط المثقّف، لأنّه لم يعد يكترث بما يجري حوله، وأنّه راض بكلّ الأنواع سلبيّة كانت أم إيجابية [2].

" يحاول الحاج فهّوم أن يثور في وجهه غاضبًا مباكيا.

-الجميع منافقون..... أمّة النّفاق...ولمّا كانوا يعرفون ذلك فلماذا لم ينطقوا؟ لماذا لم يواجهونني؟ لماذا لم يصرخوا في وجهي؟

يسكت لحظات ليتنفّس بصعوبة، يسعل مرارًا ثمّ يواصل.

-لماذا تصنعون المجرمين وتحيطونهم بالرّعاية؟ لماذا؟ لماذا؟

-لأنّ الكلّ كان يخاف سطوتك"[3].

وتأسيسًا على هذا، فخطاب "جلاوجي" يُضمر عتابًا على هذه الطّبقة، كونها تخلّت عن مجتمعها في الحاضر وهو ما تشي به دلالة الأفعال المضارعة(تأتون- يبذرون)، وهو في أمس حاجته إليها؛ فمع هذا الكم الهائل من المثقّفين في مجتمعاتنا في العصر الحالي، إلّا أنّهم لا يُمارسون وظيفتهم، ولا يشاركون مجتمعاتهم همومهم ومشاكلهم بغية حلّها.

ولهذا يؤكّد "جلاوجي"أنّ دور المثقّف لن يتأتّى بالقطيعة والانفصال عن المجتمع، ولن يكتمل إلّا في ظلّ انغماسه في مجتمعه وهو ما نستشفه من خلال استعماله في هذا الخطاب لحروف

[1] - عز الدّين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص24.

[2] - العايب ربيع، المثقّف ضدّ المثقّف (قراءات في أزمة المثقف العربي- الجابري- أركون- إدوارد سعيد)، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة الجيلالي بونعامة- خميس مليانة، الجزائر، ع5، 2001م، ص101.

[3] -عز الدّين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص 152.

الجر(من- إلى —في)، والتي لا يتشكّل معناها إلّا بانضمامها إلى غيرها. فهو يرى أنّ " امتزاج المثقّف بالأمّة والاختلاط بطبقاتها والتّحبّب إليها ومشاركتها في شؤونها الاجتماعية والدّخول في عيادتها وفي الصّالح من عوائدها، يُمتّن الثّقة بينهم، ويسهّل على المثقف في الوقت ذاته من أداء دوره وواجبه على أكمل وجه"[1].

وتبعًا لذلك فإنّ خطاب "جلاوجي" يعكس نداءً لهذه الطّبقة على اختلاف مشاربها الفكريّة والثّقافية، والتي يرى أنّها باتت سالبة في مجتمعاتها، لكونها تخلّت عنه، وتبنّت خيار القطيعة، ولا سيما في المواضيع الحسّاسة، آملا في عودة دورها، وتحدّي الصّعاب جهارًا وعلانية بصفة ثابتة دون خوف و باستمرار دون قطيعة، وهو ما يُضمره الفعل النّاسخ" ظلّ" الذي يفيد أنّ الفعل أو الصّفة يبقيان على حالهما.

ث- الذّات العربيّة بين الوعي واللاّوعي في عتبة إهداء مسرحية " البحث عن الشّمس":

كثيرة هي التّعريفات التي خصتها الأوساط الأكاديميّة لمصطلح "الوعي" فتباينت أراءهم واختلفت وجهاتهم، ويمكن أن ندرج بعض التّعاريف لهذا المصطلح وضعها المشتغلون في هذا المجال، فتعرّفه الموسوعة الفلسفيّة وتصفه بأنّه:"حالة عقليّة من اليقظة، يدرك فيها الإنسان نفسه وعلاقاته بما حوله من زمان ومكان وأشخاص، كما يستجيب للمؤثّرات البيئيّة استجابة صحيحة"[2].

أمّا عند علماء النّفس فالوعي:" يُعتبر ذا منطلق ذاتي له وسائل حسيّة وأخرى عقليّة، تجعل الأفراد يشعرون بالمحيط ويدركونه، ومن ثمّة فإنّ الوعي بهذا المعنى هو جدل الذّات مع الموضوع في تطابق متناغم"[3].

وفي الحقيقة يمكن القول إنّ الوعي هو محصلة لعمليات ذهنية وشعوريّة معقّدة، فالتّفكير وحده لا يتفرّد بتشكيل الوعي، بل للحدس والخيال والمشاعر تأثير أيضا،كما يتشكّل أيضًا من تلك المبادئ

[1] – أحمد طالب الإبراهيمي، آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1957م ، ج2، ص129.

[2] – عادل سعيد آل عواض، إيقاظ الوعي، مكتبة الملك فهد، الرّياض، ط1، 2011م ، ص13.

[3] –شربال مصطفي، بلعيور الطّاهر، الوعي الاجتماعي: المفاهيم والاختلاف بين علم النّفس وعلم الاجتماع، مجلة أبحاث نفسيّة وتربويّة، كليّة العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، جامعة محمد الصّديق بن يحي، جيجل، الجزائر، مج9، ع3، 2018م ، ص100.

والقيم والمفاهيم التي نمتلكها، وهو بذلك يعمل على نحو معقّد، ونتيجة هذا العمل فالاختلاف بين شخص وآخر وارد، وبإمكاننا أن نقول أنّ لكل شخص وعي خاص به؛ بناء على اختلافنا فيما نمتلك من قيم ومفاهيم ومعارف[1].

ولكن أحيانًا قد تفقد الذّات وعيها للواقع، وهذا نتيجة لما تعيشه من أزمات تاريخيّة كبرى، وبسبب حالات الخذلان والضّعف نتيجة سيطرة الآخر، الذي نجده يفرض وجوده وسطوته، وهذا- لا محالة- أدّى إلى انشقاق كيانها ووجودها، وذلك لعدم وعيها بواقعها، الذي أضحت فيه غير قادرة حتّى على تمييز نفسها عن الآخر المختلف عنها.

ولعلّ عتبة إهداء مسرحية " البحث عن الشّمس" تُنبئ بوجود هذا النّوع من الصّراع المتستّر خلف أغوار اللّغة وصياغتها التّركيبيّة، والذي لا يُمكن فضحه إلاّ من خلال قراءة ثقافيّة تغوص في العمق، بُغية تفكيك البُنى المضمرة واستظهارها.

يقول "جلاوجي":

"لا تخش ظلامًا تراكم من حولك.

مهما اشتدّ واحتلك.

مهما علا وسمك.

في عمقك بدرك أرفع هذا الإيحاء.

أنت النّور والضّياء.

وأنت الفجر والسّناء.

إلى الموقدين من أنفسهم نورا وضياء

لمسالككم و مسالك البشرية جمعاء

أرفع هذا الإيحاء" [2].

[1] – عادل سعيد آل عواض، إيقاظ الوعي، ص 14.

[2]– عز الدّين جلاوجي، البحث عن الشّمس، ص5.

يقدّم "جلاوجي" في هذا الخطاب تصويرًا سالبًا للواقع الذي بات مظلمًا؛ إذ أصبح في رؤيته يشكّل مظهرًا من مظاهر الاغتراب، لما يحمله من صور المجهول والرّكود. وكنتيجة حتميّة لهذا الظّلام يتولّد الشّعور بالكبت والحصار، ومن ثمَّ الخوف والرّهبة من هذا الزمن الليلي.

ولعلّ إدراك "جلاوجي" لهذه الحقيقة جعله يستعمل الخطاب الدعويّ الجمالبي ليظهر بوجه ذلك الرّجل النّاصح، الذي يحاول مدّ جسور الودّ والخوف والحرص على المدعو،عن طريق أسلوب النّهي(لا تخش)، فنجده يطالب بالكفّ عن الخوف والجزع من هذا الظّلام الذي يحيط بنا، وضرورة التّخلص من هذا الاضطراب النّفسي، مادام أنّ هناك شمسًا في قلوبنا وبدرًا في عمقنا.

إلّا أنّ القراءة الثّقافيّة لا تسلّم بهذا التّفسير الجمالي؛ فلا ضير أنّ مشهد الظّلام واللّيل المصوّر في هذا الخطاب والواقع المتشظّي والخوف، يمكن للقراءة الثّقافيّة أن تؤوّله إلى صراع داخلي، وهو ما تشي به المفردات: (العمق، قلوب، الأنفس)، وحسب معطياته التّاريخيّة والسّياسيّة له علاقة بالذّات العربيّة، نتيجة لما تعانيه من حالة اللّاوعي لواقعها في ظل سيطرة الآخر.

" يصرخ الغريب في المقهور.

–قلت لك ألف مرة يا أحمق، لا سيّد للشّمس ولا ملك، هي مِلْك لكلّ من يطلبها، لا تحجب ضوءها عن أي كان أبدًا، إنّ الشّمس تُؤخذ ولا تُعطى"[1].

وللأسف باتت الذّات العربيّة تعيش حالات من التّشظي والضّعف والتّخلي، وهذا بدوره أدّى إلى حدوث انشقاق كياني في جوهرها بسبب انكسارها وفقدانها لقيم الحياة ونورها، وجعلها في الوقت ذاته تعيش في ظلام دامس، أمام وعي الآخر الغربي ونوره الزائف الذي ألزمها الانخراط في صوره الكاذبة.

" يطرق المقهور مضطربًا، وقد أحسّ بالمذلّة والهوان، يتمتم قائلا:

– هم قالوا لي هذا يا سيّدي.

–تعسًا لك، لاتقبل بغير تنصيب الأسياد عليك، لست سيّدك، أنت سيّد نفسك يا أحمق.

[1]–عز الدّين جلاوجي، البحث عن الشّمس، ص109.

يتمتم المقهور معيدًا جوابه.

–عفوا عفوا، هم قالوا لي هذا.

–و أنت صدقت طبعا؟

–أوهموني بذلك ودفعوني إلى تصديقه" [1].

ومن ثمَّ فاللّيل والظّلام الذي رسمه "جلاوجي" في عتبة هذا الإهداء ما هو إلّا أداة نسقيّة توحي بمدى التّخبّط الذي تعيشه الذّات العربيّة. ولعلّ سبب ذلك هو الانقياد الأعمى لهذا الواقع المتناقض، وهذا نتيجة " التزييف الذي يتعرّض له الوعي العربي والتّغييب، وفي الحقيقة لا نستطيع أن نسيطر على كلّ ما يرد إلينا، ولا نستطيع أن نفحص لنمنع أو نسمح أي شيء من أن يؤثّر فينا ويشكّلنا، ذلك أنّ الوعي يبذل جهده ولكن في نطاق يسير"[2].

وباتت اللّحظات الزّمانيّة التي يعيشها الإنسان العربي في الوجود شبه معدومة؛ لأن الفعل التعتيمي والكبتي والتّغييب قد اكتملت صوره، وهو ما تشي به الأفعال الماضية(اشتدّ، علا، سمك، احتلك...)، لهذا فالزمن اللّيلي في هذا الخطاب هو" رمز للهموم المزمنة في الشّعور، وكذلك لظلمة الواقع وحالة الحصار المنغلقة على هذه الذّات من الخارج" [3].

وممّا لا ضير فيه" أنّ ما تعانيه الذّات العربيّة ليس أزمة عابرة، وليست مأساة سطحيّة، أو خلافات جزئية، وإنّما هي محنة تاريخيّة تمتد جذورها العميقة في تحوّل تاريخي وحضاري هائل وخطير، لم تكن هي طرفًا فيه، وقد نحاها عن مواقعها، ودفعها عن محور دورانها ووضعها على هامش الحضارة، إنّه وعي مأسوي قانط وحزين ينزل به إلى مستوى الهزيمة والانكفاء" [4]، بعد سلبها لأدنى شروط الوجود في هذه الحياة.

---

[1] – عز الدّين جلاوجي، البحث عن الشّمس، ص109.

[2] –عادل سعيد آل عواض، إيقاظ الوعي، ص30.

[3] –يوسف اليوسف، بحوث في المعلّقات، وزارة الثّقافة والإرشاد القومي، دمشق، (دط)، 1928م، ص 156.

[4] –برهان غليون، الوعي الذّاتي ، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، ط2، 1992م، ص 148.

وما نستغربه أنّ هذه الذّات العربية لم تُبد أيّة ردة فعل، ولم تسأل حتّى عن واقعها الذي فُرض عليها، وهذا في حدّ ذاته ألزمها أن تتقمّص هويّة غريبة مُنحت لها من قبل هذا الآخر. وعلى الرّغم من معرفتها بأنّها مُزيّفة، لكنّها للأسف ترى ما باليد حيلة لتجاوز هذه الخيبة.

" يضرب الغريب بعصاه مُحرّضًا.

–إذن يجب أن نقضي عليهم.

–على ملك الشّمس تقصد؟

–و لكنّني لا أستطيع.

يصرخ الغريب فيه غاضبًا.

– لا تستطيع؟ ابق إذن ذليلاً حقيرًا"[1] .

وما أكثرها الخيبات التي تعيشها ذواتنا العربية اليوم نتيجة خداع هذا الآخر، ألم تهوّد القدس وغُيرت ملامحها بعدما أصبحت عاصمة للصّهاينة، ناهيك عن الاضطهاد الذي تعانيه الكثير من الدّول العربيّة والإسلاميّة، "كالاعتداء الهندي على مقاطعتي جامو وكشمير، والاعتداء الصّربي على البوسنة والهرسك، وكذا الوضع المأساوي الذي تعيشه إفريقيا، كالاعتداء على السّودان وتأييد حركة الانفصال الجنوبي، وكذا على الصّومال"[2]، وغيرها من الممارسات المتخبّطة التي يشهدها العالم العربي والإسلامي، ومع هذا لم يتحرّك لنا جفنا.

"يشير المقهور إليها بيد مرتجفة.

–انظر أمامك ألست تراها؟

–إنّني أراها، أم أنّك أعمى؟

يلوح المقهور بيده أمام عيني الغريب، بضحك الغريب.

– حقا، إنّها لا تعمى الأبصار، ولكن تعمى القلوب التي في الصّدور"[3].

[1] – عز الدّين جلاوجي، البحث عن الشّمس، ص110.

[2] – وهبة الزحيلي، العالم الإسلامي في مواجهة التّحدّيات الغربيّة، دار الفكر المعاصر، دمشق، ط1، 2010م ، ص99.

[3] – عز الدّين جلاوجي، البحث عن الشّمس، ص107.

وللأسف، أصبحنا نتقبّل الواقع كما هو دون تساؤل، ولعلّ "سببه التّمويه الذي صنع الوعي الخاطئ، فأضحينا نرى العالم من خلال نظّارات يصنعها الوعي المسيطر علينا، فندعم القوى التي تسيطر علينا وتستغلنا ونرفض بملْء إرادتنا سبيل التّحرير والانعتاق"[1].

ربّما لأنّنا أصبحنا أمة تؤمن بالهزيمة ولا تهتمّ بما يهدّد وجودها من عدوّ خارجي، وترى أنّه من الأولويات توفير ما يسدّ حاجياتها ويضمن لها البقاء على قيد الحياة.

لذا بات من الضّروري الوعي بالواقع المأزوم الذي تعيشه الذّات العربيّة من جهل واستبداد، وحضورها الفعلي في هذا الواقع أضحى ضروريًّا، ولعلّ هذا ما أشار إليه "جلاوجي" من خلال استعمال ضمير المخاطب" أنت"،كونه يُعدّ من ضمائر الحضور، وكأنّه أراد أن يقول " الوعي يصنع الوعي، وأنت من تصنع الوعي"[2]، في محاولة منه تحريك القلوب اليائسة التي اندثرت بفعل الزّمن وتطمينها بأنّ النّور عائد لا محالة، وهو ما يُفسّر استعماله أداة الشّرط:" **مهما**" الدّالة على الزّمان؛ فالتّغيير حقيقة لابدّ منها، لكن لن يتأتّى الوعي الذّاتي، ما لم يصحبه إرادة تغيير، ولكن لابدّ أن تكون من داخلنا نحن.

" أمازلت تشك في ذلك؟

الاستطاعة في داخلك كالجمر غطاه الرّماد يحسبه السّطحيون رمادًا لا جذوة فيه، ولكن ما إن يزال عنه الرّماد حتّى يتوهّج نوره، ويسري دفئه" [3] .

ومن ثمَّ فالواقع يفرض علينا أن نُحدث تغييرًا جذريًّا وأن تحاول ذواتنا أن تدرك أسباب ضعفنا، ولابدّ أيضًا من إعادة صياغتها حتى "نتمكّن من تجاوز صراعاتنا المأساويّة الصّغيرة، وتتوجّه نحو المشاكل الكبرى، ونوكّل فكرنا لمهمّات تاريخيّة ولمستقبل جديد، تتحوّل من خلالها قصّة العربي

[1] – هشام شرابي، مقدّمات لدراسة المجتمع العربي، دار المتحدّة للنّشر، بيروت، لبنان، ط3، 1984م ، ص7.

[2]– عادل سعيد آل عواض، إيقاظ الوعي، ص15.

[3]–عز الدّين جلاوجي، البحث عن الشّمس، ص33.

الرّكيكة الرّاهنة إلى أبطال ملحمة تاريخيّة، موضوعها سيطرة الوعي العربي على نفسه وإدراكه لذاته ولطاقاته"[1].

ولهذا يوجّه "جلاوجي" تحيّته إلى الفئة التي تحاول التّغيير من داخلها بقوله:" إلى الموقدين من أنفسهم نورًا وضياء لمسالككم ومسالك البشرية جمعاء"[2]، لأنّ في اعتباره "أنّ النّظر إلى العالم الدّاخلي هو النّظر إلى الذّات، وهو الوعي الذاتي، والانفصال عن العالم الخارجي والتّنقيب في الدّاخل هو المحك، فنحن نمارس إذْ نمارس الوعي الذّاتي فإنّنا بصورة أو بأخرى نقوم ببحث وتنقيب عن تقديرنا لذواتنا، وتقدير الذّات هو الرّؤية التي يحملها المرء عن قيمة ذاته"[3]. ولعلّ القرآن الكريم قد أشار إلى ذلك لقول الله تعالى:﴿**إِنَّ ٱللَّهَ لَا يُغَيِّرُ مَا بِقَوۡمٍ حَتَّىٰ يُغَيِّرُواْ مَا بِأَنفُسِهِمۡ**﴾[4]؛ أي لا تغيير لما حولنا قبل تغيير ما بداخلنا.

فمبدأ إيقاظ الوعي هو تسليط لعدسة وبحث بمجهر، وحمل مشعل النّور نحو الاتّجاه الذي سنسلكه، كما أنّ اليقظة الواعية ليست مجرّد صحوة فيها مدّ وجزر، وفشل ونجاح، وتخبّط وعدم وضوح، إنّها يقظة تحمل شعار التّغيير والتّخطيط، وتبحث عن مشروع نجاح[5].

إنّها يقظة تضعنا على مفترق تاريخي يؤهّلنا للبدء في عملية تحرير الإنسان في كلّ بقعة من الوطن العربي، لبناء حضارة قادرة على دخول التّاريخ والإسهام في تقدّم الإنسانيّة [6].

ولكن هذه اليقظة التي تحدّث عنها "جلاوجي" لا تكفي لاستعادة هذا الوعي ما لم تدعّم بالإرادة، باعتبارها سلاحًا يمكّننا من تجاوز الأزمات والتّصدي لكل أشكال الضّعف والانهيار النّفسي من أجل الوصول إلى الهدف المنشود.

" يفاجأ المقهور باختفاء الغريب يلتفت حوله، يبحث عنه في كل مكان، ينادي.

[1]-برهان غليون، الوعي الذاتي، ص150.

[2]-عز الدّين جلاوجي، البحث عن الشّمس، ص 5.

[3] – عادل سعيد آل عواض، إيقاظ الوعي، ص 23.

[4]-الرعد، الآية 11.

[5]– عادل سعيد آل عواض، إيقاظ الوعي، ص32.

[6] – هشام شرابي، مقدّمات لدراسة المجتمع العربي، ص127.

-أين أنت أيّها الطيّب، أنت أنت؟

يبحث عنه دون جدوى، يقف وسط الحجرة بثقة كبيرة يشمخ برأسه قائلاً:

اذهب حيث شئت، أنا في غنى عنك الآن، يقيني في أعماقي وشمسي في وجداني، عقلي رفيقي وقلبي مؤنسي"[1].

ولهذا فالنّور الذي تحدّث عنه "جلاوجي" في عتبة هذا الإهداء هو أمّة جديدة يأمل في ولادتها، أمّة تؤمن بالاستقلال شرطًا وجوديًّا لكيانها، وبالإرادة سبيلاً يمكّنها من استرداد وعيها الذاتي المفقود، وإدراكها لواقعها الذي يميّزها عن الآخر المختلف عنها.

[1]- عز الدّين جلاوجي، البحث عن الشّمس، ص112.

ما يُمكن قوله بعد دراسة عتبات مسرحيات "عز الدين جلاوجي" ثقافيًّا بأنّها قد استجابت لمقتضى الدّراسة، وهذا لاعتبارها حقلاً خصبًا لتستّر المضمرات والأنساق الثّقافيّة المكتنهة خلف خطاباتها الجماليّة، لما تحمله في صياغاتها التّركيبيّة من رمزيّة ومعان كثيفة، وهذا بدوره جعلها نصوصًا موازية لها قدرة فائقة على إضمار القبحيات وسوءات الخطابات.

ولقد مكّنتنا القراءة الثّقافيّة لهذه العتبات من استظهار العديد من الأنساق الثّقافيّة، والتي تبدو أنّها شديدة الصّلة بمجتمعه وواقعه، ومرآة عاكسة لقضايا عصره، فتمحورت حول سؤال العربي عن كينونته وهويته العربيّة، وصراعاته من أجل استرداد الحريّة.

كما عكست لنا خطاباته العتباتيّة تمظهرات الذّات السلطويّة وتعالياتها الجائرة، التي أسهمت في تشظي الآخر وتهميشه، ناهيك عن تبلور ثقافة الرّفض لدى هذا الأخير، وغيرها من الأنساق المتنوّعة .

ولكون هذه العتبات بمثابة نصوص مختزلة للمتن المسرحي، فلا ننكر مساهمتها في فهم النّص وإيضاح طريقه، وذلك بعَدِّها نواة محرّكة لنسج النّص واكتماله. ولعلّ هذا ما جعل الاشتغال عليها لا يكون على حدى من دون حضور المتن، لهذا يتبدّى لنا بأنّ هذه الأنساق الثّقافيّة على مستوى العتبات لا تكتمل صورها ولا تتوضّح معالمها ما لم تصاحبها دراسة ثقافيّة للمتن المسرحي.

لهذا سوف نعدّ العدّة ونتسلّح مجددًا بإجراءات هذا النّقد للتّنقيب والحفر في خطاب المتن المسرحي، بُغية استكشاف ما يُضمره من أنساق ثقافيّة، وفضحها وإظهارها للعلن. وإنّنا على يقين أنّنا سوف نتمكّن من استظهار تشكيلات أخرى من الأنساق لم تتمظهر، ولم تتبدّ في خطاب هذه العتبات.

الفصل الثالث

تمظهرات الأنساق الثّقافيّة على مستوى الموضوع المسرحي

أوّلاً– تمركز الذات الغربيّة وهامشية الآخر العربي؛ صراع الهيمنة وسلطة المكان

ثانيًا– الأنوثة بين سطوة الذكورة و صحوة الانعتاق

ثالثًا– سلطة الذّات المتعالية؛ اللاّ انتماء وخرق النّسق

توطئة:

انطلاقًا من الفكرة الشّائعة أنّ كلّ شيء في الوجود يحمل معه نقيضه، فإنّ الحياة تغدو عالمًا من الأنساق المتداخلة والمتضادّة، "ويفنّد هذه الرّؤية الجاحظ الذي يعدّ من أوائل الذين التفّوا إلى قانون الضدّيّة على أنّه قانون الحياة الجوهري"[1]. وعلى هذا، تبدو الحياة صعبة التّفسير بمعزل عن الثّنائيات الضّدّيّة، حيث يتلقّاها المتلقي ضمن أنساق تتجلّى نظاميتها في مخاتلتها وطبيعتها المراوغة.

ولكون هذه الأنساق ذات صلة بالكون والحياة، فهي تتأسّس على مستوى الموضوع، حيث تكشف دراستها عن التّركيب الضّدّي للعالم[2]، والصّراعات التي تتخلّله.

ولعلّ ضمن هذه الأنساق تتمظهر الذّات الإنسانيّة محورًا فاعلاً وقوّة محرّكة وقيمة عليا، تنكشف بفعلها جدليّة الفعل والفعل المضاد[3]، وهذا لأنّه غالبًا ما تمثّل هذه الأنساق في تداخلها وتصادمها إطارًا واضحًا لموضوعة القطبيّة في الحياة: الأنا(الإنسان) والآخر على تعدّد إشارياته ومحمولاته[4].

وبناءً على هذا الصّراع القائم، والذي تؤطّره عوالم الضّد بين فعل الذّات المتعالي وفعل الآخر المتمرّد، يُبنى النّص المسرحي لدى "جلاوجي"؛ "فقد استطاعت رؤيته لواقعه والعلاقات الإنسانيّة من نسج أنساق متمركزة، تعكس عوالم الصّراع في موضوعات هذه الحياة، وتقابلاته مع حيثيات هذا الصّراع عبر ثقافة الخلق الخيالي"[5]، في "حركيّة نسقيّة مُضمرة بالبُنى العميقة وذلك بفعل الاستثمار الجيّد لمرموزات و إشاريات اللّغة وصورها البلاغيّة الجماليّة "[6] وحيلها الخادعة.

وتأسيسًا على هذا، فإنّ فضح هذه الأنساق وموضوعاتها المتمركزة في البُنى العميقة والمتلبّسة بالجمالي، والإشارة إلى أشكال تكوّن هذه المركزيات وفاعليتها في نصوص "جلاوجي" المسرحيّة

[1] – سمر الدّيوب، الثّنائيات الضّدّيّة(دراسات في الشّعر العربي القديم)، منشورات الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب، دمشق، ط1، 2009م، ص9.

[2] – المرجع نفسه، ص7.

[3] – يوسف محمود عليمات، جماليات التّحليل الثّقافي(الشّعر الجاهلي نموذجًا)، ص53.

[4] – المرجع نفسه، ص80.

[5] – المرجع نفسه، ص40.

[6] –عبد القادر طالب، النّسق الثقافي وسمات التشكل في الخطاب الأدبي(قراءة من خلال تجربة الناقد يوسف عليمات)، مج2، ع 10، ص 354.

تتطلّب إجراءات المقاربة الثّقافية، ذلك أنّ هذه النّصوص تشكّل بناءً جماليًّا مرّوغًا زاخرًا بالرّموز والدّلالات والأنساق المضمرة.

أوّلا– تمركز الذّات الغربيّة وهامشية الآخر العربي؛ صراع الهيمنة وسلطة المكان:

تُعدّ ثنائية الذّات والآخر من الثّنائيات الأزليّة، إذْ لا مناص منها في هذه المنظومة الكونيّة والوجود الإنساني؛ ذلك أنّ الإنسان لا يستطيعُ أن يعيش بمفرده؛ "لأنّ قطب الأنا لا يستطيعُ أن يعيشَ إلّا في علاقته بقطب الآخر، ولا يحيَ إلّا مع الآخرين "[1] ، إذْ بهم يتحقّق وجوده وانتماءه لهذا الكون ولهذه الحياة.

وعلى هذه الصّورة، يمثّل الآخر– الطّرف المقابل للذّات– عُنصرًا وجوديًّا مهمًّا، وبحضوره تدرك الاختلاف والتّمايز الذي تفتقد إليه؛ ذلك أنّها تعتبر الآخر هو المختلف في الجنس والانتماء الدّيني أو الفكري أو العرقي. ومن هذا المنطلق فهو يمثّل انقسامًا وانفصالاً عنها، لأنّه ليس موضوعًا لواقعها فحسب أو نموذجًا واحدًا، وكلّ شخص هو آخر بالنّسبة لأي شخص على وجه الأرض[2].

وهذا بدوره أنتج التّبعيّة والإقصاء لدى الآخر مقابل النّظرة التي تقوم على تفوق الذّات وتعاليها، كما أسهم أيضًا في تحويل العالم –على رأي نيتشه– إلى ساحة معركة مضطربة ومجموعات تصارع بعضها البعض[3]من أجل الهيمنة وتحقيق التّمركز.

ولعلّ مردّ ذلك إلى النّزعة التي تعتبر الأشياء معنى واحد أو قيمة واحدة، والتي قد نتج عنها جهل أصاب الإنسانية على امتداد العصور، وتسبّبت في قيام الحروب والإذلال بالآخر واحتقاره، وغيرها من التّصرفات التي إذا رجعنا إلى التّاريخ وجدنا أنّها هي التي كرّست نزعة الهيمنة والاستعمار[4]، والذي كان من أهم صوره تقسيم العالم والميل للتّفكير بعالمين، وهو ما يؤكّده صامويل هنتنجتون **Samuel Huntington** بقوله:" إنّ الميل للتّفكير بعالمين كان يتردّد دائمًا عبر التّاريخ الإنساني، فالنّاس

[1] – زكريا إبراهيم، مشكلة الإنسان(مشكلات فلسفيّة2)، مكتبة مصر، القاهرة، مصر، (دط)، (دت)، ص153.

[2] –محمد الخبّاز، صورة الآخر في شعر المتنبّي، المؤسّسة العربيّة، لبنان، ط1، 2009م، ص23.

[3] –كريب أيان، النّظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، تر: محمد حسين فلوم، عالم المعرفة، الكويت، 1999م، ص95.

[4] – هندة العرفاوي، المثقّفون العرب وأحداث 11 سبتمبر 2001 م، مجمع الأطرش للكتاب المختص، تونس، ط1، 2016م، ص195.

لديهم دائمًا ما يُغريهم بتقسيم بعضهم إلى "نحن "و " هم"، الجماعة التّفضيليّة والجماعات الأخرى، والذي يظهر بمسمّيات مختلفة: الشّرق والغرب، الدّول الغنيّة الحديثة والمتقدّمة، الدّول الفقيرة والمتخلّفة، المركز والمحيط الخارجي... [1].

وقد اعتمد النّاس على هذا التّقسيم كمعيار لتمييز الهويّة الذّاتية عن المختلفين عنها، وهذا بلا شك يؤدي إمّا إلى التّفاعل مع الآخر المختلف والتّواصل معه، أو يؤدي إلى النّفور منه وتصويره كعدو خارجي وخطر مستمر في حالة اختيار الطّريقة الثّانية، وتشتد حدّة هذه الثّنائيّة لتصل إلى درجة التّطاحن أحيانًا[2].

وهو ما شكّل هاجسًا مؤرّقًا لدى الآخر العربيّ، الذي لم تفارقه فكرة استعادة حضارته ومركزيته المسلوبة، نتيجة هيمنة الذّات الغربيّة ، والتي ألزمته –لا محالة– المواجهة بشتّى الطّرق والوسائل.

ولعلّ قراءتنا الفاحصة لنصوص "عز الدّين جلاوجي" تُظهر هذا النّوع من النّسق خلف تشكيلات خطابه الجماليّ، والتي نُجزم بأنّها ليست سوى تمظهر خادع تضمر بين جوانبها ذلك الصّراع بين الذّات والآخر من أجل الهيمنة وسلطة المكان.

" يجلس الغريب على جذع نخلة متهالك، مستعدًا لسماع المقهور الذي يسأل.

– تريد أن أحدثك عني الآن؟

– نعم الآن.

يكسو الغم ملامح وجه المقهور، فيجيب بحسرة.

–بل منذ زمن طويل، طويل، لست أدري ماذا وقع حتّى انقلب الوضع هكذا.

–لا تدري ماذا وقع؟ لماذا؟ هل كنت فاقد الوعي؟

يمسح المقهور عينيه وقد اغرورقتا بالدّموع.

[1] –صامويل هنتجتون، صدام الحضارات –إعادة صنع النّظام العالمي، تر: طلعت الشّايب، دار سطور، العراق، ط2، 1999م، ص53.

[2] – شوقي جلال، العقل الأمريكي يفكّر(من الحريّة الفرديّة إلى مسخ الكائنات)، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 2000م، ص5.

– أجل لقد كنت فاقد الوعي والحس، كنت مخمورًا... ولمّا أفقت وفتحت عيني... وجدت الظّلام بضرب بجرانه من حولي....فذبلت الأشجار والأزهار، ومات كلّ هزار، وغار الماء، وبدأ القصر يتقلّص حتّى أضحى حجرة واحدة، وهي هذه التي تراها.

– وأُخبرت بعد ذلك أنّ قومًا سرقوا الشّمس واتّجهوا بها إلى الغرب، بكيت كثيرًا...بكيت دمًا لا دموعًا"[1].

عبر هذا النّسيج اللّغوي تتبدّى لنا حالة المقهور البائسة والمأساويّة، نتيجة لفقده الشّمس، وقد بدا تأثيرها جليًّا على ملامح الحياة التي باتت شبه معدومة من حوله: (ذبلت الأشجار، مات كل هزار، غار الماء).

ونتيجة هذا السّلب المحقّق، وهو ما تُضمره الأفعال الماضويّة (كنت، مات، أضحى، ...)، لم يجد المقهور سوى البكاء الشّديد، لكونه ضعيفًا لا يستطيع المواجهة والتّحدّي.

"– لقد كبّلوك..سرقوا منك الشّمس، وكبّلوك حتى لا تلحق بهم.

يلوح المقهور برأسه حزينًا، دون أن يخلي سبيل السّيف والرّمح.

– وبقيتُ طوال هذه القرون أعيش في هذا السّجن المظلم.

عجيب! ولم تحاول أن تفعل شيئًا.

يواصل المقهور إطراقه عابثًا بسيفه الصّدئ، قائلاً:

–كنت أعرف أنّي لا أستطيع فعل أيّ شيء أبدا.."[2].

وممّا لا شكّ فيه أنّ حدث الاستلاب، وهذا القيد الذي تعرّض له المقهور هو عمل إنساني قصدي يتبدّى فيه معنى التّحقّق والاكتمال، وهو ما يُضمره الفعل الماضي" **كبّلوك**"، كما تتجلّى فيه معاني القوّة والهيمنة. وهذا في حدّ ذاته كان له تأثير سلبيّ على حالة المقهور التي بدت في صورة يُرثى لها .

[1] – عز الدّين جلاوجي، البحث عن الشّمس، ص 18.

[2] – المصدر نفسه، ص 20.

"يتوسّط الحجرة شخص يتكوّر على نفسه مسبوتًا، مغطى برداء رث ممزّق لا يكاد يستر كل جسده، يرتفع شخيره حينًا ويخفّف أحيانًا، فتتجلّى بعض نتوءات عظامه"[1].

يصوّر "جلاوجي" –عبر هذا النّسيج اللّغويّ– حالة المقهور البائسة، والمثيرة للشّفقة والاشمئزاز في تلك الحجرة (مسبوت– متكوّر على نفسه– غطاء ممزّق– نتوءات عظامه)، وهذا نتيجة لسلبه إحدى مقوّمات الحياة (الشّمس)، وتقييده في مكانه(الحجرة)، وهو ما ألزمه الخضوع والاستكانة فيه.

"بائسة كانت الحجرة، جدران نَخِرة، وسقف متهرّئ، وأرضية مدبّبة، وظلمة حالكة تبتلع كل شيء، ورطوبة حادّة تنبعث من كلّ الأنحاء، تكاد تفترس الأنفاس، حركات فئران وصراصير تعبث في أرضيّة الحجرة، أصوات خفافيش تنتقل هنا وهناك، رياح تعصف من حين لآخر مُحدثة صفيرًا جنائزيًّا مُرعبًا"[2].

عبر جماليات الوصف يصوّر لنا "جلاوجي" المكان، فيمنحه تلك النّعوت السّالبة التي غابت فيها الجوانب الجمالية(جدران نخرة–سقف متهرّئ– أرضية مدبّبة– ظلمة حالكة)، و غدا صورة من صور الرّكون والسّكونية، كما بدا فيه الحضور الحيواني مهيّمنا(فئران– صراصير –خفافيش).

وبالنّظر إلى المكان وما ينطوي عليه من أشكال الألفة والانسجام، وذلك باعتباره أكثر الأشياء التي يمكن أن يظفر بها الإنسان، تحقيقًا للحماية والأمان والهدوء والرّاحة، إلّا أنّ الأمر هنا يبدو مختلفًا، ذلك أنّه لم يعد مصدر كلّ ذلك، بل أصبح مصدرًا للاضطراب وعدم الانسجام.

ولعلّ هذا الوصف السّلبي لهذا المكان يعكس حالة الاضطهاد الإنساني المحقّق تجاه هذا الآخر، فهذا التّشتّت الإنساني(المقهور)، وهذا السّكون المكاني يُخفي –لا محالة– تبعات ودلالات نسقيّة تشي بوجود ذات مُتمركزة مُستبدّة أسهمت في القضاء على الصّورة الحضاريّة الإنسانيّة، وأسهمت بدورها في تغيير صورة الآخر المستلَب لحقوقه والفاقد لحريته. ولعلّ في اختيار مفردة " حجرة"بدل"

1– عز الدّين جلاوجي، البحث عن الشّمس، ص7.

2 – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

البيت" إشارة نسقيّة إلى ذلك، لما تحمله من معاني التّضييق والحصار. وهو ما يُمكن عدّه مشروعًا سياسيّا يشير إلى "الذّات الأجنبيّة المنتهكَة لقُدسيّة المكان وحرمته"[1].

وأمام ضغط المكان المحقَّق من قبل هذه الذّات المركزيّة، لم يعد للآخر دور يُجسّده في هذه الحياة إلّا فعل البكاء والتّحسّر على فقده لتلك الصّروح الحضاريّة والثّقافيّة، في محاولة منه الوقوف على تاريخ الأجداد وماضيهم الذي يرى أنّه للأسف آل إلى الزّوال.

"يرفع المقهور رأسه إلى الأعلى يصمت لحظات مفكّرا، وقد وضع راحة يمناه يتنهّد متحسّرًا.

–كان قصرًا فخمًا عظيمًا.. تطلّ عليه الشّمس.. ولا تغرب عنه أبدا... وكانت حوله حدائق غنّاء وأزهار وماء.. وكان النّاس جميعًا رغم اختلاف أجناسهم وألوانهم ومشاربهم، إذا أرادوا استنشاق الهواء، أو رؤية الشّمس جاءوا هنا ... صدقني بل لقد كانت تحمل إليهم الشّمس، ويحمل إليهم الهواء إلى مساكنهم، نعم هذه الحقيقة صدقني لا تظنّني مخبوتا ولا حالمًا"[2].

مجددًا يلجأ "جلاوجي" إلى تقنية الوصف، وهذا لعدّها إحدى فنون الاتّصال اللّغوي، فيصوّر لنا المكان الذي كان يقطنه المقهور في الزّمن الماضي، وما يتصف به من بعد جمالي(قصرًا عظيمًا– حدائق غنّاء– أزهار..).

ولعلّه وصف يقودنا إلى إدراك تلك المقارنة في مكان الآخر العربي بين الماضي و الحاضر. وهذا ليس غريبًا، فالمفارقة تبدو واضحة؛ فلو "تتبعنا مراحل التّداول على مراكز الحضارة، لوجدنا أنّ العرب قادوا العالم لقرون طويلة بداية من ظهور الحضارات الشّرقيّة القديمة العريقة، من الفينيقيّة والفرعونيّة والآشوريّة والبابليّة والفارسيّة والهنديّة والصّينيّة، حيث كان آنذاك مصدر المعرفة والصّناعة والرّقي، مرورًا بالحضارة العربيّة الإسلاميّة، حيث سطعت شمس الشرق في الغرب، وعلى غفلة عاد الغرب إلى تقدّمه وبسط نفوذه على العالم وعلى مقدرته وهيمن على مصادر الثّروة أينما كانت بخبرته العلميّة وقدرته

[1] –محمد عابد الجابري، الهويّة العروبة والإسلام والغرب، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، لبنان، ط1، 2005م، ص128،129.

[2] – عز الدّين جلاوجي، البحث عن الشّمس، ص 17.

الاقتصاديّة وقوّته العسكريّة، وتدحرج الشّرق من جديد إلى ذيل سلّم الرّقي، فصار جُزءًا من العالم الثّالث، ورسب في امتحان التّقدّم وسقط في آفة الاحتلال"[1].

وتأسيسًا على هذا، فإنّ هذا الوصف المقارن الذي منحه "جلاوجي" للمكان يشي برفضه لهذه التّحوّلات السّالبة التي أصابته، وإنّنا نخاله يبحث عن أجوبة تفسّر له صورة هذا الدّمار الذي حلّ به؛ فالعودة إلى الماضي وتمجيده له يُشير بطريقة نسقيّة إلى الانهزام في الحاضر.

ومن ثمَّ فالمتتبّع للظّروف السّياقيّة التي كُتبت فيها هذه المسرحيّة عام(1989م)، يُمكننا القول إنّ حالة المقهور تعكس صورة الآخر العربي المفعم بالانتكاسات في حرب (1948م)، وما تبعها من انتهاكات حقوقيّة عانت ويلاتها البلاد العربيّة عامة، وفلسطين تحديدًا، والتي أسفرت على احتلال القدس وبشكل تام.

ليعدّ هذا التّاريخ نكبة جديدة لحركة التّحرّر الوطني العربيّة، حيث أعلنت الحركة الصّهيونيّة " دولة إسرائيل" في ماي (1948م)، وتمكّنت مع نهاية الحرب من هزيمة الجيوش العربية، ومن الاستيلاء على نحو 77 بالمائة من أرض فلسطين[2] .

ومن ثمَّ يتبدّى لنا أنّ صورة هذا المكان وما يحمله من علامات الاندثار والسّلب، يشي في القراءة الثّقافيّة إلى ذلك الاستلاب الذي مسّ المكان العربيّ، أو بالأحرى هويّة فلسطين(القدس)، مكان الانتماء العربي المقدّس المفقود.

"يتثاءب المقهور دون أن يضع يده على فمه، فتظهر أسنانه النّخرة، ثمّ يسأل:

–منذ متى وأنا نائم؟

" يتنهّد الغريب بحسرة، يقترب من رجلي المقهور الممدتين قائلاً:

إيه، تنام ولا تدري منذ متى وأنت نائم، منذ قرون إن أردت الحقيقة.

يفتح المقهور عينه عن آخرها مندهشًا.

[1] – العربي إدناصر، مفهوم الغرب جغرافيًّا وثقافيًّا وسياسيًّا، ص6.

[2] – محسن محمد صالح، القضيّة الفلسطينيّة(خلفياتها التّاريخية وتطوّراتها المعاصرة)، مركز الزيتونة للدّراسات والاستشارات، بيروت، لبنان، (دط)، 2012 م، ص63.

–منذ.... منذ ...قرون؟ منذ قرون؟؟"[1].

ولعلّ في هذا التّشكيل الجمالي الذي يُظهر حالة المقهور التي ألزمته النّوم، تشي باستسلام الآخر وسباته العميق طيلة هذه السّنوات دون مراوحة للمكان، ويبدو أنّ "جلاوجي" استلهم هذا المعنى من القرآن الكريم ليتقاطع بلغته مع قصة أهل الكهف ونومهم العميق لقوله تعالى:﴿**وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظًا وَهُمْ رُقُودٌ ۚ وَنُقَلِّبُهُمْ ذَاتَ ٱلْيَمِينِ وَذَاتَ ٱلشِّمَالِ ۖ**﴾[2].

ليتبدّى لنا أنّ هذا النّوم كان إلزاميًّا يتحقّق فيه معنى السّكون النّاجم عن استسلام الآخر العربيّ والفلسطيني تحديدًا للمركز الغربي دون مواجهة للحركة الصّهيونيّة المغتصبَة، التي وصفها هرتزل **Herzl**(فكرة استعماريّة) مدينة للامبرياليّة الغربيّة بفكرها وقوّتها وتحوّلها إلى حقيقة في الشّرق الأوسط[3].

فلا ضير أنّ "طول معاناة الآخر ومدى القهر والتّسلّط الذي فُرض عليه انعكس سلبًا على تجربته الوجوديّة للدّيمومة، و أفقده الثّقة بنفسه وإمكاناتها والإحساس بالسّيطرة على مصيره في يومه وغده، وأضحت حياته جحيمًا"[4]. الأمرُ الذي ألزمه النّوم الطّويل. وإنْ يراه حلاً ناجعًا يخلّصُه من هذا العذاب الأليم، إلّا أنّنا نعتبره اعترافًا صريحًا منه بالرّضوخ والاستسلام لهذه الذّات المركزيّة.

" يقاطعه ملك الشّمس بصرامة.

–ماذا تريد؟ أعطيناك الشّمس كاملة ومازلت تدقّ علينا و تُقلق راحتنا ؟ إنّك لوقح حقًا.

ينكمش المقهور على نفسه، يحني هاماته قليلاً أمام ملك الشّمس معتذرًا.

–العفو يا سيّدي فأنا لا أفهم، ولكن ما هذه الجرذان والصّراصير والمياه العفنة؟

يضحك ملك الشّمس، ثم يقول، وهو يضرب على كتف المقهور.

---

[1] –عز الدّين جلاوجي، البحث عن الشّمس، ص10.

[2]– الكهف، الآية 18.

[3] – عبد الوهاب الميسري، مقدّمة لدراسة الصّراع العربي الإسرائيلي(جذوره، و مآلاته، ومستقبله)، دار الفكر المعاصر، دمشق، سوريّة، ط1، 2012م، ص 106.

[4]– مصطفى حجازي، التّخلف الاجتماعي(مدخل إلى سيكولوجيّة الإنسان المقهور)، ص49.

-يجب أن تظهر لك هذه الأشياء مع الشّمس، أنت لا تفهم، أنت معذور يا مقهور.

يستسلم المقهور لأفكار ملك الشّمس ملوّحًا برأسه.

-أنت أدرى بالأمور فدعها تكون"[1].

ولعلّ في هذا النّسيج اللّغوي، والذي يُظهر رضوخ المقهور واستسلامه لملك الشّمس، الذي يبدو بصورة متفوّقة ومتعالية يُخفي دلالات نسقيّة لها علاقة بالتّحوّلات التي أحدثها الصّراع التّاريخي بين الغرب والعرب.

فلا ضير أنّ هذه الصّياغة الجماليّة تُضمرُ النّظرة الدّونيّة التي يكنّها الأجنبي للعربي، وتُؤكّد على نظرته المتعالية تجاهه، وهو ما يشي به ضمير المخاطب(أنتَ) الدّال على حضور المخاطب، وفي المقابل نجد الآخر العربي يُبدي لهذه السّياسة التّعسّفيّة السّلام والانعزال وعدم الرّفض لكلّ ما هو آت من الغرب[2].

وهو ما أثار حفيظة "جلاوجي"، ويتبدّى ذلك من خلال أساليب الاستفهام الواردة في هذا الخطاب. ولهذا يُمكن اعتبار خطابه بمثابة استفسار عن حقيقة هذه الدّونيّة التي التصقت بالعربي في لقاءاته مع الذّات الغربيّة، ذلك أنّ الآخر العربي "كانت له لقاءات معها منذ القرون الأولى للهجرة، إلّا أنّ ما يتميّز به اللّقاء القديم هو أنّه كان مشبّعًا بحريّة الاختيار العربيّ، وهذا لكون الحضارة العربيّة كانت تمثّل مركزًا ثقافيًّا وحضاريًّا، وهو يختلف عن اللّقاء الثّقافي المعاصر الذي يغلب عليه طابع الهيمنة والاستعلاء والمراوغة" [3]، ولاسيما مع الآخر الفلسطيني.

وهنا تأكيد على غطرسة المركز الغربي الذي يقوم على الأحاديّة، من خلال فرض الأحكام بالقوّة وإلغاء رؤية الآخر المناقض له، وهو ما يؤكّده الأمريكي "جورج بوش" الابن بقوله"من ليس معنا فهو ضدّنا".

" يدور ملك الشّمس حول المقهور الذي يظلُّ جامدًا في مكانه كجذع صفصافة عجفاء.

[1]-عز الدّين جلاوجي، البحث عن الشّمس، ص 99.

[2] -محمد عابد الجابري، الهوية العروبة والإسلام والغرب، ص130.

[3]- صورية جيجخ، الثّقافة العربيّة بين المركز والهامش والصّراع مع الآخر، مجلّة قراءات، جامعة بسكرة، الجزائر، ع9، 2016م، ص319.

– بل هو الحق انظر إلى جسمك.

يشير ملك الشّمس إلى جسد المقهور، الذي يشتدّ ارتباكه، ينظر إلى جسمه يمسّه بيديه متسائلا:

–ما به جسمي؟

يبتسم ملك الشّمس في سخرية واستهزاء

– إنّ النّاظر إليك يُدرك أنّك ظلامي، وُلدت من رحم اللّيالي الحالكات، ومن كان الظّلام رحمه كان عقله ظلامًا، وكان أميل إلى الموت والفناء والدّمار"[1].

يتراءى لنا من خلال هذا الخطاب ذلك الكائن التّابع لملك الشّمس، الذي لا تكتمل كينونته إلّا بوجوده، وغير ذلك فهو مهدّد بالفناء والموت.

ولعلّ " جلاوجي" في هذا التّشكيل اللّغوي يؤكد على أصالة وتعلّق هذا الشّعب بأرضه وإرادته الصّلبة التي لا يشوبها يأس وقنوط في أحقيته للأرض واستردادها، وهو ما يتبدّى لنا في مفردة" الصّفصاف" كونه شجرًا معروفًا منذ القدم بأصالته وصلابته، وهو ينتشر في جميع أنحاء فلسطين.

" يغيّر الغريب دفّة الحديث سائلاً:

–والشّمس، ألا تحبّها؟

–أجل أحبّها.. ولكن..

–ولكنّ الشّمس أمرها صعب.

– وما أنت فيه؟

– ما أنا فيه؟ ما أنا فيه أسهل وأبسط.

يقاطعه الغريب زاجرا.

–أسهل، لكنّه أهون وأحقر"[2].

[1] –عز الدّين جلاوجي، البحث عن الشّمس، ص47.

[2] – المصدر نفسه، ص16.

يبدو المقهور في هذا التّشكيل اللّغوي في حالة استسلام شبه تام لما يعتريه من ظلم وكبت، فنجده" يتقبّل مصيره أو يحاول إيهام ذاته بتقبّل هذا المصير، ويغرق في بؤسه الذي يتخذ عنده طابع القدر والنّصيب اللذيْن ليس بالإمكان تغيرهما، فيترك نفسه للظّروف تسيّر حياته في كلّ اتّجاه لا يدري كيف سيكون غده، ولا أين ستستقرّ به الأمور "[1].

إلّا أنّ خطاب "جلاوجي" يُضمر عكس ذلك؛ فيرى أنّ هذه الرؤية ما هي إلّا نظرة سطحية وظواهر خادعة، فهو يؤكّد من خلال التّكرار (أحبها، أحبها.....) "أنّنا إذا ما غُصنا في وجدان هذه الشّعوب المقهورة سوف نلتمس بذور التّمرّد والانتفاضة التي لا زالت تنمو في أحشائها وبصمت وبُطء، لكن بشكل أكيد وحتمي، وعندما تحين ساعة الانتفاض تتفجّر الطّاقات التغييريّة التي تفاجئ أوّل ما تفاجئ الفئة المتسلّطة داخليًّا وخارجيًّا، ولكن بين هذه الانتفاضة وبداية عمليّة القهر الإنساني تعيش الشّعوب المتخلّفة ليلاً طويلاً تجتر خلاله مأساة المعاناة الوجوديّة" [2]، وهو ما يُضمره الضّمير "أنا" المكرّر الدّال على التّعالي والتّحدي، وتحقيق الكينونة التي لا سبيل للتّراجع عنها.

" يقترب الغريب وقد بدا متحمّسًا

–دعنا من الماضي، والآن يا مقهور، أليس لك شوق إلى الشّمس؟

–صدقت يا هذا، رغم أنّي حاولت طرد طيفها من ذهني، إلّا أنّ الشّوق إليها ما زال يسكنني في النّخاع"[3].

ولعلّ ضمن هذا التّركيب اللّغوي الذي يُبدي رغبة المقهور في استرداد الشّمس، يشي في القراءة الثّقافيّة إلى توالد لدى الآخر الفلسطيني فكرة أحقيّة الأرض ومطلب استرداد الحريّة المسلوبة، وإيصال فكرة الرّفض بعد غياب طويل للوعي؛ فمن الواضح أنّ الآخر الفلسطيني أدرك هذه الحقيقة بعد مكوث الاحتلال الإسرائيلي سنوات طويلة في هذه الأرض، في ظل إهمال كامل لمعايير حقوق الإنسان، وهو ما تشي به الدّلالة النّسقيّة لشخصية الغريب الدّاعية للتّغيير.

[1] – مصطفى حجازي، التّخلف الاجتماعي(مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور)، ص 202.

[2] –المرجع نفسه، ص42.

[3] – عز الدّين جلاوجي، البحث عن الشّمس، ص22.

وإنْ بدا هذا الوعي بالحريّة يتخلّله تردّدًا، وهو ما يُضمره النّداء " يا" المستعمل للقريب والبعيد، ليعكس لنا باختصار "نموذجًا وجوديّا يُفسّرُ ظاهرة الخروج عن النّسق، لكنّه ببوصلة مخدوشة نفسيًّا، فهو في حالة تيه وضياع في مهامه الوجودي الهامشي[1]. ولعلّ مردّ ذلك إلى معاناته الطّويلة، والتي انعكست سلبًا على وجوده وواقعه المعاش غير الآمن.

وعلى الرّغم من ذلك، فإنّ فكرة الوعي استطاعت أن تخلق –في الحقيقة– شيئًا من الإيجابيّة؛ لأنّها تعدّ شكلاً من أشكال الانبعاث بعد الموت، والثّورة على الواقع الذي تكالبت فيه القوى الأجنبيّة، وانزاحت عنه بتعاملاتها البعيدة عن معايير حقوق الإنسان المعترَف بها.

" لا يُمكن أن نقضي عليه نهائيّا رغم ضعفه فهو قويّ عنيد، يُشبه تمامًا طائر العنقاء، يحترق ثمّ ينتفض من الرّماد طائرًا أقوى وأجمل.....كأنّ ذاك عنقاء في الطّيور، وهذا عنقاء في البشر"[2].

عبر هذا التّشكيل اللّغوي الجمالي يشبّه "جلاوجي" المقهور بطائر العنقاء يحرق ثمّ ينتفض من الرّماد طائرًا من جديد.

تعدّ العنقاء من الطّيور الأسطوريّة التي تناقل العرب الحديث عنها بين مكذّب لوجودها ومؤمن بها، وقد وصلتنا هذه الأسطورة، لأنّها ضمن الرّصيد الثّقافي المتعارَف عليه"[3]، وتسرد العديد من الرّوايات أسطورة هذا الطّائر بأنّه بعد مضي خمس مئة سنة على العنقاء تحرق نفسها فوق كومة الحطب، ومن الرّماد المتخلّف تحيا من جديد ويتجدّد شبابها لتعيش مرّة أخرى" [4].

[1]– لخضر هيّ، اللامنتمي واختراق النّموذج الموصوف(مقاربة ثقافيّة في الشّعر الجاهلي)، مج1، ع2، ص50.

[2] – عز الدّين جلاوجي، البحث عن الشّمس، ص52.

[3] – محمد عجينة، موسوعة الأساطير العربية عن الجاهلية ودلالتها، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1994م، ص 336.

[4]– أمين سلامة، معجم الأعلام في الأساطير اليونانيّة والرّومانية، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1955م، ص239.

وبهذا الفكر الأسطوري تتجسّد فكرة الانبعاث بعد الموت، ويتبدى لنا تعلّق الآخر بالحياة المتغيّرة؛ "ففي الأسطورة نزوع إلى تحرير العالم وتغيير مظاهر الحياة الماديّة من حولنا، لأنّها تقهر الحاضر بما تختزنه من مثل ومبادئ طقسيّة، فتتجاوز الجزئي والآني إلى عالم أرحب وأكثر تحرّرا[1].

ويبدو أنّها سمات العربي الأصيل الذي لا يمكنه أن يستسلم لهذه الذّات المركزيّة، وهذا لأنّه يُكنّ تعلّقًا شديدًا بمكانه، فلا يسمح بسلبه لأيّ سياسة كانت ولا بتدنيسه، ولو بعد مئات السّنين، حتى ولو كلّفه ذلك حياته.

" يضطرب المقهور لحظات كأنّما يصمت عن الكلمات، ثمّ يقول:

-أنا في رأي يجب أن أطلب الشّمس الآن، الآن فورا؟

-كيف تطلب الشّمس؟

يمدّ المقهور أصابعه يتلمّس جدران الكهف الرّطبة، يقول في غير ثقة:

-أزيل هذه الحصون التي تمنعها من الوصول إليّ وإلى بيتي.

- وبماذا ستزيل هذه الجدران؟

-صحيح !!!أنا لم أفكّر في العدّة"[2].

إنّ لغة هذا الخطاب تشكّل حيلة نسقيّة تُبدي في ظاهرها وفي نسيجها الجمالي ذلك التّحوّل الإيجابي على حياة المقهور من السّكونيّة إلى الحركيّة، رغبة في إزالة جدران الكهف لاسترداد الشّمس، إلّا أنّ القراءة الثّقافيّة تُحيلنا إلى ثورة الآخر وانبعاثه، وهو ما تؤكّده مُفردة" الكهف" الواردة في هذا الخطاب، لما لها من دلالة دينية تعود إلى قصّة أهل الكهف الوارد ذكرها في القرآن الكريم، والتي تحمل معنى البعث بعد الموت.

وهو أمر ليس مستبعدًا، فالآخر المقهور "عندما ييأس من إمكانيّة الوصول إلى الحق الذّاتي بالرّضوخ أو بالعنف الدّاخلي، يترسّخ لديه فكرة العنف والمواجهة حتّى لا يتحوّل الشّعب إلى ضحيّة

[1] -أمين عثمان، توظيف التّراث في الرّواية التّونسيّة: أسرار صاحب السّتر لإبراهيم درغوثي نموذجا، الدّار التّونسيّة للكتاب، تونس، ط1، 2012م، ص96.

[2] -عز الدّين جلاوجي البحث عن الشّمس، ص 37.

دائمة، فنحن أمام الظّاهرة التي يسمّيها علماء الأحياء برد الفعل الحرج، والتي تتلخّص في الخيار بين الفناء أو المجابهة" [1] .

وتبعًا لذلك، فإنّ هذا الخطاب يُضمر إدراك الآخر الفلسطيني بأحقيّة تحرير ذاته وتخليصها من عمق الإحساس بالانسحاق الوجودي والخروج من الوضع الرّاهن، ولن يتأتّى ذلك إلّا من خلال استعادة المكان المقدّس(القدس).

–"سأثقب الجدار بسنان رمحي.

–بسنان رمحك خير من مدفع غيرك.

–ينحني المقهور ليحمل السّنان، فيختفي الغريب فجأة، يحلك المكان، يشتدّ رعب المقهور، يندفع باحثًا عنه في كل زوايا الحجرة متعجّبا.

–يالله أين هو؟ لقد اختفى كأن لم يكن مطلقًا.

يوزّع بصره خائفًا، ينصت جيدًا متمتمًا.

–لا يهمّ سأبدأ العمل، وحينما سألتقي به ثانية سأسأله عن حقيقته، وعن حقيقة النّور الذي يتوهّج منه.

– يظهر أنّ الجدار صلب جدًا، فرغم كلّ ما بذلته، إلّا أنّي لم أنحت منه إلّا القليل.

– لا بأس لا بأس .....، يجب أن أواصل النّقر، لا شيء سيمنعني عن الشّمس، فسأقدّم لأجلها كلّ التّضحيات"[2].

يبني "جلاوجي" خطابه في هذا المقطع على المونولوج والأحاديث النّفسيّة، فنجد المقهور يحدّث نفسه ويحاول إقناعها بضرورة عدم الاستسلام ومواصلة نقر الجدار، رغم الصّعاب التي تواجهه من أجل الحصول على الشّمس.

[1]– مصطفى حجازي، التّخلّف الاجتماعي(مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور)، ص 55.

[2]–عز الدّين جلاوجي، البحث عن الشّمس، ص40.

ولكون المونولوج الداخلي يُعدّ كلامًا مسموعًا وغير ملفوظ تعبّر به الشّخصيّة عن أفكارها الباطنية التي تكون أقرب ما تكون إلى اللّاوعي[1]، لذا فاستعماله في هذا الخطاب يعكس ردّة فعل الشّعب الفلسطيني على ممارسات هذه الذّات المركزيّة، ومن الواضح أنّها ردّة فعل تحمل في طيّاتها رسالة تأكيديّة مفادها "أنّ خلاص هذا الشّعب لن يكون بالاعتماد على القوّة العسكريّة الخارجيّة أو الدّول العربيّة، وإنّما على قوته الذاتيّة والدّاخليّة، التي بإمكانها أن تحرّك عوالم الدّعم الأخرى" [2]. وهو ما انعكس فعلاً في انتفاضته الأولى 1987م؛ "فبعد طول انتظار الشّعب الفلسطيني للوعود الكاذبة وللّقاءات الزائفة، يثور ويفاجئ جميع الدّول الإقليميّة دون استثناء، وكأنّه أضمر قرارًا سريّا خلاصته عدم الاتّكال على الآخرين، وأخذ زمام تحرير نفسه بنفسه دون انتظار من يطلب منه التّحرّك ضدّ من أهان وطنيّته ونهب أرضه وامتصّ عرضه ودمّه ونزع عنه صفته الإنسانيّة"[3].

وكما تبدو فهي الأطول زمنيًّا، كونها تتعدّى إلى الأفاق المستقبليّة، وهو ما يشي به حرف السين: (سيمنعني–سأقدّم– سأبدأ)، الذي يخلّص الفعل من الحاضر إلى المستقبل، وهذا "لأنّ هذه الثّورة قادرة على تغذية ذاتها، ولأنّ روّادها الجيل الأصغر سنًّا"[4].

وربّما من مفارقات القدر أن تكون سنة (1988م)، وهي السّنة الفعليّة لانطلاق الانتفاضة، هي ذاتها السّنة التي احتفل فيها العالم بمرور أربعين عامًا على الإعلان العالمي لحقوق الإنسان، وقد تعرّض خلالها الفلسطينيون في وطنهم المحتل لكلّ أنواع الممارسات القمعيّة التي أصابتهم في أشخاصهم ومُمتلكاتهم وحرّياتهم ومقدّساتهم[5]، والتي لا شكّ أنّ تأثيرها كان جليّا على الشّعب الفلسطيني.

---

[1] – نبهان حسون السّعدون، الحوار في قصص علي الفهادي(دراسة تحليلية)، مجلّة دراسات تواصليّة، جامعة الموصل، العراق، ع 26، 2009م ، ص47.

[2]– حنا عميرة، القضيّة الفلسطينيّة وعوامل عدم الاستقرار في الشّرق الأوسط، تحالف السّلام الفلسطيني، فلسطين، ط1، 2007م، ص7.

[3]–عدنان عبد الرحمن أبو عامر، الانتفاضة الفلسطينيّة الكبرى في قطاع غزة 1987 م–1993م(انتهاكات صهيونية)، المركز الغربي للبحوث الدّراسات، فلسطين، غزة ، (دط)، 2005م ، ص54..

[4] – المرجع نفسه، ص57.

[5]– عدنان عبد الرحمن أبو عامر ، الانتفاضة الفلسطينيّة الكبرى في قطاع غزة 1987 –1993م(انتهاكات صهيونية)، ص46.

وممّا لا ريب أنّ هذه الانتفاضة المباركة كانت منعطفًا تاريخيّا كبيرًا في حياة الشّعب الفلسطيني، ومفصلاً فارقًا بين مرحلتين زمنيّتين لتطوي صفحة رديئة من حياة الشّعب و الأمّة، وتبثّ في وجدان الجماهير روحًا جديدة أحيتها بعد خمود، وأيقظتها بعد سُبات، ونفضت عنها آثار الماضي الكئيب، وغرست في واقعها جملة من المبادئ والمفاهيم التي نقلت طريقه إلى حال مغايرة مفعمة بالأمل والإيمان والإصرار والثقة بنصر الله[1]، مصداقا لقوله تعالى: ﴿**وَقَضَيْنَآ إِلَىٰ بَنِيٓ إِسْرَٰٓءِيلَ فِى ٱلْكِتَٰبِ لَتُفْسِدُنَّ فِى ٱلْأَرْضِ مَرَّتَيْنِ وَلَتَعْلُنَّ عُلُوًّا كَبِيرًا ۞ فَإِذَا جَآءَ وَعْدُ أُولَىٰهُمَا بَعَثْنَا عَلَيْكُمْ عِبَادًا لَّنَآ أُو۟لِى بَأْسٍ شَدِيدٍ فَجَاسُوا۟ خِلَٰلَ ٱلدِّيَارِ ۚ وَكَانَ وَعْدًا مَّفْعُولاً**﴾[2].

كما أنّ هذا الخطاب لا يخلو من نقد مضمر للآخر العربي، الذي نسي أنّ كينونة فلسطين كينونة عربيّة جماعيّة، وحصر وجودها في تلك البقعة الموضّحة على الخارطة، وهذا في ظلّ انشغاله بمصالحه الشّخصيّة ومكتسباته المحقّقة، "فقد خفقت قوميّة المعركة لتنحصر في الإطار الفلسطينيّ الضّيق، الذي كان عليه أن يواجه أعتى قوى العالم، وأخذت مع الزّمن وخصوصا بعد حرب(1973م) مسؤوليّة البلدان تنحصر في الدّعم السياسي والاقتصادي، بل إنّ الدّعم الاقتصادي نفسه أخذ يضعف منذ الثّمانينات، بعد أن سعت كلّ دولة إلى تقديم أولوياتها المحليّة، وبعد أن انشغلت الدّول النّفطيّة بمشاكلها النّاتجة عن انخفاض أسعار النّفط [3]، في الوقت الذي بقي فيه الآخر الفلسطيني صامدًا بمفرده أمام تجاوزات هذه الذّات المركزيّة وانتهاكاتها الحقوقيّة.

وإنْ بَدَتْ انتفاضته بسيطة في وسائلها، فهي تعتدُّ بالحجارة كسلاح لها، وهو ما تشي به دلالة الرّمح والسّنان، لهذا عدّت بمثابة احتجاج عفويّ يعبّر عن رفض هذا الشّعب لهذا الوضع، ولهذا

[1]– عدنان عبد الرحمن أبو عامر ، الانتفاضة الفلسطينيّة الكبرى في قطاع غزة 1987 –1993م(انتهاكات صهيونية)، ص7.

[2]–الإسراء، الآيتان 4، 5.

[3]– محسن محمد صالح، القضية الفلسطينيّة (خلفياتها التاريخية وتطوّراتها المعاصرة)، مركز الزيتونة للدّراسات والاستشارات، بيروت، لبنان،(دط)، 2012م، ص94.

الكبت الممارس ضدّه، "واعتبرت ثورته ثورة الحجر، وهي أوّل ثورة في التّاريخ ذات سلاح غير قابل لأن ينتزع أو يُصادر، لأنّه بقاء الأرض والإنسان، لذا فلا خوف من نزعه"[1].

وبالرّغم من بساطتها إلّا أنّها استطاعت أن تخلق منعطفًا إيجابيًّا استطاع من خلالها الآخر الفلسطينيّ مواجهة تعاليات الذّات المركزيّة، التي بسطت نفوذها في المكان لسنوات طويلة.

" **يتوقف المقهور عن العمل، ويتقدّم من ملك الشّمس،وهو يمسح العرق، وينفض الغبار.**

–سمّني كيفما شئت فأنا لن أتوقّف عن النّقر الرّحيم النّاعم، حتّى أرى الشّمس.

–ستراها في الوقت المناسب يا مقهور فلا تعجل"[2].

إنّ إصرار المقهور النّقر على الحجارة من أجل الحصول على الشّمس، يشي في القراءة الثّقافيّة إلى إصرار الآخر الفلسطيني على استرداد الأرض(سمّني كيفما شئت فأنا لن أتوقّف عن النّقر الرّحيم النّاعم). وإن اتّسمت مواجهته هذه المرة بالسّلميّة كأسلوب بديل من أجل استرداد الحق المغْتَصب، وهو ما تَعكسه دلالة النّعوت التالية: (الناعم– الرّحيم).

وعلى الرّغم من كونها مواجهة لا تلبّي الطّموحات العربيّة والفلسطينيّة، إلّا أنّها تمكّنت من تحصين الآخر الفلسطيني وتعاليه على الذّات المركزيّة وتجريدها من الأحاديّة التي تدّعيها والغطرسة، وهو ما يُضمره الضّمير" أنا" الوارد في هذا الخطاب، الذي لا ضير أنّه "يتوافق مع رفع الرّأس المصاحب للشّموخ الذي يملأ وجدان الإنسان العربي ويتماشى مع رغبته في الاستعلاء على الآخر"[3].

وهو ما جعل الذّات المركزيّة تسعى إلى محو وإفناء الفلسطيني بشتّى السّبل، وإنْ كان تحقيق ذلك يتعارض و مصالح الآخرين.

" يوزّع الرّبيب نظره في الحجرة، ثمّ يركّز على زاوية منها.

---

[1] – عدنان عبد الرّحمن أبو عامر، الانتفاضة الفلسطينيّة الكبرى في قطاع غزة(1987–1993)، ص57.

[2] –عز الدّين جلاوجي، البحث عن الشّمس، ص87.

[3] –ابن السائح الأخضر، سيميائيّة الضّمير" أنا" في الدّلالات وبناء التّأويل، مجلة سمات ، مركز النّشر العلمي، جامعة البحرين، مج1، ع1، 2014م، ص132.

–سأقيم بيتًا لي داخل حجرته ولكن ما عساني أن أفعل له إن هو ثار ضدّي، كيف أواجه هذا الهمجي؟

يبتسم ملك الشّمس مطمئنًا وهو يمدّ بصره إلى المقهور.

–لا تخش، سنوجّه غضبه إلى هيئة الأخوة والوئام، أليس أنت الذي أوحيت لنا بفكرة إنشائها؟"[1].

إنّ إصرار الرّبيب على المكوث في المكان بدعم من الحليف والملك ما هو إلّا إشارة مُضمرة تعكس مشروع الذّات الأجنبيّة السّاعي إلى استمراريّة الهيمنة على الآخر، وانتهاك قدسيّة المكان وحرمته، ولاسيما في أرض فلسطين بدون حق، بغية غرس الوجود الصّهيوني بالقوّة. واختبار "جلاوجي" لشخصية الرّبيب تأكيد على ذلك، لما يحمله هذا الاسم من معاني اللّا انتماء واللّا أصل؛ فكما هو معروف، "فإنّ الوجود الصّهيوني يعدّ كيانًا استيطانيّا إحلاليًّا، يهدف إلى التّخلّص من أصحاب الأرض وإحلال آخرين محلّهم، وهي عمليّة لا يمكن أن تتمّ بالوسائل السّلميّة، كما أنّه كيان غرس في المنطقة بسبب دوره القتالي ضدّ المنطقة العربيّة " [2] .

وما هيئة الأخوّة والوئام الوارد ذكرها في هذا الخطاب إلّا دلالة نسقيّة لمنظّمة العدل الدّوليّة التي أنشأت عن طريق التّواطؤ والمحاباة والمراوغة، وقد انعكس دورها في تلك الممارسات اللا إنسانيّة" المصحوبة بأفكار المعارضة لأصول الحق والشّرعيّة ومنطق الإنصاف ورعاية حقوق الإنسان الأساسيّة، والإقرار بجرائم المعتدي في اعتدائه والمغتصب في غصبه، وتُعدُّ سياسة تدعيم الاحتلال الإسرائيلي من أبرز مظاهر سياسة القمع في الشرق الأوسط وفلسطين بصفة خاصة"[3].

وما تجدر الإشارة إليه أنّ هذا المشروع الاستيطاني لا يتوقّف عند تهويد القدس، لأنّ أهمّ ما تتسم به سياسات هذه المركزيّة الغربيّة هي الهيمنة التّوسعيّة في المستقبل وهو ما تشي به دلالة حرف

[1] –عز الدّين جلاوجي، البحث عن الشّمس، ص 68.

[2] – عبد الوهاب الميسري، مقدّمة لدراسة الصّراع العربي الإسرائيلي، ص169.

[3] – وهبة الزحيلي، العالم الإسلامي في مواجهة التحديات الغربية ، ص99.

السين المستعمل(سأقيم، سأوجّه)، والذي يُطلق عليه "حرف توسيع لأنّ السّين نقلت المضارع من الزّمن الضّيق، وهو الحال إلى الزّمن الواسع وهو الاستقبال"[1] .

ويُرجِع الدّارسون هذه السياسة التوسّعيّة التي تتبنّاها الذّات المركزيّة إلى كونها نبتت في تربة امبرياليّة غربيّة ترى أنّ العالم ما هو إلّا مادة يغزوها الإنسان ويوظّفها لصالحه. وعمليّة الغزو تتميّز بأنّها ما لا نهاية؛ ذلك أنّ عقيدة التّقدّم علّمت الإنسان الغربيّ أنّ التّقدّم لا نهائي وأنّ المادة التي سيقوم بغزوها وتوظيفها هي الأخرى لا متناهية، كما طرحت الصّهيونيّة نفسها على أنّها ستقيم دولة الشّعب اليهودي بأسره، وهو ما يعني أنّ عمليّة الكتلة البشريّة الوافدة يمكن أن تستمرّ إلى أن يتمّ نقل كلّ يهود العالم، ممّا يشي بأنّ الشّر مستمر[2].

وهذا في حدّ ذاته جعل الآخر الفلسطيني يعيش صراعًا نفسيًّا بسبب ما يُحاك ضدّه من مكائد وعداوات ألزمته عللاً وآلامًا.

" يردّ ملك الشّمس، يضع الرّبيب ساقا على ساق قائلا:

أجل السّلاح، والشّمس قبل السّلاح حتى لا يموت نخاعي، البرد هنا شديد، والظّلام حالك يا ملك الشّمس.

–لا تخش شيئا نحن معك.

يربت ملك الشّمس على ظهر الرّبيب، ثمّ يصفّق ملك الشّمس فيقبل ثلالة جنود يوجّه إليهم أوامره.

– انقلوا إليه سريعا كميّة من السّلاح، وأثّثا بيته الجديد"[3].

وفي هذا الخطاب تأكيد على السّياسة العظمى التي تسعى إليها الذّات المركزيّة(الولايات المتحدة الأمريكيّة) الدّاعمة للمشروع الصّهيوني في الشّرق الأوسط عن طريق السّيطرة والهيمنة لضمان

[1] – فاروق مواسي، مع السّين وسوف،– حرفي الاستقبال، 12–12–2016م، متوفر على الموقع www.diwanalarab.com ، تمت الزيارة يوم: 25–6–2021م، الوقت:17:00.

[2] – مجموعة من المؤلفين، السّياسة الخارجيّة الأمريكيّة تجاه القضيّة الفلسطينيّة(2001–2018م)، المركز الدّيمقراطي العربي، ألمانيا، برلين، ط1، 2018، ص120، 121.

[3]– عز الدّين جلاوجي، البحث عن الشّمس، ص 68.

استمرارها وبقائها على حساب الآخر الفلسطيني؛ فالولايات المتحدة هي الرّاعي الإمبريالي للدّولة الصّهيونيّة[1]، ويتبدّى لنا ذلك من خلال صيغة الجمع" نحن" الدّالة على إظهار التّعظيم.

ويبدو أنّها علاقة عميقة، فكلاهما مجتمع استيطاني مبني على محو تاريخ الآخر وإبادته وطرده، وكلاهما يستند إلى أسطورة الاستيطان الغربي(صهيون الجديدة).

ويمضي "جلاوجي" في كشف قبحيات هذه الذّات المركزيّة وسياساتها المراوغة للسيطرة على الآخر والهيمنة عليه.

" يشدّ ملك الشّمس كتف الرّبيب قائلا للمقهور.

أحسنت يا مقهور، أعرفك عاقلا، الفكرة أن تقتسما ما أخذ الرّبيب بينكما.

يندهش المقهور للفكرة، يلوح بيده متعجّبا.

نقتسم البيت؟ إنّه بيتي، بيتي أنا، بيتي أنا" [2].

إنّ لغة "جلاوجي" في هذا التّشكيل اللّغويّ تشكّل حيلة نسقيّة تُضمر تلك السّياسة المركزيّة الغربيّة السّاعيّة إلى تحويل القدس وما جاورها إلى دولة صهيونية، وذلك من خلال السّعي إلى تطويقها بجدران وحواجز لفصلها عن العالم العربي. ومن ثمَّ فإنّ مقاسمة الرّبيب للبيت مع المقهور، تُشير في القراءة الثّقافيّة إلى ذلك الجدار العازل الذي تقوم ببنائه إسرائيل حول الضفة الغربيّة.

كما أنّه يعكس جانبًا من الانعزاليّة الصّهيونية النّابعة من الهاجس الأمني والخوف من السّكان الأصليين الفلسطينيين، لهذا نجد الكيان الصّهيوني يشكّل لنفسه جسمًا غريبًا مُحاطًا بجدران دينيّة وسياسيّة وثقافيّة ولغويّة عن المنطقة التي حوله، وهو بمثابة اعتراف ضمني منه أنّه لم ينجح في أن يكون كيانًا مقبولاً في المنطقة[3].

وخوفًا من فقدها لمكانتها ومركزيتها نجدها تحاول البحث مع حلفائها عن سلاح آخر، فنجدها أحيانًا تعمد إلى نشر بعض المصطلحات النّاعمة كالحوار والدّيمقراطيّة والحريّة.

---

[1]- عبد الوهاب الميسري، مقدّمة لدراسة الصّراع العربي الإسرائيلي، ص180.

[2]- عز الدّين جلاوجي، البحث عن الشّمس، ص89.

[3]-محسن صالح، معاناة القدس والمقدّسات تحت الاحتلال الإسرائيلي، مركز الزيتونة للدّراسات والاستشارات، بيروت، لبنان، ط1، 2016م، ص71.

"–خُذ هذا الفراش الوثير، لقد صنعناه لك من الحرير الخالص، ابسطه بعيدا عن الشّمس، ونم في أمان، وهذا غطاء تدثّر به هو من الحرير الخالص أيضًا،لم يصنع إلّا للملوك.

–شكرًا شكرًا سيّدي، ما أكرمك ما أجودك، أنت حقًا أكرم الإنس والجن، كأنّك تعرفني جيدًا، أنا أحبذ النّوم، أحبّ النّوم"[1].

وعلى هذا، فالهدايا التي يقدّمها ملك الشّمس في هذا الخطاب ما هي إلّا صورة مُضمرة تعكس سياسة الذّات المركزيّة الماكرة والخادعة بغرض السّيطرة على الآخر.

ومع هذا، تبقى خطاباتها لا تخلو من الهيمنة والاستعلاء، وهو ما يُضمره أسلوب الأمر (خُذْ) الدّال على استعلاء الآمر على المأمور، وهو ما جعل الآخر يرضخ لهذه الذّات المركزيّة رضوخا تامّا(ما أكرمك– ما أجودك).

ولعلّه رضوخ يعكس صورة من صور الانتكاسة والاستسلام التي وقع فيها الآخر العربي مجددًا، والفلسطيني على وجه التّحديد، وهو ما تعكسه مُفردة " النّوم" الدّالة على الغيبوبة واللّاوعي.

ولعلّ مردّ هذا الاستسلام إلى " أنّنا لم نستطع فهم إسرائيل على حقيقتها في قوتها وضعفها، ولا سعينا جديّا إلى مواجهتها، وارتبط لدينا الرّفض القاطع لها بالتّسليم الفعلي بوجودها، فلا نجحنا في التّخلّص منها، ولا قدرنا على استيعابها فينا، وبقينا كما كنّا منذ نصف قرن مستسلمين ومحتجّين[2]، دون مواجهة فعليّة تُمكّننا من الخروج من المأزق الذي أوقعنا أنفسنا فيه.

" يوزّع المقهور نظره حواليه، وقد أحاطت به الفئران والصّراصير ترعبه فيكاد يقفز ولكنّه يتمالك نفسه، قائلا:

- **الحق ما ذكرت يا سيّدي يا ملجأ الضّعفاء.**
- **إذن فإيّاك التّعرض لها.**
- **لا، لا سيّدي، لن أتعرّض لها مطلقا ستمرح في بيتي آمنة مطمئنة.**

[1]– عز الدّين جلازجي، البحث عن الشّمس، ص 102.

[2]–برهان غليون، الوعي الذاتي، ص141.

- والشّمس إيّاك أن تمسّها أو تقربها.

- آه فهمت الآن لن أقربها حتّى تألفني"[1].

تُبدي لنا القراءة الفاحصة لهذا الخطاب عتاب "جلاوجي" للشّعوب العربيّة ،كون مواقفها تجاه القضية الفلسطينيّة لا تزال موقف المنفصل عنها، وكأنها كيان مستقل، لا لغة تربطنا بها ولا تاريخ يجمعنا معها، وهو ما يشي به الضّمير المنفصل الوارد في هذا الخطاب" إيّاك".

وهو موقف يراه "جلاوجي" أنّه لا يختلف حاضره عن ماضيه، لهذا نجده يمزج –في استعماله– في هذا الخطاب بين الأفعال الماضية(فهمت، أقربها، ذكرت)، والمضارعة (تمرح، تمسّها، تقربها)، لتشابه الأحداث والمواقف بين الزّمنين.

وفي ظل انشغالنا نحن العرب باللّقاءات الجوفاء التي لا تُجدي نفعًا، يعود الآخر الفلسطيني إلى المواجهة مجددًا، ذلك لأنّه يئس من إمكانية الوصول إلى حقه في الأرض بالرّضوخ، "فقد تستسلم الذّات الإنسانيّة وترضخ أو تهرب طالما تبرز لديها إمكانية النّجاة، ولكن عندما تنعدم هذه الإمكانيّة يتحوّل الضّعف إلى قوّة يستجيب برد فعل حيويّ، يعبّئ كلّ طاقاته ويكثّفها في دفاع مستميت عن وجودها"[2] .

–"لا يفل الحديد إلا الحديد، وبالقوة يجب أن نواجه القوّة.

يسكت المقهور لحظات مفكّرا، ثمّ يبدأ في جمع أدوات الحفر، وقد رأى فيه الحماس.

–أنا لها، أنا لها، لن أخيب ظنّك فيّ أبدًا، لن أخيّبك يا أنا.

يصيح المقهور، وهو يرفع ذراعيه هاتفًا.

–سأقتلهم جميعا سأقتلهم الموت للأعداء، الموت للأعداء[3]"

ليتبدّى لنا فشل الذّات المركزيّة مرّة أخرى في إسكات الصّوت العربي، ولاسيما في أرض فلسطين، وإيجاد حالة من الاستقرار، وبالفعل فقد انفجرت "الأحداث مجدّدا في أيلول (2000م)

[1] –عز الدّين جلاوجي، البحث عن الشّمس، ص100.

[2] – مصطفى حجازي، التّخلف الاجتماعي(مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور)، ص 55.

[3] – عز الدّين جلاوجي، البحث عن الشّمس، ص111.

باندلاع الانتفاضة الثّانية الفلسطينيّة، ردًا على قيام شارون بزيارته العُدوانيّة للمسجد الأقصى المبارك، وتعبيرًا عن رغبة الشّعب الفلسطيني في تصحيح مسار المفاوضات وإنقاذها من قيود المخطّط الإسرائيلي، ورفضا لمسارات الذّات الغربية، وتمركزها الذي أعطى لها الحق في انتزاع انتماء الآخر الأصلي من جذوره، ولاسيما بعد أحداث 11أيلول في الولايات المتّحدة وإعلان الرّئيس بوش عن شن حربه الدّولية ضدّ الإرهاب في إعطاء شارون الفرصة ليصوّر نفسه ضحية الإرهاب، إسوة بالإدارة الأمريكية، وليشنّ حربه العدوانيّة ضدّ الفلسطينيين تحت شعار محاربة الإرهاب"[1].

ويبدو أنّ مطلب "جلاوجي" ليس وعيًا فلسطينيّا فحسب،بل وعيًا عربيًّا شاملاً، ومن ثمَّ لابدّ لهذه الانتفاضة ألّا تنحصر في هذه الأرض الطّاهرة، بل لابدّ أن تتوسّعَ حُدودها، حتّى تكون مُنعطفًا في إسماع الآخر العربي المقهور، وضرورة وعيه بوجوب رفض سياسات هذه العولمة الأمريكيّة والصّهيونيّة التي كانت سببًا في اضطهاد العالم واستنزاف الدّماء وقتل الأبرياء.

" اذهب حيث شئت، أنا في غنى عنك الآن، يقيني في أعماقي وشمسي في وجداني، عقلي رفيقي وقلبي مؤنسي.

يقعد أرضًا ويشرع في شخذ الرّمح، موزّعًا نظره في كلّ الاتّجاهات، ما يكاد يعدّه حتّى يندفع إليه الرّبيب وملك الشمس والحلفاء يسعون لإقناعه بالتّوقف دون جدوى يدفعونه بعنف، لكن إصراره يتغلّب عليهم، وهو يصيح.

-لابدّ لجدران الظّلام أن تتهاوى.

-لابدّ للشّمس أن تشرق.

-لابدّ للشّمس أن تشرق"[2].

فالمشهد الذي يصوّره "جلاوجي" في هذا الخطاب، وكما يبدو بصوت واحد وهو الشّعب الفلسطيني(أنا)، ولكن التّعبير المقصود هو تحريك الهمم والشّعور بروح المقاومة والمواجهة لهذه الذّات

[1] -حنا عميرة، القضية الفلسطينيّة وعوامل القضيّة الفلسطينيّة وعوامل عدم الاستقرار في الشّرق الأوسط، ص18.

[2] -عز الدّين جلاوجي، البحث عن الشّمس، ص 113.

المركزيّة، التي لم تكتف بتدنيس أرض فلسطين المقدّسة، وتزييف تاريخها، بل وطأت أقدامها أيضا إلى جنوب لبنان والعراق وأفغانستان، وأرض الجولان ووو.....

ومن ثمَّ فهو يؤكّد هنا على حقيقة التّمركز الأمريكي الصّهيونيّ، الذي يراه خطرًا على العرب جميعًا، ولهذا فمواجهته باتت واجبة على كلّ عربيّ، ولا سيما أنّ الصّهيونيّة فيما مضى"كانت تقوم على جهود شعب مشتّت، ولكنّها الآن وبعد قيام إسرائيل بدعم أمريكي أصبحت تستند إلى جهود دولة قائمة، وكلّ همّها أن تتفوّق على البلاد العربيّة في البرّ والجو والبحر، وأن تسخّر في سبيل تحقيق مآربها كل وسيلة، معبّئة كل قواها البشريّة لتقذف بها في معركتها مع العرب، وهي تتحفّز لوثبة تستولي بها على بقية القدس وأماكنها المقدّسة"[1].

لهذا فالأنا المستعملة في هذا الخطاب (أنا) تمثّل مجموعة من الأنوات، فهي تستعمل عادة لتعكس مفهوم التّوحّد بين مجموعة من الأفراد تجمعهم فكرة واحدة، عقيدة خاصة، ورسالة إنسانية مشتركة [2]. ومن ثمَّ يمكن عَدّها هنا (أنا) عربيّة يريد "جلاوجي" ولادتها من جديد، لها مبتغى واحد، وهو تحرير الآخر العربي وكسر قيود الذّات المركزيّة التي سلبت المكان العربي وقضت على الحياة الإنسانيّة فيه.

ثانيًا–الأنوثة بين سطوة الذكورة و صحوة الانعتاق:

لاعجب أن نقول إنّ الأنثى في مجتمعاتنا تمثّل الجسد، الذي يُعدّ جوهرها وهويّتها المميزة لها، كون وجودها ارتبط – لزمن طويل– بالجانب الشّكلي الذي يشبّع رغبات الرّجل وشهواته، ومن ثمَّ فجسدها يضمن له الدّخول إلى عوالم الشّهوة واللّذة الحسيّة.

وعلى هذا الأساس راح الرّجل يرسم ثقافة المرأة وينقشها في صور خياليّة تواترت عليها الأزمنة حتّى ترسّخت وكأنّها الشّيء الطّبيعي، وفي هذه الصّور جرى تضخيم الجانب الحسّي في المرأة إلى أن تحوّلت إلى مجرّد جسد شبقي ليس له من وظيفة سوى إثارة الرّجل وإغرائه، وجاء العقّاد ليتكلّم

[1] –أكرم زعيتر، القضيّة الفلسطينيّة ، دار المعارف، القاهرة، مصر، (دط)، 1955م، ص 296.

[2] – محمد بورعابد، سيد حيدر فرع شيرازي، أحمد حيدري، الضّمير المتكلّم بين إثبات الذّات ومواجهة الآخر في ديوان محمود درويش" لماذا تركت الحصان وحيدا"، مجلة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة سمنان ،كلّية العلوم الإنسانية، إيران، ع27، 2018م ،ص28.

بلسان هذه الثّقافة مُعتبرًا أنّ المرأة خُلقتْ جميلة لسبب واحد، هو أن تسعد عيون الرّجال كما تسعد بالنّظر إلى الفاكهة [1].

وإنْ كان في نظر الكثيرين أنّ الجسد هو أحد أسباب سطوة الذّكر على الأنثى، وتبلور فكرة الدّونيّة التي التصقت بها؛ "فقد فرضت الظّروف منذ تاريخ بعيد أن تكون المرأة جسدًا، و ساعد ذلك على اندثار نفسها وعقلها في طيّ النّسيان، وجهل النّاس بمرور الزّمن أنّ المرأة يمكن أن يكون لها نفس كنفس الرّجل وعقله"[2].

وهذا بدوره جعلها تعيش صراعًا هوياتيًا مع الذّكر، تحاول من خلاله الانعتاق من هذه السّطوة ومن هذه الثّقافة التي أفقدتها إنسانيتها وحرّيتها، وذلك من خلال محاولة رد الاعتبار لذاتها للوصول بها إلى مستويات تجعل منها امرأة تضاهي الرّجل في المكانة والسّمو.

وقد شكّل هذا الصّراع هاجسًا في خطاب "جلاوجي" باعتباره نسقًا متواريًا خلف خطابه الأدبي، يُضمر سوءات الذّات الذّكورية في تعاملها مع الأنثى، ويكشف صحوة الأنثى التي أوجبتها السّؤال عن كينونتها المفقودة، من خلال محاولة الرّفع من شأنها، والتي ترى أنّه لن يتأتىّ ذلك إلّا من خلال تخليص جسدها من السّطوة الذكوريّة وتعالياتها الجائرة.

وقد مكنّتنا القراءة الثّقافيّة لخطاب "جلاوجي" المسرحي من فضح هذا النّوع من الصّراع وإخراجه للعلن.

" ومن هذه المحظوظة يا سيّدي؟

غادة– غادة ابنة حليمة.

يسأل الحاج فهّوم فيجيب الفار سريعًا:

اختر المال، والجمال والفتوّة، فصاحبة العشرين أحلى وأجمل من صاحبة الخمسين"[3].

[1] عبد الله الغذامي، المرأة واللّغة، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط3، 2006م، ص26.

[2] –نوال السّعداوي، المرأة والجنس، دار مطابع المستقبل، الإسكندرية، ط،4، 1990م، ص12.

[3] –عز الدّين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص78.

عبر هذه الأسطر، ومن خلال هذا الخطاب الجمالي يعرّفنا "جلاوجي" بمكانة المرأة، فنجده يُبدي أوجه حضورها عند المقابل الذكوري، في ضوء تركيزه على مفاتنها ومحاسنها وشبابها (أجمل- أحسن- الأصغر)

ويبدو أنّها مقاييس تضمن لها الاستمرارية والدّيمومة في الحياة التي يفرضها الجانب الذكوري، فكلّما اكتمل جمالها دامت مكانتها في نظر الرّجل، ذلك أنّ "صورة المرأة في ذهنيته لا تخرج عن كونها جسدًا شهوانيًّا حاملاً للّذة، والعلاقة بين جسدها والرّجل ما هي إلّا علاقة استهلاك واستنفاذ لمفاتنه[1].

وتبعًا لذلك فهو يعدّها كائنًا مجرّدًا من جميع القيم الإنسانيّة، تنتهي مدّة صلاحيته بانتهاء بواعث الشّهوة واللّذة الجسديّة.

" –طلقها، بعها إنْ وجدت من يشتريها يا حاج فهّوم.

–والله صدقت، لم يبق منها إلّا الهيكل، كحطام السّيارة المحترقة"[2].

أحسن "جلاوجي" في تشبيه المرأة بقطعة من الممتلكات الشّخصية، فتنقل ملكيتها بمجرّد بيعها وشرائها من ذكر إلى آخر على وجه الإلزام والوجوب (بعها- طلقها). كما يحشد "جلاوجي" لغته بطريقة جماليّة فيشبّه الأنثى بحطام السّيارة المحترقة.

ولعلّه خطاب يعكس مكانة المرأة الدّونيّة، وأسلوب القسم الوارد هنا (والله صدقت) استشهاد وتأكيد على هذا الواقع الدّوني، وهذا لكونه يُحيل إلى " الوهم الثّقافي المهيمن الذي يجعل الأنوثة مادة مصنوعة من أجل الآخر، فهي ليست ذاتًا قائمة بوجود خاص لها، أو عليها، ولها دور مستحب في أعمالها وفي تصرّفاتها، ولكنّها مخلوقة من أجل مخلوق آخر، ممّا يقلّصها إلى حضور بصري فحسب، فهو يراها لتتمتّع عينه بها وليتنزّه ناظره فيها، وإذا زالت هذه النّزهة الجسديّة، وعجز الجسد المؤنّث عن

[1]- صابر عبيد، أسرار الكتابة الإبداعية: عبد الرحمن الرّبيعي والنّص المتعدد، دار صامد، تونس، صفاقس، 2008 م، ص11، 12.

[2] -عز الدّين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص 78.

استثارة هذه الالتفاتة، فإنّه حينئذ جسد غير مؤنّث أو هو يأس ونضوب وفاكهة جفّ ماؤها ولم تعد صالحة للاستهلاك الثّقافي"[1].

وهذا أمر طبيعيّ، لكون مكانتها ارتبطت -لعصور طويلة- بجسدها، وما يمتلكه من صفات الجمال والتّأنيث، ولهذا شكّل الاحتفاظ بهذه الصّفات هاجسا لدى الأنثى خشية من اندثارها وتهميشها من قبل الذّات الذكوريّة.

ولعلّ هذا ما جعل الأنثى في وقت ما تُسايرُ هذه الثّقافة حفاظًا على كينونتها التي اقترنت بما تحمله من منفعة جسدية. وإثباتًا لوجودها المستلَب، نجدها تحاول دومًا إبراز مواطن جمالها، ودفعها هذا الأمر إلى البحث عن سُبل تجميل هذا الجسد بكلّ الوسائل الماديّة واللّغويّة، وهو ما يتبدّى في خطاب مسرحية" هيستيريا الدّم "*.

" تدخل ابنته غوستن منتشية بالحياة، وفي ربيع عمرها، وقد ارتدت أحسن ما لديها من الثّياب، أشرق وجهها فبدت بستانا يانعا،.... يدخل خطيبها ميشالMichael في لباسه العسكري وهو يفيض حيويّة ونشاطًا يخطو بحذر خلفها ليباغتها، وما يكاد يصل حتّى تلتفت مسرعة و ترتمي في حضنه قائلة:

-حبيبي ميشال الغالي....

يرفعها عاليًا، ويدور بها قائلاً:

-حبيبتي جوستن الغالية .... زهرتي

يطوّق يدها الصّغيرتين بكلتا يديه، يحدق في عينيها المُشعّتين..."[2].

عبر هذا التّركيب اللّغوي تحاول "ابنة جوستن" أن تُبديَ مواطن جمالها ومفاتنها، فتتهيّأ وتَعرضُ أحسن ما لديها أمام خطيبها (ميشال)، فترتدي أجمل وأنقى الملابس، وهذا لا لشيء إلا لتبدوَ

[1]- عبد الله الغذامي، ثقافة الوهم(مقاربات حول المرأة والجسد واللّغة)، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1998م، ص74.

*كُتبت هذه المسرحيّة عام 2012م، تضمّ تسعة دفاتر، ويصوّر جلاوجي من خلالها أحداث الثّورة التّحريريّة ضدّ المستعمر الفرنسي، وقد قدّم صورًا أليمة وحيّة للجرائم المرتكبة من قبل هذا المستدمر ضدّ الشّعب الجزائري، وهو ما جعلها تنطوي على العديد من الأبعاد النّفسيّة والسّياسيّة والاجتماعيّة والتّاريخيّة.

[2]- عز الدّين جلاوجي، هيستيريا الدّم، منشورات المنتهى، الجزائر، (دط)، 2020م، ص8، 9.

بأحسن صورة وهيئة. ولعلّ "خدعة الجمال والحُسْن هي أخطر وأنجح أدوات اللّغة و أدوات الاتّصال ما بين الثّقافة والمرأة، إلى درجة أنّ العقل النّسائي أصبح في حالة تعطيل كامل أمام هذه الهجمة الثّقافية المتسلّطة؛ ممّا حوّل المرأة نفسها إلى أداة تسويق لهذا المفهوم الثّقافي المهيمن"[1].

وإنْ بَدا ما تقوم به الأنثى يشي باستكانتها ورضوخها التّام للسّلطة الذّكوريّة في وقتنا الحاضر ومسايرتها (يرفعها- يطوّق-يحدق)، وذلك بإبداء ما لديها من مفاتن، إلّا أنَّ ذلك يُشعرها داخليًّا بالانتصار، فهي أحيانًا تستغل ضعفها الظّاهري(الجسد) كسلاح للتّمويه على قوتها الضّمنيّة(يطوّق يديها الصّغيرتين- يُحدق في عينيها المشّعتين)، فتبدي سيطرتها غير المباشرة على الرّجل، وتوهمه بأنّه هو الذي يمتلكُ زمام الأمور كي تحرّكها هي تبعًا لرغباتها بشكل خفي؛ فسلاح الضّعف تستخدمه المرأة حتّى تضع الرّجل في موضع الضّعف، ولذلك تجد في استعمال هذا السّلاح متعة خاصّة. إلّا أنّه سلاح يزيّف كيان المرأة وعواطفها الحقيقيّة من خلال تحوّلها إلى آلة استعراض، ويبعدها في الوقت ذاته عن القيم الذّاتية والإثراء العاطفي والعلائقي"[2].

وعلى هذا، فكلّ ما تتبنّاه المرأة يوحي لنا بأنّه ترسيخ للبُنى التّسلّطيّة، وتماشيًا مع القهر المفروض عليها، وجعله من طبيعتها، إلّا أنّ الكثير يراها صورة تعكس مقاومة تحرّرها[3].

" يعود إلى الجلوس حيث كان ثمّ يسأل مُبتسمًا.

-وما تعني لك الرّجولة سيّدتي؟

-الرّجولة هي الارتقاء إلى عالم الرّوح، عالم المثاليات، حيث الإيثار، حيث المجاهدة، حيث التّسامي وكلّ ما دون ذلك هو قذارة وليس في الوجود مخلوقًا تتجسّم فيه هذه الصّفات إلّا حبيبي"[4].

[1] - عبد الله الغذامي، ثقافة الوهم(مقاربات حول المرأة والجسد واللّغة)، ص60.

[2] - مصطفى حجازي، التّخلّف الاجتماعي(مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور)، ص225.

[3] - المرجع نفسه، ص32.

[4] - عز الدّين جلاوجي، مملكة الغراب، ص38.

يُظهر هذا الخطاب محاولة الأنثى الارتقاء بالذّكر، وذلك بجعله كائنًا منتميا إلى عالم المثل العليَا، لما يتسم به من سمات الخير والعدل والحقيقة، وكأنّها أرادت أن تقول لنفسها لا داعي للخوف فسوف أكون في أمان معك، على الرّغم من عدم اقتناعها بهذه الحقيقة ونفيها، وهو ما يُضمره الفعل الدّال على النّفي(ليس)، إلّا أنّها مُلزمة بمسايرة هذه الثّقافة، وإنْ كانت مجحفة في حقها؛ ذلك أنّها ألزمتها أن تكون جُزءًا من الذّكر، خُلقت من أجله، وخُلق هو كذلك من أجلها.

" أنا يا حمار خلقت لسبعين من حوريات الجنة، وسبع مئة من حوريات الجنة"[1].

وإنْ بدت مكانة الذّكر يكسوها شيئ من السّطوة والاستعلاء، وهو ما يبدو جليًّا في استعمال "جلاوجي" لضمير المتكلم "أنا" الدّال على الحضور المفرد والرّؤية الأُحاديّة للذكورة. وهذا ليس غريبا؛ لأنّه يعتبرها كيانًا ناقصًا وتابعًا له، لا تكتمل كينونتها إلّا بوجوده، لأنّه يمثّلها ثقافيًّا.

" تزوجتها لأجعل منها، مرأة كالنّساء لأنقذها من التّشرّد والضّياع... لأحميها من الذئاب والضّياع، ذهبت إلى أوروبا وتركتني..، ما يُدريني ماذا تفعل هناك؟ مع من تعيش؟ ومع من تبيت..؟ النّساء أخطر من الشّيطان.

المكان للمرأة هو البيت، بيت أبوابه من حديد، ونوافذه من حديد، مُغلقة بسبعين مفتاحًا من مفاتيح قارون..، وحول البيت سور..، سور كبير وعظيم كالجبل، بل في بيت لا نافذة ولا باب له مطلقًا"[2].

عَبْر هذا النّسيج اللّغويّ يحاول "جلاوجي" أن يُبديَ الوجه الإيجابي للرّجل، فيجعله في هذا الخطاب مخلّص المرأة من التّشرّد وحاميها من الذّئاب البشريّة، فتبدو العلاقة بينهما متينة عن طريق المؤسّسة الثّقافيّة الزّواج التي أوجبها الإسلام، وهذا مصداقا لقول الله تعالى:﴿ **وَمِنْ آيَاتِهِ أَنْ خَلَقَ لَكُمْ مِنْ أَنْفُسِكُمْ أَزْوَاجًا لِتَسْكُنُوا إِلَيْهَا وَجَعَلَ بَيْنَكُمْ مَوَدَّةً وَرَحْمَةً إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَآيَاتٍ لِقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ**﴾[3]. ولعلّ الهدف منها تحصين المسلم وتمكينه من قضاء شهوته بما يُرضي الله.

[1]- عز الدّين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص 77.

[2]- المصدر نفسه، ص87.

[3]-الرّوم، الآية 21.

إلّا أنّ هذا التّفسير الجمالي قد يُخفي تبعات ودلالات نسقيّة متوارية؛ فالزّواج الذي أورده "جلاوجي" لا يعني به تلك الحماية بقدر ما يُضمر الانحطاط المكرّس تجاهها، وهذا لاعتبار جسدها المؤنّث لا تكتمل كينونته، ولا يتمثّل ثقافيّا إلّا من خلال إضافته للذكورة. وما يسوغ لنا منطقية مثل هذه القراءة ورود ضمائر الغائب (تزوجتها- أنقذتها- أحميها)، والتي تشي بالغياب وبُعْد الوجود.

ويبدو أنّه قانون المجتمع في أشدّ وجوهه قمعًا، منقوش منذ الطّفولة على جسد المرأة، في حركيّة هذا الجسد وتعبيراته، ورغباته، فجسد المرأة المخْتَزَل في بعده الجنْسِي هو عورة يجب أن تستر وتُصَان وتحمى، وهو قبل كلّ ذلك ملكيّة الأسرة ومن ورائها المجتمع، أسرة الأب في البداية، ثُمَّ أسرة الزّواج فيما بعد، وليس للمرأة سلطة على جسدها(جنايات الشّرف تشهد على ذلك بشكل صارخ وفادح)[1].

ناهيك أنّ العُرف الثّقافي جرى على الاستحياء من ذكر اسم المرأة والتّصريح به، ووجودها من حيث التّسمية يكون عبر وسيط مذكّر، فهي كائن بلا اسم وبلا هويّة إلّا من خلال الرّجل وغيره، وهي لم تخلق إلّا لأجله[2]، لهذا فوجودها لايتحقّق بمعزل عن الذّكر.

ولكونها نتيجة لثقافة مترسّبة في الوعي العربي فإنّ أيّ انتهاك لهذا العرف يُنظر إليه على أنّه تمرّد غير مقبول ووصمة عار بالنّسبة للمرأة، في حين تنظر إليه هي على أنّه انفتاح وتحرّر مشروع، وهو ما تُضمره مفردة" أوروبا"، وهذا لكونها إحدى الدّول الأجنبيّة التي كانت محرّكا لتحرّر المرأة والمنادية بالمساواة بين الذكر والأنثى.

وتأسيسًا على هذا القول، فإنّ هذا الخطاب يضمر رغبة المرأة العربيّة في الانفتاح والتّحرّر، وهي بمثابة إشارات أوليّة تُنبئ بوعي المرأة بوضعها المأساوي وبكينونتها المغيّبة عقدًا من الزّمن.

ولعلّ مبرراتها في ذلك أنّ الجسد عندما يفلت و يعبّر عن طاقاته ورغباته بحريّة، يفلت الإنسان من التّسلّط والقهر، ولذلك فالمرأة حين تتمرّد فإنّها تفعل ذلك أساسًا من خلال إعطاء نفسها حريّة التّصرّف بجسدها جنسيًّا في المقام الأوّل[3].

[1] – مصطفى الحجازي، التّخلّف الاجتماعي(مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور)، ص214.

[2] – عبد الله الغذامي، ثقافة الوهم(مقاربات حول المرأة و الجسد واللّغة)، ص75.

[3] –مصطفى حجازي، التّخلف الاجتماعي (مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور)، ص215.

ومن ثمَّ فهي محاولة جادّة منها للرّفع من شأنها وتحرير جسدها من سطوة الذّكورة التي استفحلت في طغيانها وتمرّدت، وما مفردة " قارون" إلّا إشارة مضمرة على ذلك.

فممّا لا شكّ فيه أنّ اختيار "جلاوجي" لهذه المفردة أسهم في إحداث جماليّة وشاعريّة لهذا التّركيب، إلّا أنّ القراءة الثّقافية تُظهر أنّ هذا الاستعمال اللّغوي يشير إلى جبروت وطغيان الذّات الذّكوريّة.

فشخصية "قارون" من الشّخصيات الغنيّة عن التّعريف، ولا سيما في تراثنا الدّيني،" فقد عُرف بجبروته وتكبّره ، ولكثرة ماله تجاوز الحد في الظّلم، ولاسيما مع ذوي القُربى، الذين كان معهم أشد غضاضة على المرء من وقع الحسام المهنّد... " [1].

وقد كان القرآن الكريم شاهدًا على ما ورد من أفعال من قبل هذه الشّخصيّة، وهذا لقول الله تعالى:﴿ **إِنَّ قَٰرُونَ كَانَ مِن قَوۡمِ مُوسَىٰ فَبَغَىٰ عَلَيۡهِمۡۖ وَءَاتَيۡنَٰهُ مِنَ ٱلۡكُنُوزِ مَآ إِنَّ مَفَاتِحَهُۥ لَتَنُوٓأُ بِٱلۡعُصۡبَةِ أُوْلِي ٱلۡقُوَّةِ إِذۡ قَالَ لَهُۥ قَوۡمُهُۥ لَا تَفۡرَحۡۖ إِنَّ ٱللَّهَ لَا يُحِبُّ ٱلۡفَرِحِينَ** ﴾[2].

ونتيجة لتشكّل هذه الثّقافة المتوارية في اللّاوعي، والتي كانت أشد تأثيرًا جعل من استحضارها نسقًا أعطى المعنى قيمة حقيقيّة، تعبيرًا عن صورتها المماثلة للذّات الذّكورية؛ فلا ضير أنّ "جلاوجي" وجد منها مرجعيّة ثقافيّة مُكْتَنزة بطاقات تعبيريّة بشكل ملح بالدّلالات والرّموز ليُدين ممارسات الذّات الذّكورية تجاه الأنثى، رافضًا مَا تُعانيه من قهر وسلب وقمع، معاتبًا في الوقت ذاته المجتمع، كونه شاهدًا على هذه الممارسات اللاّ إنسانية، لأنّه يُدرك أنّها نابعة من شعور اجتماعي يُدرك مكانة المرأة الدّونيّة.

ولكونها تمثّل جسدًا لا مضمونًا جعلها بؤرة تستقبط الذّكر أينما حلّت، وهذا بدوره جعلها فريسة يتبارى الكثير منهم على انتهاشها وهتك عرضها.

[1] –علي بن نايف الجحود، دروس وعبر من قصة قارون،دار المعمور، ماليزيا، ط2، (دت)، ص41.

[2] –القصص، الآية 76.

" صدقت، أحيانًا أعطي لهؤلاء أكثر ممّا يستحقون وهم حشرات تُداس بالأقدام، هذا اللّعين أنجب كارثة وأطلقها لتنشر العهر والفساد، ثمّ يتباكى، كلب لعين شبيه جهنّم خالدين فيها أبدًا، ديوث تفوه تفوه"[1].

وليس غريبًا، فاسمها ظلّ مُرتبطًا بالخزي والخطيئة وضحيّة لشهوات الذّكر الذي يحاول دومًا طمسه وفضحه(العهر، الفساد)، وهذا لكون الجسد الأنثوي في ثقافتنا المنفلت عن العرف الاجتماعي يكون أكثر عُرضة لسطو الأجساد الذّكوريّة.

"يقترب منها يريد أن يلمسها فتبتعد.

لا تلمسني.. يداك ملطّختان بدمي ودم ابني الرّضيع، لم تراع فقري، لا شيبة والدي، أغريتني بالمال، واغتصبت شرفي ثمّ حبستني، ثمّ اختطفت منّي فلذة كبدي، يداك ملطّختان بروحينا ودمائنا"[2].

يتراءى لنا من خلال هذه الأسطر سطوة الذّكر على الجسد الأنثويّ، فيفرض نفسه عليه كرهًا ويصطاده بشتّى الوسائل (الإغراء- الاختطاف- الحبس –الاغتصاب)، ممّا يجعل المرأة كيانًا متضرّرًا.

وإنْ بدا في ظاهر هذا الخطاب الجمالي خضوع المرأة الجسدي، واستكانتها لهذه الذّات الذّكورية. إلّا أنّه يُضمر رفضًا من قبل هذه الذّات الأنثويّة، وهو ما يتبدّى في أسلوب النّهي" لا تلمسني"، والذي يعني في أبسط دلالاته" استدعاء التّرك بالقول على وجه الاستعلاء بصيغة مخصوصة هي المضارع بلا النّاهية"[3].

وتبعًا لذلك، فهذا النّهي يعكس في القراءة الثّقافيّة حالة التّمرّد الأنثوي، وإنّنا نخاله تمرّدًا يعكس وعي هذه المرأة بكينونتها المغيّبة في زمن الحاضر من قبل هذه الذّات الذّكوريّة(أغويتني، اختطفت، اغتصبت).

[1]- عز الدّين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص52.

[2]- المصدر نفسه، ص155.

[3]- الأسنوي عبد الرّحيم بن الحسن، التّمهيد في تخريج الفروع عن الأصول، بيروت، لبنان، (دط)، 1981م، ص290.

ولأنّها ترى في نفسها كائنًا ذا مكانة عالية ألزمها اللّجوء إلى التّمرّد، باعتباره منهجًا بديلاً يمكّنها من الدّفاع عن ذاتها المقهورة، ومن استرداد مكانتها المهمّشة، وهو ما يبدو جليًّا في استعمال "جلاوجي" ضمير المتكلّم (تلمسني- حبستني- منّي)، من خلال الأخذ برأيها والإصغاء لصوتها المغيّب.

" تبتعد عنه خديجة غاضبة.

– لست زوجتك، ألم تطلقني من أجل عاهرة؟ ألم تفرّط فيّ وأنا الذي وقفت معك وقت الشّدة، وصبرت معك على الفقر والجوع والعري وهموم الدّهر؟"[1].

يُظهر "جلاوجي" الأنثى هذه المرّة بشكل مختلف، لتبدوَ معاتبة للزوج، مبدية سخطها عليه، فعن طريق أسلوب الاستفهام نجدها تذكّره بسلوكاته الدّنيئة ومعاملاته القاسية تجاهها(ألم تطلقني..؟ ألم تفرّط..؟).

ولعلّ في خطابه هذا رسالة تأكيديّة من الأنثى تُخبر فيها بقدرتها على التّحرّر من الدّونيّة التي التصقت بها، ومن تبوّإ مكانة مركزيّة، وهو ما يشي به الضّمير" أنا " الدّال على الحضور والقدرة والتّحدي.

" بل نحن للقتال أيضًا لن نتخلّف عن رجالنا، لا تعتقد أنّنا لم نخلق للمهمّات العظيمة، بل...

تقاطعها فاطمة بحماس.

–لن نترككم لوحش الموت، نموت معًا أو ونحيا معًا"[2].

يتبدّى لنا من خلال هذا التّركيب اللّغوي مناشدة الأنثى للتّكامل مع الآخر الذّكوري (نموت معا أو نحيا معًا)، ولو كان برؤية مخالفة لما هو سائد في العُرف الاجتماعي. ويبدو أنّها رؤية لم تأت هكذا من فراغ، فهي مُستلهمة من ديننا الحنيف، الذي لطالما أنصفها، ووقف في صفها، فجعل الأساس في

[1] –عز الدّين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص156.

[2] –عز الدّين جلاوجي، حب بين الصّخور، ص 46.

العلاقة بينهما هي المودّة والرّحمة، لقول الله تعالى: ﴿ وَمِنۡ ءَايَٰتِهِۦٓ أَنۡ خَلَقَ لَكُم مِّنۡ أَنفُسِكُمۡ أَزۡوَٰجٗا لِّتَسۡكُنُوٓاْ إِلَيۡهَا وَجَعَلَ بَيۡنَكُم مَّوَدَّةٗ وَرَحۡمَةٗۚ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَأٓيَٰتٖ لِّقَوۡمٖ يَتَفَكَّرُونَ ﴾[1].

كما خلّصها من الكبت المسلّط عليها وقتلها بغير حق، فيقول الله في كتابه العزيز: ﴿ وَإِذَا ٱلۡمَوۡءُۥدَةُ سُئِلَتۡ ﴾[2]، كما اشترط على الزوج ضرورة العدل بين زوجاته إذا نكح أكثر من زوجة، مصداقًا لقول تعالى: ﴿ فَٱنكِحُواْ مَا طَابَ لَكُم مِّنَ ٱلنِّسَآءِ مَثۡنَىٰ وَثُلَٰثَ وَرُبَٰعَۖ فَإِنۡ خِفۡتُمۡ أَلَّا تَعۡدِلُواْ فَوَٰحِدَةً أَوۡ مَا مَلَكَتۡ أَيۡمَٰنُكُمۡۚ ذَٰلِكَ أَدۡنَىٰٓ أَلَّا تَعُولُواْ ﴾[3].

ومن ثمَّ يتبدّى لنا أنّ موقف الدّين بوصفه وحيًا منزّلاً، وبوصفه دين الفطرة يعطي المرأة حقّها الطّبيعي، ولكن الثّقافة بوصفها صناعة بشريّة(ذكوريّة) تبخس المرأة حقّها ذاك، وتُحيلها إلى كائن ثقافي مُستلَب، وهذا ما يجعل تاريخ المرأة استشهادًا طويلا[4].

وتأسيسًا على ما قيل، فالمشكلة في الواقع لا تخصّ المرأة أو الرّجل بقدر ما تخصّ فهم المناهج لمعنى البناء الاجتماعي ذاته؛ فمشكلة المرأة ثمرة ثقافيّة لعصر سابق، ونحن لا نستطيع أن نحلّها إلّا عن طريق خلق ثقافة من نوع آخر، وقد بدَا أنّ الدّين لم يكن موضع التّنفيذ في كلّ العصور، وأنّ الثّقافة التي قرّرت وضع المرأة في الحريم، لم تكن تستمدّ أفكارها من القرآن الكريم، بل من بقايا الحضارات البربريّة المعقدة عبر قرون طويلة من الجهل وسوء الفهم[5].

ممّا يستوجب علينا التّخلّص من هذه الثّقافة الدّاعمة للهيمنة الذّكوريّة، وذلك بمساندة وتدعيم الأنثى في سؤالها عن كينونتها، ويتبدّى ذلك بإعادة النّظر في دور المرأة، والذي لابدّ أن يكون مبنيّا على أساس القيم والأفكار لا الشّهوة والجمال والجسد.

---

[1] –الروم، الآية 21.

[2] –التّكوير، الآية 8.

[3] –النّساء، الآية 3.

[4] – عبد الله الغذامي، المرأة واللّغة، ص17.

[5] – الصّادق النيهوم، الحديث عن المرأة والدّيانات، مكتبة النيهوم، بيروت، لبنان، ط1 ، 2002م، ص129.

" يندفع الحاج فهّوم واقفًا خائفًا لا يكاد يستطيع بلع ريقه.

–مالها تُفاحة؟ وضعت؟

–نعم وضعت في بيتي.

–يزفر بعمق مستبشرًا.

–الحمد لله، هذا خبر يفرح ... كنت متأكّدا من مقدرة العجوز إنّها أشهر قابلة في المدينة كلّها... ستعود تفاحة إلى بيت والديها ونتجنّب الفضائح.

–ولكنّك تحلم يا سيّدي .

– ما تقصد؟

–تفاحة ماتت.

–نعم ماتت وهي تضع مولودها"[1].

مُجدّدًا يُظهر "جلاوجي" في خطابه صورة الأُنْثَى البَائِسَة التي تَعيش في مجتمع يعتبرها المذنبة لكونها هي من بادرت بفعل الإغراء بجسدها الحامل للذّة والشّهوة، وبسببه كانت نهايتها مأساويّة (الموت).

ولعلّ ما يشدّنا في هذا الخطاب اسم تُفاحة، فهو اختيار مغر، فلا ضير أنّه أضاف لهذا التّركيب جمالية وإيحاء. إلّا أنّ القراءة الثّقافيّة المضمرة لهذا الاسم تجعلنا نجزم أنّه يتقاطع مع معنى الأسطورة اليونانيّة "التّفاحة الذّهبيّة لكاتبها الشّاعر هوميروس، وقد صوّر فيها التّفاحة شعاعًا من الإغواء والحب، ممّا جعلها تتسبّب في اندلا ع حرب طروادة الشّهيرة[2].

وليس بعيدًا عن معنى الأسطورة ، فعُرفُنَا الاجتماعي كذلك يحمّلها مسؤولية أفعالها، فلم يَكُنْ المجتمع ليرحّب بالمرأة، بل إنّه يرى فيها عبئًا، وظهرت فكرة التّخلص منها بالوأد الشّنيع، فإذا قدر لها

[1]–عز الدّين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص136.

[2]– مها المطردي، تفاحة الشّر والخير والعلم، 1 –9– 2018م ، متوفّر على الرّابط alwasat. Ly nens apimions 220069 autho، تمّت الزيارة يوم: 1–7–2021م، الوقت: 17:00.

البقاء كانت عرضة لمختلف صور الاستغلال[1]. وعلى هذه الصّورة فهي تعدّ القارة السّوداء المجهولة التي تمثّل هاجس الخوف والرّعب عند الرّجل، والنّاس أعداء لما جهلوا، كما يُقال، ومن الطّبيعي أن يؤدي الجهل إلى شيطنة المرأة في المتخيّل الذكوري[2].

ومن هنا يتجلّى لنا أنّ ما يمارسه الذكر من عنف وكبت تجاه الأنثى، ما هو إلّا محاولة منه تبرئة نفسه من الاتّهامات الموجّهة له، فنجده" يُبرّرُ أفْعَالَه الاستلابيّة بأنّه كذلك يقع فريسة للاستلاب أيضا، إذ يخضع للحس المتوحّش في هذه الثّقافة. ولهذا يتمادى في استلاب المرأة؛ لأنّه يخاف من استلابها إيّاه، إنْ لم يحافظ على سيطرته عليها [3] .

وللأسف فجلاوجي يراها حقيقة مأساوية يعيشها واقعنا العربي، ولا مفر من تكذيبها، وهو ما يشي به حرف الجواب" نعم" الدّال على التّصديق.

ولعلّ موت" تفاحة" في هذا الخطاب ما هو إلّا إشارة مُضمرة تشي بضرورة قتل هذه الثّقافة وكسرها، والانزياح عن قواعدها وجعلها في زمن الماضي (ماتت)، فجلاوجي يؤكّد على ضرورة تحرير الجنس الأنثوي من قبضة الذّكر، لأنّه يرى أنّه أسهم وبشكل مباشر في تعنيفها وقتل حريتها، وهو ما باتت ترفضه المرأة حاليا.

ويُمضي "جلاوجي" مُظهرًا قلقه إزاء انتهاكات هذه الذّات الذكوريّة تجاه الذّات الأنثويّة، والتي يرى أنّها وصلت إلى درجاتها القصوى فنجده يقول:

" يا سيّدي اتق الله فيّ ابنتي إنّ أمّها لم يغمض لها جفن منذ أن اختفت ابنتها تفاحة.

يردّ الشّيخ سالم ببحة يدفعه الحاج فهّوم بعيدًا وما دخلي أنا في اختفاء تفاحة ابنتك؟

– أنا متأكد أنّها عندك، لقد اختطفتها.

يبتعد عنه فهّوم في تعال.

---

[1]–جمال البناء، المرأة المسلمة بين تحرير القرآن و تقييد الفقهاء، دار الفكر الإسلامي، القاهرة، (دط)، (دت)، ص10.

[2]– فطيمة الزهرة بايزيد، التّشكيل الجمالي لصورة الغلاف والعنوان(دراسة جماليّة)، مجلّة حوليات اللّغة والأدب العربي، كلّية الآداب واللّغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، مج2، ع1، 2012م، ص147.

[3] – عبد الله الغذامي، اللّغة والمرأة(مقاربات حول المرأة والجسد واللّغة)، ص 18.

– بل قد هربت... أنت أسأت تربيتها فهربت مع بعض المنحرفين...أنا شريف... أجل أنا شريف ولا أدنّس كرامتي مع بغي مثل ابنتك "[1].

يصوّر "جلاوجي" عبر هذا الخطاب اللّغوي حالة المأساة التي يعيشها والد تفاحة ومدى ألمه النّاجم عن اختفاء ابنته أو الأحرى اختطافها.

ولعلّه خطاب جماليّ يُضمر استفحال الذّات الذّكورية وطُغْيانها، وهُو مَا يعكسه الضّمير المستعمل(أنا)، "والذي يشي بإلغاء الآخر ويُنزّل من قيمته، ويجعله في موضع المتلقّي والمستسلم والمؤمن بما يصله، وكأن الظلال الخفيّة للآخر تختفي مع ضمير المتكلّم الذي يكبرها شكلاً وموقعًا"[2].

وتكراره لهذا الضّمير يعكس حالة القلق والسّخط الذي بات يعتريه، نتيجة لما آلت إليه مُمارسات هذه الذّات. وإنّنا نخال "جلاوجي" ذا حس رفيع، يؤمن بأنّ المرأة كيان مُشع بالرّغبات والمشاعر، والقيم، لهذا نجده يُبرّأ نفسه من هذه الممارسات التي تبعد كلّ البعد عن أخلاقياتنا الإسلاميّة، وهو ما تشي به أداة النّداء (يا) للدّلالة على البعد والمخالفة، ساخطًا على هذه الفئة الذّكورية، ومتوعّدًا في قوله:" ، اتّق الله"؛ أي خاف الله من غضبه.

ومن ثمَّ فرؤية "جلاوجي" تعتبر تمرّدًا على التّبعيّة، ورفضًا لثقافة الاستبداد الذّكوري الممارس ضدّ الأنثى، مؤكّدا أنّ حقوقها ستستردّ لا محالة، وهو ما تُضمره أدوات التّوكيد(إنّ– قد–أن..)، ولا سيما بعد ما أَدْرَكَتْ الأنثى كينونتها المسْتَلَبَة.

" لو نجحت خرفية في إجهاض تفاحة كما نجحت في السّابق مع غيرها لاسترحنا من الهمّ، ولكن عجزها تركنا ننتظر كل هذه المدة.

قريبًا سيدي، قريبًا بحول الله فلا تقلق"[3].

عبر هذا الخطاب الجمالي يستعمل "جلاوجي" أسلوب الشّرط(لو نجحت..لاسترحنا)، ولعلّه يضعنا أمام شرط زوال هذه الثّقافة، والنّجاح في جعلها من الماضي، ما لم تُعوّض بنظرة ثقافيّة

[1] – عز الدّين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص 48..

[2] –ابن سائح الأخضر، سيميائية الضمير (أنا) في الدّلالات وبناء التّاويل، مج2، ،ع1، 2014م ،ص134.

[3] –عز الدّين جلاوجي، الأفنعة المثقوبة، ص30.

معاكسة نابعة من الذّات الذكورية نفسها، وهو ما لم يتحقق إلى حد السّاعة، وهو ما استطعنا استظهاره من خلال دلالة " لو " الشّرطيّة التي تُفيد امتناع الجواب (استرحنا) لامتناع الشّرط (نجحت)، لكون ترسّبات الثّقافة الذّكورية مازالت ترى في الأنثى كينونة يتجّسد وجودها بما تحمله من منفعة جسديّة، وإبعاد هذه الفكرة في نظر هذه الذّات المتسلّطة مازال مبكّرا ولم يحن أوانها ، وهو ما نستشفه في مفردة" إجهاض"، لكونها مازالت غير قادرة على مواجهة الحياة بعد، لأنّها كائن محكوم بالشّهوة وخاضع لشروط الشّبق ومتجرّد من جميع القيم" [1].

وهو ما لم يقتنع به "جلاوجي"، ويرى الواقع بثبت عكس ذلك، فقد استطاعت الأنثى مضاهاة الرّجل في العديد من الميادين السّياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة، وقد حقّقت تألّقًا وقوّة فعّالة، وقدرة فائقة على التّفكير والإبداع والعمل.

لهذا فهو يحذّر من ثورة حاسمة سوف تتبنّاها الأنثى مجددًا (قريبا سيدي، قريبا بحول الله فلا تقلق)،تمكّنها من إسقاط الادّعاءات الخرافيّة التي تؤمن بدونيتها، ومن إعادة الاعتبار لهويتها الأنثويّة مضمونا وشكلًا، بما يكفل لها ممارسة الحياة بحريّة واستقلاليّة.

ثالثًا– الذّات السّلطويّة المتعالية؛ اللاّ انتماء وخرق النّسق:

الإنسان بطبعه كائن اجتماعي يمارس حياته داخل مكان مسيّج ومسطّر من قبل سلطة سياسيّة تؤمّن له الاستقرار وتحفظ وجوده، وتلبّي متطلّباته في حدود القيم المتعارَف عليها.

وغالبًا ما تتمركز هذه السّلطة وتتمظهر في رجل واحد، فترتبط به؛ أي زواله بزوالها. لهذا تبرز داخل هذا السّياج السّلطويّ "شعائر التّضحية والطّاعة والولاء لهذا الحاكم المغوار؛ لأنّهم يقرّون بامتلاكه للطّاقات الخارقة، وبرسالته لإنقاذهم من حالة الوهن، والعار واليأس، ومن أجل أن يحقّق طموحاتهم في قهر الأعداء وتخليصهم من واقعهم المزري"[2].

[1] –عبد الله الغذامي، ثقافة الوهم(مقاربات حول المرأة والجسد واللّغة)، ص18.

[2]– صاحب الرّبيعي، سلطة الاستبداد والمجتمع و المقهور، صفحات للنّشر والتّوزيع، دمشق، سورية، ط1، 2000م، ص 24.

لكن قد تثور خطابات هذا المركز فينزاح عن النّسق الذي رسمته له تلك القوانين التّاريخية عبر مساراتها الزمنية، وذلك من خلال الاستعلاء والهيمنة على الآخر المنتمي، الذي أضحى يعتبره خصمًا أو عدوّا لابدّ من تقويضه والتّخلّص منه.

ولقد مكّنتنا قراءتنا الثّقافيّة لخطاب "جلاوجي" المسرحيّ من فضح سوءات هذا النّوع من التّمثّلات السّلطويّة المضمرة، خلف تلك التّشكيلات الجماليّة والزّخارف اللّفظيّة.

"يسحب النّخلي الحقيبة ويحضنها كأنّما يخاف عليها من خطر قادم ويقول:

–لعن الله الحرب، لقد أكلت الأخضر واليابس.

يطرق سيف حزينًا يداعب عينيه بأصابعه، فيلزم النّخلي الصّمت، تهبّ ريح خفيفة مُحدثة صفيرًا في الفجوات، يرتفع الغبار فجأة، ثم يختفي سريعًا، راح النّخلي يعيد إلى ذاكرته صور مئات القتلى والجرحى، وترتفع في أعماقه صيحات القتال صراخ الاستغاثة وعويل المنكوبين و المفجوعين، يرفع سيف نظره ببطء وقد أحسّ بالحزن يتراكم فجأة على النّخلي يقول:

–كل شيء يهون في سبيل مدينتنا يا نخلي، مدينة النّخيل، مدينة الآباء والأجداد"[1].

يحشد "جلاوجي" عبر هذا الخطاب قدرته الفنيّة متبنّيًا في ذلك جماليات الوصف، ليضعنا أمام ذاكرة حرب، ويبدو أنّها كانت شرسة وأكثر دمويّة : مئات القتلى والجرحى، صراخ الاستغاثة ، عويل المنكوبين.

ومن خلال هذه النّعوت السّالبة يتبدّى لنا أنّ الحرب "مبدأ استراتيجي للسّياسات ترعى إلى صناعة الولاء وتثوير الانتماء، وهذا لجعلهم مندمجين في وعاء روحي واجتماعي متماسك، وكشكل من أشكال التّعبير عن الهويّة، وطريق لإثبات الوجود بوصفه معطى استراتيجيّا يضمن درجة من التّوازن بين طلب الحقوق وأداء الواجب "[2].

[1]– عز الدّين جلاوجي، النّحلة و سلطان المدينة، ص9.

[2] – لخضر هني، اللامنتمي واختراق النّموذج الموصوف(مقاربة ثقافيّة في الشّعر الجاهلي)، مج 1، ع2، ص40.

وكإشارة منه أيضا إلى تقديس التّضحية من أجل الوطن، وهذا لكونها الهدف الأسمى لحماية مكان الانتماء، أو بالأحرى مدينة الآباء والأجداد، وكأنّه أراد أن يقول: "جميل أن يموت الإنسان من أجل وطنه، لكن الأجمل أن يحي من أجل هذا الوطن".

ويبدو أنّها وجهة نظر وقرار استراتيجي ترسّم ثقافة التّعايش، وتعزّز فكرة المواطنة، وتؤكّد على فكرة الانتماء إلى السّلطة السّياسية المركزيّة التي تنظّم القيم، وتبني التّصوّرات وتحمي الجغرافيا، وتوحّد الشّعور بالاندماج الاجتماعي والسّياسي والثّقافي[1]، وتمنع عمّن هم تحت لوائها الظّلم وتدفع عنهم العديان.

-"هذا الشّيخ يقبل نحونا.

يقفز سيف فيعتلي الصّخرة.

-صدقت إنّه هو.

يقبل الشّيخ من بعيد وعليه لباس الحرب، وعلى وجهه جراح، يندفعان لملاقاته، يرفع سيف صوته مرحّبًا.

- مرحى بعزنا و كبريائنا.

يجلس الشّيخ على جذع الشّجرة.

فيما يظلان واقفين.

-ليتك تبقى في أيدينا قناة نشكّ بها كبد الأعداء"[2].

عبر هذا التّشكيل اللّغوي يصوّر "جلاوجي" المكانة التي يحتلها الشّيخ بين مجتمعه، ذلك أنّه يمثّل -بالنّسبة لهم- رمزًا للقوّة والتّضحيّة (ليتك تبقى في أيدينا قناة نشكّ بها كيد الأعداء).

يتضام صوت الأنا مع الحضور النّحني المكثّف في هذا المقطع النّصي ليُبرهن فاعليّة الأنا في إطار الثّقافة الجمعيّة المشتركة، والتي تؤسّس بدورها لفكرة المجد الأبدي الذي يدحض ثيمة الفناء،

[1] - لخضر هني، اللامنتمي واختراق النّموذج الموصوف(مقاربة ثقافيّة في الشّعر الجاهلي)، مج 1، ع2، ص44.

[2] -عز الدّين جلاوجي، النّخلة وسلطان المدينة، ص16.

ويخلّد الفعل البطولي من خلال أسطرة النّماذج الإنسانيّة التي تكبح سلطة الزّمن وتفرض وجودها بفعل الأثر الخالد[1].

إلّا أنّها نماذج إنسانيّة سرعان ما زالت عظمتها، وتلاشت آثارها الخالدة، وأضحى استردادها في الزّمن الحاضر بالأمر المستحيل، وهو ما تشي به أداة التّمني(ليت)، ولا سيما إذا ما أُسْتُبْدِلَتْ بنماذج إنسانيّة تتخذ من اللاّ انتماء نهجًا سلطويّا يمكّنها من بَسْط سلطتها ونفوذها على الآخر المنتمي.

" يا أهل المدينة الأعزاء، أعرف أنّكم تؤيدونني لأنّكم أصحاب عقول نيّرة، ولكم من الوعي ما يفوّت الفرصة إلى الطّامعين في كرسي المدينة.

يا أهل المدينة لعلّ بعضكم يرفض السّلطان، وأنا لا ألومكم لأنّكم بسطاء أقرب إلى الحرث والبذر والنّسل من اليابسة والقيادة والزعامة –وهي أعاذكم الله منها– نفاق ودجل.

–كلّ المدن لها سلاطين إلّا نحن لنا شيخ أمير، إنّ كلمة السّلطان تزيد في هيبة مدينتنا، ونعظّمها في أعين المدن المجاورة، إنّ الاسم ليدلّ بصدق على عظمة الإنسان، وسترون كيف نخيف الشّقر والبيض والصّفر والسّود والسّمر.... فأبشروا فأبشروا"[2].

إنّ القراءة الظّاهرة لهذا الخطاب تُبدي لنا ما ترنو إليه الذّات السّلطويّة من إحداث تغييرات، وهذا بُغية تحقيق التّقدّم والرّقي لشعبها، إلّا أنّ سياساتها تُضمر المخالفة وكسر المألوف، وهو ما تشي به الدّلالة الاشتقاقيّة لجمع التّكسير" السّلاطين"، المبني على تغيير الكثير من أحرفه دون الاعتماد على قاعدة ثابتة. وهو ما ألزمها في سبيل تحقيق ذلك اعتماد أساليب المراوغة والتّنميق والتّزيين، وهو ما يفي به أسلوب التكرار: أبشروا– أبشروا.

ونُمضي في استنطاق خطاب "جلاوجي" المسرحي لكشف ما يُضمره نسيجه الجمالي من سوءات هذه الذّات السّلطويّة وتعالياتها على الآخر المنتمي.

"باب البيت.

[1] –يوسف محمود عليمات، النّقد النّسقي(تمثيلات النّسق في الشّعر الجاهلي)، ص85.

[2] – عز الدّين جلاوجي، النّخلة وسلطان المدينة، ص 44.

–نغلقه يا سيّدي.

يهزّ السّلطان قائده غاضبًا.

–لا ويحك.

يضطرب القائد، وقد علاه العرق

–ماذا نفعل سيّدي؟

يصيح فيه السلطان غاضبا.

- حوّلوه إلى الغرب، وحوّلوا النّافذة إلى الشّرق.

ما رأيك في الأمر؟

يُثني القائد على السّلطان حذرا.

إنّها تغييرات عظيمة يشهد لك بذلك القاصي والدّاني"[1].

يُظهر هذا الخطاب الجمالي لنا ذلك التّغيير العظيم الذي أحدثه السّلطان في مملكته، ولعلّه تغيير يتبدّى لنا من خلاله المعنى الاصطلاحي والجغرافي لمفردتي: (الشّرق– الغرب)، وذلك باعتبار مفردة" الغرب" تُصطلَح على الجهة التي تغرب منها الشّمس، والشّرق الجهة التي تشرق منها الشّمس.

إلّا أنّ المتتبّع للبُعْد المفاهيمي لهاتين المفردتين من النّاحية الثّقافيّة والحضاريّة، يتبّدى له ذلك الصّراع الخطير، وتلك الحروب التي وقعت طِوال التّاريخ بين الشّرق والغرب والشّرق الأوسط الكبير كما يسمونه[2].

وتأسيسًا على هذا، فإنّ قراءتنا الثّقافية لهذا التّغيير المحْدَث تُظهر انتهاج هذه الذّات السّلطويّة التّبعيّة للآخر الغربي. وهنا يظهر مدى التّخبّط في سياساتها المنْتَهَجة، وهذا لكونها انزاحت عن النّسق الذي رُسمت له عبر مساراتها التّاريخية والسّلطويّة .

[1] – عز الدّين جلاوجي، النّخلة وسلطان المدينة، ص60.

[2] – العربي إدناصر، مفهوم الغرب جغرافيا وثقافيّا وسياسيّا، ص6.

" وهذا ما أمرت بتطبيقه في كلّ السلطنة، عهد الشّيخ قد ولّى، ذاك جيل له دينه ولنا ديننا.

–خيرًا ما فعلت سيّدي، وأنت الحكمة والفطنة والذّكاء، شمس الشّرق حارّة تذيب المخ تدفع الإنسان إلى الهيجان كالثّور..، كالكلب المسعور، وشمس الغرب باردة تهدئ الأعصاب.

يضرب سيف الأرض بسوط في يده.

–كلّ رافض نجلده مئة جلدة أمام الملإ.

يتوجّه السّيف بالحديث إلى القائد كأنّما يأمره.

– إرادة السّلطان يجب أن تمضي.. إنْ باللّطف وإنْ بالعنف"[1].

ولعلّ خطاب "جلاوجي" يحمل دلالات عميقة تشير إلى السّياسة العربيّة وأزماتها في هذه الفترة المتزامنة مع كتابة المسرحيّة (1999م)، وذلك بانتهاجها اللاّ انتماء سبيلاً لممارساتها السّلطويّة (الجلد، السّيف، العنف)، وهذا لكونها سياسات تستمرّ بالتّبعيّة، وغرس تفوّق القيم الغربيّة، والتي لا ضير أنّها مازالت تُلقي بظلالها على مجتمعاتنا العربيّة في زمن الحاضر، وهو ما تعكسه دلالة الأفعال المضارعة الدّالة على الحاضر:(نجلده– يتوجّه– يجب– تمضي).

" قبلنا هديّتكم يا رسول العظماء الكرام، وسنردّ عليكم بمثلها.

يخطو الرّسول مبتعدًا عن أريكته، رافعًا صوته كالخطيب.

–إنّ الواجب يدعونا أن نطوي صفحات العداوة السّوداء، وأن نمدّ جسور المحبّة والتآخي"[2].

ولعلّ في شخصية "الرّسول" إشارة مُضْمَرة للذّات الأجنبيّة، حيث نجدها تنتهج الديكتاتوريّة المقنّعة بالصّفات الإيجابيّة، باعتبارها الوسيلة الأنجع لتحقيق أهدافها، وحماية نفسها ممّا يُحاك ضدّها.

" يقف الرّسول قلقًا قائلاً:

[1]– عز الدّين جلاوجي، النّخلة وسلطان المدينة، ص148،149.

[2] – المصدر نفسه، ص69.

–إنّ انتصارهم وفوزهم بزعامة السّلطنة، وهم المتعصّبون والمتعطّشون للدّماء لا يفكرون إلّا بأنيابهم، يعني عودة الحرب بيننا، ونحن طلاب سلام، مللنا هذه الحروب، ولكنّها إنْ عادت هذه المرة سنحرق الأخضر واليابس، وعليك أن تحيط رعيّتك بهذه الحقيقة، ويجب أن تفرض شخصيتك على أهل السلطنة" [1].

إلّا أنّه سرعان ما تزول أقنعتها وتُكشر عن أنيابها، فهي تعدو أن تكون استعمارًا، ولكنّها بوجه محلّي، وقد سمّاه رئيس وزراء غانا "كوامي نكرومي" بالاستعمار الجديد، لأنّه يسعى إلى وضع دولة مستقلة نظريًّا تتمتّع بكلّ علامات السّيادة، لكن سياساتها في الواقع تسيّر من الخارج، وهو الغزو السّياسي وهو أخطر أنواع الغزو[2]، وذلك كونه غزوًا يهدف إلى خلخلة استقرار الدّول العربيّة وطمس هوياتها ومعتقداتها ومحو تاريخها العريق.

" أسديك النّصح.

–كلّي آذان صاغية.

– تقلع النّخلة.

يلتفت السّلطان حواليه خائفًا.

–ولكن سأتهم بالخيانة للشيخ.

بصوت صارم يردّ الرّسول.

–عوضهم عن النّخلة بشيء آخر.

– والنّبع.

–اردمه.

–وغضب أهل السلطنة؟

– أشع في أهل السلطنة أنّ الماء أصبح مُهلكًا، وأنّه قد تمّ اكتشاف أمراض خطيرة بداخله" [3].

[1] – عز الدّين جلاوجي، النّخلة وسلطان المدينة، ص 71.

[2] – عبد اللّطيف بن عبد الله بن محمد، المركزيّة الغربيّة وتناقضاتها مع حقوق الإنسان، ص253.

[3] – عز الدّين جلاوجي، النّخلة وسلطان المدينة، ص75.

وتأسيسًا على هذا الخطاب، فإنّ الثّقافة الجديدة التي ترنو السّياسات العربيّة إلى بعثها هي وريثة الإرث الاستعماري، وهي طمس الهويّة العربيّة. وما اقتلاع النّخلة وردم الينبوع بتحريض من الرّسول إلّا إشارات ودلالات نسقيّة على ذلك؛ "فأنظمتنا العربيّة ما هي إلّا أنظمة علمانيّة مستوردة من الغرب المادي، الذي يفرضه الأمريكيون، واليهود من ورائهم، وذلك بُغية بناء صرح الدّولة العالميّة اليهوديّة التي حلم بها أبناء القردة والخنازير منذ أجيال"[1]. لهذا فسلطتها تعدّ تهديدًا مباشرًا لمقوّمات المجتمع العربي وقيمه وأعرافه.

" ينطلق القائد خارجًا يريد اللّسان، فيما يبقى السّلطان يحدّث نفسه وهو يدور

–لابدّ أن أروضهم... إنّ النّمور المفترسة لا يمكن أن تواجه...لن أقتلهم، لكنّي سأقتلع أظفارهم وأنيابهم وأحوّلهم إلى خرفان... القفص يذهب صولة الأسد... والسّوط يروّض الجموح" [2].

يتبدّى لنا من خلال هذا التّصوير اللّغوي ممارسات الذّات السّلطويّة السّالبة، وذلك لأنّها تستعمل كلّ الوسائل غير المشروعة والمنافية للقيم، كالقتل الجماعي والمجازر والوحشيّة ضدّ المناوئين لها، وتحت لافتة الدّفاع عن النّفس ضدّ الجموع[3]، وحفاظًا على مصالحها الشّخصيّة بالدّرجة الأولى.

وهذا بدوره أدّى إلى خلق شروخ عميقة في بُنية المجتمعات العربيّة، وذلك لأنّ الانتماء مرتبط بما يقدّمه الوطن لأبنائه من كرامة وحقوق أو بالأحرى يمثّل صورة له (السّلطة)، فإن تلاشت هذه القيم، وانعدمت ممارساتها الإنسانيّة، أصبح الانتماء لهذه السّلطة مجرّد حالة من الانسداد والفراغ الاجتماعي، لذلك يظلّ اللاتواصل قائمًا، وتظلّ أحاسيس الملل والضّجر ردّ فعلها منطقيًّا[4]، وهذا لأنّ الآخر أضحى يفتقد إلى ذلك النّظام السّلطوي الملبي لطموحاته والحامي لكيانه، وجغرافيّة مكانه.

[1] –لياس بوكراع، الجزائر الرّعب المقدّس، دار الفارابي، لبنان، ط1، 2003م، ص149.

[2] – عز الدّين جلاوجبي، النّخلة وسلطان المدينة، ص104.

[3] –صاحب الرّبيعي، سلطة الاستبداد والمجتمع المقهور، ص 43.

[4] – لخضر هني، اللاّمنتمي واختراق النّموذج الموصوف، مج 1، ع2 ،ص 45.

" أنا سلطان هذه المدينة، سلطانها يا أحمق، وسيّدها الآمر النّاهي، فمن أنت" لا شكّ أنّك مجنون؟

يضطرب الدّرويش في حزن شديد.

– أنا.....أنا فرخ صقر أيّها السّلطان.

يتفجّر السّلطان ضاحكًا، وهو يفتح ذراعيه.

- عجبًا فرخ صقر في صورة آدمي!؟

ينفجر الدّرويش منتحبًا حزينًا.

–فرخ صقر، مات أبوه، وتهدّم عشه فسقط من فوق"[1].

ومع كلّ هذه الممارسات الخارقة للأعراف والشّرائع، إلّا أنّ هذه السّلطة لازالت تعتبر نفسها مُنتمية، فنجدها تحاول إبداء الود والقرب، وهو ما نلمسه في أسلوب النّداء، الذي يُشير إلى علاقة التّرابط والصّلة التي تجمع المنادي بالمنادى. وهنا يتبدّى لنا سياساتها المراوغة التي تنتهجها كسبيل للحوار مع الآخر.

ولهذا يُضمر "جلاوجي" عبر هذا الخطاب الجمالي حسرته وسخطه على هاته السّياسات، لما آلت إليه من تخبّط وضعف ونستشف هذا من خلال مفردة " صقر".

ترتبط مفردة " صقر" الواردة في هذا التّشكيل الجمالي بشخصيّة " عبد الرّحمن الدّاخل– صقر قريش –كما لقّبه معاصروه العظيم" أبو بكر منصور" مؤسّس أكبر دولة إسلامية عرفتها الإنسانيّة، فهو شخصيّة حافلة من كلّ النّواحي، يسترجي النّظر ويُثير الإعجاب، يُخرج من الفوضى نظامًا ويخلق من الضّعف قوّة، ذو عاطفة قويّة متسلّطة على الغرض الذي يتطلّع إليه العصر"[2].

وتبعًا للظّروف السّياقيّة والسّياسيّة التي كانت تحيط بالواقع العربي، ومزامنتها لتاريخ كتابة هذه المسرحيّة، يتبدّى لنا أنّ استحضار "جلاوجي" لأحد فرسان العرب:"صقر قريش"، الذي طالما حثّ

[1]– عز الدّين جلاوجي، النّخلة وسلطان المدينة ص52.

[2]–علي أدهم صقر، قريش(دراسة لحياة الأمير عبد الرّحمن الأوّل)، هويّة المقتطف، القاهرة، مصر، (دط)، 1938م، ص 19.

في نفوسنا ضربًا من القوّة يعدّ حيلة نسقيّة تشير إلى الصّورة المعاكسة لما آلت إليه الأنظمة العربيّة، ولا سيما في الفترة المتزامنة مع استقلال هذه الدّول، وموته في هذا الخطاب إشارة إلى ذلك.

ففي الوقت الذي كان من المفترض أن تكون أنظمتها من أقوى الأنظمة في العالم، لكون شرعياتها مستمدّة من المكانة التي منحتها لهم حروب التّحرير والثّورات المجيدة، التي استطاعت دحر أقوى الجيوش العالميّة(فرنسا، إيطاليا، بريطانيا، أمريكا...)، إلّا أنّ الصّورة تبدو معاكسة تماما.

"يشتد فزع الدّرويش، وقد أرعدت السّماء بشدّة.

إنّها ترعد أمّاه.

إنّها ترعد.

يغلق أذنيه ويجلس القرفصاء في خوف شديد.

-إنّها ترعد

لك الله يا أمّاه.

مات الذي كان يحميك.

هل تذكرين الذي كان يحميك؟

من شراينه كان يرويك.

من دموعه كان يرويك"[1].

وفي هذا نقد مضمر لهذه السّياسات العربيّة، التي يرى "جلاوجي" أنّها سقطت في التّناقضات والضّعف في الزّمن الحاضر(مات الذي كان يحميك - من شراينه كان يرويك)، وهذا لأنّها أضحت تفتقر لمثل هذا التّاريخ الحافل بكل هاته القيم والمعاني، التي تحوّلت إلى أحاديث وروايات" [2]. فلا ضير أنّ إحساس "جلاوجي" بالمفارقة جعله يختلق النّسق المضمر ليكشف ما أودت إليه سياساتها المتخبّطة والمجحفة تجاه الآخر المنتمي.

[1]- عز الدّين جلاوجي، النّخلة وسلطان المدينة، ص48.

[2] -محمود يوسف عليمات، النّقد النّسقي(تمثيلات النّسق في الشّعر الجاهلي)، ص2.

لهذا فخطابه يُضمر سُخطًا على هذه الأنظمة، لأنّه يرى أنّها " غير مؤهّلة لحفظ العهود وقيادة الحروب، وغير قادرة في الوقت نفسه على حماية الكينونة النّحنيّة(نا) المعتدّة بهويتها" [1].

"أليس العار أن يفعل بنا رجل واحد ما يشاء وما يريد؟ داس إرادتنا باعنا لأعدائنا.... دنّس أعرافنا.. ابتزّ أموالنا، فبنى بها لنفسه عزًا ومجدًا، فإنْ لم نغِر لشرفنا وكرامتنا وأموالنا فعلام نغار؟ علام نغير؟"[2].

وهو أمر ليس مستبعدًا على حد قول نيتشه:" نحن في عصر حضاريّة مهدّدة بالتّدمير من طرف وسائلها هي نفسها"[3].

ويمضي "جلاوجي" مُظهرا قلقه إزاء ما أنتجته الذّات السّلطويّة العربيّة من بطش واستبداد واستلاب للحرّيات، حيث يتبدّى لنا النّسق المضمر الذي سبق ذكره.

" يبتعد القائد ليقف بين جنوده في حين ظلّ السّلطان خلفهم، يحتمي بهم، يصرخ القائد يا جنود، هذا رأس أينع أقطفوه بسرعة.

يمسك الجنود الشّاب يكبّلونه ويجرونه، يصرخ النّخلي فيهم"[4].

يضعنا "جلاوجي" في هذا التّشكيل اللّغوي أمام صورة أخرى من الصّور التي تتبدّى فيها تعاليات هذه الذّات السّلطويّة وجبروتها، وهو ما تشير إليه عبارة (رأس أينع أقطفوه).

ولعلّه تركيب انزياحي يتقاطع مع مقولة ظلّ صداها يتردّد منذئذ في التّاريخ العربي كله، وهي مقولة الحجاج بن يوسف الثّقفي " إنّي أرى رؤوسًا قد أينعت وحان قطافها، وإنّي لصاحبها" في خطبته التي ألقاها في الكوفة، وبعد ذلك قتل بالفعل وقطع رؤوسًا بالآلاف من الرّجال والنّساء والأطفال من أجل إرساء بنيان قوي للإمبراطوريّة الأمويّة"[5].

---

[1] – محمود يوسف عليمات، النّقد النّسقي(تمثيلات النّسق في الشّعر الجاهلي)، ص83.

[2]– عز الدّين جلاوجي، النّخلة وسلطان المدينة، ص 167.

[3]–نيتشه فريديريش، إنسان مفرد في إنسانيته، تر: محمد الناجي، بيروت، لبنان، (دط)، 1998م، ص 220.

[4]– عز الدّين جلاوجي، النّخلة وسلطان المدينة، ص 135.

[5] – حبيب سويديّة، الحرب القذرة(شهادة ضابط سابق في القوات الخاصة بالجيش الجزائري 1992م)، تر: روز مخلوف، ورد للطباعة والنّشر، دمشق، سورية، ط1، 2003 م، ص 204.

وتبعًا لهذا، فهو اسم غير عادي، لأنّه بالنسبة لجميع المسلمين رمز للموت والإرهاب، وهو أحد أمراء بني أميّة البارزين. وقد حمل الحجّاج هذا اللّقب لكثرة ما حطّم من العظام، واختلف معاصروه ومن جاءوا بعده في شخصيته، حتّى إنّ البعض كرهوه وحطّوا من قدره بوصفه عدوّا للمسلمين ودين الله، فقالوا أنّه كان ظلومًا غشومًا سفّاكًا للدّماء، فطارت في سنوات حكمه المئات من رقاب الخوارج والمعارضين لحكم بني أميّة، لهذا وُصفت فترة حكمه بعذاب الله في الأرض الذي يستلزم الاستكانة والتّضرّع للمولى لزواله[1].

فلا ضير أن اختيار "جلاوجي" لهذا التّركيب اللّغوي لم يكن اعتباطيًّا، بقدر ما أراد أن يُبديَ وبطريقة نسقيّة أوجه المطابقة والتّشابه بين هذه الشّخصية وبين الذّات السّلطويّة، فوجد من هذه المقولة مرجعيّة ثقافيّة مكتنزة بطاقات تعبيريّة بالدّلالات والإيحاءات التي أعطت للمعنى قيمة حقيقيّة، وليؤكّد مجددًا من خلال هذا الخطاب واقع الاستلاب الممارَس ضدّ الآخر المنتمي، والمخالف للسّائد والمنتهك للثّوابت والأعراف.

" الغيوم السّوداء ...أمطرت.

أمطرت...

أمطرت...

يضمّ النّخلة بذراعيه ضمًّا شديدًا.. ينظر إلى الأرض في حيرة وتعجّب وخوف حتّى تجحظ عيناه.

يا ستّار.

أمطرت جرادًا.

جرادًا أصفر.

جرادًا أشقر

جرادًا من كلّ الأنواع.

[1]- منصور عبد الحكيم، الحجاج بن يوسف الثّقفي(طاغية بني أميّة)، دار الكتاب العربي، دمشق، سورية، (دط)،2012 م، ص76.

–ما أكبره!

–ما أشرسه!" [1].

عبر هذا التّركيب الجمالي يشبّه "جلاوجي" ماء المطر بالجراد الذي يتساقط من السّماء، مُبديًا تعجّبه من شراسته وكبره عبر جماليات أسلوب التّعجب (ما أشرسه!– ما أكبره!)، والذي لا ضير أنّه يشي بعظم الأمر وهوله.

ولعلّ "جلاوجي" بتوظيف مفردة" الجراد" في هذا الخطاب يضع الذّات السّلطويّة موضع البلاء والهجوم المسلّط. ويبدو أنّه معنى استلهمه من القرآن الكريم، حيث ورد ذكر الجراد كجندي من جنود الله أرسل إلى العُصَاة عقابًا لهم، في قوله تعالى:﴿**فَأَرۡسَلۡنَا عَلَيۡهِمُ ٱلطُّوفَانَ وَٱلۡجَرَادَ وَٱلۡقُمَّلَ وَٱلضَّفَادِعَ وَٱلدَّمَ ءَايَٰتٖ مُّفَصَّلَٰتٖ فَٱسۡتَكۡبَرُواْ**﴾[2].

إلّا أنّه لم يكن عقابا ربّانيًّا هذه المرّة، بقدر ما كان إنسانيًّا، أسهم في تحويل الحياة إلى مستنقعات من الدّماء والأشلاء المتناثرة.

"إنّه مرآة نفوسنا لن يسقينا إلّا قحطًا وفقدًا.

كأنّما يلبس الدّنيا ثوب حداد، أخشى أن يتقيّأ علينا صواعق مركومة، وحجارة من سجيل أو جراد.

–وحتّى الأرض تشقّقت وجفّت وغدت أخاديد تكاد تبلع الإنسان بأكمله"[3].

ولعلّ في هذا الخطاب تتبدى لنا ملامح الحزن والأسى، وهو ما تُظْهِرهُ مُفْرَدَة "حداد"، كونها سلوكًا يمارسه الأفراد لتوديع فقيد. وهنا إشارة لفقد الحياة وشروطها، فنجده يعبّر عنها بطريقة جمالية(الأرض تشقّقت وجفّت، وغدت أخاديد تكاد تبلع الإنسان).

[1] – عز الدّين جلاوجي، النّخلة وسُلطان المدينة، ص49.

[2] –الأعراف، الآية 133.

[3] – عز الدّين جلاوجي، النّخلة وسُلطان المدينة، ص 166.

ومن ثمَّ فهو خطاب يعكس صورة الحياة المأساويّة، والتي أضحت -على رأي جلاوجي- جهنّم، نتيجة لما أفضت إليه مُمارسات هذه الذّات السّلطويّة، وهو ما تعكسه مفردة" سجيل" الوارد ذكرها في القرآن الكريم، لقوله تعالى: ﴿ **تَرْمِيهِم بِحِجَارَةٍ مِّن سِجِّيلٍ** ﴾[1]. بمعنى الحجارة المطبوخة من نار جهنّم.

ولا غرو أنّ هذه الممارسات كان لها الأثر البالغ على الشّعوب العربيّة، وهذا لاصطدامها بواقع مرير ومضطرب، وبسلطة تؤمن بثقافة السّوط منهجًا قويمًا للتّعالي والهيمنة.

" يلتفت إليه السّلطان بغضب شديد ملوّحًا بيده.

-أروهم حدود السّيوف البواتر.

يردّ سيف حانقًا متعجّبًا.

-إنّ هذا لأمر عجاب ما سمعنا به في آبائنا الأولين؟

- هأنتذا تسمع به في آبائك الآخرين"[2].

يؤكّد " جلاوجي" على مبدإ اللاّ انتماء الذي انتهجته الذّات السّلطويّة، وسياساتها المتمرّدة(السّيوف البواتر- قطف الرّؤوس اليانعة).

ولعلّه خطاب يضمر ملامح المواجهة التي أضحت هاجسًا لدى الآخر، الذي بات يسخط على هذه الذّات السّلطويّة، وهو ما يشي به الاستفهام الوارد في هذا الخطاب(إنّ هذا لأمر عجاب ما سمعنا به في آبائنا الأولين؟)، كونها تتخذ من الدّيمقراطيّة الزائفة شعارًا لها، و من الشّرعيّة الثّوريّة مبدأ ساميًا.

ولهذا فاستعلاء الآخر أمر طبيعيّ؛ "فقد يضطر المقهور طويلاً إلى مواجهة العنف بالعنف المضاد لانتزاع حريته وكرامته المستلبة من سلطة الاستبداد، وغالبًا ما يكون رد الفعل المضاد مصحوبًا

[1]-الفيل، الآية 4.

[2] - عز الدّين جلاوجي، النّخلة وسلطان المدينة، ص40، 41.

بحالة من الانتقام العشوائي يطول كلّ رموز سلطة الاستبداد ومُنتسبيها ومؤيّديها للتّعبير عن الحقد والكراهيّة الكامنة في ذاته"[1]، من خلال تشكيل نسق ضدّي يحمل رؤيته الخاصّة به في هذه الحياة.

" يا أهل المدينة هل رأيتم ما حلّ بكم؟هذه النّخلة وقد نخرها الدّود، وهذا الينبوع وقد تلوّث،وهذا السّلطان اللّعين يدوس أعرافنا ويتزوّج من أعدائنا، وهؤلاء رجالكم في السّجن، وهأنتم تُنتهكون في أموالكم وأعراضكم.

تتعالى الحناجر بالهتاف الغاضبة.

–رافضون رافضون، .....على السّلطان زاحفون" [2].

يستحوذ هذا الخطاب على قيمة الرّفض كشكل من أشكال الثّورة على الواقع، ذلك أنّ "منطق الاستعلاء والعُنف لا يمكن أن يواجه بالضّعف أو الاستسلام، وإنّما يتطلّب صوتًا إنسانيّا متجاوزًا في الآن نفسه لإملاءات السّلطة وعوالمها الشّائكة "[3].

ولهذا فالرّفض هنا يحمل شيئًا من الإيجابيّة، ذلك أنّه بمثابة "إعادة الاعتبار للذّات الجمعيّة أمام ممارسات الاستلاب والقهر، بل إنّه يجسّد رؤيّة عميقة لكسر قانون الضّد السّلبي في ثقافة السّلطة"[4]، التي انتهجت العديد من الأفعال التي يتحقّق فيها معنى السّلب والكبت وانتهاك الحريّات والقتل، وهو ما يعكسه حرف التّحقيق(قد): قد نخرها، قد تلوّث.

"لا للفتنة، لا لقتل بعضنا بعضًا، هل تريد أن يقول عنّا النّاس إنّ النّخليين أصبح يقتل بعضهم بعضا، إنّ السّيوف التي سللناها في وجوه أعدائنا لا يجوز أن نسلّها في وجوه إخواننا"[5].

يضمر " جلاوجي" –من خلال خطابه هذا– نبذا ورفضا لما عاشته هذه الدّول من صراعات و تجاذبات، وهو ما يتبدّى في أسلوب النّفي(لا للفتنة– لا لقتل– لا يجوز)، لأنّه يرى أنّ هذه البلدان أضحت تتوق للسّلم ، نتيجة دوّامة العنف المستمر الذي عرفته طيلة سنوات.

[1] –صاحب الرّبيعي، سلطة الاستبداد و المجتمع المقهور، ص52.

[2] – عز الدّين جلاوجي، النّخلة وسلطان المدينة، ص108.

[3] –يوسف محمود عليمات، النّقد النسقي (تمثيلات النّسق في الشّعر الجاهلي)، ص 88.

[4] – يوسف محمود عليمات، النّقد النسقي (تمثيلات النّسق في الشّعر الجاهلي)، ص84.

[5] – عز الدّين جلاوجي، النّخلة وسلطان المدينة، ص109.

" ماذا نفعل بهؤلاء الكلاب سيّدي؟

ترتفع هتافات المتجمهرين.

–نشنقهم ثمّ نقطّعهم قطعًا ونرمي بهم للكلاب.

ترتفع أصوات أخرى.

–بل نحرقهم حرقًا ليكونوا عبرة لكلّ الخونة.

يهدّئهم سيف بإشارة من يده.

–إنّ قتلهم سينهي همومهم وعذاباتهم... ماذا لو نطلق سراحهم، ونتركهم يهيمون بيننا؟ لا نطعمهم، ولا نكسوهم حتّى يذوقوا العذاب الأليم؟"[1].

فجلاوجي يرى أنّه لابدّ من العقلانيّة والتّريث في المطالبة بالدّيمقراطيّة والحريّة التي تسمو إليها أوطانهم، وهو ما يشي به حرف التّنفيس السين(سينهي) الذي يدلّ على تأخير الفعل إلى المستقبل وعدم التّضييق في الحال.

" –انتشروا في الأرض.. ازرعوا فيها النّخيل..

أنا يا أحبتي غرستها في القلب منذ الزمن الطّويل.

هناك يا أحبتي.....

يشير إلى قمّة الجبل.

– عند الرّجال العليين.

هناك عرشي...

وفرشي..."[2].

[1] – عز الدّين جلاوجي، النّخلة وسلطان المدينة ، ص186.

[2] – المصدر نفسه، ص187.

ولعلّ "جلاوجي" بهذا التّشكيل اللّغوي يُضمر خطابًا تأكيديًّا مفاده بأنّ هذه الدّول سوف تنعم أراضيها بالدّيمقراطيّة التي تصبو إليها شعوبها وتُناشدها في وقت ما، وهو ما تُفْصِحُ عنه أداة النّداء(يا) المستعملة للقريب أو البعيد، وهذا لأنّها" أمم تحفل بتاريخ دائم من الانتصارات وتحسّ النّشوة ولذّة الفوقيّة" [1]، ولكون الحريّة أيضا مزروعة في قلب كل عربيّ(زرعتها في القلب منذ الزمن الطّويل)، منذ اختيارهم قمم الجبال والأعالي مأوى لهم لمجابهة أقوى الجيوش الاستعماريّة.

[1]-يوسف محمود عليمات، النّقد النّسقي(تمثيلات النّسق في الشّعر الجاهلي)، ص83.

استجابت نصوص "عز الدّين جلاوجي" المسرحية لمقتضى دراسة الأنساق الثّقافيّة على المستوى الموضوع، باعتبارها بناءً مُتعدّدَ الأنساق الجدليّة التي تعكس عوالم الصّراع في واقعه وعالمه.

وقد تشكّلت هذه الأنساق وتلبّست بالجماليات، ممّا جعل استظهارها وفضح سوءات العديد منها لا يتبدّى إلّا بعد قراءة ثقافية فاحصة، وقد تجلّت صور هذه الأنساق في نصوصه على النّحو الآتي:

أ-تمركز الذّات الغربيّة وهامشية الآخر العربي؛ هاجس الهيمنة وسلطة المكان.

ب- الأنوثة بين سطوة الذكورة و صحوة الانعتاق.

ت- الذات السّلطويّة المتعالية؛ اللاّ انتماء وخرق النّسق.

وحرصًا منّا على بيان مدى تمثّل الأنساق الثّقافيّة في خطاب "جلاوجي" المسرحي سوف تولي دراستنا في الفصل الموالي لتمظهراتها على مستوى البناء اللّغوي من خلال التّركيز على دراسة: الثّنائيات الضّديّة وبنية المفارقة والصّورة التّنافريّة، واستظهار ما تَحمله بين ثناياها من محمولات إشاريّة، وأنساق ثقافيّة تعكس عوالم الصّراع في هذا الواقع وتناقضاته.

الفصل الرّابع

تمظهرات الأنساق الثّقافيّة على مستوى البناء اللّغويّ

أوّلا–المفارقة اللّغويّة

ثانيا – الثّنائيات الضّدّيّة

ثالثا– الصّورة التّنافريّة

توطئة:

يُعدّ اختيار المفردة من الأساليب النّاجعة التي يعوّل عليها الأديب في عمله الأدبي، ولعلّ دورها يكون أكثر فاعليّة حينما يُحسن وضعها في تركيب إسنادي، يبرز من خلاله القيمة الفنيّة للّغة التي يتشكّل منها النّص.

لكن عبر استثمار اللّغة وجمالياتها قد تتعالق أحيانًا المفردات المتنافرة والمتناقضة والمتضادّة في تركيب لغوي يحقّق من خلاله المبدع التآلف والانسجام.

ولعلّ ضمن هذه الدّلالات المولّدة علاقات متعدّدة وممتدة مع العالم الذي يصوّره المبدع توافقًا وتضادًا وتنافرًا عبر نظام نسقي، ممّا يجعلها تشغلُ وظائف جماليّة لا حصرَ لها تُثيرُ توقّعات المتلقّي وتحفّزه على تأويلها[1]، والحفر في بُناها العميقة بُغية استظهار المضمر والكامن بين مُفرداتها.

ذلك أنّ هذه الأضداد المتصادمة، والاستعارات المتنافرة المولّدة في هذا الخطاب لغة تحاكي تلك العلاقات المتشابكة وتحمل عبء رصد أبعادها، من خلال البحث عمّا تحمله بين ثناياها من أنساق ثقافيّة، وما تُشير إليه تشكيلاتها المتغايرة، وما تُنتجه من رُؤى تخترق المألوف والعادي لتلامس صراعات الإنسان في هذا الواقع [2] بمفارقاته وتناقضاته وعلاقاته المتشابكة.

وبالنّظر إلى نصوص "عز الدّين جلاوجي" المسرحيّة يُمكن عدّها بناءً لغويًّا قادرًا على توليد أنساق ثقافيّة بين ثنايا تلك الصّور التّنافريّة والمتضادات المتشكّلة في لغته، تعكس رُؤاه وتصوّراته حول الحياة وصراعاتها المتناقضة.

[1] – يوسف محمود عليمات، جماليات التّحليل الثّقافي(الشّعر الجاهلي نموذجًا)، ص21.

[2] – المرجع نفسه، ص13.

أوّلا– بنية المفارقة:

أشار الكثير من النّقاد والدّارسين إلى أهمية المفارقة، وكشفوا عن فاعليتها وحضورها الفاعل والواضح في مجالات الإبداع والحياة معًا، وتبعًا لذلك تعدّدت مفاهيمها وتنوّعت.

والمفارقة في أبسط معانيها هي "انزياح لغوي تؤدّي بالبُنية إلى أن تكون مُراوغة وغير مُستقرّة، ومُتعدّدة الدّلالات "[1]، نتيجة لإيقاعها القارئ في اضطراب لغويّ وفكريّ يُبعده عن الدّلالة الظّاهرة والواضحة.

وليس بعيدًا عن هذا المعنى نجد "نبيلة إبراهيم" تعرّف المفارقة بأنّها" لعبة لغويّة ماهرة وذكيّة بين طرفين: صانع المفارقة، وقارئها، على نحو يقدّم فيه صانعها النّص بطريقة تستثير القارئ وتدعوه إلى رفضه بمعناه الحرفي، وذلك لصالح المعنى الخفيّ الذي غالبًا ما يكون المعنى الضّد "[2]، فتقدّم من خلالها رؤية مُدهشة وغير مُتوقّعَة.

وهو ما جعلها تقوم في الأساس على وجود تناقض وتضاد بين طرفين، وهو ما يُؤكّدهّ "علي عشيري" في تعريفه للمفارقة، إذْ يعتبرها بأنّها " تكنيك فنّي يستخدمه الشّاعر المعاصر لإبراز التّناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التّناقض"[3] والاختلاف.

ولعلّ المقصود من ذلك هو إدراك المتلقي" أنّ المنطوق الكلامي لا يصلح معه أن يؤخذ على قيمته السّطحيّة، ذلك أنّ هذا المنطوق يرمي إلى معنى آخر يحدّده الموقف التّبليغي، وهو متناقض عادة لهذا المعنى العُرفي الحرفي. ولهذا تبدو المفارقة نوعًا من التّضاد بين المعنى المباشر للمنطوق والمعنى غير المباشر"[4].

---

[1] –نوال بن صالح، جماليات المفارقة في الشّعر العربي الحديث والمعاصر(دراسة نقديّة في تجربة محمود درويش)، الأكاديميون للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، (دط)، (دت)، ص 18.

[2] – نبيلة إبراهيم، المفارقة، مجلّة فصول، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مج7،ع(3، 4)، 1987م ، ص 132.

[3] – علي عشيري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط4 ، 2002م ، ص130.

[4] – محمد العبد، المفارقة القرآنية (دراسة في بنية الدّلالة)، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1994م، ص15.

وبناءً على هذه التّعاريف يتبدّى لنا أنّ المفارقة هي مراوغة لغويّة تقوم في بنائها على تجاوز المألوف لجمعها بين المتناقضات، حيث يهدف من خلالها صانع المفارقة إلى تقديم رؤية غير متوقّعة تعكس وتُصوّر ذلك التّضاد والتّناقض الماثل بين الحقيقة والواقع.

وتَكمن فاعلية المفارقة في كونها تتحقّق في الحياة والأدب بفعل قوّة تأثيرها المفارق لتوقّعات المتلقي، إذْ إنّ أحداث الصّراع التي تتضمّنها هذه المفارقة تحدث بطريقة غير مقصودة ومخطّط لها من قبل صانع المفارقة، حيث تتصاعد الأحداث تدريجيًّا إلى أن يقع المتلقّي في خيبة التّوقع والمفاجأة[1]، ممّا تجعله في بحث دائم عمّا يكتنف أسرارها أغوارها.

وهذا لكون المعاني التي يُريدها صانعو المفارقة مُختلفة، وذلك من أجل خلق شيء جديد ولوضع المعاني الجديدة على محك النّقد [2]، ولجعل التّفسيرات لدى المتلقّي تتوالد بشكل لا مُتناهي.

ولعلّ المفارقة تُضمر في بُنيتها الرّئيسة كلّ ما هو إشكالي ناجم عن التّوتر بين نسقين متضادين، النّسق الثّقافي لصانع المفارقة، والنّسق الثّقافي للآخر الضّحيّة، ونتيجة لتعارض هذين النّسقين وتصادمهما تبرز للوجود القضيّة الكبرى أو الهاجس الرّئيس وهو تأسيس عالم أحادي الرّؤية والنّسق[3]، من خلال صنع نسق خاص يُمكّن من تغيير ما هو موجود في العالم الخارجي.

ولا شكّ في أنّ المفارقة في هذه الحالة هي الصّراع بين النّسبي والكلّي، والوعي بتزامن من المحال والضّروري، واللّامحدود المجهول والمحدود والمعلوم، وليست المفارقة مجرّد تسجيل لهذه الأحوال، بل هي الوعي الشّديد بالتّناقض داخل الذّات بقدر ما هي الوعي الشّديد بالتّناقض خارجها[4]، وهو ما يجعل المفارقة مبنيّة على وجود نسق استعلائي مُنتصر وآخر ضحيّة.

[1] – يوسف محمود عليمات، جماليات التّحليل الثّقافي(الشّعر الجاهلي نموذجًا)، ص 274.

[2] – المرجع نفسه، ص275.

[3] – المرجع نفسه، ص278.

[4] – نبيلة إبراهيم، المفارقة ، مج7، ع (4،3)، ص134.

وتهدف دراستنا لنسق المفارقة إلى الكشف عن تجلّياتها في نصوص "عز الدّين جلاوجي" المسرحيّة، وبيان فاعليتها ضمن بنائه اللّغويّ ونسيجه الجمالي، لما لها من دور فعّال في صنع المضمرات والدّلالات الثّقافيّة اللامتناهية في خطابه.

"يصمت النّاعس لحظات، يخطو خطوات غارقًا في التّفكير، ثمّ يعود مقتربًا من رفيقه دون أن ينظر إليه.

–هل تؤمن مثلي يا رفيقي أنّنا نولد أشقياء أو سعداء؟ وأنّ الأقدار تُرسم لنا منذ الأزل؟

يقف النّاعس يندفع نحو صاحبه حتّى يتجاوزه، يردّ بصوت مرتفع.

–بل أؤمن أنّ الإنسان بعمله يستطيع أن يغيّر واقعه، وسأغيّر واقعي، سأصنعه بعرق الجبين، أؤمن يا رفيقي أنّ العظمة الحقّة تولد من ألم حق، أمّا ما عدا ذلك فهراء لا معنى له، وخزعبلات وأوهام لا يؤمن بها إلّا القصّر.

يعود النّاعس إلى مكانه، يسند ظهره إلى الشّجرة، ويمدّ رجليه إلى الأمام، يقول في ثقة:

–المكتوب في الجبين يلحق يا رفيقي ولو بعد حين، فلا تعارض أقدارك الأزليّة"[1].

يضعنا "جلاوجي" في هذا الخطاب اللّغوي بين استراتيجيّة خاصّة للحياة قوامها التّعارض والتّمايز بين واقعين متناقضين، واقع ترنو فيه فكرة العلو وتحقيق الأهداف عن طريق الرّاحة والاتّكال على الآخرين، وهو ما تجسّده شخصية "النّاعس" (هل تؤمن مثلي يا رفيقي أنّنا نولد أشقياء أو سعداء؟ وأنّ الأقدار تُرسم لنا منذ الأزل؟)، وواقع مأزوم مُثقل بحالات من التّعب والشّقاء، حيث ترنو فيه فكرة تحقيق الطّموحات عن طريق الجد والعمل مبدأ ساميا، وهو ما تمثّله شخصية" التّاعس"(أؤمن أنّ الإنسان بعمله يستطيع أن يغيّر واقعه، وسأغيّر واقعي، سأصنعه بعرق الجبين). ويبدو أنّها تتّخذ من المثل القائل قاعدة لها في هذه الحياة: " من جدّ وجد ومن زرع حصد". وهو مثل يؤكّد الغاية من الجديّة والمثابرة في الحياة.

[1] –عز الدّين جلاوجي، مملكة الغراب، ص 12.

وهو موقف صائب كون العمل هو أساس الحياة التي نعيشها، فهو أوّل طريق للنّجاح والعُلا؛ فبفضله يصل الفرد إلى أهدافه المرجوّة، ومن خلاله يتمكّن من تغيير واقعه للأفضل والأحسن.

لكن قد تنزاح مُجريات وأحداث الحياة، فتغيّر مبادئها وقوانينها، وتستبدل أدوار شخصياتها، فتكسر أُفُق التّوقع برسمها للحقائق بشكل متناقض.

" يلتفت إليه النّاعس منبسطًا كأنّما حقّق ما كان ينتظره في جواب النّاعس.

–أحسنت..أحسنت...ما عليك إلّا أن تستريح... تخلد إلى الرّاحة التّامّة.. وسيسوق الله لك تاعسًا ليخدمك.

يتراجع النّاعس عن اندفاعه، وقد بدت عليه الحيرة، يحدّث نفسه.

–أستريح؟؟ فسيسوق الله لي تاعسًا ليخدمني؟ أكاد أقتنع... صدقت.. أنت محق والله... لست وحدك من قضيت ما مضى من عمرك متطفّلا عليّ ... الأرض ملأى بالمتطفّلين في عالم النّباتات والطّيور والحيوانات وملأى بالأغبياء والأشقياء مثلي، يا الله ما أشقاني ما اغباني!"[1].

يُحدثُ "جلاوجي" من خلال هذا التّشكيل اللّغوي خرقًا لأفق توقع المتلقي، فالعمل الذي يُعتبر رمزًا للجد وسبيلاً لتحقيق الأحلام والأهداف، يُصبح محطّ سخريّة واستهتار ولا قيمة له في هذه الحياة (ما عليك إلّا أن تستريح... تخلد إلى الرّاحة التّامّة.. وسيسوق الله لك تاعسًا ليخدمك)، في الوقت الذي كان مفروضًا "أن يتساوى الجميع في تحمّل العبء أوّلا، أو ينال كلّ بحسب جهده وعطائه ثانيًا، ولكن التّوافق مفقود على المستويين، وهنا تقوم المفارقة"[2]، وما لها من دور في قلب اللّغة عن المعنى والمضمون.

[1] –عز الدّين جلاوجي، مملكة الغراب، ص21.

[2] –علي عشيري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 133.

ولعلّ ما يعمّق هذه المفارقة حينما نجد مضمونها يتقاطع مع المثل الشّعبي السّاخر" اخدم يا تاعس للنّاعس"، وهو مثل يُقال "لمن يشقى من أجل غيره لإسعاده وجعل الغير يتمتّع بحطام الدّنيا ومتاعها ولا ينال الذي يتعب منه إلّا النّزر القليل الذي لا يُسمن ولا يُغني من جوع"[1].

وهو موقف ساخر يراه "جلاوجي" تقف وراءه مسوغات ثقافيّة ظالمة مبدؤها في الحياة هو العيش على فُتات الآخرين، وهو ما اعترف به "جلاوجي" على لسان التّاعس:(الأرض ملأى بالمتطفّلين في عالم النّباتات والطّيور والحيوانات ما أشقاني ما أغباني!).

ولهذا يُمكن عدّها طريقة "للتّهكّم المرير والهجاء الذي يظهر فيه المعنى بعكس ما يظنّه الإنسان، وربّما كانت أعظم صور البلاغة عنفًا وإخافة وفتكًا"[2]، "كما أنّها أقرب إلى الفلسفة، فهي تُضمر لتفضح، وتكشف وتُضيء، وتُضحك لتُبكي، وتهمس لتصرخ، وتشكّك لتتأكّد"[3]، وتُظهر التّناقض الحاصل بين المتوقّع والواقع الخارق للمألوف.

"يمدّ التّاعس يده في جيبه، يُخرج زوّادة من قماش، يخرج منها قطعًا نقديّة يُعطي بعضها للنّاعس قائلاً:

–هذا حقّك من عملي ياصديقي، ما أفعل؟ هي عادتي، وقد صرت ألزم نفسي بذلك تجاهك"[4].

وعلى هذا، فبنيتها المضمرة تُبدي لنا رغبة "جلاوجي" في كشف القيمة السّالبة لهذا الواقع، وتعرية حقيقته المتناقضة، والذي لا يتوافق ظاهره مع مضمونه.

" يرفع النّاعس عينيه في رفيقه، ويلزم الصّمت كأنّما ينتظر ردًا.

[1]– إدريس دوون، الأمثال الشّعبية المغربية، مكتبة السّلام الجديدة، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2000م، ص87.

[2] –مزار عبد الله جليل الضّمور، السّخريّة والفكاهة في النّثر العباسي، دار الحامد، عمان، الأردن، ط1، 2012م، ص16.

[3] – سليمان خالد، المفارقة في شعر محمود درويش، مجلة أبحاث اليرموك سلسلة الآداب واللّغويات، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، مج13، ع2، 1994م، ص239.

[4] –عز الدّين جلاوجي، مملكة الغراب، ص31.

–ما الذي أدريه يا ناعس؟ لقد قلبت لي الموازين .... لم أعد أميّز بين ما هو خير، وما هو باطل"[1].

فالشّخصيات تبدو بصورة مُنزاحة ومُفارقة نتيجة تغيّر قوانين الحياة، وهو ما يُثير استياء "جلاوجي" وغضبه، وهو ما يبدو في أسلوب الاستفهام(ما الذي أدريه يا ناعس؟).

" يُتمتم الشّيخ بكلمات غير مفهومة، ثمّ يطلق الغراب، تتعلّق به العيون يرفع بعضهم أكفّ الضّراعة.

يحلّق الغراب لحظات، ثمّ يقع على رأس أحدهم، ويعاود الطّيران ليحطّ على رأس النّاعس، ينظر الجميع إليه بدهشة منتظرين طيران الغراب، دون جدوى يصيحون به لتطييره لكنّ الغراب يثبت حيث حطّ، يحيط الجميع بالنّاعس ويرفعونه و يهتفون.

–عاش الملك..... يحيا الملك..... يحيا الملك... عاش الملك"[2].

يقدّم "جلاوجي" عبر هذا الخطاب اللّغوي موقفًا سلبيًّا ساخرًا على نحو جمالي، يعمد من خلاله إلى الجمع بين المتناقضات (ناعس– ملك)، ليُظهر من خلاله صورة أخرى من صور انزياحات الحياة واختلاف قوانينها؛ فالنّاعس رمز للوصولي والطّفيليّ واللاّعمل، يتغذّى على أوجاع الآخرين يكافأ بالملك والسّلطة، والتّاعس المحبّ للعلم والعمل يكافأ بالتّهميش، وتُكبح طموحاته في هذه الحياة وتظلّ منقوصة.

وهنا يتبدّى لنا ما للمفارقة من حضور واضح في حياتنا الحاضرة(يحيا، يعيش)، والتي تبدو بصورة مُغايرة عمّا كانت عليه في الماضي(عاش، حطّ)؛ فقد يبدو موقف "جلاوجي" مدعاة للضّحك والسّخرية، إلّا أنّه يثير وبشكل مُضمر التّوتر والسّخط، نتيجة لما يراه في هذا الواقع من تناقض.

" يا ناعس... يا ناعس.... يا ناعس خذني معك يا ناعس

[1]– عز الدّين جلاوجي، مملكة الغراب، ص21.

[2]– المصدر نفسه، ص68.

لا أحد يردّ.. يجهش بالبكاء الحار... يجثو على ركبتيه.

–ما أحقر الدّنيا! ما أحقر الصّدف! أقضي معظم حياتي عاملاً جادًا وأبقى تعيسًا ويقضي هذا الحقير معظم حياته ناعسًا متطفّلا لينصّب ملكًا عظيمًا"[1].

وعلى هذا، فجلاوجي يتّخذ من المفارقة وسيلة لكشف ملابسات الواقع المتناقض الدّاعي للتعجّب والاستغراب: (ما أحقر الدّنيا !– ما أحقر الصّدف!)، في تركيب لغوي يُضمر ضرورة الرّفض والتّمرّد على هذه الثّقافة، التي أسهمت في جعل الذّات التّاعسة بقدر ما تحمله من قيم نبيلة وراقية، تعيش حالات من البُؤس واللّا تواصل مع هذه الحياة التي تبني أسسها بعيدة كلّ البعد عن الواقع المألوف، وهو ما تشي به أداة النّداء الدّالة على البعد(يا ناعس).

وهذا ليس أمرًا غريبًا، فجلاوجي يعتبر نفسه عنصرًا مُنتسبًا لهذا الواقع، الذي يفرض عليه الانخراط في قضاياه ومحاولة معالجة انزياحاته.

"يسكت لحظات مطرقًا، ثمّ يرتفع صياحه.

–عليك اللّعنة أيّتها الحياة، عليكم اللّعنة أيّها الجبناء الأوغاد التّافهون... عبّاد الغراب، عليكم اللّعنة يا من سمّيتموني تاعسًا.

يسقط أرضًا دون حراك، لحظات يزحف ببطء ليختفي خلف النّصب، راحت الهتافات تصل إلى سمعه باهتة كلّما ابتعدت خفّت حتّى اختفت، يرتفع حواليه نعيق غربان كأنّما تتصارع حول جيفة"[2].

ومع هذا الواقع المضطرب الذي يراه "جلاوجي" مفتعلاً من قبل الآخر(الجُبناء– الأوغاد)، والذي أسهم في كبح طموح الذّات التّاعسة وعدم منحها ما تستحقه في هذا الواقع، جعلها تنفصل عن " نحن" المجتمعيّة لمفارقتها لهذا الواقع.

[1]– عز الدّين جلاوجي، مملكة الغراب، ص68.

[2] – المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

وما تجدر الإشارة إليه أنّ انفصالها لا يعني تفرّدها، بل يُمكن "اعتبارها لحظة العزلة عن المجموع، وذلك إثر فقدها القدرة على التّشكيل والتّكوين؛ أي تشكيل عالم منظّم ومثالي وتكوينه"[1]، وهذا لكونها باتت تُدرك في النّهاية بأنّها ضحيّة لتناقضات الحياة وعجائبها ممّا أدّى إلى توتّرها وانفعالها(عليك اللّعنة أيّتها الحياة).

وعلى هذا، يتبدّى لنا من خلال هذا البناء اللّغوي المفارق "حالة التّرصد و والتّرقب التي يقوم بها "جلاوجي" ليصوّر للمتلقي مصير الضّحية (الطّبقة المثقّفة والعاملة)، وهي تتلاشى أمام سطوة التّغيير والتّبدّل"[2]، والتّناقض واللّامألوف.

"أحسنت أحسنت والعمل؟

يسأل الملك، وهو يجرع من كأسه المذهّب، يبتسم الشّيخ قائلا بحماس

– فعلا سيّدي ومولاي، طبّقنا تعليماتك حرفيّا، لا عمل إلّا في ساعات الصّباح، الأمّة بحاجة إلى التّقارب والتّحابب والتّزاور، لتشتدّ ألفتها ومحبّتها، العمل الكثير مجهد للنّفس ومرهق للبدن، قاتل للإبداع والأحلام والتّأمّل"[3].

ووفق هذا التّشكيل يُظهر "جلاوجي" الصّورة الحقيقيّة للمُكد والعامل والواعي، حيث يرى أنّ الحط من شأنه ناجم من موقف النّسق الاستعلائي المنزاح عن المألوف، كما يخلق موقفًا سلبيًّا ساخرًا، " ومتهكّما بمجتمع كسول يُهمل دور الفرد، ويركن إلى النّوم ولا يُعلي من قيمة العمل"[4] ، وهو ما أسهم في أسيّة هذه الذّات وصراعها مع الواقع.

وبحكم أنّ الإنسان لا يوجد في عالم مجرّد، بل في عالم يخضع دائمًا لنظام اجتماعي، وإلى حدّ كبير له مغزى اجتماعي. وعلى الرّغم من أنّ هذا النّظام والمغزى الاجتماعي اللّذيْن يجدهُمَا الإنسان جاهزيْن أمامه، إلّا أنّه مُلزم أن يُعيد تنظيمه من خلال نظرته إذا مسّه تغيير[5].

---

[1]–نبيلة إبراهيم ، المفارقة، مج7، ع(4،3)، ص136.

[2] –يوسف محمود عليمات، جماليات التّحليل الثّقافي(الشّعر الجاهلي نموذجًا)، ص286.

[3] – عز الدّين جلاوجي، مملكة الغراب، ص79.

[4]–يوسف محمود عليمات، جماليات التّحليل الثّقافي(الشّعر الجاهلي نموذجًا)، ص 341.

[5]– يحى هويدي، نحو الواقع ومقالات فلسفيّة، دار الثّقافة للنّشر والتّوزيع، القاهرة، (دط)، 1986م، ص 197.

ومن ثمَّ تتبدّى لنا رغبة "جلاوجي" في فضح البناء المجتمعي المهيمن الفاقد للوعي والبصيرة، والذي كان من أهم نتائجه حرمان المثقّف من تبوّإ المكانة التي يستحقها في هذا الواقع.

" يعاود النّاعس الاقتراب منه سائلاً.

–ولماذا لا تصدّق؟

يعاود النّاعس الابتعاد فاتحًا ذراعيه عن آخرهما.

–الملوك عظمة وعبقريّة وسموّ، وكأنّهم من جنس الملائكة؟

يضحك النّاعس بسخرية، سائلاً:

–ومن أدراك يا تاعس؟

–نراهم جميعًا هكذا، كلّ النّاس يرونهم هكذا.

يردّ النّاعس، يبتعد النّاعس عنه مقتربًا من عرشه.

– لأنّكم تعساء يا صاحبي، الرّعيّة... دائمًا.. دائمًا تعيسة وبتعاستها ترى العظمة في هؤلاء... ولكن تأكّد أنّه لا أتفه من الملوك"[1].

كما لا يخلو بناء "جلاوجي" لهذه المفارقة: (ناعس/ ملك) من نقد مضمر للنّسق الاستعلائي، ومكانته الحقيقية التي تفتقر إلى القيم العلمية والأخلاقية، وهذا بفعل المعايير المتناقضة التي يتخذها النّسق المجتمعي في اختياره.

وهو موقف يدعو للضّحك والاستهزاء، وهو ما يتبدّى في التّشبيه السّاخر "كأنّهم من جنس الملائكة"، فهو يُظهر الرّفعة والمكانة، إلّا أنّه يضمر عكس ذلك.

لهذا يرى "جلاوجي" أنّه بات من الضّروري تدارك هذه الثّقافة قبل فوات الأوان، وهو ما تعكسه دلالة حرف الاستدراك(لكن)، ومواجهة هذا الواقع الذي بدا في صورة اللّامنطق واللّاعدل.

[1] – عز الدّين جلاوجي، مملكة الغراب،ص87.

وليُكسبَ "جلاوجي" المفارقة بعدًا أعمق، نجده يلجأ إلى عوالم الحيوان، وما يؤكّده توظيفه من بعد رمزي "أكثر نضجًا وتعقيدًا وأكثر استيعابًا لمضمرات الخطاب السّردي"[1] ، وبوصفه أيضًا رؤية إنسانيّة عميقة تجاه أحداث الكون وتقابلات الحياة اليوميّة، فهو يتستّر وراءه لكي يرصد الحدث ويصنع المفارقة[2] ، والتي من خلالها يوجّه ويسخط ويغيّر.

" يضجّ الجميع مستنكرين، ويستمرّ التّناوب بينهم وبين الشّيخ كأنّهم في حضرة إله جبّار.

– نعوذ بالله من الطّعن في الغراب.

–والغراب يا سيّدي هو أوّل حكيم علّم الإنسان ما لم يعلم.

–الولاء للغراب... الولاء للغراب.

وقد اتّخذناه هاديًا لنا مدى الحقب.

–الولاء للغراب... الولاء للغراب"[3].

يعمد "جلاوجي" من خلال خطابه هذا إلى نسج المعاني المتناقضة والطّريفة ليُعيد بناءها بمنطق المفارقة " الولاء للغراب"، فينزاح بها عن أفق التّوقّعات، فمفردة " الولاء" وما تحمله هذه المفردة من معاني الطّاعة والخضوع، ليُضاف إليها مُفردة "الغراب"، وما يتصف به هذا الكائن من صفات الدّونية والجهل، والخراب والدّمار.

وهو ما يُحدث لدى المتلقّي مفارقة صادمة، تدفعه للتّساؤل:كيف يولي الإنسان الطّاعة والولاء لهذا المخلوق الدّوني؟

ولعلّ "جلاوجي" بهذا التّركيب المتناقض أراد التّعبير وبشكل مُضمر عن التّناقض الممارس في هذا الواقع، والذي يشير فيه إلى ثقافة الجهل التي أضحت تُكنّها مجتمعاتنا بالولاء والتّقديس، وكذا

[1] –سليمان لبشيري، تمظهرات المفارقة الحيوانيّة في السّرديّة البوطاجينيّة، مجلّة حقائق للدّراسات النّفسيّة والاجتماعيّة، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ع12، 2018م، ص159.

[2] – يوسف محمود عليمات، جماليات التّحليل الثّقافي (الشّعر الجاهلي نموذجًا)، ص208.

[3] – عز الدّين جلاوجي، مملكة الغراب، ص84.

تمجيد القيم المنهارة، وهو ما يبدو جليّا في عبارة " الولاء للغراب"، وتكراره لهذه العبارة تأكيد على ذلك.

ومن ثمَّ يُمكن القول إنّ مُفردة "الغراب" استطاعت أن تُجسّدَ صراعًا وتضادًا قائمًا بين عقيدتين، عقيدة التّاعس وعقيدة النّسق المجتمعي.

والمفارقة هنا تتبدّى في تفشّي ثقافة الجهل، وما أصاب النّسق الجمعي من فكر متخلّف(الذي اتّخذناه هاديًا لنا)، والذي أسهم وبشكل بارز في خراب المجتمع وتدميره؛ فثمّة جدليّة (حضور/ غياب) قائمة هُنا، إذ يحضر الجهل وتغيب المعرفة.

" العلماء أمثالي يعرفون أنّ هذه الأرض التي نعيش عليها تقف على قرن ثور عملاق، والثّور يقف على صخرة عملاقة، والصّخرة يحملها حوت عملاق، والحوت في بحر عملاق.

يلوحان برأسهما مؤيّدين، يرفع الحاج فهّوم فيهما نظره محتقرًا ثمّ يواصل.

-فإذا تعب الثّور حمل الأرض بقرنه الثّاني، فيحدث الزلزال.

-فإذا زفر الثّور حدث البركان.

يرفع الفأر سبابته قائلاً:

-لا إله إلّا الله، اللهمّ علمنا ممّا علمت منه سيّدي الحاج فهّوم"[1].

فعلى الرّغم من انتشار التّحضّر وتأصّل المعرفة، "إلّا أنّه ما يزال الكثير من النّاس تحكمهم في بعض مناحي تفكيرهم واعتقادهم أفكار خاطئة، مقيّدين بأغلال خرافيّة، فعلى ما بلغ الإنسان من سيادة ومدنيّة وحضارة وثقافة، نجده إلى حد السّاعة يستمسك ببعض الأوهام الخرافيّة التي استمسك بها أسلافه، وقد كانوا أقلّ حضارة وتعلّمًا واستنارة، وسيظّل عبدًا لها مهما قرأ وتثقّف"[2].

وبناءً على ذلك، فجلاوجي ينسج في بنائه اللّغويّ هذه المفارقة السّاخرة مُدينًا المجتمع الذي سادت فيه قيم الجهل وغيّبت فيه قيم المعرفة.

[1] – عز الدّين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص 107.

[2] – أحمد حسن الزيات، التّفاؤل والتّشاؤم وهل لهما أسباب تاريخية؟، مجلّة كتاب الرّسالة، مصر، ع25، 1933م، ص37.

" يضحك التّاعس في سخرية ويلتفت مدبّرًا

–لا تقدّم لكم إلّا بالعلم والعمل، ثمّ العمل، ثمّ العمل.

يتقدّم منه الشيخ ويصيح في صرامة.

–أعزّنا الله بالغراب، يا مولاي"[1].

وفاعليّة المفارقة المطروحة في هذا النّص بنائيّا تكمن عندما يصنع "جلاوجي" مفارقة أخرى ترتد في خيوطها إلى مفارقة الموقف [2]؛ ففي ضوء هذا المنظور الوجودي "الذي انهارت فيه نظم القيم تمامًا، يتفجّر الحس الفردي، محاولاً تدمير الوعي الجماعي ومُلغيًا شرعية نظام القيم الجمعوي"[3]، وهو ما يتبدّى في شخصية التّاعس المنتفضة والرّافضة لإملاءات هذا الواقع المنزاح، فنجده يتخذ من ثقافة العلم والعمل مبدأ ساميًا بديلاً عن ثقافة الجهل.

وعلى الرّغم من عدّها شخصيّة منتميّة لهذا المجتمع، وتربطها به العديد من الرّوابط المشتركة، إلّا أنّ المضمون الفكري مختلف تمامًا، وهو ما يشي به الجناس النّاقص(العمل– العلم).

" ينتفض التّاعس صارخًا في الشّيخ موزّعا نظره في الجميع

–يا قوم هذه خرافة، عقولكم أرقى وأسمى من الغراب، إن هو إلّا طائر بليد، حيوان لا يفقه ولا يعي...مخلوق أدنى منزلة من الإنسان.

يضجّ القوم بالاستغفار وقد بدا عليهم الغضب الشّديد، يتمتمون بكلمات فيها شتم للتّاعس الذي يتأمّلهم لحظات ثمّ يقترب من الشّيخ مرّة ثانية.

–يا شيخ أخاطب فيك الحكمة والوقار، يا شيخ أنتم تختارون قائدكم بعقولكم.

– أستغفر الله العظيم، بل يختاره الغراب يا مولاي.

–أعزنا الله بالغراب يا مولاي فإذا ابتغينا العزة في غيره أذلّنا الله"[4].

---

[1]– عز الدّين جلاوجي، مملكة الغراب، 103،104.

[2]–يوسف محمود عليمات، جماليات التّحليل الثّقافي(الشّعر الجاهلي نموذجًا)، ص298.

[3]– المرجع نفسه، ص292.

[4]–عز الدّين جلاوجي، مملكة الغراب، ص 104.

ويبدو أنّ "جلاوجي" في هذا الخطاب يُصوّر واقعنا المعاش الحالي، الذي تمركزت فيه القيم المتخلّفة والهدّامة بصورة جليّة. فللأسف كثير من الأشياء "نتعايش معها ونزعم أنّنا سعداء بها، وليست لنا القدرة على رفضها أو المجاهرة بعدم السّعادة بها، هذه الأشياء ليست من اختيارنا وتتحكّم في إرادتنا الذّاتيّة، لكنّنا مجبرون على الدّفاع عنها وقبولها، تُسيطر علينا دون أن نعي حقيقتها، ربّما تكون كذبة ويتحوّل الوهم إلى إيمان يتحكّم بنا، ثُمَّ إلى عقيدة مقدّسة نقاتل من أجلها وتصبح معروفة وتنتشر بين النّاس، وكل ذلك بفضل سُلطة الوهم، مع العلم أن ليس هناك حقيقة مقدّسة، وإنّما هناك وَهْم مقدّس يتسلّط على العقول، ويسيطر الجهل والتّطرف"[1]. في الوقت الذي كان من المفترض أن تكون عقولهم عامل بصيرة وهداية، وهو ما جعلها خارقة للمألوف والمنطق العقلي لدى المتلقّي.

وتبعًا لذلك، يتبدّى لنا أنّ "جلاوجي" يعمد ضمن هذه المفارقة اللّغويّة إلى تعرية قبائح المجتمع وفضح سلوكاته المتطرّفة، وهذا من خلال تبنّي شخصية التّاعس موقفًا مفارقًا ورافضًا لما يحدث من تخلّف وخرق للمألوف.

وتلك هي الوظيفة التأثيريّة الانفعاليّة التي تُحدثها المفارقة لخلق عوالم متصارعة متضادّة يهدف من خلالها المبدع إلى رؤية العالم والوجود بثقافة أو رؤية جديدة مغايرة[2].

وهذا أمر ليس غريبًا، ذلك أنّ "حدّة الإخفاق التي تجد الذّات نفسها عليها هي الدّافع فيما يبدو وراء ظهور هذه المفارقة الجديّة في الموقف والرّؤية من الآخرين على اختلافهم وتعدّد صورهم"[3]، وهذا لصدمتها الكبيرة بهذا الواقع، الذي أسهم في اضطراب العلاقة الوديّة التي كانت تجمعه بهذه الذّات.

[1] -علاء الخطيب، المجتمع وسلطة الوهم، 26-5-2020م، متوفّر على الموقع: https://shafaq.com/en، تمّت الزيارة: يوم 20-7-2021 م، الوقت:14:50.

[2] -يوسف محمود عليمات، جماليات التّحليل الثّقافي(الشّعر الجاهلي نموذجًا)، ص 275.

[3] -مُفلح الحويطات، المفارقة في شعر المتنبي، مجلّة أفكار، وزارة الثّقافة الأردنيّة، المملكة الأردنية الهاشمية، ع1، 2014م، ص47.

"يضطرب التّاعس لشجاعة الشّيخ في مخاطبته، برفع بصره، ينقله بين الشّيخ والحاضرين كأنّما يرتّب كلماته قبل أن يتفوّه بها، يصيح في الحاضرين.

–هل توافقونه يا قوم على ما يقول؟ هل توافقونه على هذا الجمود والتّخلّف والخرافة.

يسكت الجميع فيتشجع شاب منهم، يتقدّم حتّى يقف بجوار الشّيخ، ثمّ يتوجّه إلى التّاعس قائلاً:

–إنْ أردت أن تكون منّا فعليك أن تقرأ موروثنا، وتحسن عقيدتك المنحرفة، وتترك ما أنت فيه من بدع وخرافات، فإنّ ما أحدَثَ في أمرنا هذا ما خالفه فهو ردّ، ردّ، ردّ"[1].

وعلى قدر ما تتصف به شخصية التّاعس من الوعي الفكريّ العميق ولكنّها، وكما تبدو عاجزة عن الإصلاح في مجتمعها وعن القدرة على التّعايش معه، "إنّها مثقّفة فكريًّا لكنّها غير قادرة على الحركة السّلوكيّة، ومن ثمَّ ينتهي بها الحال لأنْ تصبح شخصيّة مهمّشة مغتربة"[2]، لا قيمة لها في هذه الحياة(إنْ أردت أن تكون منّا فعليك أن تقرأ موروثنا، وتحسن عقيدتك المنحرفة، وتترك ما أنت فيه من بدع وخرافات).

وشعورها بالغُربة هنا طبيعيّ، ولعلّ المقصود بها هو غربة المرء عن مجتمعه وثقافته بسبب اختلاف منظور الفرد في العالم وعن وجوده من منظور الآخرين، لذلك يشعر بأنّه مختلف وغريب، وهنا لا يكون للمنفى حدود مكانيّة، إنّه مقيم في الذّات[3]، وهذا لكونه يعيش واقعًا يبدو غريبًا عنه جذريّا.

" يقترب منهم قائلاً بلطف:

–أيّها الإخوان أنا في حيرة من أمري أردت لهذه الأمة الخير، أردت لها الرقي والتّقدم، أردتها أن تكون في طليعة الأمم جميعًا، وأنتم تعرفون أنّ ذلك لن يتحقّق إلّا بطريقتين اثنتين لا ثالث

[1] – عز الدّين جلاوجي، مملكة الغراب، ص105.

[2] –طه وادي، الرّواية السّياسيّة، الشّركة المصرية العالمية للنّشر– لونجمان، القاهرة، (دط)، (دت)، ص22.

[3] –صفاء عبد الفتاح محمد المهداوي، الأنا في شعر محمود درويش(دراسة سوسيوثقافيّة في دواوينه من 1995–2008م)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، (دط)،2013م، ص157.

لهما: العلم والعمل، وهما إخوان متلازمان، حتّى في نوع الحروف عمل وعلم، أمّا الكسل والجهل فلا يؤديان إلّا إلى التّخلّف، وما كنتم فيه هو الضّلال المبين، كنتم تلهثون وراء السّراب خلف الأوهام خلف القشور"[1].

وتتبدّى لنا المفارقة هنا في الموقف، كون شخصية التّاعس تتخذ من العلم والعمل مسلكًا وموقفًا مفارقًا لرؤية النّسق الجمعي(الجهل والكسل)، ومن ثمَّ فثقافتها مضادّة للنّسق وخارجة عن نواميس السّائد والمألوف، فوعيها الذّاتي جعل منها شخصية تنتفض في وجه المجتمع، محاولة استنهاض الهمم وخلق حالة من الثّورة.

وهي محاولة يسعى "جلاوجي" من خلالها إلى تمرير نسقه الخاص، الذي يدعو فيه المجتمع إلى الوعي والمعرفة والانعتاق من الجهل الذي ساد (ما كنتم فيه هو الضّلال، كنتم تلهثون وراء السّراب خلف الأوهام خلف القشور)، مع ضرورة ترك هذه الخرافات والخزعبلات ونسيانها، وهو ما يتبدّى في الفعل الماضي: "كنتم".

" يتمتم التّاعس بكلمات لا يسمعها الملك وهو يبتعد عنه.

– لا شيء لا شيء، سأعصف بك قريبًا، هذه الأمّة لن تبقى نائمة، أنا من يوقظها يا حقير

–بماذا تُتمتم؟

–لا شيء، لا شيء"[2].

وعلى هذا، فشخصية التّاعس تحاول أن تصنع عالمها المخالف للنّسق الجمعي، وهو ما تشي به مُفردة "أعصف"، "فهي شخصيّة تمتاز بأسلوب إنسانيّ نابع من المتطلّبات الأخلاقية والرّوحيّة العميقة، كما أنّها تتميّز بالعطاء والمشاركة والاستعداد للتّضحية، ولها دافعيّة متأصّلة في النّضال والتّحدي الشّخصي"[3].

[1]– عز الدّين جلاوجي، مملكة الغراب، ص102.

[2]– المصدر نفسه، ص 91.

[3]– فروم إيريك، الإنسان والجوهر والمظهر، تر: سعد زهران، عالم المعرفة، الكويت، (دط)، 1978م، ص38.

ولعلّ مردّ هذا التّحوّل هو إحساس هذه الذّات بالانكسار وخيبة الأمل في واقع يهدّد كيانها ووجودها، ومن ثمَّ فهي ترى في رفضها رؤية إيجابية تمكّنها من إبعاد رؤية المجتمع السّائدة.

" يصرخ فيهم التّاعس وهو يحاول التّملّص من قبضتهم.

– ما لكم؟ هل انقلبت الدّنيا يا قوم؟ هل انقلبت الدّنيا؟ يقهقه الملك قائلاً:

– يا له من حسود غبي ! متى استقامت الدّنيا؟ متى؟ متى؟"[1]

وعلى الرّغم من تهميشها وإحساسها بالغربة في هذه الحياة (ما لكم؟ هل انقلبت الدّنيا يا قوم؟ هل انقلبت الدّنيا؟)، واتّساع الهوّة بينها وبين النّسق المجتمعي، ومحدوديّة ما تحقّقه في هذا الواقع الذي تراه غريبًا، إلّا أنّ "جلاوجي" استطاع أن يجعلها شخصيّة مُنتصرة، وهذا للعبها دور الموجّه والمصحّح والرّافض لهذه الثّقافة المنزاحة.

ومن ثمَّ "تتحوّل من صورة الضّحيّة إلى صورة سبب الضّحيّة، ومن صورة الإنسان الضّعيف المستسلم إلى صورة الإنسان القويّ صاحب الإرادة والقدرة على الثّورة والتّغيير"[2]، وهو ما يريد أن يصبو إليه "جلاوجي" من خلال هذه المفارقة بمفارقة أخرى بديلة تُبدي رؤية مضادّة للنّسق الجمعي وتضمن الانتصار والتّفوّق.

وممّا قيل يتبدّى لنا أنّ المفارقة التي نسجها "جلاوجي" في خطابه هذا تُضمر ضرورة الرّفض، والذي يراه مازال قابعًا في صدورنا وينتظر فرصة لفضح الصّورة الحقيقيّة للنّسق الجمعي، كونه يراه هو من أسهم في تمركز قيم الجهل والتّخلف واللّاعمل في مجتمعاتنا، وما أفضى عنها من حرمان المثّقف من تحقيق طموحاته ومن تبوّإ المسؤوليّة.

ثانيا–الثّنائيات الضّدّيّة:

إنّ قانون التّضاد كثير الحضور في حياتنا، فلا وجود لشيء دون نقيضه أو ضدّه، وذلك لأنّ" التّصور النّفسي لمفهوم التّضاد يعود في حقيقته إلى تأثيرات متضادّة متزامنة، ويعود أيضًا إلى شعورين

[1] – عز الدّين جلاوجي، مملكة الغراب، ص 110.

[2] –يوسف محمود عليمات، جماليات التّحليل الثّقافي(الشّعر الجاهلي نموذجًا)، ص314.

مختلفين يوقظان الإحساس، وواحد من هذين الشّعورين فقط هو الذي يستثمر نظام الإدراك في الوعي، والثّاني يظلّ في اللّاوعي"[1]، ووظيفة اللّغة هنا تكمن في تحقيق تلك المعاني المتضادّة في صورة أكثر ترابطًا وتكاملاً.

وبقدر ما توفّره هذه الثّنائيات الضّديّة من شحنة فنّية ومن انسجام إيقاعي، إلّا أنّها في الوقت ذاته قادرة على خلق المتناقضات، التي تحمل بين ثناياها أبعادًا عميقة تعكس الواقع وتضاداته،" فالمبدع يواجه ثنائيات الحياة المتناقضة بكلّية جدلياتها و إشكالياتها، فيحاول أن يؤسّس رؤية يفسّر من خلالها الغامض والمعقّد في النّسيج الاجتماعي الذي ينتمي إليه، مثلما حاول أن يصنع من خلال انفعاله بهاته الثّنائيات وانشغاله الفكري بها رؤيا حالة تنقله من فضاء السّلب إلى الإيجاب، ومن الاشتكال إلى الوضوح، ومن الاستتار إلى التّجلي، فيصوّر عوالم الصّراع الوجودي، حيث تبدو علاقات هذه العوالم متباينة ومتناقضة، وهو ما يُحدث فجوة التّوتر[2]، وخلخلة في أفق التّوقّع.

وتأسيسًا على هذا، فإنّه لا يمكن لنا أن نغفل عن الدّور المهم الذي يؤدّيه قانون التّضاد في إيجاد شبكة من العلاقات التي تتنامى فيها الأنساق المتضادّة قصد تشكيل بنية واحدة يتحقّق فيها ومن خلالها مفهوم الوحدة والانسجام[3]. لهذا نجد المبدع يوظّف إمكاناته المعرفيّة والثّقافيّة لتشكيل عوالم الصّراع مع هذا الوجود عبر شبكة من العلاقات اللّغويّة الحاملة لطابع الضّدّيّة.

ومن خلال قراءتنا الفاحصة لخطاب "جلاوجي" المسرحي تتبدّى لنا تلك الثّنائيات الضدّية، حيث استطاع من خلالها التّعبير بطريقة نسقيّة عبر علاقات لغويّة متضادة تكشف عن الجدليّة التي تتخلّل هذا العالم.

" يسحب النّخلي الحقيبة ويحضنها كأنّما يخاف عليها من خطر قادم و يقول:

–لعن اللّه الحرب، لقد أكلت الأخضر و اليابس.

–صدقت، وأخذت منّا خيرة أبناء المدينة، وخلفهم أرامل وثُكالى وأيتام.

[1]–جون كوين، اللّغة العليا النّظرية الشّعريّة، تر: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، ط2، 2000م، ص187.

[2] –يوسف محمود عليمات، جماليات التّحليل الثّقافي(الشّعر الجاهلي نموذجًا)، ص230.

[3]–المرجع نفسه، ص 227.

وقد أحسّ بالحزن يتراكم فجأة على النّخلي يقول:

كلّ شيء يهون في سبيل مدينتنا يا نخلي، مدينة النّخيل مدينة الآباء والأجداد.

مئات المشاهد الذابحة مرّت أمام ناظري، جثث متفحّمة، وأخرى مفرومة، أطفال محترقون وشيوخ مذبوحون، والإنسان الوحش لا يُبالي، يستمرّ في العنف، يستمرّ في سفك الدّماء، يتلذّذ بإزهاق الأرواح، متى يموت الشّيطان الرّجيم في أعماقه؟"[1].

يقوم هذا الخطاب على جدليّة كبرى: (حضور/ غياب)، إذ تتبدّى من خلالها صراعات الإنسان من أجل تحقيق الوجود أو العدم انطلاقا من قيمة المكان.

إنّ مُفردات الفناء والقتل واللّا وجود في هذا الخطاب تُشير إلى سُلطة الحرب المدمّرة، والقاهرة للإنسان، لما تُحدثه من أحداث وتغيّرات مؤلمة، إذْ على إثرها يتحقّق الغياب الإنساني(مئات القتلى والجرحى، جثث مفرومة، أطفال محترقون، أخذت منّا خيرة رجال المدينة)، وتحضر سلطة الموت.

وهنا تتجلّى لنا سلبية الحرب في العُرف الثّقافي، نظرا لما تحقّقه من معاني الاندثار والغياب، لهذا وُصفت بأنّها "شر كبير وجناية عُظمى يصعب الفصل فيها، لأنّ ويلاتها عظيمة وآثارها جسيمة، تهلك الرّجال وتترك النّساء أيامي والأطفال يتامى، وتملأ القلوب حسرة ولوعة"[2].

وأمام حضور الموت تغيب القدرة الإنسانيّة وتتعطّل قواها، فلا تتمكّن من الثّبات في حدود المكان[3]، الذي تحوّل إلى دمار وخراب؛ "فالمكان الذي كان محفلاً ومرتعًا للتّجمع الإنساني يتحوّل بفعل الحرب إل مرتع للموت والفناء، فالوطن الجميل الذي تبنيه سواعد أنياب في زمن السّلم، لا يشبه الوطن بعد أن امتدت إليه أيادي الغاصب الآثمة في زمن الحرب"[4].

إلّا أنّ "جلاوجي" من خلال هذه الجدلية يحاول إظهار صورة الحرب بوجه مفارق، فعن طريقها هنا يتحقّق معنى الحياة الحقّة، فإذا كان الزمن الماضوي (أحسّ، أخذت) يمثّل مرحلة الفناء والموت

[1] – عز الدّين جلاوجي، النّخلة وسلطان المدينة، ص9.

[2] – علي الجندي، شعر الحرب في العصر الجاهلي، دار الفكر العربي، القاهرة، (دط)، (دت)، ص74.

[3] – يوسف محمود عليمات، جماليات التّحليل الثّقافي(الشّعر الجاهلي نموذجًا)، ص234.

[4] –كنان علي حسين، الزمكانية بين النّظرية والتّطبيق(دراسة في جدلية الحب والحرب عند "رشاد أبو شاور"و" إرنست همنغواي، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدّراسات العلمية–سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، سوريّة، اللاّذقية، مج38، ع3، 2016م ، ص637.

في المكان، فإنّ زمن الحاضر (يهون، يتراكم)يمثّل مرحلة بعث الأمل والانبعاث، "وهذا لعَدّه الحرب حدثًا عظيمًا في تاريخ الأفراد والشّعوب، ومُعايشة هذه التّجربة لا يعني سلبًا للحياة من هويتها، ولا يعنى أنّ الحياة لا تستمر في جوهرها كما كانت من قبل"[1]، بل تبدو الحياة بوجهها الإيجابي ،إذ تمنح فيه للذّات حريتها، وتتخلّص من العبوديّة المفروضة عليها وعلى أرضها (كلّ شيء يهون في سبيل مدينتنا يا نخلي)، وإنْ كان انتصارًا يكسوه لذة الألم والموت والدّمار.

" كانت مدينتكم ذات يوم واحات من نخيل، بها الظّل والظّليل، يأوي إليها العزيز والذّليل، وذات ليلة باردة مظلمة، وكنت حينها طفلا بلغت السّعي، هاجمتنا من الشّمال والغرب قطعان من الخنازير والدّببة والذّئاب وأناس لهم أشكال البشر وأرواح الشّياطين، شقر وحمر وبيض حيث تنظرهم تعجبك أجسامهم وحين تسمعهم تفتك أقوالهم.

– ترتفع الحناجر بصوت واحد.

الموت للشّياطين.

الموت للشّياطين.

يواصل الشّيخ محاولاً أن يتماسك من آلام داهمته.

–لقد عاثوا في أشجارها وينابيعها، وحوّلوا الخضرة جفافًا وقحطًا، وقتلوا خيرة الرّجال الذين رفضوا الانزواء في بيوتهم والارتكان إلى حياة الذّل والهوان"[2].

إنّ الواقع المرير والوجود المأساوي الذي تعيشه الذّات المقهورة (عاثوا في أشجارها وينابيعها، وحوّلوا الخضرة جفافًا وقحطًا)، نتيجة لاستحواذ قوى الشّر على المكان (هاجمتنا من الشّمال والغرب قطعان من الخنازير)، جعلها في صراع دائم مع الآخر من خلال تبنّي لغة الحرب نسقًا مُضادًا (الموت للشّياطين) أجل استرداد سُلطة المكان، وتحقيق ديمومة النّعيم فيه.

[1] –سيد نجم، أدب الحرب(الحرب: الفكرة– التّجربة– الإبداع)، كتب عربيّة، مصر، (دط)، (دت)، ص182.

[2] عز الدّين جلاوجي، النّخلة وسلطان المدينة، ص24.

وفي ظلّ ما تُعانيه الذّات المقهورة من ضعف وعجز أمام سلطة الآخر نجدها تتخذ من الزّمن الماضوي استراتيجيّة فعّالة للمواجهة (كانت مدينتكم ذات يوم واحات من نخيل، بها الظّل والظّليل، يأوي إليها العزيز والذليل)، " فهي تحاول جاهدة التّعليل بثقافة الماضي لتغيّب نفسها عن مشهد الحاضر، وتتماهى كذلك مع ذلك الماضي لكي تتناسى حالة الخراب والدّمار الحادث"[1]، وهذا في حدّ ذاته كان سببًا في جعلها تتشبّث بالانتصار وكسر ذل الاستعمار.

"–هذا التّراب أيّها الإخوان لنا، هذه الصّخور لنا، الأرض أرضنا، ستقاتل معنا كل ذرّة فيها، وكلّ صخرة، وكلّ نبتة، وسننتصر، نعم سننتصر، وسنردّ كيد هؤلاء المعتدين على أدبارهم خانعين..... من هنا، من هذه اللّحظة، ستشرق شمسنا، وسيأفلون إلى غير رجعة"[2] .

فالمكان يُصبح هاجسًا للذّات إذا ما تعرّض للفقد والاستلاب، من شأنه أن يجعلها في حالة صراع مع الموت(سننتصر، ستقاتل)، وهذا لأنّها ترى حضورها في مكانها وانتصارها متعلّقًا بتغييب سلطة الآخر وقيده المفروض(سيأفلون إلى غير رجعة).

وكأنّ "جلاوجي" بهذا الخطاب يحاول التّخفيف والتّنفيس على كلّ ذات مقهورة، في محاولة منه تطمينها بأنّ النّصر آت لا محالة، وهو ما يتبدّى في حرف التّنفيس(سننتصر، ستشرق، سيأفلون)، مؤكّدا بذلك على ترسيخ فاعلية المواجهة بدلاً من الخضوع والاستسلام.

" يصمت لحظات وقد اشتد به الألم، ثمّ يواصل.

–شرايين المدينة وأوردتها جافّة، يجب أن نسقيها حتّى تنزرع الحياة فيها، يجب أن تعيد إليها نخيلها، لقد حرصوا على اجتثاثها ويجب أن نحرص على استنباتها، ليعود إلى مدينتنا وجهها الجميل"[3].

وعلى الرّغم من القوّة التّدميريّة التي تُحدثها الحرب، إلّا أنّها أضحت في رؤية الذّات المقهورة سبيلاً للانبعاث من الموت (يجب أن نسقها حتّى تنزرع الحياة فيها، يجب أن تُعيد لها الحياة)؛ فمثلما

[1]– يوسف محمود عليمات، جماليات التّحليل الثّقافي(الشّعر الجاهلي نموذجًا)، ص 175.

[2] –عز الدّين جلاوجي، حب بين الصّخور، ص22.

[3] –عز الدّين جلاوجي، النّخلة وسلطان المدينة، ص18.

كانت عاملاً في غياب الوجود الإنساني(الموت)، أسهمت كذلك في بعث الحياة من جديد(حرّية المكان).

ومن ثمَّ يتحقّق عن طريقها معنى التّحوّل من السّلب إلى الإيجاب، وهو ما سعى "جلاوجي" إلى تأكيده، وهذا لكون الحياة الحقيقيّة للإنسان تتعلّق بارتباطه بالمكان وسلطته (شرايين المدينة وأوردتها جافّة، يجب أن نسقيها حتّى نزرع فيها الحياة). ولهذا فَقْدُه يُعدُّ فقدًا للحياة وفناؤه يعدُّ فناءً لهذه الذّات، وكأنّه يعتبر أنّ مفهوم الحياة الحقّة الجديرة بالعيش هي حياة حرّة كريمة في هذا المكان.

ولشدّة ارتباط الذّات الإنسانيّة وتعلّقها بالمكان نجدها تُبدي حضوره الإيجابي من جديد، وهو ما توحي به مفردة "النّخيل"، من حيث" هو فعل تزييني جمالي يدلّ على جهد الإنسان في تطويع المكان لإرادته وخلود هذا الأثر على تعاقب الأزمان"[1]. وهي صورة تُبدي إيجابيّة الحياة الممنوحة للذّات الإنسانيّة من جديد على هذا المكان بعد الحرب.

" يردّ النّخلي سعيدًا، ويحتضن الشّيخ بحبّ، يقف الشّيخ بحبّ، وقد امتقع لونه وبدا متألّمًا، يقول:

–إنّ جراحي في جسمي لعميقة، لقد أصبحت ثقيلاً عن النّشاط والعمل... أراني أكملت دوري.

– بل طول العمر شيخنا وسنظّل خلفك دومًا.

– بل أَكِلُ لكما المدينة وأهلها إليكما، أنتما عينا المدينة، ومن دونكما تكون كفيفة تسير على غير هدى.

ينكسون رؤوسهم في لحظات حزينة صامتة يقطعها الشّيخ يواصل بحماس أشد.

–ما الحياة إلّا معارك، وليس الإنسان فيها إلّا جندي محارب وليس السّيف الذي تحمله إلّا الحق والباطل"[2].

[1]–يوسف محمود عليمات، جماليات التّحليل الثّقافي(الشّعر الجاهلي نموذجًا)، ص245.

[2]–عز الدّين جلاوجي، النّخلة وسلطان المدينة، ص18.

وفي ظلّ جدليّة (حضور/ غياب)، تتوالد أيضا في هذا التّشكيل اللّغوي الثّنائية الضّدّيّة: (الحق/ الباطل)، والتي تعكس علاقة الذّات بالآخر المتوتّرة، فالباطل في حضوره يغيّب سلطة الحق.

ويبدو أنّها ثنائيّة مستوحاة من العُرف الدّيني، فالحق والباطل في صراع مُستمر منذ خَلْق آدم عليه السّلام، وهَبَطَ إلى الأرض، وقد أخبر المولى جلّ شأنه بأنّ الباطل كان زهوقًا .. هذه حقيقة لا مريّة فيها ، ولن يرتفع صوت الباطل، إلّا إذا غفل أهل الحق، وسيظلّ الباطل يعربد في عرصات الدّنيا حتّى يتصدّى له الحق فيصرعه ، فالحق أبلج والباطل لجلج[1].

وهذا مصداقًا لقوله تعالى:﴿**بَلۡ نَقۡذِفُ بِٱلۡحَقِّ عَلَى ٱلۡبَٰطِلِ فَيَدۡمَغُهُۥ فَإِذَا هُوَ زَاهِقٞۚ وَلَكُمُ ٱلۡوَيۡلُ مِمَّا تَصِفُونَ**﴾[2].

ولكون "جلاوجي" لا يكتفي بنقل المستوى المعجمي للمتضادات في النّص، وإلّا أصبح نَصهُ نص زينة، بل ينتقل من التّناقض إلى التّآلف عبر منظومة تتكامل فيها الأبعاد النّفسيّة والفنّيّة، وهذا من خلال أحاسيسه ومعايشته لهذه المتناقضات داخل النّص وخارجه[3].

وعلى هذا، يتبدّى لنا أنّ "جلاوجي" يُضمر من خلال هذا التّضاد رسالة إلى الشّعوب المستضعفة مفادها أنّ هزيمة قوى الباطل واسترداد الحق المسلوب يكون بعمل إنساني قصدي ثوري، وهو ما يشي به جمع التّكسير (معارك)؛ فثقافة الحرب يراها مطلبًا ضروريّا في وقتنا الحاضر، ويؤكّد على هذه الحقيقة باستعمال أسلوب الاستثناء (ما الحياة إلّا معارك).

فقد أضحى العنف المسلّح هو السّبيل الوحيد ليتخلّص الشّعب المقهور من عقدة النّقص والجبن والخوف التي غرسها في عروقه المستعمر الغربي، إنّه أيضا من خلال هذا العنف الثّوري يحقّق الشّعب ذاته، وينقذ نفسه من الكبت والظّلم الممارس ضدّه [4].

---

[1] – عبد الحميد كشك، حوار الحق والباطل، دار البشير، القاهرة، (دط)، (دت)، ص35.

[2] – الأنبياء، الآية ص18.

[3]– أسامة عزت شحادة أبو سلطان، ثنائيات التّضاد الدّلالي ودورها في تشكيل صورة الدّم في الشّعر الفلسطيني المعاصر، مجلّة أبحاث، كلّية الآداب، جامعة سرت، ليبيا، ع6، 2014م، ص4.

[4]– مصطفي الحجازي، التّخلّف الاجتماعي(سيكولوجية الإنسان المقهور)، ص54.

وهذا رد عملي تقوم به الذّات الإنسانيّة، حتّى يتسنّى لها دفع العُدوان والظّلم الممارس ضدها، وفي هذا الصّدد يشير القرآن الكريم في قوله تعالى:﴿ **أُذِنَ لِلَّذِينَ يُقَٰتَلُونَ بِأَنَّهُمۡ ظُلِمُواْۚ وَإِنَّ ٱللَّهَ عَلَىٰ نَصۡرِهِمۡ لَقَدِيرٌ ۝ ٱلَّذِينَ أُخۡرِجُواْ مِن دِيَٰرِهِم بِغَيۡرِ حَقٍّ إِلَّآ أَن يَقُولُواْ رَبُّنَا ٱللَّهُۗ وَلَوۡلَا دَفۡعُ ٱللَّهِ ٱلنَّاسَ بَعۡضَهُم بِبَعۡضٖ لَّهُدِّمَتۡ صَوَٰمِعُ وَبِيَعٞ وَصَلَوَٰتٞ وَمَسَٰجِدُ يُذۡكَرُ فِيهَا ٱسۡمُ ٱللَّهِ كَثِيرٗاۗ وَلَيَنصُرَنَّ ٱللَّهُ مَن يَنصُرُهُۥٓۗ إِنَّ ٱللَّهَ لَقَوِيٌّ عَزِيزٞ** ﴾[1]. وهنا رسالة تبشيريّة لأصحاب الحق الذين يُصارعون الباطل بأنّ النّصر هو حليفهم، وفي القتال وسيلة لذلك.

" المقاتل الحقيقي لا يضع السّلاح حتّى يموت، يُعطي دائمًا ولا يأخذ يضحّي دائمًا ولا يطمع، سنضرب كلّ من يعبث بتضحياتنا، لا تحمل همًّا يا صديقي"[2].

فإذا كانت قوى الشّر سلبت هذه الذّات مكانها فإنّ تحدّي الموت هو من يُمكنّها من استرداد هذا الحق المسلوب، والحرب سبيلها لتحدّي الباطل ومواجهته، وهذا لأنّها ترى بأنّها مسؤولة على الحفاظ عن التّكريم الإلهي الممنوح لها في هذه الحياة، ألا وهو الحريّة، لكونها شرطًا من شروط الإيمان لقوله تعالى:﴿**لَآ إِكۡرَاهَ فِي ٱلدِّينِۖ** ﴾[3] . وهنا يتبدّى لنا قيمة الحرب من أجل استرداد الحريّة.

" لن أركع للباطل مهما فعلت.... وما بنيته على باطل فهو باطل، والباطل إلى زوال واندثار وسيظلّ نشيدنا.

مناضلون لا نهاب الرّدى مناضلون لا نخاف العدى.

نحلم بالشّمس طول المدى نحلم بنور سرمدا.

نبذر الحب والسّؤددا نزرع العزّ أبدا أبدا"[4].

---

[1] – الحج، الآيتان 39،40.

[2] –عز الدّين جلاوجي، النّخلة وسلطان المدينة، ص14.

[3] –البقرة، الآية 256.

[4] –عز الدّين جلاوجي، النّخلة وسلطان المدينة، ص 183.

وعلى هذا، فإنّ هذه الجدلية تحاول أن تبرز موقف الذّات المقهورة من هذا الواقع الذي تسود فيه فكرة الهيمنة والاستحواذ، في محاولة منها تحقيق وجودها وكيانها الذي لن يتأتى إلّا بالحريّة (نحلم بالشّمس، نحلم بالنّور)، وعلى الرّغم من أنّ الحرب دراما أليمة لا تخلو من قلق ومجابهة ومهمّة شاقّة، "إلّا أنّها تعدّ مبدأ ساميًا مهمًّا لإثبات تميّزها ووسيلة لإظهار إيجابياتها مقابل سلبيّة صنيع الآخر"[1] . وكأنّ "جلاوجي" يصوّر مشهدًا للتّوتّر بين عدوّ للحريّة ومدافع عنها.

"– أي السّيفين أجدى يا رفيقي؟

– هذا.

يستلّ سيفه من غمده، يشهره فيلمع تحت وهج الشّمس، فيبتعد النّخلي متهيبًا يعيده إلى غمده مزهوا قائلا:

–السّيف أصدق يا رفيقي، وكلّ ما عداه تبع له.

يفتح النّخلي الحقيبة يستلّ منها كتابًا يرفعه إلى أعلى سائلاً:

–وهذا؟

–المجد لهذا.

يردّ سيفه وهو يستلّ سيفه قليلا، ثمّ يدفعه بقوّة داخل الغمد، يعلّق النّخلي.

شتّان ما يقوّم به العقول وما يقوّم يه الرّقاب، العنف للحيوان يا رفيقي.

–صدقت، ولمّا كانت الحيوانيّة في الإنسان أغلب، وطبائع البهيمة أظهر فلن يصلح له إلّا هذا السّيف، فدعك من الأوهام"[2].

يضعنا "جلاوجي" أمام ثنائيّة (عقل/ رقاب)، وهي ثنائية تُبدي رؤية الذّات الإنسانيّة التي أضحت مفارقة، حيث نجدها تغلّب لغة الرّقاب في ظلّ صراعها مع الآخر، وتغيّب لغة العقل التي

[1] – يوسف محمود عليمات، جماليات التّحليل الثّقافي(الشّعر الجاهلي نموذجًا)، ص250.

[2] –عز الدّين جلاوجي، النّخلة وسلطان المدينة، ص15.

كانت حاضرة في الزّمن الماضي، ذلك أنّها تراها سببًا في موتها وانهزامها، وافتقارها للخير والسّلم في عالمها.

"وتأتي فعلتها هذه موسومة بالمخالفة والمخاطرة والانتهاك، وتتمّ غالبًا بعد عملية الرّفض، لتُترجَم إلى ممارسات تُعْلن من خلالها الخروج عن السّواد الأعظم باتّجاه المختلف[1]، لتنقذ نفسها من هذه العبوديّة الدّائمة التي يفرضها الآخر.

وعلى الرّغم من مرارة هذه المواجهة التي تخوضها في هذا العالم ، إلّا أنّها تراها مغامرة جميلة تمكّنها من استعادة الحياة التي كانت تفتقدها منذ زمن طويل على أرضها، وهو ما يتبدّى في أسماء التّفضيل(أجدى- أصدق)، وهو ما يجعلها في حالة صراع دائم مع الموت.

ونمضي في استنطاق الأنساق الثّقافيّة المتبدّية في خطاب "جلاوجي"، والمتمظهرة لنا في تلك الثّنائيات الضّدّيّة، التي تعكس مواجهة الذّات الإنسانيّة لثقافة الآخر المتعالي.

" صدق أخي عبّاس، نحن اليوم نقاتل بدل الملايين من شعبنا، ونحن مصمّمون على الموت، دفاعًا عن شرفنا وعزتنا، وعن تاريخنا المجيد الذي رصعه الآلاف من أجدادنا بدمائهم الزكيّة الطّاهرة.

يلتفت إليهم، يقول بحماس، وقد أثّرت فيه كلمات بشير.

-نعم أيّها الإخوان، نعم أخي بشير، فإمّا موت الشّرفاء أو حياة الأعزاء، هما طريقان لا ثالث لهما، ولا تنسوا أيّها الإخوان أنّ موتنا شهادة والشّهداء مع الأنبياء في جنّة الخلد، لقد تركنا خلفنا نساءنا وأبناءنا وعوائلنا، بل تركنا الحياة كلّها، ولم نفعل ذلك رغبة في الموت، وإنّما فعلناه رغبة في الحياة، حياة حرّة كريمة.

يشدّ بشير على يده بحرارة، ثمّ يرفعها عاليًا بحماس.

-لنا الحياة يا صالح، ولهم الموت والفناء.

[1]-جبريل السّبعي، التّوحش (آليات الرّفض والتّمرّد في الموروث الشّعري)، ص85.

يرفع عباس يده برشاشه صائحا بحماس.

-الله أكبر، يحيا الوطن، تحيا الوطن"[1].

يتمظهر لنا من خلال هذا الخطاب ثنائيّة (الاتّصال/الانفصال)، وتبدو علاقة الذّات بالحياة مرتبطة بهذه الثّنائية، فالذّات الإنسانية تُفارق الرّؤية المألوفة لحب الحياة وكره الموت، مصداقًا لقول الله تعالى:﴿أَيۡنَمَا تَكُونُواْ يُدۡرِككُّمُ ٱلۡمَوۡتُ وَلَوۡ كُنتُمۡ فِي بُرُوجٖ مُّشَيَّدَةٖ﴾[2].

ولعلّه يشي بوجود مُضمر ديني يتبدّى من خلال الجملة الثّقافيّة (ولم نفعل ذلك رغبة في الموت، وإنّما فعلناه رغبة في الحياة، حياة حرّة كريمة)، مفاده أنّ الدّنيا غير ثابتة ومؤقّتة، وأنّ هناك دارا أخرى دائمة، وهذا مصداقًا لقول الله تعالى:﴿بَلۡ تُؤۡثِرُونَ ٱلۡحَيَوٰةَ ٱلدُّنۡيَا ١٦ وَٱلۡأٓخِرَةُ خَيۡرٞ وَأَبۡقَىٰٓ﴾[3]. وهنا يُشير إلى أنّ حياة الدّنيا مؤقّتة وأنّ الآخرة هي دار البقاء والخلود.

" لا تحزني أمّاه يا أعظم الأمهات.

-لا ترسلي الدّموع.. وهذه الآهات.

-بل افرحي واسعدي مدى الزّمن.

-بنوك لم يموتوا أبدا.

-نحن أحياء طول المدى"[4].

فالموت بوجهه الحالي يبدو مختلفًا، فهو مانح للجنّة الأبديّة(بنوك لم يموتوا أبدا، نحن أحياء طول المدى)، ذلك أنّ الذّات الإنسانيّة تُدرك في حياة الموت الهناء والسّعادة والعيش الكريم الذي كانت تفتقده في الحياة ؛" فعلى الرّغم من كره الإنسان له، إلّا أنّه يحمل متعة الحريّة التي يتمنّاها الإنسان، ففي الموت انعتاق من الدّنيا وآفاتها"[5].

[1]- عز الدّين جلاوجي، حب بين الصّخور، ص22، 23.

[2]- النّساء، الآية 78.

[3] -سورة الأعلى، الآيتان16،17.

[4] -عز الدّين جلاوجي، الفجاج الشّائكة، ص98.

[5]- سناء خضر، النّظرية الخلقيّة عند أبي العلاء المعرّي، دار الوفاء، الإسكندريّة، مصر، (دط)، (دت)، ص253.

ومن ثمَّ يضعنا " جلاوجي" أمام جدليّة واضحة بين حياة أليمة وبائسة، وموت يمنح الحياة الآمنة والكريمة؛ فلا ضير أنّ ما تعانيه الذّات الإنسانيّة من كبت وظُلم من قبل الآخر جعلها ترغب في الانفصال عن الحياة والاتّصال بالموت، ولها أسبابها في ذلك "فقد انتهت إلى رفض الحياة بما فيها من ملذّات، وانتهت إلى أنّ الموت هو الحقيقة الوحيدة والمؤكّدة في حياة الإنسان المليئة بالمعاناة، كما أنّ إحساسها بخواء الحياة وعبثيتها وانعدام المنطق والخير فيها جعلها ترى أنّ لا شيء يرتكن إليه الإنسان سوى الموت، بل إنّ الموت هو الأمل والمرتجى لأنّه المخلّص من العذاب" [1].

وعلى هذا، فتحدّي الموت وقهره يحمل في النّهاية معنى الانتصار على الرّضوخ الذي يعني موتًا معنويًّا ووجوديًّا، وهنا نلاحظ أهمية الشّعارات التي تطرح في بداية مرحلة التّحدي والانتفاض..استعذاب الموت، قوافل الشّهداء، تمجيد العمل المسلّح، ذلك أنّ الحاجة إلى قهر الموت هي المدخل إلى عمليّة التّحرير[2].

وهي حقيقة تؤمن بها كلّ ذات مقهورة، وهو ما يُضمره حرف جواب التّصديق " نعم"، وهو ردّ فعل طبيعي، فالذّات عندما تشعر أنّ حياتها في خطر نتيجة، لما تُعانيه من صراعات يُصبح خوض مغامرة الموت هو الحل الأمثل، الذي بفضله تتحقّق السّعادة الأبديّة.

" وماذا في أيدينا نخاف عليه يا أبت؟ أنا على رأي عائشة، الموت ولا الهوان، فلنقاتلهم، لم يبق لنا شيء نخاف عليه الآن، ولم تعد لنا قيمة تميّزنا عن أصحاب القبور، لم يرعووا طيلة قرن كامل وأكثر على التهام أراضينا حتّى استولوا عليها تماما"[3].

ولعلّ "جلاوجي" بهذا التّشكيل اللّغوي يخرق المألوف من خلال استبدال الصّورة المبنيّة على التّضاد(الحياة والموت)إلى صورة قائمة على المشابهة بين المتضادات (لم تعد لنا قيمة تميزنا على أصحاب القبور).

[1] – سناء خضر، النّظرية الخلقيّة عند أبي العلاء المعرّي ص195.

[2] –مصطفي الحجازي، التّخلّف الاجتماعي(مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور)، ص55.

[3] عز الدّين جلاوجي، الفجاج الشّائكة، ص15.

فلا ضير أنّ ما تُعانيه الذّات الإنسانيّة من سلب وكبت جعلها تعيش اغترابا وجوديّا في هذه الحياة، "وكأنّها اعتبرت الحياة إنّما هي الموت نفسه، أي أنّها تشرع في الموت بمجرّد ما تولد، وهذه الفترة المحدودة التي تحياها إنّما هي المدّة التي تستغرقها في عمليّة وفاتها، ولما قيل لرجل حكيم: كيف كان حال أخيك؟ فأجابه إنّ أخي قد مات، فقيل ما سبب موته؟ فأجاب: حياته"[1].

وما يُمكن قوله في الأخير بأنّ الجدليات المتبدّيّة في خطاب "جلاوجي": (حضور/ غياب)، (انفصال/ اتّصال)، تعكس لنا صراعات الذّات الإنسانيّة مع الآخر من أجل تحقيق الكينونة واسترداد المكان المسلوب.

ثالثا–الصّورة التّنافريّة:

تُعتبر الصّورة التّنافريّة من الأساليب الإبداعيّة التي يعوّل عليها الأديب في نسج لغته لإخراج عمله الأدبي في أحسن صورة، وهذا لاعتبارها من الوسائل التي يعوّل عليها في بناء عمله الأدبي لإخراجه في أحسن صورة.

والصّورة التّنافريّة هي نوع من الخطاب يجمع بين المتنافرات والمعاني الضّدّيّة لإحداث تأثيرات خاصّة كما في قولنا" إنّه لص أمين"[2].

وتعمل الصّورة التّنافرية على استثارة وعي المتلقّي، لأنّها في أساسها استعارة مخاتلة تتخذ من مسألة الكذب الشّعري أداة لها في الفاعلية النّصيّة. فعندما يستمع المتلقّي إلى عبارة مثل: أصرخ بأعلى صمتي، يجد أنّ هذه العبارة قائمة على الخلق الكاذب، الذي يتوسّل بالتّنافر إحداث التّحوّل الدّال والمؤثّر على المستوى السّياقي، إذْ إنّ الإنسان لا يصرخ إلّا بأعلى صوته، فاستبدال الصّمت بالصّوت لمفاجأة المتلقّي بإمكانيّة تغيّر الأنساق الثّقافيّة، ولذلك فإنّ تضمّن النّص للصّور الاستعاريّة الكاذبة سواء أكان بطريقة شعوريّة أم لا شعوريّة من المؤلّف، يعني محاولة في إعادة التّحويل والتّشكيل لعيجنة اللّغة"[3].

[1] –زكريا إبراهيم، مشكلة الإنسان (مشكلات فلسفيّة–2)، ص112.

[2] –يوسف محمود عليمات، جماليات التّحليل الثّقافي(الشّعر الجاهلي نموذجًا)، ص319.

[3] – يوسف محمود عليمات، جماليات التّحليل الثّقافي(الشّعر الجاهلي نموذجًا)، ص322.

وهكذا "فالاستعارة أو تغيير المعنى تحويل للنّسق أو البدائل، فالخطاب العادي يندرج في خط النّسق بالاتّفاق مع قوانينه، وهو لا يفعل أكثر من تحقيق إمكاناته، والخطاب الشّعري يعاكس النّسق، وفي هذا النّزاع يخضع النّسق ويستجيب للتّحوّل"[1].

وتتأسّس الصّورة التّنافريّة على فكرة الاستبدال أي إحلال كلمة /صفة غير منطقية مكان المنطقي في الحيز الثّقافي. ولا شكّ في أنّ هذا الخروج على السّنن الثّقافي يتطلّب فهمًا من نوع خاص، إذْ إنّ فهم الاستعارات في الأدب ونجاح إغوائياتها يعتمد على ثلاثة عوامل: يتمثّل العامل الأولي في مدى شيوع البُنى النّصيّة ومعلومات المتلقّي، والعامل الثّاني عام أيضًا يتعلّق بمعلومات المتلقّي، وأمّا العامل الثّالث فيتعلّق بالسّياق[2].

وبالرّغم ما يكتنف هذه الصّور التّنافريّة من غموض في المعنى، إلّا أنّ " هذا الغموض ليس مجرّد نتيجة للّعب بالعلاقات المنطقيّة بين عناصر الوجود فحسب، وإنّما هو أيضًا وسيلة يستخدمها المبدع عن وعي لتقوية الجانب الإيحائي في الصّورة، وبخاصة إذا كانت هذه الصّورة توحي بتلك الأبعاد الخفيّة والأنساق المتستّرة"[3].

من ثمَّ فالصّورة التّنافريّة في بنائها المعقّد تشير إلى رغبة النّاص في الخروج على الثّقافي المألوف وتجاوز أعراف اللّغة وقوانينها، ولذلك يمكن أن تعدّ الصّورة التّنافرية انزياحًا **Deviation** كما ورد عند أصحاب الاتّجاه الأسلوبي، وهذا الانحراف ناجم بطبيعة الحال عن انحراف الاستعارة نفسها عن وضعها الأصلي الذي ينبغي أن تنوجد فيه، ولذلك فإنّ الصّور، قاعدة لنظرية الزخرفة، حيث يتمّ التّمييز بين نوعين من الزخارف: الأولى وهي "الزخرفة السّهلة"، وهي تقوم على استخدام " الألوان البلاغيّة"، أي صور التّركيب أو التّفكير، والثّانية هي"الزخرفة الصّعبة"، وتتميّز باستخدام الاستعارات[4].

---

[1] – جان كوهين، بنية اللّغة الشّعريّة ، تر: محمّد العمري، مكتبة الأب المغربي، دار تويقال، الدّار البيضاء، ط1، 1986م ، ص127، 128.

[2] – يوسف محمود عليمات، جماليات التّحليل الثّقافي(الشّعر الجاهلي نموذجًا)، ص322.

[3] –علي عشيري زايد، عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة، ص93.

[4] – يوسف محمود عليمات، جماليات التّحليل الثّقافي(الشّعر الجاهلي نموذجًا)، 324.

وقد ارتأينا دراسة هذا النّوع من الصّور في أعمال "عز الدّين جلاوجي" المسرحيّة، "كون لغته تخترق المألوف وتُحدث اللاّمتوقع في قول الأشياء، وهو منطق الفوضى والتّعمية والضّبابيّة والغموض في لغته المستعملة، محاولاً في غمرة هذا التّناقض تطوير هذه الأشياء واستعادتها في شكلها المبعثر عن طريق إحداث التّنافر[1]، فيمزج بين المتناقضات في كيان واحد يعانق في إطاره الشّيء نقيضه، مستمدًا منه بعض خصائصه ومضيفًا عليه بعض سماته تعبيرًا عن الحالات النّفسيّة والأساليب الغامضة المبهمة التي تتعانق فيها المشاعر المضادّة وتتفاعل[2]. وهو ما يدفعنا إلى مُحاولة تأويل هذا الخداع البصري المحدَث في خطاب "جلاوجي".

" يقترب منها فاتحًا ذراعيه ليحتضنها، يتذكّر تحذير ملك الشّمس له، يبتعد خطوات، ثمّ يخرّ المقهور ساجدًا للشّمس.

–لجلال وجهك أسجد أيتّها الشّمس المقدّسة، لعظمتك أنحني أيّتها النّور ... الحياة الأبديّة، امنحيني براكتك ورضاك، امنحيني الحياة، يا مصدر الحياة"[3].

يتبدّى لنا من خلال هذا الخطاب اللّغويّ الصّور التّنافريّة التّالية: مخاطبة الشّمس المقدّسة/ السجود للشّمس/ منح الشّمس الحياة، والتي يتضح من خلال تشكيلاتها وجود تنافر ماثل بين مُفرداتها؛ فعندما يخاطِب "جلاوجي" الشّمس ويجعلها بمرتبة الإله المانح للحياة الأبديّة يُحدث هُنا خرقًا للمألوف.

ولعلّ قراءتنا الفاحصة لهذه التّشكيلات التّنافريّة تشي بأنّ هناك شيئًا مفقودًا يعمد "جلاوجي" إلى مخاطبته، وهو ما يتجلّى في أسلوب النّداء الدّال على البعد والفقد(أيتها).

فحينما يلجأ "جلاوجي" إلى منح الشّمس قيمة عُظمى، وذلك بجعلها مصدرا للحياة، فهذا يشي بأنّه يبحث عن بدائل ممكنة تخلّص الذّات من الانحصار في الظّلام.

[1] –عبد القادر فيدوح، إراءة التّأويل ومدارج معنى الشّعر، صفحات للدّراسات والنّشر، دمشق، ط1، 2009م ص178.

[2] –علي عشيري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص90، 91.

[3] –عز الدّين جلاوجي، البحث عن الشّمس، ص97.

ولما رأى أنّ " الصّور أقدر على التّأثير من الكلمات المجرّدة التي تحتل مكانها، وكونها أيضًا تمنح شكلاً كافيًا لحالات الفكر، والتي يعجز أي اصطلاح عادي على التّعبير عنها، لكونها تعكس كلّ ما يحسّ به من تداخل بين الفكر والعاطفة"[1]، لهذا نجده ينسجها في خطابه، وذلك بُغية إضمار بين ثناياها أنساقا ثقافيّة.

و تأسيسًا على هذا، يتبدّى لنا من خلال هذا التّشكيل التّنافري رغبة "جلاوجي" في استرداد الحريّة المسلوبة، والتّأكيد على قيمتها، وهو ما بشي به حرف التّنبيه(أيت**ها**)، كونها مطلبًا ضروريًّا حياتيًّا ووجوديًّا، فبها تستقيم الحياة وتزهو.

ولعلّ توق "جلاوجي" الشّديد –في خطابه هذا– إلى الحريّة ناجم عن تأثّره بما تعانيه الشّعوب المستعمرة في العديد من دول العالم، وهذا إيمانًا منه بأحقيّة هذه الشّعوب المضطهدة في تقرير مصيرها، والتّخلّص من أغلال الكبت والقهر الممارس ضدّها. والصّورة تبدو أكثر جلاء على أرض فلسطين، نتيجة لما يمارسه الصّهاينة من كبت وسلب وسفك للدّماء تجاه هذا الشّعب المقهور المستلَب لكيانه والمغتصَب لكينونته، وإلى وقتنا الحاضر، وهو ما يتبدّى في الأفعال المضارعة(يقترب، يبتعد، يخرّ، يتذكّر). لهذا باتت المطالبة بها أمرًا ضروريًّا وهو ما يشي به فعل الأمر(امنحيني).

" تتغير ملامح ميشال إلى غضب شديد، يصرخ فيه.

–اذهب أنّى شئت أيّها الجبان أنا ذاهب لأصنع لي ولأمّتي أمجادها، ولا مجد إلّا ما تصنعه القوّة، ولا مجد إلّا ما ضمخ بدم، فكلّ شيء يتطهّر بالدّم، وبدون سفك دم، لا تحصل مغفرة"[2].

يلجأ "جلاوجي" من خلال هذا التّشكيل اللّغويّ إلى استحداث التّنافر، وخرق العرف والمألوف الثّقافي، فيجعل سفك الدّم مصدرًا للطّهارة والمغفرة.

[1] – علي عشيري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، 335.

[2] – عز الدّين جلاوجي، هيستيريا الدّم، ص18.

وهو ما يدفعنا إلى البحث عن دلالات هذا التّشكيل التّنافري، كونه تشكيلاً ليس بريئًا؛ فلا ضير أنّ "جلاوجي" يريد من خلاله " الوصول إلى الخفي خلف الظّاهر والغامض وراء الواضح، ويترامى إلى معادن الحقائق واستجلاء الرّوح الكامنة في الأشياء"[1].

و لهذا فقراءتنا الثّقافيّة تعتبره تشكيلاً تنافريًّا يعكس حالة الوعي المأساوي الذي نعيشه في هذا العالم، والذي أضحى الدّم سفكه من المستلزمات التي تتخذها القوى الغربيّة لتُطهّر الأرض من الشّعوب الضّعيفة، وممارسة إيمانيّة تمكّنها من الحفاظ على الأرض وقدسيتها التي تدّعي ملكيتها.

فالغرب "يشكّل في العالم مشكلة تتحدّى بذاتها الوعي العربي وتمزّقه، فهو المستعمر المسيطر والمهيمن والجبّار والمتكبّر الذي لا هدف له سوى الإطباق على الشّعوب، ونهبها و تدميرها، فهو مصدر الشّر وعقيدته، وهو نموذج الحضارة الذي ينبغي أن يُحتذى به"[2].

ويبدو أنّ ما يحدث من قبل هذه القوى الغربيّة لا تزال صوره مرسوخة في ذهن "جلاوجي"، كونها حقيقة لم يستوعبها بعد، ممّا جعل هذه الممارسات اللّا إنسانيّة تبدو في خطاب " جلاوجي" بلغة متناقضة تُحدثُ التّنافر واللاّ مألوف.

" –سيكون اندحارهم سريعًا ، ستذيبهم مدافعنا مع هذا الجبل الصّخري الشّامخ.

يقاطعه الضّابط الأوّل بحماس، كأنّما نقلت إليه العدوى.

–إنّها خطة الفخ القاتل، وسيكونون كالطّيور الضّعيفة، لا مفرّ لها إلّا فكي الفخّ المسنّن الذي لايعرف شفقة أو رحمة، ولا يرضى إلّا بفصل الرّأس عن الجسد، أو على الأقل اغتصاب الرّوح إلى غير رجعة"[3].

لا تزال تشكّل صورة الاستلاب والانتهاك المحقَّق تجاه الذّات المقهورة في العالم هاجسًا مؤرّقًا لدى "جلاوجي"؛"فما من أمّة استخفت بسفك الدّماء ومارسته بشكل عملي، مثلما فعلت القوى الغربية، منذ فجر قيامها، وحتّى يومنا هذا، وهذا السّحق لهذا الحق سواء بالأفعال الإيجابيّة من

[1] – يوسف محمود عليمات، جماليات التّحليل الثّقافي (الشّعر الجاهلي نموذجًا)،ص347.

[2] – برهان غليون، الوعي الذّاتي، ص140.

[3] – عز الدّين جلاوجي، حب بين الصّخور، ص 14.

خلال القتل المنهجي المباشر وإبادة الأرواح، أو من خلال الأفعال السّلبيّة كالسّلب والنّهب "[1] . لهذا نجد "جلاوجي" ينسج تلك المعاني الدّالة على هذا الاستلاب والانتهاك خلف خيوط هذه الصّورة التّنافريّة " اغتصاب الرّوح"؛ فالإسناد التّنافري بين مُفردة" الاغتصاب" الذي يُمارَس ضدّ الجسد ومفردة الرّوح، يعدّ تشخيصًا لهذا الواقع المرير الذي أضحت تعيشه الذّات المقهورة في هذا العالم، بفعل انتهاك الذّات المهيمنة لحرمة الحياة وشروطها.

لهذا فاغتصاب الرّوح بدل الجسد يُعدّ إشارة مُضمرة إلى الاستلاب والكبت الذي وصل إلى جوهر الحياة ، والذي لا ضير أنّ ألمه أكثر وقعًا من الجسد، وهذا لكون الاغتصاب هنا لا يتجسّد في" أساليب العنف والقسوة، لانتزاع حقوقهم فحسب، بل لتكريس الشّعور بالحط من كرامتهم وإذلالهم بعدّهم مخلوقات ذات شأن أدنى" [2]، مبررّة هذه الممارسات بملكيتها للحياة، التي أخضعت على إثرها الجنس البشري للعبودية الدّائمة التي لا رجعة فيها[3] . وهو ما جعل حياة هذه الذّات مُنعدمة ولا أمل في عودتها من جديد(لا يرضى إلّا بفصل الرّأس عن الجسد)، وأضحت تعيش حالة من الضّعف واليأس، لهذا يشبّهها "جلاوجي" بالطّيور الضّعيفة.

" نسائم عذاب تداعب النّفوس بحبّ فتخلد لنوم حذر..... ترتفع بين حين وآخر، أنات جرحى ترتفع بين حين وآخر، نساء تتحركن بقدر تقمن على خدمة الجميع "[4].

أحدث "جلاوجي" توتّرا قائمًا وفجوة في بنائه اللّغوي: نسائم عذاب تداعب بحبّ، فجلاوجي بهذا التّركيب يخترق المألوف إلى اللّامألوف. ويبني نسقًا خاصًا به. فكيف للعذاب أن يداعب ويمنح الحب للنّفوس بقدر ما يزيدها ألما ووجعًا؟

ولعلّ القراءة المضمرة لهذا التّشكيل التّنافري تُبدي لنا أنّ هذا العذاب ما هو إلّا تلك السّياسات الظّالمة التي تنشر حبّها المزيّف وتداعب نفوسنا التي أضحت تؤمن بحقيقتها على الرّغم

[1]- عبد اللّطيف بن عبد الله بن محمّد الغامدي، المركزية الغربية وتناقضاتها مع حقوق الإنسان، ص 438.

[2]- صاحب الرّبيعي، سلطة الاستبداد والمجتمع المقهور، ص39.

[3]- عبد اللّطيف بن عبد الله بن محمد الغامدي، المركزيّة الغربية وتناقضاتها مع حقوق الإنسان، ص 338.

[4]-عز الدّين جلاوجي، حب بين الصخور، ص 67.

من علمنا بعذاباتها ، "وهو يعدّ من أهمّ مظاهر اجتياف التّبخيس والعدوانيّة التي يفرضهما عليها المتسلّط، فلا تجد سوى الرّضوخ والتّبعية والوقوع في الدّونيّة كقدر مفروض. ومن هنا شيوع تصرّفات التزلّف والاستسلام والمبالغة في تعظيم السيّد، اتقاء لشرّه أو طمعًا في رضاه. فهي تعيش في عالم بلا رحمة أو تكافؤ إذا أرادت المجابهة أو فكّرت في التّمرّد فسيأتي الرّد عندها حاسمًا يقنعه بقمع أفكاره التّمرّديّة"[1].

ولعلّنا يُمكن اعتباره رضوخًا يسكنه الخوف من الاستفاقة، لهذا وسمه "جلاوجي" في الصّورة التّنافريّة بالنّوم الحذر.

وكما هو معروف فإنّ النّوم شيء معنويٌ يمنح البدن والجسم راحة بعد الشّقاء الذي ينهك الإنسان، لكن من خلال هذا التّوظيف التّنافري يُبدي "جلاوجي" هذا النّوم بصورة مُفارقة، فيغيّر من خلاله الثّابت ويعكس المتصوّر، فيرفع النّوم هُنا إلى درجة الإنسانيّة ، ويجعله في حالة حذر.

ولعلّه تركيب يعكس حالات الخوف التي تُعانيها الذّات المقهورة، وهو ما جعلها لا تعرف الرّاحة وتعيش حالة دائمة من التّرقّب.

" يقوم سيف نشيطًا ويخطو إلى الأمام مبتعدًا عن النّخلي، مواصلاً حديثه.

–كأنّك تقول إنّنا سنقضي على الافتراس في الحيوان حين نقلع أنيابه.

يندفع النّخلي واقفًا وقد أشرق وجهه.

–بالضّبط أحسنت التّمثيل.

–لكن أنياب العنف الخفيّة أشد وأخطر فلا تتعب نفسك"[2].

عبر هذا النّسيج اللّغوي يعمد "جلاوجي" إلى إحداث تنافر بإسناده "الأنياب" إلى فكرة مجرّدة، وهي " العنف" لتبدوَ لغته المستعملة هنا "كأنّها المعول الذي يهدم طوق المألوف، فيُحدث أسلوبًا جديدًا في قول الأشياء بحسب المنطق الذي آلت إليه وهو منطق الفوضى والتّعمية والضّبابيّة

[1]– مصطفى الحجازي، التّخلف الاجتماعي(سيكولوجيّة الإنسان المقهور)، ص 40.

[2] – عز الدّين جلاوجي، النّحلة وسلطان المدينة، ص 12،11.

والغموض، ويحاول في غمرة هذه الاختلافات تطوير أدواته في قول الأشياء واستعادتها في شكلها المبعثر"[1]، ليجمع بين الأنياب والتي هي صفة لصيقة بالحيوانات الآكلة للّحوم، والعنف الذي غالبا ما يصدر عن بني البشر.

ولعلّ هذه اللّغة المتنافرة التي يتبناها "جلاوجي" في خطابه تُضمر محاكاته للواقع الذي تبدو فيه القوى المسيطرة والمهيمنة أكثر وحشيّة، وأكثر خطرًا في هذا العالم، لهذا يرى أنّها لا تختلف عن الحيوانات المفترسة و هذا لمساهمتها في تدميره.

وعلى الرّغم من حالة الاستسلام التي تظهرها الذّات المقهورة تجاه هذه القوى (لكن أنياب العنف الخفيّة أشد وأخطر فلا تتعب نفسك)، إلّا أنّ القراءة الفاحصة لهذا التّركيب اللّغوي تظهر رغبة هذه الذّات في التّخلّص من حالة الكبت ومواجهة القوى المتعالية استدراكًا لحياتها المفقودة، وهو ما يشي به حرف الاستدراك(لكن).

" هكذا ببساطة يا مقهور، هكذا ببساطة ضيّعت أحلامك؟

يقوم الغريب، يلزم المقهور الصّمت لحظات كأنّما يبحث عن جواب، ثمّ يقول بأسى :

إنّ الذي لا يُبصر غير الظّلام، لا يلجأ إلّا للنّوم، وهكذا الحشرات التي فقدت حاسّة البصر.

يحاول المقهور فتح عينيه الضّيقتين كأنّما يرغب في توكيد فكرته، يخطو الغريب في حيرة وقد تملّكه الغضب.

–وما إنْ رأت عيناك الظّلام حتّى استسلمت للسّبات العميق، إنّ النّوم يسكن نفسك، يعشعش في أعماقها وأغوارها لا في الظّلام أيّها المقهور المدحور.

يحكّ المقهور شعر رأسه الكث، ثمّ يمشط شعر لحيته بأصابعه، بحثًا عن تجديد الهواء لهما. لقد صار في حاجة لتهوية كلّ عضو فيه، يرفع عينيه في الغريب مؤكّدا.

[1]–عبد القادر فيدوح، إراءة التّأويل ومدارج معنى الشّعر، ص176، 178.

– فعلا تعوّدت عيناي الظّلام فمالت إليه، شعرت بادئ الأمر بالوحشة، ولكن بعد ذلك استأنست بالجرذان والصّراصير والعناكب، ولقد كانت لي رفيقة تملأ عليّ وقتي وتقتل الفراغ[1].

مجددًا يُحدث "جلاوجي" من خلال هذا النّسيج اللّغوي صدمة لدى المتلقي؛ فعبر تكنيك أسلوبي مميز يلجأ "جلاوجي" إلى الجمع بين المتنافرات (إبصار الظّلام)، فيخرج بهذا التّركيب عن المألوف ويكسر أفق التّوقّع، ممّا يدفعنا إلى التّساؤل: كيف للعين التي خلقت لإبصار النّور، الذي من خلاله يتبدّد الظّلام أن ترى الظّلام؟

إنّ إبصار الذّات الإنسانيّة للظّلام يجعلها –لا محالة– أقل حظّا من المبصر للنّور،" فيكون عالمها ضيّقا محدودًا لنقص خبراتها في العالم الذي تعيش فيه، كما يجعلها في مجال الحركة حذرة ويقظة حتّى لا تُصدَم بعقبات"[2].

ومن خلال قراءتنا الفاحصة لهذا الخطاب اللّغويّ يتبدّى لنا أنّ هذا الظّلام الذي تُبصره العين، وما ينجم عنه من عجز يشي إلى الظّلم والكبت الممارس ضدّ الذّات الإنسانيّة، والذي تسبّب في حجب صورة الحياة ونورها الطّبيعي عنها.

ونتيجة لتأثّر "جلاوجي" بهذا الواقع المأساوي، جعل لغته تستوعب هذا "الصّراع الكوني الذي امتزجت به لغته إلى حدّ الانصهار به، فيفصح من خلال هذا التّركيب التّنافري عن مناجاة الذّات المقهورة إلى النّور لكونها مرصودة، مكبّلة بقيود، تتوق لذلك العالم المنير بأضوائه وأحلامه، إلّا أنّ الحقيقة هي سيادة منطق الظّلام ليس غير، الذي ساد عالم المقهورين"[3].

ولوقع هذا الظّلام عليها جعلها تلجأ إلى الاستكانة والرّضوخ وهو ما تشي به دلالة النّوم ، الذي لا بديل له في تخليصها من الظّلمة التي تعيشها (رأت عيناك الظّلام حتّى استسلمت للسّبات العميق)، ويبدو أنّها" حالة الوهن من إمكانية تغيير الواقع الذي يلازم واقعها، فنجدها تعاني

[1] –عز الدّين جلاوجي، البحث عن الشّمس، ص21.

[2] –حمزة مختار، سيكولوجيّة ذوي العاهات، مؤسّسة التّأهيل المهنّي، القاهرة، مصر، (دط)، 1956م، ص35،36.

[3] –علي عز الدّين الخطيب، ثنائية الضّوء والعتمة(دراسة تحليلية لأدوار الإضاءة في شعر السّياب)، مجلة كلّية التّربية، جامعة واسط، العراق، مج1، ع8، 2010م، ص3.

الإحباط واليأس وعدم القدرة على تحقيق الطموحات، وتدفعها الخشية من الإخفاق في التّنافس إلى الخيبة والانكسار"[1] ، وهو ما يدفعها إلى الاستكانة ؛ لأنّها تراها آلية تُدافع بها عن نفسها وتضمن لها البقاء في هذه الحياة.

والأغرب من ذلك أنّنا نجدها تتشبّث بهذا الحل وتدافع عنه(يحاول المقهور فتح عينيه الضّيقتين كأنّما يرغب في توكيد فكرته)، وهو ما يُعتبر في علم النّفس إنكارًا ، "فهي تلجأ إليه تجنّبًا للواقع القائم من حولها وإنكارًا لوجودها، بحيث تتخلّص بالحيلة من النّواحي المؤلمة، ويُطلق علماء النّفس على آلية الإنكار هذه اصطلاحاً آخر هو الهروبية، من خلال التّهرّب من الحقائق والوقائع التي لا ترضينا، وذلك عن طريق إهمالها وإغفالها"[2].

إنّ خطأها يكمن في عدم اعترافها بأنّ هذه الاستكانة تُعدّ هروبًا من مُواجهة مصيرها، وهذا نتيجة لانعدام ثقتها بنفسها، ولشعورها بوهنها وخوفها من مستقبلها، فلا يقودها إنكارها إلى إنقاذ ذاتها أو مصالحة واقعها، وإنّما يؤدي بها بالعكس إلى هوّة الحرب الدّاخليّة والاقتتال الذّاتي، وهذا في حدّ ذاته جعلها أكثر ممّا هي عليه تمزّقًا وانقسامًا مأساويًّا[3].

لهذا يُظهر "جلاوجي" استياءه من هذه الاستكانة، لأنّه يراها حلاً ترقيعيّا زاد من الوضع سوءًا، وهو ما يتبدّى في حرف التّشبيه (كأنّ).

"–.. غبار ... غبار..... غبار..... يعمي الأبصار..... يغطي الدّيار.... غبار.... يجول ببصره الملتهب آمرًا بغضب.

–لا تقعدوا.... لا تقعدوا... انهضوا ... قوموا... لا تخلدوا... الغبار... الغبار ....الغبار..

[1] – صاحب الرّبيعي، سلطة الاستبداد والمجتمع المقهور، ص77.

[2]– عبد الرّحمن محمد العبسوي، علم النّفس الإكلينيكي، الدّار الجامعية، القاهرة، مصر، (دط)، 1992م ، ص97.

[3] – برهان غليون، الوعي الذاتي، ص144.

قوموا لقد غطاكم الغبار.. قوموا لا ترنوا للاندثار.. ..للانهيار.... الظّلام غطّى الدّيار.. أعمى الأبصار... اطلبوا ضوء النّهار الغبار ....الغبار....."[1].

ومن ثمَّ يتبدّى لنا أنّ "جلاوجي" يسعى من خلال هذه الصّورة التّنافريّة "إبصار الظّلام" إلى جعل الذّات العربيّة تتدارك هذا الوضع المأساوي، من خلال محاولتها السّعي إلى إعادة النّور إلى حياتها وتبديد الظّلام عن واقعها، حتّى تتخلّص من الاندثار والكبت الممارس ضدّها(قوموا لقد غطّاكم الغبار... قوموا لا ترنو للاندثار).

ويُمضي "جلاوجي" في خلق الصّور التّنافريّة في خطابه، لينسج بين ثناياها أنساقًا ثقافيّة تعكس تناقضات الذّات الإنسانيّة وصراعاتها مع هذا الواقع.

" منذ سوبعة ترجل قرص الشّمس عن أرجوحة المساء، معلنًا انهزامه أمام برد شديد عصف بكلّ الجبال والقرى المجاورة، وراح الظّلام يعلن استيلاءه على عرش الطّبيعة، تعضده أمواج متلاطمة من السّحب الدّاكنة، وقد تداعبت من كلّ مكان كأنّما تنفّذ حصارًا رهيبًا"[2].

يتبدّى لنا من خلال هذا الخطاب العديد من الصّور التّنافريّة: رحيل الشّمس وانهزامها، استيلاء الظّلام، وحصار جيوش الأمواج المتلاطمة.

وأمام هذا التّنافر المحدث في نسج اللّغة واللّعب بمفرداتها نجد" جلاوجي" يرتقي بعناصر الطّبيعة إلى درجة الإنسانيّة، من خلال منحها صفات الحركة والاستيلاء والحصار والهجوم....

ولعلّ هذا التّركيب الانزياحي الجمالي المتبدّي في هذا الخطاب يشي في القراءة الثّقافيّة إلى ذلك السّكون المكاني العربي وتلك الحركة الإنسانية التي أضحت شبه مُنعدمة فيه، وهذا نتيجة الكبت المحكم والرّضوخ المطلق لسلطة الظّلم التي أحكمت قبضتها على المكان والذّات معًا (انهزام، استيلاء، حصار)، ممّا أحدث في نفسها تلك الرّهبة والغُربة في مكانها.

[1]-عز الدّين جلاوجي، النّخلة وسلطان المدينة، ص169

[2]-عز الدّين جلاوجي، هيستيريا الدّم، ص53

لهذا يرى "جلاوجي" أنّ الوعي العربي "ليس مُدانًا بالضّرورة والحتمية للعيش في المأساة؛ أي حتمية الاختيار بين التّضحية بالذّات أو التّضحية بالحضارة، وبين التّفريط بالعقل أو تشريد الرّوح، كما أنّه ليس مُضطرًا حتمًا إلى بتر أعضائه والتّمثيل بنفسه وتمزيقها حتّى يتسنّى له الهدوء، وينعم ببعض الرّاحة، والتي لن ينعم بها أبدا "[1].

ولعل أنسب حل يراه "جلاوجي" للخروج من هذه الأزمة التي تُعانيها الذّات العربيّة هو الوعي الذّاتي "باعتباره الخطوة الأولى التي تخلق الخروج من التّدمير الذاتي النّاجم عن الانقياد الأعمى للواقع والانفعال به، إلى الحلّ الذّاتي القائم على رؤية حقيقة التّنافس، والقُبول به لتخطيه، وليس هناك من ردّ على المحنة التّاريخيّة، إلّا بوعي فاجعي يسمو به ألمه إلى قمّة الفعل الجليل، وإلى مرتبة التّضحية، لا بوعي مأساوي قانط وحزين ينزل به إلى مستوى الهزيمة والانكفاء" [2].

ومن ثمَّ فتحريك "جلاوجي" لعناصر الطّبيعة تعكس رغبته في تحريك الأنفس العربيّة الغائبة وإعادة الوعي المفقود لها من جديد.

ويقول في موضع آخر:

"يرفع الأب فيها عينيه، ثمّ يواصل كلامه مع أحمد غير مبال بها، وقد صار صوته عاليًا

– صدقت ولدي...

– لننفجر بدل النّشيج نشيدًا..

إلى متى نحتمي بالصّمت الجبان...؟

–إلى متى نبغي هذا الأمان....؟"[3].

أحدث "جلاوجي" في هذا التّشكيل اللّغوي بناءً تنافريّا يبدو واضحًا في عبارة: "الصّمت الجبان"، وهذا من شأنه أن يُحدث دهشة، ذلك أنّ الصّمت لا يُمكنه أن يكون جبانًا.

[1] – برهان غليون، الوعي الذاتي، ص 143.

[2] – المرجع نفسه، ص148.

[3]– عز الدّين جلاوجي، الفجاج الشائكة، ص 20.

ولعلّ " جلاوجي" بهذا التّركيب اللّغوي ينقلنا إلى رحاب عالمه الرّؤوي الذي "تتجانس فيه المتنافرات وتتحد فيه المتناقضات، وتتخذ فيه الكلمات دلالات غير دلالاتها المتعارف عليها"[1].

فالصّمت هو ضد الكلام وهو حالة من السّكون الدّائم[2]، لينعته في هذا التّشكيل ب" الجبان". فيُلبس هذا التّركيب اللّغوي لَبوسًا مغايرًا، فيمنحُ " الصّمت" الذي هو حالة من السّكون الدّائم صفة الجُبن، وما تحمله هذه المفردة من معاني الخوف والخذلان وعدم الشّجاعة.

ولعلّ القراءة المضمرة لهذا التّشكيل التّنافري تشي بأنّ الصّمت ما هو إلّا رضوخ واستسلام من قبل الذّات المقهورة، والتي لم يتوان "جلاوجي" بوصف صمتها بالجبان، "وذلك لكونها تعمّقت وتلذّذت في هذا الصّمت، وهذا لشعورها بالدّونية واحتقارها لنفسها، ممّا أدّى بها في أحيان كثيرة إلى ما يشبه الرّغبة في تدمير نفسها، وتشويهها المتعمّد والمقصود لذاتها والتّلذذ في تعذّيب النّفس والاقتصاص منها والانتقام"[3]، وهو ما يمكن تسميته بالرّضوخ المازوشي[4]، كونها تُبدي تلذّذًا من قيام الآخرين بتعذيبها وتوجيه العدوان إليها، سواء أكان عدوانًا ماديًّا أو معنويًّا كتحقير الذّات و إهانتها وجرح كرامتها والسّخريّة منها، وإظهار هوان شأنها ودنوّ منزلتها وعدم اعتبار مشاعرها ، وعرقلة مصالحها والوقوف في وجهها[5].

ومن ثمّ يتجلّى لنا سبب منح "جلاوجي" صفة الجُبن للصّمت، كونه يراه أحد عوامل فقد الذّات الإنسانيّة لإنسانيتها في كلّ بقاع العالم، وهذا لأنّها اتّخذت من هذه اللّغة سبيلاً لأمنها وخلاصها من شرارة الظّلم والاستبداد، "فهي في معظم الأحيان تجد نفسها في وضعيّة المغلوب على أمرها، تفتقد الطّابع الاقتحامي في السّلوك، فسرعان ما تتخلّى عن المجابهة مُنسحبة أو مُستسلمة أو مُتجنّبة، إمّا طلبًا للسّلامة وخوفًا من سوء العاقبة، أو بأسًا من إمكانيّة الظّفر والتّصدي، وبذلك

[1] –فريدة المولي، العمليات الإسناديّة في الاستعارة الصّوفيّة– الاستعارة عند النّفري أنموذجًا، مجلّة الممارسات اللّغويّة، جامعة مولود المعمّري، تيزي وزو، الجزائر، مج12، ع2، 2021م، ص141.

[2] –عماد حسيب محمد، جماليات العاميّة المصريّة(مقاربات نقديّة في الخطاب الشّعري)، شمس للنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 2021م، 52.

[3] – برهان اغليون، الوعي الذاتي، ص142.

[4] –مصطفي حجازي، التّخلّف الاجتماعي (مدخل إلى سيكولوجيّة الإنسان المقهور)، ص43.

[5] – فرج عبد القادر، وآخرون، معجم علم النّفس والتّحليل النّفسي، دار النّهضة العربية، بيروت، لبنان، (دط)، (دت)، ص390.

تفقد موقفها العام من الحياة، الطّابع التّغييري الفعّال، وتقع في أسلوب التّوقّع والانتظار، والتّلقي الفاتر لما قد يحدث"[1].

وعلى هذا يمكن اعتبار` خطاب "جلاوجي" التّنافري عتابًا وسُخطًا، وهو ما يظهر جليًّا في أساليب الاستفهام: متى نبغي هذا الأمان؟ إلى متى نحتمي بهذا الصّمت؟ في الوقت الذي كان لابدّ لها من مبادلة سلطة القهر اللّغة نفسها.

وبهذا فجلاوجي يسعى سعيًا حثيثًا لاستنهاض الهمم، وبعث الإرادة التي طالها اليأس والإحباط والتّبعيّة للآخر، كما يرى أنّه لابدّ من الحضور الفعلي لهذه الذّات العربية لا الوهمي في هذه الحياة.

" يندفع وقد امتلأ حماسًا، يخطو خطوات.... يحفر حفرة ينظفّها جيّدا، و من الكيس يخرج فسيلة خضراء، يحملها بهدوء، يهيل عليها التّراب، ثمّ يشق إليها بيديه من النّبع جدولاً يسقيها، يمتدّ كالمزهو يتأملها، يبتعد قليلاً دون أن يجوّل بصره عنها قائلاً:

– ارتوي.. ارتوي يا نخلة.... مدّي الجذور في أعماق قلوبنا....اهزمي الهجير والقحط في أرواحنا... كسّري الصّخور... املئي الشّقوق في أنفسنا... كوني يا نخلة عشًّا دافئًا لأحفادنا واسّاقطي علينا عشّا رطبا جنّيا"[2].

يلجأ "جلاوجي" في هذا التّشكيل اللّغوي الذي تتعانق مفرداته المتناقضة في كيان واحد، فيلجأ إلى مخاطبة النّخلة مطالبًا إيّاها بمدّ جذورها في أعماق القلوب وهزيمة الهجير في الأرواح وترميم الشّقوق في الأنفس، مُحدثا بذلك صورة تنافرية تُبدي لنا بأنّ الجماد يدرك و يسمع.

وعلى قدر ما تُحدثه هذه الصّورة التّنافريّة من لغة جمالية، إلّا أنّ القراءة الثّقافية تُؤمن بأنّ هناك مضمرًا يُحسن الاختباء والتّستر.

ولعلّ" هذا النّوع من التّنافر غالبًا ما يكون نتيجة ولع المبدع لرصد التّشابه الحسّي بين الأشياء، دون أن يفطن إلى ما بين هذه العناصر المتشابهة في الحس من تنافر من ناحية إيحاءاتها النّفسيّة"[3] .

[1]– مصطفي حجازي، التّخلّف الاجتماعي(مدخل إلى سيكولوجيّة الإنسان المقهور)، ص45.

[2]–عز الدّين جلاوجي، النّخلة وسلطان المدينة، ص22.

[3] – علي عشيري، عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة، ص 95.

فلا ضير أنّ صورة الحياة المأساويّة من الصّور التي تشكّل هاجسًا في مخيّلة "جلاوجي"، وهذا نظرًا لاستحواذ قوى الشّر على المكان وإفساده، ممّا جعله يلجأ إلى أحد رموز الطّبيعة (النّخيل) ويطالبها بأن تمنحه الحياة، وهذا لكون النّخلة تمتلك صفة الحياة على الرّغم من قساوة الطّبيعة التي تعيش فيها، كما لها قدرة فائقة على إنتاج جذورها من جديد.

"– وهل معنى ذلك أنّنا مُسخنا وضُعنا؟ كلاّ لن نقبل ذلك؟ مازال في دمّنا حياة، من شرايين قلوبنا ستزهر الحياة، وستسطع الشّمس وسيبزغ القمر وسَتَيْنَع النّخلة"[1].

فجلاوجي يُريد أن يمنح صورة جديدة للحياة الفانية، من خلال لجوئه إلى عوالم الطّبيعة (النّخيل) بِعَدِّهِ نسقًا مضادًا لثقافة الاعتداء والفناء في هذه الحياة.

ومن هنا يتبدّى لنا أنّ "جلاوجي" يحاول أن يبعث الأمل، ويُصرّ على مبدإ الانبعاث من الموت، والإصرار على إعادة الحياة التي استحوذت عليها قوى الشّر.

[1]– عز الدّين جلاوجي، النّخلة وسلطان المدينة، ص168.

وممّا سبق يُمكن القول إنّ الصّور اللّغويّة المتبدّيّة في: المفارقة اللّغويّة والثّنائيات الضّدّيّة والصّور التّنافريّة تعكس وعي "جلاوجي" الثّقافي بموضوعات الحياة وصراعاتها؛ حيث بدت فاعليتها في بنائه اللّغويّ من خلال قدرتها على تصوير واقعه ومعاينة تناقضاته بشكل فنّي. فحقّق عن طريق المتنافرات التّآلف، ووضّح المبهم والمتناقض في هذه الحياة من خلال دمجه للأضداد، وأكّد من خلال بنائه للمفارقة على فكرة التّميز، وترسيخ مبدأ مواجهة النّسق المجتمعي السّلبي.

ومن ثمَّ يتبدّى لنا من خلال هذا البناء اللّغوي رغبته المضمرة في خلق قيمة جديدة للحياة، التي تعيشها الذّات المقهورة، من خلال محاولة بعث فكرة قهر الذل والمهانة، والتّخلّص من سلطة الاستبداد.

خاتمة

في نهاية هذه الدّراسة التي أخذت على عاتقها البحث في خطاب "عز الدّين جلاوجي" المسرحي وفق منظور ثقافي يسعى إلى فضح حيل خطابه، وكشف أنساقه الثّقافيّة المتواريّة خلف تشكيلاته الجماليّة، يُمكننا إجمال أهم النّتائج المتوصّل إليها فيما يأتي:

1- تهدف القراءة الثّقافيّة للنّصوص الأدبيّة إلى مُساءلة الأنساق الثّقافيّة الثّاوية في البُنى العميقة، بدل الاهتمام بالتّشكيل اللّغوي والصّياغات الجماليّة، ومن ثمَّ فهي مُساءلة تستوجبُ الانتقال من نقد النّصوص إلى نقد الأنساق، وهو ما يستلزم على القارئ الثّقافي أن يتعامل مع النّص داخل الثّقافة، وهذا بغية استنطاق ما يضمره الخطاب الأدبي من أنساق متستّرة بالجمالي.

2- إنّ صيرورة الأدب والنّقد معًا تُثبت أنّه قد آن الأوان لتبنّي النّقد الثّقافي كمشروع بديل للنّقد الأدبي، والدليل على ذلك أنّ أغلب الدّراسات النّقديّة تجد نفسها مُنساقة طوعًا أو كرهًا إلى التّوغل في عمق الخطابات بغية استنطاق مضمراتها؛ ذلك أنّ هدف النّقد الثّقافي هو إظهار مواطن الهيمنة الثّقافيّة وكشف حيلها، وفضح المتواري منها خلف أقنعة الجمالي، وهو ما يجعل الفروقات بين الخطاب الرّسمي والهامشي تزول تماما إذا ما نظرنا إلى عمق الخطاب، بل إنّ بعض النّصوص الهامشية تتفوّق على نصوص نخبويّة أحيانًا.

3-تُعدّ نصوص عز الدّين "جلاوجي" المسرحيّة مجالًا خصبًا للمتابعة النّقدية الثّقافيّة، لكونها تشكيلًا جماليًّا يُضمر مضمونًا ثقافيًّا يُعبّر عن تجاذبات الحياة وتناقضاتها، وعلى هذا فهو يحتاج من يقوم بفضحه وإظهاره للعلن.

4- يتخذ النّسق الثّقافي في خطاب "جلاوجي" استراتيجيات جد معقّدة في التّشكّل والبناء، وهذا عن طريق تراكم معارف ومرجعيات نابعة من واقعه المعقّد والمتناقض، تسلّلت إلى عمق الخطاب وتمركزت على شكل منظومة ثقافيّة، لهذا فالكشف عنها يتطلّب إجراءات مشبّعة بالثّقافة تحرّرنا من المهيمنات الجماليّة إلى البحث عن السّياقات النّسقيّة المتوارية خلفها.

5- المضمرات الثّقافيّة المتستّرة في خطاب "جلاوجي" المسرحي كانت بمثابة مرآة عاكسة لواقعه، وهذا لكون المتكّلم الفعلي في مسرحياته هي الثّقافة، وذلك لاعتبارها ذاتًا جمعويّة تجسّدت صورها في التّاريخ، السّياسة، التّراث..لهذا كان لابدّ من التّسلح الواسع بثقافة عصره.

6- تظهر الضّديّة سمة بارزة في خطاب "جلاوجي" المسرحي، إذْ يُحاول من خلالها تشكيل واقع مُخالف ومُناقض وفق رؤيته الصّائبة التي يُريد من خلالها تصويب الواقع الذي يعيشه، وهي تظهر على شَكل جدليات كُبرى: حضور/ غياب، انفصال/ اتّصال.

7-يتخذ جلاوجي من نصوصه العتباتيّة -لاسيما العنوانات والإهداءات- ملاذًا آمنًا لإضمار قبحياته وسوءات خطاباته، في محاولة منه توجيه نقد مضمر إلى الذّات العربيّة التي أضحت تعيش اغترابًا وجوديًّا ومكانيًّا، لهذا معظم الأنساق الثّقافيّة المتمظهرة على مستوى هذه العتبات كانت حول الهويّة والسّؤال عن الكينونة والحريّة المفقودة.

8- تتمظهر الأنساق الثّقافيّة في خطاب "جلاوجي" المسرحي على شكل ثنائيات كبرى تعكس صراعات الإنسان في هذه الحياة: الذّات المركزيّة/ الآخر العربي، الذّكورة/ الأنوثة، الذّات السّلطويّة/ الآخر المهمّش، حيث يسعى من خلالها " جلاوجي" إلى فضح سوءات الذّات المركزيّة وتعالياتها على الآخر الذي تعطّل كيانه وأُلغيت إمكاناته الوجوديّة.

9-استطاع "جلاوجي" أن يخلق أنساقًا ثقافيّة على مستوى البناء اللّغوي المتمظهرة بين ثنايا تلك الصّور التّنافريّة والبُنى المفارقة؛ فبقدر ما أحدثته هذه التّشكيلات اللّغويّة من انحرافات أسلوبية، وما ترتّب عنها من خلق فجوة توتّر تَصْدُم القارئ وتجعله في حيرة من أمره، إلّا أنّها استطاعت في الوقت ذاته أن تعكس ذلك الواقع السّلبي المثخن بتناقضات الحياة ومفارقاتها العجيبة، فخلق "جلاوجي " الصّور التّنافريّة والمتضادات ليحقق من خلالها التّآلف للذّات المقهورة في حياتها، وبنى المفارقة ليُؤكّد من خلالها الإصرار على الحياة، من خلال مواجهة النّسق السّلبي المتعالي.

10-سيظلّ خطاب "جلاوجي" المسرحي بناءً لغويًّا قابلاً لقراءات ثقافيّة متعددة ترسو به إلى استنطاق أنساق ثقافيّة مختلفة شكلاً ونوعًا، وهذا نظرًا للانفتاحيّة التي تتسم بها نصوصه، وما تمتلكه من خصوصيّة التّعدّد القرائي والتّأويل الثّقافي.

قائمة المصادر والمراجع

❖ **القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.**

أولاً– المصادر:

1. عز الدّين جلاوجي: – الأقنعة المثقوبة، منشورات المنتهى، الجزائر، (دط)، 2020م .

– البحث عن الشّمس، منشورات المنتهى، الجزائر،(دط)، 2020م .

– حب بين الصّخور، منشورات المنتهى، الجزائر، (دط)، 2020م

– الفجاج الشّائكة، منشورات المنتهى، الجزائر، (دط)، 2020م.

– مملكة الغراب، منشورات المنتهى، الجزائر، (دط)، 2020م

– النّخلة وسُلطان المدينة، منشورات المنتهى، الجزائر، (دط)، 2020م .

–هيستيريا الدّم، منشورات المنتهى، الجزائر، (دط)، 2020م.

ثانياً –المراجع:

أ/ الكتب العربية:

8. إبراهيم أبراش، المشروع الوطني الفلسطيني (من استراتيجية التّحرير إلى متاهات الانقسام)، دار الجندي، القدس، ط1، 2012م .

9. إبراهيم أحمد مُلحم، تحليل النّص الأدبي(ثلاثة مداخل أدبيّة)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2016م .

10. إبراهيم القادري بوتشيش، وآخرون، دور المثقّف في التّحولات التّاريخية، المركز العربي للأبحاث، ط1، بيروت، 2017م.

11. أحمد طالب الإبراهيمي، آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1957م، ج2.

12. أحمد محمد عيد، ثورة يناير والبحث عن طريق، جزيرة الورد، القاهرة،(دط)، (دت).

13. أحمد المنياوي، جمهورية أفلاطون، دار الكتاب العربي، دمشق، سورية، ط1، 2010م .

14. أحمد محمد عيد، ثورة يناير والبحث عن طريق، جزيرة الورد، القاهرة، (دط)، (دت).

15. إدريس دوون، الأمثال الشّعبية المغربيّة، مكتبة السّلام الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000م.

16. الأسنوي عبد الرّحيم بن الحسين، التّمهيد في تخريج الفروع عن الأصول، بيروت، لبنان، (دط)،1981م.

17. أكرم زعيتر، القضيّة الفلسطينيّة، دار المعارف، القاهرة، مصر، (دط)، 1955م.

18. إمام عبد الفتاح، الطّاغية (دراسة فلسفية لصور من الاستبداد السّياسي)، عالم المعرفة، الكويت، (دط)، 1994م.

19. أمين عثمان، توظيف التّراث في الرّواية التّونسيّة: أسرار صاحب السّتر لإبراهيم درغوثي نموذجًا، الدّار التّونسيّة للكتاب، تونس، ط1، 2012م.

20. برهان غليون، الوعي الذاتي، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، ط2، 1992م.

21. بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النّقد المعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1، 2006م.

22. بسام قطوس، دليل النّظرية النّقدية المعاصرة (مناهج وتيارات)،كلية الآداب واللّغات، جامعة الكويت، (دط)، (دت).

23. بوعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، (دط)، (دت).

24. بوكراع لياس، الجزائر الرّعب المقدّس، دار الفارابي، لبنان، ط1، 2003م.

25. تقي الدّين أبو بكر علي، خزانة الأدب وغاية الأرب، دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط1، 1987م، ج2.

26. ثامر كامل محمد الخزرجي، النّظم السّياسيّة الحديثة والسّياسات العامّة (دراسة معاصرة في استراتيجية إدارة السّلطة)، دار المجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2004م.

27. جبريل السّبعي، التّوحش؛ آليات الرّفض والتّمرّد في الموروث الشّعري، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، لبنان، 2016م.

28. جمال البنا، المرأة المسلمة بين تحرير القرآن وتقييد الفقهاء، دار الفكر الإسلامي، القاهرة، (دط)، (دت).

29. جمعة أحمد قاجة، المدارس المسرحيّة وطرق إخراجها، وزارة الثّقافة والفنون، الدّوحة، قطر، ط1، 2004م.

30. جميل حمداوي، المسرح الجزائري نشأته وتطوّره، دار الرّيف للطّبع والنّشر الإلكتروني، المملكة المغربيّة، ط1، 2019م.

31. جميل حمداوي، بريشت وتأثيره على المسرح العربي، دار الرّيف للطّبع والنّشر الإلكتروني، المملكة المغربيّة، ط1، 2020م.

32. جميل حمداوي، شعريّة الإهداء، دار الرّيف للطّبع والنّشر الإلكتروني، المملكة المغربيّة، ط2، 2020م .

33. جميل حمداوي، صورة المسرح الجزائري في النّقد المغربي المعاصر، مكتبة المثقّف، الجزائر، ط1، 2015م .

34. جميلة عبد الله العبيدي، عتبات الكتابة القصصيّة(دراسة في بلاغة التّشكيل والتّدليل)، دار تموز، دمشق، سورية، ط1، 2012م .

35. حسين الصّديق، الإنسان والسّلطة، (إشكالية العلاقة وأصولها الإشكالية)، موقع اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، (دط)، 2001م .

36. حفناوي بعلي، مدخل إلى نظرية النّقد الثّقافي المقارن، الدّار العربيّة للعلوم، الجزائر، ط1، 2007م.

37. حفناوي بعلي، مسارات النّقد الثّقافي ومدارات ما بعد الحداثة، حرب للنّشر والتّوزيع، عمان الأردن، ط1، 2000م.

38. حليم بركات، الاغتراب في الثّقافة العربية (متاهات الإنسان بين الحلم والواقع)، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، ط1، 2006م .

39. حمزة مختار،سيكولوجيّة ذوي العاهات، مؤسّسة التّأهيل المهني، القاهرة، مصر، (دط)، 1956م.

40. حنا عميرة، القضيّة الفلسطينيّة وعوامل عدم الاستقرار في الشّرق الأوسط، تحالف السّلام الفلسطيني، فلسطين، ط1، 2007م .

41. أبو ديب، الرّؤى المقنّعة (نحو منهج بنيوي في دراسة الشّعر الجاهلي)، الهيئة المصريّة للكتاب، القاهرة، (دط)، 2012م.

42. زكريا إبراهيم، مشكلة الإنسان (مشكلات فلسفيّة-2)، مكتبة مصر، القاهرة، مصر، (دط)، (دت).

43. سمر الدّيوب، الثّنائيات الضّدّيّة(دراسات في الشّعر العربي القديم)، منشورات الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب، دمشق، ط1، 2009م .

44. سمر الدّيوب، الثّنائيات الضّدية(بحث في المصطلح ودلالته)، المركز الإسلامي للدّراسات الاستراتيجية، بغداد، ط1، 2017م.

45. سمير خليل، النّقد الثقافي من النّص الأدبي إلى الخطاب، دار الجواهري، بيروت، لبنان، ط1، 2012م.

46. سناء خضر، النّظريّة الخلقيّة عند أبي العلاء المعرّي، دار الوفاء، الإسكندريّة، مصر، (دط)، (دت).

47. سيد نجم، أدب الحرب(الحرب: الفكرة- التّجربة- الإبداع)، كتب عربيّة، مصر، (دط)، (دت).

48. شوقي جلال، العقل الأمريكي يفكّر (من الحريّة الفرديّة إلى مسخ الكائنات)، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 2000م.

49. صابر عبيد، أسرار الكتابة الإبداعية: عبد الرحمن الرّبيعي والنّص المتعدد، دار صامد، تونس، صفاقص، 2008م.

50. صاحب الرّبيعي، سلطة الاستبداد والمجتمع المقهور، صفحات للنّشر والتّوزيع، دمشق، سورية، ط1، 2000م.

51. الصادق النيهوم، الحديث عن المرأة والدّيانات، مكتبة النيهوم، بيروت، لبنان، ط1 ، 2002م.

52. صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدّين للنّشر والتّوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2000م.

53. صفاء عبد الفتاح محمد المهداوي، الأنا في شعر محمود درويش(دراسة سوسيوثقافيّة في دواوينه من 1995-2008م)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن،(دط)، 2013م.

54. ضياء الكعبي، السّرد العربي القديم للأنساق الثّقافيّة وإشكاليات التّأويل، المؤسّسة العربية للنّشر والتّوزيع، بيروت، ط1، 2005م.

55. طه وادي، الرّواية السّياسيّة، الشركة المصرية العالمية للنّشر- لونجمان، القاهرة، (دط)، (دت).

56. عادل سعيد آل عواض، إيقاظ الوعي، مكتبة الملك فهد، الرياض، ط1، 2011م.

57. عباس شريفة، الثّورة والدّولة العميقة(فلسفة الصّراع واستراتيجية المواجهة)، رؤية للثّقافة والإعلام، اسطنبول، (دط)، 2018م.

58. عبد الحق بلعابد، عتبات جيرارجنيت من النّص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م .

59. عبد الحميد كشك، حوار الحق والباطل، دار البشير، القاهرة، (دط)، (دت).

60. عبد الرّحمن حسن حنبكة، البلاغة العربية (أسسها وعلومها وفنونها)، دار العلم، دمشق، سورية، ط1، 1996م،ج2.

61. عبد الرّحمن محمد العبسوي، علم النّفس الإكلينيكي، الدّار الجامعية، القاهرة، مصر، (دط)، 1992م.

62. عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النّص(دراسة في مقدّمات النّقد العربي القديم)، مكتبة الأدب المغربي، بيروت، لبنان، (دط)، 2000م.

63. عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه(دراسة في سلطة النّص)، عالم المعرفة، الكويت، (دط)، 2003م.

64. عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية(علم المعاني)، دار النّهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2009م.

65. عبد الفتاح الجمحري، عتبات النّص- البُنية والدّلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996م.

66. عبد القادر الرّباعي، تحوّلات النّقد الثّقافي، دار جرير، الأردن، ط1، 2007م .

67. عبد القادر فيدوح، إراءة التّأويل ومدارج معنى الشّعر، صفحات للدّراسات والنّشر، دمشق، ط1، 2009 م.

68. عبد اللّطيف بن عبد الله بن محمد الغامدي، المركزية الغربية وتناقضاتها مع حقوق الإنسان، مركز التأصيل للدّراسات والبحوث، المملكة العربية السّعودية، ط1، 2014م.

69. عبد الله الركيبي، تطوّر النّثر العربي الحديث، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، (دط)، 1983م.

70. عبد الله الغذّامي، ثقافة الوهم (مقاربات حول المرأة والجسد واللّغة)، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1998م .

71. عبد الله الغذّامي، المرأة واللّغة، المركز الثّقافي، الدّار البيضاء، المغرب، ط3، 2006م .

72. عبد الله الغذّامي، النّقد الثّقافي (قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة)، المركز العربي، بيروت، لبنان، ط3، 2005م.

73. عبد الله الغذّامي، عبدالنّبي اصطيف، نقد ثقافي أم أدبي، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط1، 2004م.

74. عبد الوهاب الميسري، مقدّمة لدراسة الصّراع العربي الإسرائيلي(جذوره ومآلاته، ومستقبله)، دار الفكر المعاصر، دمشق، سوريّة، ط1، 2012م.

75. عبير بسيوني رضوان، أزمة الهويّة والثّورة على الدّولة في غياب المواطنة وبروز الطّائفية، دار السّلام للنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2012م .

76. عدنان عبد الرّحمن أبو عامر، الانتفاضة الفلسطينيّة الكبرى في قطاع غزة 1987-1993م(انتهاكات صهيونية)، المركز الغربي للبحوث والدّراسات، فلسطين، غزة، (دط)، 2005م .

77. العربي إدناصر، مفهوم الغرب جغرافيًّا وثقافيًّا وسياسيًّا، قراءات، مركز نما للبحوث والدّراسات، الإمارات العربيّة المتحدّة، (دط)،(دت).

78. عز الدّين جلاوجي، النّص المسرحي في الأدب الجزائري، منشورات أهل القلم، الجزائر، ط1، 2000م.

79. علي أدهم، صقر قريش(دراسة لحياة الأمير عبد الرّحمن الأوّل)، هويّة المقتطف، القاهرة، مصر، (دط)، 1938م.

80. علي بن نايف الجحود، دروس وعبر من قصة قارون، دار المعمور، ماليزيا، ط2، (دت).

81. علي الجندي، شعر الحرب في العصر الجاهلي، دار الفكر العربي، القاهرة، (دط)،(دت).

82. علي خليفة الكواري، وأخرون، الاستبداد في نظم الحكم العربية المعاصرة، مكتبة مؤمن قريش، بيروت، لبنان، ط1، 2005 م.

83. علي الرّاعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت، ط2، 1999م .

84. علي صليبي مجيد المرسومي، الشّاعر العربي الحديث ناقدًا (نقد الفكر، النّقد الثّقافي، النّقد الجمالي)،كلية التّربية الأساسيّة الجامعة المستنصريّة، العراق، ط1، 2016م.

85. علي عشيري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحدبثة، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط4، 2002م.

86. عماد حسيب محمد، جماليات العاميّة المصريّة (مقاربات نقديّة في الخطاب الشّعري)، شمس للنّشر والتّوزيع، ط1، القاهرة، 2021م.

87. فريال حسن خليفة، فلسفة التّحرير مشروع الذات المقهورة- قراءة لكتاب الفيلسوف المكسيكي ريكو دوسيل، مكتبة مدبولي، القاهرة ، ط1، 2007م.

88. فليح مضحي أحمد السامرائي، وآخرون، فضاء الرّؤيا وآليات المنهج الجمالي والثّقافي في خطاب محمد صابر عبيد النّقدي، دار غيداء، الأردن، ط1، 2015م.

89. أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثّقافي، دار العرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1998م، ج8.

90. أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرّائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2005م.

91. أبو القاسم الشّابي، الدّيوان، دار العودة، بيروت، (دط)، 1997م.

92. لياس بوكراع، الجزائر الرّعب المقدّس، دار الفارابي، لبنان، ط1، 2003م.

93. مجموعة من المؤلّفين، السّياسة الخارجيّة الأمريكيّة تجاه القضيّة الفلسطينيّة(2001م-2018م)، المركز الدّيمقراطي العربي، ألمانيا، برلين، ط1، 2018م.

94. محسن صالح، معاناة القدس والمقدّسات تحت الاحتلال الإسرائيلي، مركز الزيتونة للدّراسات والاستشارات، بيروت، لبنان، ط1، 2016م.

95. محسن محمد صالح، القضيّة الفلسطينيّة (خلفياتها التّاريخية وتطوّراتها المعاصرة)، مركز الزيتونة للدّراسات والاستشارات، بيروت، لبنان، (دط)،2012م.

96. محمد الخباز، صورة الآخر في شعر المتنبّي، المؤسّسة العربيّة، لبنان، ط1، 2009م.

97. محمد العبد، المفارقة القرآنية (دراسة في بنية الدّلالة)، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1994م.

98. محمد عابد الجابري، الهويّة العروبة والإسلام والغرب، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، لبنان، ط1، 2005م.

99. محمد غنيمي هلال، في النّقد المسرحي، دار نهضة مصر للطّباعة والنّشر، القاهرة، (دط)، (دت).

100. محمد محمود عوض الله، اللّمع البهيّة في قواعد اللغة العربية، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط2، 2003 م.

101. محمد مصايف، فصول في النّقد الأدبي الجزائري الحديث، الشّركة الوطنية للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط2، 1981م.

102. محمد مصايف، النّثر الجزائري الحديث، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، (دط)، 1983م.

103. محمد مفتاح، التّشابه والاختلاف، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، (دط)، 1996م.

104. محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، دار النهضة، القاهرة، مصر، ط3، (دت).

105. مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور – دراسة سيوسولوجية للمنتوج الجزائري ومصادره، مقامات للنّشر والتّوزيع، الجزائر، (دط)، 2013م .

106. مزار عبد الله جليل الضّمور، السّخريّة والفكاهة في النّثر العباسي، دار الحامد، عمان، الأردن، ط1، 2012م.

107. مصطفى أحمد قنبر، الإهداء (دراسة في خطاب العتبات النّصية)، المركز الدّيمقراطي العربي، ألمانيا، برلين، ط1، 2020م.

108. مصطفي حجازي، التّخلّف الاجتماعي (مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور)، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط9، 2003م.

109. مفدي زكريا، الدّيوان(اللّهب المقدّس)، موفم للنّشر، الجزائر، (دط)، 2006م.

110. المقدسي، عز الدّين عبد السلام بن غانم، كشف الأسرار في حكم الطيور والأزهار، دار الفضلة، القاهرة، (دط)، (دت).

111. منصور عبد الحكيم، الحجاج بن يوسف الثقفي(طاغية بني أميّة)، دار الكتاب العربي، دمشق، سورية، (دط)، 2012م.

112. ميجان الرّويلي، سعد البازعي، دليل النّاقد الأدبي، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط3، 2002م.

113. نادر كاظم، الهوية والسّرد(دراسات في النّظرية والنّقد الثقافي)، مكتبة مؤمن قريش، القاهرة، ط2، 2016م.

114. نوال السّعداوي، المرأة والجنس، دار مطابع المستقبل، الإسكندرية، ط4، 1990م.

115. نوال بن صالح، جماليات المفارقة في الشّعر العربي الحديث والمعاصر(دراسة نقدية في تجربة محمود درويش)، الأكاديميون للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، (دط)، (دت).

116. هشام شرابي، مقدّمات لدراسة المجتمع العربي، دار المتحدّة للنّشر، بيروت، لبنان، ط3، 1984م.

117. هندة العرفاوي، المثقّفون العرب وأحداث 11 سبتمبر 2001م ، مجمع الأطرش للكتاب المختص، تونس، ط1، 2016م.

118. هيوا قادر محمود، إشكالية الجمالي والثّقافي- تحليل الخطاب النّقدي في كتاب التّشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي" الهويّة والمتخيل" للنّاقد "محمّد صابر عبيد"، دار غيداء، الأردن، ط1، 2017م.

119. وهبة الزحيلي، العالم الإسلامي في مواجهة التّحديات الغربية، دار الفكر المعاصر، دمشق، ط1، 2010م.

120. يحى هويدي، نحو الواقع ومقالات فلسفيّة، دار الثّقافة للنّشر والتّوزيع، القاهرة، (دط)، 1986م .

121. يوسف محمود عليمات، جماليات التّحليل الثّقافي(الشّعر الجاهلي نموذجًا)، دار الفارس، عمان، الأردن، ط1، 2004م.

122. يوسف محمود عليمات، النّسق الثّقافي (قراءة في أنساق الشّعر العربي القديم)، جدار الكتاب العالمي، عمان، ط1، 2009م.

123. يوسف محمود عليمات، النّقد النّسقي(تمثيلات النّسق في الشّعر الجاهلي)، الأهلية للنّشر والتّوزيع، المملكة العربيّة الأردنية، عمان، ط1، 2015م.

124. يوسف اليوسف، بحوث في المعلّقات، وزارة الثّقافة والإرشاد القومي، دمشق، (دط)، 1928م.

ب- الكتب الأجنبية المترجمة:

126. إدوارد سعيد، خيانة المثقّفين(النّصوص الأخيرة)، تر: أسعد الحسين، دار نينوي، دمشق، سورية، (دط)، 2011م.

127. إدوارد سعيد، المثقّف والسّلطة، تر: محمد عناني، رؤية للنّشر والتّوزيع، القاهرة، (دط)، 2008م .

128. جان كوهين، بنية اللّغة الشّعريّة، تر: محمّد العمري، مكتبة الأدب المغربي، دار تويقال، الدار البيضاء، ط1، 1986م .

129. جون بول سارتر، الوجودية مذهب إنساني، تر: عبد المنعم الحفنى، دار التّنوير، مصر، ط1، 1964م .

130. جون كوين، اللّغة العليا النّظرية الشّعريّة، تر: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، ط2، 2000م.

131. جيرار ليكلرك، سوسيولوجيا المثقّفين، تر: جورج كتورة، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2008م .

132. حبيب سويديّة، الحرب القذرة(شهادة ضابط سابق في القوات الخاصة بالجيش الجزائري1992م)، تر: روز مخلوف، ورد للطباعة والنّشر، دمشق، سوريّة، ط1، 2003م.

133. صامويل هنتجتون، صدام الحضارات –إعادة صنع النّظام العالمي، تر: طلعت الشّايب، دار سطور، العراق، ط2، 1999م .

134. فرديناند دي سوسير، محاضرات في الألسنيّة، تر: يوسف غازي عبد النّصر، المؤسّسة الجزائرية للطّباعة والنّشر، الجزائر، (دط)، 1986م .

135. فروم إيريك، الإنسان والجوهر والمظهر، تر: سعد زهران، عالم المعرفة، الكويت، (دط)، 1978م.

136. فريديك أوبن، بيرتولد بريخت(حياته، فنّه، عصره)، تر: إبراهيم العريش، دار ابن خلدون، بيروت، ط2، 1983م.

137. فنسنت ليتش، النّقد الأدبي الأمريكي، تر:محمد يحي، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، مصر، (دط)، 2000م.

138. كريب أيان، النّظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، تر: محمد حسين فلوم، عالم المعرفة، الكويت، 1999م.

139. مجموعة من المؤلّفين، السّرد والمسرح(منطق الجنس الدّرامي)، تر: أشرف الصّباغ، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، (دط)، 2000م.

140. نيتشه فريديريش، إنسان مفرد في إنسانيته، تر: محمد النّاجي، بيروت، لبنان، (دط)، 1998م.

141. نيتشه فريديريش، هكذا تكلّم زرادشت(كتاب للكل ولغير أحد)، تر: علي مصباح، منشورات الجمل، القاهرة، مصر، ط1، 2007م.

142. نيكلاس لومان، مدخل إلى نظرية الأنساق، تر: يوسف فهمي حجازي، منشورات الجمل، بغداد، ط1، 2016م.

ت– الكتب الأجنبية:

143. Arthur Asa Berger , Cultural Criticism- Aprimer of key Concepts, Sage Publications, United States of America, Ed4, 1995.

144. Rouster,William j, Culural Critcism, Toward a Definition of Professional Praxis, Paper Presented at The Annual Meeting of The Conference on College Composition and Communication; 47Th, Milwaukee, Wi, March , 1996.
145. Umberto Eco, A Theory of Semioties (Meaning of Cultual Unit, First Midland Book Edition, 1979.
146. Yu.Cang , Employing Cultural Criticism in Teaching Literature Across-Cultures to English Learners as a Second Language, Henry Ford College,Vol,2019.

ث– القواميس والمعاجم:

147. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدّراميّة والمسرحية، دار الشّعب، القاهرة، ط1، 1971م.

148. أمين سلامة، معجم الأعلام في الأساطير اليونانيّة والرّومانية، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1955م.

149. الجاحظ، الحيوان، المجمع العلمي العربي الإسلامي، مكتبة الجاحظ، مصر، ط3، 1969م، ج2.

150. فرج عبد القادر وآخرون، معجم علم النّفس والتّحليل النّفسي، دار النّهضة العربية، بيروت، لبنان، (دط)، (دت).

151. الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مؤسّسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط8، 2005م.

152. مجموعة من المؤلّفين، موسوعة العلماء والأدباء الجزائرين، منشورات الحضارة، الجزائر، (دط)، 2014م، ج1 .

153. محمد عجينة، موسوعة الأساطبر العربية عن الجاهلية ودلالتها، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1994م.

154. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، (دت)، ج2.

155. نبيل راغب، موسوعة الفكر الأدبي، دار غريب، القاهرة، (دط)، 2002م.

ج- المجلّات:

156. أحسن تليلاني بن حسين، القضية الفلسطينية في المسرح الجزائري(دراسة تطبيقية)، مجلة البحوث والدّراسات الإنسانية، جامعة عشرون أوت 1955م، سكيكدة، الجزائر، ع5، 2010م.

157. أحسن تليلاني، توظيف القوال والحلقة في المسرح الجزائري –مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة أنموذجا، مجلّة المقال، جامعة 20 أوت سكيكدة، الجزائر، مج1، ع2، 2015م .

158. أحمد حسن الزيات، التّفاؤل والتّشاؤم وهل لهما أسباب تاريخية؟، مجلّة كتاب الرّسالة، مصر، ع25، 1933م، ص37.

159. أحمد رضا حيدريان شهرى، مفهوم الحرّية بين النّقد والدّراسة (قراءة تحليلية)- مقاربة في كتابات مطاع صفدي وسارتر- أنموذجا، مجلة إضاءات)، إيران، ع12،2013م .

160. أحمد ناصوري، النّظام السّياسي وجدليّة الشرعيّة والمشروعيّة، مجلّة جامعة دمشق للعلوم الاقتصاديّة والقانونية،كلية العلوم السياسيّة، جامعة دمشق، مج24، ع2، 2008م.

161. أحمد مفلح، دلالات مفهوم المثقّف: قراءة في كتاب دور المثقّف في التّحولات التّاريخية)، مجلّة تبين، المركز العربي للأبحاث، مج 8، ع31، 2020م .

162. أسامة عزّت شحادة أبو سلطان، ثنائيات التّضاد الدلالي ودورها في تشكيل صورة الدّم في الشّعر الفلسطيني المعاصر، مجلّة أبحاث، كلّية الآداب، جامعة سرت، ليبيا، ع6، 2014م .

163. إسماعيل خلباص حمادي، إحسان ناصر الدّين، النّقد الثّقافي(منهجه وإجراءاته)، مجلة كلية التّربية، العراق، ع13، 2013م.

164. بولحواش ورديّة، ملامح التّأصيل والمعاصرة في المسرح العربي الذهني- مسرحية(بجماليون) أنموذجا، مجلّة معارف، جامعة العقيد آكلي محنّد أولحاج، البويرة، الجزائر، مج 5، ع9، 2010م.

165. جميل حمداوي، السّيموطيقا والعنونة، مجلّة عالم الفكر، الكويت، مج25، ع3، 1997م .

166. جميل حمداوي، عتبة الإهداء، مجلّة جامعة ابن رشد، هولندا، مج 2، ع7، 2012م

167. حفناوي رشيد بعلي، فضاءات جديدة للنّقد الثّقافي ومساءلات العلوم الإنسانية، مجلّة عالم التّربية، المغرب، ع16، 2005م .

168. خليل سليمة، خطاب السّلطة والسّلطة المضادّة–قراءة في رواية " مذنبون لون دمهم في كفيّ"، مجلّة المخبر، جامعة بسكرة، الجزائر، ع11، 2015م.

169. خيام محمد الزعبي، العولمة الثّقافيّة وتآكل الهوية الوطنية، مجلّة جامعة النّهرين،كليّة العلوم السّياسية، العراق، بغداد، ع47، 2017م .

170. رشيد وقاص، الكينونة والتّاريخ في شعر عز الدّين مناصرة (مقاربة تأويليّة أنطولوجيّة)، مجلّة الخطاب، جامعة الجزائر2، مج3، ع2، 2018 م.

171. رضا عامر، مقاربة سيميائية في ديوان بسمات من الصّحراء لحسان درنون، مجلّة المعارف، جامعة البويرة، الجزائر، مج3، ع4، 2008م.

172. زكية بنت عوض، المسرح الذهني في الشّعر العربي القديم، المجلّة الإلكترونيّة الشّاملة،كلية الآداب واللّغات، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، ع24، 2020م .

173. ابن سائح الأخضر، سيميائية الضّمير (أنا) في الدّلالات وبناء التّاويل، مجلّة سمات، مركز النّشر العلمي، جامعة البحرين، مج1، ع1، 2014م.

174. سحر كاظم، حمزة الشّجيري، سيرورة النّقد الثّقافي عند الغرب، مجلّة جامعة بابل للعلوم الإنسانيّة، بابل، العراق، ع1، 2014م.

175. سليمان خالد، المفارقة في شعر محمود درويش، مجلّة أبحاث اليرموك سلسلة الآداب واللّغويات، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، مج13، ع2، 1994م.

176. سليمان لبشيري، تمظهرات المفارقة الحيوانيّة في السّرديّة البوطاجينيّة، مجلّة حقائق للدّراسات النّفسيّة والاجتماعيّة، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ع12، 2018م.

177. شربال مصطفي، بلعيور الطّاهر، الوعي الاجتماعي: المفاهيم والاختلاف بين علم النّفس وعلم الاجتماع، مجلّة أبحاث نفسيّة وتربويّة، كليّة العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، جامعة محمد الصّديق بن يحي، جيجل، مج9، ع3، 2018م.

178. صالح لمباركية، المسرح والحركات الثّقافيّة في الجزائر مع بداية القرن العشرين، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة باتنة، الجزائر، ع2، 2005م.

179. صورية جيجخ، الثّقافة العربيّة بين المركز والهامش والصّراع مع الآخر، مجلّة قراءات، جامعة بسكرة، الجزائر، ع9، 2016م.

180. العايب ربيع، المثقّف ضدّ المثقّف (قراءات في أزمة المثقّف العربي- الجابري- أركون- إدواردسعيد)، مجلّة العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة الجيلاني بونعامة- خميس مليانة، الجزائر، ع5، 2001م .

181. عباس شريفة، الثّورة والدولة العميقة(فلسفة الصّراع واستراتيجية المواجهة)، رؤية للثقافة و الإعلام، إسنطبول، (دط)، 2018م.

182. عبد الحميد ختّالة، مصطلح المسرديّة وفعل التّجريب: تسريد المسرح أم مسرحة السّرد؟، مجلّة لغة كلام، جامعة عباس لغرور، خنشلة، الجزائر، مج6، ع3، 2020م.

183. عبد الرّحمن تبر ياسين، إشكالية المركز والهامش في الأدب، مجلة المخبر (أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري)، كلّية الآداب واللّغات، جامعة بسكرة، الجزائر، ع10، 2014م.

184. عبد الشّافي عصام محمّد، الثّورات العربيّة (الأسباب والمسارات)، مجلّة البيان، الرّياض، السّعودية، ع9، 2012م.

185. عبد القادر طالب، النّسق الثّقافي وسمات التّشكّل في الخطاب الأدبي(قراءة من خلال تجربة النّاقد يوسف عليمات)، مجلّة دراسات لسانيّة، جامعة بليدة 2، الجزائر، مج2، ع10، 2018م.

186. عبد الله إبراهيم، النّقد الثّقافي(مطارحات في النّظرية والمنهج والتّطبيق)، مجلّة فصول، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ع63، 2014 م.

187. عبد الله حبيب التّميمي، سحر كاظم حمزة الشّجيري، دونية المرأة في المجتمع الجاهلي وفوقيتها في الشّعر، مجلّة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، كلّية التّربية، جامعة القادسية، العراق، مج22، ع2، 2014م.

188. عبد الله حبيب التّميمي، كاظم حمزة الشّجيري، سيرورة النّقد الثّقافي عند الغرب، مجلّة جامعة بابل للعلوم الإنسانيّة، بابل، العراق، ط1، ع1، 2014م.

189. عزيز العرباوي، مفهوم الحريّة في الإسلام وفي الفكر الغربي(رؤية بانوراميّة)، مجلّة مؤمنون بلا حدود للدّراسات والأبحاث، قسم اللغة والفلسفة والعلوم الإنسانيّة، الرّباط، 2016م.

190. العلجة هذلي، المسرح الجزائري بين التّأصيل والتّجريب، مجلّة حوليات الآداب واللّغات، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، مج4، ع 2، 2016م .

191. علي عز الدّين الخطيب، ثنائية الضّوء والعتمة (دراسة تحليلية لأدوار الإضاءة في شعر السّياب)، مجلّة كلية التربية، جامعة واسط، العراق، مج1، ع8، 2010م.

192. العماري طيب، النّخلة في البيئة الصّحراوية قيمة اقتصادية ورمزية سوسيو ثقافيّة، مجلّة الواحات للبحوث والدّراسات، جامعة غرداية، الجزائر، ع15، 2011م .

193. العيد ميراث، الأصول التّاريخية لنشأة المسرح الجزائري(دراسة في الأشكال التّراثية)، مجلة إنسانيات، مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعيّة والثّقافيّة، وهران، الجزائر، ع12، 2000م.

194. فريدة المولي، العمليات الإسناديّة في الاستعارة الصّوفيّة- الاستعارة عند النّفري أنموذجا، مجلّة الممارسات اللّغويّة، جامعة مولود معمّري، تيزي وزو، الجزائر، مج12، ع2، 2021م .

195. فطيمة الزهرة بايزيد، التّشكيل الجمالي لصورة الغلاف والعنوان (دراسة جماليّة)، مجلّة حوليات اللّغة والأدب العربي، كلّية الآداب واللّغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، مج2، ع1، 2012م.

196. كنان علي حسين، الزمكانية بين النّظرية التّطبيق(دراسة في جدليّة الحب والحرب عند "رشاد أبو شاور"و" إرنست هنغواي)، مجلّة جامعة تشرين للبحوث والدّراسات العلميّة–سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، سورية، اللاذقية، مج38، ع3، 2016م.

197. لخضر هنّي، اللّامنتمي واختراق النّموذج الموصوف –مقاربة ثقافيّة في الشّعر الجاهلي، مجلّة أنساق، كلّية الآداب والعلوم، جامعة قطر، مج1، ع2، 2017م.

198. مباركي بوعلام، حركية المسرح الجزائري من البدايات إلى التّجريب، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، جامعة سعيدة، الجزائر، ع21، 2016.

199. محمد بورعابد، سيد حيدر فرع شيرازي، أحمد حيدري، الضّمير المتكلّم بين إثبات الذّات ومواجهة الآخر في ديوان محمود درويش" لماذا تركت الحصان وحيدا"، مجلّة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة سمنان (كلية العلوم الإنسانية)، إيران، ع27، 2018م.

200. محمد عبد الحسن هويدي، أساور ناجي حسين الحسناوي، عتبة الإهداء في الرواية العراقية(2003م – 2017م)، مجلّة القادسية في الآداب والعلوم التربويّة، كليّة التّربية للعلوم الإنسانية، جامعة المثنى، العراق، ع2، 2020م.

201. مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، مجلّة أمال، وزارة الثّقافة، الجزائر، (دط) ، (دت).

202. المرزوك عامر صباح نوري، آليات التّجريب في العرض المسرحي الحلي، مجلة مركز بابل للدّراسات الإنسانيّة، جامعة بابل، العراق، مج6، ع1،2016م.

203. مُفلح الحويطات، المفارقة في شعر المتنبي، مجلّة أفكار، وزارة الثّقافة الأردنيّة، المملكة الأردنيّة الهاشمية، ع1، 2014م.

204. ناصر الدّين سعيدوني، نظرة في البعد التّاريخي لثورة أوّل نوفمبر، مجلّة حوليات، الجزائر1، معهد التّاريخ، مج1، ع1، 1986م.

205. ناصر حسن يعقوب، أشكال التّعبير عن دلالات التّشظي والغياب في شعر محمود درويش، مجلّة جامعة دمشق،كليّة الحصن التّطبيقيّة، الأردن، مج 29، ع(1، 2)، 2013 م.

206. نبهان حسّون السّعدون، الحوار في قصص علي الفهادي (دراسة تحليلية)، مجلة دراسات تواصليّة، جامعة الموصل، العراق، ع 26، 2009م.

207. نبيلة إبراهيم، المفارقة، مجلّة فصول، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، مج7، ع(3،4)، 1987م.

208. يوسف محمود عليمات، اللّغة الشّعرية وتحوّلات النّسق (قراءة ثقافية في شعر أبي عينية المهلّبي)، مؤتمر النّقد الدّولي الحادي عشر حول تحوّلات الخطاب النّقدي العربي المعاصر، قسم اللّغة العربية- كلية الآداب، جامعة اليرموك، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2008م .

ح- المواقع الإلكترونية:

209. جمال نصّار، الهويّة الثّقافيّة وتحدّيات العولمة، قضايا، مركز الجزيرة للدّراسات، 28-1-2015، متوفّر على الموقع: https://studies.aljazeera.net/ar/issues، تمت الزيارة يوم:20-8-2021م. الوقت:6:00.

210. جميل حمداوي، النّقد الثّقافي بين السّندان والمطرقة، متوفّر على الموقع www.diwanalarab.com، تمت الزيارة يوم 7-7-2021م، الوقت 14:00.

211. علاء الخطيب، المجتمع وسلطة الوهم، 26-5-2020م، متوفّر على الموقع: https://shafaq.com/en، تمت الزيارة يوم 20-7-2021، الوقت: 14:50

212. فاروق مواسي، مع السّين وسوف،-حرفي الاستقبال، 12-12-2016م، متوفر على الموقعwww.diwanalarab.com، تمّت الزيارة يوم: 25-6-2021م، الوقت:1700.

213. مها المطردي، تفاحة الشّر والخير والعلم، 1-9- 2018م، متوفّر على الرّابط: alwasat. Ly nens apimions 220069 autho، تمّت الزيارة يوم 1-7-2021م، الوقت17:00.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

العنوان	الصفحة
شكر وتقدير	
مقدمة	أ
المدخل: المسرح الجزائري بين التّأسيس والرّيادة	
توطئة	10
أولا–مرحلة التّأسيس للمسرح الجزائري(إرهاصات النّشأة وتمظهرات التّبلور)	10
أ– المسرحيّة الجزائريّة قبل الثّورة التّحريريّة	11
ب– المسرحيّة الجزائريّة إبان الثّورة التّحريرية 1954م	17
ثانيا– مرحلة النّضج والرّيادة (هاجس الانفتاح ورهان التّجريب)	19
أ– مسرح الحلقة و تجريب الأشكال التّراثيّة	20
ب–المسرح الذهني(الأفكار)	23
ت –المسرديّة؛ تشكيل مسرحيّ سردي ورؤية مخالفة	27
الفصل الأول: مقولة النّقد الثّقافي في الخطاب النّقدي المعاصر؛ الرّؤية والممارسة	
توطئة	33
أوّلا–النّقد الثّقافي: مهاد وتأسيس	34
ثانيا–النّسق بوصفه مفهومًا مركزيّا في الخطاب النّقدي الثّقافي	43
ثالثا– من النّقد الأدبي إلى الثّقافي؛ نقلة إجرائيّة مصطلحيّة	47
رابعا– النّقد الثّقافي والمعطى الجمالي	55
الفصل الثاني: تمظهرات الأنساق الثّقافيّة على مستوى العتبات النّصية	
توطئة	65
أوّلا: تمظهرات الأنساق الثّقافيّة على مستوى العنونة	67
أ– شرعية الموت في عنوان مسرحية "مملكة الغراب"	68
ب– الهويّة العربية بين جدل المركز والهامش في عنوان مسرحية النّخلة وسلطان المدينة	75
ت– سؤال الكينونة والوجود في عنوان مسرحية "البحث عن الشّمس"	80

ث–صراع الحرية والموت في عنوان مسرحية "حب بين الصّخور"	87
ثانيا: تمظهرات الأنساق الثّقافيّة على مستوى الإهداء	92
أ– تعاليات الآخر المهمّش وثقافة الرّفض في عتبة إهداء مسرحية "حب بين الصخور"	93
ب– تعاليات الذّات السّلطويّة وتشظي الآخر في عتبة إهداء مسرحية "مملكة الغراب"	100
ت– المثقّف والمجتمع؛ جدل القطيعة وهاجس التّغيير في عتبة إهداء مسرحية "الأقنعة المثقوبة"	105
ث– الذّات العربيّة بين الوعي واللاّوعي في عتبة إهداء مسرحية "البحث عن الشّمس"	110
الفصل الثالث: تمظهرات الأنساق الثّقافيّة على مستوى الموضوع المسرحي	
توطئة	120
أوّلاً– تمركز الذّات الغربيّة وهامشية الآخر العربي؛ صراع الهيمنة وسلطة المكان	121
ثانيًا–الأنوثة بين سطوة الذكورة وصحوة الانعتاق	143
ثالثًا– سلطة الذّات المتعالية؛ اللاّ انتماء وخرق النّسق	157
الفصل الرابع: تمظهرات الأنساق الثّقافيّة على مستوى البناء اللّغويّ	
توطئة	176
أوّلاً–المفارقة اللّغويّة	177
ثانيًا – الثّنائيات الضّدّيّة	192
ثالثًا– الصّورة التّنافريّة	204
خاتمة	221
قائمة المصادر والمراجع	224
فهرس الموضوعات	244
ملخص الدراسة	

ملخص

ملخّص

تهدف هذه الدّراسة إلى فحص خطاب "عز الدّين جلاوجي المسرحي" ومعاينته وفق المقاربة الثّقافيّة.

وتكمن فاعلية هذه القراءة في اتّخاذها من هذه النّصوص المتّسمة بخصوصيّة فكريّة وجماليّة مجالاً خصبًا للمُتابعة النّقديّة الثّقافيّة، وذلك بقراءتها بمعول نقدي جديد، يتجاوز بإجراءاته القراءة الأدبيّة وشعاراتها الجماليّة والبلاغيّة إلى قراءتها ثقافيّا، وهذا بُغية مُساءلة أنساقها الثّقافيّة، وفكّ مُضمراتها الثّاوية في القاع وفضحها وإظهارها للعلن.

وقد استطاعت دراستنا لنصوص "عز الدّين جلاوجي" المسرحيّة وفق هذه المقاربة من كشف سوءاتها واستظهار العديد من الأنساق الثّقافيّة المضمرة على مستوى عتباتها النّصيّة، وعلى مستوى موضوعاتها المسرحيّة، وكذا على مستوى البناء اللّغوي، تعكس في مُجملها واقع "جلاوجي" المثخَن بالصّراعات والصّدامات، نتيجة تناقضات الحياة ومُفارقاتها العجيبة.

الكلمات المفتاحيّة: الخطاب المسرحي، عز الدّين جلاوجي، المقاربة الثّقافيّة، النّسق الثّقافي.

Abstract:

This study aims at examining the theatrical discourse of Azze Dine Jalawji and Previewing it according to the cultural approach.

The effectiveness of this reading lies in taking from these texts, which are characterized by intellectual and aesthetic privacy, a fertile field for cultural critical follow-up, by reading it with a new critical pick, which transcends its procedures of literary reading and its aesthetic and rhetorical slogans to its cultural and intellectual reading. Expose it and make it public.

Our study of Izz al-Din Jalawji's theatrical texts, according to this approach, has been able to reveal the defects of his speech and to memorize many implicit cultural patterns at the level of their textual thresholds and at the level of their theatrical themes, as well as at the level of linguistic construction. As a result of life's contradictions and strange paradoxes.

Keywords:Theatrical Discourse, Azze Dine Jalawji, Cultural Approach ,Cultural Pattern.