الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الحاج لخضر –باتنة-

كلية الآداب و اللغات قسم اللّغة و الأدب العربي

الرّمـــــز فـــي مســـــرح عـــز الديـــن جلاوجـــي

بحث مقدّم لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث

(تخصص : مسرح عربي)

إعداد الطالبة :

زبيدة بوخواص

إشراف الأستاذ الدكتور:

صالح لمباركية

لجنة المناقشة :

أ.د كمال عجّالي	جامعة الحاج لخضر_باتنة_	رئيسا
أ.د صالح لمباركية	جامعة الحاج لخضر_باتنة_	مشرفا و مقررا
أ.د محمّد العيد تاورتة	جامعة منتوري_قسنطينة_	عضوا مناقشا
أ.د عيسى مدّور	جامعة الحاج لخضر_باتنة_	عضوا مناقشا

السنة الهجرية : 1431 _ 1432

السنة الميلادية : 2010 _ 2011

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وَقُلِ ٱعۡمَلُواْ فَسَيَرَى ٱللَّهُ عَمَلَكُمۡ وَرَسُولُهُۥ وَٱلۡمُؤۡمِنُونَۖ وَسَتُرَدُّونَ
إِلَىٰ عَٰلِمِ ٱلۡغَيۡبِ وَٱلشَّهَٰدَةِ فَيُنَبِّئُكُم بِمَا كُنتُمۡ تَعۡمَلُونَ ﴾ التوبة: ١٠٥

الإهـــداء

إلى الأقلام الجريئة.. و كلّ الشّموع التي تحترق

لتنير دروب الآخرين

إلى من حطّمت أسطورة الفشل في نفسي :

"أمّي"

إلى من كان خير عون لي : "أبي"

إلى من أظهروا لي ما هو أجمل من الحياة :

"إخوتي"

إلى الرّوح التي سكنت روحي : "أحلام"

إلى بسمة الحياة : "رتاج" _توتة_

إلى من عرفت كيف أجدهم و علّموني أن لا

أضيّعهم: "صديقاتي"

إليكم أرفع هذا العمل المتواضع اعترافا لوفائكم

مقـــــدمـــــة

يعدّ الرّمز من أهمّ الخصائص الفنيّة التي تميّز النّص الأدبي عامّة و المسرحي خاصّة ، لما يتيحه من دلالات و أبعاد لا محدودة ، تبقى مفتوحة على قراءات ذات مستويات عدّة تُدخِل المتلقّي في جدليّة مع العمل الدّرامي، يفضي أحيانا إلى تشويش التّأويل بفعل الرّموز التي تحملها مدلولاته .

و لو عدنا إلى تشكّل هذا الجنس الأدبي و بدايته الفعليّة في المحافل الدّوليّة و الكهوف، سنجده ينفلت نحو الرّمز و يعبّر عن الحدث بطريق غير مباشر ، مما يعني أنّه لا يمكن الولوج إلى عالم المسرحيّة في حالة الاستقبال إلاّ انطلاقًا من الرّموز التي يشكّلها الحوار الدّرامي ، التي هي وثيقة الصّلة بعضها ببعض وفق نظام معيّن ، إنّه نظام يكشف عن أفكار النّص و رؤيته الإيديولوجيّة ، و كيفيّة تواصله مع الواقع وفق زمن و مكان معيّن عن طريق شخصيّات مفتعلة يجمعها عامل الصّراع ، الذي هو جوهر العمل الدّرامي على حدّ تعريف (أرسطو) ، هذا الصّراع الذي بدوره يصنع ديناميكيّة الحدث و تفاعله مع الوسط الدّرامي ، لكلّ شخصيّة دوافعها التي رسمها المبدع لها، حتّى تصل إلى النّتائج التي بُني عليها هيكله الدّرامي .

و لعلّ من أسباب توظيف الرّمز بوصفه نمطًا تعبيريًّا ، هو القدرة على المداراة خلف أستار غير مكشوفة ، من أجل تعريّة أفضل لواقع ما دون حسيب و لا رقيب، بالإضافة إلى الارتفاع بالحدث الدّرامي إلى مقامات عليا من الجماليّة و الفنّيّة ،تكسر الرّتابة التي هيمنت على الأذواق ردحًا من الزّمن .

هذا ، و عندما كان أستاذنا الدّكتور (صالح لمباركية) يدرّسنا في السّنة أولى من دراسات ما بعد التّدرّج شعبة المسرح العربي ، مادّة النّص العربي ، شدّني حديثه عن النّصوص المسرحيّة العربيّة و روّادها ، أعني (توفيق الحكيم) ،و (يوسف إدريس) ، و (ألفريد فرج) ، و (محمود تيمور) و (سعد الله ونّوس) ، و غيرهم كثير ... و كيف أنّ هؤلاء قد ساهموا في تأصيل الظّاهرة المسرحيّة في الأدب العربي الحديث باعتمادهم على التّراث ، الذي أعادوا له بريقه و منحوه حياة جديدة بما يتوافق و القضايا المعاصرة التي تهتمّ بالدّرجة الأولى بالواقع المعيش للمواطن العربي ، كما نهلوا من الآداب الإنسانية العالميّة ، وفقًا لمصطلح فنّيّ في منحى التطوّر و التّجديد في التّجربة الإبداعيّة في المسرح العربي ، فجاء إنتاجهم عظيم الأثر .

و مع هذا فإنّ إنتاجهم لا يعني بالضّرورة أنّه شيء مقدّس لا يمكن اختراقه، بل إنّه خضع للبحث و المناقشة، فقد تناوله الكثير من الدّارسين بالوصف و التّحليل و النّقد، إبرازًا لقيمته الفكريّة و الجماليّة ، و مساهمة في تدعيم هذا الفنّ الذي يعدّ جديدًا على ثقافتنا العربيّة، و صنعت تلك الدراسات تجربة نقديّة أدخلت المتلقّي في حوار مع العمل الدّرامي سواء على مستوى النّص أو العرض باعتبارها ثنائيّة تشكّل طبيعة الإنتاج المسرحي. و مع هذه الالتفاتة لتيمة الدّراسة رحت أبحث عن روّادنا و رصيدنا في المسرح الجزائري ، فإذا بي أمام تراث و رصيد هائل و تاريخ مسرحي ثرّ بأعماله و قضاياه و مصادره و رموزه ، فشعرت بالمسؤوليّة الملحّة في ولوج هذا الباب ، و هو المسرح الجزائري ، و هكذا وقع هذا المسرح من نفسي وقعًا خاصًّا ، و رحت أعقد العزم على البحث في مسرحنا الجزائري ، دون تحديد اتجاه أو نموذج بعينه.

و بعد مسح للتّجارب الرّائدة في المسرح الجزائري ألفيت التّجربة الإبداعيّة في المسرح للكاتب (عز الدين جلاوجي) ، الذي يمثّل إحدى العلامات البارزة في الممارسة النّقديّة و الإبداعيّة الرّوائيّة منها و المسرحيّة رغم حداثته. قدّم للقارئ الجزائري و العربي أدبًا و فنًّا جادًّا، بعيدًا عن المحاكاة و التّقليد، لينتج مسرحه الرّاهن الذي يعبّر عن أحداث عاشها وتفاعل معها. لقد اتّسمت التّجربة الأدبيّة عند (عز الدّين جلاوجي) بالشّمول عندما أخرج دراسات نقديّة ، و أخرى إبداعيّة ، ففي الأولى نجد له دراستين موسومتين : بـ "النّص المسرحي في الأدب الجزائري" و "شطحات في عرس عازف النّاي" ، أمّا الثّانيّة و هي الإبداعات الرّوائيّة و المسرحيّة ، اتّسمت المسرحيّة منها بالثّراء و التّنوّع ، فقد كتب للكبار إذ قدّم كتابه "الأعمال المسرحيّة غير الكاملة" ، و هي مدوّنة تضمّ ثلاثَ عشرةَ مسرحيّة ، كما كتب للطّفل في كتابه المعنون بـ"أربعون مسرحيّة للأطفال" ،استعان في ذلك كلّه بمصادر مختلفة ، كالتّراث التّاريخي والأدبي و الأسطورة و الدّين.

و إنّ السّمة الغالبة في إبداعات (عز الدين جلاوجي) هي توظيفه الرّمز إمّا على مستوى العناوين ، أو على مستوى عناصر البناء الدّرامي بكلّ أشكاله و أنواعه ، تظافرت كلّها لتعبّر عن النّزوع نحو الابتكار و الابتداع الذّاتي ، و عن الرّفض للأداء الواقعي ، و المساهمة في تغذية نوازع البحث، و_ إن صحّ_ التّعبير الإغراء بالتّطلّع إلى ما وراء المدلولات المتواضع عليها ، إذ لابدّ أنّ خلف البناءات الرّمزية عالما آخر يختبئ تحت الظّلال .

و لعلّ علاقة (عز الدين جلاوجي) بالرّمز تطرح عدّة تساؤلات تبحث في مدى قدرته على توظيف هذا الملمح الحداثي ، و هل هو تعبير عن واقع يفترض أن لا يُصرَّح به بالاعتماد على التّلميح و الإيحاء ؟ أم أنّ النّص الأدبي المعاصر أضحى من سننه الاعتماد على التّرميز و التّشفير ليحقّق الانفتاح على التّكثيف الدّلالي، و التّعدّد في القراءة و التّأويل؟

و في كلّ الحالات فإنّ هذا الملمح قد عمّق عوالم الإبداع في التّجربة المسرحيّة عند هذا الكاتب، لما لهذا الملمح من قدرة على اختزال المعاني و تكثيفها بعيدًا عن السّطحيّة و المباشرة أو الغموض، و إنّ هذا الملمح يشكّل جوهر ما نسعى إليه في دراستنا .

و لتقصّي هذه الظّاهرة الفنيّة عند هذا الكاتب ،وقع اختياري على مسرحيّات للكبار هي "البحث عن الشّمس" ،و "النّخلة و سلطان المدينة" و "أحلام الغول الكبير" و "التّاعس و النّاعس" ، و يبدو أنّ توظيفه للرّمز يتمّ بوعي و قصديّة ، و قد برز جليًّا و مكثّفًا في مسرحياته السّابقة الذّكر ،مما جعلني أعتمدها مدوّنة هذا البحث .

أمّا قصْر نطاق هذه الدّراسة على مسرح الكبار دون الصّغار فيرجع إلى باعث منهجي هو الرّغبة في تضييق مجال الظّاهرة المدروسة ،كي يتسنّى تعميقها و النّفاذ منها إلى نتائج لا تُعْوِزُها دقّة التّقويم أو خصوصيّة النّظرة ،كما استقرّ رأيي على أن يكون (الرّمز في مسرح عز الدين جلاوجي) عنوانا للبحث .

أمّا فيما يخصّ الدّراسات التي تناولت مؤلّفات (عز الدين جلاوجي) المسرحيّة فهي قليلة جدًّا _في حدود علمي_ ، قياسا مع الرّواية ، و تكاد تقتصر على الدّراسة الأكاديميّة ، و شذرات على مواقع الانترنت.

فمن الدّراسات الأكاديميّة، دراسة للباحث (خالد عبد الوهّاب) الموسومة بـ(جماليّة التّلقّي في مسرحيّة "النّخلة وسلطان المدينة") ، و هي مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير، قسم اللغة العربية و آدابها ،جامعة المسيلة ، عام 2008 ، و مقالة على موقع إلكتروني لـ"حسن ثليلاني" تناول فيها قراءة لمسرحيّة "البحث عن الشّمس" ضمن عنوان: "القضيّة الفلسطينيّة في المسرح الجزائري (مقاربة تطبيقيّة)" ، نشرت بتاريخ : 2010/09/07 .

و لأجل بلوغ البحث و أهدافه ، اعتمدت على المراجع التي تناولت الرّمز في الأدب عامة ، سواء كان شعرًا ، أو رواية ، أو مسرحًا ، أو التي تناولت بالدّراسة كل الأجناس

الأدبيّة و رأيت أنّها تتقاطع مع المسرحيّة باعتبارها جنسًا أدبيًّا ، و كذا الدّراسات النّقديّة التي تناولت الرّمز و المسرح في مختلف الدّوريّات المتخصّصة ، و يمكن أن نذكر من تلك المراجع :

_الرّمز و الرّمزيّة في الشّعر العربي ، لـ (محمّد فتّوح أحمد)

_الرّمز و الدّلالة في شعر المغرب العربي المعاصر ، لـ(عثمان حشلاف)

_بنية الشّكل الرّوائي (الفضاء _الزّمن _الشّخصيّة) لـ(حسن بحراوي)

_بناء الرّواية ، لـ(سيزا قاسم)

_خطاب التّأسيس في مسرح النّقد و الشّهادة، لـ(محمّد جلال أعراب)

_مفهوم الكتابة المسرحيّة النّقديّة، لـ(محمّد مسكين)

_الوظيفة و موتها في العرض المسرحي ، لـ(يحي البشتاوي)

_تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النّظرية التّداوليّة ، لـ(عمر بلخير)

_جماليّة المكان ، لـ(غاستونباشلار)

_سيميولوجية الشّخصيّات الرّوائيّة ، لـ(فيليب هامون)

أمّا المنهج المتّبع ، الذي فرض نفسه بقوّة في مثل هذا النـــوع مـن الدّراسة ، فهـــو المنهـج البنيوي / السيميائي ، باعتبـاره يشـكّل نظريّة متـماسكة تركّـز كثيرًا على أبعاد البنيات النّصيّة و دلالاتها التي كانت مغيّبة في المناهج النّصانيّة الأخرى ، مطلقا لهـــا العنـــان نحو آفاق دلاليّة تقوم على الرّمز و الإشارة ، و تفتح أبوابًا على التّأويلات المتعدّدة ، و يتيح التّعامل مع النّـص المسرحي من داخله (التّعامل مع النّص) ، و بالتّالي إمكانيّة استخلاص أحكام نقديّة تقترب كثيرًا من الدّقّة و الموضوعيّة النّقديّة . Rigueur Scientifique)العلميّة (

و بغية إنجاح هذه المقاربة البنيويّة في التّعامل مع نتاج (جلاوجي) المسرحي ، سأستعين بالمنهج التّحليلي و الوصفي، مع توظيف محدود للمنهج التّاريخي ، فيما يتعلّق بتـطوّر المصطلـحات و زمـن الكتابة للنّصوص المسرحيّة .

أمّا التّحليل و الوصف ضرورة سواء في تتبّع و استقراء أفكار الكاتب و مضامين مدوّناته أو في تحليلها و استجلاء ملمح الرّمز و اكتشاف أسراره الجماليّة ، من حيـث رصـد الأدوات التّقنيّة الدّراميّة التي اعتمدها (جلاوجي) في إبداعه المسرحي .

إنّ اختيار موضوع معيّن للبحث عمليّة صعبة ، لا تتّسم بالسّهولة إنّما هي رغبة تنمو تدريجيًّا حتّى تكتمل في الأخير، و هكـذا شـــأني مع هـذا البحث، و يمكن إعادة اختصار الأسبـــاب و الـدّوافع لاختيار البحث في النّقاط التّاليّة : ـإثبات أنّ الحركة المسرحيّة في الجزائر لا تقلّ نشـــاطًا عن مثيلاتها في المشرق و المغرب العربيين

ـأنّ المشهد المسرحـــي في الجزائـر لا زال يعيش أزمة النّص و القــراءة و الجمــهور، و إن كانت القضيّة يتقاسمها المسرح العربي المعاصر بشكل عام.

ـإنّ البناء الدّرامي للنّص المسرحي الجزائري ينطوي على الكثير من الجماليات الفنّية ، و بذلك يستحقّ الكشف عنها.

ـإنّ قضايانا الثّقافيّة و روّادنا يستحقّون الوقوف عندهم و تشجيعهم.

ثمّ إنّ (عز الدين جلاوجي) رغم حداثته في الكتابة المسرحيّة سعى بجدّ و أسهم في إثراء المكـــتبة الوطنّية و العربيّة بإبداعاته و غـزارة إنتاجه و التزامه بقضايا مجتمعه و أمّته ، و لم تكن هناك دراسة متخصّصة تتناول عنده الرّمز كملمح فنّي في تجربته المسرحـــيّة ، و هذا هــو الأمر الـــذي دفـعني لاختيار الموضوع .

و لمعالجة هذا البحث رأيت أن أقسّمه إلى أربعة فصول هي:

الفصل الأوّل : تناولت فيه ضبط المصطلحات من خلال تحديد مفاهيم الرّمز و مجالات اشتغاله و أنـــواعه و أشكاله ، و أهمّ الخصائص الفنّية التي تميّزه ، ثمّ عرجت إلى الرّمزيّة الأدبيّة كمذهب وظّف الرّمز و اعتمده ، إلاّ أنّه ارتبط بفترة زمنـــيّة محدّدة لينطفئ شعاعه ، و يبقى الرّمـز كملمح حداثي لا غنى للأديب عنه ، و هذا هو جوهر الفرق بينه و بيـن الرّمزيّـة في الأدب ، ثمّ حاولـت إبراز تجلّيات الرّمز في الأدب عموما و المسرحي خصوصا .

الفصل الثاني : تناولت فيه تمظهر الرّمز على مستوى العَتبَات و الشّخصيّات المسرحيّة ، و كما يوحي العنوان فقد حاولت تتبّع الرّمز على مستوى العتبات النّصيّة في مســرحيّات (عز الدين جلاوجي) ، على مستوى العنوان ثمّ الإهداء باعتبارهما نصوصا موازيّة تحيط بالنّص الأصلي و توحي به ؛ و قد اخترت لذلك كنموذج مســـــرحيّة "البحث عن الشّمس" ، لننتـقل إلى رمــزيّة الشّخصيّات و التّفصيل فيها ، من حيث التّنظير و التّطبيق ، فقد شمل الأوّل : تعريفها و أهمّيتها

في العمل المسرحي ، أمّا الثّاني فقد تعرّض لآليات اشتغالها الرّمزي بعد تصنيفها ، و ذلك حسب الوظائف و الأدوار التي قامت بها في النّص المسرحي .

و جاء الفصل الثالث : ليعرض رمزيّة الفضاء و الحوار المسرحي ، و قد انطوى على ثلاثة مباحث هي :

ـ رمزيّة المكان .

ـ رمزيّة الزّمان .

ـ رمزيّة الحوار .

وكلّ مبحث من المباحث الثّلاثة كان مسبوقا بالتّنظير قبل التّطبيق، سعيًا منّا لإثراء البحث ، و فضّ القطيعة بينهما .

أمّا الفصل الرّابع و الأخير من هذا البحث،فقد تناولت فيه أنواع الرّمز: الرّمز التّراثي و الرّمز الأسطوري، و الرّمز الدّيني، و كذا الرّمز الخاص الذي ابتدعه الكاتب ليوحي به إلى دلالات تصبّ في مجرى الأحداث الدّراميّة الجزئيّة لتشكّل الرّمز الكلّي للنّص المسرحي.

و كانت الخاتمة ملخّصا لأهمّ النّتائج التي توصّل إليها البحث.

و إذا رحت أعدّ الصّعوبات التي واجهتني في إعداد هذا البحث ، فإنّ أبرزها الوقت ؛ فقد كنت دائمًا في صراع معه ، فمن الصّعب أن يجمع المرء بين مهمتين : العمل و البحث، فضلا عن غياب الدّراسات المتخصّصة في الرّمز المسرحي ، ممّا دفعني إلى اللّجوء إلى مختلف الدّراسات التي تناولت الرّمز في أجناس أدبيّة أخرى .

ولا يفوتني في نهاية هذا البحث إلاّ أن أقدّم عبارات الشّكر و الامتنان لأستاذي المشرف الدّكتور صالح لمباركيّة الذي تفضّل بالإشراف على هذا البحث المتواضع ، و رعايته ، فجزاه الله خيرا .

كما أشكر جزيل الشّكر الأساتذة الكرام ، الذين لم يبخلوا عليّ بالعون و المساعدة و أخصّ بالذّكر ، الأستاذ الدّكتور محمّد العيد تاورتة ،والدّكتورة ليلى جبّاري ،والأستاذة صوريّة غجّاتي ، و الدّكتورة سكينة قدّور ، و الأستاذة شهرة بن يونس و الأستاذ الكاتب عز الدين جلاوجي ، و كل أساتذتي بمعهد اللّغة العربيّة و آدابها (جامعة الحاج لخضر ـباتنةـ) ، و إلى

كلّ من أمدّني بالمساعدة من قريب أو بعيد ، كما لا يفوتني في هذا المقام أن أشكر لجنة المناقشة التي تجشّمت العناء لقراءة هذا البحث، قصد توجيهي لما فيه الصواب و السّداد.

فلكلّ هؤلاء أرفع امتناني و تقديري، و اللّه وليّ التّوفيق و به نستعين.

الفصل الأول :

مفهوم الرّمز و أنواعه و خصائصه و تجلّياته في المسرح

أوّلاً : مفاهيم الرّمز

1_المفهوم اللّغوي للرّمز

2_المفهوم الاصطلاحي للرّمز

ثانيًا : أنواع الرّمز و مستوياته

1_أنواع الرّمز

2_مستوياته

ثالثًا : خصائص الرّمز

رابعًا : الرّمزية و تجلّياتها في الأدب و المسرح

أوّلا: مفاهيم الرّمز:

تمهيد:

إنّ تحديد مفاهيم مصطلح ما يقتضي إضافة إلى الوقوف عند معناه الأساسي باعتباره وحدة معجميّة اعتياديّة (Lexème) تقتضي تحديد مجال توظيفه الدّلالي واستقراء حمولته المعرفيّة "الأبستمولوجيا" ، بحيث أنّ معانيه الأساسيّة المعجميّة قد تدلّنا على بعض دلالاته الاصطلاحيّة الأخرى، وقد تدخل تلك الدّلالات ضمن مجال حقل اشتغالها ؛ و الواقع أنّ مصطلح الرّمز قد تعرّض لكثير من الاضطرابات و التّناقض أحيانًا و العموميّة في فهمه ؛ فقد أشار الكثير من الباحثين إلى تعدّد مفاهيم الرّمز، الذين طرقوا مجالات توظيفه و اشتغاله من منظورات عديدة، و لعلّ ذلك يعود إلى تعدّد الحقول المعرفيّة التي تعالجه، ابتداءً من علم الاجتماع ، إلى علم النّفس، إلى اللّسانيات، إلى البلاغة و الأدب، ذلك أنّ مفهوم الرّمز له بعدان على الأقلّ أحدهما لغويٌّ و الآخر غير لغويّ.

و يعلّل (بول ريكور/ Paul Ricœur) إشكاليّة الرّمز بقوله: «**و ما يشهد على الطّبيعة اللّغوية للرّمز أنّ بالإمكان فعلاً بناء دلالة الرّمز، أيضا نظريًّا تفسير بنيتها من خلال المعنى أو المغزى، و هكذا نستطيع أن نتحدّث في رموز مزدوجة المعنى، أو رموز ذات معانٍ، أوائلٍ، أو ثوانٍ، غير أنّ البعد اللاّلغوي واضح وضوح البعد اللّغوي** (...) **[حيث] يحيل العنصر اللّغوي الرّمز دائما على شيء آخر**»[1]، فالرّمز بهذا المعنى يمكن مقارنته من الوجهة اللّسانية باعتباره انزياحًا عن المعنى الأساسي أو المعجمي، كما قد يتداخل مع أساليب التّعبير التّقليدية المتمثّلة في الصّور البيانيّة من استعارة و مجاز، و في الوقت نفسه يستمدّ قدرته على الدّلالة من خلال اتّكائه على عوالم أخرى كالدّين و الأسطورة و التّراث و التّحليل النّفسي.

و حين نتناول موضوعًا موسومًا بـ "المسرح" فإنّ أوّل ما يتبادر إلى ذهن القارئ لأوّل وهلة أنّه أمام جنس أدبي بعينه هو جنس المسرح ؛ أمّا حين يصبح النّص المسرحي موصوفًا بالرّمز، فإنّ معطيات جديدة تقتحم هذا النّص، بحيث لم يعد مألوفًا و إنّما أضحى يحمل شيئًا من التّجاوز، تجاوز سلطة اللّغة، و الصّور البيانيّة التّقليديّة من تشبيهات و استعارات و مجازات، إلى ما يفهم من أبعاد الرّمز لدى المشاهد أو السّامع أو القارئ.

---

[1]–بول ريكور :نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1،2003، ص ،65.

إذن فالنّص المسرحي قد يلجأ لإرساء خطابه إلى أساليب متباينة، حيث إنّ هناك أكثر من طريقة لتبليغ رسالته، فينتج عنه نصًّا مفتوحًا تخضع مقولاته لانزياحات مختلفة.

و اتّساقا مع عنوان الدّراسة و استشرافًا لما يلي من فصوله، أحاول مقاربة تعريف مصطلح الرّمز لغةً و اصطلاحًا، و سأجتزئ ما أمكن في الجانب الاصطلاحي للكلمة للإلمام بمعانيها، و لماّ كان الوعي الرّمزي قد سيطر على مجالات علميّة عديدة –قد سبق ذكرها– ممّا جعله يحظى خلال فترة طويلة بقوّة أسطوريّة هائلة، و نظرًا لثرائه و عمقه ، فإنّني سأحاول العروج على مفاهيمه حسب الحقول المعرفيّة التي عالجته، لأُجمل القول في أنواعه و مستوياته و أهمّ الخصائص التي تميّزه ثمّ أتناول حديثًا عن المذهب الرّمزي ، باعتباره تيارًا أدبيًّا ظهر في فترة زمنيّة محدّدة ، وظّف الرّمز وجعله أساسًا للعمل الأدبي و ملمحًا يتّكئ عليه دون أن ينفي ذلك وجود الرّمز قبل ظهور هذا المذهب، و هذا يعدّ وجهًا من أوجه الفرق بين الرّمز والرّمزيّة، و أخلص إلى بيان تجليّات الرّمز في الأدب عمومًا و المسرح خصوصًا، باعتباره ملمحًا من ملامح التّجريب و الحداثة.

و الجدير بالذّكر أنّ ضرورة التّعريف بالمصطلح و الإحاطة به ينبع من كونه سيغدو المحور الذي ستدور حوله فصول هذه الدّراسة.

1–المفهوم اللّغوي للرّمز:

تعدّ اللّغة من أرقى وسائل الاتّصال و أنجعها في تحاور الفرد مع مجاله الاجتماعي، و ما البحث في الجذور اللّغوية للمصطلحات إلاّ لبنة أساسيّة في فهم أبعادها و ضبط دلالاتها، و هذا ما يدفعنا إلى العودة إلى المعاجم اللّغوية لفحص مادة المصطلح.

لقد شرح لسان العرب كلمة "الرّمز": «**الرّمز تصويت خفيّ باللّسان كالهمس، و يكون تحريك الشّفتين بكلام غير مفهوم باللّفظ من غير إبانة بصوت و إنّما هو إشارة بالشّفتين و قيل الرّمز إشارة و إيحاء بالعينين و الحاجبين و الشّفتين و الفم، و الرّمز في اللّغة كما أشرت إليه ممّا يُبان بلفظ بأيّ شيء أشرت إليه بيد أو عين** (...)، **و رمزته المرأة بعينها ترمزه رمزًا: غمزته**»[1].

[1]–ابن منظور: لسان العرب، مادة: رمز، دار صادر، بيروت–لبنان، د ت، ج6، ص ص، 222–223.

و غير بعيد عن هذا المفهوم يراه (الخليل): «**تصويت خفيّ باللّسان كالهمس أو إيحاء و إشارة بالعينين أو الحاجبين أو الشّفتين**»[1].

أمّا (الأزهري) في كتابه التّهذيب فيعرّف الرّمز: «**الحركة و التحرّك** (...) **كما يقال للجاريّة الغمّازة بعينها رمّازة ، أي ترمز بفمها و تغمز بعينيها...**» [2].

فالرّمز بهذا المفهوم الهمس بالصّوت و الغمز بالحاجب، و الإشارة بالشّفة، و يكون الرّمز هو سبيل التّعبير عن تلك الإشارات.

و في القرآن الكريم ورد ذكر الرّمز بمعنى الإشارة في قوله تعالى: ﴿ **قَالَ رَبِّ ٱجۡعَل لِّيٓ ءَايَةٗۖ قَالَ ءَايَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ ٱلنَّاسَ ثَلَٰثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمۡزٗاۗ** ... ﴾ **[آل عمران: 41]** ؛ قد شرح الأُستاذ (محمد الحمصي) لفظ الرّمز هنا بمعنى: «**أن تعجز عن تكليمهم بغير علّة ، فلا تتفاهم معهم إلاّ بالإيحاء و الإشارة**»[3].

كما ورد هذا اللّفظ أيضا في الشّعر العربي القديم بالدّلالة نفسها يقول الشاعر:

رمزت إليّ مخافة بعلها * من غير أن تُبدي هناك كلاما**

وقد أورد (السّكاكي) هذا البيت ليوضّح أنّ الرّمز هو ما يشار به إلى قريب منك على سبيل الخُفْيَة[4].

فمفاهيم الرّمز لغويًّا ترادف الإشارة و ترادف الإيحاء أيضا، و أمثلة ذلك كثيرة في الأدب العربي قديمه و حديثه ، كما أنّ استخدام الرّمز و العُدول عن الكلام الواضح يرجع إلى أنّ الرّمز يحجم عن الإفصاح للجميع لسبب ما ، فيلجأ إلى الرّمز «**فيما يريد طَيَّه عن كافة النّاس و الإفضاء به إلى بعضهم**»[5]، و هذه الغاية تقارب وظيفة الرّمز في الأدب و هي الإيحاء و التّعبير

---

(1)-الخليل بن أحمد الفراهيدي :كتاب: المعنى، تح: عبد الحميد هنداوي، باب: الراء، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، ج2، ط4، 2003، ص، 149.

(2)-أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري: تهذيب اللغة، مادة رمز، تحقيق: أحمد عبد العليم البردوني، مراجعة: علي محمد البجاوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، مطابع القاهرة، مصر، ص ، 250.

(3)-المصحف الشريف مع أسباب النزول، وفهرس المواضيع والألفاظ، تحقيق: محمد حسين الحمصي، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ص ، 55.

(4)-ينظر: جلال الدين أبو عبد الله القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، دار إحياء العلوم، بيروت-لبنان، ط1، 1998م، ص، 305.

(5)-أبو نصر الفارابي: جوامع الشعر، نقلا عن محمد أحمد العزب : طبيعة الشعر وتخطيط النظرية في الشعر العربي، منشورات أوراق المغرب، 1985، ص ، 115.

غير المباشر عن النّواحي النّفسيّة الخفيّة التي لا تقوى على أدائها اللّغة في دلالاتها المعجميّة «**فيكون مناطا لمستويات عديدة من التأويل و التفسير**»[1].

2–المفهوم الاصطلاحي للرّمز:

أمّا مفهوم الرّمز اصطلاحا، فهو يحمل معانٍ و مفاهيم واسعة فضفاضة، يرتبط بالدّلالة ارتباطًا وثيقا ؛ إذ الرّمز يتّخذ معنى و قيمة ممّا يدلّ عليه و يوحي به، فقد اتّخذه بعض فلاسفة الإغريق القدامى و من بينهم (سقراط) و(أفلاطون) وسيلة لـ «**التّعبير عن الانطباعات النّفسيّة، عن طريق الألغاز و التّلميح بدلا من الأسلوب التّقريري المباشر، و ذلك أنّ دعاتها وجدوا أنّ العقل عاجز عن الوصول إلى الحقائق و أنّ العلم لا يمكن إشباع رغبة الإنسان لمعرفة أسرار الكون**»[2].

أمّا (أرسطو) فيعتبر الكلمات رموزًا لمعاني الأشياء «**أي لمفهوم الأشياء الحسيّة أوّلاً، ثمّ التّجريديّة المتعلّقة بمرتبة الحسّ ثانيًا**»[3]. إلّا أنّ الملاحظ أنّ (أرسطو) قد ضيَّق من حدود الرّمز فقصره على الرّموز اللّغويّة و تظلّ عنده مجرّد إشارات، فميّز بذلك بين الرّمز من جهة و الإشارة من جهة أخرى، فالإشارة عنده أوسع مجالاً من الرّمز الذي قصره على الكلمات باعتبارها رموزا لدلالات الأشياء أو أنّها تنوب عنها في الدّلالة.

و تتعدّد مفاهيم الرّمز باعتبار أنّ حياة الإنسان كلّها أسرار و طقوس و عقائد ، تشكّل رموزاً خفيّة قابلة للتّأويل، و لمّا كان مجال اشتغاله متعدّدا بتعدّد الحقول المعرفيّة التي عالجته، فقد رصدتْ مختلف التّيارات هذا المصطلح ممّا عرّضه ــ كما أسلفنا الذّكر ــ إلى كثير من الاضطراب و التّناقض أحيانا ؛ و بما أنّه مطلب هام و أساسيّ من مطالب الدّراسة، يجدر بنا أن نتعرّض إلى مختلف تلك التّيارات و فروع المعرفة التي عرضت له و نلخّصها وفق العناصر الآتية:

أ–الرّمز بالمفهوم العام:

و يفهم من هذا المعنى العام و الإجمالي دون إقحامه في مجال معرفي ما، فهو ما تعارف الناس على اعتباره رمزًا لشيء ما «**كجعل الحمامة رمزا للسلام، و الميزان رمزا للعدالة، و الصّليب**

---

[1]–م. س. ص. ن.

[2]–محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ج2، ط2، 1999، ص ص، 488–489.

[3]–محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، مصر، ط3، 1984، ص، 260.

رمزا للمسيحيّة، كذلك قد تستخدم بعض الأفعال و الإشارات و الحركات كرموز، فرفع الذّراعين إلى الأعلى يرمز إلى الاستسلام، بينما رفع السّبابة و الوسطى و ضمّ الأصابع الأخرى يرمز للنّصر، أمّا رفع قبضة اليد فيرمز حتما للتّهديد، و قد يكون الرّمز في شخصيّة معلومة تتجلّى أحيانا في بعض الزّعماء و الشّخصيات التّاريخيّة و الأسطوريّة المعروفة كـ "جمال عبد النّاصر" رمزا للقوميّة العربيّة، و الزّعيم الزّنجي "مارتن لوثر كنج" رمزا للثّورة العنصريّة، و "تمّوز" رمزا للخصب و النّماء، فالوظيفة الدّلاليّة لتلك الرّموز هي إشارة أو علامة محسوسة تذكر بشيء غير حاضر»[1].

ويقسّم (إدوين بيفان /Edwyn Byvan) الرّمز إلى نوعين:

–الرّمز الاصطلاحي: و هي إشارات اصطلح عليها كالألفاظ باعتبارها رموزا لدلالاتها [2].

–الرّمز الإنشائي: و هي نوع من الرّموز لم يصطلح عليها، تحمل نوعا من الابتكار والجدّة، مثال ذلك الرّجل الأعمى توضح له مثلا اللّون الأحمر، بأنّه يشابه نفير البوق[3].

و نلحظ أنّ الاختلاف بين النّوعين هو أنّ الأوّل يقوم على الاصطلاح و الاعتباط، فالرّموز ما هي إلاّ إشارات أساسها التّواضع لا التّماثل الذي هو جوهر الرّموز، و بالتّالي فهي تعدّ عمليّة «**تجديد عقلي، تختلف تماما عن العمليّة النّفسيّة التي تصحب استكشاف الرّموز و استخدامه**»[4]؛ أمّا النّوع الثّاني من الرّمز، فإنّنا نلمس فيه شيئا من الرّمز الأدبي، لما يحقّقه من تشابه بين المرئي والمسموع، بين الحسيّ و المجرّد، إلاّ أنّ تمثيله بوقائع يوميّة دون الالتفات إلى الواقع الأدبي أفقده شيئا من قيمته ، فهذا الاتّجاه ينظر إليه باعتباره قيمة إشاريّة يمكن أن تلحظ خلال الحياة كلّها.

غير أنّ هذا التّعريف يستوجب التّفريق بين معنيين متقاربين للرّمز (Symbole) و العلامة أو الإشارة (Signe) «**التي تعبّر عن شيء معلوم محدّد في وضوح، بخلاف الرّمز الذي هو أفضل طريقة للإفضاء بما لا يمكن التّعبير عنه، و هو معنى لا ينضب للإيحاء بل التّناقض**

---

[1]–جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت–لبنان، ط1، 1979، ص ، 123.

[2]–محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، ص ، 34 .

[3]–م. ن. ص ص ، 34-35.

[4]–عز الدين إسماعيل : في الشعر العربي المعاصر (قضاياه و ظواهره الفنيّة و المعنويّة)، مطبعة الأكاديمية ، القاهرة ،ط5، 1994ص ، 201.

كذلك»[1]، فالفرق بينهما يكاد يكون جوهريًّا، إذ يتيح الرّمز أكثر من علامة فهو مفتوح على التّأويل و القراءة، و هذا ما يمكن تناوله أكثر في المفهوم اللّساني لهذا المصطلح.

ب–الرّمز في المفهوم النّفسي:

لقد نظر صاحب نظريّة اللاّشعور (سيغموند فرويد/ S. Freud) إلى الرّمز على أنّه تعبير عن الرّغبات المكبوتة في اللاّشعور نتيجة الضّغوطات الاجتماعيّة و الأخلاقيّة التي يمارسها المحيط على الفرد، و يدلّ اصطلاح التّحليل النّفسي لمفهوم الرّمز وفقا لتحديد (فرويد) على ثلاثة أشياء:

1–منهج للبحث في العمليات النّفسيّة التي لا تكاد تُستعصى على أيّ منهج آخر.

2–فنّ لعلاج الاضطرابات النّفسيّة، يقوم على منهج الفنّ المذكور.

3–مجموعة من المعارف النّفسيّة، يتألّف من نظام جديد.

و لعلّ هذه النّظرة إلى الرّمز تبقى مجرّد متنفّس تخيّلي يشير إلى رغبات مكبوتة في اللاّشعور، تستحضر حال غياب الرّقيب دون حضور الذّات الواعيّة، و هذا يتنافى و قصديّة الرّمز، فالرّمز عند (فرويد) غير دقيق و ما هو إلاّ «**دلالة أو إشارة إلى شيء معيّن**»[2]، و بذلك فهو يبقى مجرّد وسيلة لمعالجة الاضطرابات النّفسيّة، بما تثير من مواقف و سلوكات موقعها اللاّشعور الباطنيّ في غياب الوعيّ.

أمّا في علم النّفس اليونجي التّحليلي، فالعالم (كارل غوستاف يونج / Carl Gustav Yung) يخبرنا عن دلالة أعمق للرّموز، فيما يعرف في منطقة اللاّشعور الجمعي الذي يتجسّد على شكل رموز ذات روح حيّة، فاعلة و مؤثّرة في حياتنا بشكل محسوس، و يرفض (يونج) التّفسير الفرويدي للرّمز، و يعده خزّانا لمضامين منطقيّة و لا منطقيّة، و كان من الصّعب اقتحام اللاّمنطقي فيه، إذ يحوي مجاهيل الذّات من جهة، و يعبّر عن الحالات النّفسيّة المعقّدة و الغامضة و المتناقضة من جهة أخرى، و هذا الذي يضاعف من تعقيد و تأويل الرّمز؛ غير أنّ (يونج) يوجّهنا إلى الحدس الذي يعدّ الأداة الوحيدة التي لها القدرة على تقريبنا و تمكيننا من بعض المعطيات اللاّمنطقية للرّمز و «**للقارئ الحدس، و هو عمليّة نفسيّة في تفسير النّغم الرّمزي،**

---

[1]–إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، 1991، ص، 273.

[2]–مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، مكتبة مصر القاهرة، 1958، ص، 170.

لأنّ الرّمزية تُؤْثر الاختصار في التّعبير، و تعتمد اللّمح الذي يشير إلى الانفعالات دون أن تُعرّيها»[1].

و إنّ الرّمز عند (يونج) من الوجهة النّفسيّة ذو وجهين:

1-فهي من ناحيّة تجريد للموضوعي.

2-و من ناحية أخرى تجسيد للذّاتي.

و هكذا قدّر (يونج) الرّمز في اعتماده على الحدس و الإسقاط، فبالحدس يصل الفنّان إلى الوتر المشترك في الإنسانيّة، و بالإسقاط يجدّد مشهده و يخرجه من نفسه واضعًا إيّاه في شيء خارجيّ هو الرّمز، و نقول أنّ الحدس نسبيّ لا يتاح للجميع هذا من جهة، ومن جهة أخرى فهو يأسر النّاقد و المفسّر في دهاليز الشّك والاحتمال، إذ أنّه لا يشكّل معيارًا موضوعيًّا للحكم على الرّمز، طالما «**يقنع بنصف المعرفة ما دام يعيش في هيام الحدس و متعته**»[2]؛ أمّا الإسقاط فهي عمليّة أساسيّة في خلق الرّمز، و علّة ذلك أنّ الكائن البشري لا ينظر إلى مظاهر الطّبيعة نظرة سطحيّة، بل ينظر إليها نظرة تأمليّة تفضي به إلى خرق حجاب الحسّ، و استشراق ما توحي به تلك المظاهر، و هذه وسيلة الرّمزيّين في تقديس الطّبيعة.

إلاّ أنّ (يونج) يكون قد فرّق بين الرّمز و الإشارة من حيث إنّ الرّمز إيماء و إيحاء، لما يمكن التّعبير عنه، أمّا الإشارة شيء معروف و معالمه محدّدة في وضوح.

أمّا العالم النّفسي (لا كان/ Lacan) فقد استعمل مدلول كلمة رمزي كأحد العناصر الثّلاثة الأساسيّة التي يمكن التّمييز بينهما في مجال الدّراسات النّفسيّة، إضافة إلى المدلول الواقعي و الخيالي، فمدلول كلمة "رمزي" (Symbolique) حسب(لاكان) يحيله إلى المجال اللّغوي، ليدلّ على تلك الظّواهر التي يتناولها التّحليل النّفسي، باعتبارها أبنيّة لغويّة، وهكذا فإنّه يكون بذلك قد أولى اهتماما ببناء النّسق الرّمزي الذي قد يتحقّق عن طريق المشابهة التي تنطوي على عنصر الخيال.

و نخلص إلى أنّ الاتّجاه النّفسي في تفسير مفهوم الرّمز، قد جعله مجرّد متنفّس شعوريّ، أو لا شعوريّ لمكبوتات أو صور محفوظة في الذّاكرة -سلفا-، و بهذا أبعدوه عن حقيقته الأدبيّة، و مع ذلك لا ننكر مدى استفادة تحليل الخطاب الأدبي من الكشوف التّجريبيّة لتقنيات التّحليل

---

[1]-نسيب نشاوي : المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982، ص ، 270.

[2]-مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ص، 173.

النّفسي مثل تقنيّة التّداعي التي مكّنت من الكشف عن طبيعة الرّموز التي لا شكّ أنّها في صلة مع طبيعة الرّمز الأدبي.

ج–الرّمز في المفهوم الأدبي:

إنّ من مظاهر الحداثة ما يدعو الأديب إلى تحطيم القوانين المألوفة قصد بناء عالمه الأدبي المتميّز بالغموض، و الذي أصبح سمة مميّزة له في الأدب الحديث، و من استقرائنا لهذا الأدب نلحظ أنّه يتحرّك من الوضوح إلى الضّبابية، و كلّما تقدّمنا في الزّمن، إلاّ و يزداد الخطاب الأدبي كثافة و غموضا، فلم يعد هناك معنى حقيقيّ للنّص، فقد أصبحت القراءة تقوم على التّأويل، لما يكتنف هذا النّص من غموض، و إنّ الحداثة الأدبيّة تستدعي مثل ذلك، بل و تلّح عليه و تعدّه عنصرا مميّزا للأدب، و يعدّ (أدونيس) هذا الغموض «**جوهرا أصيلا في الشّعر ينشأ من اعتماد لغة مجازيّة خياليّة، تعبّر عمّا تعجز عنه اللّغة البشريّة العاديّة**»[1].و ما ينطبق على الشّعر نقرّره على الأدب عامّة كالرّواية و المسرحيّة ، فقد أصبح هذا الأدب «**ذا طبيعة خاصة تجنح نحو الانفعال و الاستبطان، و الكشف و الشموليّة، و المغايرة، و اللاّتحدّد، و اللاانفعالية و الكثافة، و الغموض، و التّعقيد و التّعدّد و اللاّواقعيّة**»[2].

و هكذا اتّجه النّص الأدبي اتجاه الغموض المحبّب، بصوره الجزئيّة والكليّة مستعملاً خاصيّة فنيّة، جماليّة تسمّى "الرّمز" أو اللّغة الرّمزيّة، و ليس القصد بذلك الرّمز اللّغويّ أو الإشارة التي تعبّر عن شيء معلوم محدّد في وضوح، و إنّما الألفاظ التي تتحوّل إلى أدوات لغويّة تحمل وظائف جماليّة و تكون دالّة على مدلولات تستطيع أن تترك أثرا في الواقع الإنساني، إنّها الوظيفة التي يبحث عنها الأدب الحقيقيّ، فعندما نسمع الأديب يقول: «سلام يباع في المزاد !» نفهم أنّ المقصود هو التّحسّر على السّلام الذي بات شيئا ماديًّا يباع و يشترى، و بيعه يعني فقدانه، و هكذا يأخذ الرّمز بعده الأساسي في العمل الأدبي فهو بمثابة «**الصّاروخ السّائل في سموات الأدب الحديث**»[3].

و الذي يهمّنا في هذا البحث قبل كلّ شيء هذا الرّمز بمدلوله الفنّي الأدبي، و لهذا النّوع من الرّموز ميزتان ظاهرتان لا يقوم رمز أدبي و فني إلاّ بهما:

---

[1]–إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص، 317.

[2]–مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ص، 74.

[3]–فايز الداية: جماليات الأسلوب الصورة في الأدب العربي، دار الفكر، دمشق،سوريا، ط2، 1996، ص ، 175.

-الميزة الأولى: تتلخّص في أنّ لكلّ رمزٍ فنيّ صورتين أو مستويين: صورة الشّيء المحسوس، و صورة الشّيء المعنوي، و اندماج الصّورة الأولى، و الصّورة الثانية يولّد الرّمز.

-الميزة الثانية: و هي تحدّد نوع العلاقة التي تربط الصّورة الحسيّة بمعناها الرّمزي، أي علاقة المشابهة بين الصّورة الحسيّة والمعنى المرموز به إليها.

و إنّ هاتين الميزتين هما القالب الذي يشكّل الرّمز الفنّي المنتزع من الواقع المحسوس، و الذي يجعل الرّمز كائنا قائما بذاته ليس بينه و بين الماديّات المحسوسة علاقة.

و يشترك الرّمز الأدبي مع الرّمز بمفهومه العام في جانبهما الإشاري، إلاّ أنّ الرّمز الأدبي ينزاح عن الرّمز الإشاري في كونه يحمل حتميّة من نوع مختلف، فهي تنبع من داخله و لا تحدّد بالعرف والاصطلاح، إذ يدخل الإنسان بمشاعره كطرف فعّال في أدبيّة النّص و فعاليته «**فحينما يمتزج الذّاتي بالموضوعي ينبثق الرّمز الذي يمثّل علاقة الإنسان بالشّيء و علاقة الفنّان بالطّبيعة**»[1]، فتوظيف الرّمز في العمل الأدبي ليس سترا للمقصود ،بل دعوة حرّة للمتلقّي كي يكشف بنفسه كلّ إيحاءات الرّمز اكتشافا يتفاوت فيه النّاس بمقدار تفاوت ثقافتهم وأذواقهم و درجة شعورهم قوة و عمقا؛ ففعل القراءة مفتوح على التّأويل، و ما دام النّص الأدبي الذي يوظّف الرّمز هذا هو شأنه مع القراءة، فالسّؤال المطروح هو هل يتطلّب هذا النّص المفتوح قارئا من نوع خاص؟ و الإجابة تقوم على الإثبات، بمعنى نعم؛ فإنّ طبيعة هذا النّص الأدبي الذي يتّكئ على الرّمز، يحتاج في قراءته إلى قارئ مزوّد بقدرات معرفيّة تستجيب لأفق انتظار النّص، الذي يحمل دلالات تتغيّر كل مرة، و تتفاعل مع استجابات المتلقّي لميراث النص و تساؤلاته، و لهذا قيل بلا نهاية معاني النّص و هذا مصدره الرّمز.

و خلاصة الرّمز الفنّي الأدبي أنّه يجمع بين ثلاثيّة: الكاتب، و النّص، و القارئ، أو لعلّه لهذا يكون الوسيلة النّاجعة لتحقيق الغايات الفنّية و الجماليّة، و إدراك ما لا يمكن إدراكه، و لا التّعبير عنه بغيره، و لاسيما إذا اتّحد مع وسائل أخرى في السّياق النّصي «**لأنّ الرّمز ابن السّياقات و هو سمة النّص**»[2].

د-الرّمز في المفهوم اللّساني:

---

[1]-محمد فتوح أحمد: (الرمز في القصيدة الحديثة)، مجلة في النقد، ج4، ديسمبر، 1999، ص ، 258 .

[2]-غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار العودة، بيروت ، لبنان، ط3، 1983، ص، 89 .

تعرف اللّسانيات بكونها ذلك العلم الذي يعنى باللّغة مكتوبة أو ملفوظة قديمة أو حديثة، من أجل دراستها و البحث عن قانون عام يجمعها، و نحاول في هذا المقام أن نستفيد من العلوم اللّسانية و من أطروحاتها بما قد يفيدنا في بحثنا عن وظيفة الرّمز الأدبي، و مدى تقاطعه و انزياحه عن الوظيفة التّواصليّة التي هي الوظيفة الأساسيّة للّغة، و الوقوف عند أهم الآراء التي تناولت العلامة اللّغوية باعتبارها إشارة لسانيّة، أو رمزا كما هو الحال عند السّيميائيّة، علم العلامات، علم الرّموز، و التي هي فرع من علم اللّغة العام.

لقد شكّلت السّيميائيّة منذ الخمسينيّات من القرن الماضي في المجال الأدبي –خاصّة- تيارًا فكريًّا أثرى الآراء النّقديّة المعاصرة، و أمدّها بأشكال جديدة بغية فهم و تأويل الخطاب الأدبي في جميع أشكاله، فمع بداية القرن الماضي بشّر عالم اللّسانيات السّويسري (فردناند دوسوسير /Ferdinand de Saussure) بميلاد علم جديد أطلق عليه "السّيمولوجيّة" (Sémiologie)، مهمّته هي دراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعيّة[1]، من خلال كتابه "محاضرات اللّسانيات العامة" الذي أشار فيه إلى مفهوم الرّمز، و لو بشكل عرضي، و في الوقت نفسه خرج الفيلسوف الأمريكي (شارل سندرس بورس/ Charles Sanders Boris) برؤية جديدة في التّعاطي مع الشّأن الإنسانيّ أطلق على هذه الرّؤية (السّيميائيّة)، و قد كان لهذين الرّأيين رأي (سوسير) و (بورس) أثر كبير على الوعي المعرفي و على العلوم في مجملها.

أمّا الرّمز (symbole) عند (سوسير) فهو يقابل الدّال (Signifiant) ، و المرموز إليه الفكرة تقابل عنده المدلول (signifie) فنجده في "دروس في علم اللّغة" ، يقول: «**أنّ العلامة لا تربط بين الشّيء والاسم بل بين المفهوم والصّورة السّمعيّة**»[2]، فالعلامة عنده وحدة ثنائيّة لا يمكن الفصل بينهما ، و الدّلالة تنشأ من حيث الرّبط بين هذه الثّنائيّة أي الدّال والمدلول، و العلاقة بينهما علاقة اعتباط، و هي غير معلّلة و بالتّالي فإنّ (سوسير) يكون قد أقصى الواقع الخارجي الذي تشير إليه العلامة و هو "المرجع".

و قد استخدم (دو سوسير) كلمة "رمز" لتعيين العلامة الألسنيّة التي يسمّيها الدّال، كما أنّه يشير إلى طبيعة العلاقة في الرّمز و التي تختلف عن العلاقة في العلامة اللّسانيّة، يقول: «**إنّ للرّمز صفة ليست هي شكل عام اعتباطيّة أبدا، و هذا الرّمز ليس بفارغ أيضا، إذ هناك**

---

[1]–سعيد بنكراد: السيميائية (مفاهيمها وتطبيقاتها)، منشورات الزمان، الرباط، المغرب، 2003، ص ،01.

[2]- F.de Saussure :- Cours de linguistique générale, Payot, Paris, 1978, p , 98.

بعضا من ملامح الرّابط الطّبيعي بين الدّال والمدلول، و لا يمكن تبديل الميزان، و هو رمز العدالة بأيّ شيء آخر كالعربة مثلا»[1]، و من ثمّ فهو يستعمل مصطلح علامة أو إشارة، و ذلك أنه يدرك جيّدا أنّ الرّمز ليس فارغًا فهو يشير إلى بقايا تعليليّة تجعل من إحالة الدّال على المدلول إحالة محكومة بمبدأ التّعليل، في حين أنّ اللّسان في جوهره ظاهرة اعتباطيّة، غير أنّها اعتباطيّة نسبيّة، كما أنّ الرّمز لا يمكن استبداله بشيء آخر.

و الرّمز عند (سوسير) غير العلامة، فإذا كانت العلامة قد تكتسب دلالات متنوعة من خلال سياقات مختلفة، فإنّ الرّمز بدوره يشير إلى سياقات ثقافيّة متباينة، و هذه الأخيرة كفيلة بخلق الرّمز أو نفي هذه الميزة عنه ، فالعلامة تشير إلى شيء أو ذهنية موجودة سلفا، في حين يستمد الرّمز دلالته من ظلال العلامة، فكما أنّ الغروب يشير إلى انقضاء النّهار، فهو يشير أيضا إلى دلالة أخرى و هي الفناء، فالحياة تلتقي مع النّهار في أنّه مصدر الحركة، مثلما أن الفجر يشير إلى التّجدّد والولادة.

و قد وظّف الرّومانسيون هذه الدّلالات الرّمزية لمظاهر الطّبيعة في أدبهم حتى غدت الطّبيعة عندهم بكل مظاهرها رموزا لما تخفيه الذّات الإنسانيّة من مشاعر مرهفة، و هذا لا يعني ابتكار الرّومانسيين لتلك الرّؤية الوجوديّة، فذلك يرتبط بطقوس قديمة، و من تلك الدّلالات القديمة لمظاهر الطّبيعة استمدت كثير من الرموز كينونتها، فالنّور يشير إلى المعرفة والبياض إلى الصّفاء و النّقاء، و الحمامة البيضاء إلى السّلام، فالرّمز بهذا المعنى شيء حسّي له وجود في ذاته بعيدا عن أيّة دلالة، و من جهة أخرى فهو مرتبط بالثّقافة، أي بالطّقوس و المفاهيم التي تعارف الناس عليها عن طريق الاصطلاح، و هي مرتبطة بالحالات النّفسيّة التي تنتاب الإنسان.

و هذا ما أشار إليه (بورس) بأنّ العلاقة بين الأيقونة الرمزية و موضوعها لا يستند إلى التّشابه و لا إلى التّجاوز، بل إلى العرف الاجتماعي ،و قد قسّم العلامة إلى مجموعات ثلاث: الأيقونة و الإشارة و الرمز.

1-الأيقونة "Icone": **«إنّ الأيقونة علامة تحيل إلى الشّيء الذي تشير إليه بفضل صفات تمتلكها خاصة بها وحدها، فقد يكون أيّ شيء أيقونة لأي شيء آخر سواء كان هذا الشّيء صفة أو كائنا فردا أو قانونا بمجرد أن تشبه الأيقونة هذا الشّيء وتستخدم**

---

[1]-فردناند دي سوسير: محاضرات في الألسنية العامة، تر: يوسف غازي مجيد نصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1986، ص ،88.

علامة له»[1]، و مثال ذلك الصّورة الشّمسيّة التي تشير إلى شخص بعينه من خلال علاقة التّشابه بينهما أي بين الدّال و المشار إليه.

2-المؤشّر "Index" أو الإشارة: و هي علامة تحيل إلى الشّيء المشار إليه من خلال التّجاور الواقعي الفيزيقي كالدّخان الذي يشير إلى وجود النّار، فعلاقتها بما تشير إليه علاقة سببيّة كما قد تصبح هذه العلامات مزدوجة الدّلالة، فقد تكون لها دلالة ثانيّة تكتسبها من العرف، و إن كان يحمل رسالة تتجاوز مجرّد العلامة.

3-الرّمز "Symbole": و هو علامة تحيل إلى الشّيء الذي تشير إليه بفعل الاصطلاح، تعتمد على التّداعي بين الأفكار عامة، متجاوزة التّجاور و التّشابه، «**فهو كلمة تشير إلى موضوع معيّن مباشرة على سبيل الاصطلاح و التّواضع**»[2]، فهي أكثر العلامات تجربة و أقرب إلى الكليّات منها إلى الحقائق في الواقع، فالعلامات المفردة تجليّات للرّمز، و ليس الرّمز نفسه من ذلك الميزان الذي نرمز به إلى العدالة و الحمامة إلى السّلام.

هكذا فالرّمز عند (بورس) قد أضاف فسحة للرّمز مقارنة مع نظيره (سوسير)، إذ العلامة عنده أرقى فنيّا من الأيقونة و المؤشّر، كونها أكثر تجريدا، لأنّ العلاقة بن الدّال و المدلول غير معلّلة و غير مصطلح عليها، إلاّ أنّه حصر العلامة في الاصطلاح و التّجاور و التّشابه، بحيث جعل الرّمز السّيميائي يتقولب على نفسه في وحدة دلاليّة مغلقة، و هذا ما لم يتقيّد به الدّرس السّيميائي الجديد بجعله علامة شاردة في الفضاء الدّلالي ممّا جعله غابة من المعاني لا نهائي التّأويل.

هـ-الرّمز في المفهوم البلاغي:

1-الرّمز والصّورة : إنّ من طبيعة التّفكير الأدبي التّصوير باعتبار« **الصّورة إدراكا جماليّا لحقيقة الصّور، و لكونها تهدف إلى الإيحاء، و ليس إلى التّقرير و الثّبات**»[3]، هذا يعني أنّ الصّورة الفنيّة تفكير مرتبط بوجدان الأديب ، و أنّها لا تخضع لعقله بقدر ما تخضع

---

[1]-أحمد حساني : مباحث في اللسانيات، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، ص، 31.

[2]-ياسين الأيوبي: مذاهب الأدب، معالم وانعكاسات : الكلاسيكية ، الرومنطيقية ، الواقعية ، دار الملايين ، بيروت ، ط2 ، 1984، ص، 40 .

[3]-كريب رمضان: فلسفة الجمال في النقد الأدبي، مصطفى ناصف نموذجا، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، 2009، ص، 146.

لشعوره «**تتحرّك هذه الصّورة في أعماق النّص الأدبي، و هي حركة لا تراها العين، و إنّما تحسّها النّفس، إنّها سرّ خفيّ، هي التّعاطف والتّقارب بين الصّور في بعض عناصرها المكوّنة لها**»[1]، و هي رمز لا يحمل الواقع و غير الواقع، و إنّما هو «**عالم واحد يمتزج فيه الطرفان على نحو متكامل، لا يشير إلى غيره لأنّه نفسه إشارة، و لا تعرف هذه الدّلالة الثنائيّة تعارضًا بين الدّلالة الواقعيّة الحسيّة للرّمز و غير الواقعيّة أو الذّهنيّة**»[2]. فالصّورة الفّنيّة بهذا المفهوم مثلها مثل الرّمز، فـ«**هي تجمع بين الذّات المبدعة بكل خصوصياتها و العالم الموضوعي بكل سلبيّاته**» [3]، فالغاية الفّنيّة التي تقصد إليها الصّورة هي محو التّناقض بين الإنسان و العالم المحيط به، و عليه فالعمل الفنّي يصبح «**ليس مجرّد تقليدا للعالم المرئي، و لكنّه يتجاوزه إلى خلق جميل عبر مشاهد في الطّبيعة بواسطة خيال الفّنان المبدع**»[4]، و هي عند الكثير من الدّارسين لا تقوم إلاّ على أساس من التّعبير المجازي، و كانت الصّورة عندهم مرادفة للمجاز ولأنواعه المختلفة.

و مهما يكن من أمر في تعدّد الرّؤية للصّورة الفنيّة، فإنّها تعدّ حتمًا مدخلا خصبًا لدراسة الرّمز، فهي «**الممر الحتمي المفضي إلى اكتشاف الرّمز الفنّي، و إدراكه ضمن سياقه الحيويّ**»[5]، و هي أيضا تشكيل لغويّ يكوّنها خيال الأديب من معطيات متعدّدة غير خاضعة للمحاكاة، و خلق جديد، غايتها كسر الجاهز الموضوعي، و تشكيل واقع جديد على أنقاض هذا الموضوعي، و هكذا يبدو أنّ الصّورة ليست مجرد وسيلة مجازيّة، فهي إذا وظّفت عن وعي بمستوييها الحقيقي و غير الحقيقي، أو الدّلالي و الرّمزي فإنّها تصبح رمزا.

و انطلاقا من هذا التّحول الأخير نجد أنّ بعض الدّارسين يخلطون بين الرّمز و الصّورة، و قد تمّ بالفعل دراسة العديد من القضايا الأدبيّة تحت مصطلح الصّورة الرّمزيّة، و يعود ذلك حسب تقدير البعض إلى أنّ الحدود بين الرّمز و الصّورة تبقى غامضة، حيث تتداخل كلّ من مفاهيم الصّورة مع مفاهيم الرّمز.

---

(1)–مصطفى ناصف :الصورة الأدبية، ص، 11.

(2)–بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1994، ص ،28 .

(3)–عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 2000، ص،05.

(4)–م . ن ، ص. ن

(5)–كريب رمضان: فلسفة الجمال في النقد العربي، ص، 39.

و نجد (محمد فتّوح أحمد) يلخّص الفرق بينهما فيرى أن: «**الرّمز وحدته الأولى صورة حسيّة تشير إلى معنوي، لا يقع تحت الحواس، لكن هذه الصّورة بمفردها قاصرة على الإيحاء، سمة الرّمز الجوهريّة، و الذي يعطيها معناها الرّمزي إنّما هو الأسلوب كلّه، (...)، و من ثمّ فإن علاقة الصّورة بالرّمز من هذه النّاحيّة أقرب إلى علاقة العموم بالخصوص أو علاقة الصّورة البسيطة بالبناء الصّوري المركّب الذي يتبع قيمته الإيحائية من الإيقاع و الأسلوب معا**»[1]، فالفرق بينهما يقدّر في درجة التّجريد و التّركيب، و من جهة أخرى يذهب (محمد فتّوح) إلى القول أنّ: «**علاقة الرّمز بالصّورة ليست بالضّرورة علاقة مفارقة، فقد تتعقّد الصّورة و تتآزر عناصرها تآزرا، إيحائيا بحيث تبلغ درجة من التّجريد، تصلها بمشارف الرّمز و من أجل هذا كان الخلاف بينها و بين الرّمز خلافا نظريًّا ينهار عند الممارسة الفنيّة**»[2]، و تبقى العلاقة بينهما علاقة تكامل و تداخل، إذ يهدف كل منهما إلى الإيحاء و ليس إلى التّقرير و الإثبات.

2-الرّمز و الكناية:

تعرّف الكناية بأنّها ضرب من الأساليب البيانيّة التي يشملها الرّمز، و هي أن تتكلم عن شيء و تريد غيره، و هذا باب من أبواب الرّمز و الإشارة حتّى أنّ النّقد العربي القديم، قد قرن بين المصطلحات كما هو الحال لدى (عبد القاهر الجرجاني)، الذي عدّها ألفاظًا مترادفة على معنى واحدٍ[3]، و هي في تعريف علماء البيان لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع جواز إرادة ذلك المعنى أي المعنى الحقيقي لمعنى الكناية، و هي تعبير غير مباشر، و هذا ما يشكّل نقطة التّلاقي بينها وبين الرّمز.

ج-الرمز و المجاز:

يتداخل المجاز مع الرّمز من حيث أن كلّ منهما يكتسب دلالات حسيّة أو معنويّة، و المجاز في اللّغة من جاز الشيء أن يتعدّاه و يتجاوزه؛ أمّا اصطلاحا فهو: «**استعمال اللّفظ في غير ما وضع له لعلاقة، مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي**»[4]، فكل لفظ نقل عن موضعه

---

[1]-محمد فتوح أحمد: الرمز في القصيدة الحديثة، ص ص ، 272-273.

[2]-م . ن ، ص، 144.

[3]-ينظر عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت ، لبنان ، 1978، ص ، 201.

[4]-عبد العزيز عتيق: علم البيان، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت ، لبنان، 1958، ص ، 68.

فهو مجاز، و الشّيء نفسه بالنسبة للرّمز، إلاّ أنّ دلالات المجاز تتّصف بأنّها محدودة، أمّا الرّمز فإيحاءاته لا نهائيّة، يعتمد التّأويل اللاّنهائي، إضافة إلى أنّه غير مقيّد القرينة.

3-الرّمز و الاستعارة:

و يمكن تعريفها بأنّها مجاز و تشبيه حذف أحد طرفيه، و هي عند (جاكبسون/ jackpson) «**تقوم على الانتقاء و الاستبدال و المشابهة إنّها تصوير الأشياء بما لا يرتبط بها مكانيًّا و زمانيًّا، بل بما يرمز إليها بعلاقة غالبا ما تكون تشبيهيّة أو ثقافيّة**»[1]. نفهم من هذا أنّ هناك تقاربا قويا في عمق الدّلالة بين الاستعارة و الرّمز، بحيث «**أنّ العمل الأدبي في عمومه تعبير استعاريّ ذو أبعاد رمزيّة**»[2]، فالاستعارة تبقى نوعا من التّجريد، تبتعد عن التّجسيد، و تقترب من الرّمز، بل و تدخل مداره، إلاّ أنّ هناك تفاوتا بينهما من حيث أنّ الرّمز يبقى أكثر إيحاء و عطاء من حيث إمكانيته في التّجدّد تبعا لتعدّد القراءات و التّأويل، فقد تفوّق الرمز في كثرة الدّلالات و تنوّعها ، قد يصعب حصرها و تحديدها.

و نعتقد أنّ الإلمام بشيء من أنواع البيان، و ما بينها من اتّفاق أو اختلاف مع الرّمز لم يكن بالصّفة الموسّعة، و لكنّنا نرى أنّ ما ذكرناه هو أهمّها، و تبقى سمة الرّمز بين تلك الألوان البيانيّة هي الإيحاء المفتوح على القراءات و التّأويلات في ثراء، كما تذوب تلك الصّور في الرّمز، و يبقى السّياق هو الفاصل بينهما.

---

(1)-فاطمة الطبال بركة: النظرية الألسنية عند رومان جاكسون، المؤسسة الجامعية، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص، 210.

(2)-مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ص، 156.

ثانيًا : أنواع الرّمز و مستوياته:

اختلف الباحثون في تقسيم أنواع الرّمز و مستوياته، ما بين تراثي أو خاص أو طبيعي، و ما بين جزئي و كلّي أو بسيط و مركّب، و أحيانا يخلطون بين الأنواع و المستويات، و هو اختلاف يتناسب أحيانا و يتناقض أحيانا أخرى، مع أنّ ماهيّة الرّمز لا تعترف بالفوارق بين مصطلحاته مادام يؤدّي وظيفته في العمل الأدبي، فالحقيقة الثابتة أن يكون الرّمز أو لا يكون.

و تجدر الإشارة إلى أنّ بعض المصطلحات التي أطلقها النّقاد وخصوصا العرب على مستويات الرّمز تدل على ركام اصطلاحي زاعق تفنّن فيه العرب دون سواهم، ما جعل مسمّياتهم «**تعبيرا ضمنياً أمينا عن إسهال مرضي فتّاك بالفعل الاصطلاحي العربي**»[1].

1- أنواع الرّمز:

أ ــ الرّمز التّراثي:

يعرّف (إسماعيل سيد علي) التّراث أنّه «**ذلك المخزون الثّقافي المتنوّع و المتوارث من قبل الآباء و الأجداد، و المشتمل على القيم الدينيّة و التاريخيّة و الحضاريّة و الشعبيّة، بما فيها من عادات و تقاليد سواء كانت هذه القيم مدّونة في كتب التّراث، أو مبثوثة بين سطورها أو متوارثة أو مكتسبة بمرور الزّمن، و بعبارة أكثر وضوحا، إنّ التّراث هو روح الماضي، وروح الحاضر، و روح المستقبل، بالنّسبة للإنسان الذي يحيا به و تموت شخصّيته إذا ابتعد عنه أو فقده**»[2]، يكشف هذا التّعريف ما للتّراث من أهمّية بالغة باعتباره يشكّل جوهر وجدان الأمّة و منبعا يعمد إليه الأديب في كثير من الأحيان يستمّد منه رموزه، سواء كانت شخصيّات أم أحداثا أم أقوالا، و تكون مستمدّة إمّا من التّراث الأسطوري أو الشّعبي أو الأدبي، أو التّراث التّاريخي، فهو «**الذي يملك أساسا من الدّين والتّاريخ أو الأسطورة**»[3].

---

[1]-يوسف أوغليسي: محاضرات النقد الأدبي المعاصر، منشورات جامعة منتوري ، قسنطينة، 2004-2005، ص، 69.

[2]-إسماعيل السيد علي: أثر التراث في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دار المرجان، الكويت، 2000، ص، 25 .

[3]-يحي الشيخ صالح: شعر الثورة عند مفدي زكريا، دار الشعب، قسنطينة، ط1، 1987، ص، 336.

و يعدّ التّراث بهذا المفهوم الينبوع الكبير الذي تتفرّع عنه جداول تصبّ في مجراها، و يمكن أن نميّزها كأنواع للرمز يتداولها الأدباء «**مستلهمين جوانبها التّراثيّة، و طاقات إيحائها الكامنة، مجدّدين حينا و مجترّين أحيانا**»[1].

1-الرّمز الأسطوري:

لا يكاد يخلو نصٌّ أدبيٌّ معاصرٌ من تضمين للأسطورة باختلاف أشكالها، سواء كانت رمزا، أو صورة استعارية أو إشارة بسيطة عابرة يكشف فيها المبدع عن عوالم و حضارات القرون البائدة من عرب، و يونان، و فراعنة... ،وإسقاطها على الحاضر المعاصر عن طريق الإيحاءات و الدّلالات غير المباشرة، يحدّدها السّياق.

2-الرّمز الدّيني:

لقد كان التّراث الدّيني في كلّ العصور، و لدى كلّ الأمم مصدرا من مصادر الإلهام،حيث يستمّد منه نماذج و موضوعات و صورا أدبيّة، و ما زال القرآن الكريم المعين الثّرّ بالدّلالات الإنسانيّة و الفنيّة التي تضفي على الصّورة الأدبيّة عنصر الحيويّة و الأصالة، ليستقي منه الأدباء تجاربهم الإبداعيّة، إضافة إلى السّيرة النّبويّة و الشّخصيّات الدّينيّة الشّهيرة، و الكتب السّماويّة و الأنبياء –عليهم السلام- فهي كلّها رموز دينيّة تشكّل ذاكرة الأمّة العربيّة الإسلاميّة بما تضمره من إيحاءات دلاليّة.

3-الرّمز الصّوفي:

لقد أصبحت رغبة المبدع ملحّة في ولوج تجارب جديدة و الارتقاء إلى فضاءات أرحب تستوعب واقعه بكل تراكماته الثّقافيّة و الاجتماعيّة و السياسيّة، و يطمح إلى تطعيم كل ذلك بجماليّات راح يبحث عنها في الموروثات الثّقافيّة من جهة، و يصبّها في شكل حداثي منفتح على إمكانات فنيّة هائلة أخرى، فكان ذلك الوهج الصّوفي الذي أخذ بقلوب الأدباء، فراحوا ينهلون من منابعه، متّكئين على لغة تخفي حقيقتها وراء أستار الرّموز الصّوفيّة، و غاية الأديب من هذا التّوظيف هو الجمع بين النّقيضين عالم الواقع و عالم المثال، للوصول إلى نوع من المصالحة بين

---

[1]–م . س، ص . ن .

المادة و الرّوح أو إحداث نوع من التّوازن في الشّخصيّة الحاضرة، و الأزليّة للإنسان كما أكّد ذلك الشاعر (كولوردج)[1].

4-الرّمز التّاريخي:

يستنزل فيه الكاتب الدّلالات التّاريخيّة على الأبعاد المعاصرة، و إنّ أبرز الرّموز التّاريخية تستقى من التّاريخ العربي الإسلامي، و هي تتنوّع بين الشّخصيّات، و بين الوقائع و الأحداث.

5-الرّمز الأدبي:

فقد يستحضره الأديب باستخدام و توظيف رموز لشخصيّات أدبيّة أو أقوال مشهورة، ليخلق به رمزا ينبض بدلالات إيحائيّة لتجربة شعوريّة جديدة، مثلما نجد ذلك عند الشّاعر (أمل دنقل) الذي استدعى أبياتا للمتنبي لتكون معادلا موضوعيّا لتجربة جديدة، يقول فيها:

ما حاجتي للسّيف مشهورًا

ما دمتُ قد جاوزتُ كافورًا

وعيدٌ بأيّة حال عدتَ يا عيدُ

بما مضىَ أمْ لأرضي فيك تهديدُ

و هكذا فقد وجد الأديب العربي في هذا التّنوّع التّراثي المعادل الموضوعي للواقع المعيش و بابا من أبواب التّأصيل للظّاهرة الأدبيّة و مسايرة الحداثة و المعاصرة، بشرط أن يخرجه من الدّائرة التّداوليّة التي تبقيه واضحا، يفتقد لأهمّ خصائص الرّمز و هو الغموض و الإيحاء بتفجير طاقاته المخزّنة و الابتعاد عن التّقييد الدّلالي الذي يقرّبه من اللّفظ اللّغوي ذي المدلول المحدّد المتّفق عليه.

ب-الرّمز الخاص:

يعد الرّمز الخاص أرحب مجالا من حيث إنّ الأديب يجد فيه حركيّة و حريّة أكبر «**و لهذا يكون رمزا خاصًّا به على الأغلب، لأنّه يختاره عادة من بين آلاف الجزئيّات التّراثيّة و الحياتيّة الصغيرة**»[2]، فخصوصيّة هذا النّوع من الرّموز تكون نابعة من ابتداع و خلق المبدع نفسه لهذا الرّمز، يستقيه من مصادر تراثيّة أو طبيعيّة «**دون أن يسبقه إليه غيره ليعبّر عن تجربة**

---

[1]-ينظر: عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي، المعاصر، ص:15. كما ينظر: كلوردج، النظرية الرومنتيكية في الشعر، تر: عبد الحكيم حسان، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1971، ص، 168.

[2]-محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص، 209.

أو شعور ما»[1]، فهو رمز جديد لم يتداول و لم يستهلك، ممّا يتيح له نثر إشعاعات و إيحاءات توفّر له المتعة و الفائدة.

2-مستوياته:

يتحقّق الرّمز بواسطة الألفاظ التي تتحوّل إلى أدوات لغويّة تحمل وظائف جماليّة و تكون دالة على مدلولات، و قد تتحقّق قيمة الرّمز بالكلمة المفردة أو الوحدات اللّغويّة البسيطة، كما قد تتآزر فيما بينها تآزرا كلّيّا تمتدّ على رقعة النّص كلّه، فيخلق بذلك رمزا كليّا، فيغدو الأوّل رمزا جزئيّا ، أو بسيطا، بينما تأتي الثّانية في صورة مركّبة، و هكذا فإنّ البناء الرّمزي يتشكّل من خلال الإطار الكلّي، و هذا لا يعني حصر الرّمز في هذا المجرى، بل إنّ هناك رموزا لا تعدّ، فهي بمثابة جداول صغيرة تتدفّق و تؤدّي إلى المجرى الكبير لتلتحم به مكوّنة معه الإطار الكلّي، و عليه يمكننا تقسيم النّص إلى هذه المستويات:

أ-الرّمز الجزئي أو البسيط:

و هو أسلوب فنّي تكتسب فيه الكلمة المفردة أو الصّورة الجزئيّة التي تتراءى في شتّى أنواع البيان قيمة رمزيّة من خلال تفاعلها مع ما ترمز إليه، فيؤدّي ذلك إلى إيحائها و استثارتها الكثير من المعاني الخفيّة، و هو يقوم على الإيحاءات التي تبثّها الصّورة الجزئيّة أو الكلمات المشعّة ذات الارتباط بأحداث تاريخيّة أو سياسيّة، أو تجارب عاطفيّة أو مواقف اجتماعيّة، أو ظواهر طبيعيّة، أو أماكن ذات مدلول شعوري خاص.

ب-الرّمز الكلّي أو المركّب:

و هو الفكرة المطلقة أو المعنى الأساسي، أو المحور الذي تدور حوله كل الصّور الأدبيّة، على أن تكون تلك الفكرة هي التي تنظّم كل الصّور الجزئيّة، التي تتناثر في النّص؛ و مهما تناثرت فروعها فإنّ قوّة أثيريّة تربط بينها برباط وثيق ينبع من التّجربة الشّعوريّة.

و إنّ الرّمز الجزئي يسهم في جعل المتلقّي في تفاعل مع الرّمز الكلّي، الذي ينبع من المعنى الإيحائي الذي يقدّمه بناء النّص حين تتعاون جميع صورها وعناصرها الفّنيّة لتقديم هذا المعنى الرّمزي، فهو لا يقوم على تمثيل الفكرة المحدّدة الواضحة المعالم، و إنّما يقدّم رمزا عاما ينبع من تكامل بناء النّص، و يأتي رمزا ثريّا بالإيحاءات التي تحمل أكثر من تأويل و أكثر من تفسير،

---

[1]-يحي الشيخ صالح: شعر الثورة عند مفدي زكريا، ص، 355.

و هذا النّوع من الرّموز يعتمد على الصّور الرّمزيّة المركّبة أكثر من اعتماده على الرّموز المفردة، و تحقّق الصّور فيه هذا المعنى الرّمزي العام، و بعبارة أوجز فهو «**إطار كلّي تتآزر في بنائه وسائل الأداء المختلفة من ألفاظ و صور وإيقاعات**»[1].

[1]- م ، س ، ص ، 227.

ثالثًا: خصائص الرّمز:

هناك سمات و خصائص تميّز الرّمز و لا تجعله مجرّد إشارة أو علامة دالّة ، و قد تمّ استنباطها من المفاهيم المتعدّدة له، و أهمّ هذه الخصائص:

-الغموض:

إذا رجعنا إلى مدلول كلمة الغموض في الدّراسات النّقديّة، فسوف نجد أنّ (ابن الأثير) في "المثل السّائر" يرى أنّ «**أفخر الشّعر ما غمض فهو لا يعطيك غرضه إلاّ بعد مماطلة**»[1]، و ما يصدق على الشّعر يصدق على النّثر كالروايّة و المسرحيّة، بحيث إنّنا حين نكتب نصّا غامضا، يكون ثريّا من حيث الدّلالة و التّأويل ،ممّا يجعله قابلا للاكتشاف و الانزياح أيضا، بما يحمله بناؤه اللّغوي من إيحاء، و لا مكان في النّص للسّطحية و التّقريريّة و المباشرة، بشرط أن لا يكون الغرض من الرّموز إخفاء الأشياء من أجل البحث عنها، فيتحوّل النّص الأدبي إلى لغز كبير تحار فيه الأفهام، بل لعلّ الأديب نفسه لا يدري ماذا يريد، و هكذا يكون الغموض من أسباب اختلاف رؤية متلقّي العمل الأدبي و وقوعه في دائرة الاغتراب.

-الإيحاء:

و هو أن يكون الرّمز مفتوحا على دلالات متباينة و مختلفة ،حيث إنّها عنوان للجمال الفنّي للتّجربة، حيث الكثافة و العمق، و تعدّد القراءات و التّأويل.

-الإيجاز:

و قد اعتبره (درويش الجندي) دعامة أساسيّة من دعائم الرّمزية العربيّة الأسلوبيّة[2]، و يسقط (ابن سنان الخفاجي) الرّمز على الإيجاز في قوله: «**و الأصل في مدح الإيجاز و الاختصار في الكلام، أنّ الألفاظ غير مقصودة في نفسها، و إنّما المقصود هو المعاني و الأغراض التي احتيج إلى العبارة عنها بالكلام**»[3].

-الاتّساع:

---

[1]-ابن الأثير: المثل السائر، تحقيق: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار النهضة، مصر، القاهرة، مصر، ج4، ص ، 07.

[2]-درويش الجندي : الرمزية في الأدب العربي الحديث ، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، 1958، ص ، 20.

[3]-ابن سنان الخفاجي : سرّ الفصاحة، تحقيق: عبد المتعال الصعيدي، القاهرة، مصر، 1953،ص ، 251.

و هو اللّفظ الذي يتّسع فيه التّأويل و ينطبق أيضا على التّعبير الرّمزي، و قال (السّبكي) بشأن التّأويل: «**و هو كل كلام تتّسع تأويلاته فتتفاوت العقول فيها لكثرة احتمالاتها**»[1]، فالدّلالة الرّمزية تتّسم إذن بالتّراكم الدّلالي أي طبقات متراكمة من المعاني يتيحها التّأويل.

-السّياقيّة:

و هي إحدى خصائص الرّمز، حيث يكون السّياق في الرّمز كالعيّنات السّيميائيّة في النّص، يوجّهه و يخلق له فضاءه الدّلالي.

-غير المباشرة في التّعبير:

و هي السّمة الأساسيّة التي بني عليها النّص الحداثي برمّته، كما يعدّ ركيزة أساسيّة من ركائز الأساليب الرّمزية يقول (مالارميه): «سمّ شيئا باسمه، يحذف منه ثلاثة أرباع شاعريّته»، كما أنّها سمة بارزة في الكتابة المسرحيّة و الروائيّة و فنون النّثر الأخرى.

---

[1]-بهاء الدين السبكي: عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، القاهرة، مصر، ج4، 1937، ص ، 469.

رابعًا: الرّمزية وتجلّياتها في الأدب و المسرح:

كانت الرّمزية (Symbolisme) أحد الاتجاهات الهامّة في الأدب و الفنّ، ظهرت في النّصف الثّاني من القرن التّاسع عشر على أيدي الشاعرين الفرنسيين (ستيفان مالارمي /Stéphane Mallarmé) و (بول فرلين/ Paul Verlaine) اللّذين خرجا عن المذهب البرناسي و الواقعيّة الطبيعيّة و كانت الرّمزيّة «**رافضة للروّمانسية لانجرافها مع الانسياب التّلقائي للأديب، و البرناسية في شكليّتها الضّيّقة، و الواقعيّة في رصدها التّسجيلي و الفوتوغرافي للواقع**»[1].

و إذا رحنا نتأمل هذا التّعريف جيّدا، لا شكّ أنّ سؤالا مهمًّا يطرح نفسه، و مفاده هل التّيار الرّمزي قد ظهر دفعة واحدة، بحيث لا نجد له إرهاصات أو صدى في تلك المذاهب التي رفضها؟

نقول إنّ الرّمزية الأدبيّة تعتبر نتيجة نهائيّة للتّطور الذي بدأ بالرّومانسيّة التي ظهرت خلال القرن الثّامن عشر، و كانت تنطوي على أفكار معقّدة، و لم تكن مجرّد نزعة عاطفيّة لا تعبّر إلاّ عن حالات النّفس الباطنيّة في بحث مستمر مع الذّات، بحيث فرضت وجودها على أجناس الأدب جميعها، بما فيها من بساطة وتلقائيّة اعتمادا على الطبيعة التي شكّلت للرّومانسيّين مصدرا هامًّا لرموزهم.

كما ارتبط مفهوم الرّمز بفلسفة "الحلم" الذي اهتمّ بها الرّومانسيّون خاصة الكاتب الألماني (هيدر /Herder)، إلاّ أنّ هذا الملمح ظلّ عندهم يتحرّك على السّطح دون العمق، مع استفادة الرّمزيّين من هذا الإرث الرّومانسي و نظريّات (فرويد) في معالجة الحلم الذي «**غدا عندهم ضربا من الممارسة الصوفيّة**»[2].

كما أفادت من البرناسيّة في صفاء الأسلوب و جماليّة التّعبير ، و كذلك من الكلاسيكيّة في امتناعها عن الهذيان و الاهتداء بالفعل بعد أن يذاب و يصهر في بوتقة التّجريد .

و قد دعا الرّمزيّون إلى الاهتمام بالتّعبير عن أسرار الكون و الوجود و ما وراء الطّبيعة و عالم الأفكار و المشاعر الغامضة و الشّعور الدّاخلي ، و هي ضدّ التّقريريّة و الخطابيّة ، كما

---

[1]-نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص ، 299.

[2]-إبراهيم رماني: الرمز في الشعر العربي الحديث، ص ، 76.

اعتمدت الرّمزيّة على خاصيّة المزج بين الحواس، و الدّمج بين وظائفها لكسر حدود المنطق و العقل اللّذين يقيّدان عالم الشّعر و الأدب، فترى الأديب "يسمع" قدوم الظّلام، و "يسمع" نور الصّباح، و قد كان (بودلير) أوّل من طبّق نظريّة الحواس في شعره، و يبرز (محمد مندور) هذا المزج أدبيًّا فيقول: «...**من الواجب على الأديب أو الشّاعر الذي يريد أن يستنفذ كل ما في نفسه و ينقله كاملا إلى نفس الغير، أن ينقل ألفاظا من مجال حسيّ معيّن إلى مجال آخر، إذا كان هذا النّقل يعينه على هدفه، و هو نقل الأثر النّفسي إلى الغير**»[1]، و مفاد هذا القول أنّ هذا المزج إذا وجد لغير نقل الأثر النّفسي المتوّلد عن التّجربة، عدّ ذلك تهويمًا و هذيانًا، و مادام الأدب خلقًا و سحرًا و جمالًا و كشفًا و رؤيًا، فعلى الأديب الاستمرار في البحث عن الأساليب و الطّرق الفنّية التي تصّور الحقيقة و تقدّمها للمتلقّي في شكل أدبي راق.

كما ميّز الرّمزيّون بين الرّموز المصطلح عليها و بين الرّموز الفنّية و رأوا بإمكانيّة إدماج ما اصطلح عليه من الرّموز في العمل الأدبي، بعد إعادة صياغتها من جديد، بحيث أنّ مضمون الرّمز يمكن ترجمته إلى أيّ شيء آخر، فهو متباين في التّفسير و التّحليل و الدّلالة، و لا يقبل أن يستنفذ معناه، إذ هو عملية ديناميكية متجدّدة، و بمقاربته مع الأساليب البلاغيّة التّقليديّة كالتّشبيه المجاز و الاستعارة يبدو أنّها عملية فكريّة سكونيّة (استاتيكيّة) تضع دائما حدّا و نهاية لتداعي المعاني؛ فهي قد تكون بمثابة لغو حلّه واضح، في حين يفجّر الرّمز المعاني و الدّلالات و يولّدها و يجعلها دائما في حالة حركة.

و هكذا يغدو الرّمز لغة شعريّة ، قائمة بذاتها و ليس مجرد أداة للتّشبيه و الاستعارة و التّوريّة ، و هذا ما جسّده رائد الرّمزيّة (بودلير) في قصيدته "مراسلات Correspondances"، التي أحال فيها كل الأشياء و المعاني إلى رموز بحتة، فكانت مدخلا للتّوظيف الفنّي الجديد للرّمز، بعيدا عن الاستعمال التّقليدي له في الأساطير و الملاحم القديمة، فالإنسان عند (بودلير) «**كائن رمزّي حيّ يسير وسط غابة مليئة بالرّموز و جميع الأشياء الملموسة عبارة عن صدى مجسّد للحقائق الرّوحيّة التي تحلّل في الوحدة المطلقة المظلمة المضطربة التي يتكوّن منها العالم غير المرئي**»[2].

---

[1]-محمد مندور :الشعر المصري بعد شوقي ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، مصر ، 1960 ، ص ، 33 .

[2]-نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، ص، 305.

كما يعدّ (بودلير) من النّماذج العليا للتّيار الرّمزي من خلال ديوانه "أزهار الشّر" الذي صدر عام 1957 وكذلك (بول فرلين) في دواوينه "أغنيات دون كلام" و "حكمة" و نشير إلى (آرثر رامبو/ Arther Rumbo) الذي اعتمد في بناء القصيدة على "اللاّوعي" "و تداعي الصّور" تداعيا حرّا تتراسل فيه المدركات على نحو لا يتقيّد بالزّمان و المكان[1].

و تبلغ الصّيغة الرّمزيّة ذروتها على يد (مالارميه)، بل إنّه عند بعض الدّارسين يعدّ المؤسّس الحقيقي للرّمزيّة، و مع وفاته سنة 1898 بدا و كأنّ التّيار الرّمزي يحتضر بوفاة رائده الأكبر، و لكن ذلك لم يمنع من امتداد هذا التّيار، فقد امتدّ إلى الرّواية و المسرحيّة ليشمل جميع الفنون، ففي الرّواية فإن (دستويفسكي) في روايته "البحث عن الزّمن الضّائع" يمثّل خير تمثيل الاتّجاه الرّمزي، و إلى جانبه تبرز أسماء منها (جيمس جويس) و (جيل روما) و (ريتشارد هوفمان)، و(تولوستوي)، و(بلزاك)، (همنغواي)، مع ما تتميّز به أعمالهم من روائع الواقعيّة، إلاّ أنّهم وظّفوا الرّمز توظيفا بارزا في كثير من الأحيان.

أمّا في المسرح فيعتبر الكاتب البلجيكي (موريس ميترلنك / Maurice Mæterlincke) (1862-1949)، مؤسّس قواعد المذهب الرّمزي في المسرح، فقد أعلن في مقالته "تراجيديا كلّ يوم" من كتابه "كنز المتواضع" عام 1896 أنّ مهمّة الشّاعر هي كشف الخصائص الخفيّة اللاّمرئيّة في الحياة و لا نخالها إلا دعوة لاتخاذ الرّمزيّة منهجا للكتابة، التي تتيح الكشف عن جوهر الأشياء بخلاف الواقع المادي الملموس.

و قد استعان هذا الأديب بأعمال (إسخليوس) كنماذج للدّراما «**التي لا تتضمّن حركة أو حادثة، و إنّما حدثا سيكولوجيّا فقط، و بهذه النّظرة تتّسع الدّراما الرّمزيّة عنده لتلتقي مع كل التّجليات المسرحيّة للحلم و الخيال**»[2]؛ فالأساس عنده هو البعد عن معالجة الواقع عن طريق المكاشفة و الاقتراب من الخيال و الحلم، و في هذا يلتقي مع الاتّجاه النّفسي في مفهومه للرّمز.

و تعد مسرحيته "الطّائر الأزرق" التي كتبها عام 1908 من المسرحيّات التي جسّدت الرّمزيّة و «**فيها يصوّر تجربة الإنسان في بحثه الدّؤوب عن السّعادة، و حقائق تلك السّعادة التي يجوب بطل المسرحيّة بحثا عنها، ليكتشف في نهاية الأمر أنّها لا توجد إلاّ في**

---

(1) - Jean Stewart, poetry in France and England, London , 1931, p.25.

(2) -مجد القصص : مدخل إلى المصطلحات والمذاهب المسرحية، منشورات أمانة عمان، مطبعة الروزنا، عمان ،الأردن، 2006، ص، 100.

أعماقه، و هو فقط تعوزه تلك القوّة والرّوابط المعنوية التي تصل الإنسان بالآخرين والأشياء»[1]، وقد نجح نجاحا كبيرا «**فأبطاله شخصيّات غير عاديّة، هشّة، هوائيّة، غامضة ، تروح و تجيء في ضوء أثيري فاتن مؤثّر، و هي جميعها تمثل رموزا لأحلام الكاتب»**[2].

و نرى أيضا هذا الاتجاه بوضوح عند (إبسن) النّرويجي، فقد رمز في مسرحيّاته إلى قوى الشّر الكامنة في النّفس البشريّة بشخصيّات غريبة و غايته هو توجيه السّلوك الإنساني و تكييف أعماله مثل مسرحيّتي "الأشباح" و"البطة البريّة"، بحيث تمكّن من التّوظيف الدّرامي للرّمز و أثّر في معاصريه.

و ظهرت الرّمزيّة عند المتأخّرين، فقد استوحى (أندري جيد / André Gide) مأساة (أوديب) عندما كتب مسرحيته من ثلاثة فصول أطلق عليها الاسم نفسه سنة 1932، حيث حرص منذ البداية على تحويل المأساة إلى دراما، مازجا العنصر المأساوي بالحياة اليوميّة. كما كتب (جون بول سارتر/ Jean Paul Sartre) مسرحيته "الذّباب" على منهج الرّمزيّة، و "أنتيجونا" للكاتب (أنوي)، و "حرب طروادة لن تقوم" لـ (جيرودو)، و هي أغلبها رموز أسطوريّة بعثها أصحابها في قالب مبتكر للتّعبير عن تجارب جديدة عاشها أصحابها فأبدعوا روائع الفنّ المسرحي العالمي.

و إذا كانت الرّمزيّة قد وجدت صدى في الأدب الأوروبي سواء كان شعرا أو نثرا، يجب أن نسأل ما تأثير هذا الملمح على أدبنا العربي الحديث؟ وما تجلّياته في النص المسرحي باعتباره محور الدّراسة و غايتها؟

إنّ الرّمزية بمفهومها الفلسفي الذي عرف في النّصف الثاني من القرن التّاسع عشر لم يعرفها الأدب العربي القديم، و إنّما عرف رمزيّة المجاز بألوانه البيانيّة المعروفة التي لم يمسّها الغموض إلاّ نادرا، و في مواقع محدودة، ذلك أنّ الأديب العربي القديم كما يقول "أنطوان كرم": «**أميل إلى الوضوح و الواقع منه إلى الغموض و التجرّيد»**[3].

و ذهب (محمد فتوح أحمد) إلى أنّ الأدب العربي قد عرف منذ أمد طويل نمطا آخر من أنماط الرّموز العامة و هو الرّمز الصّوفي، و منه تتجلى قيم روحيّة و فنيّة تصله بالرّمز المعاصر من

---

[1]–م ، س، ص ، ن .

[2]–م ، ن ، ص ، ن.

[3]–أنطون غطاس كرم: الرمزية و الأدب العربي الحديث، دار الكشاف، بيروت ، لبنان ، 1949، ص، 11.

جهة و يتعدّى عنه من جهات، و مفاد ذلك أنّ كلّ من الرّمز و الصّوفية يعبّر عن حالات وجدانيّة تتّسم بالغموض و التّجريد، فتتمرّد على عالم الحسّ، ليتّحدّ بالمجال الإلهي، فتعجز اللّغة بدلالتها المتواضع عليها عن استيعاب دقائق تلك الحالات، فلجأت الصّوفية إلى المعجم اللّغوي للغزل و الخمريّات لتقرير تلك القيم الرّوحيّة، فكان القرب و البعد، الوحش و الأنس، الغيبة والحضور، و كانت بمثابة رموز صوفيّة على أنّ «**شعراء الصوفية كثيرا ما كانوا يكفّون المتلقي عناء البحث عن مضامين رموزهم حتّى مع وجود الاصطلاح و القرينة، فكانوا يقدّمون لشعرهم أو يعقّبون عليه، مما يجلو غموضه، و يكشف عن مراميه**»[1]، و يتبيّن من هذه الإشارة أنّ الرّمز الصّوفي لم ينطبق تماما على معنى الرّمز الفني بالمفهوم الحديث لافتقاره إلى الإيحاء و التّلقائيّة و كثرة التّأويل.

أمّا الأدب العربي الحديث فقد عرف الرّمزيّة بمفهومها الفلسفي نتيجة الاحتكاك المتواصل مع المنتوج الغربي، و تواصلا مع الثقافة الإنسانيّة، و تعميقا لعمليّة الإبداع الفني، و إنْ لم يكن متمذهبا على شكل (مالارميه) و (ألان بو)، إذ كان يجنح إلى القالب الاستعاري الذي يكاد يصل أحيانا إلى مرحلة الرّمز، مع إيثار التّعبير الرّمزي المعتمد على تراسل الحواس و اختيار الألفاظ ذات الإشعاع الموحي و الموسيقى الصوتيّة.

و قد كان الشّعر سبّاقا في الأخذ من التّيار الرّمزي، بحكم جدليّة التّأثير و التّأثّر، فقد قرأ الشعراء العرب الفلسفة الرّمزيّة و اطّلعوا على نماذجها و تأثّروا بها ثمّ اتّخذها بعضهم مذهبا، فأبدعوا ما شاء لهم الإبداع من دون أن يفقدوا أصالتهم.

فقد سجّل (بشر فارس) و (السّياب) و(خليل حاوي) و(أدونيس: علي أحمد سعيد) و(نازك الملائكة) و غيرهم أعمالا فنيّة رفيعة عبّرت عن هذا التّيار الجديد في الأدب العربي الحديث، و يمكن أن نعدّ هؤلاء الشّعراء من المؤسّسين لهذا المذهب ، و هذا ما ذهب إليه (درويش الجندي) إلى أنّ الرّمزية و مبادئها أقوى و أشدّ عند شاعريْن من شعراء الأدب الحديث حاولا تقليد الفرنسيّين في المبادئ و الإنتاج معا و هذان الشاعران هما (بشر فارس) و(سعيد عقل)[2].

---

[1]–عبد الحكيم حسان: التصوف في الشعر العربي، مكتبة الأنجلو مصرية، 1954، ص ص ، 318-321.

[2]–درويش الجندي: الرمزية في الأدب العربي ، ص، 35.

حتّى بعد انهيار هذا المذهب استمرّ توظيف الرّمز باعتباره ملمحا حداثيّا يقوم على الإيحاء و التّأويل و تعدّد القراءة، و يمكن أن نذكر على سبيل المثال لا الحصر أسماء شعريّة وظّفت الرّمز بكثافة حتى غَدا النّص غابة من الرّموز قد يستحيل على القارئ فكّ شفراتها كـ (نزار قباني) و(محمد درويش) و(أمل دنقل) و غيرهم، و للتّأكيد فإنّ الرّمزيّة العربيّة الشّعريّة انبثقت من الالتزام القومي، فهي كتابة جديدة هدفها **«خلق معادل للتّحول الحاصل، و كما يمكن أن يحدث في المستقبل»**[1].

و تجدر الإشارة إلى أنّ تأثير الرّمزية كمذهب لم ينقطع حتىّ بعد انهيارها، حتى أننا نجدها مؤثّرة في الاتّجاهات التي ظهرت بعدها كالتّعبيرية و السّريالية، و هكذا لم يقتصر تأثيرها على الفترة الزّمانية التي سادت فيها، و لا على آثار روّادها الأوائل، و هذا هو جوهر الفرق بينها وبين الرّمز الذي هو إشعاع يسبح في فضاء الزّمن لا تقيّده سلاسله، كما لم يعد يقتصر على الشّعر باعتباره –أي الرّمز– بمنأى عن الموضوعيّة و ينزع نحو التّجريد و ينفر من الواقع الحسّي حيث «**اعتمدت الرّمزيّة في بداية نشأتها اعتمادا كليًّا على الشّعر، ثمّ انتقلت إلى المسرحيّة ثمّ إلى الرّواية و اتّسع نطاقها ليشمل جميع الفنون**»[2].

و باعتبار الدّراسة تتركّز في الأدب المسرحي، نحاول أن نستجلي بعض الكتابات المسرحيّة التي حاول أصحابها اقتناص شيئا من الرّمز كوسيلة فنّية حداثيّة، يتوارى حولها المعنى في احتشام، يترقّب متلقّيًّا يشغّل آليات قراءته ليعيد قراءة هذا المعنى.

فعلى مستوى الأدب المسرحي نجد أنّ أدباء الرّمز قد ضاقوا ذرعا بالمسرح الواقعي، الذي لا يهتم إلاّ بتصوير الحياة اليوميّة و انتقادها أو تقديم نموذجا من الحياة فوق خشبة المسرح، اعتمادا على كل ما هو تقريري، مباشر و جاهز بدلا من إضافة البعد الجمالي، باعتبار أنّ الكتابة المسرحيّة هي صياغة جماليّة للواقع[3]، فحاول هؤلاء الأدباء –جاهدين– إيجاد مسرح يعبّر عن آرائهم ويعلن عن أفكارهم، و ذلك بتخليص المسرح من الأسلوب الواقعي و من التفاصيل غير الضّروريّة، و المفاجآت و الحيل المسرحيّة المفتعلة، و استبدالها بوسائل إيحائية ؛ و هكذا دخل الرمز

---

[1]–نسيب نشاوي: المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ص، 500.

[2]–محمد البصير: الرمز الفني في الرواية العربية المعاصرة، مخطوط لنيل درجة دكتوراه دولة، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 1993، ص ، 31.

[3]–محمد مسكين:(مفهوم الكتابة المسرحية النقدية)، مجلة التأسيس المغربية، ع1، مطبعة الأنباء، يناير 1987، ص، 50.

دائرة المسرح سواء في التّأليف المسرحي أو تكنيك المنصّة أو الدّيكور، فلن نستغرب بعد ذلك إذا رأينا المسرح يتأثّر في دراميته و هيكله العام بالرّمز.

و الحقّ أنّه بوسع الدّارس أن يلاحظ في عدد من النماذج المسرحيّة التّي أبدعها الأدباء العرب في العصر الحديث سخاء في الرّمز، حيث بات همّ الأدباء المسرحيّين «**تجاوز المألوف و تخطّي الحدّ المعلوم، و ابتغاء صياغة لغة أخرى أو عالم جديد، فأصبح النّص انزياحا عن النّمط التّعبيري المتواضع عليه و هو الخروج عن السّنن اللّغويّة**»[1]، فالكثير من الأعمال المسرحيّة مهما تقادمت فهي لازالت تنحت بقاءها في ذاكرتنا، و ترسم إشارة استمرارها في أفق الكتابة المسرحيّة، لأنّها استطاعت أن تبني عالما دراميًّا عميقًا بكلّ العناصر الدراميّة التي لا تقوم إلاّ عليها مثل: الشّخصية و الفضاء والحوار، باعتبارها علامات كبرى تتيح إنتاج دلالات مضاعفة.

و لعلّ في وقوفنا على بعض النّماذج من التّوظيف الرمزي في المسرح العربي ما يوفي بالبحث إلى الغاية من هذه الفقرة، أعني توظيف الرّمز الفنّي في الأدب المسرحي العربي الحديث، و قد يكون لنا فيما كتبه (توفيق الحكيم) من مسرحيات خير مثال على توظيف الرّمز المسرحي، كما نجد في مسرحيّة "الضّيف الثّقيل" الذي كتبها في مطلع حياته الأدبيّة و التي رمز بها إلى التّواجد الإنجليزي في مصر، و سيطرته على البلاد باعتباره ضيفا ثقيلا غير مرغوب في وجوده، و يطول انتظار الكلّ لوقت رحيله، و يبدو ــمن عنوان المسرحيّةــ أنّ وطأة الموضوع كانت شديدة على (توفيق الحكيم)، ممّا «**جعل اللّجوء إلى الرّمز أقوى في التّعبير عمّا في مكنونات نفسه من آلام و أحزان**»[2].

و إنّ هذه النّزعة الرّمزيّة ظهرت جليّة عند (الحكيم) بعد عودته من فرنسا، حيث أصبحت ملمحا يميّز مسرحياته، و كانت الأسطورة هي المعين الثّرّ لإنتاجه الرّمزي، و قد تنوّعت مصادره الأسطوريّة تنوّعا كبيرًا يشمل القصص المستمدّة من التّاريخ و التّراث الإسلامي مثل: مسرحيات "أهل الكهف" ،و"سليمان الحكيم" ،و"شهرزاد" ،و"السّلطان الحائر" ،و"الملك أوديب" أو المأخوذة من الأساطير الفرعونيّة "إزيس" ،أو من الأساطير المستمدّة من الفولكلور الشّعبي كما هو الحال في مسرحيّة "يا طالع الشّجرة" و هو في هذا يعيد تشكيل الأسطورة تشكيلا خاصًّا، و يضيف لها أبعادا جديدة بعيدا عن المحاكاة الحرفيّة.

---

[1]–إبراهيم رماني: الرمز في الشعر العربي الحديث، ص، 77.

[2]–أحمد أبو مطر: الرواية في الأدب الفلسطيني، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 1980، ص، 297.

و تعدّ دراما العبث أو اللاّمعقول مصدرا هامًّا للرّمزيّة عند (توفيق الحكيم) و بعض المسرحيين العرب، تأثّرا بمسرح (صموئيل بكيت)و(يونسكو)، هذا الاتّجاه الفكري الحديث الذي لا يعترف بالمنطق طريقا للفهم و التّفسير، فقد رأى أصحابه أن يكون لهم أسلوبهم الخاص في التّعبير عن إحساسهم الدّرامي و الضّياع و فقدان الثّقة، حيث الشّعور بالدّهشة من الوجود المحيط، ثمّ الشّعور بالقلق والحيرة من هذا الوجود، و كان السّعي للخروج من هذه الأزمة هو طريق السّخرية العنيفة من العالم المفعم بالزّيف و الكذب، و من إنسان هذا الوجود الذي يخفي في داخله عالما من البشاعة؛ و إنّ الاتّجاه الرّمزي له صلة وثيقة بهذا النّوع من الدّراما، حتّى إنّ (إرنست فيشر /Ernest Fisher) يرجع أصول أدب العبث إلى المذهب الرّمزي الفرنسي، وخاصّة إلى الشّاعر (رامبو) الذي ينطوي أدبه على عنصر اللاّمعقول وعدم خضوعه للمنطق أو لمفهوم عقلي[1].

و تتجلّى الرّمزية اللاّمعقوليّة عند (الحكيم) في مسرحيّة "يا طالع الشّجرة" التي نشرت عام 1962، فالشّجرة من خلال السّياق المسرحي تكون رمزا للخصوبة و العطاء و حفظ النوع، من حيث أنّ الكاتب يقيم علاقة "تماثل" بينها و بين المرأة (الزوجة في المسرحية)، فكانت هذه المسرحيّة نوعا من التّجريب الذي يهدف إلى التّحرر من الأسس التّقليديّة في الفن، مع الاختلاف مع العبثيين في فلسفتهم و اجتهاد (الحكيم) حسب قوله ألاّ يجرجروه إلى الشّكل الفنّي الذي اشتهروا به.

كما كتب (صلاح عبد الصّبور) مسرحيته "مأساة الحلاّج" موظفا الرّمز الفنّي الذي استقاه من التّراث الصّوفي الإسلامي، فقد رمز لعذاب الحلاّج بطل المسرحيّة لعذاب المفكّرين في معظم المجتمعات الحديثة، و حيرتهم بين السّيف و الكلمة، و قد عبّر عن ذلك بنفسه حين قال: **«فكانت مسرحية "مأساة الحلاّج" معبّرة عن الإيمان العظيم الذي بقي لي نقيًّا لا تشوبه شائبة و هو الإيمان بالكلمة»**[2].

و عن التّوظيف الرّمزي في المسرح السّوري، نجد (سعد الله ونوس) و(علي عقله عرسان) و غيرهما، أمّا (ونوس) فقد اتخذ من التّراث مصدرا يستمدّ منه مسرحياته ، و نذكر على سبيل المثال مسرحيته "الفيل يا ملك الزمان" عام 1971، هذه الحكاية الشّعبيّة التي أذاب فيها (ونوس)

---

[1]–تسعديت آيت حمود: أثر الرمزية الغربية في مسرح توقيف الحكيم، مخطوط ماجستير، كلية العلوم، جامعة القاهرة، 1979، ص، 29.

[2]–صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، 1977، ص، 120.

الزّمان وألغى حدود المكان، ليصيغ بها معادلات موضوعيّة للواقع الرّاهن، و يعرض من خلالها مشكلة السّلطة و علاقتها بالشّعب و علاقة الشّعب بها في أسلوب رمزي انتقادي ساخر، ممزوج بمرارة الواقع السّياسي العربي المتردّي، فيه الكثير من التّسييس والتّحريض على الفعل، حيث شكّلت الكتابة عنده منذ البدء مجالا يطرح فيه قضايا إنسانيّة، فقد نظر إلى المسرح و الكتابة المسرحية على أنها حاجة، و لا حاجة للمسرح إذا لم يطرح قضايا الإنسان الجوهريّة، و إن كنّا نأخذ عليه غياب التّفاؤل و سيطرة اليأس و التّشاؤم في جلّ أعماله المسرحية.

أمّا "عرسان" فهو رائد من رواد الحركة المسرحيّة السّورية العربيّة المعاصرة، جمع بين الإخراج و التّمثيل و التّرجمة، و نراه في هذه الحركة الإبداعية يرتبط ارتباطا وثيقا بقضايا أمّته و قضايا الإنسان عموما.

اتسّمت أعماله المسرحيّة بالطّابع الرمزي الممزوج بالواقع و ما وراء الواقع، لغرض نراه فنّي و آخر إنساني، و من مسرحياته "الأقنعة" و "الغرباء" و"السجين 95" و"تحولات عازف الناي" هذه النماذج عبّر فيها عن حالات الاغتراب التي يعيشها الإنسان داخل مجتمعه نتيجة القهر السّياسي، كلّ ذلك بتقنيات إيحائيّة، اعتمد فيها عرسان على الأخيلة والتّخييل، و في ذلك زاوية بين الرّمز و الواقع، بلغة نجدها ترتقي نحو التّكثيف الدّلالي و الانزياح، و لرقيها الفنّي و مضمونها الجادّ الملتزم، نجد أنّ الكثير من النّقاد و الدّارسين قد وقفوا عند قراءتها، و كان الكاتب المسرحي و الرّوائي الجزائري (عز الدّين جلاوجي) أحد هؤلاء ، فقد ذكّرته بروائع (توفيق الحكيم) المسرحيّة، و بالعملاق (محمد المسعدي) ورائعته الخالدة (السّد)، و هذا ما ذكره في مقدّمة دراسته النقديّة الموسومة بـ «هكذا تكلّم عرسان، شطحات في عرس عازف النّاي» ، كشف فيها عن مدى التزام عرسان في أعماله الفنيّة بواقعه الإنساني الذي استمد إيحاءاته من الحياة اليومية لهذا الواقع، كاشفا عن جمالياتها بما فيها من غموض و رمز و انزياح و معاصرة.

أمّا عن هذا الملمح الحداثي في الإنتاج المسرحي على مستوى المغرب العربي فيمكن القول إنّ (محمّد مسكين) يمثّل ذلك ، هذا الكاتب الذي حاول أن يجمع بين ثلاثية هي: المعرفة و الإيديولوجيّة و الرّؤيّة الجماليّة [1] فقد قصد في الأولى التّنقيب عن أساليب علميّة لاكتشاف الحقيقة و تجريب طرق متقدّمة في المسرح و خلق تبادل بين الحقول المعرفيّة ؛ أما في الثانية

---

[1]) ينظر محمد جلال أعراب : خطاب التّأسيس في مسرح النّقد و الشّهادة، تريفة بركان ، المغرب ، ط1 ، 2009 ، ص ص ،24_25 (

و الثّالثة فهي تأكيد على أنّ لا مسرح دون حمولة إيديولوجيّة و لا رؤية جما ليّة ،هذه الرؤية التي تتّكئ على الرّمز ، فالكتابة المسرحية عنده لا تعكس الواقع بكل تفاصيله بل يعيد صياغته في قالب رمزي ، ينفتح على القراءة و التّأويل ، و يبدو هذا الملمح جليًّا في مسرحياته : "نيرون السفير المتجوّل" و "اصبر يا أيّوب" و "قاضي الفئران" و غيرها .

و في هذا الاتّجاه الفنّي في الرّمز نجده أيضا عند أكثر من كاتب مسرحي جزائري، لغرض تكثيف الحالة الشّعوريّة و التّعبير عن معاناة المواطن الجزائري، لاسيّما في فترة الاستعمار، حيث تجسّدت الرّغبة في التّحرر، و من أجل ذلك سعى الكتّاب المسرحيون بالجزائر إلى بعث رموز الحريّة في تواصل مع التّراث العربي والإسلامي.

و لعلّ هذا ما تؤيّده نظرة عابرة على بعض الآثار المسرحيّة مثل مسرحيّة "بلال" لـ (محمد العيد آل خليفة) التي كتبها عام 1938، و رغم معالجتها واقعا تاريخيّا، إلاّ أنّ الرّمز الكلّي فيها يستشفّ من وراء عنوان المسرحيّة، الذي نجد له صدى قويًّا داخل العمل المسرحي ، من حيث إنّ "بلال" هذا الصّحابي الجليل رمز للصّمود و التّحدي ضدّ الكفر و الرّق و العبوديّة، و هو الواقع نفسه الذي كان يعيشه المواطن الجزائري مع الاستعمار الفرنسي، بل إنّه رمز للضّعيف القويّ بإيمانه، «**و هو دعوة للشّعب الجزائري كي يصبر و يتمسّك بدينه و بربّه ، لأنّه سيجعل له الأسباب ليخرج ممّا فيه من محن، كما هيّأ الله تعالى أبا بكر لينقذ بلالا**»[1]، و «**هكذا يكون الرّمز التّاريخي قد اعتنى حقّا بدلالات الحاضر، و أضاف أغراضا إنسانيّة دائمة إلى جانب غرضه المحدود في سياق التّراث، فتتّسع بذلك مساحة الإيحاء عندما يصنع الرّمز**»[2].

أمّا الكاتب (أبو العيد دودو) فيفيد من تأليف رموزه من الواقع الوطني فهو في مسرحيته "التّراب" التي ألّفها عام 1954، يلفت نظرنا إلى الأرض، الانتماء، الهوية، الثورة...، و لو ربطنا هذا المعنى بتاريخ إنتاج النّص المسرحي، و هو تاريخ اندلاع ثورة التّحرير الكبرى أمكننا أن نكشف هذا الرّمز في انتظار تفجير مضمونه، إنّه «**الصّراع بين الوطنيّة و الحبّ**

---

[1]–عزّ الدّين جلاوجي: النّص المسرحي في الأدب الجزائري، مديرية الثقافة وجمعية أصدقاء الثقافة، مطبعة هومة، سطيف، الجزائر،2007، ص ، 59.

[2]–عثمان حشلاف: الرّمز والدّلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، ص، 73.

و التّضحيّة»[1]، من أجل التّراب و تحرير الأرض، فالتّراب يرمز «**إلى أقصى درجات حبّ الوطن و التّمسك بتربته»**[2]، و يرمز إلى الجزائر باعتباره اسم معرفة محدّد ، لا يمكن اطلاقه على أيّ حيّز مكاني.

و غير بعيد عن حبّ الوطن نستدعي مسرحيّة "تغريبة جعفر الطيار" لـ(يوسف أوغليسي) التي كتبها عام 1996 «**و هي دراما شعريّة قصيرة في مشهدين»** [3]، كتبت في خريف 1996[4]، و قد صدرت طباعتها الأولى عام 2000.

أمّا الرّمز على مستوى هذا العمل الإبداعي فقد استمدّه (أوغليسي) من التّراث العربي الإسلامي إمّا على مستوى الحدث، أو على مستوى الشّخصيات أو على مستوى عنصري الزّمان و المكان، (جعفر بن أبي طالب، النجاشي، الحبشة، الهجرة...)«**ليعبّر [بهذا الرّمز] عن واقع سياسي جزائري قائم، و يبشّر في الوقت نفسه بموقف سياسي قادم، هو ما عرف بالمصالحة»**[5] ، فقد حاول (أوغليسي) أن يلبس الموقف الدرامي قناعا رمزيًّا شفّافًا، ليضع المتلقي داخل فضاء من الجدل بين اللّحظة الآنيّة والماضي المستعاد.

و إذا رحنا نحصي الأعمال الدّرامية التي نلمح فيها التّوظيف الرّمزي، فإنّ هذا المقام لن يتّسع، فقد غطّ النّص المسرحي العربي هذا الاتّجاه، بحيث «**لم يعد يعبّر عن المحتوى تعبيرا سطحيًّا مكشوفا، بل أصبح يعبّر عنه بشكل مثير و خلاب، و موج من الشّعور و الحالة النّفسيّة، فهو يحمل مجموعة من الإيحاءات والدّلالات التي تنمو و تتعمّق بواسطة الرّمز»**[6].

و الكاتب العربي المعاصر عند استدعائه الرّمز، إنّما هو يتوق إلى تحقيق دلالاته و إيحاءاته البعيدة، لعل من أهمّها إبراز الذّات العربيّة المكبوتة، و تقديم البديل لراهن الأمة المتناقض من ناحيّة، ثمّ رفض قوانين الظّلم و القهر و كشف ما خفي في النّفس من انكسارات و إحباطات من

---

(1)–صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط2 ،2007، ص ، 123.

(2)–م ، ن، ص ، ن .

(3)–يوسف أوغليسي: تغريبة جعفر الطيار، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة ،الجزائر، ط2، 2003.

(4)–م ، ن ، ص ، 42.

(5)–أحسن ثليلاني: توظيف التراث في المسرح الجزائري، مخطوط لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، كلية الآداب واللغات، قسم اللّغة العربية، جامعة منتوري، قسنطينة ، الجزائر، 2010، ص، 110.

(6)–عز الدين منصور: دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، مؤسسة المعارف، بيروت–لبنان، ط1 ،1985، ص، 777.

ناحية أخرى، و كل ذلك جعله يستغيث بالرّمز ليزرع بواسطته الحياة في التّجربة المسرحيّة، و من ثمّ خلق عالم نقيّ، غضّ ومتجدّد، و ما الكاتب المسرحي (عز الدين جلاوجي) إلّا نموذجا لهذا الكاتب الذي حرص على الامتزاج دائما بكل ما هو وطني و قومي في إنتاجه الإبداعي المسرحي و هذا ما عبّر عنه بنفسه في إحدى حواراته قائلا: «**كل كتاباتي تنطلق من الواقع الجزائري والعربي وحتى من الواقع الإنساني**»[1].

فنراه في كتاباته يناهض كل أشكال السّيطرة من إمبريالية إلى صهيونية، يدافع عن كل ما هو إنساني دون اللّجوء إلى ما هو معادل نقلي عن هذا الواقع الإنساني ، ودون التّراجع إلى حدود الخطاب العادي الذي يحاكي الواقع و ينقله[2]، بمعنى إنّ الخطاب الإبداعي عند (عز الدين جلاوجي) على مستوى النّص المسرحي –محور الدّراسة– هو خطاب تخييلي[*] مفتوح على الإيحاء و التّأمل و الرّمز، حتى و هو في علاقته مع الواقع نراه يتجاوز هذا الواقع، و يطمح إلى تعدّيه و تخطّيه، محاولا رسم واقع جديد على أنقاض هذا الواقع، و كأنّه يقوم بعمليّة هدم من أجل البناء، لذلك فالرّمز ينطلق من الواقع ليتجاوزه و يصبح أكثر تجريدا، و إنّه المستوى الذي لا يتحقّق إلّا عن طريق تقنيّة الرّمز وفق رؤية ذاتيّة يسقطها الأديب على كل ما هو إنساني، الفعل المسرحي ليس هدفه –بالطبع– تصوير أحداث إنسانيّة تعيشها الشّخصية في واقع الحياة، و إنّما هو الإيحاء بهذا الواقع فالفن يحقّق مهمّته الجماليّة عن طريق الإيحاء و التّلميح لا التّقرير و التّصريح[3].

و في نهاية هذا العرض لمفهومات الرّمز في جميع مجالاته و أنواعه و أشكاله، و كذا تجلّياته في الأدب عموما و المسرح خصوصا، هناك ثلاث نقاط متّصلة ببحثنا في الرّمز المسرحي يجدر التّأكيد عليها :

---

[1]–هيام الفرشيشي : حوار مع الكاتب الجزائري عز الدين جلاوجي ، أدب فن ، مجلة ثقافية إلكترونية تعنى بكل الأشكال الإبداعية ، تاريخ النشر : 2010/02/13 ، نقلا عن الموقع الإلكتروني http://www.adabfan.com/interview/5519.html، تاريخ الدخول إلى الموقع : 2010/02/20 ، الساعة : 19:30 .

[2]–ينظر: يمنى العيد: فن الرواية العربية (بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب) ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1998 ص ،56.

[*]–تخييلي: بمعنى إن الأحداث في المسرحية لا تكون هي نفسها تلك الأحداث التي يعتقد أنها وقعت، أو يمكن حدوثها في الواقع، وهذا ما اصطلح عليه أرسطو بالمحاكاة.

[3]–رشاد رشدي: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، هلا للنشر و التوزيع ،الجيزة ، مصر ، ط1 ،2000 ص، 141.

أولا: أنّ الرّمز الفنّي يختلف عن غيره من العلامات و الرّموز دون تعارض ، و إن كان يفترض أن نستعين بها في عملية التّأويل و قراءة النّص، مادام النّص يجمع بين تيمات عديدة نفسيّة، و لسانية، و بلاغيّة...و غيرها.

ثانيا: أنّ الرّمز لم يكن أبدا محكوما بفترة زمنيّة محدّدة و في ذلك إشارة إلى المذهب الرّمزي، بل إنّه منطلق عبر الزّمن يساير الحداثة و ما وراءها.

ثالثا: أنّ الرّمز المسرحي قد غدا سمة النّص و مظهرا من مظاهر الحداثة، هذا النّص الذي إذا قرأه القارئ العادي أو شاهده لا يفهم منه إلاّ ظاهره، أمّا القارئ المتأمّل فيفهم منه هذا الظّاهر و لكنّه لا يقف عنده بل يمعن إلى ما تحت سطحه، و ما تحت السّطح هو جوهر الأدب الرّمزي، و لكن هذا الجوهر يتلقّاه المتلقي المتأمّل بصور مختلفة في الذّهن، صور تتفاوت في مقدار ما فيها من جمال و معان و أهداف، والأعجب أنّ متلقّيًا متأمّلا آخر قد تتخايل له صورة جديدة غير تلك التي مرّت بذهن المتلقّي المتأمّل الأوّل ، حيث العمل الإبداعي يحتمل أكثر من تأويل و قراءة.

و بناء عليه فإنّ هذا الفعل –القراءة– يمكن ممارسته مع العلامات النّصية للنّص المسرحي لـ(عز الدين جلاوجي)، من حيث أنه «**مشروع دلالي و جمالي يكتمل بالقراءة النّشطة التي تملأ ما في النّص من فراغات و بالتالي يشارك القارئ بطريقة فعّالة في كتابة النّص ،حيث يصبح مبدعا آخر له، و هو ما حدا بالنّقاد إلى اعتبار كل قراءة نصًّا إبداعيًّا جديدًا يحتاج هو نفسه إلى قراءة أخرى و هكذا تتوالد النّصوص إلى ما لا نهاية**»[1]، فقد أضحى القارئ غاية للمؤلّف حين يشرع في الكتابة ،لأنّه هو من يؤسّس جدليّة البقاء لهذا النّص أو زواله.

و سنحاول _في فصول لاحقة_ أن نقرأ المعنى المتوارى خلف أستار الرّمز الدّرامي في مدوّنة (عزّ الدين جلاوجي) على مستوى العنوان ، و كذا على مستوى عناصر البناء الدّرامي (الشّخصية، الزّمان، المكان، اللّغة و الحوار) ، و استقراء أنواع الرمز فيه .

---

[1]–محمد كعوان : (سيميائية القناع، مقاربة تأويلية في ديوان فويضات المجاز) ، مجلة العلوم الإنسانية، العدد 28، ديسمبر2007، ص ، 94.

الفصل الثّاني :

تمظهر الرّمز على مستوى العتبات و الشّخصيّات

أوّلاً : تمظهر الرّمز على مستوى العتبات

1_العنوان

2_الإهداء

ثانيًا : تمظهر الرّمز على مستوى الشّخصيّات

1_مفهوم الشّخصيّة

2_أهمّية الشّخصيّة في النّص المسرحي

3_آليات الشّخصيّة الرّمزيّة في مسرحيّات (عزّ الدّين جلاوجي)

عندما يقوم كاتب مسرحيّة بتأليف نصّ مسرحي يكون قد وضع نصب عينيه أهدافا و مقاصد خاصّة يريد تحقيقها من خلال أحداث المسرحيّة و شخصيّاتها و زمانها و مكانها، تتبلور هذه الأهداف و المقاصد حول رؤية الإنتاج المسرحي و قضيّته العامّة التي يعالجها هذا الإنتاج ، إلاّ أنّنا لا نعدم أهدافا أخرى تكمن في وعي الكاتب قد تتحقّق في أشياء أخرى (كالعنوان و الإهداء)، التي تحيط بالنّص يسعى الكاتب من خلالها – كعتبات – إلى ابتكارها كرموز شخصيّة خاصّة ليخلق علاقة حميميّة بينه و بين بنائه و لغته و انشغالاته الفكريّة و الوجدانيّة و الفنيّة ، و هو ما لم يغفله (عزّ الدّين جلاوجي) في كتابة نصوصه المسرحيّة التي سوف نتّخذ منها " البحث عن الشمس" نموذجا لدراسة رمزيّة العتبات(العنوان و الإهداء).

أوّلاً : تمظهر الرّمز على مستوى العتبات:

لكي نسبر أغوار النّص لابدّ أن نضع أقدامنا الثّابتة على مدخل النّصوص و عتباتها وفق الطّروحات التي قدمها النّاقد الفرنسي (جيرار جنيت / Gérard genette) للعتبات النّصيّة (seuils) التي يندرج تحتها العنوان و الإهداء ؛ حيث يشكّل كلّ منهما نصًّا مجاورا و موازيّا للنّص المسرحي.

و يقترح النّص الموازي نفسه على القارئ كمنظومة فكريّة أو ثقافيّة أو إيديولوجيّة أو دينيّة أو فلسفيّة ، عتبة لا يمكن تجاوزها أو تهميشها ،فحضورها مثقل بالمضمر و الجلّي ، بالمعلن و المسكوت عنه ، و كمدخل له أهميته إذ يحفّز القارئ و يدفعه لاكتشاف ما وراء النّص على مستوى الشّكل و المضمون .

و يأتي اهتمام البحث بهذه النّصوص الموازيّة :العنوان و الإهداء على وجه التّحديد كروافد منهجيّة ، نحاول من خلالها مقاربة النّص و الكشف عمّا يرمز إليه ، لأجل ذلك نهتم في هذا المبحث بتقصّي حمولتهما في النّص المسرحي لـ(عزّ الدّين جلاوجي) ، هذا النّص الذي يفرض اختياره على الباحث من ضمن النّصوص العربيّة في الكتابة المسرحيّة و علاقتها بالمتن ، من حيث أنّه و تبعا لمنظور التّلقي يمثّل نموذجا للمسرحيّة القصيرة نسبيًّا من جهة و نموذجًا للعتبات الفعليّة من جهة أخرى، و إلى جانب هذا و ذاك يتمتّع النّص المسرحي لـ(عز الدين

جلاوجي) بلغة دراميّة عاليّة، و رموز فنيّة ملغّمة ليس من السّهولة تصدّرها في الفعل التّأويلي، ممّا يدفع القارئ إزاء نصوص على وشك الانفجار.

1– العنوان:

من المهمّ أن نقف عند العنوان بوصفه العتبة الأولى التي تمتلئ بقيم النّص كلّها و ضرورة كتابته تجسّد «**سلطة النّص و واجهته الإعلاميّة** »[1] و واحد من النّصوص الموازيّة و أولى العتبات التي نطؤها قبل الولوج إلى فضاء النّص الدّاخلي ، يرد في شكل صغير «**يختزل نصًّا كبيرًا عبر التّكثيف و التّرميز و التّلخيص**»[2].

و ليس غريبا أن نبدأ هذه المقاربة بالعنوان و الارتكاز عليه ، و قد لاحظتُ أثناء قراءتي الأوليّة للمسرحيّات أنّ عناوينها تتمتّع بحضور دائم أينما اتّجهت من حيث قدرتها على إثارة التّساؤلات ، سعيًّا لتحصيل دلالته ، «**باعتباره مفتاحا أساسيّا يتسلّح به المحلّل للولوج إلى أغوار النّص العميقة ، قصد استنطاقها و تأويلها**»[3]، و هكذا يغدو النّص سؤالًا إشكاليًّا ينتظر حلّا ، و العنوان بمثابة إجابة عن هذا السّؤال الإشكالي.

و بالنّظر إلى الأهمّية التي يشكّلها العنوان، فإنّ أسئلة كثيرة تطرح نفسها على الدّارس و عن الكيفيّة التي يتمّ بها وضع العنوان، و عنوان المسرحيّة بالتّحديد، هل هو تلخيص لما يرد في مضمون المسرحية ؟ أمأخوذ من المادة النّصيّة ؟ أم جاء محض صدفة من المؤلّف ؟ هل هو بنية تتكرّر بشكل موسّع في المتن ؟ ما نوع الدّلالات التي يحملها ؟ هل هو من باب تسمية الكلّ باسم الجزء ؟ كيف تتم عملية التّأويل ؟ ممّ يتكوّن ؟ أهو جملة اسميّة أو فعليّة ؟ هل هو أوّل ما قيل ؟ أو آخر مل قيل ؟

وقد لا نلقى لهذه التّساؤلات إجابة إلاّ مع نهاية النصّ ، و مهما تكن الإجابة ، فالعنوان هو المرحلة الأكثر وعيًّا بالنّسبة للمبدع و آخر ما ينتج ، و ربما يكون الشّيء الذي يتكرّر أكثر على لسان الشّخصيّات أو هو محور الحديث بينهم ، أو قد يكون آخر ما قيل لأنّه الأرسخ في الذّاكرة.

---

(1) _جميل حمداوي: (لماذا النص الموازي؟) مجلة الكرمل، مؤسسة الكرمل الثقافية فلسطين باريس، العدد 88، 2006. ص، 220

(2) _شعيب حليفي : (النص الموازي و استراتيجية العنوان) ، مجلة الكرمل ، قبرص ، العدد 46 ، 1992 ، ص ، 23 .

(3) _جميل حمداوي :(السيميوطيقا و العنونة) ، مجلة عالم الفكر ، العدد 03 ، يناير 1997 ، ص ، 96 .

و المؤكّد أنّ العنوان يبقى يستفزّ القارئ الذي يتحوّل إلى مبدع و منتج ثان للنّص ، و بهذا يحقّق لهذا المنتَج الانفتاح على أكثر من قراءة ، مشكّلا بؤرة الاهتمام و الحديث ، و يمكن أن نمثّل له بالشّكل الآتي:

القـــــارئ

↓↑

العنـــوان

↓↑

المضمـــون

فالمتلقيّ مطالب بملء فراغات العنوان التي يُصرّ أن يُطلَّ بها دائمًا على قرّائه خاصّة في الأعمال الأدبيّة الحداثيّة التي بات يُجمَع فيها بين الدّراميّة و القدرة الفائقة على ممارسة الإبهام و التّضليل بأساليب شتّى ، الأمر الذي ساهم في تشكيل أفق رؤيا و انتظار للقارئ و القراءة و الرّمز هو أحد هذه الأساليب ، و يبدو أنّ الاتّجاه إليه يعدّ حاجة فنّية ملحّة ، تنهض من علاقة الرّمز بالانفعال من جهة ، و من علاقته بالتّجربة الجماليّة التي هي دائمة التّطور من جهة ثانيّة.

و الدّراميّة الحداثيّة تتجاوز مجرّد الرّغبة في ترميز اللّغة إلى الارتقاء بالمعنى إلى مستوى جديد هو إغناؤها بإيحاء ذلك التّرميز ، حيث يعجز عن ذلك اللّفظ المجرّد.

و في ضوء هذه المداخل النّظريّة نأتي لنقارب تحوّلات العنونة (titrologie) في النّص المسرحي ل(عز الدين جلاوجي) ، و ما لحقه من رمز يُرسِّخ حداثته و يثري التّجربة المسرحيّة و يؤكّد خضوعها للتحوّل الإبداعي الفاعل الذي يخطو بها صوب النّضج و الاكتمال.

و كما سبق ذكره إنّ أعمال (عز الدين جلاوجي) المسرحيّة قد ضُمَّتْ في مدوّنة واحدة، و تحت عنوان واحد هو " الأعمال المسرحية غير الكاملة " ، هذه الصّيغة التي تُبرز تأثّره الواضح بمصنّفات شعراء و أدباء الحداثة العرب من مثل " الأعمال الكاملة " لـ (أدونيس) ، و الأعمال المسرحية لـ (جمال محمّد نواصرة)...، و هو عنوان يعلن عن نفسه باعتباره مسرحيّات ، أيْ نوعًا أدبيًّا خاصًّا ، فهو يُصنَّف إذن ضمن العناوين التّجنيسيّة

(titres génétiques) التي تَتَغَيَّا تحديد جنس العمل (المسرحيّة) ؛ يستوقفنا التّأمل فيما قد يحمله من دلالات ، و لا يبدو أنّ ألفاظ العنوان تحتمل غموضا ، فهي لا تحمل رموزا صعبة المنال ، فهو عنوان يخلو من الغموض فتركيبه مألوف ذو بعد تداولي ، و مع ذلك فهو يشكّل مؤشّرًا ، يؤشّر إلى إنجاز (عز الدّين جلاوجي) في مجال التّأليف المسرحي ، و إنّها إنجازات كانت شتاتًا، توزّعت عبر إصدارات مختلفة، ثمّ جمعها المؤلّف في منجز طباعي واحد هو هذا العنوان الكلّي الكبير ، أمّا صيغة " غير الكاملة " فرغم كونها تمثّل إنتاجًا وفيرًا إلاّ أنّها تبقى مفتوحة على أفق انتظار إبداعات أخرى.

و قد تضمّن هذا الكتاب مجموعة النّصوص المسرحيّة ، اتّخذتْ عناوين مغلقة ، و هذا ما نعثر عليه في مسرحيّات " التّاعس و النّاعس " ،و " البحث عن الشمس " ،و " أحلام الغول الكبير " ،و " النّخلة و سلطان المدينة " ،و كلّها تختزن رموزًا عميقةً.

و حتّى تكون المقاربة أكثر ثراء و فاعليّة، نقف عند نموذج مسرحي بعينه لنلامس تجليّات فعل التّرميز في عناوين مسرحيات المؤلّف و هي مسرحية " **البحث عن الشّمس**"[*][1].

- **الأنموذج التّطبيقي: مسرحية " البحث عن الشّمس "**

نلتقي بالرّمز الطّبيعي الخاص منذ العتبة الأولى للمسرحيّة و هي العنوان " البحث عن الشّمس" كعيّنة تتعاطى الجملة الاسميّة كصيغة تَظلّ تلازم عناوين مسرحيات (جلاوجي) «**لدلالاتها على القوّة من جهة ، و لشدّة تمكّنها و خفتّها على الذّوق السّليم من الدّلالة الفعليّة من ناحية أخرى**»[2] ، تكوّنت بنية العنوان من الرّكن الاسنادي المتكوّن من

---

[*]_مسرحيّة" البحث عن الشّمس" (1986)، تحكي قصة" مقهور" قد انزوى في غرفة مظلمة لا باب لها، تملؤها الصراصير والعناكب والجرذان.. يغطّ في نوم عميق ، يطرق "الغريب" على رأسه فجأة، ليحرّضه على اليقظة، وفكّ الحصار، بـ"البحث عن الشمس" لأنّها هي سبب الظّلمة التي يعيشها، وبعد جدال ،يعقد العزم على البحث، فيشرع في نقر الجدار، لتكون المواجهة مع من سرقوا منه الشّمس، وهم" ملك الشمس" و"حلفائه"، و"ربيبه"، هذا الأخير الذي قاسمه فيما بعد البيت بإيعاز من "ملك الشمس وحلفائه"، وكانت المواجهة في بدايتها سياسيّة، إذ كلّما طالب" المقهور" بالشمس تتدخل "هيئة الوئام" بالتّسويف ورفع الشعارات بالسّلام والتّعايش السّلمي، ويكاد المقهور يسلّم بها، لولا تدخل "الغريب" وإقناعه بأنّ ما أخذ بالقوّة لا يسترجع إلاّ بالقوّة لتنهي المسرحيّة بتحطيم الجدار، فتكتسح الشّمس المكان "البيت" ويقضي على ملك الشمس والحلفاء والرّبيب، وتفرّ العناكب والصّراصير والجرذان...

[1]_محمد عيسى محمد : العنوان في الأدب العربي –النشأة و التطور- ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط1 ، 1987 ، ص ، 27 .

خبر لمبتدأ محذوف جوازًا ، و يكون التّعويض عن المسند إليه (المبتدأ) بتركيب يجسّد وظيفة المسند (الخبر) باقتراح التّركيب الآتي :

العنوان

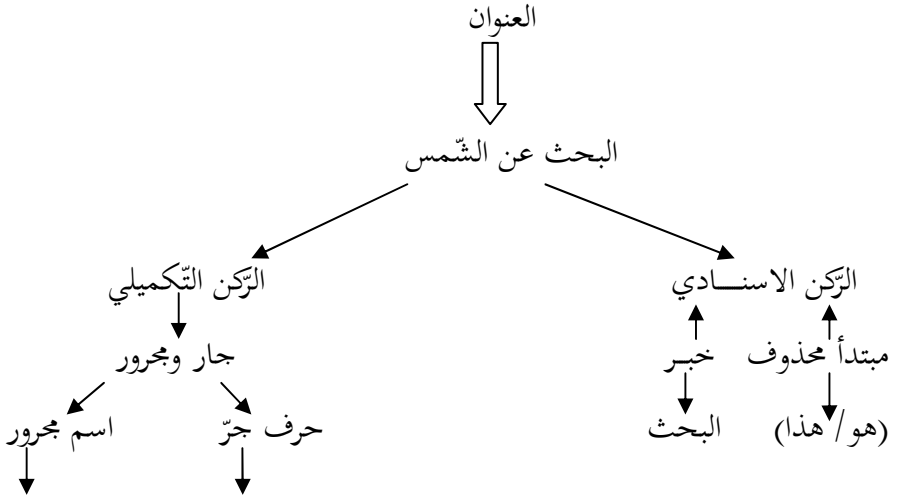
هو البحث عن الشمس

هذا البحث عن الشمس

ذات تبحث عن الشمس

نلاحظ مسندًا حاضرًا + مسندًا إليه غائبًا ، هو تعبير عن ذات فاعلة (المبتدأ) تقوم بتجسيد فعل ما (الكامن في الخبر) تقوم مقامه و تُخبر عنه ، فهو أحد ركني الجملة ، بل هو الرّكن الأعظم لأنّه «**عبارة عن الذّات و المسند كالوصف له ، و الذّات أقوى في الثّبوت من الوصف**» [1] .

و تجدر الإشارة إلى أنّ الأساليب العربيّة التي تحمل في تراكيبها حذفًا من أمثلة حذف المبتدأ لدلالة القرينة السياقيّة عليه ، هو أحد أساليب البلاغة العربيّة التي يعمد إليها الكتّاب و الشّعراء و المتكلّمون ، و هذا لطواعيّة اللّغة العربيّة و جريانها على الألسن ، كما يتكوّن من الرّكن التّكميلي الذي هو متمّم للرّكن الإسنادي و المتكوّن من حرف الجر و الاسم المجرور (عن الشّمس) ويمكن أن نشير إلى هذا التّركيب اللّغوي النّحوي لبنية العنوان بالشّكل الآتي:



[1]_ عبد العزيز عتيق: علم المعاني، النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت، لبنان ، 1985، ص، 122

عـــن الشّمس

نلحظ من هذا الشّكل أنّ العنوان جاء في شكل جملة بسيطة، من حيث التّركيب النّحوي و أدائها لفكرة مستقلّة مُكتفيّة بذاتها " البحث عن الشّمس " ، غير أنّ ميزة هذا العنوان قائمة هنا على اشتغال المصدر " البحث " الذي هو في تعريف النّحاة «**الاسم الدّال على الحدث الجاري على الفعل**» [1]، و نضيف إلى هذا التّعريف أنّ المصدر مجرّد من الزّمان ، ممّا يعني أنّ البحث جارٍ على الفعل ، ممتد في الزّمن ،غير خاضع لأيّ تقييد ،لذلك بُني الإسناد بغير فعل، ومع أنّ المصدر اسم والمعلوم أنّ الاسم يدل على الثّبات لكن هذا مالا نلاحظه فهو يوحي بالحركة المستمّرة و الفاعليّة التي شملت كل مشكلات النّص المسرحي من البداية إلى النّهاية ، فالبحث الذي وسم به هذا النّص طغى على تمفصلات المسرحيّة ، فنجدها رحلة بحث مستمرّة ، بحث عن "الشّمس" ؛ إنّ هذه الحركة المستمرّة "البحث" مرتبطة بحالات الجهد و المشقّة ، لها علاقة بالثّنائيّات (اليأس ≠ التّفاؤل)، (الفشل ≠ النّجاح)، (التّصميم≠ التّراخي) ، (الوصول≠ اللاّوصول)...

و لعلّ الشّيء الذي جعلنا نربط هذا اللّفظ بهذه الدّلالات هي المعاني المعجميّة ، التي تتدفّق على الكلمة و نحصل عليها كالآتي: « **البحث: طلبك الشيء في التّراب ، و البُحوث من الإبل التّي إذا سارت بحثتْ التّراب بأيديها أُخُرًا ،أي ترمي إلى خلفها لأنّها تبحثْ التّراب ،و البحث : المعدن يُبحث فيه عن الذّهب و الفّضة ،و البُحَاثة التّراب الذي يُبحث فيه عمّا يُطلب فيه** »[2] ، فالبحث إذن مرتبط بالتّراب ، و لكن أيّ تراب؟ الإنسان خلق من تراب ، و التّراب مصدره الأرض ، فالمسألة إذن لها علاقة بالأرض،

---

[1] _محي الدّين عبد الحميد: شرح قطر النّدى وبل الصّدى، دار الرحاب للطّباعة والنّشر والتوزيع، د.ت، ص، 284

[2] _أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، ابن منظور: لسان العرب تهذيب لسان العرب، إشراف: علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت. لبنان، باب: بحر، ج 1، ط1. 1993 ، ص، 64

بالتّراب ،بالإنسان ،بالحياة ، و هكذا ف "البحث" يشكّل رمزا ، و **«الرّمز يأخذ دور العلامة فيدلّ بإيجاز عن معنى أكبر»**[1]

هذا من جهة، و من جهة أخرى فإنّ كلمة " البحث" لها وقع خاص يحيل إلى معاني الجهد و المشقّة، و الصّبر و الدّوران، ربّما في حلقة مفرغة و بين مدّ و جزر و صعود و انكسار، كلّ هذا يشير إلى أنّ العنونة لدى المؤلّف ذات أبعاد روحيّة و فكريّة، إذ تبدأ المسرحيّة بهاجس الفقد و تَخْلُص إلى فكرة البحث عن هذا الشّيء المفقود، الذي يُفصح عنه الاسم المجرور" الشّمس" بكلّ تجلّياته الدّلاليّة و الرّمزيّة، إنّها دلالة إيحائية تحمل فكرة "الحصول على" ، ذلك أنّها تحمل جملة من الآمال المؤجّلة بفعل هذا الفقد إلى " الشمس".

إنّ لفظة "الشمس" إذا ما تمّ تتبّعها في سياق العنوان نجد في تركيبها شاعريّة من خلال علاقتها بالمصدر" البحث" المشار إليه، فـ" الشّمس" كلمة نوريّة الطّبع، استنادا إلى المعنى المعجمي، إذ أنّها أوّل ما تعني الصّحو الذي لا غيم فيه، و هي مشهد من مشاهد الطّبيعة المألوفة لدينا، نرى فيها الإشراق و الضّياء بعد ليل مفزع يطمس الكون بظلامه الرّتيب ، و لهذا نجدها تضفي على "البحث" هالة من الصّبر و الأمل **«الغريب: حاول على قدر أهل العزم تأتي العزائم»** [2] ،فعلاقة تجاور الحدث دال إيجابي " الشمس" ، يخفّف قليلا من المعاناة، و إن عبّر عن ازدواجيّة الموقف لدى بطل المسرحيّة "المقهور" بين التّردّد و الخوف و الشّعور بالعجز وبين التّوق إلى عالم النّور، الدّفء، الحياة الشّمس...

و انطلاقا من هذا ، يبدو أنّ كثيرًا من الأسئلة تطرح نفسها لحظة تلقي هذه البنية ، تحاول الرّبط بين دلالة العنوان بنصّ المسرحيّة كلّها ، من مثل عن أيّ شمس يبحث؟ ثم لماذا البحث عن الشمس و ليس عن شيء آخر؟ لاشكّ أنّ عنوان النّص هنا باعتباره عتبة أو نصًّا موازيًّا يشكل أيضا نافذة نلمح من خلالها ما هو داخل النّص ، متجاوزا خارجه إلى حدّ كبير.

---

(1) _حاتم الصكر : كتابة الذّات ، دار الشروق ، عمان ، الأردن ، 1999 ، ص ، 321 .

(2) _عز الدين جلاوجي: الأعمال المسرحية غير الكاملة، دار الأمير خالد للنشر والتوزيع- الجزائر- 2008، ص، 40

في البدء يمكن القول إنّ العنوان " البحث عن الشّمس" لا تتعيّن هويّته تماما، ذلك أنّه و إنْ كان يحيل على مدلول معيّن، فإنّه ينفلت من حقل الرّؤية، نتيجة تداخل المعطيات الدراميّة فيه، هذه الشّمس قد تكون ذلك الصّحو الذي لا غيم فيه، و قد تكون الكوكب المضيء، الباعث على النّور والدّفء، و هذا حسب القراءة الأولى باعتبار أنّ هذه خصائص مميّزة و طبيعيّة في "الشّمس" و بعد التّوغل داخل حيثيات النّص، تتجلّى لنا الكلمة بشكل رمزي، استعاري ، حتّى و كأنّها شيء قابل للإمساك **«الرّبيب : لقد كان لي الدّور الأساسي في سرقة الشّمس منه و تخديره كلّ هذه القرون»** [1] .

إنّها أمل " المقهور" الذي سيخلّصه من القهر، الوحدة، الألم، و من يقرأ كلمة "الشّمس" يتوهّم أنّ الكاتب يقصد بها الشّمس الحقيقيّة التي نعرفها، **«الغريب: إنّ الشمس لن تخترق الجدران إليك، و لن تتسرّب عبر الاسمنت و الصّخور»** [2]، و مع ذلك ف" الشّمس" عند الكاتب تتعدّى الطّبيعة و تقفز فوق سلطة الزّمان و المكان، لتوحي بأبعاد دلاليّة أخرى، بالإضافة إلى مدلولها الأوّل :

« **المقهور: لكن الشّمس أمرها صعب .**

الغريب: و ما أنت فيه ؟

المقهور: ما أنا فيه أسهل و أبسط .

الغريب: أسهل و لكنه أهون و أحقر» [3]

و الملاحظ هنا أنّ "الشمس" ترمز بقوّة إلى الحريّة و الأرض و السّلام، فالعنوان هو رمز لأشياء كثيرة و متنوّعة، و مختلفة، و من خصائص الرّمز أنّه**« يمتلك قوّة الاحتمال أو الاحتواء، قوّة ينشر بها نفوذه إلى أوسع مدى»**[4] لكن لماذا الرّمز للحريّة بالشمس ؟

---

[1] _عز الدين جلاوجي : الأعمال المسرحية عير الكاملة ، ص ، 58 .

[2] _م ، س، ص ، 33 .

[3] _م ، ن ، ص، 35

[4] _محمد عابد الجابري: التّراث والحداثة (دراسات ومناقشات) المركز الثقافي العربي ،ط1 ،1991، ص ، 49 .

نقول أنّ الحريّة هي من الطّبيعة ، تتجلّى في كل كائناتها ، فكما أنّها لا يمكن أن تعيش دون شمس، فكذلك هي لا يمكن أن تحيا دون حريّة ، و قد دأب الأدباء و الفلاسفة على تشبيه الحريّة بالشّمس ، لأنّ حاجتنا إلى الشّمس لا تقلّ عن حاجتنا إلى الحريّة ،فـ"المقهور" مقهور يفتقدها فيعيش المعاني السلبيّة التي ولدت من رحم العبوديّة ،القهر، الذّل ، الهوان ، الاحتقار، البطش.

إنّ هذا الدّال "الشّمس" مغيّب بفعل فاعل(ملك الشّمس و حلفائه)، هذا المعنى لم يشكّله لنا المؤلّف ، فالعنوان من سماته تشويش القارئ و هو على حدّ تعبير(روبر إيكو/ Robert Eco) **«ينبغي على العنوان تشويش الأفكار لا أن يسجلّها»** [1] .

بهذه الإطلالة الموجزة على علاقات العنوان بفضاء النّص ندرك أنّ "الشّمس" المتحدَّث عنها هي شمس مجازيّة ،تختزل قصّة "المقهور" و الأرض المسروقة و السّلام المغتصب في دار السّلام هذه الأرض التي تحيل على فلسطين ،فارتبطت "الشّمس" بالقضيّة ، بهويّة الفلسطيني ،المقهور في بيته، و وجوده و كيانه المهدّد ، و الذي لن يرضى عن أرضه بديلا ، بدليل تيمة العنوان "البحث عن الشّمس" الذي يوحي بالولادة داخل الوطن ، و البحث عن الحياة برغم كل لغات القهر و الحرمان و التّغريب ، إنّه التّحدي و الصّمود للحصول على الحقّ ، و إذا كان العنوان الاستعاري يعكس محتوى النّص و يصفه ، "فالبحث عن الشمس " كعنوان دال ينعكس فيه المتن مع الإشارة إلى القيم الأصيلة الفطريّة في هذا الشّعب :

أوّلها : ارتباطه بأرضه .

ثانيها: توجّه هذا الشّعب نحو احتضان قيم الحياة لا الموت .

ثالثها: أنّ فعل البحث يرمز إلى المقاومة التي تأتي في إطارها الطّبيعي أو في إطار ما تمنحه الطّبيعة.

هكذا يصدق القول إنّ **«العنوان هو المولِّد الفعلي لتشابكات النّص و أبعاده الفكريّة ،**

---

[1]_ صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، مكتبة لبنان، ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر ، أونجمان، القاهرة، مصر، ص ، 236 .

فبنية العنوان تمثّل بحقّ الرّحم الخصب الذي يتمخض فيه النّص الأدبي» [1]، هذه المعرفة الأوليّة التي يفرزها العنوان في ذهن القارئ من خلال التّأويل السّيميائي تؤكّد سيادة الصّراع المهيمن على أحداث المسرحيّة ، هذا المسار الدّرامي يزيده وضوحًا مناصّ الإهداء و يبقى العنوان أهمّ علامة سيميائيّة في أيّ نصّ إبداعي ، و هو بمثابة المبتدأ الذي هو في حاجة إلى خبر يتمّم معناه ويكون المسرحيّة دون شكّ .

2- الإهداء:

إنّ الإهداء (Dédicace) هو الصّيغة أو العبارة التي يُضمِّنها المؤلّف أو المبدع مؤلَّفه يبغي من ورائها الإقرار بالعرفان لشخص ما ، أو إبلاغ عاطفة تقدير، غير أنّه قد يرد في شكل **«عتبة نصيّة تحمل داخلها إشارة ذات دلالة توضيحيّة ، فهي تَشي بوجهة نظر مفتوحة»**[2]

و الإهداء هو أحد عناصر المناص التي درسها (جنيت) ، اعتبره تقديرا من الكاتب و عرفانا يحمله للآخرين على صنيعهم معه سواء أكانوا أشخاصًا واقعيّين أو اعتباريّين ، و هو **«تقليد قديم اتّخذ أشكالا عديدة ، منها الإهداءات السّلطانيّة و الإهداءات العائليّة و الإهداءات الإخوانيّة و غيرها»**[3].

---

[1] Gérard vigner, une unité discursive : le titre : le français dans le monde : n° 156, 6 octobre_ 1960- paris- p , 31

نقلا عن: بلقاسم دفة: علم السيمياء والعنوان في النص الأدبي، محاضرات الملتقى الوطني الأوّل ، السيمياء و النّص الأدبي ، منشورات الجامعة ، كلية الآداب و العلوم الاجتماعية ، قسم الأدب العربي ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، 7_8 نوفمبر 2000 ، ص، 14 .

[2] _حسن محمد حماد : تداخل النّصوص في الرواية العربية ، الهيئة المصرية للكتاب ، 1997 ، ص ، 64 .

[3] _عبد الحق بلعابد : (خطاب العتبات في رواية -زينب-) ، مجلة منتدى الأستاذ ، المدرسة العليا للأساتذة ، الجزائر ، العدد 5_6 ، ماي 2009 ص ، 288 .

و تعدّ – الإهداءات – رسائل ضمنيّة ذات دلالة ، إنّها أشبه بعقد ضمني مع القارئ يعمل على كشف الاتّجاه الثّقافي ، و حتى السّياسي للذّات المبدعة ، إنّها **« عتبة نصيّة لا تخلو من قصديّة في اختيار المهدى إليه/ إليهم ،و كذلك اختيار عبارات الإهداء»** [1].

[1].

و قد يعتقد البعض أنّ الإهداء حِلية شكليّة لا أهميّة لها في فهم النّص وتفسيره ، بَيْد أنّها علامة لغويّة و نصّ موازي أعيد له الاعتبار في الشعريّة الحديثة ، رفقة المصاحبات النّصيّة أو العتبات المحيطة الأخرى ، و أصبح من الضّروري قبل الدّخول إلى عالم النّص أن نقف عند عتباته نسائلها قصد تحديد نيّتها و استقراء دلالاتها و أبعادها الوظيفيّة.

تعتمد عتبة الإهداء على الانتقال من الأنا إلى الآخر ، فتتحوّل الكتابة الإبداعيّة إلى ممرّ و وسيط بين الأنا و الغير ،كتعبير قائم على الاعتراف ،كما هو في مسرحيّة ، " البحث عن الشّمس "، حيث شكّل الإهداء فيها خطابًا افتتاحيًّا، و كان أكثر فاعليّة ، فهو الإهداء الذي افتتحت به المسرحية، و مثّل نصًّا مجاورًا للنّص المسرحي كاشفًا عن النّص الأصلي مختزلًا أفكاره و المناصّ المسرحي يعمل بوصفه بنية موازيّة للبنية الحواريّة ، لذا نجد في الإهداء مفتاحًا لمغاليق المسرحيّة و يرِد الإهداء موضوع تحليلنا وفق الجدول الآتي :

المهدي	الإهداء / البنية التركيبيّة	المهدى إليه / إليهم
الكاتب عزّ الدّين جلاوجي	إلى الطّفل الشّهيد الذي اصّاعد ذات انتفاضة إلى سدّة الشهداء الذّائدين عن حياضيها المنافحين عن عزّتها و كبريائها الرافعين ألويتها خفاقة مكابرة إليهم جميعا أرفع هذا	محمد جمال الدرة إلى الواقفين في طليعة الأمّة العربيّة.

[1] Gérard Génette : frontière du récit, Ed : seuil, coll, « points », paris -1981. P , 123

	الإهداء.	[1]

هي إهداءات جاءت بعد عنوان "المسرحيّة" كتبت بصيغة نثريّة ، تقريريّة ، وُجهّت إلى شخصيّة معلومة و أخرى رمزيّة و هي كما يرى (جنيت) من الإهداء الخاص (privé) الموجّه إلى شخص أو أشخاص معروفين قليلا أو كثيرا **«فتكون العلاقة بين المرسل و المرسل إليه ذات طابع عام و رمزي، كما تكون علاقة ثقافيّة أو فكريّة أو فنيّة أو سياسيّة أو غيرها من العلاقات العامة»** [2].

و يبقى الإهداء سواء كان عامًّا أو خاصّا عتبة نصّيّة لا تنفصل دلالتها عن السّياق العام للعمل المسرحي، بأبعاده الإيحائيّة و المرجعيّة ، في علاقة مع عنوان النّص المسرحي، ففي المسرحيّة يشرح الإهداء ويُرشِد إلى مضمون النّص، إذ يتكهّن القارئ أن النّص لا يخرج عن كونه حديثًا عن القضيّة الفلسطينيّة في صراعها مع الاحتلال الصّهيوني، إلاّ أنّه يحمل دلالة أخرى خفيّة تخصّ الكاتب تتعلّق بقضيّة مقاومة تجتاح مسار التّجربة الدّراميّة ورغبتها في إحداث التّغيير و الاختلاف.

و إذا أردنا تقسيم الإهداء و فهم أشكاله ، فهو لا يخرج عن قسمين اثنين: إهداء خاص و إهداء عام[3] ، و كلا الإهداءين وجدناهما في عتبات مسرحيّة " البحث عن الشّمس".

ا/– الإهداء الخاص:

إنّه الإهداء الذي يتوجّه به الكاتب عادةً إلى أشخاص مقرَّبين منه، إمّا أفراد عائلته أو أصدقائه ، إلا أنّ (جلاوجي) طالعنا بإهداء خاص من نوعه، فجاء الإهداء الخاص لذلك الطّفل الفلسطيني الشّهيد: (محمد جمال الدرّ ة) ، نجد أنّ هذا الإهداء لم يخرج عن تضمينه للمهدى إليه الرّمز و هو المقهور في أرضه ، البراءة التي تفجّرت دماؤها أمام شاشات العالم، شهداء الأرض

---

[1]–عز الدين جلاوجي: الأعمال المسرحية غير الكاملة ، ص، 31

[2] Gérard Genette , Frontière du récit , p , 123

[3]_ نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء. المغرب. ط1، 2007 ص، 54

الفلسطينيّة، الذين ما فتئوا يصرّون على ثنائيّة (النّصر أو الشّهادة)، لنجد هذا الإهداء الخاص تحرّكه هو أيضا تلك الوظيفة الدّلاليّة، التي تكشف لنا عن العلاقة الموجودة بين المهدي (عز الدين جلاوجي – الكاتب-) و بين المهدى إليه (محمد جمال الدرة –الشّهيد-) و هي أخوّة الدّم العربي، و كذلك الوظيفة الرّمزيّة ، حيث أنّ الإهداء إلى (محمد الدرة) رمز لكل مقهور، وقاتله رمز لكلّ محتلّ، كما يمثّل أيضًا هذا المهدى له الأمل و المستقبل الذي يهدّد كيانه، لتجمع بين المهدي و المهدى له الوظيفة التّداوليّة التي عملت على تمتين الصّلة بينهما و ترسيخ مبدأ المطالبة بالأرض و عدم الاستسلام.

ب/– الإهداء العام:

هو الإهداء الذي توجّه به الكاتب إلى الشّخصيّات المعنويّة التي شكّلت رموزا **«باسم علاقة من طبيعة عامة: فكريّة أو فنيّة أو سياسيّة أو غيرها»** [1] ، فالعلاقة هي ذات طبيعة خاصة سياسيّة، و الإهداء موجّه إلى كل مناضلي الأمّة الذين رفعوا و يرفعون رايتها في سبيل العزّة و الكرامة من قادة و سياسيّن و أدباء و علماء... ، كل في مجاله، و قد عبّر هذا الإهداء بعمق عن وجدان الكاتب و أدّى وظيفتين:

1– وظيفة دلاليّة:

تحتمل كل مشاعر الصّفاء و الإجلال و التّعظيم، التي يُكِنّها المؤلّف لأمّته العربيّة، و لأبناء هذه الأمّة المخلصين، المجاهدين في سبيل عزّها و مجدها، و هي عبارات اعتراف و تخليد لذكرى من ماتوا شهداء ، و كأنّ الكاتب يجعل من الكتابة مناسبة لردّ الجميل، لتظلّ ذكراهم مستمرّة دائمًا دوام النّص المكتوب، و خالدة بخلود الكتابة، لا ذكرى عابرة تنتهي بانتهاء الظّرف، كما يجعل منها أداة لعرض القضيّة الأساس، و هي القضيّة الفلسطينيّة.

2 – وظيفة رمزيّة:

---

[1]_ م . س . ص . ن .

و هي توحي بتكالب القوى الخارجيّة الغاشمة على هذه الأمّة ، و في المقابل فهي أمّة ترفع التحدّي ليرمز بها إلى الحريّة و الكرامة و العزّة ، و يبقى ما يرجّح هذا التّأويل للإهداء هو أن (عز الدين جلاوجي) قد أورد إهداء خاصًّا و آخر عامًّا، يوحي بمضمون المسرحيّة، و بالقضيّة الأساس التي تعالجها، و هي القضية الفلسطينيّة، و بحث هذا المقهور الفلسطيني الدّائم عن السّلام في أرض السّلام !!

و من هنا تجلّت لنا أدبيّة نص الإهداء و وظائفه، و ثبت لنا تميزه عن بقية المصاحب النصّي الحافة بالمتن، و لا غرابة بعد هذا في أن يعتني بعض المؤلفين بنصوص الإهداء اعتناءهم بالمتون.

و خلاصة القول، فإنّ العمل الأدبي يكون حالة شعوريّة خاصّة ؛ أمّا اختيار العنوان، فهي أعقل مرحلة يمرّ بها المؤلّف ، فقد شكّل العنوان في النصّ المسرحي لـ(عزّ الدّين جلاوجي) مرجعاً تضمّن بداخله العلامة و الرّمز تجاوز فيه الدّلالة القاموسيّة المباشرة .

كما قدّم لنا منّاص الإهداء معونةً كبرى لفكّ شفرات النّص و فهم ما غمُض منه ، إذ نلاحظ ارتباطه الشّديد بتيمة النّص الأساسيّة و هي القضيّة الفلسطينيّة و المذابح التي ترتكب في حقّ المواطن الفلسطيني و ما الطّفل (جمال الدّرة) _المهدى له_ إلاّ رمز لهذه الجرائم باسم حلم غير شرعي ، و هكذا قامت هذه العتبات النّصيّة بتعيين مجموع دلالة النّص بالاعتماد على الإيحاء و التّلميح ، بعد رحلة شيّقة حقّقت لنا متعة البحث و القراءة .

ثانيًا: تمظهر الرّمز على مستوى الشّخصيّات:

تمثّل المسرحيّة طبقة للدّلالات المستقلّة ذات بنية و التي لا يمكن عزلها عن مجموع الرّسالة، و أهمّ عناصر هذه البنية نجد الشّخصيّة، التي تعدّ بكل تجليّاتها القطب الذي يتمحور حوله الخطاب المسرحي ، و العمود الفقري الذي ترتكز عليه .

و على هذا الأساس ، فإنّ دراسة الشّخصيّة المسرحيّة تعدّ محورًا أساسيًّا في الدّراما الأدبيّة الحديثة، باعتبارها آليّة من آليات التّشكيل الحداثي، و حتّى نستطيع أن نتطلّع إلى دراسة هذه البنية يجدر بنا أن نقف عند مفهوم الشّخصيّة أوّلًا ، و بيان أهميّتها في الإنتاج المسرحي ثانيًّا .

و باعتبار المبحث سيتخصّص في تناول الشّخصيّة كرمز مشحون بالدّلالة و الإيحاء ، هذا المعنى الذي يجاور نظرة (فيليب هامون/ Philip Hamon) إلى الشّخصيّة كمورفيم فارغ في البداية سيمتلئ تدريجيًّا كلّما تقدّمت القراءة[1] ، ممّا يعني أنّ النّص الأدبي ما هو إلاّ مدوّنة كلاميّة و علاقته بلغة التّداول علاقة مرحليّة، ثمّ تفسح المجال للتّشكيل الأسلوبي ، الأمر الذي جعل الكتابة الأدبيّة أكثر إيحاء و رمزيّة بدلالتها و تراكيبها ، عمّا هو تقريريّ ، مباشر، بمعنى أنّ الشّخصيّة نتاج قراءة يعيد بناءها القارئ ، كما يقوم النّص بدوره ببنائها [2] . و هذا يحيل حتما على نظريّة القراءة و التّلقي ، الذي يحدّد فيها القارئ الشّخصيّة ، و يعيد بناءها

---

[1] _فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة: سعيد بنكراد، تقديم : عبد الفتاح كيليطو ، دار الكلام ، المغرب ، 1990 ص ، 117

[2] _ م . ن . ص ، 180

حسب مرجعيته الثّقافيّة و المعرفيّة فهي **«وليدة مساهمة الأثر السّياقي، و نشاط استذكاري يقوم به القارئ»** [1].

و من هنا فإنّ الحديث سوف يركّز على ما توحي به الشّخصيّة المسرحيّة باعتبارها تشكّل رموزا ذات دلالات كثيفة ، انطلاقا من تلك النّماذج التي أبدعها خيال الكاتب و يعيد بناءها القارئ أو المشاهد، و يحقّ لنا أيضا أن نطرح أسئلة نراها تفرض نفسها في هذا المقام ، هي كيف حقّق المؤلّف الإيحاء و الانزياح الدّلالي على مستوى شخصيّاته ؟ وماذا حقّقت تلك الشّخصيّات الرمّوز على مستوى الواقع الذي اهتمّ به المؤلّف و جسّده، إمّا على مستوى أنواعها ، و إمّا على مستوى التّسميّة ، باعتبارها عمليّة قصديّة تحمل رموزا توحي بدلالات إيديولوجيّة و اجتماعيّة و سياسيّة تمتح من تقنية الأسماء ؟

و يمكن أن نحدّد مستوى الدّراسة على أساس المحاور الآتيّة:

1- مفهوم الشّخصيّة (لغة و اصطلاحا)

2- أهميّة الشّخصيّة في البناء الدّرامي

3- آليّات بناء الشّخصيّة الرّمزيّة في مسرحيّات (عزّالدّين جلاوجي).

1- مفهوم الشّخصيّة:

ا/ المفهوم اللّغوي:

تعدّ الشخصيّة من المصطلحات التي وجد فيها الدّارسون و الباحثون على جميع المستويات صعوبة في تحديد ماهيّتها و بيان طبيعتها ، و ذلك لما تتّسم به من تكامل وعدم قابليّتها للتّفكيك و التّجزئة ، و مع ذلك فقد وُجدتْ لها تعاريف في قواميس اللّغويّين العرب القدامى، و كذلك المحدثين من الغرب.

يعرّفها لسان العرب (لابن منظور) فيقول أن الشّخصيّة **« لفظة مشتقة من مادة (شَخَصَ)، فكلّ شخص رأيتَ جسمه فقد رأيتَ شخصَه، والشّخص كل جسم له ارتفاع**

---

(3)_ Roland Barthes : poétique du récit, Ed, seuil, Paris ,1977 , p , 117

وظهور والمراد به إثبات الذّات، فاستعير لفظ الشّخص و شَخُصَ الرّجُل بالضّم فهو تشخيص أي تجسيم وشَخُصَ بصر فلان فهو شاخص إذا فتح عينيه و جعل لا يطرق» [1]، نلاحظ أنّ التّعريف لا يخرج عن مجال اللّغة ، فهو يقيّد الشّخصية بما هو مادي ملموس ، لا يتجاوز إلى ما وراء هذا الفيزيقي.

و يعرّفها قاموس اللّسان الفرنسي على لسان (جون دي بوا /jean du bois) :

« الشّخصية مجموعة العناصر التي تشكّل ردود أفعال لأشخاص ما إزاء المواقف الحياتيّة »[2]هذا المفهوم للشّخصية نراه يتجاوز حدود اللّغة ليقترب من منطقة علم النّفس، يجعل المصطلح يشكّل معادلا موضوعيًّا للنّمط السّلوكي الذي يستجيب به الإنسان للآخرين، مشكّلًا له هوّيته و تميّزه عن الآخرين.

و غير بعيد عن هذا المعنى نجد الشّخصية عند المحدثين من الفلاسفة هي جملة من**«الخصائص الجسميّة والوجدانيّة و النّزوعيّة و العقليّة التي تحددّها هويّة الفرد»** [3].

إنّ العامل المشترك بين هذه التّعريفات الثلاث أن الشّخصية ليست واحدة، و إنّما هي تتعدّد بتعدّد الجسماني منها و المعنوي.

و في العهد الإغريقي القديم كانت **«تدل على القناع (persona) الذي يضعه الممثّل على وجهه أثناء أداء الدّور المسند إليه ، ثم صار بعد ذلك يدلّ على الدّور نفسه»** [4] ليمتدّ مفهوم القناع في اللّاتينية ليشمل أيّ شخصيّة من شخصيّات المسرحيّة، ثم أطلق على أيّ فرد في المجتمع ، معنى هذا أنّ القناع كان مرتبطًا بالشّخصية و أيضا بالمسرح ، و حيث لا يزال الكاتب المسرحي يستخدمه في إنتاجه الإبداعي، و لكن لوظيفة جديدة ، فنراه يُلبس شخصياته قناعًا معنويًّا **« حتّى يقول كلّ شيء دون أن يعتمد على شخصه أو صوته الذّاتي**

---

(1) _ابن منظور: لسان العرب، تصحيح أمين محمد عبد الوهاب، ومحمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي ومؤسسة التاريخ العربي – لبنان- ج2، ط1، 1996، ص، 280-281

(1) Jean du bois, dictionnaire de linguistique Larousse, paris. 1973 n°: 320

(3) –جميل صليبا: المنهج الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، بيروت. ج1،1991، ص، 692

(4) _محمد التوّنجي : المعجم المفصّل في الأدب ، ص ص،546 _547

بشكل مباشر، لأنّه سيلجأ إلى شخصيّة أخرى يتقمّصها أو يتحدّث بها، أو يخلقها خلقا جديدا و سيحمّلها آراءه و مواقفه» [1] ؛ و استنادًا إلى هذا القول فإنّ الشّخصية تتحوّل من مجرد اسم إلى كائن خاضع للوصف و التّحليل و التّأويل ، باعتباره يشكّل قناعًا يخفي الكثافة الدّلالية ليستدعي قارئا افتراضيًّا، يفضح هذه الدّلالات، و كأنّه رمز غير مقصود لذاته ، **« يلجأ إليه الكاتب المعاصر عندما تطوله الضّغوط السّياسيّة و الاجتماعيّة، فينأى به عن التّصريح»** [2].

هذا و إنّ مفهوم الشّخصية عند الأدباء و النّقاد المعاصرين لم يلق هذه الدّقة في التّحديد و ذلك لاختلاف المدارس اللّغويّة واللّسانيّة ، التي لم تتبنّ تعريفًا واحدًا، فتشعّبت الاتّجاهات و التّنظيرات لهذا المصطلح.

ب/ المفهوم الاصطلاحي:

شكّلت الشّخصية القاسم المشترك بين جميع الفنون الأدبيّة، و هو ما جعل (شارل بودلير) يسميّها بـ "أخت الفنون" و لعلّ هذا يعدّ من أبرز عوامل غموض مقولة الشّخصية، إذ تشارك في استخدامها فنون مختلفة، كالسّينما و المسرح و الرّواية و الشعر[3] .

و قد عرّفها المعجم المسرحي (لماري إلياس) و(حنان قصّاب حسن) بأنّها **«كائن من ابتكار الخيال و يكون له دور أو فعل ما في كل الأنواع الأدبيّة و الفنيّة التي تقوم على المحاكاة، مثل اللّوحة و الرّواية و المسرح و الفيلم السّينمائي و الدّراما التّلفزيونيّة و الدّراما الإذاعيّة»** [4]

إذن فالشّخصية في المفهوم الفنيّ من نسج الخيال، أو هي كائن ورقيّ، كما عبّر عن ذلك (بارث) و (تود وروف)، لها دور في النّص الأدبي، تقوم على مبدأ المحاكاة، و مرّة أخرى ، فهي

---

[1]_ شجاع العاني: البناء الفني للرّواية العربية في العراق، (بناء السرد)، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1964 ص، 187

[2]_ م. س. ص ، 112

[3]_ عبد الوهاب الرقيق: في السرد- دراسات تطبيقية- دار محمد علي الحامي، تونس، 1998 ص، 125

[4]_ ماري إلياس و حنان قصّاب حسن : المعجم المسرحي ، مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض (عربي- انجليزي- فرنسي) ، مكتبة لبنان ناشرون ، لبنان ، ط 1 ، 1997، ص ، 269.

مدلول قابل للتّحليل و الوصف، و هذا ما ذهب إليه النّاقد (فيليب هامون) في كتابه " من أجل قانون سيميولوجي"، حين عرّف المصطلح بأنّه : **«وحدة دلاليّة باعتبارها مدلولا متواصلا، و يفترض أنّ هذا المدلول قابل للتّحليل و الوصف، و أنّ الشّخصية تولد من المعنى، و الجمل التي تتلفّظ بها، أو من خلال الجمل يتلفّظها غيرها من الشخصيات»** [1] ، و من هذا المنطلق، صار يُنظر إلى الشّخصية في العمل المسرحي من جهة النّقد المعاصر على أنّها علامة (signe) بدال (signifiant) ومدلول (signifié)، وفي هذا يقول (حميد لحميداني) **« تكون الشّخصية بمثابة دال من حيث أنّها تتّخذ عدّة أسماء أو صفات تلخّص هوّيتها ، أمّا الشّخصية كمدلول، فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرّقة في النّص، أو بواسطة تصريحاتها و أقوالها و سلوكها»** [2].

فإذا نظرنا إلى التّعريفين معا، نجد أنّ أقوال و سلوكات الشّخصيّة هي السّبب المباشر في إنتاج الفعل الذي يدعم تصاعد الأحداث، فيمدّ النّص المسرحي بالحركيّة، و نراها خصوصيّة تميّزها عن غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى كالرّواية و الشّعر ، إضافة إلى **«كونها تتحوّل إلى عنصر ملموس عندما تتجسّد بشكل حيّ على الخشبة، من خلال جسد الممثّل و أدائه، كذلك تتميّز الشّخصية في المسرح و في كل الفنون الدّراميّة عن الشّخصية الرّوائية في كونها تعبّر عن نفسها مباشرة من خلال الحوار و المونولوج و الحركة دون تدخّل وسيط هو الكاتب أو الرّاوي»** [3] .

و من التّعريفين – اللّغوي والاصطلاحي– يتبيّن أن ثمّة فرقا بين الشّخص و الشّخصيّة فالشّخص هو الكائن البيولوجي الذي له وجود فعلي خارج النّص، بينما الشّخصية كائن تمثيلي لا يمكن أن يكون له وجود إلاّ داخل النّص و في مخيّلة قارئ النص، يقول (عبد المالك مرتاض) : **«يختلف الشّخص عن الشّخصية في الأعمال السّردية و الغربيون يميّزون**

---

[1]_ فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص، 20 .

[2] _حميد لحميداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي) المركز الثقافي العربي – لبنان– المغرب– ط3، 2000 ص، 51 .

[2]_ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص ص ، 269-270 .

بسهولة بين personne و personage»[1] ، و مع أنّ (عبد المالك مرتاض) خصّ الحديث عن الشّخصية الرّوائية ،إلاّ أنّ ذلك ينطبق على الشّخصية في أيّ جنس أدبي آخر ، و نقصد- حتما- النّص المسرحي، ففي المسرح والسّينما يوجد فرقا بين الشّخصية و الممثّل و الشّخص[2].

و مع هذا الاختلاف تبقى الشّخصية من أهمّ العناصر المكوّنة للنّص الأدبي، و منه المسرحيّة و تبقى **« شخصيّة إنسانيّة و لكن بعد أن تمّ عزلها و نقلها من الواقع إلى المسرح، و إنّ هذه النّقلة كفيلة بأن تحدث كثيرًا من التّغييرات و الإضافات للشّخصيّة التي تصبح دالاًّ ومدلولاً و تصبح رمزا و معنى»** [3] ، و هذا اعتراف آخر بأنّها تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر ممّا هي تركيب يقوم به النّص[4]وذلك حسب –رأينا- لا يتحقق إلاّ بفهم طبيعة العلاقة الجدليّة القائمة بين الدّال و المدلول، أو بين ثنائيّة الحضور و الغياب، كما أنّه تأكيد على أنّ الرّمز و المعنى يشكّلان جزءا أساسيّا في العمل المسرحي ككلّ، و مع ذلك لا زلنا نتساءل عن أهمّيتها و مدى مركزيّتها في النّسيج الدّرامي .

2- أهمّية الشّخصيّة في النّص المسرحي:

لم تلق الشّخصيّة كعنصر استراتيجي هام في العمل الإبداعي الاهتمام الخاص، ولم يُعط لها الحدّ الأقصى من الظّهور إلاّ في العصر الحديث، و هذا مقارنة بما كانت عليه في الشّعريّة الأرسطيّة، إذ لم تكن تمثّل إلاّ ضلاًّ للأحداث التي تقوم بها، فالمؤلّف يهتم بالأحداث أوّلًا، ثمّ يختار الشّخصيات التي تناسبها ،حيث يرى (أرسطو) **«أنّ المأساة محاكاة فعل نبيل**(...)

---

[1]_ عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السّردي (معالجة تفكيكية- سيميائية مركبة) لرواية "زقاق المدق" ،ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ط1 ، 1995 ، ص ،86

[2]_ ميشيل زيرافا: الأسطورة والرواية، ترجمة صبحي حديدي، منشورات عيون للمقالات، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986 ، ص، 11-17.

[3]_ محمد مسكين: (مفهوم الكتابة المسرحية النقدية) ، ص، 56

[4]_ فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص، 181

و هذه المحاكاة تتمّ بواسطة أشخاص يفعلون لا بواسطة حكاية» [1]، و مع أنّ هذا التّعريف للمأساة يعطي الأهميّة و الضّرورة لوجود الشّخصية التّي لا يقوم الحدث إلاّ بها، إلّا أنّ (أرسطو) يفضّل الحدث على الشّخصية، لأنّ المأساة عنده لا تحاكي النّاس بل تحاكي الفعل و الحياة[2].

و يرجع (محمد مندور) سبب تغليب الحدث على الشّخصية عند (أرسطو) إلى اعتماد المسرحيّة على الأساطير، حيث يقول أنّ **«شخصيات تلك المسرحيّات كانت أسطوريّة، غير محدّدة الأبعاد، و كان دورها في المسرحيّة يقتصر على تجسيد أنواع من السّلوك، لذلك لم يتحدّث عنها و عن أبعادها (أرسطو)»** [3] .

و قد أكّد (أرسطو) أنّ الفعل و الحدث هو موضوع الدّراما ، و أنّ الشّخصية لا يمكن أن تكون في ذاتها مادة الدّراما ، بل أنّ كيانها يرتبط ارتباطا عضويّا بالحدث ، و في هذا التّأكيد لـ(أرسطو) **«تكون طبيعة الأعمال هي التي تتحكّم في رسم صورة الشّخصية و المأساة بهذه الصّورة لا تحاكي عملا من أجل أن تصوّر الشّخصية و لكن محاكاتها للعمل تتضمن محاكاة الشّخصية»** [4] فـ (أرسطو) لم ينكر وظيفة الشّخصيّة كعنصر فعّال في التّمثيل الدّرامي إلاّ أنّها لا تحتل الأهميّة القصوى فيه .

و قد استمرّ هذا التّصور عند المنظّرين الكلاسيكيّين الذين كانوا يرون أنّ الشّخصيّة مجرّد اسم يقوم بالحدث وفاء منهم لرؤيـــة (أرسطو) ، إلاّ أنّ هـذا التّرتيب في العـمل الدّرامي من حيث عناصره لم يستمر بعد (أرسطو) و الكلاسيكيّين ؛ حيــث أعيد للشّخصية اعتبارها ، فبعد أن كانت ثـــانويّة خاضعة للحدث ، اكتسبت بعدا نفسيًّا ، و غدت كيانًا قائمًا بذاته ، غير تابع للحدث و **« الأساس الذي يحرّك العرض المسرحي ، بحيث لا يستطيع تقديم حبكة مسرحيّة دون وجود شخصيّة تتفاعل مع الأحداث عن طريق الحوار، لكي توصل القضيّة**

---

[1]_أرسطو طاليس : فن الشعر ، تر : عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1973 ، ص ، 18 .

[2]_م . ن . ص . ن .

[3]_محمد مندور : الأدب و فنونه ، دار النهضة ، القاهرة ، مصر ، 1980 ، ص ، 48 .

[4]_ديفيد ديشس : منهج النقد الأدبي ، تر : محمد يوسف نجد ، مراجعة إحسان عباس ،دار صادر بيروت ، 1967 ، ص ، 250 .

التـــي يريـــد المؤلّف طرحها على الجمهور»[1] ، (المشاهد في العرض والقارئ للنّص) ، و هذا الأساس في الفعل المسرحي يؤيّده البناء المسرحي ذاته، فمسرحيات (شكسبير) مثلا، لا يمكن فهمها إلاّ بالعودة إلى شخصّياتها و فهم منحنيات نفوسها و تجاعيد ملامحها، و ذلك _حتما _ لا يُنقص من قيمة الحدث، فكل من **« الحدث و الشّخصيّة ليسا في الحقيقة إلاّ وجهين لعملة واحدة، كما يقولون»**[2] ؛ فالشّخصية هي التي تخلق الحدث، فلكلّ عمل مسرحي مضمون و فكرة يؤدّيها، و أداته في ذلك هو عرض شخصيات تتفاعل و تتحاور وتتصارع **« فعالم المسرح صورة للعالم الكبير، لا عزلة فيه و لا حياة فيه للمسرحيّة، ما لم تتفاعل الشّخصيّات، و من هذا التّفاعل في شتّى صوره تتولّد بنية المسرحيّة، و من خلاله تنمو الشّخصيات مع الحدث في حساب فنّي ، دقيق محكم يبدو من دقّة إحكامه أنّه تلقائي، طبيعي»** [3].

و يؤكد (دريني خشبة) بدوره على أهميّة الشّخصية المسرحيّة بقوله **«تعدّ الشّخصية أهمّ ما في المسرحيّة كلّها ، لأنّها تعدّ المصدر الذي تنبع منه جميع الأفعال ، و على تصرّفاتها تقوم العقدة»**[4]، فالشّخصية هي أساس الحدث الدّرامي و **«الحبكة ما هي إلاّ نتاج طبيعي لصراع الشّخصيّات، فالشّخصيات تعطي للحبكة معناها و مغزاها و حياتها، و يضرب أصحاب هذا الرّأي مثالا بأنّ الإنسان عندما يشاهد عملا فنيًّا ، فإنّه يحتفظ في ذهنه بالشّخصيّة المحوريّة و قد ينسى قصّتها»**[5] ، و إنّ هذا القول يعني بصفة خاصّة العرض المسرحي أو الفيلم السّينمائي ، و هذا لا يمنع من إسقاطه على النّص المسرحي، باعتبار العتبة التي نلج منها إلى العرض أو الرّكح المسرحي، و فعلا فالذّاكرة مهما تَقادم

---

[1]_أحمد صقر : توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي ، مركز الاسكندرية للكتاب مصر ، 1998 ، ص ، 208 .

[2]_دريني خشبة : أشهر المذاهب المسرحية ، و نماذج من أشهر المسرحيات ، الدار المصرية اللبنانية ، ط1 ، 1999 ، ص ، 11 .

[3]_محمد غنيمي هلال : في النقد الأدبي الحديث ، ص ، 568 .

[4]_م . ن . م . ن

[5]_شكري عبد الوهاب : دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي ، مؤسسة حورس الدولية للنشر و التوزيع ، الإسكندرية ، مصر ، 2007 ، ص ، 85 .

عهدها ،فهي لازالت تحتفظ بروائع شخصيات (سوفوكليس) و (يوريبدس) و (شكسبير) و غيرهم من عمالقة المسرح العالمي.

و ممّا تقدم نستخلص أنّ مصطلح "الشّخصيّة " يشكّل بؤرة مركزيّة في الإنتاج المسرحي، لا يمكن تجاوزها أو تجاوز مركزيّتها ،و كل عناصر البناء الدّرامي الأخرى هي خدمة لهذه البؤرة المركزيّة ،إذ لا يمكن الحديث عن وجود مسرح في غياب الشّخصية ؛ فمسألة حضوره وغيابه مشروط بحضور وغياب الشّخصية، فهذا الالتحام بين الشّخصية و المسرحيّة يعطي للشّخصيّة قيمة دالّة ، و هو ما عبّر عنه (محمد مسكين) بقوله: **«إنّ الشّخصيّة المسرحيّة، هي المحور الدّال الذي تتحرّك حوله الكتابة المسرحيّة ككل، بل هي أساس العمليّة المسرحيّة بأكملها إنها المحرّكة للخطاب المسرحي ككلّ»**[1]،فهي العمود الفقري للمسرح ، و هذا ما جعله يؤكّد مرّة أخرى أنها **«العلة الأنطولوجيّة، أي الوجوديّة للكتابة المسرحيّة ككل (...)، إذا كان الوجود يأخذ معناه و دلالته من الإنسان، فإنّ المسرح يأخذ أبعاده من الشّخصية و غيرها، لهذا فلا مسرح بدون شّخصيّة، و يمكن أن يغيب الحوار ويستمرّ المسرح، و يمكن يغيب الحدث و يستمرّ المسرح ، لكن لا يمكن أن يخلو المسرح من الشّخصيّة»** [2].

و لعل هذا التّأكيد يحيلنا على مسرح "العبث" أو "اللامعقول[*] (Théâtre de l'absurd لـ (صموئيل بكيت) و من سار في ركابه من (يوجين يونسكو) و(آرتو أنتونين) هؤلاء الذين نادوا بموت النّص و الاعتماد على الإيماء و الإشارة ، و لكن لا غنى عن الشّخصية.

---

[1]_محمد مسكين: مفهوم الكتابة المسرحية النقدية، ص، 56

[2]_م . ن . ص . ن .

[*]_يتعرّض مسرح اللاّمعقول لأزمة الإنسان المعاصر وذلك بتناول قضايا العزلة و الموت ، التي فرضتها الحروب ، ضمن سياق من الحيرة و القلق ، وخيبة الأمل ، اتجاه غياب الحلول المنطقيّة للمشكلات السّائدة ، و إزاء ذلك تفقد اللّغة قيمتها و تموت وظيفتها كأساس للتّواصل ، لتحل في المشهد العبثي العام عناصر مرئية ، ملموسة للإيحاء باتجاه ميتافيزيقي ، ينقل المتلقي إلى ما فوق الواقع ضمن أجواء من العبث و اللاّمعقول ،للمزيد ينظر رشاد رشدي : نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، ص : 187

و قبل ولوج باب البحث في اشتغال الرّمز على مستوى الشّخصية المسرحيّة عند الكاتب (عز الدين جلاوجي) باعتبارها **«بياض دلالي تسهم في بنائها الذّات المستقبلة للنّص، هذا النّص لا ينحصر و جوده في معناه ،أو في بنيته السّطحية، و إنّما هو في تجديد وتشكيل للتّحليل و التّأويل»** [1] ، علينا أن نعرض لأهمّ العلامات التي تميّز الشّخصية عند الكاتب لتكون الأرض الصّلبة لتحليل و قراءة رموز شخصياته المسرحيّة .

3_آليات بناء الشّخصية الرّمزية في مسرحيات عز الدين جلاوجي

تمثّل الشّخصيّة المسرحيّة عند (عز الدين جلاوجي) نقطة التقاء بعناصر البناء الدّرامي الأخرى ، و المحور الذي تلتفّ حوله الكتابة الدّراميّة، و هي المحرّك الأساسي للنّص المسرحي، بحيث يشكل ديناميّته، يجعلها تمارس حريّتها، فهي تقول ما هو ممنوع قوله أمام سلطة ما، تتمرّد ، تثور ، تلبس قناعا، و هو في هذا يحقّق الموضوعيّة التي يفرضها البناء الدّرامي .

كما يمتلك (عز الدين جلاوجي) القدرة على نحتها من الدّاخل ،و تلغيمها برموز و إشارات إيحائية، ما دامت المسرحية هي **«رمز مفتوح وممتد»** [2] ، فهو يقدّم شخصيات تكشف الواقع وتعرّيه، ثم تدينه ،بأن تعلن عن رفضها لهذا الواقع المزيّف ،في تطلع إلى تغييره ،و هذا ما سيتّضح مع شخصيات مثل " التاعس" و "الغريب "و"اللّسان "و "النّخلي "، و ليس معنى هذا أنّ الكاتب يستعير تلك الشّخصيات بطريقة فوتوغرافيّة آليّة ، بل إنّ مرجعياته التي يستند إليها في رسم شخصياته تختلف، فهي بين الواقع و التّراث، هذا التّراث الذي **«يختزن عددا لا متناهيا من العلامات و الدّلالات و الرّموز ،التي يمكن استثمارها و توظيفها إبداعيا»** [3]، فالكاتب يتّخذ هذه الواجهة –التّراث– ليميط اللّثام عن تجاوزات السلطة و الإنسان في انتهاكه حقوق الإنسان ،و لا تكاد تتنحّى مسرحياته عن هذا الاتجاه ،فهو كاتب التزم بقضايا أمّته ،و قضايا الإنسان بامتياز. أمّا عن أنماط الشّخصية في النّص المسرحي لـ(عز الدين جلاوجي) ، فقد تعدّدت

---

[1]_ شريبط أحمد شريبط : سيميائية الشّخصيّة الرّوائية ، أعمال ملتقى جامعة باجي مختار ، عنابة ، الجزائر ، 1995 ، ص ، 195 .

[2]_م . ن . ص ، 57 .

[3]_محمد جلال أعراب : خطاب التأسيس في مسرح النقد والشهادة ، تريفة بركان ، المغرب ، ط1 ، 2009 ، ص ، 80 .

أصواته ، ويتّفق هذا مع قول (بارث) في كتابه "مقالات نقدية" **«أنّ المسرح هو الفن الذي تتجلّى فيه تعدد الأصوات(polyphonie) أكثر من غيره ، و ربما كان لهذه " البوليفونيّة " علاقة بانبناء المسرح على الصراع و تعدّد الأصوات ، و الشخصيّات المختلفة عن بعضها نفسيًّا و فكريًّا و اجتماعيًّا »** [1].

و إنّ في هذا التّعدّد ما جعل الكاتب ينأى عن الخطأ الذي يقع فيه المؤلّف المسرحي – غالبا – و هو أن يحصي شخصياته في نمط واحد أو بُعد واحد، فيحرمها من الحركة و التّغيير و في ذلك يقول (روجرم بسفيلد) : **« إنّ أكثر المشكلات شيوعًا في خلق الشّخصية ، و هي غير مشكلة صبّ الشّخصيات ذات الأبعاد المستوفاة المتكاملة و استيفاء الأبعاد يوحي بتعدّد جوانب الشّخصيّة ، غير أنّ الكُتّاب كثيرا ما يعطوننا شخصيّات ليس لها ذوات إلاّ من جانب واحد فقط»** [2] ، و مع هذا التّعدد فإنّ الأمر يرتدّ في النّهاية صوتًا واحدا، فهو صوت المؤلّف .

هذا و إنّ الدّراسة النّقديّة الحديثة قامت تحاول البحث في أنواع الشّخصيات في العمل الأدبي، و على أيّ أساس يكون ذلك ، و كانت نتيجة هذه الدّراسة التّمييز بين أنواع عدّة من الشّخصيات فمنها الشّخصيّة السّكونية (statique) التي تتميّز بالثّبات ، غير قابلة للتّحول طوال العمل ، أو ديناميّة (dynamique) ، تظل تتحوّل و تتغيّر داخل البنية النّصية أو شخصيّة محوريّة، أو ثانويّة عابرة، أو أنّها شخصيّة مسطّحة (Personnage plat) ، أو شخصيّة عميقة (Personnage Epais) ، فالأولى لا تملك عمقًا سيكولوجيّا، تقتصر على سمات محدودة ، إلاّ أنّها قد تقوم _أحيانا_ بأدوار هامة ؛ أمّا الثّانيّة فهي عميقة ، لا يدركها المتلقي لأوّل وهلة ، دينامية ، متناقضة مع نفسها أحيانا .

---

[1] _رشيد بناني : (نحو بناء منهجيّة لتحليل العرض المسرحي) ، مجلة آفاق ، اتحاد كتاب المغرب ، الرباط ، العدد 3 ، 1989 ، ص ، 68 .

[2] _روجرم بسفيلد (الابن) : فن الكاتب المسرحي ، ص ، 173 .

و يبدو أنّ التّصنيفات السّابقة الذّكر تتّكئ كلّها على اختلاف الدّال أي التّسمية ، إلاّ أنّ المدلول يكاد يكون واحدا ؛ كذلك أنّ الأساس الذي بنيت عليه هو الفعل / الدّور / الوظيفة ، انطلاقا من أنّ الشّخصيّة تفعل أكثر ممّا تتكلّم ، و يلتقي هذا المحور _الوظيفة_ ، نظريًّا مع تصنيف (فلاديمير بروب / Vladimir Propp) للشّخصيّة من خلال مجموع أفعالها ، انطلاقًا من تحليله للحكاية الشّعبية الرّوسيّة ، حيث حصرها في سبعة مجالات (Sphères)، و هي : الشّرير /الواهب / المساعد / الأمير / الرّسول / البطل / البطل المزيّف.

و نلاحظ أنّ هذا الطّرح قد اهتمّ أكثر بالرّبط بين الحدث و الشّخصيّة، على أساس أنّه ليس هناك شخصيّة خارج الحدث، كما أنّ ليس هناك حدث بمعزل عن الشّخصيّة، إلاّ أنّ هذا التّصنيف نراه قد اقتصر على الحكاية الشّعبيّة الرّوسيّة.

و من الذين أضافوا إلى انجاز (بروب) ، نجد (غريماس / A.J .Greimas) الذي تأثّر بالمنظّر المسرحي (سوريو / E. Souriou) الذي قام نموذجه على ستّ وحدات هي : البطل / البطل المضاد / الموضوع / المرسل إليه / المساعد / المرسل.

أمّا (غريماس) فقد كان تصنيفه للشّخصيّات و التي سمّاها العوامل (Actants) كالآتي : الذّات / الموضوع المرسل / المرسل إليه / المعاكس / المساعد .

و كما نلاحظ أنّ هذه التّصنيفات كلّها تلتفّ حول الوظيفة التي تؤديها الشّخصيّة داخل العمل الأدبي ، إلاّ أنّ نموذج (غريماس) يتميّز بقدرته على استيعاب كلّ أنواع الخطاب الأدبي ، و ذلك على عكس ما تقدّم به (بروب) و (سوريو) ، حيث اقتصر الأوّل على الخرافة و الأسطورة و الثّاني على المسرح .

و اعتمادا على هذه الرّؤية الحديثة للشّخصيّة الأدبيّة نحاول الوقوف عند نوعيّة الشّخصيّة في مسرحيّات (عزّ الدّين جلاوجي) المقترحة كمدوّنة لهذا البحث ، و من خلال استقرائنا لنصوص هذه المدوّنة ، وجدنا أنّ أحداثها تفرض عددًا من الشّخصيّات بالنّظر إلى

الأحداث التي يتمّ فيها الصّراع و هذا لا يعني بالضّرورة أنّها تشكّل تكافؤًا من حيث الفاعليّة و درجة الحضور و التّفاعل مع الأحداث الدّراميّة ، فبعض الشّخصيّات لها حضور فاعل و مؤثّر في سير الأحداث و الوصول بها إلى ذروة الصّراع سواء كانت نضاليّة أو قمعيّة أو انتهازيّة أو مهمّشة...

و البعض الآخر يرتبط بحضور تلك الشّخصيّات المؤثّرة و الفاعلة ، إذ أنّ « **معظم أحداث المسرحيّة تدور حول شخصيّة البطل تؤثّر هي في الأحداث و تتأثّر بها أكثر من غيرها من الشخصيّات المسرحيّة ، و تستمدّ معظم الشّخصيّات وجودها بقدر صلتها بها من طبيعة تلك الّصلة**» [1] ، فهي شخصيّات عارضة ، يتحدّد دورها بوظائف دراميّة معيّنة، حيث لا تظهر إلاّ في موقف معين تقتضيه الضّرورة الدّرامية.

و رغم هذا التّمييز بين الشّخصيات من حيث درجة حضورها و فاعليتها، فإنّ اعتمادنا في تصنيفها سيكون على أساس الوظائف و الأدوار التي أسندت إلى كل شخصيّة سواء كانت رئيسيّة أو ثانويّة، كما أنّه و نظرا لصعوبة الإحاطة بكل الشّخصيّات و ما ترمز إليه من الدّلالات، فقد رأت الدّراسة أن تقتصر على بعضها دون الأخرى ، و هذا حسب درجة فاعليّتها و حضورها في النّص الدّرامي، و أمّا التصنيف سيكون وفق العناصر التّالية:

ا/- الشّخصيّة الوطنيّة

1_الشّخصيّة النّضاليّة

2_الشّخصيّة المهمّشة

3_الشّخصيّة الخائنة

ب/- الشّخصيّة المعاديّة

1_الشّخصيّة القمعيّة

2_الشّخصيّة الانتهازيّة

---

[1]_حسين بحراوي : بنية الشّكل الرّوائي _الفضاء _الزّمن _الشّخصية_ المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 2009 ، ص ، 216 .

و يمكن أن نحصر هذه الشّخصيّات مجتمعة في جدول لنتبيّن حقيقة و هويّة كل شخصيّة في النّص المسرحي، و ما تنطوي عليه من شفرات و رموز هي بحاجة إلى تأويل، قد لا يكون يسيرًا الإمساك به.

المسرحيّات	الشّخصيّة الوطنيّة			الشّخصيّة المعاديّة	
	الشّخصيّة النّضاليّة	الشّخصيّة المهمّشة	الشّخصيّة الخائنة	الشّخصيّة القمعيّة	الشّخصيّة الانتهازيّة
البحث عن الشّمس	المقهور الغريب			ملك الشّمس	الرّبيب
النّخلة وسلطان المدينة	الشّيخ السّيف النّخلي	الدّرويش	اللّسان	السّلطان	الرّسول
أحلام الغول الكبير	تيوكا			دامص	
التّاعس و النّاعس		التّاعس			النّاعس

إنّ الملاحظ في الجدول أعلاه أنّ شخصيّات المسرحيّات الأربعة تحمل أسماء، و هي عبارة عن صفات أو وظائف تقوم بها داخل العمل الدّرامي، و نراها لا تكشف عن نفسها من خلال الدّال وحده، و إنّما تستدعي مدلولا قابلا للتّأويل و الانزياح، فهي تشكّل رموزا، لا يمكن فكّ شفراتها، إلاّ داخل الإطار العام للنّص، و كما نلاحظ أيضا و من خلال الأسماء دائما أنّ الكاتب قد ابتعد عن النّمطية و السّطحيّة في رسم شخصياته، فنراها في عمومها غير

مألوفة، لها أبعاد نفسيّة و اجتماعيّة و سياسيّة تتّجه إلى العمق و التّعقيد كلّما أوغلنا في القراءة والاستقصاء.

ا/– الشّخصية الوطنيّة:

1_الشّخصيّة النّضاليّة:

هي كل شخصيّة في مسرحيّات (عز الدين جلاوجي) تحمل هموم الأمة، تواجه وتناضل من أجل إثبات وجودها ، و إن كانت كل مسرحيّات الكاتب تطفح بهذه الرّوح كثورة حقيقيّة على الأوضاع التي وجدت فيها كالقهر مثلا، و تبرز هذه الشّخصيّة النّضاليّة بقوّة في الشّخصيّات المحوريّة في مسرحيتي "البحث عن الشّمس" و "النخلة وسلطان المدينة" ، حيث حرص الكاتب من خلالها على تنميّة النّزعة الوطنيّة و القوميّة، مركزًا أكثر على حالات السّقوط معبّرا من خلاله عن الواقع المتردّي لهذه الأمّة ، و نراه أيضا لا يكشف صراحة عن شخصيّاته، فهي تشكّل بالنّسبة للمتلقّي رموزًا و كائنات و رقيّة تتعدّد قراءاتها.

فمسرحيّة "البحث عن الشّمس" تراهن على شكل تجريبي في فضاء الكتابة الدّرامية، و على طغيان الرّمزية في عرض الشّخصيّة داخل الموقف الذي تواجهه و إنّ الشّخصيات المفتاحيّة في المسرحيّة هي " المقهور" والغريب"، و هما شخصيّتان محوريّتان، فنسبة تواترهما في النّص تكاد تغطّي مساحة هذا النّص كلّه، و خاصّة "المقهور" بطل المسرحيّة ، فمن أجله و من حوله يدور الصّراع ، و هو في العرف البنيوي يقوم بدور الفاعل (actant) ، أمّا "الغريب" فهو بمثابة المساعد (adjuvant) بالنّسبة لـ"المقهور" ، الذي يقف منذ البداية إلى جانبه في سجالاته مع العدوّ المعارض (l'opposant) ، "ملك الشّمس" لتحقيق موضوع هو الحصول على "الشّمس"، فالعلاقة بين الشّخصيتين يمكن الرّمز لها بهذا الشّكل:

الغريب ⟷ المقهور

فالعلاقة هي علاقة تواصل، إلاّ أنّ هويّة الشّخصيتين تطرح علامات استفهام قابلة للتّأويل و الحفر، من يكون هذا المقهور ؟ و لماذا هو مقهور ؟ و ما سبب القهر ؟ ثمّ من هو هذا الغريب ؟ و لماذا يقوم بدور المساعد ؟

إنّ النّص الدّرامي في افتتاحه يكشف للمتلقّي عن واقع المقهور، فهو شخصيّة تتبدىّ في أوّل المسرحيّة، ضعيفة، مقزّمة، مهزومة، تغطّ في نوم عميق ، ف «**في غرفة مظلمة، لا باب لها، أرضيتها مليئة بالجرذان و العناكب و الصّراصير، كان المقهور نائما، مدثَّرا بغطاء ممزّق، يملأ شخيره الغرفة**» [1] ، إنّه المقطع السّردي الذي يرمز به النّص بامتياز الى انتهاك الجسد، و إنّ الكاتب – حتما- قد وجد في هذه الشّخصية المحوريّة ظاهرة غير صحيّة تقْترب من الهزيمة، هزيمة الإنسان من الدّاخل والخارج.

إلاّ أنّ الأحداث و بتحريك من المساعد "الغريب" انفتحت على ولادة جديدة ، حيث يُحمِّل هذا "المقهور" في بيته الصّراع العام، فيثور على ما يوجد عليه من الضّعف و الانحطاط، فكان "الغريب" الذي لم يكشف عن هويّته رمزا للضّمير و الوعي و الإدراك ، لأنّه يظهر فجأة، فقد كان مغيّبًا زمنًا طويلًا، حتّى أصبح غريبًا، إنّه الصّوت الدّاخلي الواعي، زوّده الكاتب بآلية التّفكير الجدلي، فنراه قد تحوّل إلى داعيّة تحريض على التّغيير، إنّه المنطق الواعي الذي يدحض الحجّة بالحجّة ، يدفع "المقهور" إلى زاوية الفعل ؛ فهذا الإدراك الحتمي ما كان له أن يتمخّض إلاّ عن طريق الوعي/ الغريب، و من خلال حركة الشّخصيتين داخل فضاءاتها الرّامزة تقول المسرحيّة إنّ طريق الخلاص هو الإرادة و العزم، و الاعتماد على الذّات، إلاّ أنّه إلى حدّ الآن لم تتكشّف شخصيّة "المقهور" !

إنّ العودة المتأنيّة إلى الإهداء قد تساعد على فكّ شفرات هذه الشّخصية، فالإهداء الخاص كان لذلك الطّفل الفلسطيني، الذي قُتل ذات يوم برصاصات العدوّ الاسرائيلي(محمد جمال الدرة)، هذه العودة تسمح لنا بالقول إنّ هذا "المقهور" يمثّل المعادل الموضوعي لهذا

[1]_ عز الدين جلاوجي : الأعمال المسرحية غير الكاملة ، ص ، 32 .

المواطن الفلسطيني بامتياز ، حيث المشهد يوحي بسياسة الاحتلال الأجنبي، و في المقابل يتشبّث هذا المواطن "المقهور" بأرضه حتّى و لو أضحت حجرة.

هكذا نرى أنّ هذه الشّخصية "المقهور" "ذات" بصيغة الجماعة، أو "أنا" بدلالة "النّحن"، لأنّ الشّخصيّة المسرحيّة تجد مدلولها في الواقع ،كما أنّها تتحوّل تجسيدا لهذا الواقع نفسه، إنّها الواقع و التّاريخ مشخَّصًا أو مجسّدًا ،كما أنّها الرّمز الدّال الذي يشير إلى ما يعادله في الواقع ، إنّ الكتابة المسرحية تضيف بعدا جديدا للشّخصيّة الإنسانيّة من خلال تفجير حدودها الذّاتيّة، فـ« **الإنسان – عموما– يشخّص دوره بطريقة فرديّة في الحياة، إنّه رمز لذاته ، لهذا فهو رمز مغلق، إنّ الشّخصية المسرحيّة على عكس هذا، هي أكثر من ذات** »[1] فشخصيّة "المقهور" بهذا المعنى عبّرت عن الذّوات العربية التي لازالت تعاني القهر، و الاستغلال، و التّبعيّة، و خاصّة الذّات الفلسطينيّة التي لا تزال تئنّ تحت وطأة الاحتلال الاسرائيلي، ثم إنّ انقطاع "المقهور" عن عالمه هو رمز جسّد حالة القطيعة و اللاّتواصل بين الدّول العربيّة، و سباتها و تشبّثها بأمجاد الماضي:

«**المقهور: (متنكّرا) كان قصرا فخما.. عظيما.. تطلّ عليه الشّمس، و لا تطلّ إلاّ عليه.. ولا تغرب عنه أبدا.. و كانت حوله حدائق غنّاء.. و أزهار وماء.. و كان النّاس جميعا رغم اختلاف أجناسهم و ألوانهم و مشاربهم، إذا أرادوا استنشاق الهواء أو رؤية الشّمس جاؤوا هنا.. صدّقني بل لقد كانت تُحمل إليهم الشّمس و يُحمل إليهم الهواء إلى مساكنهم، نعم هذه هي الحقيقة، صدّقني، لا تظنّني مجنونًا أو حالمًا** »[2] .

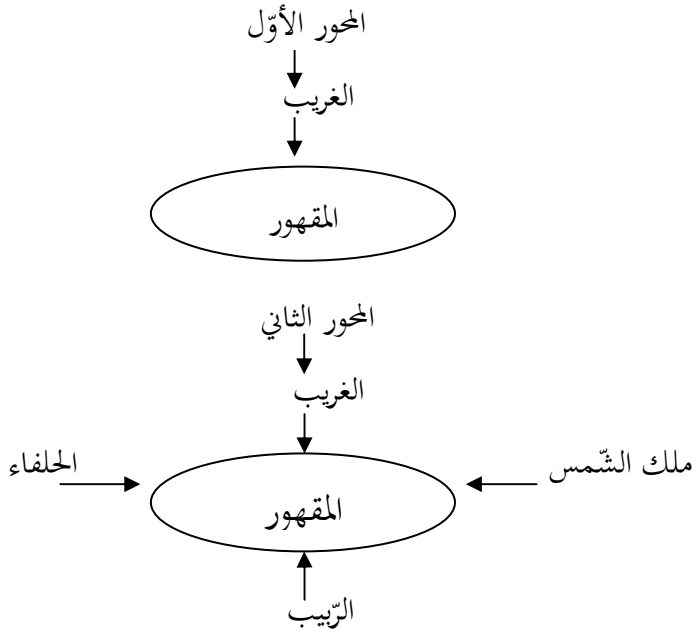
و يحقّ لنا القول أنّ الشّخصيّة العربيّة الإيجابيّة كانت حاضرة ماضيًّا/ غائبة حاضرًا أو مغيّبة بفعل فاعل " ملك الشّمس" ، إنّ الكاتب حاول أن ينتقد الواقع العربي المستسلم لقوى الطّغيان بداية، و كانت شخصيّة المقهور رمزا معادلا موضوعيًّا، حاول أن يمرّر – بواسطته–

---

[1] _محمد مسكين: (مفهوم الكتابة المسرحية النقدية)، ص، 56

[2] _عز الدين جلاوجي : الأعمال المسرحية غير الكاملة ، ص ، 36 .

أيديولوجيته الرّافضة لكل أنواع الهزيمة و الاستسلام، و أنّ الثّورة و التّمرد و العصيان و الاتّحاد هي المعاني التي يجب أن نفرضها على واقعنا العربي، هذا الحسّ الوعويّ لدى المسرحي يجعله من الكتّاب الرّافضين الاستسلام للأوضاع، و عدم الرضا بالرّفض فقط، بل يقدّم البديل، حين يطلب من "المقهور" على لسان "الغريب" أن يدمّر العجز و الخمول و الخنوع الذي حَبَس فيه نفسه – زمنا طويلا- و بذلك يكون أكثر وفاء لانتمائه الفكري ، و نَحسَب أنّ المؤلّف لم يتجنَّ على نموذجه، إذ جعله بهذا الوضع، وإنّما – على ما يبدو- أراد أن يؤكّد حقيقة انقطاع الشّعب العربي عن العالم، و انغلاقه و تدهوره و ضياعه، و أنّه سبب كل الهزائم و الانكسارات، إلاّ أنّ الكاتب لم يشأ لهذه الشّخصية الانتهاء، حيث انتقلت من موقف إلى آخر ينقضه و ينفيه، هذا الذي أطلّ علينا أوّل المسرحيّة، بانغلاقه و سلبيته، يتحوّل في المشهد الثّاني خلقًا جديدًا، فقفز إلى حيث النّضال و التّحدّي، فقد اعتمد الكاتب في بنائه لهذه الشّخصية على مبدأ التّحول، ليكون علامة دالّة على انبعاث الحياة وسط الموت المحيط به، فيتمرّد على إرادة القوة العظمى" ملك الشّمس" و حلفائه، و ربيبه، أولئك الذين عملوا على الدّفع به نحو زاوية الصّمت و النّسيان و النّهاية، و يمكن أن نجسّد الصّراع الذي عموده " المقهور" من خلال محورين هما:



إنّ الصّراع بهذا الشّكل نراه يتمحور حول شخصيّة واحدة هي "المقهور"، فكان الحوار كلّه موجّهًا إليه، و من أجله، و من حوله، فقام المحور الأوّل على التّحريض على الفعل يحرّكه الغريب:

« **المقهور: وما تريدني أن أفعل ؟**

الغريب: كان عليك أن تقاوم.

المقهور: (مستهزئا) أقاوم..! كيف ؟

الغريب: ألا تعرف كيف تقاوم ؟ سبحان الله!»[1]

أمّا المحور الثّاني، فتلتفّ حوله شخصيّات المسرحيّة من رئيسيّة و ثانويّة، وطنيّة و عدائيّة، فهذا" ملك الشمس" الذي يتحكّم في المقهور و مصيره، حينما يُمَارس عليه الحصار، و يسلبه "الشّمس" مع العامل المساعد" الحلفاء" و مع ابتداع وسيلة سلب أخرى، شكّلت بؤرة مركزيّة في الأزمة العربيّة، ما فتئ تعمَّق وجوده و هو "الرّبيب"، إنّه صراع وضع له "المقهور" نهايته المنطقيّة، و هي الانتصار على رموز الاحتلال، من خلال نقطة تحوّل هي النّضال.

أمّا في المسرحية " النّخلة وسلطان المدينة"[*]، فإنّنا نرى رمز النّضال يبرز بصفة جلّيّة في شخصيّة " الشّيخ" و" السّيف" و " النّخلي"، فا" الشّيخ" في المسرحية يمثل حاكم المدينة و أميرها و مدافعها الأوّل، ليشارك و يقود معركة مصيريّة، ضدّ عدوّ غاصب، يخرج منها

---

[1]_عز الدين جلاوجي، الأعمال المسرحية، ص ، 31 .

[*]_تتشكّل مسرحيّة "النخلة و سلطان المدينة" من أربعة عشر لوحة كتبها عام 1991م ، وفيها يستلهم التّاريخ الممزوج بالواقع ، ليقدّم من خلالها حبكة مسرحيّة ، تصوّر قهر السّلطة لشعبها ، ففي المشهد الأول تخرج "مدينة النّخيل "من معركة ضدّ عدوّ غاصب ، تحقّق فيه النّصر بفضل شيخها و رموز النّضال "السّيف ،و النّخلي" بعد أن يُلحق بها هذا العدوّ خسائر فادحة ، و يقتلع كلّ نخيلها ، و تتوالى مشاهد المسرحيّة ، يقوم الشيخ قبل وفاته بغرس نخلة و حفر ينبوع أمامها ، ليوصي أهل المدينة و رموزها بالحفاظ عليها و على النّخلة والينبوع ، و فتح الأبواب للشّرق و غلق النّوافذ أمام الغرب ، ليحكم المدينة بعد وفاته ابنه بحدّ السّيف ، فيغيّر من ملامحها فيقيم قصرا بدل البيت و يطلق على نفسه "السلطان" ، و يمدّ جسور الوصال مع الغرب ، و يتزوّج منهم ، و يُقصي رموز الثّورة و يغري آخرين ، و يمارس كلّ انواع القهر ، و يستبدّ بالمدينة! إلاّ أنّ استبداده لم يدم طويلا ، إذ كان الوعي الوطني عميقًا عند أهل المدينة ، و بفعل أبطالها تمّ اقتلاع جذور هذا الفساد السّياسي ليعود الأمن لمدينة "النّخيل" .

منتصرًا، ولكنه مكلومًا «**يقبل الشّيخ من بعيد و عليه لباس الحرب، و على وجهه جراح وفوق لحيته البيضاء قطرات دمّ** »[1]، فإذا كان "الشّيخ" شخصيّة هي من محض خيال المبدع، فإنّ لها نظيراتها في التّراث الوطني و العربي، وثمّة علاقة تماثل من حيث هي إحالة على دلالة القيادة و الإصلاح والنّضال، فهناك (الشّيخ جمال الدين الأفغاني)، و(الشّيخ محمّد عبده)، و (الشّيخ بوعمامة) و (الشّيخ عبد الحميد ابن باديس) ...و هكذا فإن «**دعوة شخصيّة باسم خاص تشكّل العنصر الأبسط من التّمييز**»[2] ، فتظهر نيّة الكاتب في توظيف هذا الرّمز، الذي يعود بنا إلى ماضي الأجداد، فيشكّل بذلك فكرة أو مجموعة أفكار أراد الكاتب إيصالها إلى القارئ، و هي تدور في محور واحد، هو ما ضي الأمّة المجيد وضرورة الحفاظ على هذا الماضي، كما يتّضح لنا ذلك على لسان هذه الشّخصية:

« **الشّيخ: سأموت قرير العين، هانئ البال، لقد تركت خلفي رجالا، إيّاكم أن تنسوا ما فعل بكم الأعداء، إيّاكم أن تركنوا إليهم، ولو فتنوكم ببهارج الدّنيا، ولو تبرّجت لكم مدنهم ذهبا وجواهر، لا تأمنوهم (...) احفظوا العهد.. احفظوا العهد..**

النّخلي: (بحماس) وإنّا لعلى العهد باقون، وعليه سيبقى أبناؤنا وأحفادنا، سنروي ملاحم أجدادنا لكل الأجيال..

الشّيخ: (موصيا) أبوابكم افتحوها للشرق دائما، ودعوا نوافذكم للغرب، إلاَّ تفعلوا تحلّ عليكم لعنة الآباء .

السّيف: (خائفا) نعوذ بالله من اللّعنة يا شيخنا.

---

[1]_م . س ، ص ، 253 .

[2]_توماشوفسكي : نظريّة الأغراض _نظريّة المنهج الشّكلي_ نصوص الشّكلانيّين الرّوس ، تر : ابراهيم الخطيب ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1981 ، ص ، 205 .

الشّيخ: نحن أمّة الشّروق، افتحوا أبوابكم للشرق لتكونوا أوّل من تشرق عليه الشمس.. لتنهضوا مع النّور والدّفء، لتضحك معكم الشّمس.. وتضحكوا معها.. افتحوا أبوابكم للشرق تشرقوا في الكون كالشّمس (يصمت لحظة) وإيّاكم والغرب»[1] .

و قد وفّق الكاتب في تعميق المنظور الرّمزي، الإيديولوجي عن طريق رسم هذه الشّخصية، حيث جعلها تمثّل «**سلطة معنويّة تؤكّد على قوة الشّخصية، وتجتذب إليها الشّخصيات الأخرى التي ستتعلّق بها وتجعل منها مركز اهتمام»**[2] ، فهي إذن شخصيّة جاذبة، كانت تمتلك دوما القدرة على التّأثير الايجابي في شخصيّات المسرحيّة النضاليّة – خاصة- ونقصد "السّيف" و" النّخلي"، فهو لم يرتبط بما هو فردي و عادي، بل أكثر بالناحيّة الفكريّة و السياسيّة.

« **السّيف: حين أراه أنسى همومي كلّها.**

النّخلي: كأنّنا أشبال بين أحضان اللّيث الهزبر.

السّيف: (مرحبا بالشّيخ) مرحى بعزّتنا وكبريائنا»[3] .

إنّ هذه السّلطة هي الّتي قادت الثوّرة ضدّ العدو بنجاح، و إنّنا لا نخالها إلاّ الثّورة التّحريريّة الجزائريّة و التّونسيّة و الثّورة اللّيبية ،و كل ثورة في الوطن العربي باعتبارها شخصيّة مرجعيّة وردت مبثوثة في النّص المسرحي ، و لم ترد بمصطلح واحد: المعركة /الحرب/

---

[1]_عزّ الدّين جلاوجي : الأعمال المسرحيّة غير الكاملة ، ص ، 260 .

[2]_حسن بحراوي : بنية الشّكل الرّوائي _الفضاء_ الزّمن _الفضاء _الشّخصيّة ، ص ، 270 .

[3]_م.س.ص ، 253 .

تحرّر/دحر الأعداء/الشّهداء...، و هي السّلطة نفسها-الشّيخ- التي رسمت الطّريق بعد معركة التّحرير ، فقضت بتوزيع الثّروة على الجميع ،و هذا رمز آخر للنظام الاشتراكي الذي تمّ تطبيقه في معظم الأقطار العربيّة ،و منها الجزائر مباشرة بعد الاستقلال :

«النّخلي : افتقدناك هذا الصباح .

الشّيخ :كنت مع الجرحى أضمّد الجراح و أساعد الأطبّاء ،ثمّ زرت الثّكالى و الأرامل واليتامى ، وزّعت عليهم كل ما غنمناه من الحرب ،أمامنا عمل جبّار .

النّخلي :ما هو؟

الشّيخ: يجب أن نعيد توزيع المال و الثّروات و الخيرات و الممتلكات بين النّاس بالمساواة حتّى إذا انطلقوا انطلقوا جميعا ، وقد تساوت عندهم الحظوظ و الأسباب والوسائل»[1] .

هذا بالنّسبة للثّروة و الاقتصاد ، ماذا عن السّياسة و علاقاتها ؟ ، إنّنا نرى هذه الشّخصية الحاكمة بقوّة العدل و الشّورى ، ترسم طريق السّياسة لأمّتها :

أوّلها : معركة البناء و التّشييد

ثانيها :توطيد العلاقة الوطنيّة و القوميّة بين الشّعوب العربيّة والحذر من الأجنبي الذي يشكّل رمزا للخراب و الاحتلال و هذا ما يفصح عنه "الشيخ" :

«الشّيخ : نحن أمّة الشّروق.. افتحوا أبوابكم للشّرق (...) و إيّاكم و الغرب »[2]

ثالثها :الحفاظ على ما ضي الأمّة و تاريخها و أمجادها ، و قد رمز لذلك بـ "النّخلة "

---

[1] _عز الدين جلاوجي: الأعمال المسرحية غير الكاملة، ص،253

[2] _م . ن .ص ، 260.

«السيف: أرضنا طيّبة ، لا تنبث إلاّ طيّبا

الشّيخ : صدقت و أوّل الطّيبات النّخيل ،أولم يسمّ أجدادنا مدينتنا مدينة النّخيل ؟ إنّها الشّجرة التي تخيف الأعداء .

النّخلي :ولذلك دأبوا على اجتثاثها كل هذه الأزمنة .

الشّيخ :فلنملأ مدينتنا نخيلا ،و لنتعلّم منه العزّة والإباء و الكبرياء و الثّبات و الإصرار و التّماسك»[1] .

فهذا السّياق يؤدي إلى القول إنّ "الشيخ " شخصيّة تميّزت بالمثاليّة و الرّمز إلى كلّ ما هو مثالي ، فملامحه تكاد تلامس الأسطورة دون شكّ ، و تكون لا علاقة لها بالموروث اليوناني ،فهي وليدة الموروث النّضالي الوطني، و هو الموروث نفسه الذي تشرّب منه كل من " النّخلي " و "السّيف " و ما ينطوي عليه من رمزيّة التّواصل بين الأجداد و الأحفاد ، وما يحملنا على القول بأسطوريّة هذه الشّخصيّة أو إدخالها تحت ما يسمى بالأسطورة البطوليّة ،هو أنّ الأسطورة ليست واحدة ، و إنّما هي أنواع متعددة .

أمّا "النّخلي" و "السّيف"، فهما شخصيّتان وطنيّتان ، محوريّتان في المسرحيّة ،تحمل أبعادا رمزيّة ، و هما ناميتان ، تتكشّف للقارئ بالتّدريج ، و تتطوّر و تنمو بتفاعلها مع الأحداث ، ومع من حولها، فتؤثر وتتأثّر و تتغيّر من موقف إلى موقف ، سواء انتهى تفاعلها بالغلبة أم بالإخفاق قدّمهما الكاتب في الإرشاد المسرحي كما يلي :

«السّيف :شابٌّ قوي ،طويل ،شجاع ،مكلّف بشؤون الدّفاع عن المدينة .

النّخلي :شابٌّ ربع القامة ،وسيم ،مكلّف بالمحافظة على أصالة المدينة و تاريخها»[2] .

لقد استدعى الكاتب هذه الأسماء المجرّدة الدّالة على الشّيئيّة "السّيف" و " النّخلة" ليشكّل رموزا للدّلالة على معاني، إذ المعاني هي رموز تنبئ عن مكنون هذه الشّخصية أو تلك و «**سمة**

---

[1]_عز الدين جلاوجي : الأعمال المسرحية غير الكاملة،ص، 255 .

[2]_م . ن . ص ، 249 .

معنويّة تحقّق الشّخصيّة غالبًا»[1] ، تتكوّن من دال و مدلول، فالدّال هو الاسم الحاضر أمّا المدلول فهو غائب ينضوي تحته دلالات مختلفة، لرموز تكشف عن الشّخصية وأبعادها التي هي دون شكّ «**نسق من المعادلات في أفق مقروئيّة النص»**[2] .

تظهر الشّخصيتان في المشهد الأوّل من المسرحيّة مناضلتين، خرجتا من معركة ضدّ عدو غاصب، حقّقا فيها نصرا مبينا مع " الشيخ" و لا نخالها إلاّ ثورة التّحرير الوطني.

« **الشّيخ: السّيف، أنت هنا؟**

السّيف: (منتبها) آه، هذا أنت؟ و أين تريدني أن أذهب؟

النّخلي: ماذا تفعل هنا؟

السّيف: كما تراني، أنظّف حدّ سيفي من دماء الأعداء

النّخلي: لقد روّيت عطشه من دمائهم»[3] .

يمكن القول إنّ " السّيف" و "النّخلي" رمز للنّضال و الوطنيّة، بالتّفاعل مع الواقع الرّافض لكل مظاهر القمع و الاستيلاب، إنّه واقع ما بعد الثّورة، و ما بعد " الشّيخ"، هذه الرّموز الثّوريّة التي كانت تحلم بعالم شفّاف، خال من الهزيمة و التّسلط بعد تحرير الأرض، ها هي تواجه السّائد الرّسمي، تمثّله السّلطة الحاكمة بعد الاستقلال؛ هذه السّلطة المتطفّلة باسم الحكم الوراثي الذي تمثّله في المسرحيّة شخصيّة "السّلطان"، ذات البعد الدّيكتاتوري، و قد شكّل الصّراع مع هذه الدّيكتاتورية الحاكـــمة، محور وجود هاتين الشّخصيتين " السّيف" و "النّخلي" على مسرح الأحداث، « **تحرّكها خلفيّة فكريّة وأيديولوجيّة، تعارض السّائد الرّسمي، وتَفضح ممارسته اللاّإنسانية وخيانته»**[4] ، إذ حاول الكاتب استثمار هذه الشّخصيات الرّموز لفضح الواقع

---

[1] _فيليب هامون : سيميولوجيّة الشّخصيات الرّوائية ، ص ، 113 .

[2] _م . ن . ص ، 50

[3] _عز الدين جلاوجي: الأعمال المسرحية غير الكاملة، ص ، 250 .

[4] _محمد جلال أعراب : خطاب التأسيس في مسرح النّقد و الشهادة ، ص ، 124 .

السياسي، إذ المسرح السّياسي لا يهتمّ بالشّخصيات كأنماط فقط، وإنّما يشفّرها برموز، يهدف إلى مضاعفة الأثر الدّرامي عند المتلقّي.

و تتعمّق الثوريّة عندما يمارس عليهما فعل الإغراء السّياسي أو القهر المتمثّل في السّجن مقابل بيع الضّمير، و لأنّهما رمز للثّورة ، لم يرضيا إلاّ بتصفيّة رموز الاستبداد و التّبعيّة ، و في جميع الحالات كان "السّيف" و "النّخلي" في الخطاب الدّرامي عند (عزّ الدّين جلاوجي) فاعلين (Actants) ويمكن تجسيد هذه الفاعليّة في علاقاتها بموضوع البنيّة النّصيّة والشّخصيات بالشّكل الآتي:

المرسل ←	الموضوع ←	المرسل إليه
الحفاظ على المدينة	الحرية والديمقراطية	المدينة الوطن
المساعد ↔	الفاعل →	العارض
الشّيخ	السّيف / النّخلي	السّلطان / الرّسول / الغرب

نلمس في هذا الشّكل علاقة تواصل بين الشّخصيّات الفاعلة في المسرحيّة " السّيف" و"النّخلي" و "الشّيخ"، حتّى بعد وفاته، فقد بقي يشكّل مرجعًا أساسيًّا في العمل الثّوري و السّياسي.

2_الشّخصيّة المهمّشة :

لا يكاد النّص المسرحي للكاتب (عزّ الدّين جلاوجي) يخلو من مثل هذا النّموذج من الشّخصيات التي تعاني الإقصاء والتّهميش نتيجة اختلال ما في بنيّة المجتمع ، ويمثّل "التّاعس" هذا النّموذج في مسرحية "التّاعس و النّاعس"[1*] ، و كما نلاحظ فإنّ الاسم في هذه الشّخصيّة

[*]_هي مسرحية كتبها (جلاوجي) في مارس 2006 ، تتكوّن من ثلاثة مشاهد ، دارت أحداثها حول شخصيتين متناقضتين : الأولى يمثّلها "التّاعس" صوره الكاتب يعمل و يشقى و لا يجد المقابل ، و الثّاني "النّاعس" يحصل على قوت يومه و هو نائم ، و يراوده حلم السّلطة و لا يرى في ذلك استحالة ، و يقنع "التّاعس" بفكرته ليخرجا إلى مدينة أخرى ، و بمجرّد دخولهما إليها يقوم الانشقاق بين أهلها بسبب موت ملكها حيث اختلفوا حول من يخلفه ، و خوفا من الفتنة يحتكم الجميع إلى ما توارثوه عن أجدادهم ، و هو أن يأتوا بغراب معصوب العينين و إذا حطّ على رأس أحدهم يصبح الملك دون تمييز بين قريب أو غريب ، و في اليوم المشهود حطّ الغراب على رأس النّاعس ليرفعه الجميع ملكا عليهم

يتحوّل إلى فضل يبرز الخصائص الفرديّة لهذه الشّخصيّة، فضلا عن إدراجها ضمن فئة اجتماعيّة، فالاسم يوحي بالتّعاسة والشّقاء والمعاناة، نتيجة إقصاء وتهميش، فهو يشقى بعمله و كدّه دون أن ينال نصيبه من الحياة، وقد حمل معه مجموعة من القناعات مفادها أنّه تاعس بالقضاء و القدر، فأصيب بالعجز المكتسب، و هو عجز داخليّ، عمّم التّعاسة في حياته و هذا ما يوحي به الاعتراف الآتي:

« **النّاعس: عدت يا تاعس؟**

التّاعس: وأنت لا تعرف إلاّ النّوم، صدق من سمّاك ناعس.

النّاعس: (يتّكئ على مرفقه) وهل تريدني أن أخيّب ظنّ والدتي رحمها الله؟ أنا اسم على مسمى يا صاحبي وأنت..؟

التّاعس: (مقاطعا) صدقت وأنا تاعس اسم على مسمى» [1].

تتقاطع هذه الشّخصيّة المحوريّة مع شخصيّة "النّاعس" رمز البورجوازيّة ، التي تنمو على حساب الطّبقة المعدمة ، التي يرمز إليها "التّاعس" و هي غالبا ما نجدها يغلب عليها الطّابع المثالي فتضيع حقوقها في مجتمع يعتمد الإقصاء والتّهميش، و يبقى الحلم في الخروج إلى دائرة الضّوء حيث العدل ، و الحق و الواجب و...:

« **النّاعس: جيّد ، جيّد.. و إذا صرت ملكا حاكما عظيما ماذا ستفعل؟**

التّاعس: و هل هذا يحتاج إلى سؤال؟

النّاعس: لم أفهم .

التّاعس: سأملأ البلد عدلا.. سأحارب الظّلم و أشيع الخير و المحبة و الغبطة.. سأفرغ خزائن المال و أوزّعه على الرّعية.. كلّها.. كلّها سأحوّل الجميع إلى جيش من...» [2]

=ليتحوّل بعد ذلك إلى طاغية يقطع الأيدي التي رفعته ، أمّا "التّاعس" بقي يندب حظّه ، و حاول أن يفضح هذا النّاعس إلا أنّ سيف السّلطة كان أقوى .

[1] _عز الدين جلاوجي : الأعمال المسرحية غير الكاملة، ص ، 15

[2] _م . ن . ص . ن.

فالبعد الرّمزي لهذه الشّخصيّة المهمّشة المسحوقة اجتماعيًّا تحمل رؤية تدين الواقع القائم على الظّلم و الطّبقيّة وما نخاله إلاّ الواقع المحلّي العربي ، إلاّ أنّ الكاتب لم يشأ لها الانتهاء في هذا الواقع دون أن تفرض وجودها بالسّعي نحو التّغيير والوقوف ضدّ تلك البورجوازيّة التي يمثّلها "النّاعس" و التي تنامت على حسابها إلى أن وصلت إلى السّلطة، لتكريس سياسة القهر و الاستعباد أكثر، وليدفع الكاتب بهذا المسحوق اجتماعيًّا إلى زاوية الفعل، ليتحوّل في آخر مشهد من المسرحيّة إلى رمز للمعارضة السياسيّة والثوريّة، التي تعمل على ترسيخ فكرة النّضال، وهي رؤية تفاؤليّة للكاتب، فالثّورة لا يقودها إلاّ المضطهدون، و لا تولد إلاّ من رحم الشّعب حين يعي أنّه ليس تاعسًا بالقضاء و القدر، وأنّ عجزه ليس دائما ، وكما يقول جلّ شأنه : ﴿ إِنَّ ٱللَّهَ لَا يُغَيِّرُ مَا بِقَوۡمٍ حَتَّىٰ يُغَيِّرُواْ مَا بِأَنفُسِهِمۡۗ ﴾ [الرّعد الآية 11] .

وتمثّل شخصيّة " الدّرويش" في مسرحيّة " النّخلة وسلطان المدينة " نموذجا آخرا للشّخصيّة الوطنيّة المهمّشة، ويحيل هذا الدّال إلى التّراث الفكري العربي على مدلول الرّجل الذي فقد عقله ولا يعي ما يقول، وهذا ما نستشفّه في المقطع الحواري الآتي :

« **القائد: (متدخّلا ليهدئ السّلطان) لا تهتم له سيّدي السّلطان إنّه شخص مجنون لا يدري ما يقول .**

الدّرويش : نعم أنا مجنون .. نعم أنا مجنون يا سيّد القائد و سلطانه.

السّلطان : (غاضبا) هذا مجنون عاقل (للدّرويش) هيّا أغرب عن أوجهنا لا نريد أن نراك. (يهرول الدّرويش مبتعدا و هو ينظر خلفه.. يدور السّلطان هنا و هناك في حيرة من أمره) »[1]

و على ما يبدو فإنّ هذا الدّرويش قد جمع بين الجنون و العقل ، فهو يتنبّأ لكلّ ما سيحدث للمدينة من خطر:

«**اللّسان : أقلقنا غيابك.**

[1] _عز الدين جلاوجي: الأعمال المسرحية غير الكاملة، ص ، 279

السّيف : كنت عند الشّيخ الجديد ، منذ الهزيع الأخير من اللّيل و أنا في بيته ، إنّ أمر المدينة ليملأ عليّ بالي .

اللّسان : كأنّنا نرى على وجهك غضبًا .

السّيف : (مؤكّدا بإشارة من رأسه) صادق فيما رأيت.

النّخلي : و ماذا في الأمر ؟

السّيف : لست أدري .

الدّرويش : (و قد ظهر فجأة) بل تدري و تدّعي أنّك لا تدري ..

مات الفرس الذي كنّا نركبه .. مات الذي كنّا نسافر فوق صهوته للشّمس و القمر .

السّيف : صدقت و الله .. مات الفرس الذي كنّا نركبه .

الدّرويش: (صارخًا) يا لضيعة النّخيل .. يا لضيعة النّخيل.. الفئران .. الفئران ..الفئران (يغادر المكان مهرولًا) » [1].

لعلّ الكاتب أراد أن يحمّل هذه الشّخصية الحاضرة الغائبة مدلولها الاسمي ، ليرمز بها إلى ضمير هذه الأمة ، الذي يتأرجح بين الغياب و الظّهور و التّهميش , فلا نكاد نعثر عليه إلاّ في الزّوايا الفسيحة ، المضيئة كالجبل، و قدّمه الكاتب كـ«**إنسان زاهد في الدّنيا ، محبّ للمدينة ، منشغل بأمورها** »[2] ، فهي شخصيّة معنويّة ، أكثر منها حسيّة نشعر و كـ«**أنها صوت الكاتب أو القارئ أو ما ينوب عنهما**»[3].

3_الشّخصيّة الخائنة :

و من الشّخصيّات التي تمثّل هذا النّموذج شخصيّة " اللّسان " في مسرحيّة " النّخلة و سلطان المدينة " ، فاللّسان شخصيّة متحوّلة – غير جاهزة – لقد أحال الكاتب اسم هذه

---

[1] _عز الدين جلاوجي : الأعمال المسرحية غير الكاملة، ص ، 271 .

[2]_ م . ن .ص ، 156.

[3]_ خالد عبد الوهّاب : جمالية التّلقي في مسرحية " النّخلة و سلطان المدينة " لعزّ الدين جلاوجي ، مخطوط ماجستير ، قسم اللّغة العربية و آدابها جامعة المسيلة ، الجزائر ، 2008 ، ص ، 156

الشّخصيّة على الوظيفة التي تقوم بها داخل العمل الدّرامي ، و قدّمها الإرشاد المسرحي كما يلي : « **شاب يميل إلى الطّول ، فصيح اللّسان ، مكلّف بالخطابة** » [1] ، فوظيفة هذه الشّخصيّة تنحصر في دائرة القول – الخطابة – فهو يقول أكثر ممّا يفعل ، و هذا ما يبرّر غيابها في اللّوحة الأولى في المسرحيّة ، حيث كان الفعل هو محور هذا المشهد في هذه اللّوحة باعتبار أنّ " مدينة النّخيل " صنعت الحدث و هو الانتصار على العدوّ على يد رموز أبطالها " الشّيخ" ، " السّيف " " النّخلي ".

رسم لنا الكاتب – بداية – هذه الشّخصيّة و علاقتها بالواقع الاجتماعي الذي تحيا فيه ، فهي رمز لكل ما هو مثالي ، خاصّة ما يتعلّق بالوطن و مدينة النّخيل ، و مبادئ " الشّيخ " الذي أخلص لها في حياته ، فهو يَعِده قائلًا: « **نـم قرير العين ، مطمئن الفؤاد ، هانئ البال ، فلقد تركت للمدينة ليوثا** » [2] و كأنّ بالكاتب يمهّد بهذا الحديث ليسقط القناع عن هذه الشّخصيّة النّاميّة ، التي تحوّلت بفعل القهر و الإغراء إلى تابع من أتباع السّلطة و خيانة العهد و الوطن ، و المدينة .

« **اللّسان (مخاطبا الجمع) اعلموا أيّها النّاس أنّ السّلطان صاحب صلاح و فلاح و أنّ علينا دعمه و مساندته ، فهو يعمل لخير المدينة و أهلها .**

الشّاب1 : (متعجّبا) سبحان مغير الأحوال ..! قد باع الرّجل ذمّته ، و خان عهده (اللّسان) تركت الرّجال في السّجن و خرجت لتخون يا ملعون » [3].

فالكاتب يجعل من موقف هذه الشّخصيّة منطلقًا لمجموعة من الرّموز و المؤشّرات ، فهي مؤشّر على تغيير المناضل لأيديولوجيته ، و توطيد علاقته بالسّلطة و الانسلاخ عن

---

[1]_ عزّ الدّين جلاوجي : الأعمال المسرحيّة غير الكاملة ، ص ، 269 .

[2] _م .ن . ص، 264

[3] _ م . ن . ص ، 310

المجتمع ، ليكون أداة قمع داخله [1] ، و رمز للمعارضة السّياسيّة عندما تبتلعها أجهزة السّلطة ، فتدور في فلكها ، و لوسائل الإعلام التي تنفخ في بوق السّلطة .

و تنغلق بنية النّص الدّرامي على تحديد مصير هذه الشّخصيّة الانتهازيّة الخائنة على الزّوال و الاندثار ، ليتفاعل دلاليّا مع نهاية " الرّبيب " في مسرحيّة " البحث عن الشّمس ".

ب – الشّخصيّة المعاديّة :

1 – الشّخصيّة القمعيّة :

إنّها الشّخصيّة التي تؤدّي وظيفة إعاقة الفعل النّضالي «**و هي كل شخصيّة** (...) **تتستّر و تختفي ، تظهر و تبرز لتمارس القمع على أشدّه ، و تعوق كل محاولة تغيير وجه العالم واستبداله بعالم آخر ، يستجيب لمتطلبات الإنسان المقهور و حاجياته ، فهي شخصيّة معوّقة بالدّرجة الأولى ، همّها الوحيد هو كسر كل تطلّع الى اكتشاف الحقيقة**»[2] .

إنّ هذه الشّخصية تشكّل موضوع السّلطة في مسرحيّات الكاتب ، التي أضحت من أكثر التّيمات هيمنة على النّص المسرحي المعاصر حيث يشكّل مسرح (سعد الله ونوس) و(علي عقلة عرسان) و (وليد إخلاصي) و غيرهم ، النّموذج الفعلي لفضح هذه السّلطة و ما تمارسه في حقّ شعوبها في تقاطع مع القيم الجماليّة لهذا الفن .

و إنّ مثل هذه السّلطة في الخطاب المسرحي ل(عز الدين الجلاوجي) نجدها تبرز أكثر عن طريق التّرميز و التّشفير ، إذ ابتعد في تناولها تناولًا مباشرًا فنجد "ملك الشّمس" في مسرحيّة " البحث عن الشّمس " يمارس فعل القمع ضدّ " المقهور " يسلبه الشّمس و يدّعي أنّه مَلكُها.

« **المقهور** : (...) **من فعل هذا ؟ من منع عنّي الشّمس ؟ من ؟**

ملك الشّمس : (**بصوت خشن**) **أنا** .

---

[1] _ نبيل حّداد : (أزمة الشّخصية المحورية بين العام والخاص، في ثلاث روايات في الأردن) ، مجلة مؤتة للبحوث و الدّراسات ، مج : 10، ع 2،جامعة مؤتة ، الأردن ، 1955 ، ص ، 242

[2] _محمد جلال أعراب : خطاب التأسيس في مسرح النّقد و الشهادة ، ص ، 125

المقهور : (يبتعد عن الجدار مرعوبا) أنت ؟

الصّوت : أجل أنا أما تعرفني ؟

المقهور : من أنت ؟

الصّوت : (بغضب) أنا ملك الشّمس و سيّدها .

المقهور : (مندهشا) ملك الشّمس و سيّدها .. مغرور»[1] .

يبدو من خلال هذا المقطع الحواري اللّهجة الاستعلائيّة التي يتحدّث بها إلى المقهور ، و هنا تبدو قدرة الكاتب الفنيّة في استغلال الرّمز اللّغوي و شحنه بدلالات توحي بالسّيطرة وحبّ التّملك لعناصر الحياة ، و يتحقّق هذا خاصّة على مستوى التّسميّة ، و من خلال علاقة الإسناد يمكن الحصول على المعادلة التالية :

المسند إليه + المسند = التّحكم و السّيطرة

ملك الشّمس

و لعلّه بالرّجوع إلى بنية النّص تتّضح معالم هذه المعادلة ، و يفضح الرّمز نفسه ، لترتفع القضيّة من إطارها الفردي إلى إطار عام شامل ، ليشكّل ثنائيّة (الحاكم / المحكوم) ، هو شخصيّة محوريّة ، ترمز إلى القمع ، فنراه في المسرحيّة يتحكّم في" الشّمس" ، يحرم " المقهور " من أشعّتها و حرارتها ، فينزوي في غرفة مظلمة ، يقاسم فيها الصّراصير و العناكب و الفئران ، فيفقد إحساسه بالوجود ، إنّها «**الشّخصية التي تتصرّف من موقع ما ، و تعطي لنفسها حق التّدخّل في تقرير مصير الفرد أو الأفراد الذين تطالهم سلطتها**»[2] .

و يمكن تصنيف شخصيّة "ملك الشّمس" حسب "بروب" ضمن شخصية المغتصب (Agresseur) و في مصطلح (سوريو) البطل المضاد (Antagoniste) ، أمّا في تحديد (غريماس) فهو يمثّل المعاكس (L'opposant) ، و هي كلّها تصنيفات تلتقي حول دلالة واحدة هي عرقلة الموضوع , و الذي يمثّل «**القوّة الجاذبة التي تمثّل الغاية**

---

[1]_عز الدين جلاوجي : الأعمال المسرحية غير الكاملة ، ص ، 48 .

[2]_حسن بحراوي : بنية الشّكل الرّوائي – الفضاء – الزّمن – الشّخصية ، ص ، 279 .

المنشودة لدى البطل »[1] ، هذا الموضوع الذي لا نكاد نقبض عليه إلاّ عن طريق التّأويل ، بما أنّه شكّل رمزا ذا دلالة حاول العنوان اختزاله ، و قد تمّ القبض عليه ليصبح دالًّا على الحريّة / الأرض / السّلام .

و من هذا المنطلق فشخصيّة " ملك الشّمس " تمثّل عدوًّا و عائقًا نحو تحقيق الموضوع ، الذي يسعى إليه المقهور رمز المواطن الفلسطيني .

و لعلّ محاولة استحضار الواقع الذي انطلق منه الكاتب لتجسيد فكرته و بلورة أهدافه تساعد على فكّ شفرات هذه الشّخصيّة التي تبقى تطرح علامة استفهام ؛ من هي ؟و لماذا تسرق الشّمس ؟

إنّ الصّراع الحالي تحكمه القوى العظمى المجسّدة في أمريكا و حلفائها (الغرب) و ربيبها إسرائيل ، حيث التّحكم في صيرورة السّياسة الدّوليّة و سنّ القوانين التي تكرّس سياسة القهر و التّبعية و خنق الحريات ، و يعدّ تدعيم الاحتلال الاسرائيلي من أبرز مظاهر سياسة القمع في الشّرق الأوسط عامة و فلسطين بصفة خاصة .

ف"ملك الشّمس " إذن يرمز إلى هذه التّيمة بامتياز ، إنّه يتحكّم في مصائر البشر ، و لعلّ هذا يحيلنا إلى المأساة اليونانيّة ، حيث أبطالها كانوا من الآلهة و أشباه الآلهة ، فنجد إله الشّمس و إله الرّيح ، و إله البحر ، و هي عمليّة مقصودة مفادها أنّ الصّراع هو صراع قديم بين الشّرك و الايمان ، و بين الحقّ و الباطل ، و هكذا اكتسب هذا الرّمز بعدا آخر هو الصّراع العربي الإسرائيلي ، هذا الصّراع الذي تغذّيه الدّول العظمى المتمثّلة في أمريكا و حلفائها من الغرب و لم يشأ الكاتب – في المسرحيّة – إلاّ النّهاية لهذا الصّراع لصالح القضيّة الفلسطينيّة باعتبارها حقًّا ، و الحقّ لا يعلى عليه.

أمّا " السّلطان " في مسرحيّة " النّخلة و سلطان المدينة " فهي شخصيّة رمز بها الكاتب إلى السّلطة المنحرفة المستبدّة حين تستأثر بالحكم ، و قد برز اسم " السّلطان " في

---

[1] _م . س . ص ، 219

عنوان المسرحيّة دون سائر الشّخصيّات المحوريّة الأخرى ، ممّا يدلّ على أنّه محور القضيّة التي يطرحها الكاتب في البنية النّصيّة للمسرحيّة ، و يريد أن يلفت إليه المتلقّي ، و يضعه تحت مراقبته ، و يضيف إليه اسم المكان " المدينة " التي تحوّلت إلى منفى و سجن و قمع لكلّ معارضة منذ البداية :

« **السّلطان : (يتأمّل الجميع ثمّ يخاطبهم في استعلاء) : يا أهل مدينتي الأعزّاء – أيّها الأبطال الشّجعان .. لست أدري أأعزّيكم أم أعزّي نفسي و لست أدري أأهنّئ نفسي أم أهنّئكم ؟ مات والدي يرحمه الله .. و ترككم أمانة في عنقي و سأكون خير خلف لخير سلف (يصفّق جنوده بحرارة فيما يبقى أهل المدينة (واجمين) ، يا أهل مدينة النّخيل ، سأترك أسفاري من أجلكم و سأكون سلطانًا ، (يصفّق الجنود فيما يهمهم الجميع) أجل سلطانكم منّي الأمر و منكم الطّاعة منّي إلاّ..»** [1] .

هكذا عمل الكاتب على توظيف هذه الشّخصيّة بمدلولها الاسمي لأداء وظيفة درّاميّة ، قائمة على التّحكّم و السّيطرة و التّملّك و الإقصاء و لا عجب في ذلك ، فهو لم يتشرّب من ينابيع أرض آبائه و أجداده ، فقد نشأ و ترعرع بعيدا عنها إنّه نشأة الغرب ، و هذا رمز آخر إلى هؤلاء الذين يتأثّرون بحضارة الغرب ، فينسلخون عن أوطانهم.

إنّها شخصيّة نمطيّة ثابتة ، تقليديّة جاهزة ، غير متحوّلة ، تمارس العداء لشعبها دون أن تعلن ذلك ، و لا نخالها إلاّ رمزا ، عبّر به الكاتب عن رؤيته للواقع السّياسي المحلّي و العربي ، حيث تطغى عليه الأنظمة المستبدّة ، التي لا تفتأ تصادر الحرّيات ، تمارس سياسة الإقصاء لكل معارضة و التي يمثّلها في المسرحيّة " السّيف " و " النّخلي " و شراء الضّمائر " اللّسان " نموذجا ، و التّحالف مع العدوّ الأجنبي عندما تعجز آلات القمع عندها :

« **السّلطان : (بحزم) حفاظا على مصلحة المدينة و أهلها ، و وفاء لمبادئ الشّيخ الجليل و تطبيقا لتوصيّاته ، و قطعا لدابر الفتنة و حرصًا على سلامة الصّغار و الكبار**

---

[1]_عز الدين الجلاوجي : الأعمال المسرحية غير الكاملة ، ص ، 273

من خطر الزّنادقة الفجّار ، ونزولا عند رغبة أهل المدينة الأعزّاء و المنادين بموت الظّالمين ، فإنّي آمر فورا بسجن هؤلاء الثّلاثة المشاغبين الظّالمين (يعطي الأمر بالقبض عليهم) »[1].

و هكذا يمكن القول إنّ الشّخصيّة في المسرح الحديث أصبحت «**تمثّل مجتمعا بعد أن كانت في الملحمة تمثّل فردا منشغلا عن المجتمع و علاقته** »[2] ، فالصّراع بهذا الشّكل تحوّل من دائرة الغيبي المقدّس إلى الواقع الإنساني العام ، حيث كانت الشّخصية « **تهتمّ بصراع الإنسان مع الآلهة و علاقته بالغيبي المقدّس ، لذا كانت شخصيّاته دينيّة من حيث هجر المسرح الحديث هذه الرّؤية الدّينية و الاهتمام بحياة الإنسان بوصفه كائنا يعيش في وسط إنسانيّ** »[3]، هذا الوسط الذي تمثّله الطّبقات الشّعبيّة التي تحتاج إلى تسييس مستمر ، حتّى تكون فعّالة في دورها بالمطالبة بحقوقها.

و الواقع أنّ صورة " السّلطان " متعمّدة من طرف المؤلّف ، تعكس بقوّة وجهة نظره في حكّام الأنظمة العربيّة في العصر الحديث ، و بعدها عن الممارسة الدّيمقراطية في الحكم.

و غير بعيد عن إشكاليّة الكاتب المهيمنة في عالمه الابداعي ، السّلطة بكل تجلّياتها (القمع / القهر / الاستعباد) ، تجسّد شخصيّة " دامص " في مسرحيّة " الغول الكبير " [*] هذه التّيمة بامتياز إنّها تسمية تلتفُّ حول دوال لغوّية ، تتطابق مع الدّور التّخيّلي المرتبط بهذه الشّخصيّة كالظّلام / العشوائيّة / الوحشيّة الهمجيّة .. و هي المدلولات ذاتها التي اختزلها العنوان في " الغول الكبير " هذا الرّمز التّراثي الأسطوري المعروف في المخيال الشّعبي بالبشاعة

---

[1] _م . س . ص ، 275 .

[2] _ ميشيل زيرافا : الأسطورة و الرواية ، تر : صبحي حديدي ، دار الحوار اللاّذقية ، سوريا ، ط1 ، ص ، 77

[3] _ مجموعة من المؤلفين : الأدب و الأنواع الأدبية ، تر : طاهر حجّار ، دار طلاس ، دمشق ، سوريا ، ط1 ، 1985 ، ص ، 150.

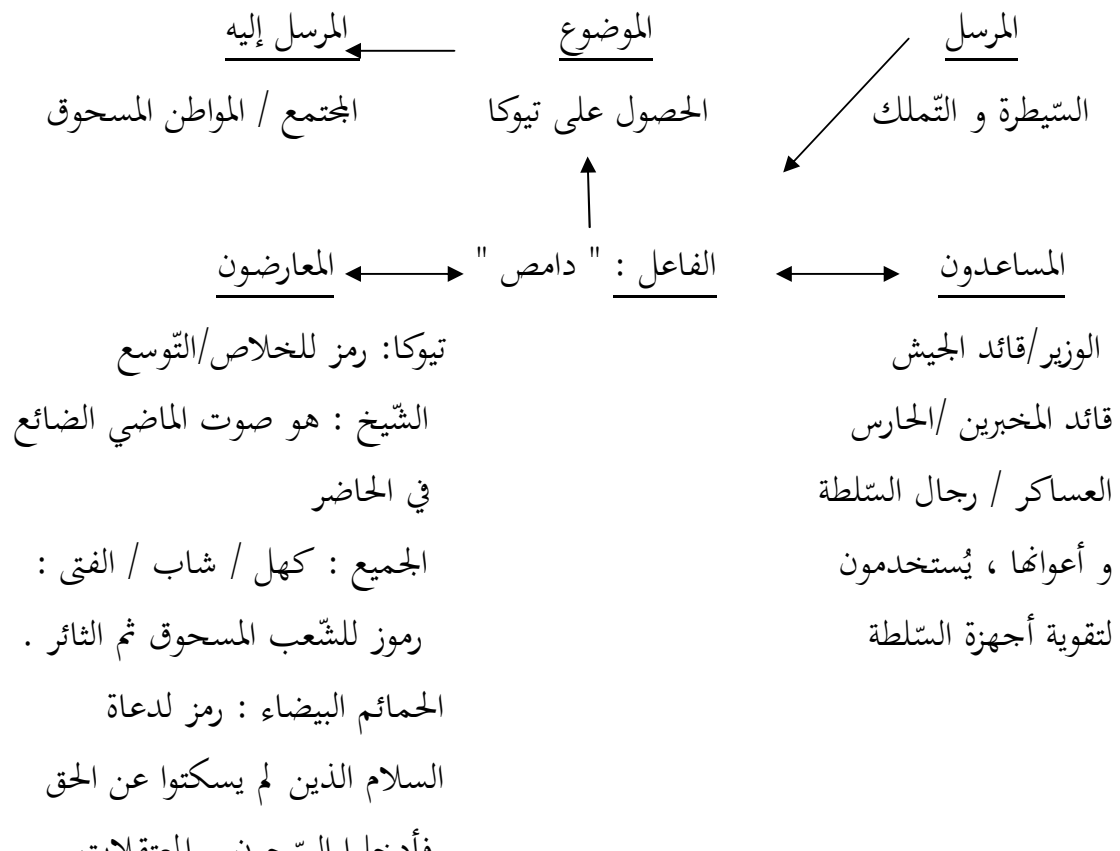
[*] _كتبها عام 1992 ، تتكوّن من اثنتي عشرة لوحة ، تدور أحداثها حول شخصيّة " دامص" الذي حكم شعبه بلغة الحديد و النّار ، فقد خلعت عنه السّلطة كل صفات الإنسانيّة ليتحوّل إلى غول كبير ، غمّس شعبه باليأس و الضّياع ، فكلّ شيء أضحى فراغا ، و " تيوكا " هي امرأة رمز بها الكاتب للوطنيّة و العروبة ، كانت حلم " دامص " الذي جهّز الجيوش للحصول عليها و إحضارها إلى قصره ، ذليلة و أسيرة ، ليلتف حولها الجميع من داخل المدينة و من خارجها ، ليتمكّن الجميع من الإطاحة ب "دامص" الذي فرّ من القصر ، و لم يعرف له قرار ، و عاد السّلام يخيّم على المدينة .

و القسوة و النّزوع الدّموي ، فالعلاقة بينهما استعاريّة رمزيّة ، قائمة على المشابهة ،تكشف عن تناسب بين وظيفة الدّال ووظيفة المدلول ، لتصبح كل تصرّفات هذه الشخصيّة مرهونة بإحالات الدّال و وظيفة المدلول .

« **دامص** : (**و داهمهُ موجة الغضب**) **أين قادة جيشنا المظفّر ؟ أين قادة جيشنا المظفّر ؟ لمَ أبطأوا اليوم فلم يحضروا (يهرع قادة الجيش سريعا و قد ترامى بعضهم على بعض أمام رجليه)**

قادة الجيش : (**بصوت واحد**) **شبّيك – لبّيك – نحن عبيد لديك** » [1].

هي من منظور عاملي ، تمثّل" الذّات الفاعلة " و منطق الأحداث ، و علاقتها مع باقي شخصيّات النّص المسرحي يمكن تجسيدها في المخطط الآتي :



[1]_ عز الدين جلاوجي : الأعمال المسرحية غير الكاملة ، ص ، 183 .

إذن إنّها شخصيّة عدائيّة بامتياز ، رمز للفساد السّياسي ، تمارس القمع ضدّ شعبها في السّر و العلن ، تعارض كل ما يؤدّي إلى الحصول على " الموضوع " حق المواطن في الكرامة و الحريّة و الأمن النّفسي و الاجتماعي ، و هذا ما يفصح عنه أيضا هذا المقطع الحواري :

«**الفتى : (للفتاة بتعجّب) هل ترين ما أرى هل ترين ؟**

الفتاة : (باندهاش) لا شيء البتّة ..سوى أسمال باليّة رثة .

الفتى : (و هو يدور هنا و هناك) سوى عيون حائرة و غصّة.

الفتاة : سوى أنّات مبهمات و حيرة » [1].

إنّه وطن شاحب الملامح ، مهزوم من الدّاخل و الخارج ، بلغة متقطّعة ، استطاعت أن تحوّل هذا الواقع إلى رؤيّة جماليّة مميّزة ، إنّها انحراف السّلطة الذي لا ينتهي عند حدود الدّاخل لتجاوزه إلى ذلك الخارج المرموز له بشخصيّة " يتوكا " ، إنّه حلم " دامص " الذي يحشد له مواليه لتحقيقه و الحصول على هذا الرّمز :

« **دامص : (خطيبا) استعدّوا أيّها الأبطال .. أيّها الرّجال الشّجعان .. استعدّوا لخوض غمار الشّرف تيوكا أو الموت .. النّصر أو الشّهادة ... النّصر أو الشّهادة .**

الجميع : (متحمسين) النّصر أو الشّهادة .. النّصر أو الشّهادة » [2].

إنها الشّخصية الإشكاليّة في المسرحية التي رمز بها الكاتب إلى الإمبرياليّة العالميّة التّوسعيّة ،رغم الغموض الذي لا يزال يلفّ هذه الشّخصيّة ، و مع هذا التّجاوز و الانحراف يتحرّك الصّراع على المستوى الشّعبي نحو مقاومة هذا " الغول " الذي استباح الحريّات و نهب الخيرات و عاث في الأمّة فسادا ، ليلتفّ حول هذا الرّمز " تيوكا".

« **الجميع : المجد لتيوكا .. الموت للطّاغية .. المجد لتيوكا.. الموت للطّاغية ..** »[3] .

---

[1] _عزالدين جلاوجي : الأعمال غير الكاملة . ص ، 188 .

[2] _م . ن .ص ، 202

[3]_م . ن . ص ، 210 .

و لم تكن نرجسيّة هذه الشّخصيّة الطّاغيّة " دامص " إلاّ طريقًا أدّت به إلى حتفه ، الذي بقي مفتوحا على التّأويل ، و على السّلام و الاستقرار:

« **الشّيخ : قيل ابتلعته الأرض .. انشقّت كفم الوحش و ابتلعته.. عجنته ثمّ تقيّأته فتخطّفته الكواسر .. و قيل انكبّ عليه لهب شواظ من السّماء فأحاله رمادا تذروه الرّياح .. و قيل حلّت عليه لعنة الآباء و الأجداد ، فسلبه عقله ، فاندفع يهيم على وجهه ، يغرب في الشّعاب و الفجاج ، لا يموت فيها و لا يحيا جزاء نكالا..**

الفتاة : واسترحنا من الطّاغية .

المرأة : سيعود لمدينة السّلام مجدها .

شاب1 : سيعود لها عزّها »[1] .

إنّ هذه الصّورة التي مثّلت رمزًا جزئيًّا تحيل على القاعدة التي مفادها أنّه « **لا قوّة لحاكم إلّا بشعبه و لا هيمنة لسلطان إلّا بضعف هذا الشّعب ، و إنّ الدّيمقراطيّة ليست لعبة و لكنّها خيارات حتميّة في حياة الشّعوب** »[2]. فقد مثّلت شخصيّة " دامص " رمزًا كلّيًّا – أيضا – لكل طواغيت العالم ، إلّا أنّها لا تشكّل قناعة لدى القارئ المتأمّل لما تتيحه هذه الشّخصيّة من فراغات على مستوى القراءة ، و تلحّ في ملئها بما يتناسب و عمليّة التّأويل ، إذ يبقى الغموض يلفّ هذه الشّخصيّة .

و إنّ السّؤال الذي يلحّ في الإجابة هو ألاَ يشكّل هذا الاسم " دامص " إحالة مرجعيّة إلى شخصيّة سياسيّة ارتبطت بما هو واقعي خاص ، فأرّقت هذا الواقع لينقله الكاتب إلى ما هو متخيّل عام ؟ إنّنا لا نخاله إلاّ استفهاما يشكّل رمزًا ملغّمًا يصعب تفجيره في مكان آمن.

---

[1] _ عز الدين جلاوجي : الأعمال المسرحية غير الكاملة ،ص ، 221 .

[2] _واسيني الأعرج : مقدّمة مسرحيّة (الغول بوسبع ريسان) ، لـ (سنوسي مراد) ، الغول بوسبع ريسان ، دار المغرب للنشر و التوزيع ، الجزائر 2005 ، ص ، 5

لو عدنا إلى زمن الكتابة و هو عام 1992 ، و إلى الظّروف السّياسيّة التي كانت تحيط الواقع العربي في هذه الفترة التّاريخيّة ، و إلى الأحداث الدّراميّة و بعض الرّموز اللّغويّة ، التي حرّكت مستوى البنية النّصيّة و إلى التّسميّة ، ربما نستطيع أن نميط اللّثام عن هذه الشّخصيّة و نسقط القناع عنها .

إنّ كلمة " دامص " يمكن أن تشكّل مع شيء من الإبدال ، اسم " صدّام " إنّه نوع من اللّعب بالحروف الذي يحيل – حسب رأينا – إلى تلاعب هذه الشّخصيّة الواقعيّة بمصير شعبها في الدّاخل و الخارج ، هذا الدّاخل الذي تعمّه فوضى الاستبداد و القهر ، و الخارج حيث الزّج به في حروب مع دول الجوار (حرب الخليج / إيران) ، و ما " تيوكا " إلاّ رمز ل"الكويت" التي هاجمها " صدام" عام 1992 ، هذا الحلم الذي كثيرا ما راود هذه الشّخصيّة ، تحقيقا للتّوسع و الانتشار ، و ما يعزّز هذا التّأويل أكثر، هو تطوّر الأحداث الدّراميّة ، و تشابكها وولادتها عن حكم هذا الغول " دامص" في امتلاك الشّخصيّة الرّمزيّة " تيوكا ".

أمّا الإحالات اللّغويّة التي ساهمت في مثل هذا التّأويل فتتمثّل في القرائن اللّغويّة التي رمز بها الكاتب إلى المكان و تاريخ هذا المكان ، مثل (فرات ، شطّ العرب) ، فلا شكّ أنّ القارئ يدرك أنّها موجودة بالأساس بأرض العراق ، و هي قرائن نراها مقصودة عملت على وضع معيّن ، فرض نفسه على الرّاهن الذي انطلق منه الكاتب .

كما راهن عنوان " أحلام الغول الكبير " على أنّه غير مجّاني ,، إنّه « **استدعاء القارئ الى نار النّص ، و إذابة عناقيد المعنى بين يديه ، إنّ له طاقة توجيهيّة هائلة ، فهو يجسّد سلطة النّص وواجهته الإعلامية التي تمارس على القارئ (إكراهًا أدبيًّا) و يمثّل الجزء (الدّال على النّص) و الرّامي إلى (اخضاع المرسل إليه)** »[1] ، حيث لم يجد المؤلّف أحسن من هذه الشّخصيّة " الغول " لتشخيص الممارسة الدّيكتاتوريّة ،

[1] _علي جعفر العلاق : (شعرية الرواية) مجلة علامات في النقد ، نادي جدة ، عدد مارس / آذار 1997 ، ص ، 101

فكلاهما منبوذ في الوجدان الجمعي للشّعوب «**فالحاكم الذي يحكم مدينة أو دولة بالحديد و النّار هو أشبه ما يكون بالغول المتوحّش**»[1]، و هكذا يمكن اعتبار الصّورة التي رسمت لهذه الشّخصيّة الدّراميّة " دامص " نموذجا للنّظام الدّيكتاتوري الذي تعرفه السّاحة السّياسيّة في عالمنا العربي بشكل عام ، و بشكل خاص ، حضور القضايا السّياسيّة في جميع خطابات الكاتب (عز الدين جلاوجي) بطريقة فنّية و رمزيّة ، يتمّ بلورتها و تحديد موقف منها.

2 _الشّخصيّة الانتهازيّة الوصوليّة :

يستمر التّباين في عرض شخصيات (عز الدين جلاوجي) المسرحيّة ، و هذا على أساس الوظيفة التي تؤدّيها داخل بنية النّص ، و الشّخصيّة الانتهازيّة الوصوليّة مظهر من مظاهر هذا التّباين و يمكن تعريفها بأنّها« **الشّخص الذي يسلك كل السّبل المتاحة جميعها من أجل تحقيق أهدافه المرجوّة ، و إن كان تحقيق هذه الأهداف يتعارض و مصالح الآخرين** » [2] ، و إنّ النّص المسرحي للكاتب لم يكشف صراحة عن مثل هذا النّموذج و إنّما نراه يُلبسه قناعا و يتجلى هذا النّموذج في شخصيات "النّاعس" في مسرحيّة "التّاعس و النّاعس" و "الرّبيب" في مسرحية "البحث عن الشّمس" و كذلك شخصيّة "الرّسول" في مسرحيّة "النّخلة و سلطان المدينة ".

فبداية مثّلت شخصيّة" النّاعس" الشّخصية الرّمزية في المسرحيّة و انحصرت أساسا في الانتماء إلى الفكر البورجوازي ، فاسم هذه الشّخصيّة الذي استمدّه الكاتب من التّراث الشّعبي يحمّله دلالات حول هذا المعادل الموضوعي ، و بين موضوع الصّراع الاجتماعي و السّياسي على المستوى الوطني و العربي ، لقد كان "النّاعس" ذا تأثير فعّال على كل أحداث المسرحيّة ، فهي شخصيّة محوريّة في المسرحيّة كان يعيش على كاهل "التّاعس"

---

[1]_أحسن ثليلاني: توظيف التراث في المسرح الجزائري ، ص ، 158

[2]_هيام شعبان : السرد الروائي في أعما ل (ابراهيم نصر) ، دار الكندي للنشر و التوزيع ، الأردن ، 2000 ص، 152

و لهذا اختار الكاتب هذه التّسمية ، ليتوافق مع الدّلالة الرّمزية التي تحيل على التّواكل و السّلبية و التّخاذل ، و بالتالي الانتهازيّة ، و إن كانت بنية المجتمع المتعدّدة و التي يمثلها في المسرحيّة "التّاعس" قد ساهمت في خلق مثل هذه الفئة من النّاس « **و من ثمّ لا تتحمّل الشّخصيّة الانتهازيّة المسؤوليّة وحدها ، بل تتظافر عوامل اقتصاديّة و سياسيّة و اجتماعيّة في خلق هذا النموذج** »[1]، و هذا ما يفصح عنه الحوار الآتي :

«**النّاعس : أحسن منك .. أحصل على طعامي و كسائي و أنا نائم.**

التّاعس : صدقت .. نائم ملء جفونك .. و لكن .

النّاعس : (مقاطعا) و لكن ماذا أيّها الغبي ؟ لماذا تفلسف كل شيء ؟

التّاعس : صدق من قال تفلسف الحمار فمات جوعا.

النّاعس :أنا لم أمت جوعا منذ ولدت .

التّاعس :لأنّك تأكل من جهدي ... أيها الغبيّ .

النّاعس : أحسنت .. ما عليك إلاّ أن تستريح ، تخلد إلى الرّاحة التّامة و سيسوق الله لك تاعسا ليخدمك .

التّاعس : (متراجعا عن اندفاعه) أكاد أقتنع .. صدقت .. أنت محقّ و الله ، لست لوحدك من قضيت ممّا مضى من عمرك متطفّلا عليّ .. الأرض ملأى بالمتطفّلين في عالم النّباتات و الطّيور و الحيوانات ، و ملأى بالأغبياء الأشقياء مثلي»[2] .

---

[1]_ حسن أحمد علي الأشلم : الشخصية الروائية عند حسن مصطفى ، مجلس الثقافة العام ، ليبيا ، 2000 ، ص ، 248

[2]_عز الدين جلاوجي : الأعمال المسرحية غير الكاملة ، ص ، 17 .

و لعلّ شخصيّة "النّاعس" تشبه في جزئيتها شخصيّة الأمّ (شجاعة) في مسرحيّة "الأمّ شجاعة" لمؤلّفها (برتولد بريخت/ Bertolt Brecht) عام 1939 ، و فيها تستغلّ تلك الأمّ ظروف الحرب و تنتهزها لتكسب المال و تحقّق ربحًا ، و كان يراد منـها إثارة مشاعـر الازدراء و المقت و الإدانة و لكنّها أثارت مشاعر الإعجاب ، و إنّ هذا الشّعور قد ينتاب القارئ في منعطف من منعطفات الأحداث الدّرامية عندما يكشف هذا "النّاعس" عن حلمه الأبدي و هو الوصول إلى السّلطة :

«**النّاعس : أنا أحلم أن أكون أميرا .**

التّاعس : (بحيرة) أميرا ؟؟؟

النّاعس : بل ملكا عظيما .. ملكا تخضع له الرّقاب و تركع له الهامات و ترتعد له القلوب

التّاعس : أنت تحلم بالمستحيل .

النّاعس : ليس في الحياة مستحيل يا تاعس .. يا أتعس خلق الله أجمعين»[1]

هذا الحلم و إن حمل في ظاهره الدّلالة على الرّغبة في السّيطرة ، فإنّه في بعده الرّمزي الشّامل يحمل معنى الانتقام من رموز الواقع الاجتماعي المتمثّل في جهل الرّعيّة بحقوقها و الرّضوخ للأمر الواقع ، دون السّعي نحو تغيير هذا الواقع الذي يمثّله "التّاعس" بامتياز ، و هذا ما حقّقته الشّخصيّة الانتهازيّة في اعتلاء كرسي السّلطة عن طريق الصّدفة و الحظّ السّعيد! ، الذي ساقه إليه الغراب رمز التّقاليد الباليّة الذي حطّ على رأسه فرفعه الجميع فوق رؤوسهم لتقطّع بعد ذلك

---

[1] ـم . س . ص ، 18 .

بحدّ سيف سلطته ، و لا نحسب أنّ القارئ يتفاجأ بمواقف هذه الشّخصيّة ، فقد أوضحها النّص منذ المشاهد الأولى من المسرحيّة ، و قبل وقوع الفعل و لعلّ هذا ما دعا إليه (أرسطو) في كتابه "فنّ الشّعر" حين «**اشترط على الكاتب المسرحي تصوير الشّخصيّة متناسقة في أفعالها و تصرّفاتها**»[1] ، حتى تحقّق عنصر الإقناع لدى المشاهد .

هذا ما حقّقته هذه الشّخصيّة بتطوّر الأحداث فلم تستدع منّا البحث عن مبرّرات فعل القمع الذي تمارسه إمّا على المستوى العام "الرّعية" ، أو على المستوى الخاص "التّاعس" ، و إنّما نجدها تكشف عن أبعاد هذه الشّخصيّة باعتبارها رمزًا للانتهازيّة ، انتهازيّة الأنظمة العربيّة ، رغم الانتماء الواحد و خروجها من رحم هذا الانتماء ، إلاّ أنّ العلاقة تبقى انفصاليّة قائمة على القهر و الاستبداد و التّسلّط .

أمّا "الرّبيب" في مسرحيّة "البحث عن الشّمس" يمثّل مستوى رمزيًّا سواء على مستوى التّسميّة أو الدّلالة ، فلا نظنّ أنّ اختيار الكاتب لهذا الاسم "الرّبيب" جاء اعتباطيًّا ، إذ **« التّأثير الذي يحدثه اسم العلم يأخذ قيمته من كونه يشير مجموعة المواقف المرتبطة بهذا اللّفظ ، و هذه المواقف تستدعى بمجرّد ذكر اللّفظ »**[2].

فأوّل ما يثيره هذا الدّال في ذهن المتلقي ما اصطلح عليه العرف لاجتماعي ، أنّه الفتى الذي فقد أحد أبويه (الأم/الأب) ليصبح تحت كنف زوج أحدهما ، هذا المعنى الذي ينزاح بدوره

---

[1]_أحمد زلط : مدخل إلى علوم المسرح ، دار الوفاء ، الاسكندريّة ، مصر ، ط1 ، 2001 ، ص ، 158 .

[2]_هيام شعبان : السّرد الرّوائي في أعمال إبراهيم نصر ، ص ، 156 .

إلى دلالات و إيحاءات منها الفقد ، الشّعور باللاّانتماء ، و التّشتّت ، و اللاّشرعيّة و السّعي الدّائم لإثبات شرعيّة ما ، إضافة إلى مشاعر الرّفض و الازدراء من طرف من هو تحت كنفه .

و ممّا لا شكّ فيه أنّ هذا المعنى الذي يتيحه الاسم له علاقة بهويّة هذه الشّخصيّة التي تشكّل رمزًا لواقع ما على اعتبار «**أنّ الكاتب المسرحي ذو الأصالة لا يعنى بالضّرورة بخلق أناس واقعيّين ، أحياء بقدر ما يعنى بتجسيد بعض مظاهر التّجربة في شخصيّاته**»[1]، و هذا ما حقّقه الكاتب من خلال تجسيده لهذه الشّخصيّة المسرحيّة ، معتمدا التّرميز و التّشفير ، مستفزّا المتلقّي حتّى يفتح أمامه مجال التّأويل.

إذن فالكلمة _التّسميّة_ بمحمّلة بمضمون على حدّ تعبير (باختين) أو بمعنى أيديولوجي أو واقعي ، فما هو هذا المضمون ؟ و ما هي هذه الأيديولوجية ؟ و ما علاقة هذا المضمون بالواقع؟

تظهر هذه الشّخصيّة المسرحيّة "الرّبيب" ملازمة لحالة واحدة هي دخولها المكان "بيت المقهور" و الإصرار على ملازمته بإيعاز من الشّخصيّات المساعدة لها "ملك الشّمس و حلفائه" :

«ملك الشّمس : (لربيبه) اسمع جيّدا نحن سنقوم بإلهاء هذا الغبيّ و نشغله بالحديث و أنت تسلّل خلسة و ابن بيتا لك في ركن بيته .

الحليف : و لا تخش شيئا ، إنّا معك لن يمسّك بأذى أبدا أبدا .

الرّبيب : (فرحا) هذا ماكنت أحلم به و أتمنّاه ، إنّ الحقد الذي أحمله لهذا المقهور المغرور يهدّ الجبال الرّواسي و يخسف بالأرض خسفًا .

---

[1] _ريموند ويليامز : المسرحيّة من إبسن إلى إليوت ، تر : فايز اسكندر ، المؤسسة العامّة ، القاهرة ، مصر ، 1963 ، ص ، 30 .

الحليف : و ها نحن نحقّق لك ما تمنّيته و حلمت به .

الرّبيب : لا تنسوا أنّ هذا من حقّي ، لقد كان لي الدّور الأساسي في سرقة الشّمس منه ، و تخديره كلّ هذه القرون .

ملك الشّمس : لن أنسى لك هذا الفضل أبدا ، المهمّ أن تنفّذ ما نأمرك به .

الرّبيب : سأقيم بيتًا لي داخل بيته ، و لكن ما عساي أن أفعل له إن هو ثار ضدّي ، كيف أواجهه ؟

ملك الشّمس : سنوّجه غضبه إلى هيئة الأخوّة و الوئام ، ألست أنت الذي أوحيت لنا بفكرة إنشائها .

الرّبيب : إتّفقنا إذن .

ملك الشّمس : اختف هناك ، و حينما نشغله نحن بالحديث تسلّل أنت إلى الدّاخل و شيّد بيتك بسرعة (يختفي الرّبيب للتّسلّل)»[1]

إنّ الإصرار على مكان بعينه و الدّلالة الرّمزيّة لمالك الشّمس و حلفائه (رمز أمريكا و حلفائها) ، يكشف عن البعد الرّمزي لشخصيّة "الرّبيب" فقد اتّخذها الكاتب رمزا للاحتلال الاسرائيلي ، و كذا التّعبير عن حالة اليهود قبل دخولهم فلسطين ، فقد عاشوا حياة التّشرّد و اللاّانتماء و تحمّل العالم عبأهم ، إلى أن تمكّنوا بالدّسائس و المؤامرات و التّواطؤ مع القوى

[1]_عز الدين جلاوجي : الأعمال المسرحية غير الكاملة ، ص ص ، 58 _59 .

الأجنبيّة التي رأت في ذلك فرصة سانحة للتّخلّص من هذا العبء فعملت على فرض وجودهم في قلب فلسطين ، منذ وعد بلفور 1948 ، و هذا ما اعترفت به هذه القوى و حلفاؤها :

«ملك الشّمس : (و قد ظهر مع حليف له) لقد عاد هذا الفأر للنّقر من جديد .

الحليف : و ما العمل ؟ إن تركناه هكذا سيهدّم الجدران التي تقف أمامه حاجزا ، و سيشاركنا إذن في الشّمس .

ملك الشّمس : عندي فكرة قد تكون ناجحة .

الحليف : هاتها لا فظّ فوك ؟

ملك الشّمس : ربيبي .

الحليف : و ما به ربيبك ؟

مالك الشّمس : هو الآن ليس له بيت ، هو يسكن عندنا فقط و يشاركنا كلّ شيء .

الحليف : هذه حقيقة و ماذا تريد أن تفعل ؟

ملك الشّمس : الحقيقة أنّي سئمت من ربيبي ، فهو يتدخّل في شؤوني و يطمع في أملاكي.

الحليف : لقد حذّرتك من كلّ ذلك .

ملك الشّمس : (فرحا) ما دمنا قد اتّفقنا سنضرب عصفورين بحجر واحد .

الحليف : (مذعنا) لن أخالف لك رأيا ، فما عهدتك إلاّ حصيفا ، سديد الرّأي و الرّبيب مثلما يشكّل عليك خطرا يشكّل عليّ خطرا أيضا ، بل و على كلّ الحلفاء .

ملك الشّمس : إذن نحرّض ربيبي ، بل حرّضه أنت على أن يسكن مع "المقهور" ، و هكذا سنتخلّص من الرّبيب و نشغل المقهور عن أن ينقر الجدار علينا فيقلق راحتنا » [1]

فكما هو واضح من الحوار ، أنّ المستفيد من هذا الصّراع العربي الاسرائيلي هذه القوى العظمى و تحالفاتها ، و استطاع (عز الدين جلاوجي) أن يكشف عن هذه المفارقة ، و عن عدم جدوى اللّجوء إلى كلّ ما هو سياسي لتقرير المصير ، فما أخذ بالقوّة لا يردّ إلاّ بالمثل ، فالطّريق الوحيد هو العمل الثّوري المسلّح ، و هذا ما جسّده في آخر النّص الدّرامي .

أمّا شخصيّة "الرّسول" في مسرحيّة "النّخلة و سلطان المدينة" تمثّل الانتهازيّة الأجنبيّة بامتياز فهو يجسّد نموذج الأجنبي الوافد إلى البلاد العربية [2]_مدينة النّخيل_ بصفته سفيرا يمثّل دولة بني الأشقر التي ترمز إلى الغرب ، و مجيئه إليها مرتبط بوظيفة معيّنة ، هي خدمة مصالح دولته في المنطقة و التّحدث باسمها ، و هو يتميّز بالفطنة و الذّكاء و الدّهاء ، يسعى إلى إخضاع السّلطان الجديد للأطماع الأجنبية و تكريس التّبعيّة :

«الرّسول : إنّ الواجب يدعونا أن نطوي العداوة السّوداء ، و أن نمدّ جسور المحبّة و التّآخي .

السّلطان : كم عانينا زمان الشّيخ الأمير!

---

[1]_م . س . ص ، 57 .

[2]_مجموعة من المؤلفين : القاموس السياسي _إنجليزي _فرنسي _عربي_ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، 2004 ، ص ، 201 .

الرّسول : ذاك زمان مضى ، و هذا زمان أهلّ ، و أنت عاقل ذكيّ .. و ليس السّلطان كالأمير »[1] .

إنّه يشكّل رمزا للتّدخّل[*] الأجنبي في سياسة البلدان العربيّة ، و هو سلوك غير قانوني لأنّه موجّه لانتهاك سيادة الدّول ، و المسّ باستقلالها و سيادتها ، حتّى يصل أحيانا إلى حدّ الإكراه (compulsion) و هو رمز للديّكتاتورية المقنّعة التي تنتهجها الدّول العظمى الاستعماريّة لإرغام الدّول الأخرى لفعل معيّن ، سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ، كما هو الحال بالنّسبة لهذه الشّخصية :

« الرّسول : كأنّي أرى على وجهك سحائب الاكتئاب .

السّلطان : هموم جمّة تشغلني .

الرّسول : نحن تحت تصرّفك .

السّلطان : (فرحا) أصحيح ما تقول ؟

الرّسول : أفي ذلك ما يثير العجب ؟

السّلطان : إنّ الأمير ليفاجئني .

الرّسول : جرّب تر .

---

[1] _عز الدين جلاوجي : الأعمال المسرحية غير الكاملة. ص ، 286 .

[*] _يشتقّ من التّدخّل مصطلح "التّدخلية" (Interventionisme) ، و هي عقيدة تتبنّاها الدّولة في سياستها الخارجية ، حيث تؤكّد على التّدخّل في القضايا الدّاخلية لدول أخرى لتحقيق المصالح أو حفظها ، و غالبا ما تتبنّى هذه السّياسة الدّول العظمى التي تملك مصالح مشتركة عبر العالم ، للمزيد ينظر : Dictionnaire Encyclopédique De La Langue Française , Alpha , Paris , 1998,P671 .

السّلطان : ضقت ذرعا بأهل سلطنتي .

الرّسول : لا تلمهم ما يزالون رعاعا..»[1]

إنّه يسعى لتغيير البنيات السّياسيّة الدّاخليّة لهذه المدينة المستهدفة ، إنّه التّدخّل الذي _غالبا_ ما يؤدّي إلى إثارة النّزاعات الدّاخليّة و المساهمة في تفعيلها و استمرارها و هو بهذا الوصف للرّعيّة "الرّعاع" يؤجّج النّزاع الدّاخلي بين السّلطان و الرّعيّة تحت غطاء السّعي إلى الصّلح و المساعدة .

على صعيد آخر فهو رمز للأجنبي المتعالي الذي يرى فيمن ينعتهم بالشّرقيّين سوى مظاهر التّخلّف و الفوضى و الانغلاق ، و هو في ذلك لا يميّز بين شرقيّ و آخر ، فكلّ من ينتمي إلى الشّرق هو عنده في حكم المتخلّف ، و إنّنا لا نخال هذه الصّورة إلاّ **«الصّورة الموجودة في ذهن الرّجل الأوروبي عن العربي المسلم التي قد شُكِّلت لديه منذ العصور الوسطى»**[2] ، و هي صورة تمعن في الاحتقار و **« الإحساس بالتّفوّق الحضاري و الشّعور بالتّعالي على الشّرقيّين»**[3] إنّها رؤية مليئة بالدّونيّة ، ورثها هذا الإنسان الغربي عبر التّاريخ ، و لا يزال يختزنه في ذاكرته و أيضا فهو رمز للأنا الغربيّة التي تعتمد فكرة الإلغاء و الاقصاء و الاحتواء و التّبعيّة[4] و مع ذلك فإنّ محاولة خلق توازن _حاليّا_ في علاقاتنا مع الغرب و عدم

---

[1]_عز الدين جلاوجي: الأعمال المسرحية غير الكاملة. ص ، 286 .

[2]_ليلى جبّاري : صورة الغرب في الرّواية العربية ، المشرق العربي نموذجا ، مخطوط أطروحة دكتوراه دولة في الأدب المقارن ، قسم اللّغة العربية و آدابها جامعة منتوري ، قسنطينة ، الجزائر ، 2005_2006، ص ، 153 .

[3]_م . س. ص ، 228 .

[4]_محمد عابد الجابري : مسألة الهوية (العروبة _الإسلام _الغرب) ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1997 ، ص ، 130.

الانسياق وراء التّعصّب و الانعزالية و عدم رفض كلّ ما هو آت من الغرب ، قد يساهم في مسار التّطوّر و التّواصل مع الآخر[1] ، و خلق حوار الحضارات .

و يمكن الإقرار أنّ كلّ ما كان يصدر عن هذه الشّخصية هو انعكاس لخصوصية هذه الرّؤية العدائيّة لكلّ ما هو عربي ، دون أن يعتمد الكاتب لإبراز هذه الرّؤية على التّصريح و المباشرة بل اعتمد على التّرميز و الايحاء .

و نخلص إلى أنّ أعمال(عزّ الدّين جلاوجي) المسرحيّة من خلال النّماذج المدروسة عرضت لواقع الشّخصيّة الدّراميّة بتوظيف تقنيّة الرّمز على مستوى الدّال و المدلول ليوحي بها إلى مختلف النّماذج التي نجدها تفرض وجودها على مستوى الواقع العربي الآني، هذا الواقع الذي اهتمّ به المؤلّف و حاول تعريته ضمن التّنويع في أنماط نماذجه المسرحيّة بين وطنيّة وعدائيّة و انتهازيّة وأخرى مهمّشة شكّلت كلّها بؤرة التّوتّر في المشاهد المسرحيّة تلتفّ كلّها لتصوّر مشاهد من الحطام العربي برؤية تفاؤليّة نزعت إلى انتصار النّموذج الإيجابي الوطني المناضل وقهر كلّ سلطة تسعى لتحنيط هذا الوطن

---

[1] ـم . س. ص ، 155 .

الفصل الثالث :

رمزية الفضاء و الحوار المسرحي

أوّلاً : رمزيّة الفضاء المسرحي

1_رمزيّة المكان المسرحي

2_رمزيّة الزّمان المسرحي

ثانيًا : رمزيّة الحوار المسرحي

1_الحوار الخارجي

2_ الحوار الدّاخلي

أوّلاً: رمزيّة الفضاء

يتّفق أغلب الدّارسين على أنّ فضاء المكان و الزّمان من أهّم العناصر التي تسهم في تشكيل البناء الدّرامي، لأنّه الإطار الذي تدور فيه الأحداث و تتحرّك فيه الشّخصيات ، و لا يقل في دوره عن الشّخصية و غيرها من عناصر البناء المتكاملة ، فهو عنصر مركزي في تشكيل العمل الدّرامي إذ «**لا يمكن أن نتصوّر حدثا دراميًّا معزولا عن الزّمان و المكان ، و إلاّ تحوّل إلى كلام عابر لا يترك أدنى وقع على تنظيمات العمليّة المسرحيّة ، و يجعل المتلقّي بعيدا عن معطيات العرض المسرحي ومساره و منعرجاته و عاجزًا عن فكّ كوداته و شفراته**»[1]، فالمكان و الزّمان بهذا التّصور، لا يمكن أن يكون مجرّد إطار لاستيعاب الأحداث بل يلعب كلّ منهما دورا محوريّا، و يكتسي أبعادا فنيّة و دلاليّة، و بدونه تسقط العناصر و الوظائف الأخرى في الفراغ و تفقد خصوصياتها.

و مع أنّ المسرح هو فنّ المحاكاة ،كما ورد عند (أرسطو) ، إلاّ أنّ هذه المحاكاة ليست إعادة إنتاج الواقع ، بل إنتاج و ابتكار، و في هذا يقول (بول ريكور/Paul Ricœur): ف«**ربّما نستعير من الحياة ، و لكنّها تحوّل ما نستعيره إلى شيء آخر**»[2]والنّص المسرحي بهذا المعنى ينأى أن يكون آلة تصوير فوتوغرافيّة تنقل الواقع ، أو آلة لغويّة لفظيّة تعيد إنتاج الواقع لأنّ اللّغة في حدّ ذاتها وسيلة رمزيّة ، و في ذلك يقول (أودونيس) «**لا تقدر الكلمة في أيّة حال أن تكون بديلا عن الواقع ، و لا تقدر أن تمثّله أو تقدّم في تفسيرها له صورة حقيقيّة عنه**»[3] فالمكان و الزّمان ليسا دائما الموجود في الواقع الذي يتمّ إدراكه عن طريق حاستيّ السّمع و البصر، بل إنّ المؤلّف يطبعه في الغالب بطابع ذهني و تجريدي عن طريق الانزياح (Ecart) والرّمز «**فليس للتّعبير الأدبي معنى واحد ، إنّه لا ينقطع عن أن يتضاعف و يتعدّد إذ يمكن**

---

(1)_محمد جلال أعراب : خطاب التأسيس في مسرح النقد ، ص ، 43.

(2)_أحمد زنيبر : جمالية المكان في قصص إدريس الخوري –دراسة نقدية– التنوخي للطباعة والنشر ، المغرب، ط1، 2009 ،ص، 45.

(3)_ريفيد وورد: الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب، ط1، 1999 ص، 226.

لكلمة واحدة مثلا أن تحمل معنيين ، تقول البلاغة عن أحدهما بأنّه حقيقي ، وعن الآخر بأنه مجازي هناك إذن فضاء دلالي(Espace sémantique) يتأسّس بين المدلول المجازي والمدلول الحقيقي ، وهذا الفضاء من شأنه أن يلغي الوجود الوحيد للامتداد الخطيّ للخطاب»[1] و بهذا يتحوّل كلّ من الزّمان و المكان إلى بعد رمزي من أبعاد النّص الدّرامي لما يمنحه لهما من **«إمكانيّة الغوص في أعماق البنية الخفيّة و المتخفيّة في أحشاء النّص و أجوائه ورصد تفاعلاته و تناقضاته»**[2]، فكل منهما يشكّل علامة دلاليّة منفتحة قابلة للقراءة و التّأويل ، يقوم القارئ أو المتلقيّ بإعادة تشكيل الفضاء النّصي ذهنيًّا و دلاليًّا من خلال عملية القراءة اعتمادا على ما توفّره له المعلومات النّصيّة ،و هو ما سنحاول الوقوف عليه في هذا الفصل من الدّراسة .

و ممّا لا شكّ فيه أنّ مسألة ارتباطهما كفضاء داخل العمل الأدبي وارد و لا يمكن نفيه فلا مكان دون زمان ، إذ الإحساس بفعاليّة المكان رهين بالإحساس بفعاليّة الزمان فهما بعبارة : وجهان لعملة واحدة [3] فلا نظنّ في هذا السّياق أنّ الباحثين يفصلون بينهما إلّا لتيسير الدّراسة فالعلاقة تبقى بينهما علاقة توحّد و تشابك و تداخل مع عناصر البناء الدّرامي الأخرى.

1-رمزيّة المكان المسرحي:

المكان عنصر هام في خطاب التّخييل المسرحي ، يدخل في علاقات متعدّدة مع باقي عناصر الدّراما الأخرى ، إنّه جزء من كلّ لا يمكن أن ينفصل عنه كالشّخصيات و الأحداث و الصّراع و اللّغة و الرّؤيّة...، و بصورة عامة إنّه يرتبط بالشّخصية و الزّمن و الحدث ، فيتحوّل إلى كلّيّة تكون مطلقة ، و ضمن هذه الكلّيّة يسهم بكيفيّة فعّالة في التّنظيم الدّرامي للأحداث ، فالمكان خديم الدّراما ، و بهذا المعنى فهو مرتبط دوما بالأحداث ، و بالتّالي يضلّ عنصرا أساسيّا في تنضيد و تقديم المواقف الدّرامية ، معمّقا دلالاتها و أبعادها ، و لقد تحدّث النّقاد المحدثون

---

(1) Gérard Genette , figures 1 , Ed : Seuil , Coll ,« Points» ,Paris , 1976 , PP,46-47.

(2) _حميد لحمداني : بنية النص السردي ، ص، 60 .

(3) _ أحمد زنيبر : جمالية المكان في قصص إدريس الخوري، ص ، 21

عن الفضاء الجغرافي كمعْلم مكاني ، كما تحدّثوا عن الفضاء الدّلالي انطلاقا من الشّخصيّة الدّلاليّة التي تثيرها اللّغة ، لأنّ معناها داخل سياق النّص لا يفتأ أن يتضاعف ، فاللّفظ الواحد عند خضوعه لأسلبة معينة لا بدّ أن يحمل على الأقل معناه الحقيقي و معناه المجازي .

و هكذا يغدو المكان رمزا ، و على الأديب إيجاد وسائط لا حصر لها بين الواقع و الرّمز ، إذا أراد أن يعطي لمكوّنات المكان كل ما توحي به من معنى ، و كما يقول (غاستون باشلار/Gastan Bachelard) فإنّه **«علينا في الواقع أن نوجد وسائط لا حصر لها بين الواقع و الرّمز إذا أردنا أن نعطي للأشياء كل ما توحي به من حركة»**[1] و هذه الرّمزية تشمل في الحقيقة كل مكوّنات الفضاء ، بما في ذلك الأشياء ، فحتّى **«الشّيء يمكن أن يلعب دورا مزدوجا** (...) **فيشير إلى حقيقة واقعيّة في العالم الخارجي**(...)**ومن جانب آخر يحمل دلالة خاصّة في النّص إذ يجب أن يكون حاملا للمعنى»** [2] ، فلا شكّ أنّ الرّمزية التي أتيحت للفضاء بكلّ عناصره ، هي التي مكّنت الأدباء من أن يحمّلوه قيما متعدّدة ، فمنهم من جعله معبّرا عن مطامح الشّخوص ، ومنهم من جعله رمزا للتّاريخ، أو تعبيرا عن الإحساس بالغربة و العزلة، ومنهم من حمّله أبعادا فلسفيّة و اجتماعيّة و غيرها.

و الأديب المقتدر يتوق إلى تحويل العوالم الصّغيرة دائما إلى عوالم مفتوحة كبيرة ، غنيّة بالدّلالات **«فالمكان يعني تدوين التّاريخ الإنساني، و المكان يعني الارتباط الجذري بفعل الكينونة لأداء الطّقوس اليوميّة للعيش** (...) **و هو نافذة لعوالم أكبر محمّلة بالرّموز والدّلالات**[3] ، و هكذا أضحى المكان غاية في حدّ ذاته ، يشكّل عنصرا أساسيًّا في إيصال الفكرة إلى المتلقّي و آليّة تتّسم بالتّجريد و التّرميز و الإيحاء أكثر منها بالمادّي الملموس، حيث **«لم يعدّ المكان يعتبر مجرّد خلفيّة تقع فيها الأحداث الدّرامية** (...)، **ولكن أصبح ينظر**

---

(1)_غاستون باشلار- جماليات المكان- تر: غالب هلسا ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1984، ص، 04.

(3) _ سيزا قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص، 100.

(3)_ ياسين الناصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ط1، 1986، ص ص، 395، 396.

إليه على أنّه عنصر شكلي وتشكيلي من عناصر العمل الفني، و أصبح تفاعل العناصر المكانيّة و تضادّها يشكّلان بعدًا جماليًّا من أبعاد النّص الأدبي»[1] .

و اعتمادًا على هذا الطرّح، سنحاول ولوج الفضاء المسرحي لـ(عز الدين جلاوجي) ، من حيث التركّيز على رمزيّة هذا الفضاء المكاني ، و دلالته في النّصوص المسرحيّة المقترحة للدّراسة ، و تجدر الإشارة أوّلاً إلى أنّنا أمام نصوص دراميّة ، و ليس عروض مسرحيّة، ممّا يعني أنّ الدّراسة سوف تتمحور حول المكان على مستوى النّص الدّرامي، و ليس المكان الذي يدور فيه العرض، من حيث ما يحمله من مضامين و رموز ذات دلالة ، فالمكان **« يعمل كرمز و ليس كمجرد فضاء للأحداث »** [2]، إنّه علامة مليئة دلاليّا داخل النّسق و خارجه أيضا، محمّل بطبيعة مرجعية وأبعاد رمزيّة وثقافيّة وإيديولوجيّة وهذا لا يمنع –بالطّبع– من إعادة قراءته.

وبما أنّ النّص الدّرامي نص لفظي بامتياز، وبالدّرجة الأولى، فإنّ الفضاء المسرحي كمكوّن رئيسي فيه لا يتشكّل بالضّرورة من خلال روابط اللّفظ الزّمنيّة ، المكانيّة (Cronotop) بواسطة أدوات تحمل سمات تأشيريّة ، كأسماء الإشارة وظروف الزّمان والمكان إضافة إلى ذلك يتشكّل هذا الفضاء من "الوصف السّردي" **«الذي تقوم به الشّخصيات الدّراميّة أثناء الحوار التّداولي (...) أو المنفرد (...)، هناك عامل ثالث لا يقل أهمّية في تشكيل هذا الفضاء وهو يتعلّق بالإطار الوصفي الذي يقدّمه مؤلّف النّص الدّرامي ويجري الأحداث ويضع الفواعل فيه وهو النّص الثّانوي»**[3] ، فهي ثلاثة مستويات ترسم الفضاء الدّرامي وتكشفه أمام المتلقيّ، والذي لا يكتفي بالظّاهر منها باعتبار أنّ **«الأمكنة ليست البنيان الظّاهري وإنّما نويّاتها الخفيّة التي لا تنتهي بتدمير الشّكل الظّاهري»**[4] ويعطي (غاستون باشلار) مثلا عن ذلك حيث أشار لهذا ؛ إلى أنّنا إذا كنّا نريد معالجة رمزيّة المنزل، فلا يجب النّظر إليه باعتباره

---

(1)_حسين نجمي: شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب ، ط1 2000، ص،54.

(2)_حسين خمري : فضاء المتخيل مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر ، ط 1 ، 2002 ، ص، 144.

(3)_أكرم اليوسف : الفضاء المسرحي (دراسة سيميائية)، دار الشرق ، المغرب،ط1، 1994، ص، 28.

(4) _عز الدين المناصرة: (شهادة في شعرية الأمكنة)، مجلة التبيين الجاحظية ، الجزائر، ع1، 1990، ص، 28.

"شيئا" ونخضعه للوصف الظّاهري، وإنّما ينبغي تجاوز هذا النّوع من الوصف، بتفجير رموزها وإيحاءاتها الدّلاليّة[1] .

ولعلّه أيضا يمكننا الحديث عن الفضاء المكاني في النّص المسرحي لـ(عز الدين جلاوجي) في تقاطع مع ثنائيّات ضديّة مكانيّة، كان قد تحدّث عنها (باشلار) و(يوري لوتمان) و(أبراهام مور) وغيرهم ،«**"فهنا" لا يوجد إلاّ بالتّعارض مع "هناك" و"المنفتح" يثير "المنغلق" و"الفارغ" يوجّه الفكر نحو "الممتلئ" و "الأسفل" يقود النّظر نحو "الأعلى" و "الدّاخل" يحرّك في النّفس تصوّرات تتعلّق بالخارج**»[2] .

ولقد نظرنا إلى مكان وفضاء النّص المسرحي لـ(عز الدين جلاوجي) ، في النّصوص المقترحة للدّراسة ، فوجدناه يتوزّع من حيث وظيفته ودلالته إلى ثنائيّة أو تقاطب (المنفتح ≠ المنغلق) ، ولما كان من غير اليسير ملاحظة كلّ الأمكنة التي تنطوي تحت هذا التّقاطب ، فإنّ الدّراسة ستحاول القبض على نماذج من ذلك التّقاطب ، والتي نراها تشكّل رمزا قابلا للقراءة و التّأويل.

أ_الفضاء المنغلق:

_ فضاء الحجرة :

يعدّ (عز الدين جلاوجي) من المؤلّفين الذين أولوا المكان اهتماما كبيرا وخاصّا، فهو يطالعنا في مسرحيّة "البحث عن الشّمس" عن مكان العمل المسرحي الأساسي و هو "حجرة" وقدّمها لنا كما يلي: «**في حجرة مظلمة لا باب لها، أرضيتها مليئة بالجرذان والعناكب والصّراصير كان المقهور نائما بغطاء ممزّق، يملأ شخيره الحجرة**»[3] إنّه مكان مغلق/ معاد، يجبر البطل "المقهور" على الإقامة الجبريّة ، فأضحى بذلك قبرًا لا حجرة ، وهذه المعادلة انطبقت

---

(1)- غاستون باشلار : جماليات المكان ، ص ، 19

(2)- Gastan Bachelard : La Poétique De L'espace, Ed :Puf, Paris, p p, 24 _ 25
A .Braham.AMols et Elisabeth Komer, La Psychologie De L'Espace,Gasterman, Paris,1978 P ,55.

(3)_عز الدين جلاوجي: الأعمال المسرحية غير الكاملة ، ص، 32.

على الشّخصية بامتياز، فضلا عن هذا، فإنّ عدوانيّة المكان عنده تضاعفت كونها حجرة أبوابها موصدة ، لا تنفذ إليها الشّمس يقاسمه فيها الصّراصير والعناكب والجرذان...

فبنية هذا المكان موزّعة على شكل واحد وهو الفضاء المغلق ، وفي السّياق الدّرامي نراه رديف القبر، حاول الكاتب أن يشحن المشهد المأساوي ويثيره بوسائل غرائبيّة ، حين جمع تلك الكائنات التي تثير في النّفس البشريّة الشّعور بالحقارة مع هذا الكائن البشري ، و هكذا عمل المكان كرمز على قتل إرادة الإنسان ، و أضحى **«بطلا حيويًّا مشاركا يصنع المجال الحيوي للشّخصية ، وتتماس وظيفته مع وظيفة الشّخصيّة بل تتداخل معها»**[1] ، فالمكان لم يكن معزولا عن الشّخصيّة ، فهو معادل موضوعي لها و لأفكارها ، تعكس دلالاته بقوّة نفسيّةَ الشّخصيّة ، وُفّق الكاتب في خلق حالة التّأزّم بين المكان والشّخصيّة باعتباره « **يمارس سلطته على الشّخصيّة**»[2] إنّه منفى داخلي وخارجي، وأيضا سجن وموت رمزي ونفسي كبير، وإحساس بالخوف والعزلة، حتّى حين يخترق "الغريب" المكان فهو لا يفتأ يكرّر كلمات الخوف:

« **الغريب**: (**ثائر**) **ولكن ماذا؟ حياتك كلّها استدراكات**.

المقهور: **ولكنّي خائف، خائف**.

الغريب: (**محذّرا**) **تخاف؟ ابق إذا في الظّلام أبدا، تعاشرك الصّراصير والجرذان**»[3].

ولعلّ فضاء الحجرة في هذه المسرحيّة يتناصّ مع المكان في مسرحيات (صموئيل بيكيت/ Samuel Beckett) (1906-1998)، حيث أنّ بطله على سبيل المثال في مسرحيّة "الأيّام السعيدة" نجده محصورًا في مكان محكم الإغلاق ، غير حرّ التّصرف، لا في ذاته ولا في عقله، ولا في نفسه، لا يستطيع الفكاك من تلك الحلقة المفرغة ، إنّه إنسان استسلم لقدره ، رغم محاولاته اليائسة ، فهو إنسان ليس سيّد نفسه، ولا دخل له في تقرير مصيره، ولا توجيه تحركاته، إنّ القوى الخفيّة هي التي تسيطر على مقدراته ، فكّل ما يملكه هذا الإنسان عديم الإرادة

---

(1)_مصطفى الضبع : دراسات أدبية ، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة ، 1998، ص، 70

(2)_رينيه ويلك : دراسات أدبية- الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1998 ، ص، 70

(3)_عز الدين جلاوجي : الأعمال المسرحية غير الكاملة ، ص ،34

والمسؤولية هو انتظار قوى خفيّة أخرى تخلّصه من عذابه ، والسّر الذي يكمن وراء الحدث عند هذا الكاتب يَظلّ بغير تفسير أو شرح إذ ترك هذه المهمّة للمشاهد.

وإذا كان (بيكيت) يحمّل سبب هذا الفعل إلى قوى غيبيّة، خفيّة لا يدري البطل مصدرها، فإنّ (جلاوجي) يحمّل القوى العظمى وحلفاءها وربيبها التي هي رموز لأمريكا وإسرائيل، ما يحدث لهذا "المقهور"، رمز الفلسطيني، فهو ينطلق من واقع أمّته ليصوغه بأسلوب رمزي مثقل بدلالات القهر والاستيلاء والاضطهاد.

كما يشكّل هذا الفضاء المغلق بعدا آخر من حيث اختراق سلطة سياسيّة أخرى المكان، والتي رمز لها الكاتب في النّص بـ "الرّبيب"، وهي سلطة –إن صحّت التّسميّة– لم تنتج فضاء معيّنا ونراها –في النّص– تنشط في إعادة إنتاجه انطلاقا من اختراقها لفضاء "المقهور"، على أساس الهيمنة والإخضاع و التّحالف، فهي سلطة لم تكشف عن نفسها منذ البداية ، حيث المراوغة والتّستّر ثم العنف، وهكذا تحوّل المكان في المسرحيّة متّخذا طابعًا دراميًّا ، أضحى فعلا لاستعراض القوى للإرغام والتّوتّرات[*] وهذا ما يفصح عنه هذا الحوار:

«ملك الشّمس : (الرّبيب) اسمع جيّدا ، نحن سنقوم بإلهاء هذا الغبيّ ، ونشغله بالحديث وأنت تسلّل خلسة وابني بيتا لك في ركن بيته.

الحليف: ولا تخش شيئا إنّا معك لن يمسّك بأذى أبدا أبدا

الرّبيب: (فرحا) هذا ما كنت أحلم به وأتمنّاه، إنّ الحقد الذي أحمله لهذا المقهور المغرور لَيهدّ الجبال الرّواسي ويخسف بالأرض خسفا.

الحليف: و ها نحن نحقّق لك ما تمنّيته وحلمت به»[1]

إنّه الفضاء الذي شكّل رمزا للاستراتيجيّة العربيّة–اليهوديّة، بامتياز، فهو «**الفضاء الذي تنتشر فيه الاستراتيجيات، وإن كان في الواقع ليس هناك استراتيجيّة إلا لأنّ هناك مسبقا**

---

[*] _النّص المسرحي يحاول إفراغ "الهوية الصّهيونيّة" من كل بعد فضائي، أي من كل شرعيّة للوجود أو السّلطة والتّحكم.

[1] _عز الدين جلاوجي : الأعمال المسرحية غير الكاملة ، ص، 58

مشروعا سياسيّا»[1]، طبعا فإنّ الكاتب لا يحاول تفسير هذه الاستراتيجيّة ولكنه كأديب يحاول صياغتها بشكل رمزيّ ، إيحائيّ ، ومع ذلك فهو لا يتجرّد من الفكر السّياسي أو من الواقع السّياسي، بل على العكس فهي ظاهرة نراها تكوينيّة أساسيّة في نصوصه.

وهو في الجانب الآخر يشير في المسرحيّة إلى الآخر الأجنبي المقترن بعدوانيته وانتهاك قدسيّة الإنسان وحرمة المكان، ونهب ثرواته واستغلاله وبذلك «**يتّضح الموقف المسبق للأنا الغربية الذي يعتمد فكرة الإلغاء والإقصاء والاحتواء والتّبعية»**[2] ، ويمكن أن نشير إلى رمزيّة المكان برسم الخطّاطة الآتيّة:

الحجرة

↓

قبر/سجن/حصار

↓

انتهاك حقوق الإنسان

↓

احتلال /حرب غير معلنة

↓

إصرار على فكّ الحصار (البحث عن الشّمس)

فالمكان هنا كعنصر درامي هو صانع لبنية الأسى الفلسطيني فعتمة المكان وغياب الشّمس هو دلالة على علّة المأساة هي الأرض التي تفتقد للسّلام، هو الفلسطيني الذي يفتقد أرضه و كلّ ذلك بسبب الهزائم والانكسارات العربيّة أمام القوى العظمى في مراحل تاريخية متلاحقة ،كما أنّ هذا المكان المغلق لم ينغلق عن الجوانب المهمّة في القضيّة الفلسطينيّة، ولم يجعلها مسطّحة فمن المكان الضّيق انطلقت الأبعاد التاريخيّة الاجتماعيّة والسياسيّة والاقتصاديّة، و ما إلى ذلك من العوامل المتشابكة ، التي تشكّل نسيجًا خلفيًّا لهذه القضيّة.

---

(1)_Alain Die chhoff, les Espaces d'Esraeil, Ed : Fondation pour les études de défense nationale, Paris, 1987,P ,161

عرض هذا الكتاب في مجلة الدراسات الفلسطينية (بالفرنسية)

Revue d'études palestiniennes n°=27 printemps 1988, P, 78.

(2)_محمد عابد الجابري: مسألة الهوية (العروبة والإسلام والغرب) ، ص ص، 128، 129

وكما تشير الخطّاطة –السّابقة– فإنّ المكان هو بؤرة الصّراع في المسرحيّة كلّها ، لأنّه يرمز إلى الوطن، إلى الأرض المغتصبة "فلسطين" حيث يسعى هذا "الرّبيب" إلى تطبيع فضاء حُلمه وتجسيد وطنه التّجريدي ، الوطن المتخيّل لهويّة ممزّقة ، فهو جسد غريب عن الدّيار العربيّة، فلا شيء يبرّر وجوده داخل العمل المسرحي، لينتسب إلى هذا الفضاء، الذي ليس له ومن لا فضاء له لا وجود له ، وعليه تكون النّهاية في هذه المسرحية مرتبطة بالفضاء دائما، بتنظيف المكان من تلك الملوّثات، وطرد الغاصبين ولعلّ هذه النّهاية دعوة إلى التّفاؤل والإصرار على تجاوز المحنة، وتأكيد أيضا على أصالة الشّخصيّة العربيّة في تمسّكها بأرضها.

_ فضاء الكهف/ المعتقل/السجن:

ونحن نقرأ مظاهر الفضاء القمعي في مسرحيات (عز الدين جلاوجي) ، نعثر على امتداد للسّجن كفضاء للدّيكتاتوريّة والسّيطرة والسّلطة ، وكذلك في المقابل للبطولة ، ففضاء الكهف/ السجن/ المعتقل، عند (جلاوجي) لا يُقدَّم كعار أو فضيحة أو هزيمة ، بل يقدِّمه كبطولة وتعبير عن الانتماء والنّضال في سبيل حريّة تستحقّ هذا المكان وتدمّره إلى الأبد ، فثمّة تثمين للبعد الرّمزي والاستعاري لهذا النّوع من الفضاء ، فهو رمز للحرية والسّعي نحو تحقيق الذّات ، ففي «**فضاءات الرّجولة هذه، تنتصر الذّات على الزّمن وعلى القضبان**»[1].

إنّها التّيمة التي تجسّدها مسرحية "النّخلة وسلطان المدينة" حيث قدّم لنا الكاتب هذا المعتقل كما يلي «**سجن السّلطة كهف كبير عند سفح الجبل لا يعرف النّاس من حفره، ولا متى حُفر، ولكن الذي يُجمعون عليه أنّه استعمل منذ مئات السّنين لحبس الثّائرين ضدّ الأعداء.. وبقدر ما كان الكهف واسعا فقد كان أيضا مظلما ورطبا وكان باردًا خالٍ من كل التّجهيزات التي تساعد السّجين على مواجهة المتاعب ، والكهف في هذه اللّحظات خال تقريبا إلاّ من الثّلاثة المتمرّدين على إرادة السّلطان، النّخلي واللّسان والسّيف، أو من**

[1]_حسين نجمي: شعرية الفضاء، ص، 151

جنديين قويين يقفان خارج باب الكهف الحديدي الضّخم... كان الثّلاثة متّكئين، يتوسّدون صخورا ناتئة..»[1].

هي كلّها عناصر وصفيّة تعتّم فضاء الكهف، فتحوّله إلى فضاء خانق لا يطاق، وهو واقع تعمل القوى المعاديّة/ الاحتلال/ السّلطة/ على ترسيخه أمام فضاء الحريّة/ الديمقراطيّة ، وهكذا اكتسب هذا المكان هويّة سياسيّة بامتياز، فهو محفّز للعمل الثّوري عبر كلّ الأزمان«...**يُجمعون عليه أنّه استُعمل منذ مئات السّنين، لحبس الثّائرين ضدّ الأعداء...»**[2]، إنّ هذا المقطع السّردي يقابل بين وضعين سياسيين متناقضين وحالتين زمنيتين : الماضي الثّوري بأحلامه وطموحاته وتضحيّاته واستقلال حاضر بخيباته وانحرافاته ، ولكن ليس بصيغة مباشرة ، وإنّما عن طريق الرّمز والقناع تعبيرا عن الرّؤية والموقف الرّافض لهذا الوضع.

ومهما يكن فإنّ هذا الفضاء المعادي ، المغلق لم يكن أبدا ليشلّ الإرادة الثّوريّة «**إذ السّجن الذي أُعدّ أصلا لعزل الإنسان وشلّ قدرته الخلاّقة ، سيمسي فضاء منتجًا ومُحفّزا على التّصحيح ، وإعداد المناضلين، وذلك بفضل إرادة التّنظيم والعمل التي تحرّك من يأهلونه»**[3] ، حيث يتواصل الرّفض للواقع القائم في ظلّ نظام ديكتاتوري فاسد يمثّله "السّلطان" لا ينعم فيه الفرد بحقوقه في ممارسة الدّيمقراطية الحقّة ، وتأتي هذه الرّمزية كي تفضح كل الأنظمة الدّيكتاتوريّة وتنتصر للحريّة ، وقد جعل الكاتب الكهف «**عتبة يفضي بالشّخصيات إلى مستوى الوعي والقلق والمبادرة»**[4] ، ويظهر هذا من خلال الحوار الذي يدور بين شخصيات المسرحيّة المعتقلة في هذا الكهف:

«**السّيف: (يضرب الأرض بقبضته) نحن أَسَدان.**

اللّسان: (مستهزئا) أسدان في قفص..

---

[1]_عز الدين جلاوجي : الأعمال المسرحية غير الكاملة ، ص،291

[2]_م. ن . ص . ن.

[3]_حسن البحراوي: بنية النص الروائي ، ص، 64 .

[4]_حسين نجمي: شعرية الفضاء ، ص، 152.

السّيف: لن يذهب ضيق القفص صولة الأسد.. ولن تجعل البراري والآكام من القطط أسودا.

اللّسان: ماذا تظنّ الأسد شكلا ؟

النّخلي: بل إرادة وكبرياء »[1].

حين نتأمّل هذا الحوار ندرك قصد المؤلّف و رمزيته ، فالقهر والاعتقال في أغلب الأحيان يولّد الاستسلام والرّضوخ ، وهذا يحيل إلى شخصيّة "اللّسان" التي تراجعت عن مبادئها وأهدافها ووعودها لـ"شيخ" المدينة ، فـ«**ممّا لا شك فيه أنّ السّجن يعدُّ عالم الرّعب المستوطن في القلوب وهو أخطر أدوات السّلطة لسحق نزعة التّفكير والعقل المضادّ في المواطنين، متى قصرت القوانين الزّجريّة والإيديولوجيّة عن تأمين ذلك**»[2] ، إلاّ أنّ محاولة السّحق هذه كثيرا ما تولّد الفعل المضاد وهو التّحدي والصّمود والتّمسك بالهدف أكثر، ويحيل هذا إلى شخصيتيّ "السّيف" و"النّخلي"، فقد شكّل كلّ منهما علامة قويّة على ارتفاع الطلب على الدّيمقراطيّة وارتفاع تكلفته على الشّعوب والقوى السّياسيّة ، فالفضاء المفترض يشير بكل أبعاده إلى الواقع السّياسي العربي في مرحلة ما بعد الاستقلال، حيث الاحتماء من كل أشكال المعارضة ، فهذا الافتراضي مقصود لذاته ، ونراه توسيعا لمجال رؤية الكاتب الذي جعل الخاص عاما والشّخصي نموذجا.

ب_الفضاء المنفتح:

_ فضاء المدينة :

شكّلت المدينة حضورا بارزا في النّص المسرحي لـ(عز الدين جلاوجي)، فحضرت "مدينة النّخيل" في مسرحيّة "النّخلة وسلطان المدينة" وحضرت أيضا "مدينة كبيرة" في مسرحية "التّاعس

---

[1]_عز الدين جلاوجي : الأعمال المسرحية غير الكاملة ، ص ،294 .

[2]_علي منصوري : البطل السياسي في الرواية العربية المعاصرة، مخطوط أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه ، قسم اللغة العربية و آدابها ،كلّية الآداب و العلوم الإنسانية ، جامعة الحاج لخضر، باتنة ، الجزائر ،2007- 2008، ص، 301.

و النّاعس" و شكّلت وظيفة ترميزيّة ، مكثّفة ، إذ تشير إلى العالم الإنساني دون تحديد للحيّز الجغرافي أو السّياسي ممّا أضفى عليها بداية الطّابع الإنساني العام.

فمدينة (عز الدين جلاوجي) المسرحيّة نجدها غير محدّدة بإطار جغرافي لانتمائها إلاّ لأصحابها وهم شخصيات العمل الدّرامي ، وهي مدن تتميّز بالثّورة والتّمرد مقابل ما تلاقيه من قمع الدّيكتاتوريات التي تحكمها، فالمدينة في النّص المسرحي لـ(عز الدين جلاوجي) أصبحت بمثابة نص ، تقرأ المدينة فيتيح لك قراءة الإنسان، فـ «**تنبثق المدينة الرّمز الذي تُجسِّد بصماتها معنى شاملا يوحي في بعض الأحيان إلى الحياة ذاتها**» [1]، فهي تجسّد صراع الشّخصيات الدّرامية في هذه الحياة ، حيث الزّج «**بالفكر في خضمّ الحماسات الشّعبية والنّزاعات السّياسية وإعادة إثبات الذّات**»[2].

فالمدينة في مسرحية "التّاعس والنّاعس" مدينة كبيرة تملؤها الضّوضاء والصّخب والتّناحر، إذ يبدأ الحديث عنها في المشهد الذي يدخل فيه "التّاعس والنّاعس" هذه المدينة ، التي يقدّمها الإرشاد الدّرامي كما يلي: «**وهما يدخلان مدينة كبيرة.. أصوات ، ضجيج ونقاشات حادّة تصل من بعيد ثم تبدأ في الاقتراب رويدا رويدا.. جمع من الناس يحملون لافتات.. جموع أخرى يحملون هراوات وسيوف**» [3] ، إنّ المدينة في هذه المسرحيّة لا اسم لها ، وعليه فهي مهيّأة لكل قراءة على اعتبار أنّ كل نصّ يُخفي داخله الكثير من الرموز والدّوال المعجميّة المفتوحة على التّأويل ، فهي مدينة كبيرة ، ممّا يوحي أنّها تحتضن أكبر تجمّع سكّاني ، هذا يعني أنّها تشكّل خليّة اجتماعيّة تمجّ بشبكة من العلاقات والتّناقضات ، وبالتّالي تكريس الفروقات الطّبقيّة والسّياسيّة بين فئات المجتمع التي تتركها حبيسة الصّراع والصّدام، يفقد فيها الإنسان هويّته داخل فضائها المترامي الأطراف ، الشّيء الذي يؤدّي به في النّهاية إلى فقدان توازنه ، فهي "أنا"

---

(1)_محمود الربيعي : (الشاعر والمدينة) ، مجلة عالم الفكر، الكويت ، مجلد 88 ، ع 11، 1988، ص،133

(2)_محمد علال سيناصر: في تقديمه لكتاب ، الكتابة والاختلاف ،ص،20

(3)_عز الدين جلاوجي : الأعمال المسرحية غير الكاملة ، ص،20

اجتماعيّة مجسّدة في هذا الفضاء[1]، و يمكن أن نقرأ هذا في المشهد الدّرامي الآتي "التّاعس والنّاعس":

«**التّاعس: (رعوبا) علينا أن نغادر بسرعة هيا...هيا.**

النّاعس: ويحك دهلك؟

التّاعس: لقد قذفتَ بنا في فم أسد جائع.

صوت: (من بعيد) سنقتلهم.

صوت آخر: بل نذبحهم كالخراف.

أصوات: اللّعنة عليهم»[2].

وهكذا تتعرّى هذه المدينة شيئًا فشيئًا، وتبدو مدينة يسودها اللاّاستقرار السّياسي والاجتماعي، إلى حد التّسابق نحو الجريمة والتّصفيّة الجسديّة، إنّها إذا حرب أهليّة بين الأشقّاء الذين يجمعهم فضاء واحد هو هذه المدينة المعتَّمة، الباعثة على الخوف ولعلّ في التّوغل أكثر ندرك المتوارى خلف هذا الفضاء :

«النّاعس: (للكهل) بالله عليك ما الذي وقع في المدينة؟

الكهل: مات الملك.

التّاعس: يرحمه الله.

النّاعس: كلّنا نموت.

شاب: (يباغت الجميع) فلتموتوا.. المهم أن نكون نحن الخلف.

التّاعس: (خائفا) وأنتم أحقّ .

شاب ثان : بل نحن (يبحلق في التّاعس) .

التّاعس: (مرعوبا) وأنتم أحقّ وأجدر.

---

(1)_حسين نجمي: شعرية الفضاء، ص، 145

(2)_عز الدين جلاوجي : الأعمال المسرحية غير الكاملة ، ص،20

شابّان: (معا) بل نحن أحقّ وأجدر (يندفع كل منهما للآخر)

النّاعس: يا جماعة، يا جماعة ، ما هكذا يكون الخلاف.

النّاعس: وما دخلنا نحن؟ فلنغادر.

(يزداد عدد المتخلّفين، ويرفع أصواتهم).

الكهل: ياقوم حكّموا العقل...الفتنة نار...والنار شرّ وشَنَار»[1] .

لقد عمد الكاتب من خلال هذا الفضاء إلى إثارة قضيّة جوهريّة و هي التّنازع على السّلطة الذي يؤدي ــفي معظم الأحيانــ إلى الحرب الأهليّة ، ولعلّ في ذلك رمزا إلى الواقع العربي المعاصر ، حيث يشتد فيه الصّراع حول السّلطة والأمثلة على ذلك كثيرة ، نذكر على سبيل المثال لا الحصر، الجزائر و ما شهدته فترة التّسعينيات و السّودان وانقساماته وحروبه الأهليّة التي لا تكاد تخمد على مدار السّنة ، وأخيرا ما يجري في تونس و مصر و ليبيا واليمن والبحرين وسوريا والمغرب...

هكذا يعمل الفضاء كحلّ «**للمبدع حين يريد الهروب ، أو حين يعمد إلى عالم غريب عن واقعه ، ليسقط عليه رؤاه التي يخشى معالجتها، وهنا يتحوّل المكان إلى رمز وقناع يُخفي المباشرة ويسمح للفكر المبدع أن يتسرّب من خلاله»**[2] ، وهذا عندما يحاول هذا المبدع أن يعالج واقعا سياسيّا متعفّنًا فيستتر وراء قناع المدينة ، فالمدينة في هذا النّص قناع لكل فضاءات الوطن العربي التي تعاني الانقسام والتّشتّت والتّشظي في صفوف شعوبها وتحزّبها لانعدام الثّقافة الديمقراطية [*] ، و اعتمادها لغة الجسد ، ونعني بها العنف والتّرهيب والخرافة بدل الاستماع إلى صوت الحكمة والعقل.

---

[*]– هي التي تتضمّن قيما مثل التّسامح السّياسي و الفكري و القبول بالتّعدّديّة و الاختلاف و الحلول الوسط و احترام القانون و الحرص على المشاركة في الحياة السّياسية ، و هي النّقيض لثقافة الاستبداد التّي تحاول الأنظمة الاستبداديّة و خصوصا الأنظمة العربية غرسها في عقول النّاشئة لكي تواكب مسيرة حياتهم ، حتّى تصبح جزءا من وعيهم الفردي و الاجتماعي ، ينظر : ناظم عبد الواحد جاسور : موسوعة المصطلحات السّياسية و الفلسفية الدوليّة ، دار النهضة العربية ، ط 1 ، 2008 ، ص، 225 .

[1]ــعز الدّين جلاوجي: الأعمال المسرحية . ص ،22 .

[2]ــ مدحت الجيار : (جماليات المكان في مسرح عبد الصبور)، مجلة ألف ، ع6 ، 1986، ص، 28

أمّا مدينة "النّخلة وسلطان المدينة " ، فهي الفضاء الأساس في المسرحيّة ، ومنها تنبثق جميع الفضاءات الأخرى المنغلقة أو المفتوحة (الربوة/القصر/الحديقة/الجبل/الكهف...) التي تعمل على بلورة الصّورة الكليّة لهذا المكان الرّئيس ، و ما يعزّز هذا الحكم اقترانها بالعنوان المسرحي ،وقد قدّمها الإرشاد المسرحي على النّحو التالي: «**مدينة النّخيل... مدينة كبيرة جدّا... شاسعة... سكّانها يُعدّون بالآلاف، لها خيرات كثيرة، تُشتهر بواحات النّخيل**»[1] إنّه مكان إيجابيّ/ مفتوح/مُتّسِع ، اجتهد الكاتب كثيرا في إبراز مظاهره وتجلّياته الحسّيّة، إنّه فضاء مدينة غنيّة بمواردها الماديّة والبشريّة ، تشغل مساحة كبيرة جدّا ، يتآلف فيها آلاف السّكان يشتركون جميعهم في خيراتها وعلى رأسها شجر "النّخيل"، فلم ينس الكاتب التّركيز على خاصيّة هي أنّها مدينة "النخيل" وفي هذا إحالة على هوية هذه المدينة ، التي تنفتح على قيم الأرض والارتباط بها، فالنّخيل مكانه الصحراء ، والصّحراء رمز للهويّة العربيّة التي تحمل في مضمونها الأصالة، وما تكتنزه من معالم الجود وإباء الضّيم والعبوديّة ، وهذا ما تحيل عليه اللّوحة الأولى، حيث تخرج هذه المدينة من معركة ناجحة ضدّ عدوّ طامع في خيراتها «**في مكان ما في المدينة، حيث تظهر آثار الحرب.. دخان وخرائب.. وجذوع متهالكة وآلات الحرب متناثرة ، هنا وهناك..**»[2].

فالمدينة إذن تشكل رمزًا بامتياز، حيث دلالتها القويّة على أطماع الاحتلال الأجنبي ، ورمز الوطن ، والرّفض الممزوج بالثّورة ، وهذا ما عبّرت عنه شخصيّات المكان :

«**النّخلي: لعن الله الحرب ، لقد أكلت الأخضر واليابس.**

السّيف: وأخذت منّا خيرة أبناء المدينة.

النّخلي: وخلفهم أرامل وثكالى وأيتام.

السّيف: (مطمئِنا) كل شيء يهون في سبيل مدينتنا.

النّخلي: بل في سبيل أنفسنا ، إنّنا لم نحرّر التّراب، ولكننا حرّرنا الكبرياء والعزّة.

---

(1)_عز الدين جلاوجي : الأعمال المسرحية غير الكاملة ، ص، 219

(2)_م ، ن ، ص ، ن

السّيف: نعم هو ذاك ، وهل المدينة إلاّ بهذه الكبرياء وهذه العزّة؟»[1]

فالمدينـة، قـد تمّ تحريرهـا مـن الأعـداء المحتلّـين الغاصـبين ، و تفـانى في ذلـك الوطنيّـون المخلصـون ، ويمكـن الإشـارة إلى أنّ وصـف المكـان في هـذه المسـرحيّة ، هـو وصـف اعتمـد فيـه الكاتب على اللّغة والمعجميّة الجاهزة، إلاّ أنّه استطاع بعد ذلك ، ومن خلال الأحداث المسرحيّة تعميق رمزيّته للتّعبير عن مختلف القيم الفرديّة والجماعية الأساسيّة التي يُؤمن بها كفرد ، وتؤمن بها الجماعة التي تنتمي إليها ، أو ينبغي على الأقلّ تجسيدها أو حدوثها ، ولا يمكن أن تكون هذه القيم سوى قيمًا سياسيّة ، تعبّر عن رؤية الكاتب للحياة والواقع الذي يشغله ، وهو الرّفض لكل ما هو معادي وسلبي وانهزامي، و الدّعوة إلى التّمرد و الثّورة على كل ما يشكّل ويعزّز التّبعيّة.

ثمّ ها هي المدينة مرّة أخرى ، تعاني خيبة أمل بعد الاستقلال ، فقد أضحت غارقة في علامات السّلطة والهيمنة بعد وفاة شيخها ، وحلَّ محلَّها وريثه الشّرعي "السّلطان" وتحوّل المكان معه من الانفتاح إلى الانغلاق ، حيث الاستبداد بالرّأي والتّهميش والإقصاء لرموز الثّورة وأبطالها، "السّيف"و "النّخلي" و"اللّسان" حتى الشّمس أصبحت كئيبة في هذا الفضاء المحاصر بالدّيكتاتوريّة الخائنة لمبادئ ثورتها «... **وأشرقت الشّمس على المدينة صفراء كئيبة حزينة ، لم يبرح النّاس منازلهم كأنّهم لم يكونوا يريدون مواجهة الحقيقة المرّة التي لم يتوقّعوها..»**[2].

و-كما سبق ذكره- إنّ مدينة (عز الدين جلاوجي) مفتوحة على كل القراءات ، إنّنا نخالها الجزائر، وخطاب المجتمع الذي ينبغي الإنصات له ، فهي الأرض الطّيبة التي خرجت من معركة التّحرير الوطنيّة ضدّ الاستعمار، وهي أرض أصيلة ، فقد توافد عليها أقوام عدّة ، إلاّ أنّها بقيت صامدة ، محافظة على أصالتها ، و لننصت إلى ما قاله "الشّيخ" (متذكّرا) :« **كانت مدينتكم ذات يوم واحات من نخيل ، بها الظلّ الضّليل ، يأوي إليها العزيز والذّليل ، وذات ليلة باردة، مظلمة، وكنت حينها طفلا بلغت السّعي، هاجمتنا من الشّمال والغرب قطعان من**

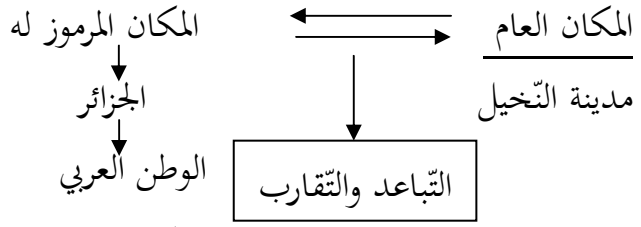
---

[1]_عزالدين جلاوجي : الأعمال المسرحية غير الكاملة . ص ،251 .

[2]_م . ن ، ص، 277 .

الخنازير والدّببة والذّئاب، وأناس لهم أشكال البشر وأرواح الشّياطين، شقر، و حمر، و بيض ، حين تنظرهم تعجبك أجسامهم ، وحين تسمعهم تفتنك أقوالهم ، فإن اطّلعت على حقيقتهم ولّيت هاربا»[1]، إنّ هذه السّلطة القمعيّة التي رمز بها الكاتب بشخصيّة "السّلطان"، لا نخالها إلاّ رمزا للاستقرار السّياسي الذي شهدته الجزائر، وهذا منذ الاستقلال، وقد اشتدّ هذا الوِزر على هذا الفضاء –الجزائر– خاصة في فترة التّسعينيات زمن كتابة النّص المسرحي.

كما يمكن القول إنّ الكاتب استطاع أن يُلبس هذا الفضاء المسرحي –المدينة– قناعا ليضفي عليه الطّابع الخاص والطّابع الإنساني العام ، فالمدن التي تتحكّم فيها الأنظمة الدّيكتاتورية لا تعدّ ولا تحصى، وللتّعبير –أيضا– عن الاضطهاد السّياسي الذي تمارسه تلك الأنظمة في المكان ضدّ شعوبها (الإقصاء/ الاعتقال/السّجن...) وحيث الأنظمة العربيّة التي لا تكاد تبتعد عن هذا الفضاء ، فهناك علاقة ثنائيّة الأطراف في هذا المكان:



ففي هذه الثّنائيّة حطّم الكاتب عنصر المكان الذي يشكّل التّباعد والتّقارب بين دول العالم العربي الإسلامي، حيث يجمعهم انتماء حضاري واحد ، و واقع سياسي واحد ، رغم التّقاطع الجغرافي الذي يبعدهم –أحيانا– وهذا المنزع الرّمزي نستخلصه من المسرحيّة «**يعبّر عن مدى نجاح المسرحيّة في خلق التّأثير بحالة وجوديّة بعينها»**[2] ، فالكاتب المسرحي يلجأ في كثير من الأحيان إلى أمكنة متخيّلة «**لإعطاء القارئ نكهة الواقع الذي يحاول خلقه وتصويره»**[3]، فلم يعد المكان بهذا المعنى مجرّد موقع للحدث ، ولا بعدا جغرافيّا لحركة الشّخصيات ، ولكنّه

---

(1)_م . س . ص ، 258 .

(2)_محمد بدوي : الرواية الجديدة في مصر، دراسة في التشكيل و الإيديولوجية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ،1993 ص ص ، 155_156 .

(3)_عدنان خالد عبد الله: النقد التطبيقي التحليلي، مقدمة لدراسة الأدب وعناصره في ضوء المناهج النقدية الحديثة، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ، 1986 ، ص، 83 .

أضحى بطلا رئيسيًّا ، ينطلق المؤلّف من خلاله لبلورة أفكاره وتوضيح وجهة نظره ، ولم يعد هذا الفضاء زخرفة جماليّة ، أو إطارا خارجيّا ، إنّما أضحى عنصرا مؤثّرا يحمل أبعادا ودلالات متعدّدة لرموز مقصديّة أكسب العمل فنيّة عاليّة ، والمدينة هنا رمز للرّؤية التّفاؤليّة التي تلفّ الكاتب، حيث الصّمود والتّحدي ، لينتصر المكان في آخر لوحة من النّص الدّرامي، وتنهزم قوى الاستبداد أمام إرادة الشّعوب الطّامحة في العيش في كنف الحريّة والكرامة والدّيمقراطية والسّلم والسّلام.

_ فضاء أمام البيت/ أمام شجرة كبيرة :

إنّ المكان في النّص المسرحي لـ(عز الدين جلاوجي) يتحوّل إلى أيقونة رمزيّة تحمل رسالة وتحقّق وحدة الفعل بين المرسل الذي تمثّله الشّخصيات وبين المرسل إليه (المتلقيّ).

ففي مسرحيّة "التّاعس والنّاعس" نجد هذا المكان المفتوح الذي تدور فيه الأحداث في المشهد الأوّل من المسرحيّة، ويقدّمه الإرشاد المسرحي كما يلي: «**عند جذع شجرة كبيرة يظهر أحدهما نائما.. ضجيج وأصوات يصل بعضها من بعيد.. بعد لحظات يصل أحدهما في ثياب العمل وقد بدا عليه الجهد والتّعب.. يدخل البيت البسيط المتواضع، ثم يعاود الخروج.. ينشر ثيابا مغسولة على حبل مربوط بين شجرتين، يتحرّك النّائم يفرك عينيه ويجلس مكانه..**»[1].

يتراءى لنا من خلال هذا التّحديد المكاني رؤية الكاتب، و نلمس تأكيده على أهميّة شحن المكان بمدلولات ورموز يحاول من خلال هذا المنظر المسرحي تحقيق جزء من الإحالات المكانيّة، تتوافق مع معطيات النّص الدّرامي، فالمكان يشير إلى الاتّساع والهروب خارج البيت المتواضع ، ولا نخاله إلاّ هروبا من الشّعور بالضّيق ، فتختار الشّخصيات خارجه ، حيث الشّعور بالحريّة أكثر، والخصوبة والنّماء ؛ فالشّجرة الكبيرة تعطي دلالة ترتبط بحالة الخصوبة تلك ، أمّا حبل الغسيل هو رمز جزئي يوحي بحالة التّدمير الذي تتعرّض له الطّبيعة و البيئة من قبل الإنسان، بعيدا عن الاستثمار الحقيقي لهذا المكان ، وهي عناصر تعمّق الإحساس بالفوضى في المكان

---

[1]_عز الدين جلاوجي : الأعمال المسرحية غير الكاملة ، ص، 15.

و اللاّتجانس؛ أمّا تلك الأصوات التي تبتعد عن المكان إلاّ قليلا، فهو إيحاء بقرب المكان من سوق شعبي، وهكذا دلّ المكان على هويّة شخصياته ، وعلى تعامل الكاتب مع المنظر الدّرامي بوصفه أحد العناصر المهمّة في تكوين الكتلة على المسرح ، حيث «**يعدّ المنظر المسرحي من أهمّ العناصر المرئيّة على خشبة المسرح، يساعد المخرج على تأسيس رؤيته الإخراجية للعرض فلكل نصّ مسرحي منظره الخاص الذي يعبّر عن واقع الشّخصيات، ويجب أن يتناسب شكل المنظر وأبعاده الفكريّة والجماليّة مع فكرة المسرحيّة وأسلوبها والعصر الذي تنتمي إليه**»[1].

ولقد أشار إلى خارج البيت/الشّجرة الكبيرة/ حبل الغسيل/ كأيقونات يحرّك بها مجموعة من المعاني ذات الدّلالة الرّمزية ؛ فالأشياء تملك داخل الفضاء المكاني القدرة على الإيحاء و توحي بالواقع الاجتماعي لشخصيات المسرحيّة ، فهي تنتمي إلى الطّبقة الكادحة ، المسحوقة التي تعيش على هامش المجتمع ، فالسّوق هو رمز لهذا المجتمع ، وهذا المكان رمز لتلك الطّبقة المهمّشة ، و المكان المشار إليه-البيت المتواضع- يصبح بهذه الصّورة طاردا للشّخصيّة ، والكاتب أراد أن يحمّل المكان دلالة نفسيّة أكثر منها واقعيّة ، ويؤكّد ذلك حين يختار لحظة العودة إلى البيت ، ليحقّق المنظر المسرحي مرّة أخرى وظائفه ، حسب ما ذهب إليه (جون دولمان/ JEAN DOLMAN) وهي :

- الإيحاء بالحالة النّفسية.
- الإيحاء بالمكان.
- تصوير المكان[2] .

---

[1]_يحيى البشتاوي : الوظيفة وموتها في العرض المسرحي، مطبعة الروزنا ، عمان ، الأردن، 2007 ، ص،147.

[2]_Jean Dolman The art of play production(new- york) harper and brothers, 1946, P P , 292-293.

نقلا عن هو انتخ فرانك: مدخل إلى الفنون المسرحية، ترجمة كامل يوسف و آخرون، دار المعرفة ، القاهرة، 1970 ص ، 332 .

فالتّركيز عند هذا النّاقد على وظيفة المناظر ودورها في خلق التّأسيس المكاني للعرض المسرحي، والإيحاء بالحالة النّفسية ، وهذا قد تناسب تماما مع مناظر النّص المسرحي لـ (عز الدين جلاوجي) ، فاختيار أمام الباب / البيت / شجرة كبيرة ، كمكان لحدث مسرحي لا نخاله اختيارا اعتباطيًّا في هذا السّياق المسرحي ، إنّ الأمر يتعلق بأسلوب تشكيل ذهني، فثمّة أوّلاً نوع من التّوق إلى التّحرر من عالم الفقر الذي يرمز إليه "البيت المتواضع" وكأنّ "التّاعس والنّاعس" في تمرّد على ذلك المكان ، ونرى هذا الاختيار للفضاء الواسع يرتبط بفهم الكاتب للواقع الإنساني ، فهو يعبّر عن الحريّة التي تستطيع أن تتحوّل فيها الرّوح التي ضاقت فعليّا بسلطة العالم المادّي، وحيث تحوّل فضاء الخارج المفتوح إلى فضاء للتّفكير والتّخطيط للعقل معبّرا عن طموحات الطّبقة المهمّشة في تغيير الأوضاع جذريًّا وهذا ما يفصح عنه الحوار الآتي:

«التّاعس: كيف سنصير ملوكا ؟

النّاعس: لقد قرّرت السّفر.

التّاعس: لماذا

النّاعس: لأصير ملكا.

التّاعس: ولماذا لا تصير ملكا هنا.

النّاعس: لا نبيّ في قومه يا غبي... قومك يحسدونك.

التّاعس: صدقت فلنسافر»[1] .

فمن خارج البيت ، وتحت شجرة كبيرة يمكن أن ينطلق الحلم الذي قد يبدو مستحيلا، إلاّ أنّه قد يتحقّق ، كما تحقّق حلم "النّاعس" في أن يصير يومًا ملكا جبّارا ؛ وهكذا عمل هذا المكان على تأسيس أبعاده الخفيّة وشارك بفعاليّة من خلف المعنى.

[1]_عز الدين جلاوجي : الأعمال المسرحية غير الكاملة ، ص، 20

_ فضاء القصر:

يحيل القصر على السّلطة والقمع في النّص المسرحي للكاتب (عز الدين جلاوجي) ، ونعثر على هذا الفضاء في كل مسرحياته المقترحة للدّراسة ، وبصفة خاصة في مسرحيّتي "أحلام الغول الكبير" و" التّاعس والنّاعس".

إنّه يشكّل – أيضا- حصنا منيعا لحماية السّلطة ونقطة انطلاق لكسر شوكة الرّعية، ويأتي "دامص" في مسرحية "أحلام الغول الكبير" و "السّلطان" في مسرحيّة "النّخلة وسلطان المدينة" و"النّاعس" في مسرحيّة "التّاعس والنّاعس" محتلّين لهذا الفضاء لتدعيم هذا التّأويل، مما يعطي للقصر أبعادا رمزيّة تدور كلّها في فلك الشّخصيّة السّلطويّة «**فالمكان يعكس حقيقة الشّخصية ومن جانب آخر فإنّ حياة الشّخصيّة تفسّرها طبيعة المكان الذي يرتبط بها**»[1]، وتعميقا لهذه العلاقة بين المكان وبين الشّخصيات يقدّم الإرشاد المسرحي هذا المكان في مسرحيّة "التّاعس والنّاعس" كما يلي :« **في قصر المملكة يظهر النّاعس في زيّ الملك يجلس على عرش ضخم.. حواليه يقف الجنود للحراسة مدجّجين بالأسلحة .. وأمامه يقف جمع من أبناء الرّعية في صمت**»[2].

في هذه الحدود يقدّم المكان الواقع السّياسي والطّابع الأحادي والقمعي، فإحكام هذا القصر بجنود مدجّجين بالأسلحة والصّمت المخيّم على المكان ، يوحي بالجبروت وما هؤلاء إلاّ اليد التي يضرب بها هذا الحاكم شعبه ؛ فالقصر جاء هنا ليمثّل رمزا للدّيكتاتورية ، وما يدعّم هذه الرّؤيّة هذا الحوار الصّاخب :

«**الحاجب: (يدخل راكعا) زائر سيّدي**

الملك: من أهل رعيّتي؟

الشّيخ: كل الرّعية قدّمت تهانيها و ولاءها سيّدي.

---

[1]_سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، للقاهرة، 1984 ، ص، 84 .

[2]_عز الدين جلاوجي : الأعمال المسرحية غير الكاملة ، ص، 25 .

الملك: من هو إذن؟

الحاجب: رفض أن يعرّف بنفسه...

الملك: (بغضب) هل يجرؤ اللّعين؟

الحاجب: في البداية سيّدي ثم...

الملك: ثمّ ماذا؟

الحاجب: (مرعوبا) ثمّ.. ولكنه يا سيّدي..

الملك: انطلق عليك اللّعنة.

الحاجب: نعم سيدي.. (يبلع ريقه)و.. و.. و.. و.. و..

الملك: (يقف من مكانه غاضبا) اقتلوا الزّائر والحاجب.

الحاجب: لقد ادّعى يا مولاي أنّ سيّدي ظالم .

الملك: هل يجرؤ اللّعين؟

الحاجب وأنّ ما فعلته ضدّ المتمرّدين جور وطغيان.

الملك: الويل لهذا الأفّاك»[1] .

فالهمّ السّياسي يلعب دورا أساسيا في تشكيل المكان وتحديد اتجاهه ، وغير بعيد عن قصر "النّاعس" نلتقي مع قصر "دامص" «**دامص يجلس على عرشه حزينا كئيبا.. الصّمت يخيّم على المكان.. الحارسان يقفان عن يمين وشمال كأنّهما تمثالان.. يقف من مكانه يذرع ديوانه ، ثم يهرع إلى الكرسي فيجلس إليه ويتشبّث به بكلتا يديه..»**[2]

يضيف الكاتب إلى هذا المكان/ القصر/ العرش/ عامل التّشبّث بالمكان ، الذي يمثل السّلطة و الجاه ، و تقديمها على واجبات هذه السّلطة اتجاه رعيّتها ، فالمعروف في الفلسفة الهيجيليّة أنّ الدّولة هي الذّات الكبرى للأفراد تقوم على رعاية شؤونهم وتحقّق لهم الحياة الكريمة في

---

[1]_م . س ، ص ، 25 .

[2]_ م . ن ، ص ، 183 .

ظلّ الحريّة والدّيمقراطيّة ؛ إلاّ أنّ الكاتب انطلق من واقع سياسي مرير، حيث أنّ الدّولة هي التي تفرض نفسها عنوة على المواطن ليصبح مجبرا على «**أن يمجّد الحاكم ويسّبح له آناء اللّيل وأطراف النهار**» [1] ، و هذا ما يفعله "دامص" في كل اجتماع ، و ها هو الاجتماع الثّلاثون، لتعلو الأصوات تسبيحا وتمجيدا:

«دامص: أخبروني..

القادة: (بصوت واحد) لبيّك وسعديك..

دامص: من هو العظيم الأعظم ؟

القادة: (بصوت واحد) مولانا الأعظم مولانا الأكبر..

دامص: ولا فرعون؟

القادة: ولا فرعون..

دامص: ولا نمرود؟

القادة: ولا نمرود..

دامص: ولا ذو القرنين؟

القادة: ولا ذو القرنين..

دامص: ولا سليمان؟

القادة: ولا سليمان..

دامص: ولا حمورابي؟

القادة: ولا حمورابي..

دامص: ولا الإسكندر المقدوني؟

القادة: ولا الإسكندر المقدوني..

دامص: ولا هتلر؟

---

[1]_ عز الدين جلاوجي: هكذا تكلم عرسان، شطحات في عرس عازف الناي ، اتّحاد الكتّاب العرب ، دمشق ، سوريا ، 2003 ، ص،18 .

القادة: ولا هتلر..

دامص: ولا هارون الرشيد؟

القادة: ولا هارون الرشيد..»[1]

يؤسّس هذا الحوار لنظرة الحكّام والسّلطة تجاه من هم دونها «**وما الذي يفعله الحكّام كيف ما كان مقامهم ، غير إلغاء الآخرين مع اختلاف في نسبة هذا الإلغاء ، لأنّ أصل الحكم هو تنازل العامّة طواعيّةً أو كراهيّةً للخاصّة عن بعض أو كلّ حرّيتهم**»[2] ، فإذا كان "التّاعس" قد اخترق قصر "النّاعس" و كان مآله السّجن وبقي الحاكم مكانه ، فإنّ قصر "دامص" قد اخترِق من طرف كل الرّعية و ولّى هاربا ، و تحرّر المكان وحقّق ديناميّته فـ«**الجميع يدخل قصر دامص...يحملون رايات النّصر وعلامات الفرح بادية على وجوههم**»[3] .

ـ فضاء النّخلة/ الينبوع/ الرّبوة :

إنّها على تعدّدها نراها في النّص المسرحي: "النّخلة وسلطان المدينة" أماكنًا لمكان واحد تبسط ظلالها على المسرحيّة كرمز للمكان الطّبيعي المفتوح ، ربّما مفتوح-أيضا-على الزّمن ، زمن الخلود والدّيمومة ؛ نواجه من خلال هذا الفضاء استعارة أخرى للمدلول المكاني ، و ببعد جديد من أبعاد الاستعمال الفضائي بعيدا عن السّطحيّة و المباشرة ، فهو مكان لا يبتعد عن بيت "شيخ" المدينة ، فـ «**النّخلة والينبوع على ربوة قريبة جدّا من بيت الشّيخ**»[4]، مما يوحي بعلاقة المكان بهذه الشّخصيّة ، خاصّة عندما نعلم أنّه الذي قام بغرسها ، بعد أن اجتثّ العدوّ كلّ النّخيل «**على بعد خطوات حفر الشّيخ حفرة نظّفها جيّدا، و من الكيس أخرج فسيلة خضراء، حملها بهدوء وراح يهيل عليها التراب، ثمّ حمل الدّلو ملأه وراح يسقيها وقد انبسطت أساريره ، ارتوي .. ارتوي.. يا نخلة.. مدّي الجذور في أعماق قلوبنا ، اهزمي**

---

[1] ـم . س ، ص ص ، 184_ 185.

[2] ـعز الدين جلاوجي: هكذا تكلم عرسان، شطحات في عرس عازف الناي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2003 ، ص،18.

[3] ـم . س. ص، 220.

[4] ـم .ن ، ص، 249.

الهجير .. والقحط في أرواحنا (...) كوني يا نخلة عشًّا دافئا لأحفادنا وتَساقطي علينا رطبا جنيًّا...»[1] ، إنّه رمز طبيعيّ جزئيّ ، لا نخاله إلّا تأصيلا للمدينة وحفاظا على هويّة أصحابها ليتحوّل المكان «**إلى مرآة ترى فيه (الأنا) صورتها** »[2]، فقد تحوّل المكان إلى ملتقى أهل مدينة النّخيل ، ففيه يشعرون بانتمائهم إلى أرض النّخي وبالأمن والحريّة ، ومنه يتطلّعون نحو الآفاق الرّحبة، ونستدلّ على عمق العلاقة التّي نجح الكاتب في رسمها بين المكان وبين الشّخصيات باستنطاق البنيات الدّلاليّة الدّالة على هذا المعنى من خلال الجدول الآتي :

البنية الدّالة	اللّوحة	الصّفحة
الشّيخ: احفظوا النّخلة، صونوا الينبوع ، سار أمتارا ثم توقّف على ربوة صغيرة ...(أو حين أرسلت الشّمس خيوطها ذهبية انفجر الماء قويًّا)	الجذور	256
ووجد بعضهم أنفسهم من غير شعور منهم عند النّخلة ،كان خوفهم عليها شديدا .	الفئران	262
وحين بزغ الفجر توافد النّاس تحت النّخلة بالقرب من بيت الشّيخ ليسمعوا خطبة الشّيخ الجديدة .	الحيرة	269
أمّا الدّرويش فأبى أن يبيت ليلته هاته إلاّ عند جذع النّخلة وها قد استيقظ عند الفجر وراح يطوف بالنّخلة في تحنان وهيام كبيرين.	الفرس	277
ها تحت النّخلة جمع من أهل السّلطة اختلفت آراؤهم في النّخلي	الإجهاض	318
الدّرويش: كنت أقصد النّخلة كلّ ليلة و أبيت عندها ليلي حتّى إذا بزغ نور الصّباح صعدت إلى مغارتي بالجبل.	المحاكمة	350

هكذا يستحوذ هذا المكان على أهميّته القصوى ، حتّى يكاد يعانق المقدّس عند أهل "مدينة النّخيل"، حيث الالتحام الشّديد بينهم وبين النّخلة/الرّبوة/ الينبوع ، ليستحوذ أيضا على المكوّن الدلالي لبنية النّص تماما ، و يكون المعادل الموضوعي لهويّة إنسان هذه المدينة ، ولهذه الأسباب مجتمعة ، فإنّ السّلطة الجديدة المتمثّلة في شخصيّة "السّلطان" لا تنفكّ تلاحق هذا المكان ، لأنّه

(1)_م . س ، ص، 257 .

(2)_يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني، ترجمة: سيزا قاسم، مجلة ألف ، العدد: 6، 1986ص، 72.

المكان المعادي لها ، ترى فيه وحدة أهل المدينة وتآلفهم والتفاتهم حول رمز "الشّيخ"، وهذا يتنافى ومصالح هذه السّلطة ، فتسعى إلى اقتلاع هذه الرّموز والتّخلص منها، وهو ما يخبره به هذا الشّاب «**اجتثّ السّلطان النّخلة... و رَدَمَ الينبوع**»[1] .

فلا شكّ أنّ هذا المكان، وإن كان في ظاهره يبدو مكانًا عيانيًّا ، إلاّ أنّه في البنيّة العميقة للنّص ذو أبعاد رمزيّة متنوّعة في دلالتها ، فهو رمز للأصالة والهويّة التي تميّز الإنسان عن الآخر والتّاريخ المجيد والمشترك لهذه الأمة ، وهي الرّموز التي تحاول الأنظمة المستبدّة و بتواطؤ مع القوى الخارجيّة طمسها للنّيل من إرادة الشّعوب في حياة الكرامة و الحريّة و الدّيمقراطية ، تواصلا مع تلك الهويّة ، و ذلك التّاريخ.

_ فضاء سوق شعبية/ سوق المدينة/ الساحة العموميّة/ ساحة عامة :

إنّها أمكنة عامة مفتوحة على المدينة في مسرحيّة "أحلام الغول الكبير"، قدّمها الكاتب عبر مشاهد النّص المتعدّدة ، بوصفها المكان العام المتعدّد ، الذي يمكن لشخصيات العمل الدّرامي وعامة الشّعب أن تلتقي فيه ، فإلى جانب كونها مراكز تبادل السّلع فهي أيضا مراكز لتبادل الأفكار و الشّائعات ، لما يحدث من مناقشات في أمور السّياسة والاقتصاد وغيرها ، مما يبرز أهميتها كمركز اتّصال(Centre de communication)[2]

يمكن أن نجمل تقديم هذه الأمكنة في النّص المسرحي وفق الجدول الآتي ، وحسب ما ورد في الإرشاد عبر المشاهد المسرحية :

---

[1]_عز الدين جلاوجي: الأعمال المسرحية غير الكاملة، ص، 316.

[2]محمد عبد الستار عثمان: (المدينة الإسلامية) سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت، ع 128، ص ص ، 233. 234.

الإرشاد المسرحي	المشهد	الصّفحة
سوق شعبيّة عامة ..النّاس في صمت مطبق.. سحائب من حزن.. سلع قليلة مغبرة متناثرة ، هنا وهناك، الزبائن يطوفون في حيرة دون أن يشتروا شيئا.	2	188
في السّاحة العمومية أفراد من المجتمع يكثرون الواحد بعد الآخر وعلى ملامحهم تظهر علامات الغضب.. يتعالى الصّياح.. يستعلي الشّيخ حجرا ويكلِّم الجميع.	4	197
في السّاحة العمومية نفر من النّاس، يقعدون أو يتحرّكون بإحباط كبير بعد لحظات يقبل القائدان والوزير.. يدورون في حيرة ولا أحد يأبه لهم...	6	203
في سوق المدينة ، سلع متناثرة هنا وهناك، وحده الشّيخ يدور ويبكي وحوله عشرات الأطفال.. تظهر الحيرة على وجوههم .	8	208
في ساحة عامة توحي بالاستعداد للحرب المئات من النّاس يلتفّون حول تيوكا يحملون الرّايات.	9	210

حاول الكاتب من خلال هذه البنى المكانيّة، إضفاء الحيويّة والتّنوّع على العلامة المكانيّة و تتبدّى هذه العلامات المكانيّة متناثرة ، فهناك سوق المدينة وسوق شعبيّة ، و الساحة العموميّة والسّاحة العامة ، ورغم هذا التّعدد والانفتاح على عالم المدينة ، إلاّ أنّ ما قدمه الكاتب من مؤشرات حول هذه الأمكنة يوحي بالانغلاق النّفسي والاجتماعي والسّياسي لأهل هذه المدينة، فقد مثّلت هذه الأمكنة صورة مجتمع معيّن بامتياز، تعبّر عنه وتكشف جوهر العلاقة بين الحاكم والمحكوم ، والقرائن اللّغوية عبر هذه الأمكنة تنبئ عن مدينة يسودها الصّراع بين الحاكم والمحكوم، و مختلف مشاعر الضّياع والاغتراب و كذا اللّاانسجام ،كما حاول الكاتب أن يمنح هذه الأماكن بعدين رمزيّين هما:

_ أوّلهما : أنّها رمز لفساد السّلطة وفقدان الأمان في وطن محكوم بسلاسل هذه السّلطة.

_ ثانيهما :كونها رمزا للتّحدّي ولمّ الشمل و المواجهة ، وهذا ما نعثر عليه في المشهد التّاسع من المسرحيّة، حيث يستعدّ الجميع مع الرّمز "تيوكا" لمواجهة الطاغيّة "دامص".

فقد صوّر لنا الكاتب هذه الأماكن وبهذه القسوة ليظهر ما تتعرّض له الشّعوب المضطهدة في أوطانها من الإجحاف والحاجة والفقر، والحزن، والضياع، والبؤس.. وكلّها معاني من شأنها تحطيم

وكسر إرادة هذه الشّعوب، و تسهيل عمليّة الخضوع ، وفعلا فإنّ المكان «**هو محور الحياة الذي تحيا فيه الكائنات، تتموضع فيه الأشياء ، وقد يلعب المكان دورا مهمّا في تحديد نسق الحياة للكائنات الحيّة التي تعيش فيه...**»[1] فبدل أن تكون هكذا أماكن ضاجّة بالحركة و النّشاط ومظهرا من مظاهر النّشاط الاجتماعي بمظاهره المختلفة ، نراها رمزا للحرمان و اللاّأمن و اللاّاستقرار مع أنّها أمكنة تخييليّة ، ليست الواقع و إنّما توهم به ، و هذا ما أضفى عليها الطّابع الفني والجمالي في النّص المسرحي ككلّ ، فالمكان في نص الكاتب (عز الدين الجلاوجي) علامة محوريّة ، و منه تتفرّع علامات أخرى : الوطن ، التاريخ ، الحلم ، الديمقراطية ، المجتمع...

و ما يلاحظ-أيضا-على هذا المستوى من التّوظيف أنّ تلك الأماكن جاءت عامّة تفتقد إلى التّحديد و التّسميّة ، و إنّه عمل لا نخاله اعتباطيّا ، إذ وفّق الكاتب عبر هذا الفعل في أن يُلبس تلك الأماكن الدّراميّة أبعادا رمزيّة ، ارتفع بها من مجرّد أحياز مكانيّة جامدة إلى أحياز لغويّة رمزيّة ، تنهض بالبوح و الاعتراف و الإيحاء في تفاعل مع الواقع الاجتماعي و السّياسي المتردّي، الذي يحاصر السّاحة العربية بكل تمفصلاته .

و لذا كان البحث عن إبراز دلالات المكان وأبعاده عملا مهمًّا لفهم النّص ومدخلا لا يستغني عنه الدّارس، و كذا بقيّة عناصر البناء الدّرامي الأخرى ،كالزّمان الذي لا شكّ أنّ له ما يبوح به ، فإلى أيّ مدى وفّق الكاتب في استثمار هذا العنصر الدّرامي؟

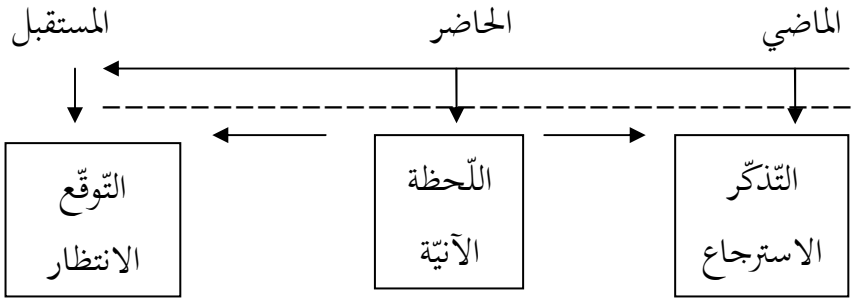
2_رمزيّة الزّمن المسرحي

حظي الزّمن باهتمام كبير لدى الباحثين في مختلف المجالات المعرفيّة ، حيث استقطب منذ البداية اهتمام الفلاسفة ، وكان ذلك انطلاقا من منظورات متعدّدة نفسيّة وكونيّة وأنطولوجيّة ولغويّة وغيرها ، وقد أثار كثيرا من الجدل إلى حدّ التّضارب والتّعارض والتّناقض أحيانا، فهذا القدّيس (أوغسطين/ Augustin) نراه عاجزا عن الإجابة عن السّؤال ما هو الزّمن؟ إذ يجيب :

([1])_ فؤاد مرعي –مرشد أحمد:(جدل الزمان والمكان في روايات عبد الرحمان منيف) مجلة بحوث حلب، سوريا، ع:22 ، 1999 ، ص : 02.

«**إذا لم يسألني عنه أحد أعرفه أمّا أن أشرحه فلا أستطيع**» [1] وربّما الصّعوبة في تعريفه تعود إلى عجزنا عن إدراكه إدراكا حسيًّا مباشرا ، و الذي يعوَّض بإدراك الإنسان له عن طريق الخبرة و الوجدان بوصفه معطى مباشرا ، كما يرى (برجسون /H.Bergson) [2] ، وهذا التّصور البرجسوني للزّمن هو الأقرب للزّمن في الأدب باعتباره معطى مباشرا من معطيات الوجدان[3] .

ويُقسَّم الزّمن عادة إلى ثلاثة محطّات : الماضي/ الحاضر /المستقبل ، ويشكّل هذا الثّلاثي تسلسلا زمنيّا له معنى وهذا ما ذهب إليه القدّيس أوغسطين [4] ، انطلاقا من اللّحظة الآنيّة الحاضرة يمكن العودة إلى الماضي عن طريق التّذكر والمستقبل هو التّوقع والانتظار لشيء آت أو مقبل كما يوضّحه الشّكل الآتي :



إلّا أنّ هذا التّصور التّقليدي الخاص لمفهوم الزّمن قد شهد تطورا ، حيث تمّ توحيد هذه العناصر الثّلاثة مع الارتكاز دائما على اللّحظة الآنيّة لفهم صيرورة الزّمن ، فالآني زمن موضوعي بامتياز ، باعتبار أنّ الماضي انتهى والمستقبل يبقى مجرّد تنبؤ قد يتحقّق وقد لا يتحقّق[5] ، ثمّ إنّ إدراك كل زمن آني يتطلّب بالضّرورة الرّجوع إلى الماضي، وكذلك ترقّب المستقبل بل ورسمه خاصّة وأنّ الآني يتحوّل إلى ماضي، وليحلّ هذا الآني إلى جديد هو المستقبل ، و هكذا يتحقّق التّرابط أو التّرتيب الزّمني في غير تقطيع في اتجاه واحد كالآتي:

---

[1]_هانز ميرهوف : الزّمن في الأدب ، تر : أحمد رزّوق ، مراجعة : العوضي الوكيل ، مؤسسة فرنكلين للطّباعة و النشر ، القاهرة ، نيويورك، 1972 ، ص ، 12 .

[2]_م . ن . ص ، 11 .

[3]_م . ن . ص ، 12 .

[4]_م . ن . ص ، 14 .

[5]_عز العرب الحكيم بناني : الظاهرتية و فلسفة اللّغة (تطوّر مباحث الدّلالة في الفلسفة النّمساوية) ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2003 ، ص ، 218 .

الماضي ⟸ الحاضر ⟸ المستقبل

ومهما يكن التّصور الفكري والفلسفي للزّمن فإنّ الزّمن يبقى هو المجال الإنساني الذي لا يمكن أن نقبض عليه إلاّ ضمن نطاق الخبرة في نسيج الحياة الإنسانيّة ، وهذا ينطبق-تماما- على الزّمن في الأدب ، و المسرحيّة باعتبارها أدبًا فهي فنّ زمن بامتياز، لا يمكن الاستغناء عنه (نصًّا و عرضًا) ، وحيث أنّ هذه الازدواجيّة التي تميّز المسرحيّة تنعكس على زمنيّتها ذات الطّبيعة المزدوجة أيضا، فهناك «**الامتداد الزّمني المقتطع من الواقع أي من الزّمن المعاش، ويسمىّ زمن العرض(Temps de la représentations) ويقابله في حالة النّص المسرحي زمن القراءة، وهناك الزّمن الذي يرسمه الحدث المتخيّل المعروض على الخشبة ويسمّى زمن الحدث(Temps de l'action) ؛ ويمكن تقصّي زمن الحدث في النّص وفي العرض لكن العلامات الدّالة عليه في كلّ منهما ذات طبيعة مختلفة**» [1] .

وفقا لهذا التّقسيم تبدو دراسة الزّمن في المسرح عسيرة ، كونه يخضع لتلك الازدواجيّة (النّص/العرض) مع ارتباطه أكثر بالمتخيّل رغم ما يوجد بين هذا المتخيّل والواقع من علاقة وثيقة[2] ، وتكمن هذه الصّعوبة في أنّ علامات الزّمن في النّص المسرحي تكون مبهمة وعامّة في غالب الأحيان، أمّا في العرض، فهي تكمن في تتابع الأحداث بصورة سريعة ديناميكيّة وبطريقة خطيّة[3] .

إلاّ أنّ هذه الازدواجية في الإنتاج المسرحي لا تنفي أنّ الزّمن في النّص الدّرامي –وهو موضوع بحثنا- يلتقي مع طبيعة الزّمن في النّص الأدبي الذي يقوم على حدث متخيّل (fiction) كالرّواية مثلا، وهذا ما سيذلّل لنا –حسب رأينا – تلك الصّعوبة في تناول الزّمن في النّص المسرحي لـ(عز الدين جلاوجي)، وكما يتيح لنا أيضا مقاربة اشتغال آليّة الزّمن استنادا إلى

---

[1]_ماري إلياس و حنان قصاب حسن : المعجم المسرحي ، ص ، 238 .

[2]_عمر بلخير : تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النّظرية التّداولية ، المكتبة الوطنية الجزائرية ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2003 ص ، 83 .

[3]_م . ن . ص . ن .

التّقنيات الزّمنية للنّص الأدبي بشكل عام ، والتي منها زمن الخطاب ، زمن الكتابة ، الزّمن النّفسي.. وغيرها من أصناف الأزمنة التي تنتهجها الدّراسات النّقديّة الحديثة ، والتي تدور جميعها في فلك الإنتاج الإبداعي ، من حيث أنّها تساعد المتلقّي على قراءته وتأويله باعتبارها تشكّل علامات ورموزًا تنتظر فكّ شفراتها .

و على العموم ، فإنّه بالعودة إلى النّصوص المسرحيّة نجد أنّ الإمكانيّات التي يتيحها التّلاعب بالنّظام الزّمني لا حدود لها ،كما يقول (حميد الحمداني) [1] ،وهذا يعني أنّ معاينة اشتغال الزّمن في تلك النّصوص المقترحة للدّراسة يتيح لنا إمكانيّة التّمييز بين مختلف أصناف الزّمن و تقنياته ، إذ من النّادر أن نجد تقدّم الأحداث وفق نظام خطيّ لما للزّمن من اتّصال وثيق بالشّخصيّة الدّراميّة وبأحداث لا يمكن الإحاطة بها دون أن يعمد الكاتب إلى تقنيّة التّداخل بين الأزمنة بالرّجوع إلى ما في الشّخصيّات و الأمكنة التي تحتويها والكشف عمّا يتطلّعون إليه وذلك عبر تقنيتي الاسترجاع والاستشراف انطلاقا من موقف استراتيجي هو الحاضر، وقد أسفر استقراؤنا لتلك النّصوص من اكتشاف المحاور الزّمنية الآتيّة :

- زمن الكتابة .
- زمن الحدث الدّرامي.
- محور النّظام الزّمني (الاسترجاع/الاستشراف) .

أ_ زمن الكتابة (temps de l'écriture)

يؤشّر زمن كتابة النّص إلى الزّمن الذي كتب فيه المسرحي نصه ، ومعرفته ضروريّة لوضع هذا العمل في سياقه التّاريخي والاجتماعي والسّياسي، لأنّه لا يوجد عمل فني قائم في الهواء مهما كان خياليًّا .

ومن المؤكّد أنّ زمن كتابة النّص يحيل بشكل أو بآخر إلى رؤية الكاتب بالدّرجة الأولى إلى لحظة تاريخيّة معيّنة ، و يضع بين يدي المتلقّي مجموعة من المفاتيح التي تمكّنه من استقراء النّص

[1]_حميد الحمداني : بنية النّص السردي (من منظور النّقد الأدبي) ، ص ، 74 .

و استنطاقه إذ «**لا شكّ أنّ معرفة هذا الزّمن ضروريّة جدا لتنزيل هذا العمل في سياقه التّاريخي والاجتماعي**» [1] ، إذ لا يمكن التّسليم أنّ هناك نصًّا نقيًّا خالصًا ومعزولاً عن الظّروف التي أنتج فيها ، فهو يظلّ محكوما بمنظومة من المرجعيّات الخاضعة دوما للتّغيير والتّحوّل فـ «**كلّ اتّصال بنص هو علاقة بين موضوع و ذات ضمن دائرة التّاريخ والإيديولوجيا** »[2] .

فالنّص الأدبي –ومنه المسرحي– لا يمكن أبدا أن ينفصل عن قيم العصر الذي يعيش فيه الفكريّة والاجتماعيّة والنّفسية والاقتصاديّة والسّياسية ، لأنّه وإن كان عملاً فرديًّا فهو يصوّر الجماعة مدركا لحركتها ، واعيا لمتطلّباتها ، ومن هنا تأتي الأهميّة لكشف زمن كتابة النّص المسرحي.

إنّ زمن الكتابة في النّص المسرحي لـ(عز الدين جلاوجي) لا يجهد الباحث لإدراكه ، فهو يشكّل دائما رمزًا توقيعيًّا في آخر كلّ عمل مسرحي يبدعه ولا غرو في ذلك ، فالكاتب نفسه قد أخذ على نفسه أن يوفّر لهذا الباحث الجهد والمشقّة اتجاه البحث عن زمن الإبداع ، فهو القائل :« **وما يضير الأديب إذا أشار إلى زمن الخلق سنةً و شهرًا و يومًا و ساعةً من ليل أو نهار و كلّ المُلابسات الزّمانيّة التي صاحبت العمل الأدبي فتكون كحجر الصّوى تقف دليلا مرشدا في طريق الباحث و تأخذ بيده على الدّرب القويم**» [3] فهي دعوة يوجّهها (عز الدين جلاجي) إلى المبدع حتى يضع توقيعًا زمنيًّا يهتدي به المتلقي لفكّ رموز إنتاجه الإبداعي و يقف على مبرّرات هذا العمل و دوافعه.

و عليه ، فإنّ تاريخ الكتابة الدّراميّة عند الكاتب نجدها مضبوطة في آخر كلّ نص ينتجه فلو ذهبنا إلى مسرحية "البحث عن الشّمس" فإنّ تاريخ كتابتها يشير إليه الكاتب في آخر صفحة و هو عام 1989 و هو «**تاريخ له دلالته من حيث ارتباطه الزّمني بالانتفاضة الفلسطينيّة ضدّ الكيان الصّهيوني في 09 ديسمبر 1987، ثمّ التّحوّل الكبير الذي شهدته هذه القضيّة بعد الإعلان عن تأسيس الدّولة الفلسطينيّة من طرف واحد في المجلس الوطني**

---

[1]_عز الدين جلاوجي : النّص المسرحي في الأدب الجزائري ، ص ، 145.

[2]– Roger Fayolle: la Critique,Armand Colin,Collection 2°Trimestre , Paris 1981,P , 224

[3]_عز الدين جلاوجي : النّص المسرحي في الأدب الجزائري ، ص ، 145 .

الفلسطيني بالجزائر عام 1988، و من الواضح أنّ السّياق التّاريخي الذي كتب فيه هذا النّص المسرحي هو سياق مفعم بقيم الرّفض والاحتجاج و الثّورة على سلطة الاحتلال الإسرائيلي» [1].

فالمسرحيّة إذن تحيل بشكل أساسي إلى انشغال يتعلّق بالقضيّة الفلسطينيّة التي ظلّت تطرح منذ أن وطئت أقدام الاحتلال هذه الأرض ويستمرّ هذا الطّرح ،إذ يمكن القول أنّ المسرح العربي قد شهد تاريخ هذا الاحتلال منذ وعد بلفور عام 1948 ، و النّكسة عام 1967 ، و إن كانت بدايته الفعليّة بعد النّكسة ، إذ أخذ يطرح أسئلة هي: من نحن ؟إلى أين؟ وكيف؟ وهي الأسئلة نفسها التي حاولت المسرحيّة الإجابة عنها حين صوّرت غربة "المقهور" في المكان ، إذ نتلمّس رمزيًّا أنّه كاد أن يفقد كينونته ، لأنّه لم يطرح على نفسه السّؤال إلى أين؟ إلاّ حين استيقظ فيه هذا الضّمير الذي رمز له الكاتب في المسرحيّة بشخصيّة "الغريب" الذي ركّز على الصّيغة الاستفهاميّة الأخيرة كيف؟ كيف يمكن القضاء على هذا العجز الكامن فينا و المستمر؟ وبالفعل تمخّضت نكسة يونيو عام 1967 باسم هذا الضّمير عن "حفلة سمر من أجل 5 حزيران" لـ(سعد الله ونوس) و "النّار و الزّيتون" لـ(الفريد فرج) و "وطني عكا" لـ(عبد الرحمان الشرقاوي) و "الغرباء" لـ(علي عقلة عرسان) و "نحو النّور" لـ(مصطفى كاتب) و "رجال في الشّمس" لـ(غسان كنفاني) و "الشّروق" لـ(صالح لمباركية) و "البحث عن الشّمس" لـ(عز الدين جلاوجي) ، والقائمة لازالت تطول...

و كان المحور الأساس في هذه الإبداعات هو هذا العجز المستمرّ و الأرض مازالت محتلّة ، مع الإيماء أنّنا أمة واحدة و الاحتلال قابع في هذه الأرض لا يتزعزع ، و هي الصّورة التي جسّدها الكاتب في مسرحيّة "البحث عن الشّمس" فـ"المقهور" راض بالمكان المحاصر من طرف القوى العظمى وحلفائها ؛ إلاّ أنّ الكاتب بروحه التّفاؤلية –دائما– نراه يكسر جدار الصّمت /العجز/ ليجسّد انتفاضة "المقهور" و ليحصل على الشّمس رمز الحريّة والسّلام والأرض ، وإن كان في هذا إشارة إلى تأسيس الدّولة الفلسطينية عام 1988 ، و في هذا انتصار عظيم ضدّ الكيان الصهيوني إلاّ أنّ الإيحاء في المسرحيّة يتجاوز هذا الانتصار الجزئي الذي لم يحرّر كلّ فلسطين إلى انتصار

---

[1]_حسن ثليلاني : القضية الفلسطينية في المسرح الجزائري (مقاربة تطبيقية) ، نشر بتاريخ : الثلاثاء 07/ 09 / 2010 . نقلا عن الموقع : http://www.aswat-echamal.com

كليّ /عام / شامل لكلّ أرض فلسطين ، وكأنّ الكاتب في موقف رفض لإنصاف الحلول ، فلا يرضى إلاّ بكلّ فلسطين .

يمكن القول إنّ نص المسرحيّة في هذه المرحلة قد تفاعل بشكل أو بآخر مع المرحلة التّاريخيّة التي تزامنت وكتابته ، وإن كان هذا التّفاعل لم يظهر بشكل آلي ، فقد حافظت المسرحيّة على خاصيّة مميّزة تتمثل في أبعادها الرّمزيّة .

أمّا في مسرحيّتي "النّخلة وسلطان المدينة " و "أحلام الغول الكبير" فإنّ زمن الكتابة في كلتيهما يكاد يكون واحدا إلاّ بفارق عام واحد فقط ، فالأولى تمّ توقيعها عام 1991 ، والثّانية عام 1992 و لا نكاد نلمس اعتباطيّة هذا المؤّشر الزّماني ، بل إنّنا نراه نتيجة تفاعل الكاتب المستمرّ مع الأحداث التي تطغى على السّاحة الوطنيّة و العربيّة التي لا تحتمل التّأجيل و في هذا مؤشّر و علامة على مدى التزام الكاتب بقضايا وطنه و قوميته العربيّة .

فالفترة هي فترة استقلال البلدان العربيّة وخروجها من أزمة استعمار أجنبي بزمن غير يسير و المفروض أن تكون أنظمة هذه البلدان قد وعت الدّرس ، و من المفروض أيضا أن تُسخّر سلطتها في خدمة شعوبها حتى تخلّصها من آثار الاستدمار التي لا تعدّ ولا تحصى ؛ إلاّ أنّ التّاريخ السّياسي العربي –في مجمله– يبرهن على أنّها أنظمة اتّجهت نحو الدّيكتاتوريّة والامبرياليّة والملكيّة وحكمت بحدّ السّيف .

فمسرحية "النّخلة وسلطان المدينة" استنطقت تاريخ أواخر الثّمانينيات ومطلع التّسعينيات حاول فيها الكاتب اختزال الزّمن(الثّورة/الاستقلال/الاشتراكيّة/السّلطة الحاكمة) ليصل إلى نقطة النّهاية و هي مصادرة بيان أوّل نوفمبر 1954 الذي دعا إلى الثّورة ضدّ الاستعمار من أجل حياة الحريّة و الكرامة و الدّيمقراطيّة ، و انتصرت الثّورة حين استندت إلى هذه المبادئ و قد تجسّدت في مجملها في شخصيّات المسرحيّة الوطنيّة "الشّيخ" و "السّيف" و "النّخلي" :

«**السّيف : ما أعظم أن ينتصر الإنسان!**

النّخلي : (مفتخرا) لقد نقشنا على أرض المدنية آيات البطولة.

السّيف: و رسمنا لوحات للعزّة والكبرياء ولقد علّمنا العدوّ درسًا لن ينساه أبدًا .

النّخلي : (بهدوء) مازال الطّريق شائكا، و مازالت المسؤوليّة عظيمة» [1]

إذن فهي ثورة حملت من ورائها أبعادا اكتست دلالات عميقة وشاملة ، نراها استحضارا للماضي من أجل رؤية معاصرة و من هذا الاستحضار الإشارة و الرّمز إلى النّظام الاشتراكي الذي انتهجته الجزائر مباشرة بعد الاستقلال .

«الشّيخ :يجب أن نعيد توزيع المال والثروات والخيرات والممتلكات، بين النّاس بالمساواة، حتى إذا انطلقوا انطلقوا جميعا وقد تساوت عندهم الحظوظ و الأسباب و الوسائل »[2] .

إنّنا نعتقد أنّ هذا المقطع يحيل على قناعات الكاتب بجدوى الاشتراكيّة ، كنظام اقتصادي استطاع إلى حدّ بعيد أن ينتصر للطّبقة العاملة ، بإشراكها في الأرض و وسائل الإنتاج ، و في هذا أيضا إيحاء بالرّفض للنّظام الرّأسمالي الذي أخذ يطلّ برأسه منذ أواخر الثّمانينيات و مطلع التّسعينيات ، زمن الكتابة للنّص المسرحي ، هذا النّظام الذي وسّع من رقعة التّفاوت الاجتماعي بين فئات الشّعب في تلك الفترة ، و بسببها تمّ اندلاع انتفاضة شعبيّة سنة 1988 ، للتّعبير عن التّهميش و الإقصاء ، و التّبعيّة الأجنبيّة ، و الاستبداد بالرّأي ، و الرّأي الأحادي ، الممثّل في السّلطة الحاكمة ، و التّي رمز لها في النّص المسرحي بشخصيّة "السّلطان" ، إذن فهي ثنائيّة نصّية قامت على (السّلطة/الشّعب).

و اعتمادا على هذا الطّرح ، فإنّ تاريخ الكتابة لهذا النّص ترمز إلى تلك الأوضاع الاجتماعيّة و السّياسيّة التي شهدتها الجزائر أواخر الثّمانينيات إلى مطلع التّسعينيات ، و التي أدّت إلى تفجير الوضع و إعادة النظر في سياسة البلاد ، و اعتماد الشّرعيّة الانتخابيّة كحلّ بديل للتّخلص من براثين النّظام المستبدّ ، و هذا ما أفصحت عنه المسرحيّة في آخر أحداثها .

---

[1] ـعز الدين جلاوجي : الأعمال المسرحية غير الكاملة ، ص ، 253 .

[2] ـم . ن . ص .ن .

أمّا مسرحيّة "أحلام الغول الكبير" التي تمّ توقيعها عام 1992، فإنّ أحداثها-في مجملها- ترمز إلى الانتفاضة الشعبيّة العراقيّة في آذار عام 1991، التي خرج فيها المواطن العراقي يهتف بسقوط رأس النّظام (صدّام حسين) ، و الذي رمز له في المسرحيّة بشخصيّة "دامص " .

وإذا ما عدنا نستقرأ أحداث المسرحيّة ، فإنّ هجوم الرّعية على قصر الطّاغية ، ما هو إلاّ رمز لهجوم الشّعب العراقي على الدّوائر الأمنيّة و المقرّات الحزبيّة تعبيرا عن الغضب من سياسة التّحكم والسّيطرة و الاضطهاد التي كانت تمارسها هذه السّلطة الحاكمة في حقّ شعبها ، وما "أحلام الغول الكبير" (صدّام) بالحصول على الرّمز "تيوكا" و حشد القوّة للحصول عليها ليحقّق أحلامه في التّوسع والسّيطرة أكثر ، إلاّ رمزا لهجوم قوّات (صدّام) على أرض عربيّة (الكويت) /"تيوكا" ، و ضمّها إلى أرض العراق ، أمّا الالتفات الشّعبي حول هذا الرّمز "تيوكا"، ما هو إلاّ علامة أخرى للالتفات العربي حول الوحدة العربيّة و اقتلاع جذور الأنظمة المستبّدة وتوحيد الأرض العربيّة تحت راية واحدة .

أمّا عن زمن الكتابة في مسرحية "التّاعس و النّاعس" فهو عام 2006 ، و هي فترة نراها لا تبتعد كثيرا عن الرّاهن /الحاضر ، فلا نكاد نقبض على الأحداث التي تفاعل معها الكاتب، فأنتج هذا العمل الإبداعي المتميّز ؛ و إذا عدنا إلى مضمون نص المسرحيّة ، فلا نخاله إلاّ مسحا شاملا للواقع العربي الآنيّ ، إنّه الواقع المترديّ بكل مستوياته ، واقع يسيطر عليه التّهميش و الإقصاء و الجهل و الاستغلال و العنف و الصّراع من أجل السلطة...

ب_ زمن الحدث المسرحي

يمكن أن نلمس مؤشّرات عن الزّمن في النّص المسرحي لـ(عز الدين جلاوجي) من خلال الإرشادات الإخراجيّة ، وعلامات تحتاج إلى فكّ رموزها للتّعرف على امتداد الزّمن و هذا ما سنحاول الوقوف عليه .

الكاتب في مسرحية "البحث عن الشّمس" يختار لحظة تعبر عن المعاناة التي يعانيها بطل المسرحيّة "المقهور" هي الحاضر/ الآني ،ليعمق من خلال هذه اللّحظة الآنيّة معاناته ، و قد لجأ

الكاتب إلى علامات زمنية ، إشارية ، ففي الإرشاد المسرحي يوظّف الكاتب الفعل الماضي النّاقص "كان" الذي يحيل على زمن ماض ، ممتدّ في هذا الماضي ، مستمرّ في الآني « **في حجرة مظلمة رطبة لا باب لها ، أرضيتها مليئة بالجرذان ، و العناكب و الصّراصير كان المقهور نائما، مدثّرا بغطاء ممزّق، يملأ شخيره الحجرة** » [1] ، لقد تحدّد الزّمن في هذا الإرشاد المسرحي أكثر عبر التّداخل بين الزّمان والمكان من أوّل المسرحيّة ، فالغرفة الموصدة ، المظلمة مؤشّر على القبر / الانسلاخ عن الحياة / فقد الإحساس بالزمن .

إنّ التّصوير الدقيق من قبل الكاتب للحجرة ، وعلى هذه الصّورة بكلّ تفاصيلها تعني العلاقة الزّمانيّة و المكانيّة و علاقاتها بالحوادث و منظور الشّخصيّة ، و هذا لا نراه إلاّ تقنيّة يمدّ به الزّمن خاصّة في ذهن المتلقّي ، ما يعني أنّ الزّمان المسرحي يتشكّل في عدّة أزمنة ، و داخل هذا الزّمن تمّ تأطير الأحداث وغيرها من حال إلى حال :

استســـــــــــلام	يقظة / فعل	الوصول إلى الغاية
الماقبل/منذ قرون	الأثناء	المابعد

فالمرحلة الأولى و قد أشّر لها الكاتب بعلامة زمنيّة تحتمل أكثر من تأويل "منذ قرون" إلاّ أنّ التّأويل العام يحيل على طول المدة ، فهو منذ قرون وهو نائم ، مستسلم ، مغيب عن الواقع بسبب الحصار و في "لحظة" من الزّمن يعود إلى هذا "المقهور" وعيه وضميره المرموز له بـ"الغريب" ليتساءل عن المدّة الزمنيّة التي غاب فيها عن واقعه المظلم :

«**المقهور :المهمّ أنّي لم أمت ، أنا ما زلت حيًّا أرزق و المهمّ أن تجيبني على سؤالي منذ متى و أنا نائم .**

الغريب: (متنهّدا) منذ قرون إن أردت الحقيقة .

---

[1] ـم . س . ص ، 32 .

المقهور :(متعجّبا) منذ قرون؟ منذ قرون؟ إنّه لزمن طويل حقًّا ، لا بأس كلّ ما فات ما و كلّ ما مات فات ، ولكن ..» [1].

وحيث تمتدّ المرحلة الثانيّة –اليقظة– و ارتداد وعي الضّمير ، هذه اللّحظة الآنيّة التي لا تحتمل التّأجيل ، إذ يحاول "الغريب" أن يبثّ في "المقهور" مكامن القوّة للمواجهة و فكّ الحصار وقد جسّدت هذه المرحلة الزّمنيّة الفعل/المبادرة/المواجهة/التّحدي لتكشف أحداث المسرحيّة عن المابعد ، و هي المرحلة الأخيرة حيث الحصول على الموضوع/الشّمس و طرد رموز الاحتلال و أعداء الحريّة (ملك الشّمس/الحلفاء/الرّبيب) .

و يمكن القول إنّ الماضي حتىّ لو كان متمثّلا في النّص ، فإنّه لا يعدّ موقعًا دراميًّا مقصودًا لذاته ، فالحاضر و المابعد هو ما يهمّ الكاتب ، فالنّص يدعو إلى الصّراع مع هذا الآخر بدل التّبعيّة إلاّ أنّه لم يترك فضاء الزّمن مفتوحا على الغياب رغم شدّة التّحسر على الحاضر بل تجاوزه إلى وضع أفضل .

و في مسرحيّة "النّخلة وسلطان المدينة" نجد الكاتب يركّز على زمن واحد– زمن الحاضر– في كثير من المواقف الدّراميّة دون الأزمنة الأخرى ، و هذا لا يعني أنّ الحوادث و الشّخصيّات لا ماضي لها يفسّرها و لا مستقبل تستشرفه ، فهذا التّداخل متوفّر في البنية النّصيّة للمسرحيّة و استنادا إلى حوادث هذه البنية يمكن التّمييز بين ثلاثة أزمنة في المسرحيّة :

- **الزّمن الأوّل** : الزّمن الثّوري .
- **الزّمن الثّاني** : الزّمن الاجتماعي .
- **الزّمن الثّالث** : الزّمن السّياسي .

_الزّمن الثوري : إنّ المقولات المسجّلة في النّص تشكّل إطارا لخطاب مرجعي (تاريخي) يقدّم وقائع حدثت في المدنية "مدينة النّخيل"/ الجزائر ، و تظهر في النّص الإرشادي كما يلي « **كان السّيف يجلس و عليه لباس المحارب و فوق رأسه خوذة من حديد و في يديه سيفه ينظفه**

---

[1] _م . س . ص ، 33 .

ويمسح عن نصله الدّم بعد لحظات يصل النّخلي من بعيد كان يلبس نفس لباس السّيف وعلى وجهه أثار جراح..» [1] ، فاللّحظة لحظة حرب خرجت منها "مدينة النّخيل" منتصرة ، إنّنا لا نخالها و في إطارها التّاريخي إلاّ الثّورة الجزائريّة التي تواصلت حلقاتها بين نوفمبر 1954 وبين جويلية 1962 ضدّ عدو غاصب وخروجها متوّجة بالاستقلال ، و يتمظهر هذا الزّمن الثّوري في المقطع الحواري التّالي:

« **النّخلي: ماذا تفعل هنا ؟**

السّيف: كما تراني ، أنظّف حدّ سيفي من دماء الأعداء» [2]

يلتقي هذا الملفوظ بالنّص الافتتاحي الإرشادي من حيث العلاقات الدّلاليّة التي يفرزها النّصين، في إطار التّواصل الكلامي(Communication verbale) [3].

ويمكن أن نلمس تمظهرات هذا التّفاعل في الحمولة الدّلاليّة المشتركة بين النّصين على النّحو الآتي:

النّص الإرشادي	الموضع الزّماني	النّص المسرحي	الموضع الزّماني
ثورة/صراع مع عدوّ خارجي	منذ مدّة	الانتصار/الحريّة	الحاضر

و يمكن أن ننقل هذا الجدول على الصّعيد الدّلالي الآتي :

النّص الإرشادي	الموضع الزمني	النّص المسرحي	الوضع الزّمني
اغتصاب الأرض/التّحرير	قبل الآن	المواجهة/الثّورة	الآن / الاستقلال

---

[1] ـم . س . ص ، 250 .

[2] ـم . ن . ص . ن

[3] Tzvetan,todorov,Mikhail Bakhtine, Le principe dialogue Suivi des écrits du cercle de_ Bakhtine, Ed , seuil,Paris,1981,P , 92

استنادا إلى هذا الجدول نلاحظ أنّ التّواصل السّياسي الثّوري يمكن أن تؤطّره القوى الصّامدة في وجه العدوان الخارجي ، و يقدّم هذا التّاريخ على أنه مجموعة من الأحداث المتّسمة بالصّمود و التّحدي و الاستبسال نستشف ذلك من خلال الحمولة الدّلاليّة للوحدات المعجميّة التّاليّة :

المحارب
جراح
الدّم
دماء الأعداء
روّيت عطشه

حرب/ مواجهة / انتصار .

انطلاقا من هذه الدّلالات المعجمية المسّجلة في النّص و اعتبارها مهيمنة رمزيّة تحيل على عالم مشحون بالصّراع بين مُستعمَر و مُستعمِر ، كما نلاحظ أنّ النّص المسرحي في مشهده الافتتاحي محمّل بحقيقة رمزيّة هي تاريخ الجزائر الثّوري الذي أسفر عن الاستقلال.

_الزّمن الاجتماعي: و نقصد به عودة إلى بنية النّص زمن ما بعد الحرب (الثّورة/الاستقلال زمن البناء و التّشييد و لعلّ المقطع الحواري الآتي يحيل على هذا الزّمن :

«**النّخلي:(بهدوء) ما زال الطّريق أمامنا طويلا و ما فعلناه هو الخطوة الأولى .**

السّيف: (مؤيّدا) و ما زال الطّريق شائكا و مازالت المسؤوليّة عظيمة .

النّخلي :(محذّرا) صدقت ، فهل تقدر على تحمّل المسؤوليّة و المضيّ قُدما ؟» [1].

إذن فالزّمن الحاضر هاجس يسكن الشّخصيّات الوطنيّة ، فالمعركة لم تنته، فالحاضر ، قد يكون أصعب من معركة ضدّ عدوّ، و الحفاظ على المدينة من عدوّ آخر، و إعادة إعمارها بعد الخراب الذي أصابها جرّاء الحرب يفترض مشاركة الجميع ، و هذا ما يؤكّد عليه النّخلي في حواره

[1]_عز الدين جلاوجي : الأعمال المسرحية غير الكاملة ، ص ، 251 .

مع "السّيف" « **صدقت و سنبقى جنودًا دائمًا ، يجب أن نعيد للمدينة وجهها الجميل و أن نبني فوقها صروحًا تنكسر عليها حراب الأعداء»** [1] .

والمبادرة تأتي من شيخ المدينة « **يجب أن نعيد توزيع المال و الثّروات و الخيرات و الممتلكات بين النّاس بالمساواة حتى إذا انطلقوا انطلقوا جميعا و قد تساوت عندهم الحظوظ و الأسباب و الوسائل** » [2] ، يمكن أن نعدّ هذا المقطع هو الزّمن الاجتماعي بامتياز (توزيع الثروة) و نتعرف على بعض خصوصيّاته بعد الاستقلال من خلال هذا المؤشّر اللّغوي الدّال (الثّروة) ، فالعدوّ كان يملك ثروة البلاد ، و يحتجزها ، ويحرم أهل المدينة من خيراتها ، و إنّ توزيع الثّروة يحيل على نظام اقتصادي معيّن انتهجته الجزائر بعد الاستقلال وهو النّظام الاشتراكي الذي يقضي على الإقطاع و يتيح سلّمًا اجتماعيًّا متساويًّا .

_الزّمن السّياسي: والمقصود به زمن السّلطة السّياسية بعد التّحرير و موت "الشّيخ" ، فهذا الزّمن يبدأ من اللّوحة الرّابعة ، وينتهي بانتهاء أحداث المسرحيّة ، وهي فترة زمنيّة غير محدّدة و الأحداث الجزئيّة هي التي ربطت خيوط هذا الزّمن ، و هو زمن قصير انتهى بتنحيّة هذا "السّلطان" الذي انتهج النّهج الدّيكتاتوري و التّبعيّة للآخر الأجنبي ، و بناء الصّرح الدّيمقراطي بفضل رموز الثّورة .

أمّا في مسرحيّة "أحلام الغول الكبير" و "التّاعس و النّاعس" فنرى الزّمن في المسرحيتين متحرّرا من السّاعة و من عقاربها ، إنّه الزّمن الحلمي و الأسطوري و «**قد يحدث أن يكون للمسرحيّة تاريخ محدّد ، و لكن هذا التّاريخ يظلّ غالبا –كوقائع– لها ارتباط بمكان محدّد و زمن محدّد و أشخاص معيّنين ،لأنّه روح قبل كل شيء و إحساس و ظلال نفسيّة و فكريّة»** [3] .

---

[1] _م . س . ص ، 252 .

[2] _م . ن . ص ، 253 .

[3] _عبد الكريم برّشيد : (مسرح السيّد حافظ بين التجريب و التأسيس) ، جريدة السياسة المغربية ، بتاريخ 1984/06/20 ، ص ، 08 .

ففي مسرحية "أحلام الغول الكبير" نجد الزّمن وكأنّه واحد غير محدد ، إذ يمثّل فترة حكم هذا الطاغيّة أحداث الخليج ، واستيلاء (صدام حسين) على أرض الكويت ثم تحريرها و القضاء على تلك الشّخصية الرّمزيّة دون أن يفصح الكاتب عن ذلك ، فالزمن كان رمزيّا يمكن أن يُقرأ من خلال أحداث المسرحيّة كلّها ، فالكاتب لم يركّز على الفضاء الزّماني لأنّه ركّز على فكرة محدّدة صنعت الحدث المسرحي، هي فكرة الديكتاتوريات التي تنامت في الوطن العربي، وخصّ الدّيكتاتوريّة الصّدامية وأثرها في زعزعة الاستقرار الأمني والسّياسي داخل العراق وخارجه (الوطن العربي) واحتلاله الكويت ، وثورة العربي ضد هذا النوع من التّجاوز .

وقريبا من هذا ، ما نجده في مسرحية "التّاعس والنّاعس"، إذ حاول الكاتب تشريح الوضع الاجتماعي والسّياسي في البلاد العربيّة عامّة فلا نراه يهتم بعنصر الزّمان ، فهو زمن غير محدّد مطلق لأنّه ما يهمّه هو ترسيخ فكرة "الثّورة" و "التّمرد" وعدم القبول بالوضع الراهن ، المستمرّ في الزّمان ، وقد مثّل هذه الفكرة شخصيّة "التّاعس" فهو تاعس بإرادته ، و إيمانه المطلق بأنّ شقاءه وتعاسته هي قدر محتوم لا فكاك منه ، إلّا أنّ الكاتب في آخر الحدث الدّرامي جعلها تغيّر نظرتها هذه وتثور وتدفع حياتها ثمنا لذلك ، فالمسرحيّة بدأت بزمن مستسلم ، وانتهت بزمن ثائر دون تحديد دقيق له ، فالمهمّ كما سبق الذّكر هو تجسيد لفكرة الثّورة والتّغيير وعدم القبول بالدّكتاتوريات في أيّ رقعة من رقع هذا الوطن المشتّت .

فالكاتب لا يكاد يفصح عن الزّمان في مسرحيّاته ، فهو غير محدّد بتاريخ يشكّل علامة يتركها للمتلقّي يفكّ شفراتها ويربط بين ما يعرض أمامه من أحداث وبين الواقع الذي يعايشه و بين الفكرة التي يريد إيصالها ، ليتّخذ هذا المتلقّي موقفًا إزاءها وكأنّه نوع من التّحريض العام والجدول الآتي يستقرأ الزّمن في تلك المسرحيات :

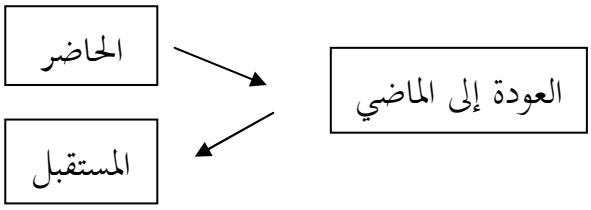
المسرحيات	زمن الحدث المسرحي
البحث عن الشّمس	غير محدّد
النّخلة و سلطان المدينة	بعد انتهاء الحرب(لكن الزّمن لم يحدّد بدقّة)

أحلام الغول الكبير	غير محدّد
التّاعس و النّاعس	غير محدّد

و مع هذا اللاّتحديد يمكن أن نستقرأ أكثر هذا اللاّمحدّد من الزّمن من خلال نسقين زمنيين هما : الاستذكار و الاستباق .

ج ـ محور النّظام الزّمني : الاسترجاع / الاستباق

إنّ النّص المسرحي لـ(عز الدين جلاوجي) بنية زمنيّة في غاية التّداخل ، فكثيرا ما تتداخل أحداث الماضي بتلك التي تدور في الحاضر و بأخرى تقع في المستقبل ، و هكذا يقوم بناء الأحداث في النّص المسرحي على انتقال مضطرد بين الماضي و المستقبل انطلاقا من موقف استراتيجي و هو الحاضر ، و من النّادر أن نجد حتّى في النّصوص الكلاسيكيّة و الحكايات الشّفويّة تقدّم الأحداث وفق نظام خطّي/ فيزيائي ، لما للزمن من اتصال بالشّخصيّة الدّرامية و بأحداث لا يمكن الإحاطة بها دون أن يعمد الكاتب إلى تقنية التّداخل بين الأزمنة بالرجوع إلى ماضي الشّخصيات و الأمكنة التي تحتويها و الكشف عمّا يتطلّعون إليه و ذلك عبر تقنيتي الاسترجاع و الاستباق ، فالعلاقة بين الأزمنة الثلاثة هي علاقة تواصليّة يمكن تجسيدها كما يلي :



فالماضي يفسّر الحاضر و المستقبل ، و استرجاع الماضي هو استشراف للمستقبل أو سدّ ثغرة به في الماضي .

1– الاسترجاع :(l'Analepsie)

هو خاصيّة سرديّة نشأت مع الحكي الكلاسيكي وتطورت بتطوره ، ثمّ انتقلت إلى الأجناس الأدبيّة الأخرى كالرّواية والمسرحيّة، وإنّ المصطلح أوّل ما يعني « **العودة إلى الوراء**» [1] حسب

[1] ـحسن بحراوي : بنية الشكل الرّوائي (الفضاء ـ الزمن ـ الشخصية) ، ص ، 121 .

رأي(جنيت) ، وإنها العودة التي تضيء ماضي الشّخصيات وكذا عنصري الزّمان والمكان، إضافة إلى «**تلبية بواعث جماليّة وفنيّة**» [1] ، باعتباره كلمة استعارية تدل على الاحتفاظ بشيء هذا الشيء الذي لا نخاله إلّا الماضي المسترجع من طرف الذّاكرة على لسان الشّخصيّة الدّراميّة أو الإرشاد المسرحي، وهي أيضا تقنيّة يلجأ إليها الكاتب لملء فراغات زمانية تساعده على فهم مسار الأحداث أو «**لإعادة بعض الأحداث السّابقة لتفسيرها تفسيرا جديدا في ضوء المواقف المتغيرة أو لإضافة معنى جديد عليها مثل الذّكريات**» [2] .

و لتحقيق الوظائف السّابقة الذّكر عمد الكاتب إلى توظيف مثل هذا السّرد في مسرحياته و إن كنّا لا نراها في مجملها (الوظائف) إلّا تدعيما للرّسالة التي يريد الكاتب إيصالها للمتلقّي . فمن الاستذكار ما جاء في مسرحية "البحث عن الشّمس" على لسان بطلها :

«**المقهور : (متذكّرا) : كان قصرا فخما.. عظيما.. تطلّ عليه الشمس، لا تطلّ إلّا عليه.. ولا تغرب عنه أبدا.. وكانت حوله حدائق غناء.. وأزهار وماء.. وكان النّاس جميعا رغم اختلاف أجناسهم وألوانهم ومشاربهم، إذا أرادوا استنشاق الهواء، أو رؤية الشّمس جاءوا هنا.. صدّقني بل لقد كانت تُحمل إليهم الشّمس، ويُحمل إليهم الهواء إلى مساكنهم نعم هذه هي الحقيقة ، صدّقني لا تظنّني مجنونا أو حالما**» [3] .

إنّ مثل هذا الاسترجاع يشكّل مفارقة زمنيّة أولى في الخطاب الدرامي، تعمل هذه المفارقة على استدعاء ماضي المكان ، فهو شيء من الذّاكرة والتّاريخ يتداعى إلى ذهن "المقهور" وهو في حالة انكسار وانحصار، ورغم أن الكاتب لم يحدّد زمنا بذاته ، إذ تركه مفتوحا لمخيّلة المتلقّي و يمكن أن نشغّل آلية التّأويل اعتمادا على بعض القرائن النّصية ، من ذلك مثلا الفعل الماضي "كان" الذي يوحي بدلالة الماضي البعيد ، ومع تكرار هذا الفعل يؤكد المدى الطويل معبّرا عن

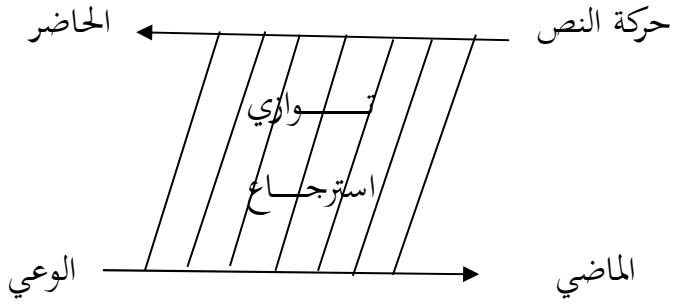
---

[1] _محمد عزام : شعرية الخطاب السردي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، 2005 ، ص ، 106 .

[2] _سيزا قاسم : بناء الرواية ، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، ص ص ، 40_41 .

[3] _عز الدين جلاوجي : الأعمال المسرحية غير الكاملة ، ص ، 36 .

نفسيّة مضطربة تهرب من الحاضر الموحش، ومع ذلك نرى فيه استرجاعا للذّاكرة فهو رمز للوعي، والاتّجاه نحو الفعل ، ويمكن لنا أن نمثّل هذا الاتجاه بالشّكل الآتي :



نلحظ تحوّل ذاكرة "المقهور" إلى محور دينامي عبر أحداث النص ، حيث تطرح هذه الازدواجيّة ، كيف كان أيّام القوّة ؟ وكيف صار اليوم رمزا للهزيمة والضّعف؛ وهذا تأكيد أخر على رمزيّة الزّمان وعلاقة الشخصيّة به و جدلية الغياب والحضور التّي تَأسَّس الوعي بها ، فعلى مستوى الحضور، فالشّمس التي كانت تصدر إلى الخارج مفقودة وبغيابها يستشعر البطل "المقهور" عظم الفاجعة في الوقت الذي يستنهض وعي الحاضر بإعطائه أوجه الأزمة المتعدّدة ، فبعد غياب الشّمس أظلم المكان ، فتباطآ الزّمن وتواطأ مع معاناته .

فالكاتب أراد أن يحمّل البنية الزّمانيّة دلالة نفسيّة أكثر من واقعيّة ، و يؤكّد ذلك حين يختار لحظة الانكسار ليحرّك مجموعة من المعاني ذات الدّلالة الرّمزية ، فتدور حول حلقة الهزيمة العربية نتيجة تقاعس العرب وتركهم المقاعد الأولى في الزّعامة العالميّة ، وما الضّمير "النّحن" إلّا دلالة على "الأنا" العربيّة ، وما الحصار إلّا دليل على تلك الهزيمة .

و مثل هدا الاستذكار نلمسه أيضا في مسرحية "أحلام الغول الكبير" على لسان "الشيخ" يستذكر فيها مدينته، قبل أن يطأها هذا الغول الكبير :

«الشيخ : (حالما) هذه يا ولدي مدينة الأحلام.. مدينة السّلام.. حيث الماء فرات.. والحبر زخات.. والحب يفرش الدّرب والطّرقات.. ذي ولدي مدينة العدالة.. بذرتها هنا

السّماء.. ذي مدينة العشّاق والشّعراء.. مدينة الفلاسفة. .والعلماء. .(مشيرا بيده إلى البعيد)»[1] .

إنّه استذكار غير محدّد المدى ، ينطلق من ذاكرة ممزوجة بالحلم والألم ، فالحاضر سلبي غيَّر من وجه هذه المدينة ، ونال منها وحوّلها إلى النّقيض بفعل فاعل هو السّلطة الحاكمة (دامص). و يفصح عن مثل هذه القرينة في موضع استذكاري آخر :

«**الشّيخ : (متذكّرا): كان ذلك منذ عقود خلت...والنّاس في حقولهم ينعمون بليلة بديعة قمراء...ظهر(دامص) الوحش فجأة.. حاصر جنوده القمر وجرّوه أسيرا.. ومنذ ذلك الزّمن لم نعد نرى القمر.. لم نعد نسهر في الحقول ، لم نعد نحلم...غدا كلُّ شيء حقيرا»** [2]

إذن على شكل ذكريات متقطّعة ندرك لمحات عن تاريخ المدينة و تاريخ الشّخصيّة المحوريّة(دامص) « **حيث تتداخل الذكرى مع الرّاهن وتعمل على تحريكه وبنائه»** [3] ؛ هذا و إنّ المقطع السّابق من المسرحيّة يعود بزمن الخطاب إلى الماضي البعيد والقرينة اللّغويّة الدّالة على ذلك هي "كان ذلك مند عقود خلت"، إنّه الماضي الذي استطاع تنوير المتلقّي بأسباب الخراب الذي عمّ المدينة ؛ إذن إنّ البطش/الاستعباد/فقدان الأمان/كلّها أسباب مجتمعة أدّت إلى هذا الحاضر المتردّي، و المستقبل الذي يتطلب التّغيير والثّورة والتّمرّد ، وهكذا «**فاختلاف الموقع السّردي الذي تنطلق منه كلّ حكاية ، هو من يحدّد علاقتها بأزمنة الخطاب الثّلاثة»** [4].

فالماضي بالنّسبة لهذه المدينة كان ساحرا، فهي مدينة الأحلام وتحوّلت مع هذا الماضي أيضا للبطش والفساد وامتدّ نحو هذا الزّمن الذي هو الحاضر، وحيث لازال أهلها في استشراف أفضل للمستقبل.

---

(1)_م . س . ص ، 189 .

(2)_م . ن . ص ، 198 .

(3)_فيصل غازي النعيمي : العلامة و الرواية _دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السّواد لعبد الرحمن منيف ، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع ، الأردن ط1 ، 2010 ، ص ، 59 .

(4)_م . ن . ص ، 57 .

و إن كنا نرى أنّ الاسترجاع في كلتا المسرحيتين يكاد يجسد حلما للتّغيير والتّعويض عن حاضر بائس، فإنّ الاسترجاع في مسرحيّة "النّخلة وسلطان المدينة" على خلاف ذلك، فقد جاء على لسان :

"شيخ المدينة" : «**(متذكرا) كانت مدينتكم ذات يوم واحات من نخيل، بها الظّل الظّليل 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 الشياطين، شقر وحمر وبيض، فإن اطلعت على حقيقتهم ولّيتَ هاربا(يصمت متألّما ثم يواصل)، لقد عاثوا في أشجارها وينابيعها وحوّلوا الخضرة جفافا وقحطا وقتلوا خيرة الرّجال الذين رفضوا الانزواء في بيوتهم والارتكان إلى حياة الذّل والهوان ومات والدي وقد بلغت معه السّعي**»[1] .

ف"شيخ المدينة" يسترجع هذا الماضي البعيد–مذ كان طفلا– وهو الآن شيخ ،كحلقة تواصل يريدها ألّا تتقطّع مع الأجيال ، وكأنّها وصيّة أب لأبنائه ، إنّه زمن تاريخي بامتياز يتمثّل خاصّة في الحضور القوي "للنّخلة" ودورها في الحفاظ على فضاء المسرحية "المدينة" وبناء زمن المسرحيّة ، فانتماء هذا الفضاء إلى أرض النّخيل جعله يرث معالم الأصالة ، ففي الزّمن التّاريخي(الماضي البعيد) كان الأجداد يملكون الأصالة والرّفض لكل أنواع الخضوع والعبوديّة ، فهو أيقونة دالة على تاريخ طويل أصيل في تواصل مع حاضر لا يقلّ عنه مجدا ، ويمكن أن يسمح لنا هذا الطّرح بالموازنة بين استرجاع "المقهور" في مسرحيّة "البحث عن الشّمس" لنرى إلى أيّة زاوية يتّجه كل منهما :

المقهور ← استرجاع ←حاضر/بؤس/استسلام ← هروب

الشيخ ← استرجاع ← حاضر/انتصار/بطولة ← تأصيل

[1]_عز الدين جلاوجي : الأعمال المسرحية غير الكاملة ، ص ، 258 .

إنّ الاسترجاع في النّص المسرحي لـ(عز الدين جلاوجي) تقنيّة زمنيّة لابدّ منها ، إذ تعود بنا إلى الماضي ــالبعيد و القريبــ و هو ليس اعتباطيّا ، إنّه مقصود لذاته ، يشكّل رمزا لواقع حدث قد يكون له امتداد في الحاضر أو انقطاع عنه ، فيتيح بروز الثّنائيات الضّدية مثل (الهروب≠ التّأصيل) مثلما هو بارز في المخطّط أعلاه ، كما لا نعدم ما للاستحضار من قيم توضيحيّة حول ماضي المكان و الشّخصيّة و الرّمز إلى أحداث ماضيّة على بداية الحدث الأصحّ.

2_الاستباق / الاستشراف : (Anticipation)

إنّ توظيف السّرد الاستشرافي في النّص الأدبي «**يكون للدّلالة على كلّ مقطع حكائي يروي أو يثير أحداثا سابقة عن أوانها ، أو يمكن توقّع حدوثها ، و القفز على فترة من زمن [النّص] و تجاوز النّقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث و التّطلع إلى ما سيحصل من مستجدّات في [النّص]**»[1] ، إنّها إذن الوظيفة الأساسيّة للاستشراف ، حيث الحدث المتوقّع أو العالم المجهول الذي تتخيّله الشّخصيّة الدّراميّة و تتطلّع إليه و تستشرف آفاقه و يمكن أن نقبض على هذا المستوى من الزّمن في المسرحيّات المقترحة عن طريق بعض الإشارات التي تقع خلال مجريات الأحداث و تكون مقدّمة أو إشارة لما سيجري بعد ذلك ، و قد وظّف الكاتب هذا النّوع من السّرد بكثافة في مسرحيّاته ، و جاءت على لسان شخصيّاته التي تطمح إلى تغيير واقعها ، و لا يمكن بحال من الأحوال تتبّع كلّ الاستشرافات ، لذا سنحاول أن نقتطع بعضها حسب ما يتطلّبه التّحليل .

و من قبيل التّطلّعات المستقبليّة ما جاء على لسان "المقهور" بطل مسرحيّة "البحث عن الشّمس" مخاطبا "الغريب" :

«**المقهور :(حالما) إيه ، ما أحلى الشّمس.. هل تعلم أنّي منذ زمان و أنا أحلم بالشّمس .. و أشعّتها الدّافئة ؟**»[2] ، إنّه الحلم الذي رسّخه "الغريب" في ذهنه و هو لا يزال يعاني

---

[1]_حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي (الفضاء ــالزمن ــ الشخصية) ، ص ، 132 .

[2]_عز الدين جلاوجي : الأعمال المسرحية غير الكاملة ، ص ، 34 .

الانكسار و السّقوط ، و فعلا و على بعد صفحات من النّص سوف يحصل ما تنبّأ به "الغريب" من أنّ "المقهور" لن يحصل على الشّمس إلاّ بتضحيات و تقديم تنازلات ، فـ"المقهور" يبدأ في نقر الجدار للحصول على الشّمس و يفتح فيه كوّة لتطلّ الشّمس و يهتزّ فرحا ، و يواصل حلمه: « **الله فتحتها ، فتحتها ، ها هي الشّمس تطلّ عليّ .. أبشر يا مقهور لقد رأيت الشّمس .. بعد ما حرمت منها قرونا (يعود إلى الكوّة و ينظر منها فينبعث إليه شعاع الشّمس فيجلس حالما) آه الحمد لله ، سيعود القصر كما كان ، و ستنمو الأشجار و الأزهار .. و ينساب الماء رقراقا و تغرّد العصافير و يكتمل نخاعي الشّوكي..**»[1]

و كأنّ هذه الاستشرافات تمهيد لما سيستقبل من الوقائع و الصّراع مع الآخر "ملك الشّمس و حلفائه" ، الذين حرموه الشّمس منذ قرون و كذا « **تحقيق مشاركة القارئ و حفزه على المساهمة في بناء [الحدث الدّرامي] و إنتاج المتعة [الدّرامية]**»[2] ، وفعلا فإنّ الشّمس لا يحصل عليها "المقهور" بسهولة بسبب المناورات و سياسة التّسويف التي تنتهجها القوى المعاديّة له ليعود إلى نقطة الصّفر و يحلم بشمسه : « **(محدّثا نفسه) لقد طال انتظاري و عيل اصطباري ، متى تظهر الشّمس الرّؤوم و تلتئم الكلوم؟؟ سأجعل من ذلك اليوم عيدا فريدا و أكتب قصيدا ، لا بل قصائدا و أشعارا ، و أقيم هنا منارا ، و أدقّ هذا المسمار ، و أشتري سريرا و ثيرا ، أنام فوقه قريرا ، أنام ، أنام ، لا أستيقظ طول الأيّام ، و لكن أين هي الشّمس التي وُعدت بها ؟ لعلّها خدعة جديدة ، ما أغباني !؟..**»[3]

نرى أنّ مجموع هذه الاستشرافات في هذه المسرحيّة تدخل كلّها في علاقة مع الآخر من حيث الوظيفة ، و هي التّمهيد لما سيستقبل من الأحداث و الوقائع و إعداد القارئ لصراع جديد.

---

[1]_عز الدين جلاوجي : الأعمال المسرحية غير الكاملة ، ص ، 47 .

[2]_حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي (الفضاء_ الزمن _ الشخصية) ، ص ، 136 .

[3]_م ، س ، ص ، 73 .

أمّا في مسرحية "التّاعس و النّاعس" يتجسّد الاستشراف في مشهد حلم اليقظة ، فكلّ من الشّخصيتين تستشرف واقعا مغايرا للواقع البائس لكليهما ، حيث السّلطة و الإمارة و الحكم و إن كانت المفارقة بينهما في كيفية تطبيق هذه السّلطة ، إذ يستشرف الأوّل "التّاعس" الحاكم العادل ، أمّا الثاني "النّاعس" فإنّ استشرافه على النّقيض ، فهو القمع و السّلطة :

«**النّاعس : هل تدري ؟**

التّاعس : ما الذي أدريه يا ناعس ؟ لقد قلبتَ لي كل الموازين .

النّاعس : أنا أحلم أن أكون أميرا .

التّاعس : (بحيرة) أميرا ؟؟؟

النّاعس : بل ملكا عظيما.. ملكا تخضع له القلوب و تركع له الهامات.. و ترتعد له القلوب.

التّاعس : أنت تحلم بالمستحيل .

النّاعس : ليس في الحياة مستحيل يا تاعس .. يا أتعس خلق الله أجمعين .

التّاعس : و هل يمكن أن أكون أنا أيضا ملكا ؟

النّاعس : ممكن جدّا »[1] .

و غير بعيد عن هذا المشهد و هو المشهد الثّاني ، يتحقّق هذا الاستشراف بمجرّد دخولهما مدينة كبيرة مات ملكها ، فكان الصّراع بين فئتين من أهل هذه المدينة حول من يحكمها و رجوعا إلى التّقاليد و العادات المتوارثة عن الأجداد كان الاحتكام إلى الغراب الذي يحطّ على رأس "النّاعس" ليتحقّق هذا الاستشراف بالنّسبة لهذه الشّخصيّة عن طريق الحظّ و الصّدفة: «**يتمتم الشّيخ بكلمات غير مفهومة ثم يطلق الغراب.. تتعلّق به العيون ، يرفع بعضهم أكفّ الضّراعة .. يحلّق الغراب لحظات ثمّ يقع على رأس أحدهم و يعود للطّيران لحظات ليحطّ على رأس "النّاعس" يحيط به الجميع يرفعونه و يهتفون .**

---

[1] ـم . س. ص ، 18 .

الجميع : عاش الملك .. يحيا الملك .. عاش الملك .. يحيا الملك .. عاش الملك .. يحيا الملك (يبتعد الجميع تاركين التّاعس يقف مدهوشا)»[1] .

و غير بعيد عن مضمون هذا الاستشراف ما نجده في مسرحيّة "أحلام الغول الكبير" يجسّده حلم اليقظة الذي تشهده الشّخصيّة المحوريّة في المسرحيّة "دامص" و هو امتلاكه "تيوكا" تحقيقا لمزيد من التّوسع و السّلطة و الهيمنة ، و هذا ما يفصح عنه هذا الحوار في المشهد الخامس من المسرحيّة :

«**دامص : إذن ما حلمنا ؟**

الجميع : (يسكتون حيارى)

دامص : ألم أقل لكم أنّ حلمنا أكبر من أن تعرفوه أو تتخيّلوه (يصمت لحظات سابحا في أحلامه) تيوكا يا حلمي الأكبر»[2]

إنّ مثل هذا الاستباق نراه قد ساهم في توجيه الأحداث نحو الصّراع العنيف بين الشّخصيّات و تواصلها مشكّلا مفارقة زمنيّة في الخطاب ، تعمل على بثّ أجواء التّرقب في الزّمن الحاضر و التّطلع بثقة إلى الآتي المغيّب ، و هذه البنية الزّمنيّة الاستشرافيّة لا تذهب بعيدا عن حاضر الحدث الدّرامي ، بل تعمل بوصفها تمهيدا لحدث خطير ، الذي سيتمُّ تقديمه لاحقا و لا نخاله إلاّ انتصار جيش "تيوكا" و فرار "دامص" من القصر و المدينة و توحّد الجميع تحت راية "تيوكا" و هكذا تتجسّد مقولة ما أخذ بالقوّة لا يؤخذ إلاّ بالقوّة .

و يمكن القول إنّ الفضاءات الزّمانيّة في النّص المسرحي لـ(عز الدين جلاوجي) قد حقّقت الإيحاء بالفعل و بالحدث المسرحي و بمواقف الشّخصيّات المسرحيّة ، كما شكّل التّداخل الزّمني بين الماضي / الاستحضار ، و الحاضر و المستقبل / الاستشراف بؤرة مركزيّة في النّصوص المسرحيّة حيث ساهم هذا التّداخل في تحقيق التّوازن بين أحداث العمل الدّرامي و مشاهدها ، فلم يدع

---

[1] ـم . س . ص ، 24 .

[2] ـم . ن . ص ، 202 .

للمتلقّي مجالا للشّعور بالفتور و هو يتلقى النّص ممّا قد يحقّق التّفاعل بين هذا المتلقّي و بين الشّخصيّات و الأحداث الدّراميّة .

ثانيًا: رمزيّة الحوار المسرحي (Dialogue)

تتساءل (آن إيبرسفيلد) ما النّص المسرحي ؟ ثم تجيب «**إنّه يتكوّن من جزأين محدّدين لا يمتزجان و هما الحوار و التّعليمات**» [1]، إنّه مفهوم يحيل على الثّنائية التّكوينيّة للنّص الدّرامي، و إنْ كانت ثنائيّة غير متكافئة يغلب أحدهما على الآخر، و إن كانا « **خطابين مختلفين [فكلاهما] يكمّل الآخر و كلاهما يكوّن و يصنع النّص المسرحي**» [2] .

النّص الأوّل هو ما اصطلح عليه بالإرشادات المسرحيّة و التّعليمات يوجّهها الكاتب المسرحي للمخرج و يضعها عادة بين قوسين ، و تختفي هذه الارشادات عندما تعرض المسرحية فهي وسيلة إرشاد هامّة تعين المخرج على تقديم العرض حتّى« **إنّ الكاتب المسرحي مطالب بالمساعدة من خلال الحوار الذي يكتبه على تذليل بعض الصّعوبات الفنيّة و الآليّة التي توجّه المخرج ، و هو ينفّذ وجهة نظر المؤلّف وقت إخراجها** »[3] ، فالنّص الإرشادي ليس إلاّ وسيلة لغاية هي الأخذ بيد المخرج المسرحي أثناء تحويل النّص الدّرامي إلى خرجة مسرحيّة على الرّكح و هنا تنتهي مهمّته .

أمّا النّص الأصل و هو الحوار الذي ارتبط _دائما_ بمضمون الأدب كالرّواية و القصّة القصيرة ، بل حتىّ الشّعر أحيانا، لكنّه ارتبط أكثر بالمسرحيّة ، فهو يشكّل الظّاهرة الفنيّة الثّابتة و الخالدة التي لا يقوم نصّ مسرحي حقيقي بدونها ، و على اعتباره أنّه الفيصل بين النّص الدّرامي و غيره من النّصوص الأدبيّة الأخرى ، فإنّه يشكّل« **عقل المسرحيّة المنظّم لحركتها و القائد لأحداثها و شخصياتها و كذلك للمتلقّي للمسرحية نصًّا و عرضًا ، كما أنّه وعاء**

---

(1)_ Anne Ubersfeld , lire le Théâtre , Edition social , Paris , France ,1978, p , 21 .

(2)_صورية غجاتي ، الخطاب المسرحي عند أحمد بو دشيشة بين الإيديولوجية و الفن ، مخطوط بحث لنيل شهادة الماجستير ، كلية الآداب و اللغات ، قسم اللغة العربية و آدابها ، جامعة منتوري ، قسنطينة ، 2003،2004 ، ص ، 11 .

(3)_أحمد زلط ، مدخل إلى علوم المسرح ، ص ، 36

مشاعر كل الشّخصيات و حاوي وعيها نصًّا و عرضًا ، كما أنّه وعاء مشاعر كل الشّخصيات و حاوي وعيها و مجتمع علاقات الشّخصيات و دوافعها » [1] .

فالمؤلّف المسرحي لا يملك السّرد الذي يصطنعه المؤلّف الرّاوي الذي يساعد على التّعليق على الأحداث و تحليل الشّخصيات و إلقاء الضّوء على ما يدور داخلها و ربط المواقف بعضها ببعض و سدّ الفراغات التي تؤثّر في متانة البناء و عضويّته « **فهو الرّابط بين ما هو درامي و ما هو أدبي، إنّه مكتوب المؤلّف به يعبّر عن مجموع الدّلالات التي يريد إيصالها إنّ الحوار يمتلك وظيفة مزدوجة على اعتبار أنّه أداة تعبير و تواصل في نفس الوقت ، أنّه أداة تعبيريّة في يد المؤلّف و شخوصه ، و هو أداة تواصل بين المؤلّف و النّاس ، بين الشّخوص و النّاس ، و بين الشّخوص و الشّخوص ، أنّه أداة للكشف كذلك به تحدّد الشّخوص مواقفها من الأحداث و من بعضها البعض »** [2]، فالحوار ذو وظيفة مزدوجة فهو علامة لغويّة تنظّم عمليّة اتصال عناصر البناء الدّرامي باعتبار أنّ الحوار هو« **المظهر اللّساني و الغلاف اللّغوي للعمليّة المسرحيّة»** [3] و أيضا اتّصال هذه العناصر بالمتلقّي من جهة كما يحيل هذا المفهوم إلى نوعين من الحوار هما :

_الحوار الخارجي :

_الحوار الدّاخلي :

فالأوّل يكون فيه الحوار بهذه الصّيغة "أنا" تخاطب "أنت" بنظام الدّور، فتوجّه شخصيّة ما الحديث إلى شخصيّة أخرى فتنصت ثمّ تجيب بدورها و تتحوّل إلى متكلّم .

أماّ الثّاني فهو مخاطبة الذّات وفق الصّيغة الآتية : "أنا" يخاطب "لأنا" ، أو حديث النّفس للنّفس بطريقة مسموعة أو ملفوظة أو غير مسموعة ، تعبّر به الشّخصيّة عن أفكارها الباطنيّة القريبة من اللاّوعي، ممّا يوحي بوجود أفكار تتداعى جرّاء تراكمات نفسيّة سابقة ، و هي

---

[1] _أبو حسن سلاّم: حيرة النص المسرحي بين الترجمة و الاقتباس و الإعداد و التّأليف، دار الوفاء للطباعة و النشر،ط1 ، 2007، ص ،212.

[2] _محمد مسكين : مفهوم الكتابة المسرحية النقدية ، ص ، 57 .

[3] _جلال أعراب : خطاب التّأسيس في مسرح النّقد و الشّهادة ، ص ، 131 .

تقنيّة حواريّة يسمح بها الكاتب لشخصيّات ليعبّروا عن دواخلهم بأنفسهم .

أمّا العلاقة بين الحوارين ، فهي علاقة اتّصال ، من حيث أدائها لوظائف بعينها و تقع عليهما أعباء كثيرة ، بل عليهما وحدهما تقع كل الأعباء فهما وجهان لعملة واحدة هو الحوار «**يعبّر به الكاتب عن فكرته و يكشف به عن الأحداث المقبلة و الجاريّة في مسرحيّته و عن شخصيّات و مراحل تطوّرها**»[1] ، فهو بمثابة القناة الرّئيسيّة الحاملة للمعاني و الدّلالات الموجودة في أيّ نصّ مسرحي و ممارسة للكشف عن أبعاد الشّخصيّة و عن أساس المسرحية و أيضا عن الأحداث المقبلة و هو كما عبّر عنه (توفيق الحكيم) : «**أنّه أداة المسرحيّة فهو الذي يعرض الحوادث و يخلق الشّخصيات و يقيم المسرحيّة من مبدئها إلى ختامها**»[2] .

وقد حصر (روجرم بسفيلد/ Rogerm Besfeild) وظائف الحوار المسرحي في ثلاث وظائف رئيسيّة «**أوّلها السّير بعقدة المسرح أي تقدّمها وتدرّجها و تسلسلها و ثانيتها الكشف عن الشّخصيّات و ثالثتها مساعدة التّمثيليّة من النّاحيّة الفنّية أثناء إخراجها**»[3]

و ليس للكاتب المسرحي أن يتخلّى عن هذه الوظائف الثّلاث «**فهي القيد الذي لابدّ أن يكبّل يديه به حتى يكون نصّه منتميًّا إلى جنس المسرح ، فهي تعطيه صفة درامية و إذا لم يقم بها لا يفقد دراميّته فحسب ، بل يخرج عن كونه حوارًا دراميًّا**»[4] ، فارتباط حوار النّص الدّرامي بهذه الوظائف و القيام بها شيء أساسي يسهم في إنجاز عمل درامي متميّز و مقنع ومؤثّر و يكون ضمانا لإقبال المتلقي على هذا العمل الإبداعي، و إنّ تحقيق هذه الازدواجيّة مشروط بمدى قدرة الكاتب المسرحي على صياغة حواره بطريقة فنّية تجعله يطابق الشّخصيات الدّرامية ،

---

(1)_عادل النادي : مدخل إلى فن كتابة الدّراما ، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله ، تونس ، ط1 ، 1987 ، ص ، 28 .

(2)_توفيق الحكيم ، فن الأدب ، مصر للطباعة ، مصر ، 1952 ، ص ، 140 .

(3)_روجرم بسفيلد (الابن) : فن الكاتب المسرحي ، تر و تقديم : دريني خشبة ، دار نهضة مصر للطباعة و النشر ، 1978 ، ص ، 230 .

(4)_(ماهية الحوار المسرحي) ، مجلة الخشبة الإلكترونية ، تاريخ النشر : 26/02/2010 ، نقلا عن الموقع
http://www.al_kaghaba.com

فلا يحمّلها عبء آرائه و أيديولوجيته و شعاراته فينأى به عن اللّغة الخطابيّة ، و يميل بها إلى الإيجاز و الدّقة ، و هذا يعزّز الوظيفة الجماليّة و الفنّيّة لعنصر الحوار ، «**باعتباره ليس الظّاهر من الكلام ، بل إنّه يشكّل مجموع الدّلالات العميقة التي تختبئ وراء النّص ، لأنّ الخطاب الدّرامي في المسرح في شكله العام ، يأتي كضرورة تمتّن علاقة الدّرامي بالواقعي ، و لكن في المقابل يجب التّأكيد على أنّ الفنّي... بعد كلّ شيء ليس هو الواقع أو الحقيقة ، إنّه مجرّد محاولة يقوم بها الفنّان لتصوير الواقع أو الحقيقة باستعمال الرموز**»[1] .

و إذا ذهبنا إلى النّص المسرحي للكاتب (عز الدين جلاوجي) ، فإنّنا نجده يعمل على تنظيم العلاقات الكلاميّة داخل الحوار و إنشاء علاقات جديدة بين الأشياء و بين الدّال و المدلول ، لإنتاج أبعاد دلاليّة جديدة ، و قد يُسْهم التّحليل في البحث عن رمزيّة هذه الدّوال على مستوى البنية الدّراميّة للعمل المسرحي لـ (عز الدين جلاوجي) و التي تتكوّن أساسًا من الحوار الذي أداته اللّغة من خلال الكشف عن الرّمز على مستوى العلامة اللّغويّة في الحوار الدّرامي ، على اعتبار أنّ مشروع هذه الدّراسة يتّجه إلى كشف حيل لغة الحوار في تمرير أنساقها تحت أقنعة و وسائل خاصة ، و أهمّ هذه الحيل الحيلة الجماليّة التي تعتمد الرّمز من حيث احتماله الواقع و ما وراء الواقع ، تتعدّد فيه الدّلالة ، و يتنوّع تأويله و قراءته .

و لغة الحوار بالنّسبة للكاتب (عز الدين جلاوجي) من التّحديات التي تواجه المسرحيّة من حيث الصّياغة و فصاحة التّعبير ، و تبعًا لهذه الخاصيّة كتب نصوصه باللّغة الفصحى و كأنّه يحسم أمره من اللّغة الدّراميّة ، و يتّخذ موقفا واضحا اتجاه ذلك الجدال الذي دار و لا يزال يدور حول قضيّة اللّغة في المسرح ، هذه القضيّة التي أسالت الكثير من الحبر في المسرح العربي قديمه وحديثه ، بين مؤيّد للفصحى «**لا يرى نصًّا مسرحيًّا يخضع لقيم جماليّة و أفكار و أطروحات إلاّ مكتوبًا بلغة فصيحة ، و بين ناكر لهذا التّوجه معتقدًا أنّ المسرح**

---

[1] ـ روجرم بسفيلد (الابن) : فن الكاتب المسرحي ، ص ، 244 .

انعكـــاس للمجتمـــع ، و المجتمـــع يتكلّـــم العامّيـــة (...) لأنّـــها تـمتّـــن حـياتـــهم اليوميّة» [1] ، و بين من حاول الجمع بين الرّأيين ،و لعلّ الإشارة تكون للكاتب المسرحي (توفيق الحكيم) الذي حاول خلق لغة مسرحيّة ثالثة تجمع بين ما هو فصيح و بين ما هو عامي أي لغة متفصّحة لخلق توازن في الأدب المسرحي العربي و إخراجه من المحليّة بلهجتها المتعدّدة إلى فضاء أوسع هو الفضاء الشّامل .

و دون الغوص كثيرًا في اشكاليات اللّغة المسرحيّة ، فقد كتب (عز الدين جلاوجي) باللّغة العربيّـة الفصحـى ، و لعـلّ رؤيته كانت تتفّـق و أنّ تشخيـص الواقـع لا يتنـافى و استخـدام اللّغـة الفصحـى ، لغة للمسرح ، فهـي علـى الأكثر تمثّل المشروع الأكثـر ضمانًـا للشّيـوع و الانتشار و الديناميّة في التّعبير ، يدخل بها النّص المسرحي مجال الأدب المسرحي ، فشخصيّات (عز الدين جلاوجي) المسرحيّة تعبّر بهذه اللّغة دون سواها ، و عبّر الحوار عن مشكلاتها و عن هواجسها بشكل يقترب كثيرا من التّلقائية ، و يقدّم الحـوار بنوعيـه الدّاخـلي و الخارجي أزمة الإنسان العربي في كلّ اتجاهاتها : الاحتلال ، السّلطة ، القهر ...

و انطلاقا من هذا التّحديد لأهميّة الحوار في النّص الدّرامـي و وظائفـه ، و كـذا العلامـة اللّغويـة الـتي تشـكّل نـواة الحـوار ، نحـاول أن نطـرق بـاب اشكاليتـهما في إبـداع (عـز الـدين جلاوجي) المسرحي ، و إبراز خصوصيتهما و الرّمز فيـهما ، و هـذا اعتمـادا عـلى مستـوى الحـوار الخارجي و الداخلي.

1_الحوار الخارجي (Dialogue)

وظّف الكاتب هذا النّوع من الحوار ، للكشف عن الملامح الفكريـّة للشّخصيّات الدّراميّة و تصوير مواقفها ، و هذا منذ اللّحظة الأولى من مشاهد النّص الدّرامي .

---

[1] _محمد عبازة : تطور الفعل المسرحي بتونس من اللاّمركزية إلى التّجريب ، مركز النشر الجامعي ، دار سحر للنشر ، تونس ، 2009 ، ص ص، 216_217 .

ففي مسرحيّة "البحث عن الشّمس" يكشف هذا النّوع من الحوار عن رحلة عذاب أليمة مع العزلة و القهر و الحصار و حتّى الموت المؤجّل إلى حين ، كان بطلها "المقهور" و هذا ما عبّرت عنه الشّخصيّة المساعدة له و هي "الغريب" في المقطع الحواري التّالي :

«**الغريب : (متعجّبا) يا إلاهي ما هذا الشّخير ؟ الأرض تدور ..آه...آه.. (يدور هنا و هناك ثمّ يقف عند رأس المقهور ، يضربه على رأسه بعصاه) قم كفاك نوما قم .. قم.. (ينزع عنه الدّثار الممزّق) إلى متى و أنت نائم ؟ (بصوت أعلى النّوم انشطار ، و اندثار و اندثار»** [1] .

هكذا تتحوّل اللّغة بألفاظها إلى متفجّرات تتساقط على رأس هذا "المقهور" في حركيّة متواصلة يمتّنُها التّكرار[*]«**الذي يوحي بالإلحاح على جهة هامة من العبارة**» [2] ، و الأكيد أنّه الإلحاح على الفعل و الحركة ، و في مشهد آخر يلجأ الكاتب للمزج بين السّرد الممزوج بالاستنكار و التّعجب و الحوار استرجاعا لماضي هذا "المقهور" بلغة انزياحيّة نستشفّها من الحوار الآتي :

«**المقهور : تريد أن أحدّثك عنّي الآن ؟**

الغريب : نعم الآن .

المقهور : (متحسّرا) بل منذ زمان طويل ، طويل ، لست أدري ماذا وقع حتى انقلب الوضع هكذا ؟

الغريب : لا تدري ماذا وقع لماذا ؟ هل كنت فاقد الوعي ؟

---

[1] _عز الدين جلاوجي ، الأعمال المسرحية غير الكاملة ، ص ، 32 .

[*] _يعدّ التّكرار ظاهرة لغوية تكثر في النّص المسرحي للكاتب (عز الدين جلاوجي) ، إمّا على مستوى المفردات أو على مستوى المقاطع الحوارية التي تتحوّل بفعل التّكرار إلى ما يشبه اللاّزمة في الشّعر ، مؤدية دورًا ايقاعًا بارزًا .

[2] _نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، لبنان ، 1992 ، ص ، 276 .

المقهور : (وقد انحدرت دموعه) ألم تقل أنّك تعرف كلّ شيء ؟ أجل لقد كنت فاقد الوعي و الحسّ ، كنت مخمورًا..و لمّا أفقت و فتحت عيني.. وجدت الظّلام يضرب بجدرانه من حولي.. فذبُلت الأشجار و الأزهار، و مات كل هواز و غار الماء ، و بدأ القصر يتقلّص حتى أضحى حجرة واحدة ، و هي هذه التي تراها ، و ذبلت النّخلات الواحدة تلوى الأخرى ، و هوت أعجازها (ينتحب باكيا) و أخبرت بعد ذلك أنّ قوما سَرقُوا الشّمس ، و اتّجهوا بها إلى الغرب هل تعرف ؟» [1] .

إنّها لغة بلاغيّة تعتمد على الإيحاء ، اجتهد (جلاوجي) في توظيفها توظيفًا فنيًّا و جماليًّا لخدمة بنية النّص المسرحي في «**محاولة خَرْق التّرابط الدّلالي و النّحوي و العدول عن الاستعمال العادي**» [2] إلى استعمال صور رمزيّة جزئيّة تتداخل فيها كل أنواع البيان ،و قد بُنيَ المقطع الحواري السّابق _الذي غلب عليه السّرد الطّويل_ على عنصر لغوي أساسي هو البنية الفعليّة من حيث أنّها تتكوّن من : فعل + فاعل + مفعول به ، إنّه الثّلاثي اللّغوي الذي يحيل على دلالات ورموز يمكن إيجازها وفق المخطّط التّالي :

الفعل	⟸	الفاعل	⟸	المفعول به
سرقة الشّمس		الغراب		المقهور
⇩		⇩		⇩
الحريّة/الأرض		أمريكا و حلفاؤها		الإنسان الفلسطيني

فالشّمس هي الحرّية / الأرض ، و الظّلمة هي القهر ، و القصر هو الأرض / الوطن قبل الاحتلال ، و الحجرة هي الوطن بعد الاحتلال و الحصار الذي يمارسه هذا الاحتلال ضدّ المواطن الفلسطيني في أرضه ، و أمّا النّخلات فهي كناية عن الدّول العربيّة الإسلامية التي تعيش الشّتات و تتخلّى عن دورها الرّيادي فتقلّص حجمها ، و أمّا الغرب فهو تواطؤ هيئة الأمم المتحدة و بريطانيا و أمريكا في التّوطيد لعصابات الصّهيونية في اغتصاب أرض فلسطين العربيّة

---

[1]_عزالدين جلاوجي : الأعمال المسرحية غير الكاملة ، ص ، 37 .

[2]–الطاهر روابنية : (تظافر الشعري و الأسطوري –قراءة في رواية العشاء السفلي لمحمد الشرقي) ، مجلّة تجليات الحداثة ، ع3 ، جوان 1994 ص ، 79 .

و تشريـد أهلها ، و هكذا حوّل الأديب اللّغة إلى أشكال رامزة عـن طريـق شـحن المفـردات بإيحاءات جديـدة هي من ابتكاره الشّخصي .

و إذا انتقلنا من اللّغة إلى الحوار الذي يجب أن يرتبط بالحدث و يدفع به إلى الأمام ، نجد الكاتب في أماكن كثيرة من عمله الإبداعي يحقّق ذلك بوسائل عدّة ، كأن ترتكز مثلا على فعل معيّن تلح عليه الشّخصيّة و بالتّالي تستمرّ الحركة الدّراميّة في الصعود .

و تحتل فكرة إلحاح "الغريب" على "المقهور" و تحريضه عـلى الفـعل و هـو يطـلب الشّمس مساحات كبيرة من المسرحية ، فقد استمرّ هذا الفعـل التّحريضـي إلى آخـر مشهـد مـن مشاهـد المسرحية ، و تميّز فيه الحـوار بالطّابـع الذّهـني ، إذ نتـلمّس اقـحام الكـاتب أفـكاره النّقديـة و الايديولوجيّة للواقع المخزي للإنسان العربي عمومًا ، و تقـاعسـه في طلب حقّه و أخـده بالقـوّة كما أخذ منه بالقوّة ، و هذا ما عبّر عنه المقطع الحواري الآتي :

«**الغريب : لا يفلّ الحديد إلاّ الحديد ، و بالقوّة يجب أن تواجه القوّة .**

المقهور : (مذعنا) قبلت و أمري إلى الله .

الغريب : (مشجّعا) كن ذئبا و إلاّ أكلتك الذّئاب ، قاتل ، فإمّا تحيا حياة كريمة أو تموت موتة الأبطال الشّرفاء .

المقهور : (متحمّسا) أنا لها ، قبلت الفكرة ، سأعمل على تطبيقها» [1] .

فالحوار هنا يحاول أن يجتاز كونه ألفاظا ليكون فعلا من الأفعال تستغل فيـه طاقـات اللّغـة التّعبيريّة لتنمية الحدث و إثارة المواقف ، و«**الحوار المسرحي(...) حدث يقول فيه الأشخاص ما يقولون في مجابهة شخصيات أخرى أو موقف ، و ما يقولونه ليس تلاوة لقـول أو شعـر محفوظ أو إلقاء خطبة على جمهور ، ذلك أنّ الحوار نفسه "فعل" به نرى الأشخاص و هـم "يفعلون"»** [2] .

---

[1] عز الدين جلاوجي : الأعمال المسرحية غير الكاملة ،ص ، 80 .

[2] _محمد غنيمي هلال : في النّقد المسرحي ، دار النّهضة للطباعة و النشر ، الفجالة ، القاهرة ، مصر ، ص ، 49 .

و لو تأمّلنا اللّوحة الثّانيّة في مسرحيّة "النّخلة و سلطان المدينة" سنجد شكلا من أشكال هذا التّجاوز اللّغوي الذي يحضّ على الفعل في حوار الشّيخ مع أهل المدينة و هو يوجّههم بعد أن أحسّ بدنوّ أجله :

«**الشّيخ : نحن أمّة الشّروق ، افتحوا أبوابكم للشّروق لتكونوا أوّل من تشرق عليه الشّمس.. لتنهضوا مع النّور و الدّفء .. لتضحك معكم و تضحكوا معها .. افتحوا أبوابكم للشّرق ، اشرقوا في الكون كالشّمس ، يصمت لحظة و إيّاكم و الغرب .**

اللّسان : نفتح للغرب نوافذنا .

الشّيخ : (فزعا) لا تزيدوا عليها .. شمس الغرب باردة .. باردة ، شمس الغرب إلى أفول و انحدار ... شمس الغرب إلى حمإ و انكسار .. شمس الغرب وراءها خفافيش اللّيل ... و رهبة الظّلام ، وراءها الثّبور و الويل، لا تفتحوا للغرب إلاّ النّوافذ (يشتدّ عليه الألم فيجثوا على الأرض ، يهرع إليه الجميع و على وجوههم حزن و حسرة» [1] .

من الواضح أنّ اللّغة التي اختارها الكاتب نابعة من المضمون المأساوي ذاته ، و هو تكالب قوى الإمبرياليّة على جسد هذه الأمة العربيّة ، و ليس من الممكن التّعبير عنها بالعاميّة التي تعالج شؤون الحياة اليوميّة العاديّة للإنسان «**فالحوار الدّرامي لابدّ أن يمتثل لحتميات الفنّ و وضعياتهنّ حتى يكون ذا أثر وظيفي في إقامة البناء الدّرامي»** [2] ، فالحوار في هذا المقطع و في كلّ مقاطع مسرحيّات (عز الدين جلاوجي) قد امتثل لحتميات الفنّ الدّرامي و منها تلك اللّغة الدّالة على الشّمول عن طريق فصاحتها التي لا شكّ أنّها ترتبط بوجدان الأمّة ، و خاصّة أنّ الحوار السّابق يكشف عن الصّراع الحضاري بين الأمّة العربيّة التي

---

[1] _عزالدين جلاوجي : الأعمال المسرحية غير الكاملة ، ص ، 260 .

[2] _نبيل راغب : (الحوار الدّرامي بين الفن و الفكر) ، مجلة القاهرة ، العدد 95 ، 10 شوال 1409 الموافق ل15 ماي 1989 ، ص ، 23.

رمز لها الكاتب بأمّة الشّروق و بين الحضارة الغربيّة المهدّدة بالزّوال و السّقوط و التي رمز لها بـ "الشّمس" الباردة ، لأنّها تقوم على الجانب المادّي ممّا أدّى بها إلى الفساد و الانحلال و الاستياء ... و هذا ما عبّرت عنه الدّوال اللّغويّة في الحوار نفسه : الخفافيش / الظّلام ، الثبور / الويل ، و لا نظنّ أنّ الشّخصيّة المسرحيّة الممثّلة في "الشّيخ" قد انطلقت في حكمها من فراغ فالعدوّ الذي جسّدته اللّوحة الأولى من المسرحية هو هذا الغرب المستعمر الذي قتل و شرّد و حرق و ...

أمّا من النّاحية الفنّيّة فقد جاء هذا الحوار محشوّاً ببعض التّكرار و بنغمة خطابيّة استطاع الكاتب تطويعها لخدمة أهداف المسرحيّة ، و قد خفّفت من حدّتها تلك الشّاعريّة بلغتها الفنّيّة اعتماداً على الإيحاء و الثّراء الدّلالي و الانزياحي مع ما فيها من الجدّيّة و الرّصانة و الجزالة و التي تبدو واضحة في الألفاظ التّاليّة : (أفول ، انحدار، حمإ ، انكسار ، الثبور ، الويل (...) فلغته مزيج من محاولة استثمار الرّمز و استئناس الواقع بهدف مضاعفة الأثر الدّرامي فتشخيص الواقع لا يتنافى مع استخدام لغتها الفصحى لغة الحوار المسرحي التي يدخل بها الخلق أو الإبداع المسرحي مجال الأدب .

و كما جسّد الكاتب مشاهد للألم ، قدّم مشاهد حوارية ساخرة ، و لكن ممّ سخر (عز الدين جلاوجي) ؟

أخذ (جلاوجي) على عاتقه معالجة القضايا السّياسّيّة و الاجتماعيّة و الأخلاقيّة و ركّز سخريته على مشكلة الإنسان مع النّظام و السّلطة و القهر ، و من ذلك ما عبّر عنه الحوار الآتي على لسان السّلطة الحاكمة في مسرحيّة "أحلام الغول الكبير" و التي تمثّلها شخصيّة "دامص" :

«دامص : قفوا عند الجدار (يقفون جميعا حيث تعوّدوا الوقوف ، القائد الثّاني يبقى حيث هو لا يحرّك ساكنًا .. يعود دامص إلى عرشه يلتفت إليهم .. يصمت لحظات .. ثمّ يصرخ فيهم) استعداد (يستعدّون جميعًا كأنّهم نصب .. يتأمّلهم قليلا .. ثمّ يجلس)

دامص : أخبروني .

القادة : (بصوت واحد) لبّيك سعديك ...

دامص : أخبروني ...

القادة : (بصوت واحد) لبّيك سعديك ...

دامص : من هو العظيم الأعظم ؟

القادة : (بصوت واحد) مولانا الأعظم مولانا الأكبر ...

دامص : و لا فرعون ؟

القادة : و لا فرعون ؟

دامص : و لا نمرود ؟

القادة : و لا نمرود ...

دامص : و لا ذو القرنين ؟

القادة : و لا ذو القرنين ...

دامص : و لا سليمان ؟

القادة : و لا سليمان ...

دامص : و لا حمورابي ؟

القادة : و لا حمورابي ...

دامص : و لا الاسكندر المقدوني ؟

القادة : و لا الاسكندر المقدوني ..

دامص : و لا هتلر ؟

القادة : و لا هتلر ..

دامص : و لا هارون الرّشيد ؟

القادة : و لا هارون الرّشيد ...

دامص : (و هو يقوم من مكانه و يكاد يصفق كأنّهما يغنّي) و لا ... ولا ... ولا ...

القادة : ولا...

دامص : ولا ؟

القادة : (يندفع راقصًا مغنّيًا) ولا ... ولا ... ولا.. ولا ...ولا... (واندفع القادة يصفّقون) (يتوقّف فجأة ، فيقفون هم كالحجارة دون حركة ، لقد جمدوا في أماكنهم يتأمّلهم طويلا و يقول راضيا) لا بأس .. لا بأس .. ما زلتم مخلصين ، انتهى الاجتماع .. انصرفوا .. قد رضينا عنكم .. انصرفوا يا قادتي المخلصين» [1][*] .

إنّ هذا الحوار التّكراري ، الدّائري ، الباعث على السّخرية يبدو للوهلة الأولى أنّه يدور في فراغ و أنّ الكاتب ساقه فقط لمجرّد الإضحاك و أنّ اللّغة فيه مجرّد أصوات خاليّة من المعنى لكن القارئ المتمعّن يلحظ بطريقة رمزيّة أنّه بمثابة تعريّة لنمط بشري مثير للاحتقار ، هو هذا الحاكم الغاشم "دامص" ، إنّها السّخريّة من السّلطة الحاكمة المستبدّة الموغلة في النّرجسيّة و عبادة الذّات بدل الاهتمام بشؤون الرّعيّة و إشاعة العدل في شعبها ، إنّها ابتسامة مريرة ساخرة من الأوضاع المقلوبة للمجتمع العربي محمّلة بشحنة من الأسى و التّحسّر و الاستنكار و الهجاء ، و لا يفوتنا القول أنّ مفهوم السّخريّة قد ارتبط عند العرب بالهجاء ، فقد قابل (ابن رشد) بين الكوميديا و الهجاء في ترجمته لكتاب "فنّ الشّعر" لـ(أرسطو) بصرف النّظر عن الاختلاف بين المفهومين .

لقد كانت شخصيّة "دامص" كوميدية سوداء ، حاول الكاتب من خلالها تشخيص نوعيّة السّلطة التي تطغى على العالم العربي بشكل عام ، هذه السّلطة التي بنت نفسها على التّهميش و الإقصاء و العبوديّة حيث لا يظهر فيها المواطن العربي «**غير رقم من كم مهمل ، يواجه آلة السّلطة القمعيّة**» [2] .

---

[1]_عز الدين جلاوجي : الأعمال المسرحية غير الكاملة ، ص ص، 184_185 .

[*]_تكرّر هذا الحوار في المسرحية ثلاث مرّات ، (ص : 84 _ 207 _216)

[2]_مجموعة من المؤلفين : الخطاب المسرحي عند مصطفى رمضاني ، مطبعة تريفة ، بركان ، المغرب ، 2008 ، ص ، 156 .

أمّا في مسرحيّة "التّاعس و النّاعس" التي يغلب عليها طابع النّقاش بين الشّخصيّات للتّعرّف على أسلوب الحكم السّليم لينتهي باعتلاء السّلطة الظّالمة كرسي العرش و ذلك بسبب جهل الرّعيّة بأمور الحكم و افتقادها للثّقافة السّياسيّة[*1] و إيمانها بالخرافات ، و في ظلّ هذه المناقشات نجد بعض المواقف السّاخرة من لغة حوار قلّلت من حدّة هذه المناقشات :

«النّاعس : و ما الذي و رثتموه من الأجداد ؟

الشّاب 1 : أن يُجمع النّاس في صعيد واحد و يؤتى بغراب مدجّن يحمله أكبر أهل المملكة ثمّ يدفع به في الجوّ ليحطّ على أحد الحاضرين ليكون ملكًا .

النّاعس : الجميع دون استثناء ؟

الكهل : الجميع .. الجميع .. الكبار و الصّغار .. النّساء و الرّجال .. و حتّى الغرباء أيضا.

النّاعس : ما أعظم هذا الموروث ! لَأَجدادهم أعظم منكم و أذكى .

التّاعس : ما لك تحوّلت خطيبا متحمّسًا هكذا ؟ ماذا يعنيك أنت من أمرهم ؟

النّاعس : اسكت يا تاعس .. أعدك أن أجد لك عملا يستمرّ ليلاً و نهارًا (يبدأ النّاس في التّوافد .. بعد زمن يقف الشّيخ في مكان مرتفع و بجواره شاب يحمل غرابًا معصوب العينين) .

التّاعس : لو يقع الغراب عليّ لحقّقت حلمي في إقامة العدل بين هؤلاء المساكين (ينتظر ردًّا من صاحبه ثمّ يستمرّ في الحديث) و سأقضي على هذه العادة الخبيثة .

(*) _ هي أن يكون لكل مجتمع سماته التي تميّزه من قيم و معايير و معتقدات و مثل تتعلّق بالحياة السّياسية و بظاهرة السّلطة و النظام السّياسي . هذه المجموعة من القيم و المعتقدات و الرّموز حول النّظام السّياسي و كيف يفترض أن يعمل و حول ما قد تفعله الحكومة و حول نظرة الشعب إلى السّلطة و التزاماته إزاءها تشكّل الثّقافة السّياسية ، فالثّقافة السّياسية هي "سيكولوجية الأمّة" فيما يتعلّق بالسّياسة .ينظر :

Michael G.Roskin : Political Science : An introduction ,3 rd ed. (Englewood Cliffs, NJ :Prentice Hall,1988), P , 128

نقلا عن : سمير العبدلي : ثقافة الدّيمقراطية في الحياة السّياسية لقبائل اليمن (دراسة ميدانية) ، سلسلة أطروحات الدّكتوراه (62) ، مركز دراسات الوحدة العربيّة ، بيروت ، أفريل 2007 ، ط1 ، ص ص ، 50 _51.

النّاعس : تصل بها إلى المُلك ثمّ تقضي عليها لتحرم غيرك يا لك من أنانيّ .

التّاعس : و أنت ماذا تفعل حين يختارك الغراب ؟

النّاعس : حين يختارني الغراب سأرسلك سفيرًا .

التّاعس : الله ما أعظمك ! ما أكرمك ! أين تبعث بي سفيرًا ؟ في أيّ دولة ؟

النّاعس : إلى جمهوريّة القبر .. و إن شئت إلى مملكة الجحيم ، أسكت أسكت للشّيخ ما يقول (يتمتم الشّيخ بكلمات غير مفهومة ثمّ يطلق الغراب .. تتعلّق به العيون يرفع بعضهم أكفّ الضّراعة .. يحلّق الغراب لحظات ثمّ يقع على رأس أحدهم و يعود للطّيران لحظات ليحطّ على رأس النّاعس .. يحيط به الجميع يرفعونه و يهتفون) .

الجميع : عاش الملك .. يحيا الملك .. يحيا الملك .. عاش الملك ، يحيا الملك (يبتعد الجميع تاركين التّاعس يقف مدهوشًا)»[1] .

نلاحظ لغة النّص المسرحي لـ(عز الدين جلاوجي) من خلال ذلك المقطع الحواري أنّها لغة شعريّة ذات صور تلامس الفعل و تحرّض عليه و تؤسّسه بلمسة ساخرة ، تعبّر عن مأساويّة الوضع ، تستمدّ عناصرها من الكوميديا السّوداء و من المسرح السّياسي و من مسرح العبث .

على أنّنا نجد صدى لهذا العنصر و هو السّخريّة عند كثير من كتّاب المسرح القدامى مثل الكاتب المسرحي الإغريقي (أرسطوفانيس) الذي وظّف تكنيك المحادثة التّرفيهيّة من خلال مسرحيّة (الأكرانيين) ، حين توجّه فيها لنقد الحروب مبرزًا الأخطاء السّياسيّة داخل المدينة ، و نرى أنّ الغاية من توظيف هذا الأسلوب السّاخر هو للتّخفيف من الملل الذي قد تبعثه المناقشات الحادّة ، و الطّويلة بهدف التسرية على القارئ أو المشاهد خاصّة و إغرائه ثمّ استدراجه لمراجعة الذّات على ضوء ما تقدّمه المسرحيّة من نماذج بشريّة .

---

[1]_عز الدين جلاوجي : الأعمال المسرحية غير الكاملة ، ص ، 23_24 .

2 _الحوار الدّاخلي (Monologue)

وظّف الكاتب تقنيّة الحوار الدّاخلي لمزيد من الإضاءة الدّاخليّة للشّخصيّة و لتصوير الصّراع الذي يبدو فيها ، و تعدّ مسرحيتا"البحث عن الشّمس" و "أحلام الغول الكبير" من أبرز المسرحيّات التي وظّف فيها هذه التّقنيّة كوسيلة فنّيّة لبناء المسرحيّة ، و قد نهض هذا النّوع من الحوار في هاتين المسرحيتين بالعديد من الوظائف في النّص الدّرامي ، لعلّ من أهمّها الكشف عن مواقف الشّخصيّة إزاء الحدث الدّرامي ، و أورده الكاتب في مسرحيّة "البحث عن الشّمس" على لسان "المقهور" كما يلي :

«المقهور : حسن سأبدأ العمل ، و لكن لم تخبرني من أنت ، لقد وعدتني أليس كذلك ؟ (...) الله أين هو ؟ لقد اختفى كأن لم يكن مطلقا ، لا يهم سأبدأ العمل ، و حينما سألتقي به ثانية سأسأله (...) يظهر أنّ الجدار صلب جدًّا ، فرغم الزّمن الطّويل الذي استغرقته ، و رغم الجهد الكبير الذي بذلته إلاّ أنّني لم أنحت منه إلاّ القليل ، و لكن لا بأس من طلب الشّمس قدم مهرها غاليًّا ، لأواصل» [1] .

يعكس هذا المونولوج البعد النّفسي للشّخصيّة و صراعها الدّاخلي و الخارجي ، كما عبّرت هذه التّقنيّة الحواريّة عن جوهر الشّخصيّة و طبيعة التّجربة التي تمرّ بها في "الحجرة المظلمة" حيث لا يفصله عن "الشّمس" و نورها إلاّ ذلك "الجدار" الصّلب الذي يأخذ من جهده ، و مع ذلك فالإرادة في التّحرّر و رؤية الشّمس أقوى من الجدار ، و إذا كان هذا الحوار يصوّر رحلة "البحث عن الشّمس" بكسر هذا الجدار ، فإنّ هذه الرّحلة تبدأ في التّصاعد إلى أن يفتح كوّة في الجدار فيشعر أنّ رحلته تكاد تنتصر ، فيرسم آماله في تداعيات تشبه الحلم مواصلا القول :

«لم يبق إلاّ قشرة رقيقة سأزيلها (بصوت أعلى) سأزيلها (يواصل النّقب بحماس .. بعد لحظات يفتح كوّة فيهتزّ فرحًا) الله فتحتها ، فتحتها ، ها هي الشّمس تطلّ عليّ .. أبشر يا مقهور لقد رأيت الشّمس بعدما حرمتَ منها قرون (...) آه الحمد لله سيعود القصر كما

---

[1] _عز الدين جلاوجي : الأعمال المسرحية غير الكاملة ، ص ، 47 .

كان و ستنمو الأشجار .. و ينساب الماء رقراقا ، و تغرّد العصافير و يكتمل نخاعي الشّوكي ..» [1] .

بهذا الحوار الدّاخلي يتيح (عز الدين جلاوجي) للشّخصيّة أن تتدفّق في الكشف عن حلمها البسيط و حقّها في الحياة / في "الشّمس" ، موظّفا ضمير المتكلّم إشارة إلى أنّ الشّخصيّة تمرّ في ذروة أزمتها ، و قد ساعد هذا المزج بين الواقع و الحلم على تقديم حقيقة الشّخصيّة ، إنّها شخصيّة قد تحرّرت من القهر الدّاخلي فتجاوزته إلى التّحرّر الخارجي ، و يستمرّ الحوار الذي نرصد فيه التّطوّر الفعّال الذي طرأ على الشّخصيّة المقهورة :

«**المقهور : سنرى (يختفي الغريب ، ويشتدّ حماس المقهور) يجب أن أزيل الحاجز الذي وضعوه ، إنّ الشّمس من حقّي أنا أيضا ، فلماذا أُحرم منها ؟ (يعود إلى الثّقب من جديد يتوقّف بعد لحظات) مواصلة الحفر سيفني طاقتي ، و لكن لا بأس ، إمّا أن نرى الشّمس و أنعم بدفئها و إمّا أن أموت دون ذلك ، إنّ الحياة بلا شمس حياة دودة الأرض (يواصل النّقب)**» [2] .

إنّ هذا المونولوج نجده عميقًا في دلالته تلفُّه ظلال و رموز ، باستعمال ألفاظ و عبارات تجنح إلى تحطيم المعنى المحدود و المحسوس المنطقي للكلمة و تستدعي معاني أخرى ، فالكلمة لها دور أساسي في تطوّر الخّطّ الدّرامي ، فكلمة "الجدار" بعد أن كانت محدودة المعنى تتحوّل في النّص إلى مغزى تنبع منه مجموعة من العلاقات الدّراميّة تجاوزت دلالتها الإشاريّة المحدودة لتصبح مفهومًا سياسيًّا هو هذا الجدار الذي يفصل الفلسطيني عن أرضه ، و هو الحصار الذي يَضربُه الاحتلال على هذا الشّعب ليمنع عنه الحياة ، و إنّ مواصلة "النّقب" يوحي بانتفاضة الشّعب الفلسطيني في وجه هذا الاحتلال بأبسط الوسائل و هي الحجارة ، حيث النّقر على

---

[1] ـم . س ، ص ، ن

[2] ـم . ن ، ص ، 50 .

الجـدار يرمــز إلى هذا الفعل بامتياز و إن كانت المدّة ستطول ، و لكن ستستمرّ الانتفاضة حتّى النّصر .

إنّ هـذا المعنى يتّفـق _تمامـا_ مـع مفهـوم (ميترلنـك) للمسـرح في قولـــه : «**إنّ الشّـيء الدّرامي أو المأساوي في المسرح ليس فقط قوّة الحكاية و لا الأفعال الإنسانيّة اليائسة ، و لا الكلمات و المشاجرات** (...) **و إنّما هناك أيضا تلك القوّة غير المرئيّة التي يقدّمها المسرح ، فهي العالم اللاّشعوري للإنسان ، أو فوق الإنسان تحدث الدّراما الحقيقيّة و تكمن المأساة اليوميّة**» [1] ، إنّ هذا المونولوج أحدث إيقاعا في جوّ المسرحيّة و أسهم مساهمة فعّالة في تعميق المعنى و دفع الحركة الدّراميّة إلى الأمام و الإيقاع الذي يتميّز بقدرته علـى بعث الذّكريات ذات الرّموز العميقة ، هذه الرّموز التي تؤلّف عالما متميزًا من ذواتنا الضّيّقة و تتّسم بطابعها الكلّي [2] .

أمّا المونولوج في مسرحيّة "أحلام الغول الكبير" فقد عبّر بوضوح عن الشّخصيّة البطلة "دامص"و هي في حالة هلوسة تكاد تلامس الجنون حين وصلت معها أزمة النّرجسيّة إلى منتهاها: «**دامص : (يغرق في الضّحك .. يجلس على عرشه .. يخرج مرآته .. يأمر حارسيه) حَوِّلَا أنظارَكما إلى الجدار .. (يحوّل الحارسان أنظارهما إلى الجدار ... يتأملّ دامص مرآته يناجيها) مرآتي يا مرآتي الصّقلاء .. مَنْ أعظم العظماء ؟ مَنْ أقوى الأقوياء ؟ مَن السّيد في الأرض ؟ (يضحك ببلاهة) أنا ..؟ صحيح أنا ؟ صدقت أنا .. أنا .. أنا.. أنا .. (يقف من على عرشه و هو يصيح) أنا .. أنا .. (يدور ضاربا على الأرض بقدميه .. حتّى يسقط مغمى عليه .. فيحمله الحارسان إلى غرفة النّوم**» [3] .

اعتمد الكاتب في هذا الحوار الدّاخلي على التّكرار كأسلوب لم يغفل عنه ، فقد حفلت نصوصه _كما سبق الذّكر_ بشتىّ أنواع التّكرار ، فتكرار علامة الاستفهام "من" و ضمير المتكلّم

---

[1]_Guy Michaud : Message Poétique du Symbolisme , librairie Nizet , Paris , 1966 , P , 446

[2] _ينظر مصطفى ناصف : مشكلة المعنى في النّقد الحديث ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، 1970 ، ص ، 138 .

[3]_عز الدين جلاوجي : الأعمال المسرحية غير الكاملة ، ص ، 187.

"أنا" توحي بشدّة الإحساس بالفرديّة ، و كأنّ هذه الشّخصيّة الدّراميّة تبحث عن ذاتها الضّائعة و تحاول أن ترسم لها ذاتًا متخيّلة ، تُبرّر لها ما تُؤمن به من تكريس أكثر للسّلطة ، و الظّلم و الجبروت ، فهي لا ترى إلاّ نفسها في عالم فارغ من الوجود ، و هذا ما رمز له ب "المرآة" ، و قد صنعت هذه الشّخصيّة سياجا طوّقت به نفسها من حيث لا تدري ، فإقصاء الآخر هو إقصاء للوجود و للذّات ، لأنّ العالم قائم على مجموعة من الذّوات و إلاّ أصابها الانقراض منذ أزمان ، و هذا ما عبّر عنه (ابن خلدون) في مقدّمته الشّهيرة أنّ "**الإنسان مدني بالطّبع** " .

إضافة إلى هذا التّشكيل اللّغوي نلمس تشكيلا آخر تمثّل في " الحذف" الذي جاء على شكل نقاط هي عبارة عن فراغات ، و الحذف هو «**إسقاط أو ترك جزء من الكلام أو كلّه لدليل**» [1] ، و نجد الحذف في الأدب المعاصر يشكّل علامة سيميائيّة دالّة أين أضحت هذه العلامة تعجّ في تراكيب النّصوص الجديدة إيمانا بأنّ الأديب لم يعد يحبّ أن يقول كلّ شيء و الغاية من ذلك إشراك القارئ في العمليّة الإبداعيّة و استنطاقه ليكون مُبْدعًا ثانيًّا للنّص [2] .

و قد شكّل المونولوج _السّابق الذّكر_ انزياحا لغويًّا على مستوى الشّخصيّة أوحى بأنّها شخصيّة غير سويّة ، فاقدة الثّقة بنفسها ، فتعوّض ذلك بالتّعالي على الآخرين و هؤلاء الآخرين هم الرّعيّة ، تمارس عليهم الكبت السّلطوي و ما نقاط الحذف في الحوار إلاّ تعبيرًا عن تخلّي مثل هذا الحاكم عن وظائفه و عجزه عن مقاومة إغراءات السّلطة و الالتفات حول شعبه و ملء تلك الفجوات بالإنجازات التي تخدم مصالح رعّيته و تعزّز مكانته في قلوبهم .

---

[1] _الزركشي بدر الدين بن عبد ربّه : البرهان في علوم القرآن ،تر : أبو الفضل إبراهيم ، دار الجيل ، لبنان ، لبنان ، ج 3 ، 1988 ، ص ، 121 .

[2] _عبد الرّحمان تبرماسين : العروض و إيقاع الشّعر العربي ، دار الفجر للنشر و التّوزيع ، القاهرة ، مصر ، 2003 ، ص ، 131 .

هكذا إذن يتجلّى الحوار بنوعيه الخارجي و الدّاخلي ، و بلغته في النّص المسرحي للكاتب (عز الدين جلاوجي) عبر أكثر من مستوى ، أفرز كلّ منهما معجما لفظيًّا و معنويًّا خاصًّا و متنوّعًا ، اتّسع ليشمل التّجربة الإبداعيّة ، تحرّر الكاتب فيهما من اللّغة المستهلَكة و الحوار المملّ ، و أبحر من خلالهما في فضاء الرّمز ، ليرقى بمستوى النّص الدّرامي ؛ تمكّن من خلال ذلك إعطاء تجربته الدّراميّة أبعادا أخرى كانت تكمن خلف الألفاظ و السّطور ،و ما كان اللّفظ المعجمي القاموسي ليبلغها ، ممّا منحه قدرة أكبر على نقل التّجربة الدّراميّة و فسح المجال للتّأويل و القراءة .

الفصل الرّابع :

أنواع الرّمز في مسرحيات عز الدين جلاوجي

أوّلاً : الرّمز التراثي

1_الرّمز التاريخي

2_الرّمز الأدبي

ثانيًا : الرّمز الأسطوري

ثالثًا : الرّمز الديني

رابعًا : الرّمز الخاص

يسعى هذا الفصل من البحث إلى تعميق مسار الدّراسة و التّعرّف أكثر على طبيعة النّص المسرحي عند (عز الديّن جلاوجي) و بيان خصائصه الرّمزيّة و الفنّية الدّقيقة ، و تحديد إيماءاته و انزياحاته و انعكاس ذلك كلّه على تعميق الوعي الفكري و السّياسي و الفنّي لدى المتلقي حيث تكشف القراءة المتأمّلة في النّصوص المسرحيّة الجلاوجيّة حضور الرّمز بأنواعه : التّراثي الدّيني ، الأسطوري ، الخاص ، و لعلّ هذا التّنوّع الرّمزي يعود إلى إدراك الكاتب أنّ الفنّ عموما بحاجة إلى ظلال من الغموض تستفزّ المتلقّي و تجعله مشاركا في العمليّة الإبداعيّة .

و على هذا الأساس آثرنا أن نقارب الرّمز في النّص المسرحي لـ (عز الدين جلاوجي) ، من منظور قرائي ، باعتبار القراءة ما هي إلاّ تفسير لما هو **«أعلى ، ألا و هو النّص ، بما هو أدنى ألا و هو القراءات المتعدّدة له »**[1] ، فهي إذن قراءة نابعة من رؤية خاصّة قابلة للسّرد .

أوّلا :الرّمز التّراثي

يعدّ التّراث **«مرادفًا لكلّ ما احتضنته الذّاكرة العربيّة سواء على مستوى اللّغة أو العمارة ، أو الموسيقى أو العلاقات الاجتماعية ، أو التّاريخ المروي /المكتوب أو غير ذلك من المكونات ، أضحى حضوره ملحًّا لا للاحتماء من الآخر و لكن من أجل تصحيح الوضع الرّاهن»** [2] ، فالتّراث هو شيء من الماضي لا زالت الذّاكرة الجماعيّة العربيّة تحتضنه سواء كان مدوّنًا أو مرويًّا، يشكّل بالنّسبة لها جزءًا من تاريخها وثقافتهَا ، إذ يتّصل بنشاط الإنسان العربي في إطار الثّقافي العام، مع تعدّد مصادره و تشعّب أنواعه و هذا **«بعد مجيء الإسلام و انفتاح حضارته على الدّول المجاورة و ازدهار حركة التّرجمة في عصور الخلفاء و التّابعين، حتّى بلغت أوجّ عظمتها في الدّولتين الأمويّة و العباسيّة و أصبح للأمّة العربيّة تراث عربي موحّد»** [3] .

---

[1]_ عبد الجليل مرتاض : (مستويات وصفية للقراءة) ، مجلة الآداب ، ع 5 ، عام 2000 ، ص ،200

[2]_محمّد سالم محمد الأمين طلبة : مستويات اللّغة في السّرد العربي المعاصر ، مؤسسة الانتشار العربي ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2008 ص، 238

[3]_محمد الدالي : الأدب المسرحي المعاصر ، عالم الكتب ، القاهرة ، مصر ، ط2 ، 2006 ، ص ، 08 .

و إنّ استحضار هذا التّراث هو إلحاح من أجل قراءة الواقع للحاضر، مع تباين في درجة الاستفادة من هذه المادة التّراثيّة، فهي عند (سعيد يقطين) لا تخرج عن ثلاثة أنواع هي : المحاكاة و التّحويل و المعارضة[1] ، و إذا التحمت هذه الأنواع الثلاثة فإنّنا نقرأ الواقع بالعودة إلى الماضي للتّطلّع نحو المستقبل .

و يقوم تعامل(عز الدين جلاوجي) مع التّراث على عنصر التّجاوز و التّحويل و الاستكشاف و إبراز المواقف و الأحداث المسكوت عنها ، و هي الأطروحة التي يراهن عليها في كلّ انتاجه المسرحي، انطلاقا من رؤية معاصرة للماضي ، فالتّعامل من منظور (عز الدّين جلاوجي) قد انطلق من الحاضر في اتجاه الماضي و ليس العكس، و بدون هذه الرّؤية **«لا يمكن مقاربة التّراث و استجلاء بنياته العميقة و رصد اشتغال علاماته و فكّ رموزه و شفراته و كوداته و سننه»** [2] ، في تعاملنا مع المتن المسرحي للكاتب ألفينا حضورا متفاوتاً لأنماط الرّموز التّراثيّة يمكن حصرها في :

1_الرّمز التّاريخي

وظّف الأديب المعاصر الرّمز ليضعنا أمام صور و أحداث عجزت عنه اللّغة العاديّة من تمثيل تلك الصّور و الأحداث ، و استمدّ هذا الأديب من التّاريخ أحداثه و إيحاءاته الرّمزيّة أثْرت موضوعاته و أحداثه الدّراميّة و رؤاه الإنسانيّة ، و من أنماط الرّمز المستخدمة عند الأدباء المعاصرين الرّمز التّاريخي الذي **«قد يتّكئ على الأعلام التي كان لها صدى عميق في التّاريخ أو الأدب .. أو يعمد [الأديب] إلى شخصيات لها مواقف معيّنة و معروفة»** [3] ، و توظيف هذه الشّخوص التّاريخية كرموز في التّجربة الإبداعية يضفي على النّص الأدبي أبعادًا فنيّة و إنسانيّة و إيحاءات متنوعة مفتوحة على التّأويل و الدّلالة و القراءة .

---

[1]_سعيد يقطين : الرّواية و التّراث السّردي ، من أجل وعي جديد بالتراث ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط1 ، 1992 ،ص ، 102 .

[2]_محمد جلال أعراب : خطاب التأسيس في مسرح النقد و الشهادة ، ص ، 81 .

[3]_ نسيب نشاوي : المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر ، ص ، 471 .

و تتّضح معالم الشّخصيات الرّمزية في النّص المسرحي لـ(عز الدين جلاوجي) أكثر في مسرحية "أحلام الغول الكبير"، حيث استحضر على لسان بطلها "دامص" أسماء أعلام تاريخيّة حاولت الخروج من سلطة التّاريخ لتتحوّل إلى علامة مسرحيّة خصّبت الحقل المسرحي و هي "فرعون، نمرود، ذو القرنين، سليمان، حمورابي، الاسكندر المقدوني، هتلر، هارون الرّشيد[1]، كما أمّدت هذه الأسماء النّص بقوّة دلاليّة غنيّة بالإيحاءات ، يساعده على ذلك المجهود الذي بذله الكاتب للجمع بين ما هو عربي ، و ما هو إنساني رغم التّباعد الزّمني و المضموني بينهما .

فمن تلك الأسماء ما ارتبط مضمونها بكلّ أنواع الاستبداد و كذا المعصيّة و الدّكتاتوريّة و منها ما ارتبط بالبطولة و العدل ، و يمكن أن نفصل هذا الارتباط و الاختلاف ضمن الجدول الآتي :

رموز العدل و البطولة	رموز الطّغيان و المعصيّة
حمورابي	فرعون
سليمان	نمرود
الاسكندر الأكبر	هتلر
ذو القرنين	
هارون الرّشيد	

فمن المفارقة أن تجمع هذه الشّخصيّة الدّراميّة _دامص_ بين الضدّين، و إذا رحنا نبحث عن علّة ذلك يمكن القول أنّها تشكّل ثنائيّة بالنّسبة لهذه الشّخصيّة قائمة على ما هو كائن (الطّغيان) و ما يجب أن يكون (العدل) ، و ضمن هذه الثّنائيّة نتج الصّراع النّفسي على مستوى تلك الشّخصيّة ، بين (الأنا) و (الهو) و (الأنا الأعلى) ، و عندما يتغلّب (الهو) بتناقضاته الذي يجمع بين كلّ ما هو شاذ من الأعمال و سلوك مضطرب ، ينحدر به أحيانًا

[1]_ ينظر عز الدين جلاوجي : الأعمال المسرحية غير الكاملة ، ص ص ، 184 _185

إلى الانسلاخ عن عالم البشر ليصل إلى عالم الوحوش و الغيلان ، فيحدث الإغماء الذي لا نخاله إلاّ رمزًا للهروب و عدم القدرة على مواجهة حقيقته البشعة .

أمّا في مسرحيّة "البحث عن الشّمس" يصوّر الكاتب فيها تاريخ فلسطين منذ أن تكالبت عليها القوى العالميّة و الكيان الصّهيوني إلى يومنا هذا في لوحة رمزيّة جسّدت المأساة الفلسطينيّة بشتّى تفاصيلها في عرض رمزي كلّي يَنِمّ عن معرفة بخبايا التّاريخ و مخططات اليهود ، بتواطؤ هيئة الأمم المتحدة و صنّاعها .

و يمكن لنا أن نعرض لبعض اللّوحات الرّمزية لهذا التّاريخ ، فبداية رمز للمواطن الفلسطيني خاصة و العربي عامّة بـ "المقهور" هذه الشخصية المحوريّة التي فصّلنا في ملامحها في فصل سابق، قدّمه النّص الدّرامي ــبدايةــ في مكان مغلق هو حجرة مظلمة لا باب لها، تقاسمه فيها الصراصير و العناكب و الفئران.. ، و إن كان هذا المكان المغلق لم ينغلق عن الجوانب المهمّة في القضيّة الفلسطينيّة ولم يجعلها الكاتب مسطّحة، فمن المكان الضّيق انطلقت الأبعاد الاجتماعيّة و الاقتصاديّة و السّياسيّة و ما إلى ذلك من العوامل المتشابكة التي شكّلت نسيجًا خلفيًّا لهذه القضيّة .

و يصوّر النّص تآمر القوى الامبرياليّة الاستعمارية الكبرى مع الصهيونيّة العالميّة في مطلع القرن العشرين، انطلاقا من وعد بلفور دون تصريح بكلّ هذه التفاصيل التّاريخيّة، و هذا ما يعبّر عنه المقطع الحواري التالي :

«ملك الشّمس : الحقيقة أني سئمت من ربيبي، فهو يتدخل في شؤوني و يطمع في أملاكي .

الحليف : لقد حذرتك من كل ذلك .

ملك الشّمس : (فرحا) ما دمنا قد اتفقنا سنضرب عصفورين بحجر واحد .

الحليف : (مذعنا) لن أخالفك رأيا، فما عهدتك إلاّ حصيفا، سديد الرّأي، و الرّبيب مثلما يشكّل عليك خطرًا يشكّل عليّ خطرًا أيضا، بل و على كل الحلفاء .

ملك الشّمس : إذن نحرّض ربيبي، بل حرّضه أنت على أن يسكن مع المقهور و هكذا سنتخلّص من الرّبيب و نشغل المقهور عن أن ينقر الجدار علينا فيقلق راحتنا .

الحليف : فكرة عبقرية (يضحكان) و سنمدّ الرّبيب بكل ما يحتاج» [1] .

فالرّبيب هو رمز لليهود المشتت في العالم، و ملك الشّمس هي أمريكا، و الحليف هو بريطانيا و على كليهما تقع تبعات تصريح وعد بلفور[*] الواعد بإنشاء وطن قومي لليهود في فلسطين، بل و حتى خارج فلسطين، حتّى يتخلصَا من عبء تواجدهم في أراضيهم، و حتى يشغلوا العرب و يتفرّغوا هم للدّسائس و المؤامرات، و ربما لنا في هذا الاعتراف خير دليل على هذه الحقيقة التاريخيّة التي تضمَّنها السّياق الدّرامي بطريقة رمزيّة إيحائيّة ، و يذكر (ونستون تشرشل) في مذكراته **«و إذا أتيح لنا في حياتنا _و هو ما سيقع حتما_ أن نشهد مولد دولة يهودية، لا في فلسطين وحدها، بل على ضفتي الأردن معا، تقوم تحت حماية التّاج البريطاني و تضم نحو من ثلاثة ملايين أو أربعة ملايين من اليهود، فإنّنا سنشهد وقوع حادث يتّفق تمام الاتفاق مع المصالح الحقيقيّة للامبراطوريّة البريطانيّة»** [2]

و يتواصل التّاريخ السّياسي للقضيّة الفلسطينيّة عبر مشاهد المسرحيّة ، حيث نلمس في مقطع حواري آخر قرار التّقسيم الذي أقرّته هيئة الأمم المتحدة :

«ملك الشّمس : أنا عندي فكرة قد ترضيكما .

المقهور : أعرضها علينا لننظر فيها، فما عهدناك إلاّ سديد الرّأي مخلص النّية .

---

[1]_م . س ، ص، 58

[*]_جاء هذا الوعد في 2 نوفمبر 1917 ، اتّخذ صورة رسالة من اللّورد بلفور وزير خارجية بريطانيا إلى اللّورد روتشيلد : "إن حكومة جلالته لتنظر بعين الارتياح إلى إنشاء وطن قومي في فلسطين للشعب اليهودي و ستبذل أطيب مساعيها لتسهيل بلوغ هذه الغاية ، و ليكن معلوما أنّه لن يعمل شيئا من شأنه أن يلحق الضّرر بالحقوق المدنيّة و الدّينيّة التي تتمتّع بها الطّوائف غير اليهوديّة الموجودة في فلسطين ، أو بالحقوق التي يتمتّع بها اليهود في أيّ بلد آخر و المركز السيّاسي الذي حصلوا عليه" ، ينظر :

إيهاب كمال : 60 عاما من الصراع العربي الإسرائيلي ، مراجعة : أحمد محمد صبري ، هبة النيل العربية للنشر و التوزيع ، الجيزة ، مصر ، 2008_2009 ، ص ، 87

[2] _عمر عبد العزيز عمر : دراسات في تاريخ العرب الحديث و المعاصر ، دار النهضة العربية ، بيروت ، 1980 ، ص ، 625 .

ملك الشّمس : تقتسمان ما أخذ الرّبيب بينكما .

المقهور : (ثائرا) نقتسم البيت ؟ إنّه بيتي .

ملك الشّمس : على رسلك ، لا تكن عصبيًّا، أنا أقصد القطعة التي أخذها الرّبيب .

المقهور : (رافضا بغضب) كيف أقسِّم حقِّي مع غيري، ما فعل هذا مجنون، فكيف يفعله عاقل؟ .

الرّبيب : و أنا لا أقبل القسمة أبدًا، لي من القوّة ما أقهرك به، بل ما آخذ به حتّى الذي مازال تحت يديك» [1] .

يحيل هذا الحوار على حقيقة تاريخيّة مفادها أنّ الولايات المتّحدة كانت أسبق الدّول إلى الاعتراف بالدّولة اليهوديّة نتيجة الضّغط الصّهيوني عليها و كذا تدعيم نفوذها مستغلّة هذا النفوذ في دوائر الأمم المتّحدة ، مقدّمة لها المعونات الماليّة و الاقتصاديّة و العسكريّة في صراعها مع العرب و هذا ما يرمز إليه المقطع الحواري الآتي :

«ملك الشّمس : (فرحا) مبارك عليك الانتصار، يظهر أنّ الأمور تسير على الدّرب الذي خطّطنا بالضّبط .

الرّبيب : و أين ما اتّفقنا عليه ؟

ملك الشّمس : تقصد السّلاح ؟

الرّبيب : أجل السّلاح و الشّمس قبل السّلاح، حتّى لا يموت نخاعي .

ملك الشّمس : (آمرا) انقلوا إليه سريعا كميّة من السّلاح و أَثِّثُوا له بيته الجديد، (يسرع الجنود بتنفيذ الأوامر) .

الرّبيب : هذا عمل لن أنساه مطلقا .

ملك الشّمس : أنا تحت أمرك، لا تطلب شيئا إلاّ كان أمامك حاضرًا في أقل من لمح

---

[1] ـ عز الدين جلاوجي : الأعمال المسرحية غير الكاملة ، ص ، 69 .

البصر » [1] .

و يبدو تهافت الرّمز في هذا المقطع واضحًا، إذ لم يعتمد الكاتب السّرد التّاريخي و التّقرير لأنّ ذلك شأن التّاريخ الذي يبقى شاهدًا على تصريح (هيوبرت هنفري) نائب رئيس الولايات المتحدة في 11 ديسمبر 1966 : **«إنّ الولايات المتّحدة ستعارض أيّ عدوان في الشّرق الأوسط يهدّد السّلام و بمقتضى هذا فهي تتعهّد بحماية إسرائيل كدولة حرّة مستقلّة»** [2] ، و هذا ما عبّرت عنه الصورة الرّمزية في الحوار السّابق في تآلف مع الرّموز الخاصّة و الجزئيّة مثل : السّلاح / البيت / الشّمس .

و هكذا فالأديب يعنى بالصّورة الرّمزية و كثافتها و إيحاءاتها بالمعنى دون التّصريح به و القارئ يلمس ذلك المعنى من وراء ما تشيعه اللّغة من دلالات على مستوى القضيّة المرموز لها .

2_ الرّمز الأدبي :

لقد تغذّى النّص المسرحي لـ(عز الدين جلاوجي) من روافد أدبيّة عربيّة سواء على مستوى الرّمز الشّعري أو المثل والحكمة، و قد ساهمت هذه الرّوافد الأدبيّة في مجموعها في تشكيل النّص المسرحي للكاتب بملامح عربيّة خالصة وثيقة الصّلة بالوجدان العربي، إذ تعدّ بمثابة حوار يتواصل فيه كل ما هو عربي، و خاصّة و أنّ هذا الموروث القديم و الجديد واحد ، و كذا القضايا التّي يطرحها النّص الدّرامي العربي هي واحدة أيضا .

أ_ الرّمز الشّعري :

و نعني به مختلف الرّموز الشّعريّة العربيّة القديمة أو الحديثة التي ضمنّها الكاتب حواراته الدّراميّة ليوحي بها إلى دلالات تمتّن الموقف الدّرامي و الرّؤيّة الذّاتيّة للكاتب، و في هذا المجال نجد الكثير من تلك الأشعار الرّموز التي يمكن أن نكشف عن انزياحاتها و مدى ارتباطها بالحدث

---

[1] _م ، س ، ص ص ، 6 6، 67

[2] _عمر عبد العزيز عمر : دراسات في تاريخ العرب الحديث و المعاصر ، ص ، 735 .

الدّرامي في النّص ، ففي مسرحية "التّاعس و النّاعس" وظّف الكاتب عبارة من بيت (المتنبي) المشهور :

أنام ملء جفوني عن شواردها * و يسهر الخلق جرّاها و يختصم**[1]

و منه ما جاء في المقطع الحواري الآتي :

«النّاعس : هل تراني أعمل ؟

التّاعس : أبدًا أنت و العمل كالملائكة و الشّياطين .

النّاعس : أحسنت .

التّاعس : لم أفهم .

النّاعس : هل مت ؟

التّاعس : بل أنت في صحة جيّدة .

النّاعس : أحسن منك ..أحصل على طعامي و كسائي و أنا نائم .

التّاعس : صدقت ، نائم ملء جفونك .. و لكن» [2] .

يعبّر "التّاعس" في المقطع السّابق عن استيائه من "النّاعس" الذي يرمز إلى البورجوازيّة الانتهازيّة ، التي تتغذّى مما تنتجه الطّبقة الكادحة التي رمز لها بـ"التّاعس" دون تحريك للضمير و لا شعور بالمسؤوليّة و هذا ما عبّر عنه بالعبارة "نائم ملء جفونك" .

إلاّ أنّ النّسق بين التّركيبين نراه مغايرًا ، فالتّركيب الدّرامي نراه في موضع هجاء ، يمثّل تلك الطّبقة الانتهازيّة و بصوت فيه كثير من المرارة و الأسى و كذا التّسليم بالأمر الواقع ، أمّا النّسق الشعري فهو فخر بالذّات و بصوت يقترب كثيرًا من التّحدي و التّعالي ، و لا نخال الكاتب إلاّ معجبًا بـ(المتنبي) ، حيث لا يفتأ يردّد رموزه الشّعرية في ثنايا حواراته الدّراميّة خاصّة ما يوحي منها بالطّموح و الإرادة و التّحدي ، و منه ما جاء في مسرحية "البحث عن الشّمس" :

---

[1]_أبو الطيب المتنبي : ديوان أبو الطيب المتنبي ، شرح أبي البقاء العكبري ، دار الفكر ، المجلد الثالث ، الجزء الثالث ، د.ت ، ص ، 367 .

[2]_عز الدين جلاوجي : الاعمال المسرحية الكاملة ، ص ، 17 .

«الغريب : (مقاطعا بغضب) و لكن أما زلت في الاستدراكات ؟

المقهور : و لكن الشّمس أمرها صعب .

الغريب : و ما أنت فيه ؟

المقهور : ما أنا فيه أسهل و أبسط .

الغريب : أسهل و لكنه أهون و أحقر .

المقهور : (مفكرا) الأسهل .. الأصعب ؟؟؟

الغريب : إذن أنت بين أمرين إمّا..و إمّا ..و على قدر أهل العزم تأتي العزائم» [1].

فالعبارة الأخيرة مأخوذة من بيت (المتنبي) القائل :

على قدر أهل العزم تأتي العزائم*و تأتي على قدر الكرام المكارم**[2]

فالرّؤيّة الشّعريّة و الرّؤية الدّراميّة تكاد تكون واحدة لتشابه السّياقين على مستوى هذا الاقتباس الرّمزي ، فكلاهما يعبّر عن الحماسة لدفع البطل للانتصار ضدّ قوى خارجيّة هي في المسرحيّة يمثّلها "ملك الشّمس" و حلفاؤه و ربيبه ، و في الموروث الشعري فهو سيف الدّولة ضدّ أعدائه الرّوم.

وفي المسرحية نفسها يوظّف رمزًا شعريًّا لشاعر آخر هو (زهير بن أبي سلمى) ، و الذي اقتبسه حرفيًّا من بيته الشّعري الذي يقول فيه :

و من يجعل المعروف من دون عِرضِه*يَفِدْهُ و من لا يتّق الشّتم يُشتمِ**[3]

أمّا في النّص المسرحي، فقد وردت العبارة المقتبسة كالآتي :

---

[1]_عز الدين جلاوجي : الأعمال المسرحية غير الكاملة ، ص ، 35

[2]_أبو الطيب المتنبي : شرح أبي البقاء العكبري ، ص ، 378 .

[3]_زهير بن أبي سلمى : شرح ديوان زهير بن أبي سلمى ، شرح و تنقيح : حجر العاصي ، دار الفكر العربي ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1998 ، ص ، 112 .

«المقهور : (مخاطبا الرّبيب) لو رحمتنا لرحمناك، و لكن من يجعل المعروف في غير أهله يعد ذمّا عليه و يندم، خذها، تأخذك إلى الجحيم (يطعنه عدّة طعنات فيسقطه أرضا ملطخا بالدّم» [1] .

يعكس الرّمز الشّعري في المقطع الحواري السّابق النّزعة السّلميّة للإنسان العربي، و كذا القدرة على الكيد، إذا ما جنح الآخر إلى العدوان، فالسّياق الدّرامي يحدّثنا أنّ "المقهور" رمز المواطن العربي قد رضي بأن يتقاسم المكان / الوطن مع ربيب "ملك الشّمس" رمز الكيان الصّهيوني و هذا يحيل إلى ما هو كائن في الواقع ، و هو قيام دولة فلسطينيّة مستقلّة في جزء من فلسطين بالموازاة مع دولة يهوديّة في فلسطين تحاول التّوسع بطرد الفلسطينيين من ديارهم و تشريدهم و الاستلاء على كل فلسطين بتواطؤ مع هيئة الوئام ، و"ملك الشّمس" وحلفائه و رفع شعارات السّلام ، و وصف كل تحرّك عربي بالإرهاب و نراها _في المقطع السّابق_ دعوة من الكاتب لإشهار السّيوف في وجه الغاصبين و أخذهم أخذ مقتدر بلا لين و لا رحمة .

كما لا نعدم الرّموز الشّعريّة الحديثة التي تردّدت في النّص المسرحي لـ(عز الدين جلاوجي) حيث نسمع صوت (أبي القاسم الشّابي) يتردّد مرتين، الأولى في مسرحيّة "البحث عن الشّمس" و الثّانية في مسرحيّة "أحلام الغول الكبير" ، ففي مسرحيّة "البحث عن الشّمس" ورد الرّمز الشّعري على لسان الغريب :

«المقهور : ما كنت أظنّ يومًا أنّني سأقوم .. و منذ نمت في المرّة الأولى، كنت أحلم بالوقوف، و لكن حلمي هذا لم يكن يتجسّد على أرض الواقع ، بل كاد يتبخّر و يتلاشى، و السّبب هو أنّني كنت أخشى السّقوط.

الغريب : العضو الذي لا يعمل يضمر، و الذي يخشى السّقوط يعش أبد الدّهر بين

---

[1]_عز الدين جلاوجي : الأعمال المسرحية غير الكاملة ، ص ، 81 .

الحفر » [1] .

نلاحظ استحضار الرّمز الشّعري في قوله : "و الذي يخشى السّقوط يعش أبد الدّهر بين الحفر" المأخوذ من قول الشاعر (أبي القاسم الشابي) :

وَ مَنْ لاَ يحبُّ صعود الجبال*يعش أبد الدّهر بين الحفر**[2]

يتقاطع هذا البيت مع السّياق الدّرامي في المسرحيّة في اكتساب الحسّ العربي بالهزيمة و التّحذير من الموت و الاندثار ، و عليه فالتّوظيف بهذا الشّكل التّكاملي يشكّل رؤية موحّدة فسبب الإحساس بالضّياع و الخيبة مردّه تضييع الوطن و الأمانة ، و من ثمّ يأتي الفعل الإنساني الموازي و هو الضعف و الاستكانة و الخوف و الاستسلام .

أمّا في مسرحية "أحلام الغول الكبير" فالكاتب قد أخذ الرّمز الشّعري من قول الشّاعر :

سيجرفك السّيل سيل الدّماء * و يأكلك العاصف المشتعل**[3]

و هذا ما نلمسه في المقطع الحواري الآتي :

«الشّيخ : بل يجب الانتظار.. الحال لن يكتب له الاستمرار.. سيهطل الغيث في ذي الظلّ.. ستنزل الأمطار.. يجب الانتظار.. يجب الانتظار (فجأة يقبل حشد من العساكر يتأمّل النّاس ذلك باندهاش شديد.. يعلقون القائد على خشبة الشّنق.. بين صمت مطبق..) القائد : (يصِيح مهدّدًا) ستجرفك الدّماء أيّها الطّاغيّة (ثائرا مندفعا) ثوروا ..انفروا..» [4] .

إنّ هذا التّوظيف غرضه زيادة المعنى و التّكثيف منه ، كما أنّه يشير إلى الدّلالة دون حاجة إلى عناء البحث عن معادلات لفظيّة أخرى ، فمجرّد ورود هذا التّضمين تحضر دلالته معه و هو التّنديد بالطّغيان و التّنبؤ بنهايته الوخيمة و هو سيل الدّماء الذي سيجرف الطّاغيّة هذا السّيل الذي هو رمز لثورة الشّعوب المستضعفة و هكذا يلتفّ السّياق الدّرامي حول السّياق

---

[1]_ عز الدين جلاوجي : الأعمال المسرحية غير الكاملة ، ص ، 42 .

[2]_أبو القاسم الشابي : ديوان أبي القاسم الشابي و رسائله ، قدم له و شرحه : مجيد طراد ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ، 2004 ، ص ، 25 .

[3]-أبو القاسم الشّابي : ديوان أو القاسم الشّابي ، ص ، 06 .

[4]_عز الدين جلاوجي : المرجع السابق ، ص ، 191 .

الشّعري ، ليشكّلا معًا وحدة دلاليّة متكاملة و هذا ما جعل النّص الأدبي المعاصر يجد«**في أصوات الآخرين تأكيدًا لصوته من جهة و تأكيدًا لوحدة التّجربة الإنسانيّة من جهة أخرى**» [1] .

ب_ الأمثال و الحكم :

تعدّ الأمثال و الحكم من أهم المصادر التي استقى منها الأدباء رموزهم ، و لم يكن (عز الدين جلاوجي) ليغفل عن هذا المصدر المهمّ في بناء صوره الدّراميّة لما يتميّز به من روعة القول و الحكم الصّحيح المسلّم به في إيجاز دون تكلّف.

ففي مسرحيّة "التّاعس و النّاعس" التي حاول الكاتب من خلالها أن ينتقد الأوضاع الاجتماعية و السّياسية غير المنضبطة في مجتمعه ، لم يلجأ إلى المباشرة في التّعبير، و إنّما تخيّر الأسلوب الرّمزي و تقنيّة القناع لتوجيه سهام نقده إلى مجتمع مليء بالفساد ، اختلّت فيه الموازين و ضيّعت القيم ، فتخيّر قناع المثل الشّعبي "**أخدم أتاعس للنّاعس**" للتّعبير عن الفساد بشتّى أنواعه ، بما أنّ «**مهمّة المسرح الجديد أن يضع الإنسان في الظّروف التي تحيط به، و تحدّد مجال فاعليته ، و تحمل عناصر تغيّره و تغيّر مجتمعه ، و لذا فهو يعرض تماما عن وظيفة المسرح القديم ، و يغيّر تماما من موقف المتفرّج ، إنّه يبني الدّراما بحيث تسمح للمتفرّج [أو المتلقي] باستجماع الظّروف الموضوعيّة التي يعيش في قلبها، و بحيث يترك [النّص الدّرامي] و قد أصبح على وعي بما يشكّل حياته ، فوظيفته اجتماعية و هي أيضا وظيفة ثوريّة**» [2] ، إنّها الأطروحة التي يراهن عليها الكاتب (عز الدين جلاوجي) في كلّ إنتاجه المسرحي فـ"التّاعس" في المسرحية هو رمز للطّبقة الكادحة المسحوقة في المجتمع ، و"النّاعس" هو رمز للبرجوازيّة الانتهازيّة ، إنّها المفارقة التي قامت عليها أحداث المسرحية .

---

[1]_السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث (مقوّماتها الفنية و طاقاتها الابداعية) ، دار النهضة العربية ، بيروت ، لبنان ، ط3 ، 1984 ص ، 178 .

[2]_محمد مندور : الأ صول الدّرامية و تطورها ، مجلة المسرح ، العدد 24 ، يوليو 1984 ، ص ، 24 .

كما وظّف الحكمة في المسرحيّة نفسها "الفتنة نار" و لا نخال الكاتب إلّا ابتكرها من التّراث الإسلامي الذي يقضي بأنّ الفتنة أشدّ من القتل و هذا ما نلاحظه في الحوار الآتي :

«النّاعس : يا جماعة، ما هكذا يكون الخلاف .

التّاعس : و ما دخلنا نحن ؟ فلنغادر.(يزداد عدد المتخلّفين و ترتفع أصواتهم)

الكهل : يا قوم حكّموا العقل.. الفتنة نار.. و النّار شرّ و شنار» [1] .

صوّرت هذه الحكمة الفتنة التي تحدث بين الأشقاء في الوطن الواحد إلى حدّ الاقتراب من حرب أهليّة ، بسبب خلافات يمكن تجاوزها بتحكيم العقل ، إنّها ترمز إلى الواقع الذي يحياه النّاس اليوم في المجتمع العربي، و كأنّ الكاتب يشير إلى الفتنة المشتعلة في كل ركن من أركان هذا الوطن بفعل فاعل.

و من الحكم السّائرة أيضا ، ما ورد على لسان "التّاعس" في الحوار الآتي :

«**التّاعس : قلبي يرفض ظلمك و طغيانك .**

النّاعس : ويحك ماذا تقصد ؟

التّاعس : لن أسكت عن ظلمك "السّاكت عن الحقّ شيطان أخرس"» [2] .

و الحكمة هي "السّاكت عن الحقّ شيطان أخرس و المتكلّم بالباطل شيطان ناطق" [*] و ما يمكن ملاحظته على هذا التّضمين إيحاؤه بطبيعة الصّراع بين الشّخصيتين ،إنّه صراع بين ثنائية (الحقّ / الباطل) التي قامت عليها التّجربة الدّرامية في هذا النّص المسرحي بين "التّاعس" و "النّاعس" ، فهي تيمة تمثّل إدانة للسّاكت عن الظّلم و الجور في المجتمعات المسحوقة و الدّفع بها نحو الثّورة و التّمرّد ،و هي الوظيفة الدّلاليّة التي اكتسبها هذا الرّمز الأدبي داخل السّياق النّصي.

---

[1] _عز الدين جلاوجي : الأعمال المسرحية غير الكاملة ، ص ، 22 .

[2] _م ، ن ، ص ، 29 .

[*] _و يشهد لهذا ما جاء عن بعض السّلف أنها من الحكم السائرة ، ينظر : عبد الرحمان بن محمد بن قاسم العاصمي النّجدي الحنبلي : الدرر السّنية في الأجوبة النجدية ، مجموعة رسائل و مسائل علماء نجد الأعلام من عصر الشيخ محمد بن عبد الوهاب إلى عصرنا هذا ، القسم الأول من كتاب الجهاد ، طباعة ورثة عبد الرحمان بن محمد بن قاسم ، الرياض ، ج 8 ، ط 7 ، 2004 ، ص ، 78

و لقد أراد الكاتب أن يثبت في ثنايا نصوصه الدّراميّة و في مواضع كثيرة أنّ القوّة لا تقهرها إلاّ قوّة مثلها، ووجد في الحكمة العربيّة ما يرمز به إلى هذه التّيمة، وهذا ما يجسّده المقطع الحواري الآتي في مسرحية "النّخلة و سلطان المدينة" ، و في آخر مشاهدها :

«السلطان : ماذا تفعلون يا حمقى ؟ لأسجننّكم جميعا، أتدرون من أنا ؟ أنا السّلطان، أنا عظيم هذه السّلطنة و سيّدها و مالكها، أنا سيّدكم و سيّد آبائكم و أبنائكم .

السّيف : تشتري القلوب بالحبّ و العدل، لا بالسّيف و السّطو أيّها الجبّار الظّالم ، لا تتعب نفسك لقد زال ليل الظّلم إلى الأبد .

الجميع : (هاتفين) الموت للظّالمين.. الموت للظّالمين..

السّيف : (للجميع) إنّ الحديد بالحديد يفلح...» [1] .

في المقطع توظيف للحكمة العربيّة الشّهيرة "الحديد بالحديد يفلح" أي لم يبق مجال للسّياسة و الخوف و التّنديد أمام سلطة طاغيّة لغتها الوحيدة هي السّيف والسّوط وسفك الدّماء فطريق الحرّية إذن واضح هو القوّة .

و عندما صوّر الكاتب مكائد أعداء الأمّة العربيّة في مسرحيّة "البحث عن الشّمس" و هم "ملك الشّمس" و"حلفائه" و"ربيبه" وظّف المثل العربي "ضرب عصفورين بحجر واحد" و هذا في المقطع الحواري الآتي :

«ملك الشّمس : الحقيقة أنّي سئمت من ربيبي، فهو يتدخّل في شؤوني و يطمع في أملاكي .

الحليف : لقد حذرتك من كل ذلك .

ملك الشّمس : (فرحا) ما دمنا قد اتفقنا سنضرب عصفورين بحجر واحد» [2] .

---

[1] ـعز الدين جلاوجي : الأعمال المسرحية غير الكاملة ، ص ، 347 .

[2] ـم ، ن، ص ، 57 .

فالاتّكاء على هذا المثل العربي و الإمعان في تتبّع تجلّياته داخل السّياق الدّرامي يفضي إلى تلك البؤرة المركزيّة التي قامت عليها أحداث المسرحية كلّها و هو الصّراع العربي الإسرائيلي و الخلفيّة السّياسية و التّاريخيّة التي قام عليها ، من سعي هذا التّحالف الغربي إلى زرع الكيان اليهودي المشتّت في قلب الأمّة العربية للتّخلّص من عبء هذا الكيان و خطره أوّلاً ثمّ قهر هذه الأمة ثانيًا .

و في مسرحيّة "النّخلة و سلطان المدينة" يوظّف المثل الشّعبي : "النّار تولّد الرّماد" لتعلن إحدى شخصيات المسرحيّة "الدّرويش" عن وجود فئران في جذع النّخلة بعد أن مات "شيخ " المدينة و ممَّا جاء في الحوار الآتي :

«السّيف : (خائفا) حتّى الفئران تجرّأت على النّخلة ؟

اللّسان : فأر على حين غفلة منّا ؟

النّخلي : (حزينا) بداية نَحْس مفزعة .

السّيف : (قلقا) ما كان الفأر يفعل لو كان الشّيخ حيًّا .

الدّرويش : النّار تلد الرّماد.. و الرّماد يقتل الجمر (يصرخ بصوت أعلى) الرّماد.. الرّماد.. الرّماد.. الرّماد..» [1] .

إنّه المثل الشّعبي الذي تتداوله الذّاكرة الشّعبيّة ، و مفاده أنّ الرّجل الفارس المثالي يلد ولدًا خائبا لا رجاء فيه ، و إذا رحنا نسقط توظيف هذا المثل، نقول أنّ النّار تتّسع في النّص المسرحي لتشمل الوطن / الثّورة / التّاريخ ، هذا التّاريخ الولود الذي أنجب "الشّيخ " شيخ المدينة ، و هو ما عناه "الدّرويش" بـ"النّار تلد الرّماد"؛ أمّا الرّماد الباهت العقيم يتّسع ليشمل الواقع بعد وفاة "الشّيخ" ، و ما "الفأر" الذي ظهر فجأة في جذع النّخلة إلاّ رمز جزئي لتلك الدّلالة التي عبّر عنها الوعي الشّعبي "الدّرويش" و هو بمثابة إشارة إنذار لما هو آت ، و هكذا اتّسعت دلالة هذا المثل لتشمل كل عناصر البنية الدّراميّة.

---

[1] ـم . س ، ص ، 268 .

و يمكن القول إنّه رغم كون هذه الأمثال و الحكم معروفة ، إلاّ أنّ الكاتب استطاع أن يخلق منها تجربة جديدة استمدها من واقعه الجديد ، ليوحي بها إلى هذا الواقع بطريقة فنيّة راقيّة .

ثانيّا : الرّمز الأسطوري

إنّ الإنسان المعاصر استطاع أن يبلغ مستويات كبيرة في مجال الحضارة و التّقدّم متجاوزا المستوى البدائي، فقد حقّق تقدّما هائلا في التّفكير و المنطق ، و لكن ذلك لم يمنع من أن تعيش الأسطورة في عصر العقل ، حيث نلمس توظيف الأسطورة في الفنّ و الأدب و محاولة الكتّاب ربطها بالرّاهن ، و هذا لا يعني أنّ الكتّاب قد عادوا إلى المرحلة البدائية في حياة الإنسان يردّدون الأساطير نفسها، وإنّما عادوا إليها ليستعملوها رموزًا و يبنوا منها عوالم تعبّر عن واقعهم .

و إنّ العلاقة بين الفنّ و الأسطورة علاقة قديمة ، فقد كانت دوما مصدر إلهام الفنان و إنّ ارتباط العمل الفنّي بهذه التيمة هو الذي يمنحها الحيويّة الدّائمة وجواز العبور مهما تقادم الزمن، فهي لغة الدّراما الحقيقية ، و لا غرو في ذلك فتاريخ التّراجيديا يخبرنا أنّها وُلدت من رحم الأسطورة و ارتبطت بطقوس الآلهة عند اليونان .

و الأسطورة يتخذها المبدع كقناع يتيح له حرية الخلق و الإبداع و النّقد اللاّذع دون رقيب و لا حسيب ، و قد وجد الكاتب (عز الدين جلاوجي) في الأسطورة ما يعبّر عن تطلّعاته الدّائمة إلى التّغيير الجذري و الثّورة على ما هو مسكوت عنه ، فضمن هذا التطلّع المشروع في مسرحياته عددًا من الرّموز الأسطوريّة ، نحاول الوقوف عند بعضها و استجلاء الدّلالة فيها .

وظّف الكاتب في مسرحية "التّاعس و النّاعس" الرّمز الأسطوري توظيفا جزئيًّا بسيطا "الغراب" الذي عبّر في المسرحيّة عن موروث الآباء و الأجداد في اختيار الحاكم ، وهذا ما يشير إليه المقطع الحواري الآتي :

«الشّيخ : أدعو كل سكان المدينة إلى الحضور الآن في صعيد واحد (يبدأ الناس في التّوافد .. بعد زمن يقف الشّيخ في مكان مرتفع و بجواره شاب يحمل غرابا معصوب العينين) .

(يتمتم الشّيخ بكلمات غير مفهومة ، ثم يطلق الغراب.. تتعلّق به العيون ، يرفع بعضهم أكفّ الضّراعة .. يحلّق الغراب لحظات ثم يقع على رأس أحدهم و يعود إلى الطّيران لحظات، ليحطّ على رأس النّاعس.. يحيط به الجميع يرفعونه و يهتفون)

الجميع : عاش الملك.. يحيا الملك.. يحيا الملك.. عاش الملك.. يحيا الملك.. (يبتعد الجميع تاركين النّاعس يقف مدهوشا)» [1] .

لا شكّ أنّ الكاتب يومئ بأسلوب ساخر إلى عبثيّة الوضع السّياسي السّائد في الوطن العربي و ما المدينة الكبيرة التي دخلها كلّ من "النّاعس" و"النّاعس" إلاّ هذا الوطن ، و هذه العبثية النّاتجة عن غياب الثّقافة السّياسية الدّيمقراطية ، و لقد أخرج الكاتب الزّمن الدّرامي في المسرحي و هو الحاضر إلى عالم الماضي الأسطوري و الخيالي أين ينعدم المنطق ، و حيث أنّ الأسطورة لا تخرج عن أن تكون «**قصّة خياليّة قوامها الخوارق و الأعاجيب التي لا يقبلها المنطق**» [1] ، هذه الخرافة الحيوانيّة للغراب تعمّدت الرّمز تعمّدًا و تعلّقت في حالات عديدة بقضايا السّلطة و مرجع ذلك أنّ المجتمع الشّعبي اهتدى بفطرته إلى «**التستّر و الإخفاء أو التّقنّع وراء الرّمز الحيواني، يمكن أن يعفيه لما يريد التّعبير عنه ، ومن ثمّ فإنّه يمكن وصف هذا النّوع أيضا بأنّه ضرب من الحكاية و القناع**» [2] ، فقد تدخّل هذا الطّائر الضّعيف الممقوت في عرف البشريّة ليكون هو الشّعب في اختيار قائده .

و يحضر "الغراب" في القرآن الكريم كعامل مساعد لقابيل الذي كان بعد ارتكابه جريمة القتل عاجزًا عن مواراة سوءة أخيه ، **قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿ فَبَعَثَ ٱللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِى ٱلْأَرْضِ لِيُرِيَهُۥ كَيْفَ يُوَٰرِى سَوْءَةَ أَخِيهِ ۚ قَالَ يَٰوَيْلَتَىٰٓ أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَٰذَا ٱلْغُرَابِ فَأُوَٰرِىَ سَوْءَةَ أَخِى ۖ فَأَصْبَحَ مِنَ ٱلنَّٰدِمِينَ ﴾** [المائدة 31]، و تكرّر هذا العامل مع "النّاعس" في المسرحيّة ليكون حبّ السّلطة هي علّة هذه العلل في الماضي و الحاضر، فإذا كان الغراب الأوّل مساعد لمرتكبي الخطيئة

---

[1]_ عز الدين جلاوجي : الأعمال المسرحية غير الكاملة ، ص ص، 23_24 .

[2]_عزالدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر (قضاياه و ظواهره) ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ، 1976 ، ص ، 279 .

أي دوره كان إيجابيًّا بغضّ النّظر عن طبيعة الفعل و حالات الفاعل ، فإنّ الغراب في هذا النّص المسرحي مساعد على أداء فعل التّضليل .

إنّ أسطورة "الغراب" ترمز إل الجهل الذي أصاب العالم العربي بالعمى، فأصبح يتخبّط في مدارك الانحطاط على اعتبار أن توظيف الأسطورة في الأدب هو إعادة تنشيط للمعنى «**فقد قامت الأسطورة بإضفاء الحيويّة و الدّيناميّة في استحضارها لسيرة الأسلاف و ترسّخ التّفكير الميثولوجي في الوعي الاجتماعي للشّعوب، و إن كان بدرجات متفاوتة و توارثته الأجيال حتّى أصبح الماضي مشاركا الحاضر، و أصبح الأسلاف الموتى حتى من لم يدفعوا منهم حركة التّاريخ في الماضي هم الذين يتحكّمون و يسيطرون و يديرون دفة الزّمن الحاضر كمنهاج يتوجّب احتذاؤها**» [1] ، فالغراب رمز للشّؤم السّياسي و التّفسّخ على مستوى الطّبقة السّياسية ، إذ الفساد السّياسي جعل المسرحي يختار كلمة "الغراب" التي لا تبتعد كثيرًا عن كلمة الاغتراب ليؤكّد على غربة و ضياع سياسي حقيقي، و لعلّه الاستهزاء من صرح الدّيمقراطية الذي يبنيه "الغراب"و الذي يكشف أكثر عن تلك الغربة السّياسيّة السّائدة في المدينة.

و مثل هذا التّوظيف الجزئي البسيط للرّمز الأسطوري ، نجده على مستوى عنوان مسرحية "أحلام الغول الكبير"[*] ، و فيها يستلهم الكاتب من الخرافة الأسطوريّة شخصيّة "الغول" ليقدّم من خلالها حبكة دراميّة تصوّر قضيّة الظّلم السّياسي وجنوح السّلطة السّياسية نحو قمع شعبها على اعتبار أنّ "الغول" هو رمز للبشاعة و الوحشيّة و النّزوع الدّموي «**فالحاكم الذي يحكم مدينة أو دولة بالحديد و النّار هو أشبه ما يكون بالغول المتوحّش و لذلك فإنّه كلّما حضر الحديث عن "الغول" إلاّ و اقشعرّت جلود السّامعين، و كلّما حضر الحديث عن**

---

[1]_أبو السعود عطيات : (الوعي التّاريخي بين الماضي و المستقبل) ، مجلة علم الفكر ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، العدد4 ، المجلد29 ، أبريل ، يونيو ، 2001 ، ص ، 20 .

[*]_للإشارة : إنّ هذه المسرحية كان عنوانها : "تيوكا و الوحش" و حين جمع الكاتب مسرحياته في منجز طباعي واحد (الأعمال المسرحية غير الكاملة) غيّر عنوانها إلى "أحلام الغول الكبير" .

الدّيكتاتورية إلاّ و كان "الغول" هذا الكائن الدّموي المخيف هو أقرب تشخيص له» [1]، إذن فهو مثل الوحش الخرافي الذي نسمع عنه في الأساطير القديمة ،يعطّل قوى الخير في الإنسان و يحدّ من حرّيته و نشاطه، بل ينهش قواه و هذا هو وجه الشّبه بين هذا الحاكم و بين الوحش ، و هو قناع فنّي استخدمه الكاتب على مستوى العنوان فقط ، أمّا في المتن فقد وظّف رديفه "الوحش" :

«الشّاب : بل هذه نهاية الطّاغية دامص.. لقد سعى الوحش إلى حتفه .

الجميع : الموت للوحش.. المجد لتيوكا.. الموت للوحش.. المجد ليتوكا» [2] .

إنّ الغاية من هذا القناع هو تجسيد الصّراع الدّرامي على مستوى الحدث المسرحي أو على مستوى الواقع السّياسي العربي المعيش و**«هو لا يقدّم وعيًّا سياسيًّا جاهزًا و مجّانًا»** [3] فالوقوف عند العلامة اللّغوية (الغول) في المسرحية قد لا يعني شيئا للقارئ العادي ، لكن القارئ الدّارس النّاقد قد يفتح له النّص على قراءات و تأويلات متعدّدة ، فهي تعني التّحوّل من زمن إلى آخر ، زمن حاضر و زمن أسطوري ، هذا الزّمن الذي خُلق في فضاءات أشبه بالحلم لا تحتكم إلى المنطق.

و من الرّمز الأسطوري الجديد الذي ابتكره الحدث الدّرامي "تيوكا" في المسرحية نفسها "أحلام الغول الكبير" الذي هيمن على فضاء المسرحيّة هيمنة تكاد تكون كليّة أفقيّا و عموديّا و لا غرو في ذلك فقد اقترن هذا الرّمز بعنوان المسرحية السّابق ـتيوكا و الوحشـ و شكّل حلم الشّخصيّة المحوريّة في عنوانها اللاّحق "أحلام الغول الكبير" .

و قد شكّل تهافت "دامص" على هذا الرّمز و الإصرار على الحصول عليه مظهرا من مظاهر أسطرتها حتّى في حالة الغياب، فقد جهّز الجيوش و بعث بها ليحضروا "تيوكا" بين يديه منكسرة ذليلة :

---

[1]ـأحسن ثليلاني : توظيف التّراث في المسرح الجزائري ، ص ، 158 .

[2]ـعز الدين جلاوجي : الأعمال المسرحية غير الكاملة ، ص ، 2

[3]ـم . ن ، ص ، 161 .

«دامص : (يدور في مكانه في قلق ظاهر) أيّها الحلم الجميل تحقّق.. أيّها الحلم الجميل تحقّق.. (ينظر إلى حرّاسه) إنّا دامص العظيم .. عظيم العظماء.. سيّد الأرض و السّماء.. هل يتأبّى علينا شيء أو يُستعصى؟ إنّا الجبّار الذي لا يقهر (ينظر إليهم بشرر) أخبرونا لم أنتم سكوت أخبرونا؟

الحاجب الأوّل : و عمّ نخبركم يا سيّدي ؟

دامص : (بغضب) عمّ تخبرنا ؟ عن أنفك الأفطس، أخبرنا عن حلمنا الأكبر.. عن الأسطورة .. عن تيوكا العظيمة.. هل تكون تيوكا من نصيبنا ؟

الحارس الأول : و هل هناك من يأبى أن يكون لكم ؟ الكل عبيدكم و خدمكم ؟» [1].

يبدو من الحوار أنّ "تيوكا" الرّمز تشكّل قوة مناقضة لـ "دامص" بدلالة العبارة "أنا الجبّار الذي لا يقهر" ، إذ توحي بأنّه أمام قوّة قد لا تقهر، و أنّ غروره هو الذي يوحي له دائما بتلك الثّقة العمياء ، و مع هذا تبقى "تيوكا" اللّغز في المسرحيّة كلّها خاصّة على مستوى التّسميّة الّتي تبقى غامضة ، تشكّل مناورة مغلقة على مستوى التّأويل والقراءة و السّؤال لماذا " تيوكا" بالذّات ؟

«دامص : (حالما) سنفتح العالم .. العالم بأسره سيكون ملك يدينا ، وسنقف هكذا على عرش الدنيا و نصيح في مسمع الكون نناجي غيمة عابرة .. أيّتها الغيمة اذهبي حيث شئت.. واهطلي حيث شئت ..فحيثما تفعلين يعود خراجك إلينا ..و سنقف هكذا على عرش الدنيا.. و نصيح في مسمع الكون .. نناجي قرص الشمس و هو يغيب.. أيها القرص المتوهّج.. غب إن شئت اللّحظة هنا.. فستشرق اللّحظة هنا» [2] .

---

[1]_عز الدين جلاوجي : الأعمال المسرحيّة غير الكاملة ، ص ، 206 .

[2]_م ، ن ، ص ، 207 .

يتّضح من هذا المونولوج بعض من أحلام الغول الكبير "فتيوكا" هي الانتشار و التّوسع والسّلطة و المجد و الغرور على حساب الآخر ولكن من هو هذا الآخر؟

إنّ "دامص" قد تمّ تأويله على مستوى الشّخصية ، إنّه رمز لشخصيّة واقعيّة هي "صدّام" الذي حكم العراق الحديث بالحديد والنّار، وكان له الطموح الواسع في التّوسع و الانتشار على حساب دول الجوار كالكويت مثلا ، ويمكن القول إنّنا ألفينا هذا اللّغز الرّمز الأسطوري المبتكر من لدن الكاتب ما هو إلاّ "تيوكا" ، "فتيوكا" هي الكويت، و الكويت هي "تيوكا" التي التفّ حولها الملايين من الدّاخل والخارج يهتفون باسمها، لترتفع إلى رمز أسطوري شكّل في آخر مشهد المسرحيّة مرجعيّة واقعيّة هي هذه الأمّة العربيّة التي ترفض كل أنواع الطغيان ، سواء من الدّاخل أو من الخارج، فهي العراق و الكويت و فلسطين و كل شبر من الأرض العربيّة ، إنّها أمّة السّلام والإسلام فها هي "تيوكا" تخطب في أبناء هذه الأمة :

«الجميع : (فرحين) المجد لأرض السّلام.. المجد لتيوكا.. (تبقى تيوكا حزينة لا تتحرك)

شاب : اخرجي تيوكا و اسعدي فاليوم عيد.. هُزم الطّغاة في أرضنا أبد الآبدين .

تيوكا : و لكن.. بأيّ حال هلّ هذا العيد؟ (سيكون جميعا مجلّلين بالحزن تعرفون أيّها الأبناء.. قد اختطف سربًا من حمائمي البيضاء، و لن يفرح القلب حتّى تحلّق في السّماء .. حتى تنساب أمامي كنبع الماء.. حتّى يعود إليها الكبرياء .

المرأة : و أين ترانا نجد الحمائم البيضاء ؟

الفتاة : لعلّه أحرقها قبل أن يفنى و يزول .

شاب : أو لعلّه ذبحها قبل أن ينتهي للأفول .

الفتى : أو لعلّها محبوسة ترسف في الأغلال.. هنا و هناك بين خراب و أطلال ؟

الشّيخ : (و هو يعود سريعا) إي نعم كانت هناك.. بين موت و هلاك.. حيث قضت السّنوات.. بين عذاب و أنّات.. ها السّرب يعود.. رغم دامص الكنود .

الجميع : (فرحا) المجد لتيوكا.. المجد لأرض السّلام .

(يطلق سراح سرب الحمام فينطلق محلّقا في الفضاء، تعمّ الفرحة و ترتفع الحناجر بالأناشيد)» [1] .

هكذا نلحظ أنّ الكاتب استغل بؤرة مركزيّة ثانويّة استمدها من واقعه العربي السّياسي و احتلال العراق للكويت، ليصنع منها بؤرة مركزيّة تناسلت من تلك البؤرة الثانويّة الدّراميّة، لتشتغل على القضيّة الجوهريّة تتعلق بمصير هذه الأمة العربيّة المشتّتة التي هي جزء من التّشكيل الإنساني للإنسان المقهور في أي ركن في العالم ، فمن واجب العملية الدّرامية ، «**أن تقاوم كل ما يتهدّد الحياة و الحرية من خلال نسج عوالم مغايرة تستظل بسلطة التّخييل**» [2] ، و هو الأمر الذي جعل الكاتب –تعبيرا عن القلق السّياسي الذي يعيشه الوطن العربي و شعوبه– يلجأ إلى الرّمز الأسطوري و توظيفه توظيفا فنيًّا، إذ تعد المراوغة و التّرميز أحد أهم أهدافه، أمّا الغاية المثلى من وراء ذلك كلّه هو « **تعرية آليات القمع و البطش السّياسيين التي تتبدّى في مواقع مختلفة من الجغرافيا السّياسية العربية، بوصفها أساس الشّقاء العربي و غراس اللّعنة التي يعاني العرب الأمرّين من ثمارها الجهنميّة**» [3] .

ثالثا : الرّمز الدّيني

إلى جانب توظيف الرّمز التّراثي ــبنوعيه التّاريخي و الأدبيــ و الرّمز الأسطوري وظّف الكاتب (عز الدين جلاوجي) الرّمز الدّيني و الذي نعني به أوّلا القرآن الكريم، مع توظيف مفرداته توظيفا و آياته اقتباسا، و لا غرو في ذلك فهو يبقى دائما «**مَعينا زاخرا غنيًّا بالدّلالات الإنسانية و الفنيّة**» [4] ، يستقي منه الأدباء رموزهم للتّعبير عن تجاربهم الإبداعية الجديدة ، دون أن نغفل الحديث النّبوي الشّريف و كذا بعض أقوال الصحابة–رضوان الله عليهم– ، و سنحاول

---

[1] ــعز الدين جلاوجي: الأعمال المسرحية غير الكاملة، ص ، 222 .

[2] ــمحمد برادة، (سلطة الرّواية و التّخيل في الثقافة العربية) ، مجلة الثقافة ، وزارة الثقافة ، الجزائر ، العدد 9/3 ، يناير 2007 ، ص ، 70 .

[3] ــإدريس بوذيبة، الرّواية و البنية في روايات الطّاهر وطار ، منشورات جامعة منتوري ، قسنطينة ، ط1 ، 2000 ، ص ، 271 .

[4] ــمحمد ناصر : الشّعر الجزائري الحديث ــاتجاهاته و خصائصه الفنية ــ (1925-1975) ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، لبنان،1984، ص585 .

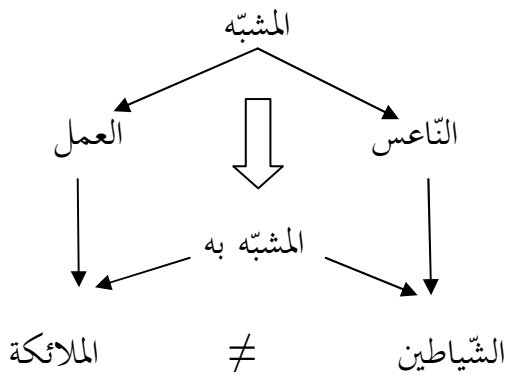
أن نطرق باب الرّمز الدّيني بالوقوف على بعض النماذج في النّص المسرحي لـ(عز الدين جلاوجي) و استجلاء الدّلالة فيه .

استعمل الكاتب بعض المفردات و التراكيب و التي أخذها من القرآن الكريم مثل : الملائكة الشياطين ، الجحيم ، الفتنة ، الويل..، من ذلك ما ورد في المقطع الحواري الآتي في مسرحية "التّاعس و النّاعس" :

«النّاعس : هل تراني أعمل ؟

التّاعس : أبدًا أنت و العمل كالملائكة و الشّياطين» [1] .

إنّه تصوير قام على التّشبيه المزدوج و يمكن توضيحه بالشكل الآتي :



فالعلاقة بين "النّاعس" و العمل علاقة انقطاع و تضاد تماما مثل علاقة الشياطين و الملائكة إنّه نوع من التّصوير الأدبي الذي رمز به الكاتب إلى بشاعة هذه الطبقة التي ينتمي إليها "النّاعس"و هي البورجوازية ، و لعل الغرض من هذا التّشبيه هو إضاءة جوانب من هذه الشّخصية و تبيين الموقف الدّرامي منها ، و إثارة مشاعر الازدراء من مثل هذه الفئة ، و في موقف آخر من المسرحية يوظّف "الجحيم" التي تتضاد مع "الجنة" :

«التّاعس : و أنت ماذا تفعل حين يختارك الغراب ؟

---

[1]_ عز الدين جلاوجي : الأعمال المسرحية غير الكاملة ، ص ، 17.

النّاعس : حين يختارني الغراب سأرسلك سفيرا .

التّاعس : الله ما أعظمك ! ما أكرمك ! أين تبعث بي سفيرا ، في أي دولة ؟

النّاعس : إلى جمهورية القبر.. و إن شئت إلى مملكة الجحيم» [1] .

فلفظة "الجحيم" التي تتكرر في القرآن الكريم توحي ببشاعة المصير، فهي مثوى المتكبرين و المنافقين كما جاء في قوله تعالى :﴿ **وَٱلَّذِينَ كَفَرُواْ وَكَذَّبُواْ بِـَٔايَٰتِنَآ أُوْلَٰٓئِكَ أَصۡحَٰبُ ٱلۡجَحِيمِ** ﴾ **[المائدة الآية 10] .**

أمّا في الموقف الدّرامي في المسرحية فهي لفظة توحي بتمادي هذه الطبقة البورجوازية ، في تجاوز المحظور ، و هي تسعى إلى تثبيت مشروعها السّلطوي؛ كما ترمز في سخرية إلى الذهنيّة المتخلفة للشعوب المسحوقة التي ما فتئت تُسلِّم مصيرها إلى أياد غير آمنة في حرقة منها للاستقرار و التّخلص من الواقع المضنى ، فتنحرف بها نحو القمع و التسلط و الطّغيان .

و من الألفاظ القرآنيّة أيضًا نجد "الدّعاء" الذي ورد في سياق النّص الدّرامي ضمن الحوار الآتي في مسرحيّة "النّخلة و سلطان المدينة" :

«الشّيخ 2 : (مستغيثا) يا رب رحماك.

الشّيخ 1 : (مسترحما) رحماك ربي بالرضع و الرُّتَع .

الشّاب 1 : ماذا تفعلان ؟

الشّيخ 2 : (بغضب) لا تملكون إلاّ الدّعاء .

الشّيخ 1 : أتحتقر الدعاء ؟.

الشّاب 2 : الدّعاء وحده لا يكفي .

الشّيخ 1 : إنّ الله قادر على إنقاذنا يا بني، فالدّعاء سلاح المؤمنين .

---

[1] _عز الدين جلاوجي ، الأعمال المسرحية غير الكاملة ، ص ، 17 .

الشّاب 2 : الدّعاء وحده سلاح الجبناء ما دام في مقدورنا الأخذ بالأسباب .

الشّيخ 1 : و ماذا عسانا نفعل ؟

الشّاب 1 : لا يقطع الحديد إلاّ الحديد» [1] .

تدور الفكرة الأساسية في هذا الحوار حول (الدّعاء) و أنّه سلاح الجبناء، من حيث أنّ الكاتب يؤمن بالفعل أوّلاً ثم يأتي الدّعاء، فنراه يهاجم على لسان "الشّاب 1" الدّعاء وحده، و كأنّه في اعتراض على الذّهنيّة العربيّة المسلمة التي تتنحّى عن الفعل لتركنَ إلى الدّعاء وحده، حتّى أضحى الدّعاء رمزًا للخنوع و الانكسار و الضّعف، و هذا سبب المأساة كلّها .

و مع ذلك نشعر أنّ توظيفه في السّياق الدّرامي السّابق فيه الكثير من القسوة على المقدّس الدّيني، فالدّعاء يبقى في كل حالات الضّعف أو القوّة سلاح المؤمن ، و ما بالنا بالرّسول ـصلّى الله عليه ة سلّمـ و هو في غار حراء لم ينجه إلاّ الدّعاء ، و قوله تعالى : ﴿ **أَمَّن يُجِيبُ ٱلْمُضْطَرَّ إِذَا دَعَاهُ وَيَكْشِفُ ٱلسُّوٓءَ ...** ﴾ **[النّمل الآية 62]** .

أمّا ما اقتبسه الكاتب من آيات القرآن الكريم في مسرحياته يمكن أن نقدّم نماذج من مقاطع حواريّة على مستوى النّصوص التي أثْرَتْ معانيها من هذا الرّمز الدّيني ، و ممّا جاء في مسرحية "التّاعس و النّاعس" :

«**الشّيخ : لا حكيم غيرك يا سيّدي .. إنّ هذا القول الزّائف طعن في الغراب .**

الجميع : نعوذ بالله من الطّعن في الغراب .

الشّيخ : و الغراب يا سيدي هو أوّل حكيم علّم الإنسان ما لم يعلم .

الجميع : الولاء للغراب.. الولاء للغراب .

الشّيخ : لقد عجز الإنسان أن يستر عورته فعلّمه الغراب .

الجميع : الولاء للغراب.. الولاء للغراب

---

[1] ـم ، س ، ص ، 336 .

الشّيخ : و علّم الغراب لا دني.. علم الغراب وحي من عرش الله ، الغراب أوّل من أوحي إليه .

الجميع : الولاء للغراب.. الولاء للغراب .

الشّيخ : الغراب لا ينطق عن الهوى» [1] .

يزخر هذا المقطع بالنّصوص القرآنيّة، امتصّها الكاتب و أعاد إنتاجها من جديد بما يتلاءم و الحدث و الموقف الدّرامي في المسرحية ،و قد التفّت حوله دلالة واحدة و هي تعظيم شأن هذا الرّمز الحيواني الممقوت "الغراب" و الإعلاء من شأنه، و لعلّ هذا يحيل إلى قصّة "الغراب" التي جاءت في القرآن الكريم في قوله تعالى : ﴿ وَٱتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ٱبْنَىْ ءَادَمَ بِٱلْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانًا فَتُقُبِّلَ مِنْ أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ ٱلْآخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ ۖ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ ٱللَّهُ مِنَ ٱلْمُتَّقِينَ ﴿٢٧﴾ لَئِنۢ بَسَطتَ إِلَىَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِى مَآ أَنَا۠ بِبَاسِطٍ يَدِىَ إِلَيْكَ لِأَقْتُلَكَ ۖ إِنِّىٓ أَخَافُ ٱللَّهَ رَبَّ ٱلْعَٰلَمِينَ ﴿٢٨﴾ إِنِّىٓ أُرِيدُ أَن تَبُوٓأَ بِإِثْمِى وَإِثْمِكَ فَتَكُونَ مِنْ أَصْحَٰبِ ٱلنَّارِ ۚ وَذَٰلِكَ جَزَٰٓؤُا۟ ٱلظَّٰلِمِينَ ﴿٢٩﴾ فَطَوَّعَتْ لَهُۥ نَفْسُهُۥ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُۥ فَأَصْبَحَ مِنَ ٱلْخَٰسِرِينَ ﴿٣٠﴾ فَبَعَثَ ٱللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِى ٱلْأَرْضِ لِيُرِيَهُۥ كَيْفَ يُوَٰرِى سَوْءَةَ أَخِيهِ ۚ قَالَ يَٰوَيْلَتَىٰٓ أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَٰذَا ٱلْغُرَابِ فَأُوَٰرِىَ سَوْءَةَ أَخِى ۖ فَأَصْبَحَ مِنَ ٱلنَّٰدِمِينَ ﴿٣١﴾ ﴾ [المائدة الآيات : 27 _31] .

إنّ هذا التّوظيف يقوم على استغلال المضامين الفكريّة و الجماليّة التي يطرحها القرآن الكريم بدءًا من قصّة الغراب مع الإنسان التي تجسّد اللاّمعقول و الفوضى التي سادت المجتمع الإنساني منذ البدء، وظّفها (عز الدين جلاوجي) في نصّه عن طريق التّصريح و التّلميح معتمدًا عبارات و صورا يلتقي عندها واقعان :

_واقع خاص بالقصّة (الغراب و كيفية تعليمه الإنسان _ستر عروة أخيه_) .

[1] _عز الدين جلاوجي : الأعمال المسرحية غير الكاملة ، ص ، 26 .

ـواقع المجتمع العربي المعاصر الذي تسوده الفتنة بين الأشقّاء فيقتل بعضهم بعضًا ، و هذا ما يوحي به قوله تعالى : ﴿ وَٱتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ٱبْنَيْ ءَادَمَ بِٱلْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانًا فَتُقُبِّلَ مِنْ أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ ٱلْآخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ ٱللَّهُ مِنَ ٱلْمُتَّقِينَ ﴾ [المائدة الآية27]، من أجل مجد زائل ، ليحتكموا بعدها إلى الغريب (الغراب) ليختار لهم حاكمهم، و ما الغراب إلاّ رمز للتّقاليد الباليّة و الأجنبي الذي ما فتئ يتدخّل في سياسة الوطن العربي بطريقة مباشرة أو غير مباشرة فيُنَصِّبَ حُكّامه ليصبحوا له تابعين ، طائعين ، و هو حال "التّاعس" مع "الغراب" في النّص المسرحي .

و في المسرحية نفسها نلاحظ الرّمز القرآني حاضرًا بقوّة في قول" التّاعس" :

«التّاعس : و لكن جزاء الإحسان الإحسان.. و هم نصبوك عليهم ملكا ، رفعوك مكانا عِليّا لم تكن تحلم به» [1] .

تحضر هذه الاقتباسات الدّينيّة في قوله تعالى : ﴿ هَلْ جَزَآءُ ٱلْإِحْسَٰنِ إِلَّا ٱلْإِحْسَٰنُ ﴾ [الرحمن الآية: 60] ، و قوله :﴿ وَرَفَعْنَٰهُ مَكَانًا عَلِيًّا[*] ﴾ [مريم الآية : 57] في تقاطع دلالي مع السّياق الدّرامي ،أكسبته وضوحا على مستوى الشّخصية المسرحية "التّاعس و النّاعس" و أوحت بعمق الهوّة بين الحاكم و المحكوم ، و سمحت بالتّغلغل في الواقع السّياسي القائم على غدر الحاكم و خيانته لشعبه ، هذا الشّعب الذي منحه الشّرعيّة و المكانة العالية ليكون قائما على شؤونهم لا سيفا مسلّطا على رقابهم .

أمّا في مسرحيّة "البحث عن الشّمس" يضعنا الكاتب أمام الرّمز القرآني تضمينا ، يمكن أن نستشفّه من وراء الكلمات و دلالتها و هذا ما جاء على لسان "الغريب" :

«الغريب : أما زلت تشكّ في ذلك ؟ الاستطاعة في داخلك ، كالحجر غطّاه الرّماد ، يحسبه السّطحيون رمادا لا جذوة فيه ، و لكن ما إن يزال عنه الرّماد حتى يتهيّج نوره و يسري دفئه» [1] .

---

[1]ـ عزالدين جلاوجي : الأعمال المسرحية غير الكاملة ، ص ، 29 .

[*]ـتعود الهاء في "رفعناه" إلى إدريس عليه السّلام ، و قد اختُلِف في أنّه حيٌّ في السّماء أم ميّتٌ ، للمزيد يراجع :
الحسين بن مسعود البغوي : تفسير القرآن الكريم ، دار طيبة للنشر و التوزيع ، مجلد 1 ، ص ، 239 .

نلمس تأثر الكاتب الواضح بأسلوب القرآن الكريم ، حيث راح يمتح من درره شكلا و مضمونا ، ليتقاطع مع الآية الكريمة التي جاءت في قوله تعالى : ﴿ وَٱلَّذِينَ كَفَرُوٓاْ أَعۡمَٰلُهُمۡ كَسَرَابِۭ بِقِيعَةٖ يَحۡسَبُهُ ٱلظَّمۡـَٔانُ مَآءً حَتَّىٰٓ إِذَا جَآءَهُۥ لَمۡ يَجِدۡهُ شَيۡـٔٗا وَوَجَدَ ٱللَّهَ عِندَهُۥ فَوَفَّىٰهُ حِسَابَهُۥۗ وَٱللَّهُ سَرِيعُ ٱلۡحِسَابِ ﴾ [النور الآية : 39] ، و من دلائل كثافة هذه الصّورة الدّرامية أنّ أغلب ايحاءاتها أتتْ من التّضاد ، فالحجارة من معانيها القسوة ، و لكنها في السّياق الدّرامي أفادت التّجدد و الأصالة ، و كما عبّر عنه القرآن الكريم بقوله تعالى : ﴿ ثُمَّ قَسَتۡ قُلُوبُكُم مِّنۢ بَعۡدِ ذَٰلِكَ فَهِيَ كَٱلۡحِجَارَةِ أَوۡ أَشَدُّ قَسۡوَةٗۚ وَإِنَّ مِنَ ٱلۡحِجَارَةِ لَمَا يَتَفَجَّرُ مِنۡهُ ٱلۡأَنۡهَٰرُۚ وَإِنَّ مِنۡهَا لَمَا يَشَّقَّقُ فَيَخۡرُجُ مِنۡهُ ٱلۡمَآءُۚ وَإِنَّ مِنۡهَا لَمَا يَهۡبِطُ مِنۡ خَشۡيَةِ ٱللَّهِۗ وَمَا ٱللَّهُ بِغَٰفِلٍ عَمَّا تَعۡمَلُونَ ﴾ [البقرة الآية : 74] .

و الرّماد من لوازم النّار التي من رموزها الثّورة و التّمرّد و البعث و النّشور ، بمعنى أنّ الثّورة هي داخل هذه النّفس "المقهور" في المسرحية إلاّ أنّ عجزه و استكانته هي التي تطمس هذه الثّورة ، و لكن ما إن تتخلّص من الإحساس بتلك المعاني السّلبية حتى تظهر ، لتحقّق الانتصار تلوى الانتصار .

و في المسرحيّة نفسها يتراءى لنا الرّمز الدّيني واضحا في قول :

«ملك الشّمس : أنا أرى أنّه لا داعي للمناورة ، و الشّجار ، و إنّي أقترح عليكما الصّلح و الصّلح خير» [2] .

إنّ "ملك الشّمس" في خطابه "للمقهور" و "الرّبيب" يعرض عليهما الصّلح ، لفضّ النّزاع القائم على البيت و الرّضى بالقسمة التي أقرّتها هيئة الوئام بينهما ؛ إنّه الرّمز الدّيني الجزئي الذي يشير إلى واقع تعيشه القضيّة الفلسطينيّة، و هو مؤتمرات السّلام التي تتغنى بها المحافل الدّوليّة في كل مناسبة و بدون مناسبة ، خاصة عندما تشتدّ المقاومة و الانتفاضة الفلسطينيّة ، فلم يجد الكاتب إلاّ الاقتباس في قوله تعالى :﴿ ...وَٱلصُّلۡحُ خَيۡرٞ... ﴾ [النساء الآية : 128] ، ليعبّر عن استيائه من السّياسة الدّوليّة التي تعمل على تكريس الاحتلال الإسرائيلي و إعطائه الشّرعيّة .

أمّا في مسرحية "أحلام الغول الكبير" نلاحظ الكثافة الرّمزية أيضًا عن طريق الرّمز القرآني و هذا ما عبّر عنه المقطع الآتي :

---

[1]_ عزالدين جلاوجي : المصدر السّابق ص ، 44.

[2]_عز الدين جلاوجي : الأعمال المسرحية غير الكاملة ، ص ، 70 .

«دامص : توقّفوا.. (يتوقّفوا جامدين) إنّا شديدو العقاب (ينظرون إليه في فزع) أبلغوا الجميع أنّكم بين إصبعين من أصابعي ، أطحنكم إن شئت ،و لا أبالي ، أبلغوا الجميع أنّ بطشي أمامهم و غضبي و راءهم و ليس لهم و عظمتي إلاّ أنا عنّي يصدرون و إليّ يعودون انصرفوا.. انصرفوا..» [1] .

هذا الضّغط القويّ على التّرهيب ، و تكراره بصيغ مختلفة : "شديدو العقاب" "أطحنهم بطشي" ، "غضبي" ، "عظمتي" ...، يقود حتما إل طريق الرّمز و يفتح الدّلالة على المعاني الغزيرة المموّهة في صيغة دينية ، إنّها السّلطة التي تصل نرجسيّتها إلى الإلحاد ، و الانسلاخ عن عالم البشر ، فتتصوّر نفسها أنّها وصلت إلى مرتبة التّحكّم في الأرواح و الممتلكات و الأرزاق دون الالتفات إلى المالك الحقيقي الذي يقول في كتابه الحكيم : ﴿ **نَبِّئْ عِبَادِيٓ أَنِّيٓ أَنَا ٱلْغَفُورُ ٱلرَّحِيمُ ﴿٤٩﴾ وَأَنَّ عَذَابِي هُوَ ٱلْعَذَابُ ٱلْأَلِيمُ ﴿٥٠﴾** ﴾ [**الحجر الآيتان : 49_50**] ، فالرّمز هنا قد تجاوز إطار التّعبير عن الشّخصية المفردة "دامص" فصارت تجربة جماعيّة «**باستطاعتها أن توحي لنا بأفكار بعيدة عن التّجربة العاديّة**» [2] ، لتصير هذه الشّخصية بما لها من سلطة نموذجا آخر للسّلطة في كلّ قطر من أقطار الوطن العربي.

إلى جانب القرآن الكريم ، استوحى الكاتب بعض الرّموز الدّراميّة من الحديث النّبوي الشّريف و هي قليلة جدًّا ، إذا ما قيست باعتماده على القرآن الكريم ، و يمكن أن نعطي مثالا عن ذلك بالمقطع الحواري الآتي في المشهد الأوّل من مسرحيّة "البحث عن الشّمس" :

«الغريب : (وهو يهزّه هزّا عنيفا) قم كفاك سباتا .

المقهور : (وهو ينكمش على نفسه) دثّرني ، دثّرني ، و دعني أنام .

الغريب : (ينزع الدّثار الممزّق) إلى متى و أنت نائم ؟(بصوت أعلى) النّوم انشطار و اندثار» [3] .

فـ"دثرني، دثرني" ، هو لفظ النّبي _صلّى الله عليه و سلم_ حينما جاءه الوحي أوّل مرّة و هو في غار حراء دون أنّ يعلم أنّه نبيّ يوحى إليه ، فذهب إلى بيته و هو يرتعش رهبة مخاطبا

---

[1]_عزّ الدين جلاوجي : الأعمال المسرحية غير الكاملة ، ص : 70 .

[2]_عثمان حشلاف : الرمز و الدّلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، ص : 187 .

[3]_عز الدين جلاوجي : المصدر السابق ، ص ، 32 .

عائشة ــرضي الله عنهاــ "زمّلوني، زمّلوني، دثّروني"، فأنزل الله عزّ وجلّ : ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلۡمُدَّثِّرُ ۝١ قُمۡ فَأَنذِرۡ ۝٢ وَرَبَّكَ فَكَبِّرۡ ۝٣ وَثِيَابَكَ فَطَهِّرۡ ۝٤ وَٱلرُّجۡزَ فَٱهۡجُرۡ ۝٥ ﴾ **[المدثر الآيات من 1 إلى 5]**

«قبل أن تفرض الصّلاة ، و هي الأوثان» [1] ؛ يمكن القول إنّ السّياق الذي ورد فيه اللّفظ الدّيني "دثّرني" في الحديث الشّريف يحيل حتما إلى ما يرمز به الكاتب في السّياق الدّرامي ، فكما أراد الله أن يحمّل رسالته للنّبيّ ــصلّ الله عليه و سلّمــ أرادت الشّخصيّة المساعدة "الغريب" تحميل "المقهور" مسؤولية تقهقره و سباته العميق حتى يدفع به إلى زاوية الفعل ، فيتخلّص من عجزه و ضعفه و ظلمته و البحث عن الشّمس التي هي رمز الحياة و الوجود .

كما استحضر الكاتب بعض أقوال الصّحابة ــرضوان الله عليهمــ في السّياق الدّرامي حاول من خلالها الارتقاء بأسلوبه و إضفاء الشّرعيّة على انزياحاته ، و هذا ما نلاحظه مثلا في المشهد الأخير من مسرحية "النّخلة و سلطان المدينة" :

«**الجميع : (هاتفين)عرش الأمير نحميه .. بالدّماء نغذّيه .**

النّخلي : (مقاطعًا بغضب) كفوا ، أين العرش ؟ و أين السّلطان ؟ أنا الشّيخ ، و هذا القصر الفخم سيكون مأوى للفقراء و المشرّدين و اليتامى .

أحدهم : و أين تسكن يا شيخنا ؟

النّخلي : ابنوا لي بيتا كبيت الشّيخ هنا .

السّيف : بوركت هكذا يكون العظماء .

النّخلي : فإن وجدتموني قد انحرفت فاقتلوني .. اقتلوني» [2] .

إنّ العبارة الأخيرة " فإن وجدتموني قد انحرفت فاقتلوني.. اقتلوني" هي استحضار لقول مشهور لأحد صحابة رسول الله ــصلّى الله عليه و سلّمــ و أوّل الخلفاء الرّاشدين (أبي بكر الصّديق ــرضي الله عنهــ) عند تولّيه خلافة المسلمين ، بعد وفاته ــصلّى الله عليه و

---

[1] ــالبهيقي ، دلائل النّبوة ، دار الفكر للطباعة و النشر ، تقديم و تحقيق : عبد الرحمن محمد عثمان ، المجلد :1 ، الجزء :1، ط2 ، 1983 ، ص ، 396 .

[2] ــ عز الدين جلاوجي ، الأعمال المسرحية غير الكاملة ، ص ، 348 .

[*] ــ عن ابن سعد عن عبيد الله بن موسى قال : أخبرنا هشام بن عروة ، قال عبيد الله أظنّه عن أبيه : قال : لمّا وليّ أبو بكر خَطَبَ النَّاسَ فحمد الله و أثنى عليه ثمّ قال : "أمّا بعد أيّها النّاس قد وَليتُ أَمْرَكم و لستُ بخيركم و لكن نزل القرآن و سنّ النّبيّ –صلّى الله عليه وسلّم– السُّنَنَ فعلَّمَنا فَعَلِمْنَا ، اعلموا أنّ أكيسَ الكيس التّقوى ، و أنّ أحمقَ الحُمْقِ الفجور ، و أنّ أقواكم عندي الضّعيف حتّى آخذ له بحقّه و أنّ أضعفكم عندي

سلّم_ و لكن بصّيغة أخرى هي "...فإنْ أحسنتُ فأعينوني و إنْ زُغتُ فقوّموني" (*) ، إذ نلاحظ المبالغة في السّياق الدّرامي فقد كانت كلمة أبي بكر "قوّموني " أمّا الشّخصيّة المسرحيّة فقد أخذها الحماس لشعبها و لأهل مدينة "النّخيل" الذين عاشوا لحظات استبداد قصوى ، حتى كادوا يفقدون الثّقة تجاه أي حاكم فأراد بطريقة فيها الكثير من الإخلاص إعادة هذه الثّقة و إقامة الحكم عل أساس من العدل و المساواة تماما كما كان السّلف الصّالح .

رابعا :الرّمز الخاص

يعتمد الرّمز الخاص المفردة الواحدة التي تحمل طاقات تعبيريّة و إيحائية كبيرة ،حيث « **أصبح الرّمز الذي يتبلور في كلمة واحدة من أكثر من الأنماط استخدامًا عند [أدبائنا] ، و هو فيما نحسب من أبسط الأنماط و أقلّها إيغالًا في الرّمز، و بساطة هذا النّمط تظهر في اعتماد [الأديب] على المفردة اللّغويّة و استخدامها استخدامًا رامزًا لتدلّ على معنى أبعد من دلالتها الظّاهريّة عن طريق التّشابه بين الدّلالتين**» [1] ، و إذا كان (محمد ناصر) يقرّ ببساطته ، فنحن نراه _مع بساطته_ ليس سهل المنال لارتباطه أكثر بالتّجربة التي يعايشها الأديب و خصوصيته الشّديدة ، حيث يغدو معها هذا الرّمز شيئًا مستقلّا في ذاته تقريبا، ممّا يجعل دلالته تتجاوز الأديب إلى قدرة المتلقّي و كفاءته في القراءة ، و هذا ما عناه (إليوت) بقول: إنّ «**الرّمز يقع في المسافة بين المؤلّف و القارئ، لكن صلته بأحدهما ليست بالضّرورة من نوع صلته بالآخر، إذ أنّ الرّمز بالنّسبة [للأديب] محاولة للتّعبير، و لكنّه بالنّسبة للمتلقّي مصدر إيحاء**» [2] يأخذ دلالته من السّياق و التّجربة الإبداعية للمبدع ،إنّه رمز جديد من ابتكار الأديب، يعتمد بعض القرائن الدّالة عليه ، «**فهو لا يمكن أن يوجد إلاّ إذا كان يفسّر علاقة ما بين محسوس و مبهم، إذ أنّ الأمر يتعلّق ببساطة بربط شكل ما بفكرة ما ، أو ربط "مشار" بـ"مشار إليه" الأوّل مستفيدًا من أساس فيزيائي و مادي يرمز أو يشير بكلّ**

=القويّ حتّى آخذ منه الحقَّ ، أيّها النّاس إنّما أنا متّبعٌ و لست بِمُبْتَدِعٍ ، فإنْ أحسنتُ فأعينوني و إنْ زُغْتُ فقوّموني" ، ينظر :
محمد بن سعد بن منيع الهاشمي البصري المعروف بابن سعد : الطّبقات الكبرى ، دراسة و تحقيق : محمّد عبد القادر عطا ، دار الكتب العلميّة بيروت ، لبنان ، ج3 ، ط1 ، 1990 ، ص ، 136 .

(1)_محمد ناصر ، الشعر الجزائري الحديث ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، ط1 ، 1985 ، ص ، 550 .

(2)_أحمد فتوح ، الرّمز و الرّمزية في الشعر المعاصر ، ص ، 140 .

تأكيد إلى الثّاني الذي هو مبهم» [1] ، بالاعتماد على القرائن و البحث عن العلاقات الخفيّة بين (الرّمز / الكلمة) و (الدّلالة / المعنى الخاص) الذي يرمي إليه الأديب من وراء هذا الرّمز الخاص و هو بحاجة إلى تأويل و كشف عن إيحاءاته الخفيّة .

و الباحث في مسرح (عز الدين جلاوجي) يجد أنّ الكاتب وظّف الرّمز الخاص توظيفًا كثيفا، يجنح فيه أحيانا كثيرة إلى الكثافة و الغموض إلى حدّ الإبهام في مزج مع عناصر الطّبيعة نراها تمثّل اسقاطات واقعيّة أداتها التّأويل ، إذ الرّمز أداة فضح و معالجة المجتمع بعد أن كان هروبًا لبناء عالم من المثاليّة في المجتمع الإنساني ، فإلى أي مدى استطاع الكاتب تحقيق هذه المعادلة بين الإيحاء و الإسقاط عن طريق الرّمز الخاص ؟

في مسرحيّة "التّاعس و النّاعس" يوظّف مجموعة من المفردات ، أضحت في السّياق الدّرامي رموزًا خاصّة تعتمد التّجريد و الإيحاء :

«النّاعس : (يقترب من شخص دنا منهما) ما الذي حلّ بالمدينة و ناسها؟

التّاعس : لقد فشا فيها السّعار.

الشّخص : كالذي يصيب الكلاب صيفا .

التّاعس : أعوذ بالله لقد تحوّلوا جميعا إلى كلاب .

النّاعس : و لكنّك تراهم بشرًا .

التّاعس : إنّي أراهم كلابا .. انظر .. اسمع .. إنّهم ينبحون .

النّاعس : على مهلك .. ها هو آخر نسأله عن السّر.

التّاعس : ماذا تسأل الأمر واضح واضح .

النّاعس : (الشّاب اقترب منهما ملوّحًا بعصاه) أرجوك ما الذي ..؟ سنسحقكم كالحشرات (ينظر للتّاعس) و أنت أيضًا و تتظاهران بالحياد» [2] .

---

[1] _ Cl . Aziza . Cl . Olivieri –R . Sctrick-Dictionnaire Des Symboles et Des Thèmes Littéraires , Edition : Fernand ,Nathan ,1978, P , 03 .

[2] _عز الدين جلاوجي، الأعمال المسرحية غير الكاملة ، ص ،21 .

فهــو يســتعمل "السّــعار" كرمــز للفوضــى و اللاّاســجام و الصــراع ، و"الكــلاب" و "الحشرات" رمزا لإهدار قيمة الإنسان عندما تسقط الأقنعة ، و تتدنّى قيمة كلّ ما هو إنساني و تحلّ محلّها اللاّجدوى ، و هذا عندما تختلّ العلاقات داخل المجتمع الواحد ــو هي هذه المدينةــ و يغيب الوعي الإنساني المشترك ، فيتحوّل أفراده كلابا مسعورة تنهش بعضها بعضا و يصبح العنف الذي رمز له بـ"العصا" هو اللّغة المشتركة بين هؤلاء ، و كأنّ الكاتب هنا يوجّه دعوة إلى ضرورة تحكيم العقل و الحكمة في تناول القضايا المصيريّة في المجتمع الواحد ، مثل قضيّة اختيار الحاكم التي تناولها السّياق الدّرامي ، و كأنّه ــ أيضًاــ يسترجع تجربة الجزائر فترة التّسعينيات التي أفضت إلى التّنازع حول السّلطة إلى درجة "السّعار" .

أمّا في مسرحيّة "البحث عن الشّمس" فقد جمع الكاتب بين ما هو حيواني يثير النّفور و بين ما هو طبيعي ليتحوّل كل منها إلى رمز خاص يوحي بدلالات على يد الكاتب :

«**المقهور : (منكمشا على نفسه) أحح ، أحح ، أشعر بالبرد القارس ينهش مفاصلي .**

الغريب : (بمرارة) البرد فقط ؟ و هذه الرّائحة العفنة ، التي تملأ عليك المكان ، أمَا أحسست بها ؟ و هذا الظّلام الذي يسدل ستائره عليك و هذه الجرذان و الصّراصير و العناكب التي تملأ الحجرة ، و هذه النّخلة الميّتة التي لم يبق منها إلاّ الجذر.. إنّي لأعجب كيف أنّ الدّود لم يأكلك» [1] .

فـ"الجرذان" و "الصّراصير" و "العناكب" في الحوار السّابق تحمل معنيين : المعنى الأوّل و هو معنى حقيقي يتمثّل فعلا في الحيوانات الرّمز التي ملأت على المقهور المكان نتيجة الحصار و الظّلمة و غياب الشّمس و انعدام أسباب الحياة ،حيث اختصرت فيها معاناة المقهور ، أمّا المعنى الثّاني فهو معنى مجازي يُبرز الدّسائس و المؤامرات الحقيرة اللاّإنسانيّة التي تنتهجها القوى العظمى في الخفاء لإبادة الشّعب العربي في فلسطين و في غير فلسطين حتّى تبقيه ضعيفا مقزّمًا و "الظّلام" مفردة حقّقت وظيفة رمزيّة ، رمز في الحوار إلى الجوّ العام و هو جوّ الاستبداد و خنق الحريّات ، و تعمّق من خلال ــهذا الظّلام الدّامســ الإحساس بالخوف المتنامي و العجز المطلق .

---

[1] ــم . س . ص ، 33 .

و في مسرحية "النّخلة و سلطان المدينة" يلتفت الكاتب إلى "الفرس" ليجعل منه رمزًا خاصًّا نحاول أن نفك شفراته :

«الشّيخ : احملوني إلى البيت الآن ، فإنْ متّ فادفنوني في قمّة الجبل ، لأكون عليكم شهيدًا ،(يحمله السّيف و النّخلي فيما يقف اللّسان خلفه يسند رأسه.. يظهر الدّرويش فجأة)

الدّرويش : (وهو يبكي) إلى من تكلنا يا شيخنا ؟

الشّيخ : تركت لكم ما إنْ حافظتم عليه لن تضيعوا أبدًا .

الدّرويش : المدينة في حاجة إلى فرس .

الجميع : (باندهاش) فرس.. فرس .

الدّرويش : فرس نركبه.. يقطع بناء الوعر.. يخوض بنا البحر.. فرس نحسُّ فوق ظهره بالدّفء و العزّ .

الشّيخ : أليس في المدينة فرس ؟

الدّرويش : لست أراه .

الشّيخ : لا تخف ، لن تعدموه ، ابحثوا عنه في نفوسكم تجدوه .. احملوني أنا متعب.. احملوني.. احملوني ..

(يُحمَل الشّيخ على الأكتاف و يبتعد عن الجميع فتبقى العيون معلّقة به و الحزن يكسوها)» [1] .

فهو يستعمل "الفرس" رمزا للقائد الذي سيخلف "شّيخ" المدينة و أميرها و هو يشعر بدنوّ أجله ، و "الدّرويش" و هو الصّوت الدّاخلي للمدينة يخشى أن تضيع بعد "الشّيخ" ؛ لقد أخذ الكاتب من "الفرس" جملة من الصّفات ليرمز بها إلى هذا القائد ، مثل الإقدام و الشّجاعة و الأصالة و الجمال ، و قد كنّى عن هذه الصّفات بقوله: "يقطع الوعر"، و"يخوض البحر" ، و "نحسّ فوقه بالعزّة و الدّفء" ، و هي صفات القائد الفذّ الأصيل الذي يأخذ بيد أمّته في أيّام الشّدة و الرّخاء ، يعمل معها من أجل دحر الصّعاب و الأهوال و الأعداء ، و هو ما رمز له بـ"البحر"، و يحقّق لها الأمن و الأمان و هو ما رمز له بـ"الدّفء" .

---

[1] _ عز الدين جلاوجي : الأعمال المسرحية غير الكاملة ، ص ، 261 .

و إلى جانب "الفرس" وظّف الكاتب "الحَمَام" في آخر مشهد من مشاهد مسرحيّة "أحلام الغول الكبير" ، و هذا في المقطع الحواري الآتي :

«شاب : افرحي تيوكا و اسعدي فاليوم عيد.. هُزم الطّغاة في أرضنا أبد الآبدين .

تيوكا : و لكن .. بأيّ حال هلّ هذا العيد؟؟ (و يسكتون جميعا مجلّلين بالحزن) تعرفون أيّها الأبناء.. قد اختطف سربا من حمامي البيضاء ، و لن يفرح القلب حتّى تحلّق في السّماء.. حتّى تنساب أمامي كنبع الماء.. حتّى يعود إليها الكبرياء .

المرأة : و أين ترانا نجد الحمائم البيضاء ؟

الفتاة : لعلّه أحرقها قبل أن يفنى و يزول .

شاب : أو لعلّه ذبحها قبل أن ينتهي الأفول .

الفتى : أو لعلّها محبوسة ترسف في الأغلال هنا أو هناك بين خراب و أطلال .

الشّيخ : (وهو يعود سريعا) إي نعم كانت هناك .. بين موت و هلاك حيث قضت السّنوات.. بين عذاب و أنّات.. ها السّرب يعود رغم دامص الكنود» [1] .

إنّ الحريّة مهرها غالٍ يدفعه المخلصون لأوطانهم ، و "ما الحمائم البيضاء" إلاّ رمز لهؤلاء المخلصين المعتقلين في سجون السّلطة التي يمثّلها "دامص" في المسرحية، يعانون التّعذيب و التّنكيل جزاء إخلاصهم لأوطانهم و رفضهم الجور و الظّلم و الانصياع للخيانة و التّبعيّة .

و هكذا لا يزال الكاتب يفيد من رموز الطّبيعة بكثافة ليحوّلها إلى رموز خاصّة ذات دلالات أكثر ما ترتبط بالتّجربة الدّرامية في النّص المسرحي، و من ذلك : النّخلة ، الينبوع ، الماء الشّمس، النّور .

ففي مسرحيّة "النّخلة و سلطان المدينة" نجد النّخلة، و الينبوع، و الماء:

«الشّيخ : .. احفظوا العهد.. احفظوا العهد.. ها هي المدينة ستغدو عروسا ، و ها هي النّخلة ستغدو واحدة ، و ها هو الينبوع يسري ماؤه في شرايينكم ، و ها هو بيتي سيبقى لكم محجًّا و مقصدًا و ستبقى أبوابه مشرّعة لكم أبد الآبدين» [2] .

---

[1] ـم . س . ص ، 222

[2] ـم ، ن ، ص ، 260

"الشّيخ" هنا يحذّر أهل مدينته من خيانة العهد ، و هو الحفاظ على المدينة ، و النّخلة و الينبوع، فهو الثّلاثي الذي شكّل البؤرة المركزيّة للصّراع داخل المتن الدّرامي، و شكّل رمزًا خاصًّا عند الكاتب ؛ فـ "النّخلة" هنا رمز الوطن / المدينة، و قد وردت أيضا كرمز للتّحدّي و الشّموخ على اعتبار الخصائص الطبيعيّة التي تميّزها من ذلك مثلا قامتها الشاهقة و صمودها أمام العواصف، مهما تعدّدت و قست الظّروف المناخيّة التي تحيط بها ، و كأنّه يستلهم قيمة النّخلة من قوله تعالى:﴿ وَٱلْأَرْضَ وَضَعَهَا لِلْأَنَامِ ﴿١٠﴾ فِيهَا فَٰكِهَةٌ وَٱلنَّخْلُ ذَاتُ ٱلْأَكْمَامِ ﴿١١﴾ ﴾ **[الرحمن الآيتان : 10_11]** ؛ مجسّدا بذلك ما لهذه الشّجرة من قداسة و ما تحمله من خير و خلاص فهي رمز للبقاء و الحماية و الأمان ، فمهما تعدّد الاختلاف في المدينة فإنّ شعبها سيكون مثل هذه "النّخلة" و ما "الينبوع" الذي تستمدّ منه "النّخلة" كينونتها إلاّ تاريخ هذه المدينة و أمجادها الماضيّة ، مصدر الحياة و التّجدّد الذي رمز له بـ"الماء" .

و وظّف "النّور" في مسرحية "أحلام الغول الكبير" :

«الفتاة : و أين إذن الذي قرأناه ؟ أين ما روته بطون الكتب منذ الأحقاب ، عن أرض العجب العجاب..

الفتى : قالوا هنا التّاريخ خلق ، هنا الإنسان غنّى و نطق ، هنا أشرق النّور و انبثق» [1] .

فهو يستعمل "النّور" كرمز للحضارة العربيّة الإسلاميّة التي بزغت في هذا المكان (العراق / بغداد) و خلّدها التّاريخ على مدى الأزمان، و أفادت منها جميع شعوب الأرض ، في نبرة مليئة بالحسرة و الألم لأفول هذا "النّور" بفعل الاستبداد السّياسي الذي ما فتىء يعيد الشّعوب العربية إلى عصور الظّلمات ، هي نبرة عبّر عنها اسم الاستفهام "أين" الذي يوحي بالغياب و الافتقاد و الاستنكار أيضا ، و في ذلك إيماء إلى تعسّف السّلطة في "العراق" التي يمثّلها "دامص" .

هي رموز حاول الكاتب أن يسقطها على الواقع المحلّي و العربي بشكل عام ، حيث الأنظمة المستبدّة التي ما فتئت تشدّ شعبها إلى الخلف فتبقيه في التّخلّف و الاختلاف والحلم بما هو أفضل .

نقول إنّ أنواع الرّمز (التّراثي_ بنوعيه التّاريخي و الأدبي_ و الأسطوري و الديني و الخاص) التي وظّفها الكاتب في المدوّنة المسرحيّة قد سمحت لها بالتّحليق في فضاءات بعيدة منحتها

[1]_عز الدين جلاوجي : الأعمال المسرحية غير الكاملة، ص ، 188

دلالات عميقة ، و أضفت على العمل الدّرامي الأصالة ، و منحت الرّؤية الفنيّة و الدّراميّة نوعا من الشّمول و الكلّية جعلها تتخطّى حدود الزّمان و المكان ، كما جسّدت تلك الرّموز مبدأ الابتكار و خاصة على مستوى الرّمز الخاص الذي ابتدعه المؤلّف .

و بهذا نأتي على نهاية هذا الفصل الأخير من البحث لننتقل إلى خاتمته ، حيث تعداد النّتائج المتوصّل إليها من خلال هذه الدّراسة .

الخـــــاتـــــمـــــة

بعد رحلة بحث كان فيها الكثير من العناء الممزوج بالمتعة ، نحطّ الرّحال في محطّة اسمها الخاتمـــــة التي دأبتْ على جمع المتفرّق و تلخيص النّتائج التي تمّ التوصّل إليها خلال تلك الرّحلة و يمكـــن بيانها كالآتي :

_ يعدّ الكاتب (عزّ الدّين جلاوجي) من العلامات البارزة في مجال النّقـــد و الإبـــداع في الأدب الجزائري لغزارة إنتاجه و إبداعاته في مجال المسرحيّة و الرّواية .

_ إنّه من الأدباء الذين يسحبون المتلقّي بقوّة و براعة نحو الحدث في إنتاجاته ، لـــــذلك عنـــد دراسة الإنتاج المسرحي عند هذا المبدع يتوجّب على الدّارس الوقوف عند نقاط محدّدة مـن أجـــل عدم خلط الأوراق و هي :

- إنّ اختيارنا لموضوع الرّمز في مسرحيّات (عزّ الدّين جلاوجي) كان نابعا من قناعتنـا أنّ خلف أسواره تتخفّى جواهر من المعاني ، يحسن بالمتلقّـي أن ينزع عنهـــا اللّثـــام ، و يستقرأ دلالتهـــا و انزياحاتها لغاية فنّية و أخرى فكريّة توعويّة .

- إنّ اختيارنا لمدوّنة بعينها ، و هي مسرحيّات "البحث عن الشّمس" ، و "النّخلة و سلطان المدينة" ،و "أحلام الغول الكبير" ،و "التّاعس و النّاعس" ، لم يكن اعتباطيًّـــا أو صدفـــة ، إذ المسح الشّامل لمسرحيّاته الثّلاث عشرة قادنا إلى هذا الاختيـار ، فقد تميّـــزت بالكثافـــة الرّمزيّـــة و الانزياح الشّديد ، لامس في كثير من الأحيان الغموض و الإبهام .

- حاول الكاتب تفعيل الرّمز في هذه المسرحيّات على جميـــع مستويـات الإنتـــاج الدّرامـــي و عناصره ، ابتداء من العتبات ، ثمّ الشّخصيّات المسرحيّة ، فالفضاء الزّمكاني ، و الحوار الدّرامـي، فتوظيف أنواع الرّمز على مستوى الأحداث المسرحيّة . - استطاع الكاتب أن يحدث انزياحا كبيرا على مستوى العتبة النّصيّة التي تحيط بالنّص الأصلـي و تؤشّر له ، سواء على مستوى العنوان ، أو على مستوى الإهداء ، فقـــد غيّب فيهـــا الوظيفـــة الإبلاغيّة للّغة ، و كسر الرّتابة في التّعبير ، فمسرحيّة "البحث عن الشّمس" التي كـانت نموذجًـــا لهذا الجزء من الدّراسة انزاح عنوانها إلى التّعبير عن القضيّة الفلسطينيّة ، ف"الشّمس" هـي الرّمـــز الذي أوحى لنا بالأرض ، و الحياة ، و السّلام ، و الصّراع العربي _ الإسرائيلي ، و ما دعّم أكثـر هذا التّأويل نص الإهداء ، الذي خصّه الكاتب للطّفل الفلسطيني الذي قُتِـل ذات يوم برصـــاص الاحتلال "محمّد جمال الدّرة" .

– أمّا الشّخصيّات المسرحيّة في المدوّنة المدروسة نراها لا تكاد تخرج عن نمطين : الشّخصيّة الوطنيّة و الشّخصيّة العدائيّة ، تمثّل الأولى النّضال و حبّ الوطن و الأصالة و الثّورة ؛ أمّا الثّانية فهي إمّا عدوّا خارجيًّا ، مثلما جاء في مسرحيّة "البحث عن الشّمس" ليرمز إلى ذلك الخارج الذي يتربّص بهذا الوطن المشتّت ، و إمّا عدوّا داخليًّا خائنًا لشعبه و أمّته ، يُغمّس بالعار تاريخها ، و هو الحاكم المستبدّ و أجهزته التّابعة التي تقوم بحماية حصون الاستبداد و الطّغيان ، و يظهر هذا في شخصيّة "دامص" في مسرحيّة "أحلام الغول الكبير" ، و "السّلطان" في مسرحيّة "النّخلة و سلطان المدينة" و "النّاعس" في مسرحيّة "التّاعس و النّاعس" ، و هي في أغلبها ديناميكيّة ، غير جاهزة تفاجئ القارئ أحيانا بمواقفها الدّراميّة .

– حاول (جلاوجي) تفعيل الفضاء الدّرامي الزّمكاني و استنطاقه ، ليبوح بما يختلج في صدر الواقع العربي من المحيط إلى الخليج في حاضر يعجّ بالانكسارات و الاهتزازات الدّاخليّة و الخارجيّة بالرّكون إلى ذلك الماضي التّليد ، لعلّه يجد فيه السّلوى و العزاء دون التّطلّع إلى الأفق الآتي ، فكان الرّمز هو التّقنيّة الفنّية التي امتاح منها الكاتب للتّغلغل في هذا الواقع .

– إنّ الكاتب وعى جيّدا العلاقة الوطيدة بين الحوار و اللّغة ، باعتبارهما ثنائيّة لا تقبل الانقسام فجاء الحوار مطابقًا لشخصيّاته الدّراميّة ، و إن كان يميل إلى الطّول أحيانا ؛ أمّا اللّغة فقد جاءت فصيحة تنبئ عن قدرة صاحبها على تطويعها وفق ما يتطلّبه الموقف و الحدث الدّرامي ، و نلاحظ ظاهرة التّلاعب بالألفاظ و العبارات ، لتنزاح عن وظيفتها الإبلاغيّة إلى التّرميز و التّشفير ، وفي هذا دلالة على حرص الكاتب على جعل اللّغة تسهم في خلق التّوتّر الدّرامي و إذكاء الصّراع و اعتماد مختلف الصّور الرّمزيّة التي تتماهى مع شتّى أنواع البيان (تشبيهات ، استعارات ، مجازات ، كنايات) .

– لقد تعدّدت مسارات الرّمز في المسرحيّات ، فهناك الرّمز التّراثي الذي تفرّع إلى الرّمز التّاريخي و الرّمز الأدبي ، ثمّ الرّمز الأسطوري ، فالرّمز الدّيني ، و أخيرا الرّمز الخاص الذي ابتدعه الكاتب من خلال توظيفه لمفردات معجميّة لغّمتها بالرّمز و الإيحاء ، تظافرت جميعها لتؤدّي مدلولات واقعيّة أو فكريّة .

حاول البحث أن يقف عند موضوع الرّمز عند الكاتب (عزّ الدّين جلاوجي) من خلال نصوص مسرحيّة بعينها أُحاورها و تُحاورني ، لأَصل في الأخير إلاّ أنّ مسرح (عزّ الدّين جلاوجي) مسرحا

واقعيًّا بالرّغم من رمزيّته إذ يجسّد بواقعيّة الوضع الإنساني العام و اللاّواقعيّة التي شملت الفوضى و اللاّمعقول في زمن اليأس و الفراغ ، و تزداد الرّموز كثافة و شدّة ، و تنتهي إلى معاني الحريّة و الكرامة الإنسانيّة ، فهو مسرح مضاد ، مثقل بالهموم و النّزوع نحو الأصالة و القوميّة .

قائمـــــة المصـــادر و المراجـــع

1_ مصحف المدينة النّبوية للنّشر الحاسوبي ، برواية حفص بن سلمان بن المغيرة الأسدي الكوفي مجمّع الملك فهد لطباعة المصحف الشّريف ، الرّياض ، نقلا عن الموقع الإلكتروني : www.quarancomplex.org

2_ المصحف الشّريف مع أسباب النّزول ، و فهرس المواضيع و الألفاظ ، تحقيق : محمد حسين الحمصي ، دار الهدى ، عين مليلة ، الجزائر .

أوّلاً : المصادر

1.الأعرج ، واسيني : **مقدّمة مسرحية (الغول بوسبع ريسان)** لـ(سنوسي مراد) ، الغول بوسبع ريسان ، دار المغرب للنّشر و التّوزيع ، الجزائر ، 2005 .

2.أوغيلسي ، يوسف : **تغريبة جعفر الطّيار** ، دار بها الدين للنشر و التوزيع ، قسنطينة ، الجزائر ط2 ، 2003 .

3.ابن منّيع ، الهاشمي محمدبن سعد البصري ، **الطّبقات الكبرى** ، دراسة و تحقيق : محمد عبد القادر عطا ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ج 3 ، ط 1 ، 1990 .

4.الشّابي ، أبو القاسم : **ديوان أبي القاسم و الشّابي و رسائله** ، قدّم له و شرحه : محمد طراد دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ، 2004 .

5.المتنبي ، أبو الطيب : **ديوان أبي الطيب المتنبي** ، دار الفكر ، بيروت ، لبنان ، مج 3 ، ج2 1980 .

6.جلاوجي ، عز الدين : **الأعمال المسرحية غير الكاملة** ، دار الأمير خالد للنشر و التوزيع الجزائر ، 2009 .

ثانيًا : المعاجم و الموسوعات

1.أبي الفضل ، جمال الدين محمد بن مكرم ، ابن منظور : **لسان العرب** ، **مادة** : **رمز** ، دار صادر ، بيروت ، لبنان .

2._____ : **لسان العرب** ، تصحيح : أمين محمد عبد الوهاب و محمد الصادق العبيدي ، دار إحياء التراث العربي ، و مؤسسة التاريخ العربي ، لبنان ، ج 2 ، ط 1 ، 1996 .

3._____ : **لسان العرب** : تهذيب لسان العرب ، إشراف علي مهنا ، دار الكتب العلمية بيروت لبنان ، باب : بحر ، ج 1 ، ط 1 ، 2003 .

4.الأزهري ، أبو منصور محمد بن أحمد : **تهذيب اللغة ، مادة : رمز** ، تحقيق : أحمد بن العليم البردوني مراجعة : علي محمد البجاوي ، الدار المصرية للتأليف و الترجمة ، مطابع القاهر ، مصر .

5.إلياس : ماري و قصاب ، حسن حنان : **المعجم المسرحي : مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض (عربي_إنجليزي_فرنسي)** ، مكتبة لبنان ناشرون ، لبنان ، ط1 1997 .

6.التّونجي ، محمد : **المعجم المفصّل في الأدب** ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ج 2، ط 2 1999 .

7.الفراهيدي ، الخليل بن أحمد : **كتاب المعنى** ، تر : عبد الحميد هنداوي ، باب : راء ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ج 2 ، ط 4 ، 2004 .

8.جاسور ، ناظم عبد النّور : **موسوعة المصطلحات السّياسية و الفلسفية الدّولية** ، دار النّهضة العربيّة ، ط 1 ، 2008 .

9.جبور ، عبد النور : المعجم الأدبي ، دار العلم للملاين ، بيروت ، ط1 ، 1979 .

10.راغب ، نبيل : **موسوعة النّظريات الأدبية** ، مكتبة لبنان ناشرون ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، القاهرة ، مصر ، ط 1 ، 2003 .

11.مجموعة من المؤلفين : **القاموس السّياسي (انجليزي_فرنسي_عربي)** ، دار الكتب العلمية بيروت لبنان ، 2004 .

ثالثًا : المراجع

1_المراجع بالعربية

1.أبو مطر ، أحمد : **الرّواية في الأدب الفلسطيني** ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر بيروت لبنان ، ط 1 ، 1980 .

2.الأشلم ، حسن أحمد علي : **الشّخصية الرّوائية عند حسن مصطفى** ، مجلس الثقافة العام ليبيا ، 2000

3.أحمد ، محمد فتوح : **الرّمز و الرّمزية في الشّعر العربي المعاصر** ، دار المعارف ، مصر ط 3 . 1984

4.أعراب ، محمد جلال : **خطاب التّأسيس في مسرح النّقد و الشّهادة** ، تريفة بركان ، المغرب ط 1 ، 2009 .

5.أوغليسي ، يوسف : **محاضرات النّقد الأدبي المعاصر** ، منشورات جامعة منتوري قسنطينة 2005_2004 .

6.الأيوبي ، ياسين : **مذاهب الأدب** ، معالم و انعكاسات : الكلاسيكية ، الرومنطيقية الواقعية دار العلم للملايين ، بيروت ، ط 1 ، 1984 .

7.البشتاوي ، يحي : **الوظيفة و موتها في العرض المسرحي** ، مطبعة الروزنا ، عمان ، الأردن 2007 .

8.البغوي ، حسين بن مسعود : **تفسير القرآن الكريم** ، دار طيبة للنشر و التوزيع ، مج 1

9.البهيقي : **دلائل النّبوة** ، دار الفكر للطباعة و النشر ، تقديم و تحقيق : عبد الرحمان محمد عثمان ، مج 1 ، ج 1 ، ط 2 ، 1982 .

10.التبرماسين ، عبد الرحمان : **العروض و إيقاع الشعر العربي** ،دار الفجر للنشر و التوزيع القاهرة ، مصر ، 2003 .

11.الجابري ، محمد عابد : **مسألة الهويّة (العروبة_الإسلام_الغرب)** ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1997 .

12._____ : **التّراث و الحداثة (دراسات و مناقشات)** ، المركز الثقافي العربي ، ط1 1991 .

13.الجرجاني ، عبد القاهر : **دائل الإعجاز** ، تح : محمد رشيد رضا ، دار المعرفة ،بيروت لبنان 1978 .

14.الجندي ، درويش : **الرّمزية في الأدب العربي الحديث** ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة 1958 .

15.الحكيم ، توفيق : **فنّ الأدب** ، مصر للطباعة ، مصر ، 1952 .

16.الخفاجي ، ابن سنان : **سرّ الفصاحة** ، تح : عبد المتعال الصعيدي ، القاهرة ، مصر 1953 .

17.الدالي ، محمد : **الأدب المسرحي المعاصر** ، عالم الكتب ، القاهرة ، مصر ، ط 2 2006 .

18.الداية ، فايز : **جماليات الأسلوب في الصورة و الأدب العربي** ، دار الفكر ، دمشق سوريا ، ط 2 ، 1996 .

19.الزركشي ، بدر الدين بن عبد ربه : **البرهان في علوم القرآن** ، تح : أبو الفضل إبراهيم دار الجيل لبنان ، ج 3 ، 1988 .

20.السبكي ، بهاء الدين : **عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح** ، القاهرة ، مصر ، ج4 1937 .

21.الصكر ، حاتم : **كتابة الذّات** ، دار الشروق ، عمان ، 1999 .

22.الضبع ، مصطفى : **دراسات أدبية** ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، 1998 .

23.العاني ، شجاع : **البناء الفني للرّواية العربية في العراق (بناء السّرد)** ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، العراق ، 1964 .

24.العبدلي ، سمير : **ثقافة الديمقراطية في الحياة السياسية لقبائل اليمن (دراسة ميدانية)** سلسلة أطروحات دوكتوراه(62) ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ط 1 ، أفريل 2007

25.العاصي ،حجر: **شرح ديوان زهير بن أبي سلمى** ، دار الفكر العربي ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1998 .

26.العيد ، يمنى : **فن الرّواية العربية (من خصوصية الحكاية و تميز الخطاب)** ، دار الآداب بيروت ط 1 ، 1998 .

27.القزويني ، جلال الدين أبو عبد الله : **الإيضاح في علوم البلاغة** ، دار إحياء العلوم بيروت لبنان ط 1 ، 1998 .

28.القصص ، مجد : **مدخل إلىالمصطلحات و المذاهب المسرحية** ، منشورات أمانة عمان مطبعة الروزنا ، عمان ، الأردن ، 2006 .

29.الملائكة ، نازك ، **قضايا الشّعر المعاصر** ، دار العلم للملايين ، لبنان ، 1992 .

30.النادي ، عادل : **مدخل إلى فن كتابة الدّراما** ، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله ، تونس ط1، 1987 .

31.الناصر ، ياسين : **إشكالية المكان في النّص الأدبي** ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ط1 ، 1986 .

32.النعيمي ، غازي فيصل : **العلامة و الرّواية _دراسة سيميائيّة في ثلاثية أرض السّواد لعبد الرّحمان منيف_** ، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع ، الأردن ، ط 1 ، 2010 .

33.الورقي ، السعيد : **لغة الشّعر العربي الحديث (مقوّماتها الفنية و طاقاتها الإبداعية)** ، دار النهضة العربية ، بيروت ، لبنان ، ط 3 ، 1984 .

34.اليوسفي ، أكرم : **الفضاء المسرحي (دراسة سيميائيّة)**، دار الشرق ، المغرب ، ط 1 1994 .

35.ابن الأثير : **المثل السائر** ، تح : أحمد الحوفي و بدوي طبانة ، دار النهضة ، ج 4 القاهرة ، مصر .

36.اسماعيل ، عز الدين : **الشّعر العربي العاصر** : قضاياه و ظواهره الفنيّة و المعنوية ، مطبعة الأكاديمية ، القاهرة ، مصر ، ط 5 ، 1994 .

37.بجراوي ، حسين : **بنية الشكل الروائي الفضاء_الزّمن_الشّخصية** ، المركز الثقافي العربي بيروت لبنان ، ط 2 ، 2009 .

38.بدوي ، محمد : **الرّواية الجديدة في مصر _دراسة في التّشكيل و الإيديولوجية**_المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط 1 ، 1993 .

39.بركة ، طبال فاطمة : **النّظرية الألسنية عند جاكبسون**، المؤسسة الجامعية ، بيروت ، لبنان ط 1 ،1993 .

40.بلخير ، عمر : **تحليل الخطاب المسرحي _في ضوء النّظرية التّداولية** ، المكتبة الوطنية الجزائرية ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط 1 ، 2003 .

41. بناني ، عز العرب الحكيم : **الظّاهراتية و فلسفة اللّغة (تطور مباحث الدّلالة في الفلسفة النّمساوية)** ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2003 .

42.بنكراد ، سعيد : **السّيميائيّة (مفاهيمها و تطبيقاتها)** ، منشورات الزمان ، الرباط ، المغرب 2003 .

43بوذيبة ، إدريس : **الرّواية و البنية في روايات الطّاهر وطّار** ، منشورات جامعة منتوري قسنطينة ، الجزائر ، ط 1 ، 2000 .

44.جلاوجي ، عز الدين : **النّص المسرحي في الأدب الجزائري _دراسة نقدية_** ، وزارة الثقافة ، الجزائر ، 2007 .

45 ._____ : **هكذا تكلم عرسان _شطحات في عرس عازف النّاي_** ، اتّحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، 2003 .

46.حسان ، عبد الحكيم : **التّصوف في الشّعر العربي** ، مكتبة الأنجلو مصرية ، 1954 .

47.حساني ، أحمد : **مباحث في اللّسانيات** ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1994 .

48.حشلاف ، عثمان : **الزّمن و الدّلالة في الشّعر العربي المعاصر** ، منشورات التّبيين الجاحظية ، الجزائر ، 2000.

49.حماد ، محمد حسن : **تداخل النّصوص في الرّواية العربية** ، الهيئة المصرية للكتاب 1997

50.خشبة ، دريني : **أشهر المذاهب المسرحية ، و نماذج من أشهر المسرحيات** ، الدار المصرية اللّبنانيّة ،ط 1 ، 1999.

51.خمري ، حسين : **فضاء المتخيّل مقاربات في الرّواية** ، منشورات الاختلاف ، الجزائر 2002 .

52.رشدي ، رشاد : **نظرية الدّراما من أرسطو إلى الآن** ، هلا للنشر و التوزيع ، الجيزة مصر ط1 ، 2000 .

53.رماني ، إبراهيم : **الغموض في الشعر العربي الحديث** ، ديوان المطبوعات الجامعية الساحة المركزية بن عكنون ، الجزائر ، 1991 .

54.رمضان ، كريب : **فلسفة الجمال في النقد الأدبي _مصطفى ناصف نموذجا_** ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الساحة المركزية ، بن عكنون ، الجزائر ، 2009 .

55.زلط ، أحمد : **مدخل إلى علوم المسرح** ، دار الوفاء ، الإسكندرية ، ط 1 ، 2001 .

56.زنيبر ، أحمد : **جماليّة المكان في قصص إدريس الخوري _دراسة نقدية_** ، التنوخي للطباعة و النشر ، المغرب ، ط 1 ، 2009 .

57.شعبان ، هيام : **السّرد الرّوائي في أعمال (إبراهيم نصر)** ، دار الكندي للنشر و التوزيع الأردن ، 2000 .

58.صالح ، يحي الشيخ : **شعر الثّورة عند مفدي زكرياء** ، دار الشعب ، قسنطينة ، ط 1 1987 .

59.صقر ، أحمد : **توظيف التّراث الشّعبي في المسرح العربي** ، مركز الإسكندرية للكتاب مصر ، 1998 .

60.صليبا ، جميل : **المنهج الفلسفي** : دار الكتاب اللّبناني ، مكتبة المدرسة ، بيروت ، ج 1 1991 .

61.طلبة ، محمد الأمين محمد سالم : **مستويات اللّغة في السّرد العربي المعاصر** ، مؤسسة الانتشار العربي ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 2008 .

62.سلام ، أبو الحسن : **حيرة النّص المسرحي بين الترجمة و الاقتباس و الإعداد و التأليف** دار الوفاء للطباعة و النشر ، ط 1 ، 2007 .

63.عبازة ، محمد : **تطور الفعل المسرحي بتونس من اللاّمركزية إلى التجريب** ، مركز النشر الجامعي ، دار سحر للنشر ، تونس ، 2009 .

64.عبد الحميد ، محي الدين : **شرح قطر النّدى و بلّ الصدى** ، دار الرحاب للطباعة و النشر و التوزيع ، (د . ت) .

65.عبد الصبور، صلاح : **حياتي في الشّعر** ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، 1977 .

66.عبد الله ، خالد عدنان : **النّقد التّطبيقي التّحليلي** ، مقدمة لدراسة الأدب و عناصره في ضوء المناهج النّقدية الحديثة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 .

67.عبد الوهاب ، شكري : **دراسة تحليلية لأصول النّص المسرحي** ، مؤسسة حورس الدولية للنشر و التوزيع ، الإسكندرية ، مصر ، 2007 .

68.عتيق ، عبد العزيز : **علم البيان** ، دار النهضة العربية للطباعة و النشر ، بيروت ، لبنان 1958 .

69._____ : **علم المعاني**، النهضة العربية للطباعة و النشر ، بيروت ، لبنان ، 1985 .

70.علي ، السيد اسماعيل : **أثر التّراث في المسرح المعاصر** ، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة ، دار المرجان ، الكويت ، 2000 .

71.عزام ، محمد : **شعريّة الخطاب السّردي** ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا 2005 .

72.عمر ، عبد العزيز عمر : **دراسات في تاريخ العرب الحديث و المعاصر** ، دار النهضة العربية ، بيروت ، 1980 .

73.فضل ، صلاح : **بلاغة الخطاب و علم النّص** ، مكتبة لبنان ناشرون ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، أونجمان ، القاهرة ، مصر 1996

74.كرم ، غطاس أنطون : **الرّمزية و الأدب العربي الحديث** ، دار الكشاف ، بيروت ، لبنان 1949 .

75.كمال ، إيهاب : **60 عاما من الصّراع العربي _ الإسرائيلي** ، مراجعة : أحمد محمد صبري ، هبة النيل العربية للنشر و التوزيع ، الجيزة ، مصر ، 2008_2009 .

76.لحميداني ، حميد : **بنية النّص السّردي (من منظور النّقد الأدبي)** ، المركز الثقافي العربي لبنان المغرب ، ط 3 ، 2000 .

77.لمباركية ، صالح : **المسرح في الجزائر** ، دار بهاء الدين للنشر و التوزيع ، قسنطينة ، الجزائر ط 2 ، 2007 .

78.قاسم ، سيزا : **بناء الرّواية** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1998 .

79.____ : **بناء الرّواية ، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ،1984 .

80.مجموعة من المؤلفين : **الخطاب المسرحي عند مصطفى رمضاني** ، مطبعة تريفة ،بركان المغرب 2008 .

81.محمد ، عيسى محمد : **العنوان في الأدب العربي _النّشأة و التطور_** ، مكتبة الأنجلو المصرية ط1 ، 1987 .

82.مرتاض ، عبد المالك : **تحليل الخطاب السّردي (معالجة تفكيكيّة سيميائيّة مركّبة) لرواية "زقاق المدق"** ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ط1 ، 2005 .
83.مندور ، محمد : **الشّعر المصري بعد شوقي** ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، مصر ، 1960
84._____ : **الأدب و فنونه** ، دار النهضة ، القاهرة ، مصر ، 1980 .
85.منصر ، نبيل : **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة** ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ط1 ، 2007 .
86.منصور ، عز الدين : **دراسات نقدية و نماذج حول قضايا الشّعر المعاصر** ، مؤسسة المعارف بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1985 .
87.ناصر ، محمد : **الشّعر الجزائري الحديث _اتجاهاته و خصائصه الفنية (1925_1975)** ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، لبنان ، 1984 .
88.ناصف ، مصطفى : **الصورة الأدبية** ، مكتبة مصر ، القاهرة ، 1958 .
89.____ : **مشكلة المعنى في النقد الحديث** ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، 1970 .
90.نجمي ، حسين : **شعرية الفضاء** ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط 1 ، 2000 .
91.نشاوي ، نسيب : **المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر** ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، 1982 .
92.هلال ، غنيمي محمد : **الأدب المقارن** ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ط 3 ، 1983 .
93._____ : **في النّقد المسرحي** ، دار النهضة للطباعة و النشر ، الفجالة ، القاهرة ، مصر .
94.يقطين ، سعيد : **الرّواية و التّراث السّردي من أجل وعي جديد بالتّراث** ، المركز الثقافي العربي المغرب ، ط 1 ، 1992 .

2_المراجع المترجمة :

1.باشلار ، غاستون : **جماليات المكان** ، تر: غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت ، ط 2 ، 1984 .
2.بسفيلد ، (الابن) روجرم : **فنّ الكتاب المسرحي** ، تر و تقديم : دريني خشبة ، دار النهضة مصر للطباعة و النشر ، 1978 .

3.توماشوفسكي : **نظرية الأغراض _نظرية المنهج الشكلي_ نصوص الشّكلانيين الروس** تر : إبراهيم الخطيب ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، لبنان ، ط 2 ، 1981 .

4.دي سوسيرفاردناند : **محاضرات في الألسنة العامة** ، تر : يوسف غازي مجيد نصر المؤسسة الجزائرية للطباعة ، الجزائر ، 1986 .

5.ديشس ، ديفيد : **منهج النّقد الأدبي** ، تر : محمد يوسف نجد ، مراجعة إحسان عباس ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، 1967 .

6.ريكور ، بول : **نظرية تأويل الخطاب و فائض المعنى** ، تر : سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 2003 .

7.زيرافا ، ميشيل : **الأسطورة و الرّواية** ، تر : صبحي حديدي ، منشورات عيون للمقالات الدر البيضاء ، المغرب ، ط 2 ، 1986 .

8.طاليس ، أرسطو : **فنّ الشّعر** ، تر : عبد الرحمان بدوي ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، ط 2 . 1972

9.هامون ، فيليب : **سيميولوجية الشخصية الرّوائية** ، تر : سعيد بنكراد ، دار الكلام ، المغرب . 1990

10.هوانتخ ، فرانك : **مدخل إلى الفنون المسرحية** ، تر : كمال يوسف و آخرون ، دار المعرفة ، القاهرة ، 1970 .

11.مجموعة من المؤلفين : **الأدب و الأنواع الأدبية** ، تر : طاهر حجار ، دار طلاس ، دمشق سوريا ط 1 ، 1985 .

12.ميهوف ، هانز : **الزّمان في الأدب** ، تر : أحمد رزوق ، مراجعة : العوضي الوكيل مؤسسة فرنكلين للطباعة و النشر ، القاهرة ، نيويورك ، 1963 .

13.ويليامز ، ريموند : **المسرحية من إبسن إلى إليوت** ، تر : فايز اسكندر ، المؤسسة العامة القاهرة ، مصر ، 1963

14.وورد ، ريفيد : **الوجود و الزمان و السرد** ،(فلسفة بول ريكور) ، تر : سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1999 .

3 _المراجع الأجنبية :

1. Bachelard, Gastan :**La Poétique de L'Espace**,Paris,Ed Puf, 1957.
2. Barthes, Roland : **Poétique du récit**, Ed : Seuil, Paris, 1977.
3. Braham.A, Mol. A, et Komer Elisabeth : **La Psychologie de L'Espace**, Casterman, Paris ,1978.
4. De Saussure, F :**Cours de linguistique Générale**, Payot Paris, 1978.
5. **Dictionnaire Encyclopédique De Langue Française**, Alpha, Paris, 1998.
6. Du Bois Jean :**Dictionnaire de linguistique Larousse** , Paris,1973.
7. Genette Gérard :**Figure1**, Ed : Seuil, coll, « Points », Paris 1976.
8. ____ : **Frontière du Récit**, Ed : Seuil, coll, « Points » Paris 1981.
9. Michaud Guy : Message Poétique du symbolisme, Librairie Nizet, Paris, 1966.
10. Stewart, jean:**Poetry in France and England**, London 1931.
11. Todorov Tzvetan, Bakhtine, Mikhail :**le Principe dialogue suivi des écrits du cercle de bakhtine**, Ed: seuil, Paris 1981.
12. ubersfeld, Anne : **Lire le théâtre**, Ed : Sociales, Paris France, 1978.

ثالثا : الرّسائل الجامعية و الدرويات

1_المخطوطات

أ / الماجستير

1.تسعيديت ، آيت حمود : **أثر الرّمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم** ، مخطوط ماجستير كلية العلوم ، جامعة القاهرة ، مصر ، 1979 .

2.عبد الوهاب ، خالد : **جمالية التّلقي في مسرحية "النّخلة و سلطان المدينة"** ، مخطوط ماجستير ، قسم اللغة العربيّة و آدابها ، جامعة المسيلة ، الجزائر ، 2008_2009 .

3.غجاتي ، صورية : **الخطاب المسرحي عند أحمد بودشيشة بين الإيديولوجية و الفن** مخطوط بحث مقدّم لنيل شهادة الماجستير ،كليّة الآداب و اللّغات ، قسم اللّغة العربيّة و آدابها جامعة منتوري ، قسنطينة ، 2003_2004 .

ب/ الدكتوراه

1.البصير ، محمد : **الرّمز الفني في الرّواية العربيّة المعاصرة** ، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه دولة ، معهد اللغة العربية و آدابها ، جامعة الجزائر ، 1993 .

2.ثليلاني ، أحسن : **توظيف التّراث في المسرح الجزائري** ، مخطوط أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث ،كلية الآداب و اللّغات ، قسم اللّغة العربيةو آدابها ، جامعة منتوري ، قسنطينة ، 2009_2010 .

3.جباري ، ليلى : **صورة الغرب في الرّواية العربية _المشرق نموذجا_** ، مخطوط أطروحة دكتوراه دولة في الأدب المقارن ،كلية الآداب و اللّغات ، قسم اللّغة العربية و آدابها ، جامعة منتوري ، قسنطينة ، الجزائر ، 2005_2006 .

4.منصوري ، علي : **البطل السياسي في الرّواية العربيّة المعاصرة** ، مخطوط أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه ،كلية الآداب و العلوم الإنسانية ، قسم اللغة العربية و آدابها ، جامعة الحاج لخضر ، باتنة ، الجزائر ، 2007_2008 .

2_الدّوريات

أ / الدّوريات العربية

1.مجلة **ألف** ، مجلة البلاغة المقارنة ، الجامعة الأمريكية ، القاهرة ، العدد 6 ، ربيع 1986 .
2.مجلة **الآداب** ، العدد 24 ، يونيو 1984 .
3.مجلة **آفاق** ، اتحاد كتاب المغرب ، الرباط ، ط 3 ، 1989 .
4.مجلة **التّأسيس المغربية** ، العدد 1 ، مطبعة الأنباء ، ينار 1987 .
5.مجلة **التّبيين الجاحظية** ، العدد 1 ، الجزائر ، 1990 .
6.مجلة **الثقافة** ، وزارة الثقافة ، العدد 3 _ 9 ، الجزائر ، 2007 .
7.مجلة **بحوث** ، حلب، سوريا، ع:22 ، 1999
8.مجلة **عالم الفكر**، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت : المجلد 88 ، العدد 11 ، 1988 .
9._____: العدد 3 ، يناير 1997 .
10._____ : المجلد 29 ، العدد 4 ، أفريل / يونيو 2001 .
11.مجلة **علامات في النّقد** : نادي جدة ، عدد مارس / آذار 1997 .
12.مجلة **العلوم الإنسانية** ، منشورات جامعة منتوري ، قسنطينة ، العدد 8 ، ديسمبر 2007 دار الهدى ، عين مليلة ، الجزائر .
13.مجلة **في النّقد**، الجزء 4 ، ديسمبر 1994 .
14.مجلة **الكرمل** ، مؤسسة الكرمل الثقافية ، فلسطين ، العدد 88 ، 2006 .
15._____ : قبرص ، العدد 46 ، 1992 .
16.مجلة **المسرح**، العدد 24 ، يونيو 1984 .
17.مجلة **منتدى الأستاذ** ، المدرسة العليا للأساتذة ، العددان 5_6 ، الجزائر ، ماي 2009 .
18.مجلة **مؤتة للبحوث و الدّراسات** ، المجلد 10 ، العدد 2 ، جامعة مؤتة ، الأردن ، 1955
19.جريدة **السياسة المغربية** ، 20 / 06 / 1984 .

ب / الدّوريات الأجنبيّة

1. Revue D'Etudes Palestiniennes,№ 27, Printemps, 1988.
2. Lacritique,Armand,Colin, Collection 2emtrimestre , Paris , 1981 .

رابعا: الملتقيات الوطنية

1.دفة ، بلقاسم : **علم السّيمياء و العنوان في النّص الأدبي** ، محاضرات الملتقى الوطني الأوّل _السّيمياء و النّص الأدبي_ ، منشورات كلية الجامعة ، قسم الأدب العربي ، جامعة محمد خيضر بسكرة ، 7_8 نوفمبر 2000 .

2.شريبط ، أحمد شريبط : **سيميائيّة الشّخصية الرّوائيّة** ، أعمال ملتقى جامعة باجي مختار عنابة ، الجزائر ، 1995 .

خامسا: المواقع الإلكترونية :

1. www.al_kachaba.com
2. www.aswat-achamel.com
3. www.adabfan.com

مـــــلـــــحـــــق

السّيرة الذّاتية للكاتب (عز الدين جلاوجي)

عزّ الدّين جلاوجي :

عزالدّين جلاوجي أحد أهمّ الأصوات الأدبيّة في الجزائر، درس القانون والأدب وتخصّص في دراساته العليا في المسرح الشّعري المغاربي، اشتغل أستاذا للأدب العربي، بدأ نشاطه الأدبي في سن مبكّرة ونشر أعماله الأولى في بداية الثّمانينيات عبر الصّحف الوطنيّة،كما ساهم في الحركة الثقافيّة والإبداعية .

نشاطاته :

*عضو مؤسّس لرابطة إبداع الثّقافية الوطنيّة وعضو مكتبها الوطني منذ 1990..

*عضو مؤسّس ورئيس رابطة "أهل القلم" لولاية سطيف منذ 2001 ..

*عضو اتّحاد الكتّاب الجزائريين ، وعضو المكتب الوطني لاتّحاد الكتّاب الجزائريين (2000-2003)

_مؤسّس ومشرف على عدد كبير من الملتقيات الثقافية والأدبية منها:

-ملتقى أدب الشباب الأول 1996

-ملتقى أدب الشباب الثاني 1997

-ملتقى المرأة والإبداع في الجزائر 2000

-ملتقى أدب الأطفال بالجزائر 2001

-ملتقى "الرّواية الجزائرية بين التّأسيس والتّجريب" ماي 2003

-ملتقى "الرّواية بين راهن الرّواية ورواية الراهن" ماي 2006

-الملتقى العربي" أسئلة الحداثة في الرواية الجزائرية"2007.

_شارك في عشرات الملتقيات الثّقافية الوطنيّة والعربيّة منها:

-شارك في ملتقى البابطين الكويتي بالجزائر سنة 2000

-شارك في ندوة الأمانة العامة لاتحاد الأدباء العرب بتونس جانفي 2003

-شارك في مؤتمر اتّحاد الأدباء والكتاب العرب ديسمبر 2003

-شارك في عكاظيّة الشعر بالجزائر العاصمة 2007

-ملتقى الرّواية الجزائرية بالمغرب 2007.

* زار الأردن وسوريا والمغرب وتونس وقام بنشاطات ثقافية في مراكز ثقافية مهمة ك"جامعة فيلاديلفيا" الأمريكية ورابطة "أدباء الأردن" واتحاد "الكتاب العرب"، و "جامعة بنمسيك" بالدار البيضاء بالمغرب.

* أجريت معه عشرات الحوارات بالجرائد الوطنية والعربية ، وأجريت معه لقاءات تلفزيونيّة وإذاعيّة وطنيّة وعربيّة.

مؤلّفاتـــــه :

في المسـرح:

_النّخلة وسلطان المدينة (مسرحية)

_تيوكا والوحش ورحلة فداء (مسرحيتان)

_الأقنعة المثقوبة غنائية أولاد عامر (مسرحيتان)

_البحث عن الشمس وأم الشهداء (مسرحيتان)

_الأعمال المسرحية غير الكاملة (13 مسرحية)

في أدب الأطفال:

_ظلال وحب 5 مسرحيات

_الحمامة الذهبية 4 قصص

_العصفور الجميل قصة نالت جائزة وزارة الثقافة 1996

_الحمامة الذهبية قصة

_ابن رشيق قصة نالت جائزة وزارة الثقافة1997

_أربعون مسرحية للأطفال

في الروايـة :

_سرادق الحلم والفجيعة ط1 ط 2

_الفراشات والغيلان ط1 ط 2

_رأس المحنة ط1 ط 2

_الرّماد الذي غسل الماء ط1 ط 2

_الأعمال الروائية غير الكاملة (4 روايات)

في القصـة :

_لمن تهتف الحناجر؟

_خيوط الذاكرة

_صهيل الحيرة

_رحلة البنات إلى النار (ضم جملة قصصه القصيرة)

في الدراسات النقدية :

_النّص المسرحي في الأدب الجزائري ط1 و ط 2 ،

_شطحات في عرس عازف النّاي :اتحاد الكتاب العرب بسوريا .

_الأمثال الشّعبية الجزائريّة بمنطقة سطيف ط 1 ط 2.

_زهور ونّيسي دراسات في أدبها .

له تحت الطّبع:

_المسرحية الشعرية المغاربية "دراسة في البنية والخطاب" في 350 صفحة.

_حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر : رواية في 560 صفحة .

قدّمت عن أعماله دراسات نقدية كثيرة نشرت عبر الجرائد والمجلات الوطنية ، والعربية منها : بيان الكتب الإماراتية، عمان الأردنية، الفنيق الأردنية، الموقف الأدبي السورية، الأسبوع الأدبي السورية، مجلة كلمات البحرينيّة، جريدة الأخبار البحرينية وغيرها ، كما قُدِّمت عن كتاباته الكثير من رسائل الماجستير والدّكتوراه في مختلف الجامعات .

كما دُرس في مجموعة من الكتب منها:

_علامات في الإبداع الجزائري لعبد الحميد هيمة

_مكونات السّرد في النص القصصي الجزائري الجديد لعبد القادر بن سالم

_السّمية والنص السردي لحسين فيلالي

_سيميولوجيا النص السردي: مقاربة سيميائيّة لرواية الفراشات والغيلان لزبير ذويبي

_بين ضفتين لمحمد صالح خرفي

_محنة الكتابة لمحمد ساري

_الأدب الجزائري الجديد لجعفر يايوي

_سلطان النّص: دراسات في روايات عزالدين جلاوجي... وغيرها

ترجم له في:

*موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين الصادر عن وزارة الثقافة.

أنجز ثلاث سيناريوهات هي:

_الجثة الهاربة : عن رواية الرماد الذي غسل الماء

_حميمين الفايق: 30 حلقة اجتماعية فكاهية

_جني الجنتي : 30 حلقة ثقافية

مثلت له المسرحيات للصغار والكبار منها:

_البحث عن الشمس 1996

_ملحمة أم الشهداء 2001

_سالم والشيطان (للأطفال) 1997

_صابرة 2007

_غنائية أولاد عامر 2007

مختارات مما قيل عنه :

الأستاذ الدكتور الباحث عبد الله ركيبي: ومن الصّعب أن نغوص في تجربة الأديب عزالدين فهي غنيّة بالمواقف والأفكار والموضوعات والأحداث والأبطال أيضا ، ولغة الكاتب صافية جزلة وله قاموسه الخاص وهو قادر على تطوير هذه اللغة ، وأسلوب الكاتب يتميز بالقدرة على السرد المتدفق المفعم بالحيوية والحركة مع الميل إلى التّركيز والتّكثيف الأمر الذي يجعل المتلقي مشدود الانتباه (1994).

الدكتورعبد الحميد هيمة: إنّ الذي يدخل عالم جلاوجي يدرك أنّه يدخل عالما ممزقا تميزه الثورة على الواقع والتمرد على كل عناصر التشويه والأسى والحزن على الواقع الأليم الذي يعيشه الكاتب ، لكن دون الإغراق في التشاؤم ، لأن بريق الأمل يسطع دائما من خلال غيوم الواقع مهما كانت كثافتها.

الشّاعر عزالدين ميهوبي: يخطئ من يقول إنّ عزالدين جلاوجي كاتب قصة أو رواية أو مسرح أو نقد أو أنه يكتب للأطفال فقط فهو واحد متعدد يصعب اختزال تجربته في كلمات معدودات. وليس سهلا وضعه في خانة كتابة محددة ؛ فهذا الكاتب الذي استطاع في مطلع التسعينيات أن يفرض حضوره في واجهة المشهد الثقافي بأعماله المختلفة يبتلع الزمن كما لو أن عقارب الساعة تتراجع أمام كتاباته النابعة من خجل الذات المندفعة نحو فضاءات أكثر خصوبة وأوسع إدراكابصورة تدعو إلى الإعجاب والتأمل ، عزالدين جلاوجي يتنفس الكلمات كما لو أنها هواءه الوحيد ، وينغمس في عوالم اللغة والتراث والحداثة بحثا عن جواهره المفقودة بأناة وسعادة ، وفي روايته رأس المحنة ما يجعلك أكثر اعتزازا بهذا المبدع الخارج من موسم الإنسان المطلقة ، القادر على توظيف الرّمز بوعي عميق مستخدما كل أدوات العمل الفني الناجح ، رأس المحنة ليس رواية فقط ، إنّما حالة إبداعيّة متفرّدة تنبئ عن اجتهاد صادق في كتابة نص مختلف.

الدكتور حسين فيلالي: رأس المحنة رؤية ذكية لمحنة الجزائر جيئت بأسلوب فني يمزج بين تكثيف القصة القصيرة وتحليل الرواية وتصوير وتشخيص المسرح وبساطة قصة الأطفال، وليس هذا غريبا على كاتب

جرب الأجناس الأدبية الأربعة ، رأس المحنة إضافة نوعية إلى الرواية العربية وتحول جاد لمسار الروائي عزالدين جلاوجي.

الأستاذ الدكتور العربي دحو: لقد حمّل عزالدين جلاوجي نفسه مسؤولية ليس البحث فحسب ولكن الابتكار أيضا وسدّ الفراغات التي تزخر بها حياتنا في مختلف المجالات الأدبية فركب الصعب حقا، ولكنه حقّق في النهاية اللذة والمتعة ليس لنفسه فقط ولكن للقارئ أي قارئ جاد.

الأستاذة علاوي خامسة: نلحظ أنّ رواية "سرادق الحلم والفجيعة" جاءت طافحة بالروح الشعرية التي تجسدت في هاجس الحرية، مع توفر عناصر السرد التي جاءت في مجملها نموذجا ناضجا لشعرية السرد والحكي، كثيرا ما توسل بانزياحات الصورة الشعرية في نقل الأحداث المفعمة بالحالات الانفعالية الدالة على حالة التيه والضياع التي كانت تعاني منها الشخصية الرئيسية ، إنّجلاوجي بهذه الرواية العجائبية الطابع، الشعرية الحكي سعى إلى إخراج التلقي من السكونية السالبة إلى الجمالية الموجبة كما أبان أنه لا يسعى من خلال روايته هذه إلى تقديم حلول لمجتمعه بقدر ما هي نافذة نطل منها لنرى الواقع.

الدكتور بوعديلة وليد: إنّ رأس المحنة هي رواية تؤسس للحوار بين الإبداع والراهن وجلاوجي روائي يؤرخ فنيا للحظات الفجيعة الوطنية لكن في كتابة تعلن فرادتها وتدافع عن هويتها بعيدا عن الاستعجال أو السذاجة الفنية ، عندما يكتب عزالدين جلاوجي نصوصه فهو ينطلق من تربة اجتماعية وثقافية جزائرية، كما ينطلق من مرجعية ثقافية ممتدة من المعارف والفنون، يتقاطع فيها جمال النص الأدبي مع الكتابة الدرامية، ليمتزج التأليف والتمثيل، وكأنه يريد لكل نص جديد يكتبه أن يكون مشروع عمل تلفزيوني أو مسرحي وسينمائي

الدكتوربوشعيب الساوري (المغرب): كانت السخرية إذن هي سلاح عزالدين جلاوجي لمواجهة كل أشكال التّعفن والفساد التي تنخر المجتمع الجزائري ، فاتخذها إوالية إنتاجية خضع لها الخطاب السردي برمته، بل العالم الروائي وبنائه من وصف وشخص وسرد ورؤيا ومكان وزمان ولغة ، وهذا لا يتأتّى إلّا لروائي متمكن من صنعته الروائية ، تقدم رواية رأس المحنة قراءة جريئة للوضع الجزائري، من منظور روائي يكشف عن المسكوت عنه، ويجعله يظهر في السطح ، بتشخيص الراهن ، هناك سمة لافتة يتميز بها السرد وهي تعدد الأصوات السردية، إذ جعل الشخصيات الروائية تتولى السرد بنفسها، تقدم شهادتها، لا تتولى الشخصيات السرد إلا من داخل ورطة معينة، لذلك غالبا ما يأتي سردها على الرغم من مونولجيته مفعما بالحوارية والتّوتر، يعكس ذلك توتر وعي الشخصية، وتداخله مع أوعاء الآخرين ، تتميز

لغة رواية رأس المحنة بالتعدد إذ سمحت بتجاور عدة لغات وعدة خطابات.

الدكتور أحمد فرشوخ(المغرب): والحال أنّ رواية مثل رواية الرماد تبين عن نضجها الفني المرتكز على تقنياتها السردية المراوغة، وبنياتها المتأبية على الفهم البسيط الذي يسعى لتضييق المسافة بين النصي والواقعي. وفي ذلك رد على المفهوم الكولونيالي للعالمية الذي اعتبر الأداة النقدية الأوربية لتصنيف الثقافات والآداب من منظور يعيدنا إلى تلك العلاقة المشبوهة بين المعرفة والسلطة، بل ويذكرنا بالآثار المتبقية عن إمبراطورية الاستراق التي عمل إدوارد سعيد على تفكيكها ،كاشفا عن اختلاقها لشرق يغذي خيالها وقوتها وتمركزها العرقي وعنصريتها الدفينة. ومن ثم فان النقد الروائي ملزم بتطوير نظرته من الداخل لأجل إنتاج قراءة منصفة للرواية الجزائرية بعامة،قراءة ما لم يقرأ فيها بعد ،واستكشاف عناصر تميزها واستراتيجياتها في توكيد الاختلاف الفني والثقافي. ومن المؤكد أن المتن الروائي الجزائري الجديد ممثلا في عز الدين جلاوجي ومجايليه قد أثبت أن الأدب الجزائري ما زال قادرا على الإضافة،بل وما زال قادرا على الإسهام في الثقافة العالمية إلى جانب الجماعات الثقافية المتنوعة.

عَطِيَّةُ الوِيشي (مصر) : (هذه الرواية) ارْتَسَمَتْ بِمِدادِ عِزِّالدِّينِ جَلاوجي وَهُوَ يُشِيرُ إلَى أنَّهُ فِي أزْمِنَةِ الجِراحِ ، يا لِجَمالِ وَرَوْعَةِ وَجَلالِ إبداعٍ قَدْ تَفَوَّقَ عَلَى نَفْسِهِ فِي غَيْرِ لَقْطَةٍ وَمَشْهَدٍ وَمَوقِفٍ! فَعَلى الرَّغْمِ مِنْ الإيقاعِ الدِّرامِي الحَزِينِ لِلرّوايَةِ ، بَيْدَ أنَّ تِقَنِيَّةِ العَمَلِ الرِّوائيِّ لَمْ تَرْتَكِزُ عَلَى الحُزْنِ كَبُعْدٍ فَنِّيٍّ وَحِيدٍ، كَلاَّ، فإنَّ سِيمفُونِيَّةَ السَّرْدِ كانَتْ مَلْحَمِيَّةً ، تُسْلِمُنا مَشاهِدُها وَمَواقِفُها وأحداثُها إلَى بَعْضِها دُونَ إرادَةٍ مِنّا، وَدُونَ أنْ يَظْفَرَ مِنّا المَلَلُ بِالْتِفاتَةٍ واحِدَةٍ! ، إنْ هِيَ إلاَّ تَنْهِيدَةٌ بِإثْرِ تَنْهِيدَةٍ ، فَما يَكادُ المرءُ يَنْتَهِزُ فُرْصَةً لالْتِقاطِ أنفاسِهِ حَتَّى يأخُذُ نَفَسًا طَوِيلاً عَساهُ يَمْتَدُّ بِهِ إلى مَدًى أبْعَدَ مِنَ ذَلِكَ السِّياقِ الَّذِي أدْمَنَ القارِئُ الاسْتِغراقَ فِيهِ بِتَحَبُّبٍ وَتَوَدُّدٍ أمَلاً ألاَّ تَنْفَدَ كَلِماتُهُ! ، حَتَّى لَقَدْ صارَتْ تِلْكَ الكَلِماتُ بِمَثابَةِ المُفْرَداتِ الفَنِّيَّةِ الَّتِي تَتَألَّفُ مِنْها سِيمفُونِيَّةُ الحَياةِ وَأُنْشُودَةِ لِلأجيالِ ، تُرَدِّدُها فِي أمَلٍ و ثِقَةٍ وثَباتٍ.

من الدّراسات التي أنجزت عن كتابات عزّ الدّين جلاوجي

عنوان الدّراسة أو الكتاب	صاحب الدراسة أو الكتاب
أزمة الهوية أم عبثية الراهن في "رأس المحنة"مقاربة حول تعالقراهنية الهوية	أ د: بشير بويجرة جامعة وهران
رواية "رأس المحنة" لعزالدين جلاوجيفي تفاعل المتخيل مع الراهن الجزائري	د. وليد بوعديلة جامعة سكيكدة
التوازي ولعبة المرآة في "الرماد الذي غسل الماء"للأديب عزالدين جلاوجي	د. حسين فيلالي جامعة بشار
سرادق الحلم والفجيعة "لعزالدين جلاوجيإضافة نوعية للأدب الجزائري الحديث	عبد الحميد مغيش الجزائر
صورة الطفل في الفراشات والغيلانمقاربة موضوعاتية	د. حسين فيلا لي جامعة بشار
بنية الزمن في رواية "الرماد الذي غسل الماء" لعزالدين جلاوجي	عبد الحفيظ جلولي بشار
رواية سرادق الحلم والفجيعةالشاهد على اغتيال الوطن؟!	أ. عمر سطايحي البويرة
"رأس المحنة " لعزالدين جلاوجياللغة التي تتقاطع مع الواقع	أ. بن جلولي عبد الحفيظ بشار
خطاب الفعل/فعل المحوفي الفراشات والغيلان	د. حسين فيلالي بشار
المواويل الشعبية وحوار الشخصياتفي رواية "رأس المحنة" لعزالدين جلاوجي	د. رزاق محمود الحكيم سطيف
دلالة المكان في رواية "سرادق الحلم والفجيعة" لعزالدين جلاوجي	د. عبد الحميد هيمة ورقلة
صورة المرأة في رواية (رأس المحنة) لعزالدين جلاوجي	د. عبد الحميد هيمه ورقلة
متاهة الراهن في رواية "الرماد الذي غسل الماء"للروائي عزالدين جلاوجي	أ.عبد الحميد ختالة خنشلة
عزالدين جلاوجي ومغامرة التجريب.	د. محمد ساري الجزائر
سرادق الحلم أم سرادق الفجيعةقراءة مقلوبة في رواية مقلوبة	أ. عمر جلاب سطيف
رواية راس المحنة تجليات المحنة الجزائرية وحلم الخلاص	أ. احسن تليلاني جامعة سكيكدة
الاغتراب في رواية سرادق الحلم والفجيعة	د. أحمد موساوي. جامعة ورقلة
الفراشات والغيلان ، كيف نقرأ الهم الحضاري والنزوع إلى الجذور	أ. نبيل دحماني جامعة قسنطينة
سرادق الحلم أم سرادق الفجيعة قراءة مقلوبة في رواية مقلوبة	أ. عمر جلاب فرانسا
جماليات القصةفي"لمن تهتفالحناجر ؟ل "عزالدين جلاوجي"	د. م صالح خرفي جامعة جيجل
لغة عزالدين جلاوجي وأسلوبهفي المجموعة القصصية "صهيل الحيرة"	د. أبو القاسم ليبارير جامعة باتنة

الحوارية وتعدد الأصوات في "صهيل الحيرة" لعزالدين جلاوجي	أ . عبد الحميد هيمة جامعة ورقلة
قراءة في صهيل الحيرةللأديب عزالدين جلاوجي	أ. نبيلة منادي جامعة سطيف
الرمز وأساليب التعبير في صهيل الحيرة لعزالدين جلاوجي	أ . رميلة زلامي سطيف
رواية الفراشات والغيلان عزالدين جلاوجي والواقعية المتجددة	أ. عطية الويشي مصر
رواية سرادق الحلم والفجيعة والتخييل الأسطوري للراهن	د. بوشعيب الساوري المغرب
بلاغة السخرية في رواية رأس المحنة	د. بوشعيب الساوري المغرب
بلاغة التقابل في رواية الرماد الذي غسل الماء	د. بوشعيب الساوري المغرب
سحر السرد في رواية الرماد الذي غسل الماء	د. قريبع رشيد جامعة قسنطينة
النقد السيميائي والرواية الجزائرية المعاصرة رواية الفراشات والغيلان أنموذجا	د. قريبع رشيد جامعة قسنطينة
استراتيجيّة التناص وتأويله في سرادق الحلم والفجيعة لـ عزالدين جلاوجي	أ. حكمت النوايسة الأردن
الرد بالكتابة: قراءة في رواية الرماد الذي غسل الماء للأديب عزالدين جلاوجي	د. فرشوخ أحمد المغرب
البنية وجدلية السرد في المعمار الفني: أزمة الرؤية الفنية وانسداد الأفق	أ. جعفر يايوش جامعة مستغانم
سيميولوجيا النص السردي مقاربة سيميائية لرواية الفراشات والغيلان	أ. زبير ذويبي سطيف
الرؤية والبناء في روايات عزالدين جلاوجي	أ. حفيظة طعام جامعة تيارت
الخطاب الروائي عند عزالدين جلاوجي	أ. ثريا برجوح جامعة بسكرة
جمالية التلقي في مسرحية "النخلة وسلطان المدينة "	أ .خالد وهاب جامعة المسيلة
المثقف والسلطة في روايات عزالدين جلاوجي	أ.طعام حفيظة جامعة تيارت
شعرية الإيقاع في الرواية الجلاوجية	أ.طعام حفيظة جامعة تيارت
شعرية الشخصية في روايات جلاوجي	أ.طعام حفيظة جامعة تيارت

فهرس الموضوعات

مقدمة ..... أ_خ

الفصل الأول :مفهوم الرّمز و خصائصه و تجلّياته في المسرح

أوّلاً: مفاهيم الرّمز:..... 02

1_المفهوم اللّغوي للرّمز..... 03

2_المفهوم الاصطلاحي..... 05

ثانيًا: أنواع الرّمز و مستوياته..... 17

1-أنواع الرّمز..... 17

2-مستوياته..... 20

ثالثًا: خصائص الرّمز..... 22

رابعًا: الرّمزية و تجلّياتها في الأدب و المسرح..... 24

الفصل الثاني: تمظهر الرّمز على مستوى العتبات و الشّخصيات

أوّلاً : تمظهر الرّمز على مستوى العتبات..... 38

1- العنوان..... 39

2- الإهداء..... 47

ثانيًا : تمظهر الرّمز على مستوى الشّخصيّات:..... 52

1- مفهوم الشّخصيّة..... 53

2_أهمّية الشّخصية في النّص المسرحي..... 57

3_آليات بناء الشّخصية الرّمزية في مسرحيات عز الدين جلاوجي..... 61

الفصل الثالث : رمزية الفضاء و الحوار المسرحي

أوّلاً : رمزيّة الفضاء..... 102

1_رمزيّة المكان المسرحي..... 103

2_رمزية الزمن المسرحي..... 129

ثانيًا : رمزيّة الحوار المسرحي..... 154

1_الحوار الخارجي..... 158

2_الحوار الدّاخلي..... 168

الفصل الرابع :أنواع الرّمز في مسرحيات عز الدين جلاوجي

أوّلاً : الرّمز التراثي..... 174

1_الرّمز التاريخي..... 175

2_الرّمز الأدبي..... 180

ثانيًا : الرّمز الأسطوري 189

ثالثًا : الرّمز الديني..... 195

رابعًا : الرّمز الخاص 204

خاتمة..... 212

قائمة المصادر و المراجع 216

ملحق بالسيرة الذاتية للكاتب..... 234

فهرس الموضوعات..... 243

ملخصات

تناول هذا البحث الرّمز في النّص المسرحـــي عنـــد الكـــاتب (عزّ الدّين جلاوجي) أهـــمّ الخصائص الفنّية التي تميّزه ، حيث أتاحت له أبعاد دلاليّة ، أدخلتنا في جدليّة معه .

فتناولت بداية فصلاً نظريًّا تتبّعت فيـه مصطلـــح الرّمـــز ، مفاهيمـــه و آليـــات اشتغالـــه و خصائصه ، و تجلّياته في الأدب و المسرح .

و من ثمّ كان الانتقال للاشتغال على النّص المسرحي الرّمزي في مسرحيّـــات الكـــاتب (عزّ الدّين جلاوجي) عبر نماذج مسرحيّة هـــي : "البـــحث عن الشّمس" ، و "التّـاعس و النّـاعس" "النّخلة و سلطان المدينة" ، و "أحلام الغول الكبير" ، لنقف على أبعاد الرّمز و دلالاته ، علـــى مستوى العتبة النّصيّة (العنوان و الاهداء) ، و على مستوى عناصر البناء الدّرامـي (الشّخصيّـــات و الفضاء الزّمكاني ، و الحوار الدّرامي) ، دون أن أغفل أشكـال الرّمـــز و تجلّياتهـــا في النّمـــاذج المختارة للدّراسة ، حيث أفردت له الفصل الأخير ، و الذي قسّمته إلى الرّمـز التّراثـــي ، و الرّمـــز الخاص ، فالأوّل قد انبثق عن رموز هي : (الرّمز التّاريخي ، الرّمز الأدبي ، الرّمـز الدّيـــني ، الرّمـــز الأسطوري) ، حملت كلّها مضامين أخذت تصبّ في مجرى أحداث النّص الدّرامي ، أمّـــا الثّـــاني ، فقد حاول من خلاله الكاتب أن يبتدع رموزا خاصّة به استمدّها من الطّبيعة و الأشياء .

حاولت هذه الدّراسة الإجابة عن أسئلتها الإشكاليّة التي تبحث فيما إذا كان هذا التّوظيـف للرّمز يقصد لذاته ، باعتباره أصبح يمثّل مظهرا من مظاهر الحداثة و سننها ؟ أم أنّه تعبير عن واقـع يفترض أن لا يُصرّح به ، اعتمادا على التّلميح دون التّصريح ؟

هذه بعض الأسئلة ــلا كلّهاــ التي كانت مدار بحثنا ، و كانت بعض النّتائج أجوبة لها لعـــلّ من أهمّها :

ــإنّ خلف أسوار الرّمز عند هذا الكاتب جواهر من المعاني يحسن بالمتلقّي أن ينزع اللّثـــام عنها لما تحمله من مضامين فكريّة توعويّة لا يحسن السّكوت عنها .

ــاستطاع الكاتب بقدرته الفنّية أن يغيّب في نصّه المسرحي الوظيفة الإبلاغيّة للّغـــة ، لتكـــسر الرّتابة في التّعبير و تسهم في خلق التّوتّر الدّرامي و إذكاء الصّراع ، و اعتمـــاد مختلـــف الصّـــور الدّراميّة التي تتماهى مع شتّى أنواع الرّمز .

ــومن ثمّة يحسن القول إنّ النّص المسرحي للكـاتب (عزّ الدّين جلاوجي) بحاجـــة إلى قـــراءات أخرى ، لما يتميّز به من رحابة الرّمز و عمق انزياحاته الإيحائيّة .

Résumé :

Ce travail de recherche a abordé le Symbole dans le texte théâtral chez l'auteur (Azzedine Djellaoudji) Il Porte essentiellement sur les caractéristiques artistiques qui le distinguent. Pour ainsi dire, les dimensions significatives qui de surcroît nous entrainent dans une polémique quand à son utilisation.

Dans un premier chapitre purement théorique, j'ai abordé le symbole comme concept : ses significations, ses mécanismes, ses caractéristiques et ses manifestations dans la littérature et le théâtre.

De là, s'est effectué le passage à l'analyse du texte théâtrale symbolique de l'auteur (A.Djellaoudji) à travers le copus suivant : "البحث عن الشّمس","التاعس و الناعس", " النخلة و سلطان المدينة" "أحلام الغول الكبير". Et Notre étude s'arrête sur les dimensions du symbole et ses significations.

D'abord au niveau du paratexte (le titre et le décace) ensuite, au niveau des éléments de la constructions dramatiques (les passages, l'espace, et le dialogue dramatique). cela, sans pour autant négliger les formes du symbole et ses manifestations dans le corpus choisi. Aspect, pour lequel j'ai consacré le dernier chapitre. Chapitre qui consacre entre autre le comme symbole patrimoine et comme spécifique. Plus le premier, découle des symboles suivants : historique, littéraire, religieux, mythologique, dans les contenus versent

dans le cours des évènements du texte dramatique. La deuxième confère à l'auteur la possibilité de créer d'autres symboles propres à lui et qui sont inspirés de la nature et des objets.

Cette étude, tente de répondre à sa propre problématiques , elles qui voudrait savoir si l'emploi du symbole est voulu arguent le fait qu'il constitue un des phénomène de la modernité.

Ou bien, serait-il l'expression d'une réalité qu'on ne devrait pas déclaré, autrement dit : est-ce insinuation sans déclaration ?

Ceci, illustre quelque interrogation mais non la totalité qui articule l'objet de notre. Interrogation dont l'essentielle des résultats constituent des réponses et dont les plus importantes sont :

_ Au-delà du symbole chez l'auteur, se dessinent des sens, qui nécessitent du lecteur plutôt du récepteur une interprétation lui révélant ses contenus intellectuelles et sensibilisateur qu'il ne doit en aucun ignorer.

_ Grâce à ses aptitudes artistiques, l'auteur a pu symboliser dans son texte théâtrale .

La fonction lexicographique de la langue, bien sûr pour rompre avec la monotonie dans l'expression et delà, contribuer au trouble dramatique et à l'accentuation du

conflit. le recours au différentes images dramatiques en adégnation avec les types de symbole.

Il est de mise de préciser que le texte théâtrale chez l'écrivain (A.djellaoudji) nécessite plusieurs lectures de part sa redurre symbolique et la profondeur de ses contenus.