

الخطاب المسرحي الجزائري المعاصر وخصوصيات التأويل؛ قراءة في مسرحية "أنا لست أنا" لعز الدين

جلاوي

Contemporary Algerian Theatrical Discourse and the Specificities of
Interpretation: An Examination of the Play 'I am not me' by AZZEDINE

DJLAOUDJI

* د. شيباني محمد

Dr. CHIBANI Mohammed

مخبر تعليمية اللغات

المدرسة العليا للأساتذة مسعود زغار - سطيف (الجزائر)

Messaoud Zeghar teacher education college of setif (Algeria)

m.chibani@ens-setif.dz

تاريخ النشر: 2025/12/02

تاريخ القبول: 2025/11/02

تاريخ الإرسال: 2025/09/15

ملخص البحث

تسعى هذه الورقة البحثية إلى بيان وقع الخطاب المسرحي وشدة أثره على المتلقي باعتباره عنصراً حيوياً في سيرورة النص أو العرض وتأويلهما. وأمام تلك الدعوة الصارخة التي قالت يجذب النص المسرحي مقارنة بالعرض ظهرت جرأة بعض المبدعين فأعادوا الأمور إلى نصابها من خلال مؤلفاتهم التي كذبت تلك المزاعم. من هؤلاء الكاتب الجزائري عز الدين جلاوي بمسردياته الكثيرة، وقد اخترنا منها المسرحية "أنا لست أنا" للدراسة والتحليل.

الكلمات المفتاحية: نص مسرحي - عرض - تأويل - متلقي.

Abstract:

This paper investigates the impact of theatrical discourse and its intensity on the audience as a vital element in the process of the text or performance and their interpretation. Facing an astonishing claim of the weakness of the theatrical text in comparison with the performance, some creative writers dared to restore the situation through their writings so as to refute these claims. Among them is the Algerian write

* د. شيباني محمد: m.chibani@ens-setif.dz

AZZEDINE DJLAOUDJ with his many novels and plays; we chose his play 'I am not me' for study and analysis.

Keywords: theatrical text; performance; interpretation; audience



المقدمة:

يتميز المسرح دون غيره من الفنون الأدبية بطبيعته الفنية المزدوجة، فهو من جهة نسق نصي يعول فيه على الكلمة التي تبقى مجرد أصوات جوفاء بدون معنى، وهو أيضاً نسق فُرْجوي تمثيلي يتطلب فعلاً أدائياً يتجسد في عرض مرئي مسموع على خشبة المسرح.

ولن يكتمل هذا الخطاب المزدوج إلا بوجود المتلقي حيث يشكل القطب الأهم في عملية التواصل المسرحي، إذ سيقوم بدوره في التفاعل مع هذا الخطاب بتفكيك شفراته منتجاً قراءته الخاصة وتأويله الجديد.

هذه العملية التشاركية من الذات المؤولة تتأسس على آلية الفهم محاولة لسبر أغوار مقاصد المبدع، واستكناه خبايا الدلالة، هنا تكمن العلاقة الوطيدة بين المسرح والمتلقي حيث إن نجاح العمل المسرحي مرهون إلى حد كبير بنشاط المتلقي وتفاعله وفهمه. بيد أن تلقي النص المسرحي في الوطن العربي لم يعد كما كان في السابق حيث فقد هذا النص سطوته وتضاءلت قيمته على اعتبار أن المسرح فعل وفقط.

أمام خطورة هذا الوضع أخذ بعض النقاد والمشتغلين بالمسرح - ومنهم الكاتب عز الدين جلاوي - على عاتقهم مسؤولية النهوض بالنص المسرحي، فكانت لهم الجراءة الكافية للتدليل على أدبية الخطاب المسرحي، لذا فإن المتلقي للنص الدرامي سيستقبله مثله مثل أي عمل أدبي آخر كالرواية والقصة وما إلى ذلك، فالعالم المسرحي يتوقف على الفكر الذي يريده المؤلف وبيئته، وعلى اللغة التي يبدعها لإيصال أفكاره وتجارب، وعلى تصويره للمواقف والشخصيات عبر نسيجه الدرامي.

من هنا تثير هذه الورقة البحثية التساؤلات الآتية:

- هل استطاع الكاتب عز الدين جلاوي من خلال مسرحيته "أنا لست أنا" أن يؤكد قابلية هذا النص للتأويل؟

- ما الذي يجعل تأويل هذا النص المسرحي خصوصياً ومختلفاً؟

- ما الأسلوب الذي انتهجه الكاتب في هذه المسرحية في معالجة قضايا الهوية والواقع الاجتماعي؟
وتماشياً مع طبيعة البحث في هذا الموضوع اعتمدنا على المنهج الوصفي مدعماً بالتحليلي، فالأول أي الوصفي - من أجل تحديد ملامح هذا العمل الأدبي من حيث اللغة، الشخصيات، والسياق الزمكاني، أما المنهج التحليلي فلا يمكن الاستغناء عنه لأنه يمكن من تفكيك شفرات النص لفهم معانيه الخفية.

أولاً: الخطاب المسرحي: النص والعرض.

المسرح فن أدبي رفيع يمتلك ميزة الوجود المزدوج: النص والعرض، كما يمتلك أيضاً إمكانية التلقي المزدوج، حيث إنه يتوجه به إلى القارئ والمتفرج على حد سواء.

إن الخطاب المسرحي لا يبدأ إلا من خلال نص مكتوب ينطوي على سيورة البقاء والخلود بغياب المنتج الأول، ويوصف بكونه القاعدة التي يُبنى عليها هيكل العرض، ومهما تباينت الآراء والمواقف «حول أدبية النص المسرحي، أو خروجه عن هذه الأدبية، باعتبار أن النص عمل ناقص ما لم يُقدّم على خشبة المسرح، فإن جوانب نحسبها رئيسية من النص، لا تنجلي إلا إذا توضع ذلك النص في مكان، وأخذ القيادة كاملة. فالصورة أو التهمة والإيماءات تعني إعادة إحياء حافلة بالدلالات. ومع ذلك فليس النص المسرحي بلا دلالات، أو أن دلالاته غير كاملة أو أنها لا تصلح لتكون دلالة حقيقية»¹، تلك الطاقة الإيجابية المفعمة بالدلالات مقترنة بمتلقي وفي بعيد قراءة هذا النص وفق مستويات التلقي المختلفة، ذلك ما ذهب إليه نقاد بعد الحداثة حين أعلنوا مقولة "موت المؤلف".

لقد وصلتنا ثورة مسرحية علمية وعربية من خلال تلك النصوص التي قُرئت بوصفها أدباً راقياً ثرياً بالرغم من عدم وصولها إلى الخشبة، وهو ما فسح المجال واسعاً للقراءة والمطالعة، فضمن لها الخلود والبقاء، ومن أساطين المسرح نذكر: ولیم شکسپیر، فکتور هوگو، هنريک إبسن، سفوكليس، توفيق الحكيم، محمد تيمور، عزيز أباضة، علي أحمد باكثير، سعد الله ونوس...

كما أن الكثير من هذه النصوص أعيد نشرها مرات عديدة، وترجمت إلى العديد من لغات العالم، وولجت عالم المناهج الدراسية فاختيرت لإرفاقها في الكتب المدرسية في جميع الأطوار التعليمية.

لهذا لا تتوقف هذه النصوص بموت مؤلفها، بل تنتج باستمرار نصوصاً أخرى جديدة، وتحمل في طياتها فكراً وقباً، ولغةً.

لقد كان الاهتمام بالنص من الأطروحات القديمة التي برزت مع أرسطو في مصنفه (فن الشعر) حيث تولى مسألة استقرار نصوص المسرح اليوناني "اسخولوس"، "سوفر كليس"، و"بوريدس"، يقول في هذا الشأن: «ومع أن المشاهد ذات تأثير كبير إلا أنها أبعد الأجزاء عن الفن، إذ من الممكن أن نلمس تأثير المأساة بلا تمثيل ولا ممثلين، ثم إن جمال المشاهد يعتمد على فن المهندس أكثر من اعتمادها على فن الشاعر»²، وفي ذلك إقرار بأن النص هو الجوهر في العملية المسرحية برمتها، وأن التمثيل المرتبط بالعرض يبقى أمراً عرضياً، إذ يمكن الاستغناء عنه دون أن تتأثر قيمة المأساة.

وكم تُظلم النصوص التي تبدها أنامل الكاتب حين تمثل على الخشبة ليشاهدها الآلاف من المتفرجين ثم تطوياً يد النسيان إلى غير رجعة، والأكثر من ذلك أن يرفع المخرج معول الهدم ليكون النص الحلقة الأضعف في العملية المسرحية، فيؤلب عليه خطاب الممثل، وخطاب المخرج، وخطاب السينوغراف، فإذا هو ضئيل القدر والقيمة³.
ودائماً نجد هؤلاء - الذين يقللون من شأن النص - يستندون إلى الاعتقاد الذي ترسخ في الأذهان بأن النص إنما كتب ليمثل لا ليقرأ، وأن المسرحية لا تظهر على حقيقتها ولا يمكن ميلادها إلا حين تجسّد على الخشبة.

لا يكاد الأدب المسرحي إذاً يحظى بسوى القليل من الاهتمام، وبعض هذا القليل ينفق جهده في الرصد التاريخي وتتبع الظاهرة المسرحية تتبعاً نظرياً، حتى إذا ما وصل إلى النص المسرحي يقتنع بنشر محتواه والتعليق عليه، دون عناية خاصة بذلك النص من حيث هو وثيقة فنية تستدعي الغوص في مقوماته التي تميزه عن سائر الأجناس الأدبية الأخرى⁴.

من هنا يقف بعض الكتاب والمخرجين موقفاً نقيضاً فيربطون المسرح بالفضاء والتمثيل، وهي رؤية تتم عن التمسك بالعرض واستبعاد النص.

فالتص - في نظرهم - سيظل عقياً ميتاً، لا يعود إلى فطرته، ولا تدب فيه الحياة إلا إذا تحول إلى الحشبة، عندئذ ينتقل النص من المثالية ليغدو جزءاً من كيان مادي ملموس.

ولم يكن المسرح عند الأم السابقة - كالإغريق مثلاً - يكتب من أجل القراءة، بل كان الهدف الذي يضعه الكاتب نصب عينيه بأن يرى أحداثاً، وحواراً بين الشخصيات، وبناءً فنياً في صورة مشاهد حية أمام مسرح مكشوف، وعلى خشبة ذات عمق قليل⁵.

في ظل الانتقال من مستوى القراءة إلى مستوى التمثيل تتجسد ملامح ثراء النص وتوجهه، وهو ما لم يتحقق له إن هو ظلّ محافظاً على أدبيته، قابلاً بين دفتي الكتاب، ومن ثم تتحول الشخصيات الورقية إلى شخصيات يراها المشاهد وهي تحاور، تصارع، تحب، تكره، جادة في هذا الموقف، هزلية في الآخر، كما أنّ الإخراج يسهم هو الآخر في بلورة الرؤية الفكرية للنص وترسيخها.

إنّ عملية سحب النص من إطاره اللغوي السردى إلى مضمار المشهدية، وإخضاعه لتواميس الفضاء الجديد ينزع غالباً إلى إقصاء المدونة المكتوبة، ويتولى هذه المهمة مخرجاً يستثمر عدداً من الإمكانيات الفنية والتقنية، «المخرج هو ذلك الساحر الخفي والمفكر في المسرح، إنه ذلك الكيان الخفي عن المتفرج، المسك بيده خيوط ماكينة المسرح كلها، والموجه للإدارة الإبداعية الخلاقة للفرقة المسرحية»⁶، حيث يسعى إلى توحيد الجهود وتوجيه المواهب، كما يعطي العرض المسرحي طابعه، ولونه، ونغمته.

تجاوز المسرح المعاصر مفهوم مسرح المؤلف ومسرح الممثل في ظل غياب النص أو نفيه، فأضحى المخرج القوة الخلاقة المسيطرة بعد أن كانت مساهمته تعادل مساهمة المؤلف⁷، لذلك أصبح لا يتوانى في اختيار النص، والتصرف فيه، فيضيف أحداثاً إلى النص الأصلي، أو يحذف أخرى، وأحياناً يغير نهاية المسرحية، أو يدخل عليها مواقف يتطلبها العرض كالغناء والإنشاد وما إلى ذلك.

كما لا يخفى دور المتفرج في المسرح التمثيلي باعتباره الضلع الثالث بعد المؤلف والمخرج، إذ يسهم هو الآخر في تمثيل العرض المسرحي وحيويته، فيعطي من خلال ردود أفعاله شحنة إضافية للممثلين.

إنّ الفن المسرحي - عند أنصار العرض - لا يتوقف عند اللغة لتكون أصلاً أو منبعاً وحيداً للرسالة بل ينهض على نظام تعددي، كأنه يخاطب المتلقي بأصوات متعددة تشكل لحمية واحدة، بمعنى أنّ العرض فعل دلالي شديد الكثافة، ينفخ على مستويات متداخلة، ويتفوق على التظاهر اللغوي اللساني الذي يتوقع على رموزه، ويمشي على مسار أحادي

أفقي⁸. ذلك ما يكشف عن الطاقة التوليدية والقدرة الإبداعية التي يملكها الدال المسرحي لتوليد عدد لا متناهٍ من الوحدات الثقافية، وهو ما يطلق عليه "التعدد الدلالي للعلامة".

وهكذا ينتج العرض المسرحي مجموعة من العلامات كالصوت والحركة والإضاءة حيث تتضافر فيما بينها لتحقيق صفات سيميائية كبرى تجمع بين العلامات اللغوية وغير اللغوية.

ثانياً: التجريب في الخطاب المسرحي الجزائري المعاصر.

متر المسرح الجزائري بمراحل عديدة لكل منها خصائص وميزات إلى أن وصل إلى مرحلة التضج والاحتراف إذ صار ينافس المسارح العالمية في افتتاحك المراتب والجوائز، وذلك على يد كوكبة من المثقفين المبدعين حيث تنوع إنتاجهم المسرحي وأضحى يتسم بالجودة تأليفاً وإخراجاً وتمثيلاً، من هؤلاء نجد: زهور ونيسي، رشيد مجبوبي، محمد قطاف، عز الدين جلاوي وغيرهم.

يعدّ المبدع عز الدين جلاوي قامة من قامات المسرح في الجزائر، فلا تخفي تجربته الطويلة في الكتابة الإبداعية المتنوعة الأشكال والمضامين، وفي تواصله مع متلقيه وقرائه من خلال الندوات والمثاقبات، ذلك ما جعله يفكر في كتابة المسرح بتقنيات أخرى ليصبح نصاً خصباً قابلاً للقراءة، وفي الآن ذاته قابلاً للتمثيل، وقد توجّ ذلك بمشروع مثير عرف باسم "المسردية".

يدعو الكاتب في إعطاء النص المكانة التي يستحقها باعتباره التواة الأولى للعملية المسرحية برمتها بخلاف ذلك الاعتقاد الذي ترسخ في الأذهان أمداً، وحتى اليوم حيث آمن أصحابه بأن المسرحية لا تظهر على حقيقتها، ولا يمكن ميلادها إلا حين تجسّد على الخشبة، لذلك نجده يؤكد في أكثر من موضع في كتاباته ويقرّ دوماً بأن جوهر المسرحية وروحها لا يكون إلا بالنص باعتباره عنصراً قائماً بذاته «... لأن المسرحية أينما تنقلت، وحيثما حلّت، وكيفما خرجت للناس، ومهما اختلف الزمان الذي تعرض فيه تبقى معتمدة أساساً على الفكر الذي يريده المؤلف، وبيتيه، ويود إيصاله، وعلى اللغة التي يبدعها لإيصال هذا الفكر، وعلى تصويره للمواقف والشخصيات في الفعل الدرامي»⁹، لا يمكن إذاً أن تقوم للفن المسرحي قائمة إلا بوجود النص الأدبي، الذي يبدأ بفكرة تتخمر في ذهن مبدعها، لتخرج إلى التور في أحضان اللغة.

لهذا أراد أن يجد مخرجاً لأزمة النص، وأن يعيد له بريقه دون إبعاده عن فضائه الذي يتنفس فيه، فجاء بمصطلح "المسردية"، وهو مصطلح جديد يزاوج بين السرد والمسرح، وهو ما يستهوي القارئ فيقرأ المتن سرداً خالصاً سائغاً، دون أن يفقد خاصية التمسرح، مما يجعل النص طائعاً ليناً سلساً في يد من يرغب في قيادته إلى رحاب الخشبة¹⁰.

يتضح من خلال تصريح عز الدين أن المسردية تجربة إبداعية جديدة تتمثل في كتابة نص ظاهره السرد وباطنه المسرح، باليات سردية محضة، وما كان لهذه التجربة أن تظهر إلى الوجود لولا ترع السرد بأشكاله المختلفة على عرش الكتابة وأخذ يحظى بالتفاف القراء، مقابل التفور وعدم الإقبال على التصوص المسرحية الجزائرية وحتى العالمية منها إلا نادراً، ذلك ما فرض إعادة التفكير في إعادة التألق للنص المسرحي فيحقق رغبة الناس في تلقيه قراءة وساعاً.

فالواقع يؤكد ذلك حيث لاقت مسرحيات عز الدين جلاوي تجاوباً كبيراً من القراء، وما التدوات والمنتقيات التي تقام لهذا الغرض إلا خير دليل، كما أنّ الكثير من الأبحاث والدراسات تشتغل على هذه المسرحيات دراسةً ونقدًا وتحليلًا.

إنّ استفحال داء التفور من قراءة التصوص المسرحية في حياتنا المعاصرة له ما يبرره، ويمكننا تلخيص ذلك في النقاط الآتية:

- إيمان الناس وقناعتهم الراسخة بأنّ النص إنّما كتب لممثل لا ليقرا.
- التهج الذي يتبناه كتاب المسرح في نصوصهم فلا يضعون نصب أعينهم إلا الممثل والمخرج والمشهد.
- العالم الرقمي الذي اجتاحت واقعنا وغير نمط حياتنا، كما أنّ الكثير ممّا أصبح يجد ضالته في منصات التواصل الاجتماعي كالفيسبوك (Facebook)، إنستغرام (Instagram)، سناب شات (Snapchat).
- تطفّل البعض على الفن المسرحي، فإذا كتبوا فإنّ كتاباتهم تكون بلا هدف، ولا ترقى إلى المستوى المطلوب.

هذا الوضع المقلق المتمثل في عقم النصّ عجل - عند عز الدين جلاوي - في إنتاج النصّ الجديد "المسردية الجلاوية"، وقد اشتغل على اللغة، لغة الوصف والسرد، وهما أبرز ما يميّز النصّ السردية عموماً، كما أضاف إليهما الحوار باعتباره العمود الفقري للنصّ المسرحي. فالسرد هو «كلام الراوي المحيط بالأحداث والعالم بها، وهو حريص على تقديمها للمروري له، كما أنّه على معرفة بحاضر الشخصيات وماضيها وسلوكها الخارجي وأفكارها الداخلية»¹¹، ما يجعل القارئ يحير في النصّ فيتدبر ويتمعن ويستقرئ أو يتخيّل.

لقد خضعت الأجناس الأدبية على مرّ العصور، وباختلاف البيئات إلى سنن التطور والتغيّر، ومزّد ذلك إلى عوامل كثيرة، منها ما يرتبط بمتطلبات كل عصر وقضاياه المختلفة، وبعضها يرجع إلى التقاليد الفنية الموروثة والمستجدة، وعوامل أخرى تتصل بالمبدعين ومقدار استيعابهم للموروث وما لهم من متطلبات.

تماشياً مع هذا المبدأ يؤكد الكاتب على تداخل الفنون والأجناس الأدبية، فهي لا تخلق من فراغ، وإمّا تتوالد وتتعاقد وتتناسل مرتقية في سلم التطور، ولم يشذ المسرح عن ذلك إذ كان الأكثر انفتاحاً على التجريب، فهو يحتضن بمحبة كل الأجناس والفنون في فسيفساء عجيبة، حتى أضفى هذا الفن الأكثر صعوبة في تلمس خصائصه الإجناسية، وقد توزعت خطابات متعدّدة متنوّعة¹²، ذلك التعلّق والانفتاح بإمكانه أن يهزم مقولة نقاء النوع الفني، ويعيد النظر في الأطروحات المتعلّقة بها.

هذا الانفتاح في المسرح الجزائري المعاصر تجلّي بوضوح في التجربة الجلاوية، حيث عرف نوعاً من التأليف المختلط بالسرد في أشكال عديدة جديدة تتعدّد وتنوّع بين المسرحيات ومسرح اللحظة وغيرها، ومن مسرحياته: "البحث عن الشمس"، "التخلة ولسطان المدينة"، "أحلام الغول الكبير"، "هستيريا الدم"، "غنائية الحب والدم"، "حب بين الصّخور"، "ملكة الغراب"، "الأقنعة المثقوبة"، امرؤ القيس يبيع بيت الله، "أنا لست أنا".

آن لنا أن نعترف اليوم بفردة الكاتب عز الدين جلاوي في مجال كتابة النص المسرحي، إنه من الأدباء العرب القلائل المغامرين في هذه التجربة، وهي مغامرة مخوفة بكثير من الأشواك كما صرح هو. ولا يخفي الإقبال على النص السردي الجلاوي في الجزائر وخارجها، حيث ارتفعت أصوات لاحتضانه دراسة وتنظيراً، فمنه ما ترجم إلى لغات أخرى، وبعضه عرف طريقه إلى خشبة المسرح، كما قدمت عنه الكثير من المقالات والرسائل الجامعية، بل وعملت معاجم مختصة في المسرح إلى اعتماد المصطلحات: المسرحية، المسرحية القصيرة جداً، مسرحية اللحظة.

إن ذلك يمكننا القول إن نجاح كل ممارسة إبداعية ومنها الخطاب المسرحي يبنى على تأويل المتلقي (القارئ/المتفرج)، ومدى تفاعله وفهمه، فيقوم بدوره في المشاركة الفعالة تبعاً لكفاءته في التلقي ليقوم بتفكيك شفرات هذا الخطاب، ويبعد تركيبها منتجاً قراءته الخاصة وتأويله الجديد، وباختصار فالمعادلة تقتضي نصاً أو عرضاً، وتأويلاً، ووسيط بينهما ألا وهو الفهم.

فالاحتكام إلى التأويل في أي خطاب هو حجر الزاوية باعتباره مفتاحاً لكل قراءة مبدعة، وهو إنتاج لمعرفة جديدة مصدرها الحصيلة المترتبة على حالات التشخيص الفني¹³، ما يؤدي إلى التمرد والخروج عن سلطة كل ما هو قارّ وثابت.

تأسيساً على ما سبق، فإن العملية الإبداعية لا تحيا ولا تستقيم إلا بالمتلقي الذي يكسبها شرعية الثباين والتعدد، وبالتالي يكون الانتقال من أحادية القراءة إلى القراءات المتعددة.

ثالثاً: قراءة في مسرحية "أنا لست أنا".

يعتبر المسرح مجالاً خصباً للتأويل، ولتعدد القراءات، فهو يقوم أساساً على المتلقي إذ يشكل بتعدد أصفائه نقطة الارتكاز ومركز الثقل في عملية التواصل المسرحي نصاً أو عرضاً، ومن ثم لا يمكن للفن المسرحي أن يحيا إلا في رحاب المتلقي.

ومن منطلق أن اللغة في العمل الإبداعي ليست دائماً بيّنة، فإن ذلك يحتم تدخل أفق القارئ الفكري والثقافي في فهم هذه اللغة، وفي إنتاج الدلالة، ومن ثم في بناء الأثر الأدبي.

فلو «أمكننا تسجيل العمليات الذهنية التي تتم لحظة الفهم والتأويل لوجدنا خطاطات متعددة، تؤدي أحياناً إلى تخرجات دلالية يطمئن إليها المؤول، وأحياناً أخرى يمكن أن نجد خطاطات مشطبة أو ملغاة»¹⁴، والمقصود أن رحلة الذات المؤولة مع التأويل تبدأ حين الاصطدام بدلالات النص لحظة القراءة، فمنها ما يتساق مع أفقه، ومنها الخفي الذي يحتاج إلى تأويل.

في هذا الصدد، يمكن أن نميز بين المتلقي القارئ للنص المسرحي وبين المتفرج للعرض، فالقراءة في الأول عملية تتسم بالديمومة والاستمرارية، أما في الثاني فهي عملية آنية تنقضي بانقضاء مشاهدة هذا العرض أو ذلك.

ستكون لك هاهنا وقفة مع مسرحية "أنا لست أنا" التي أبدعتها أنامل عز الدين جلاوي، وقفة يمكن من خلالها الولوج إلى أعماق النص وسبر أغواره، مما يساعد في تمثيل الشخصيات وحركاتها، والمكان والزمان، والحوار، وكل ما من شأنه أن يبين عمق الرموز والتعبيرات المشفرة.

(1) موضوعة المسرحية:

يعالج هذا النوع من التأليف المسرحي قضايا الإنسان المعاصر وهمومه وتطلّعاته، ف«الكاتب المسرحي لا يستطيع أن يهرب من مواجهة مشاكل عصره الآنية سواء كانت حكاية المسرحية معاصرة استمدها من وقائع الحاضر أم من أحداث الماضي»¹⁵. وهذا ما يسمى بالمعايشة. وفي هذا المتن المسرحي يتناول الكاتب قضية إقبال الإنسان وعشقه الأبدي للحياة، فيدوس على القيم والأعراف الاجتماعية، ويسيء لنفسه ولغيره.

(2) دفاتر المسرحية:

تتألف المسرحية من أربعة دفاتر حيث تمّ الفصل بين كل دفتر وآخر بالتسميات الآتية: الدروب العرجاء، الرقص على إيقاع الجعجعة، الزهرة التي حبلت بالعنكبوت، قد يهقهه الجرح أحيانا. هذه الدفاتر التي حلّت محلّ المشاهد تتيح للقارئ حرية التنقل من خلال القفز فوق مشاهد معينة، والعودة إلى الوراء وإجراء مقارنات بين الدفاتر، كما تجعله يفعل بانفعالاتها وتوتراتها، بخلاف المتفرج الذي يتلقى الملفوظات وهي تتراعى عليه دون توقف.

(3) العنونة:

العنوان نظام ذو حمولة دلالية، وهو بوابة للولوج إلى عالم النص الخفيّ، ومن خلال القراءة الفاحصة نجد أنّ العنوان (أنا لست أنا) يثير القارئ أينما تأثير، ومن بين ما يحتمله النص من دلالات: ذات مشتتة تبحث عن كيانها، الشعور بالاعتراّب، الانفصال عن الذات...

(4) الشخصيات:

يقاس العمل المسرحي الجيّد بمدى قوّة الشخصية وقدرتها على التأثير، وعلى تطوّر النصّ داخليا وخارجيا، لذلك كان من الواجب على المبدع قبل كتابة المسرحية أن يعرف شخصياته بتخيلها تخیلاً كاملاً، وأن يتتبع نموها وتطورها¹⁶.

وشخصيات هذه المسرحية: الخادم، الخادمة، الأم، الأبناء الثلاثة، والأب، وكذا الخفافش.

- الخادم والخادمة: ويمثلان الطبقة الاجتماعية التي تعاني من ويلات التهميش والظلم، في مجتمع تتسع فيه الفجوة بين الأغنياء والفقراء.

نجد الكاتب يقول:

«رجل وامرأة، بدا عليها إجماد بالغ، مر بهما في الاتجاه المعاكس فتى يجرّ كلبا، لحقت به فتاة تجرّ كلبها أيضا، عليهم ظهرت آثار نعيم باذخ»¹⁷.

- الأم: وهي التي ضحّت بالكثير من أجل زيف زائل، وهو ما يظهر في رسالتها التي تركتها لابنتها: «... لقد لبّيت نداء الحب الذي ضيعته بغبائي منذ ثلاثين سنة، لبّيت نداء الصدق الذي فرت منه خلف سراب الجشع والطمع وبريق الذهب الزائف...»¹⁸.

ومما يكسر أفق المتلقي هو تباين أسماء هذه الشخصية، وهو ما نوضحه في الآتي:

أسماء الشخصية	ما تحمله من قراءات
"زهرة"	- الحقيقة، الشباب، الحياة السعيدة...
"هذه"	- هميش مكانة الأم أو الزوجة - التجرد من الهوية - التباعد والنصام العاطفي بين الشخصيات
"مليارات"	- الطفيلان المادي على الجانب الإنساني - الجشع والطمع

- الأولاد: وهم: (منير، كريم، صباح)، لكن غيّرت أسماءهم لتتحول إلى: (ذاك، ذلك، تلك)، ثم إلى (مليار، بليون، مليارة).
 - والمتلقي يفهم من خلال وصف هذه الشخصيات¹⁹:
 - العزلة والبعد عن المجتمع.
 - الاهتمام بالماديات.
 - التفاوت في التفكير بين الذكر والأنثى.
 - الأب: وهو الشخصية المحورية في هذه المسرحية، أطلق على نفسه لقب (الملياردار) حيث إنه يمتلك كل شيء لكنه يفتقد القيم الإنسانية. كما تترك هذه الشخصية فجوات يضطلع القارئ بملئها.
- (5) الزمان:
- لم يعد الزمن مجرد توقيت للأحداث بل أضفى شريانا نابضاً بمدّ العمل الأدبي بعنصر الحياة، وهو لا يعانق المكان فحسب، بل يبسط بسلطانه على كل المقومات من حدث، وشخصيات، وحبكة فنية، وحوار²⁰.
- والزمن في التصوُّص المسرحية ثلاثة: زمن الخلق، الزمن الخارجي، الزمن الداخلي.
- الملاحظ في هذه المسرحية ضبط المبدع لزمن الخلق حيث يسجل في آخر المتن (من 11 أوت 2021) كما نجده يذكر بعض الملاحظات الزمانية (إنه أول يوم من فصل الصيف... بدا معتدلاً على غير المعتاد)، وكل ذلك يقف دليلاً مرشداً للقارئ.
- أما الزمن الخارجي فيمكن عرضه في الشكل الآتي:

ظهور الخادم والخدمة، وقد أثقلت الحمولة ظهرهما

بداية المسرحية

النهاية المساوية لكلّ من الملياردار والخفاش

نهاية المسرحية

وظهر الزمن الداخلي في نص المسرحية بتوظيف عز الدين جلاوي لتقنيتي الاسترجاع والاستنباط*، ذلك ما يعرف بالمفارقات الزمنية.

(6) المكان:

المكان بنية دالة في العالم الخارجي، وعندما يلج عالم النص يغدو علامة سيميولوجية، وهو عنصر حي في البناء المسرحي.

تنسجم جل المسرحيات بمحدودية المكان «وذلك راجع إلى أن الأديب وهو يكتب نصه يرتبط كثيراً بالخشبة تحاصره وتراقبه وتضيق عليه الخناق فإذا هو عبد لها، وعبد للمثل، والجمهور، فلا يكتب إلا ما يلائم هؤلاء جميعاً، وما يلائم من قدرات وإمكانات وتجهيزات، وحتى لا يضطر المخرج إلى الإفراق كثيراً في التيكور، وحتى لا يتعب نفسه في تغييره كثيراً يضطر المؤلف للاقتصار على مكان واحد»²¹. ويكاد يقتصر المكان في المسرحية على:

- الشارع: وهو مكان مفتوح يدل على تلك التناقضات في المجتمع.

- البيت: فضاء مغلق جرت به أغلب الأحداث.

(7) الشيئية:

إن الأشياء في أي ممارسة إبداعية لم توجد عبثاً قطعاً، بل لها دلالاتها وإحباطاتها. ومن الأشياء الظاهرة في المسرحية: التلفاز، اللوح الإلكتروني، صورة الأب المعلقة في الجدار، الرشاش.

- فالتلفاز يمكن أن يرمز إلى الواقع.

- اللوح الإلكتروني: يشير إلى تأثيرات العصر الرقمي في تشكيل الإنسان وهويته.

- الرشاش: يوحى بالقوة والتسلط.

- صورة الأب المعلقة في الجدار: قد ترمز إلى الثبات وجمود هذه الشخصية في مواقفها.

الخاتمة:

يمثل النص المسرحي أعلى صور التعبير الأدبي، فهو يلخص كل القيم التعبيرية في سائر فنون القول، لذلك حظي بالعناية القصوى لدى كل الشعوب في بقاع العالم.

أما في الوطن العربي، وفي الجزائر خاصة، فبالرغم من الاهتمام بالفنون الأدبية الأخرى كالرواية، والقصة، والأفصوصة، فإنه قد استثنى منها النص المسرحي الذي شهد انحساراً مريعاً، بل هناك من ناصبوه العداء بدعوى أن المسرحية تكتب لتمثيل، فلا مجال للقراءة فيها.

من هنا أراد المبدع عز الدين جلاوي أن يعيد لهذا النص مكانته حتى يساير تطلعات القارئ العربي والجزائري، فحاض غمار التجريب، وكتب نصوصاً مسرحية بنكهة سردية. ويمكننا هاهنا استخلاص أهم ما توصلنا إليه من نتائج في الآتي:

- العملية المسرحية فن مركب قائم على التزاوج بين النص والعرض، وإنتاج المعنى لا يمكن أن يتكفل به النص وحده، وبالقدر نفسه لا يمكن إسقاط الفرجة أو الطاقة البصرية للعرض وما فيها من إشارات أخرى.
- الكاتب عز الدين جلاوي نموذج متفرد في التجريب المسرحي، فكانت تجربته المسرحية محاولة منه من أجل بعث المسرح من جديد في ظل الركود الذي يشهده، وهو ما يخلق فضاء تأويلياً خصباً على مر الأزمنة.
- يحمل النص المسرحي المكتوب طابعاً خصوصياً مختلفاً لأن القارئ أو المؤول يواجه نصاً مركباً، فهو ليس نصاً مسرحياً صرفاً، ولا هو رواية بحتة، كما أن اللغة في هذا الجنس الأدبي الجديد تتسم بالترميز وكثافة الإيحاء، ذلك ما يظهر بوضوح في مسرحية "أنا لست أنا" وفي غيرها من المسرحيات.
- النص المسرحي المكتوب يختلف في تلقيه عن العرض المسرحي المنجز، لأن المتلقي المتفرج محدود بزمان ومكان، كما لا يمكنه إعادة مشاهد العرض مقابل سعة النص المسرحي إذ يمكن للقارئ أن يقرأه في أي مكان، وفي أي وقت، كما يمكنه إعادة قراءته مراراً عديدة.
- الأسلوب الرمزي الذي اعتمده المبدع في مسرحية "أنا لست أنا" يجعلها أكثر قابلية للتأويل وتعدد القراءات. وفي الأخير يمكننا القول إن مسرحيات عز الدين جلاوي، ومنها مسرحيته التي تناولناها بالدراسة والتحليل تعكس تطلعات المؤلف في الحاضر والمستقبل، كما تفرض على القارئ أن يتعامل معها بوصفها نصاً مفتوحاً على أكثر من معنى.

هوامش:

- ¹ - نديم معل، 2004م، لغة العرض المسرحي، د.ط، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، ص 15.
- ² - أرسطو، 1998م، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، ط1، مصر- هلا للنشر والتوزيع، ص 51.
- ³ - ينظر: عز الدين جلاوي، 2024م، أنا لست أنا مسرحية في أربعة دفاتر، ط1، الجزائر، ص 152.
- ⁴ - ينظر: محمد فتوح أحمد، 2011م، في الأدب المسرحي المعاصر، ط1، القاهرة، مصر - دار غريب، ص 5.
- ⁵ - ينظر: عبد القادر القط، 1978م، من فنون الأدب المسرحي، د.ط، بيروت- دار النهضة العربية، ص 6.

- 6 - ألكسي بولوف، 1978م، التّكامل الفني في العرض المسرحي، تر: شريف شاكر، د.ط، دمشق- منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ص 21.
- 7 - هاني أبو الحسن سلام، 2006م، سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض دراسة تطبيقية على مسرحي شكسبير والحكيم، د.ط، الإسكندرية، مصر- دار الوفاء، ص 59.
- 8 - ينظر: نديم معلا: لغة العرض المسرحي، ص 13.
- 9 - عز الدين جلاوي، 2007م، النص المسرحي في الأدب الجزائري دراسة نقدية، د.ط، الجزائر- سحب الطباعة الشعبية للجيش، ص 17.
- 10 - ينظر: عز الدين جلاوي: أنا لست أنا مسردية في أربعة دفاتر، ص 153.
- 11 - محمد عزام، 2005م، شعرية الخطاب التّرددي، د.ط، دمشق- منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص 84.
- 12 - ينظر: عز الدين جلاوي: أنا لست أنا، ص 135-136.
- 13 - سعيد بنكراد، 2006م، مسالك المعنى دراسة في بعض أنساق الثقافة العربية، ط1، سوريا- دار الحوار للنشر والتوزيع، ص 181.
- 14 - محمد بازي، 2010م، التأويلية العربية نحو نموذج تساندي في فهم التصوص والخطابات، ط1، الجزائر- دار العربية للعلوم ناشرون، ص 147.
- 15 - فرحان بلبل، 2003م، النص المسرحي الكلمة والفعل دراسة، دمشق- منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص 129.
- 16 - ينظر: عز الدين جلاوي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 130.
- 17 - عز الدين جلاوي: أنا لست أنا، ص 12.
- 18 - المصدر نفسه، ص 129.
- 19 - ينظر: المصدر السابق، ص 17، ص 20، ص 18، ص 48.
- 20 - ينظر: عز الدين جلاوي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 144.
- * - الاسترجاع: استحضار وقائع ماضية ودمجها في الحاضر.
- الاستباق: تصوير مستقبلي لسرد بعض الوقائع التي لم يتم حدوثها بعد.
- 21 - عز الدين جلاوي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 156.

قائمة المراجع:

1. أرسطو، 1998م، فن الشعر، تر: إبراهيم حادة، ط1، مصر- هلا للنشر والتوزيع.
2. ألكسي بولوف، 1978م، التّكامل الفني في العرض المسرحي، تر: شريف شاكر، د.ط، دمشق- منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي.

3. سعيد بنكراد، 2006م، مسالك المعنى دراسة في بعض أنساق الثقافة العربية، ط1، سوريا- دار الحوار للنشر والتوزيع.
4. عبد القادر القط، 1978م، من فنون الأدب المسرحي، د.ط، بيروت- دار النهضة العربية.
5. عز الدين جلاوي، 2007م، النص المسرحي في الأدب الجزائري دراسة نقدية، د.ط، الجزائر- سحب الطباعة الشعبية للجيش.
6. عز الدين جلاوي، 2024م، أنا لست أنا مسرحية في أربعة دفاتر، ط1، الجزائر.
7. فرحان بلبل، 2003م، النص المسرحي الكلمة والفعل دراسة، دمشق- منشورات اتحاد الكتاب العرب.
8. محمد بازي، 2010م، التأويلية العربية نحو نموذج تساندي في فهم التصوص والخطابات، ط1، الجزائر- دار العربية للعلوم ناشرون.
9. محمد عزام، 2005م، شعرية الخطاب السردي، د.ط، دمشق- منشورات اتحاد الكتاب العرب.
10. محمد فتوح أحمد، 2011م، في الأدب المسرحي المعاصر، ط1، القاهرة، مصر - دار غريب.
11. نديم معلا، 2004م، لغة العرض المسرحي، د.ط، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع.
12. هاني أبو الحسن سلام، 2006م، سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض دراسة تطبيقية على مسرحي شكسبير والحكيم، د.ط، الإسكندرية، مصر- دار الوفاء.