

سلطة الخطاب الأيديولوجي في مسرحية "الهربة"
The Authority of Ideological Discourse in the play of "Escape"

تاريخ الاستلام: 2024/06/18 تاريخ القبول: 2024/12/12 تاريخ النشر: 2024/12/31

سعيدة بوبعوي¹*

جامعة الصديق بن يحيى - جيجل (الجزائر)

مخبر اللغة و تحليل الخطاب

Email : Saida.boubayou@univ-jijl.com

ليلى بوعكاز²

جامعة الصديق بن يحيى - جيجل (الجزائر)

Email : Leila.bouakez@univ-jijel.com

الملخص :

نستعرض في هذا البحث دائرة الصراع الأيديولوجي القاتل الذي مارس سلطة خطابية، إذ أصبح المسرح أرضية تجسد الوعي الجمعي عبر خطوات مدروسة، إذ تصاغ في قطع حوارية معتمدة ذات عناصر خارجية ومتباينة، فتتكاثف لتعبر عن الواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي والديني وخاصة الأخلاقي، من هنا تجرأ المسرح العربي وبالأخص التونسي على الوضع الراهن، ليحاكي بجدارة قضية الفساد الأخلاقي والتعفن الفكري الديني المتطرف الذي ساد في المجتمع العربي.

الكلمات المفتاحية: سلطة الخطاب، الأيديولوجيات، الحوار المؤدلج، الوعي الجمعي.

Abstract:

This research tries to review the circle of deadly ideological conflict that exercised rhetorical authority, as theatre became a platform that embodies collective awareness. It is formulated in approved dialogue pieces with external and disparate elements, which intensify to express the social, political, cultural, religious, and especially moral reality. Hence, Arab theatre, namely Tunisian theatre, dared to challenge the current situation to aptly emulate the issue of moral corruption and extremist religious intellectual rot that prevailed in Arab society.

Keywords: Discourse authority, ideologies, ideological dialogue, collective awareness.

* المؤلف المرسل

المقدمة :

يعد المسرح من أكثر الخطابات استحضارا للأنساق الأيديولوجية، حيث يقدم للمتلقي رسالة فكرية واعية تعتمد على وحدات مختلفة بهدف خلق متعة فنية وجمالية، ما يجعلها

تتفرد عن باقي الأجناس الأدبية حين جمع كل التناقضات تحت سقف واحد ليبين حجم الصدام والصراع الأيديولوجي بين التشدد (تعفن فكري ديني) والعري (فساد أخلاقي)، عبر خطاب يصور العمر الأخلاقي والاجتماعي الذي تجسد في شخصية المومس، التي استطاعت ببساطتها الفكرية أن تغير تفكير صاحب اللحية والمهارات والشهادات الكثيرة، عبر القطع الحوارية التي فضحت كل التشوهات الأخلاقية والاجتماعية والثقافية، حاولت كل من الشخصيتين بسط سلطتها الخطابية* الإقناعية استنادا على مرجعيتهما الفكرية تحت وابل من النقص والضعف والحتمية والخضوع للآخر.

- كيف تحكمت الشخصيات المسرحية في الخطاب وبسطت سلطتها الأيديولوجية ؟
- كيف دخل المتلقي كطرف ثالث في العملية التواصلية وساهم في فوضى الخطاب؟
- هل تمكن نص الهبة كسر المنحى المعتاد للنص المسرحي وتخليصه من النمطية وقذفه إلى ساحة الصراعات الأيديولوجية؟

1- ضبط مصطلحات البحث:

أ_الايديولوجيا بين المصطلح والمفهوم:

اهتم عدد كبير من الباحثين بمصطلحات الحديثة والدخيلة كمصطلح الايديولوجيا، حيث نشأ هذا المصطلح نتيجة الصراع بين سلطي الكنيسة والفلاسفة، إذ يرى الفلاسفة في الكنيسة أنها تمارس سلطة ظالمة تمنع العقل من

الوصول إلى نور المعرفة والحرية حبا في الاستبداد والسيطرة على المجتمع، وبالمقابل تحاول الكنيسة ردع الفلسفة لأنها تمارس سلطة شهوانية تأثر في التربية والأخلاق.

من هنا ظهر مصطلح الايدولوجيا مع أنطوان "ديسوست دوتراستي" Desocet Dutrasti (1754_1836) عام 1801، حين قدم مذكرة أمام المعهد الوطني الفرنسي المعنون "بتخطيط العناصر الإيديولوجية" (الجوهري، 1999، 13)، عالج فيها ملكة التفكير واقترح فيها لأول مرة تسميتها بالفلسفة الجديدة والتي هي في الوقت نفسه علم الإنسان والمجتمع أي "الايدولوجيا" "IDEOLOGIE".

أما كتاب "عبد الله عروي" الموسوم بـ "مفهوم الايدولوجيا" فقد عدد المفاهيم المركزية واقترح لها عدة تسميات منها أدلوجة والأدلجة، حتى تصبح قريبة من القاموس العربي حيث جاء في قاموس السياسي بأن الايدولوجيا: «كلمة من أصل يوناني مكونة من مقطعين "أيدو" بمعنى ما هو متعلق بالفكر "اللوquos" بمعنى علم، أي علم الأفكار، فالايديولوجيا فرع من الدراسات الإنسانية التي تبحث في طبيعة الفكر ونشأة الصور العقلية عند الإنسان» (عطية الله، 1968، 161)

إذ تساعد الايدولوجيا على فهم الوجود و ما يحيط به وتستخدمه « كقناع لمصالح فئوية إذا نظرنا إليها في إطارها المجتمعي، وهي نظرة إلى العالم والكون، إذا نظرنا في إطارها التاريخي» (الحميداني، 2014، 18)، وهذه المفاهيم تتدرج من الدوائر الاجتماعية الضيقة في المجتمع إلى الأوسع لتشمل في النهاية الكون كله .

في حين نجدها عند كارل ماركس «عبارة عن نظام من الأفكار الباطلة» (ابراهيم، 2018، 78)، أي تعمل على الخداع والتضليل لقلب خصوصيات المجتمع وتعطي صورا زائفة عنها كما تسعى دائما إلى قلب الأمور رأسا على عقب.

يبدو أن المصطلح الجديد قد دخل دائرة السلطة منذ ظهوره، لأنه يركز على الهيمنة الفكرية وخاصة في مرحلة ما بعد الحداثة، إذ زرع الخطاب مفهوما جديدا مفاده أن

المعنى في خدمة السلطة، ومن ثمة يمارس المعنى سلطة في إنتاج الخطابات اليومية والتي بدورها تؤدّج أفراد الرقعة الجغرافية الواحدة.

ب الخطاب بين المفهوم والمصطلح:

عرف "الخطاب" في لسان العرب "خطب: الخطب: الشأن أو الأمر، صغر أو عظم، وقيل: هو سبب الأمر. يقال: ماخطبك؟ أي ما أمرك؟ وتقول: هذا خطب جليل، وخطب يسير، والخطب: الأمر الذي تقع فيه مخاطبة، والشأن والحال، ومنهم قولهم: جل الخطب أي عظم الأمر والشأن. والخطاب مخاطبة: مراجعة الكلام، وقد راجعه بالكلام مخاطبا وخطابا" (منظور، 2005، 99/98)

فالخطاب أحد مصدري الفعل (خاطب، يخاطب) والمصدر الآخر مخاطبة يدل على توجيه لمن يفهم، وقد نقل من الدلالة على الحدث المجرد من الزمن إلى الدلالة الإسمية والخطاب يعني مراجعة الكلام.

في حين يعود مصطلح الخطاب بمفهومه المعاصر إلى الفيلسوف الفرنسي ميشال فوكو، وهو مصطلح يشتمل على كل انتاج ذهني فكري، ذاتي، جماعي، ذو منطق داخلي وارتباطات مؤسسية قد يكون الخطاب مؤسسة أو فترة زمنية أو فرع معرفي" (فوكو، 2007، 8).

وقد تعددت المفاهيم التي سعت الى ضبط مصطلح "الخطاب"، حيث آل البحث مع رواد المدرسة الفرنسية لتحليل الخطاب إلى تصنيفه إلى أربعة أصناف متعلقة بتموقع في الحقل الخطابي مثل الخطاب الديني، أو الخطاب العلماني.....، وصنف بتموقع في نمط الخطاب مثل الخطاب الصحفي أو الخطاب الإداري.....، وصنف مداره حول الانتاجات الكلامية مخصصة لصنف المتكلمين: مثل خطاب الممرضات، أو خطاب ربّات البيوت.....، وصنف مرتبط بوظيفة الكلام مثل الخطاب السجالي والخطاب الإلزامي ... (فجاري، 2014، 534)

ومن هنا يصبح الخطاب بنية شاملة تنطوي تحتها جملة من المعطيات اللغوية النسقية والسياقية الخارجية، وهذا ما يجعل "الخطاب" الأداة المنهجية التي تعيد الاعتبار لكل العناصر الحافة بالعملية الدلالية والفاعلة فيها، فالخطاب هو كل تلك العناصر مجتمعة في علاقتها بالنص والتاريخ والسياق وأطراف الدلالة والتواصل.

ج- المسرح:

جاء في المعجم المسرحي مايلي: "يعرف المسرح بكونه في جوهره عمل يقوم على عرض المتخيل، وبأنه عمل إبداعي يفترض الصنعة ويوحى أنه حقيقي، وهو يعرف أيضا بكونه فن مزدوج يقوم على العلاقة بين مكونين هما النص من جهة والعرض الذي يشكل الغائية المسرح من جهة أخرى" (ماري إلياس، 1997، 425).

يرتكز العمل المسرحي على أطر عامة تحدد إنتاجه بدء من المخرج المسرحي إلى الممثل، فجمهور، مع تفعيل الأدوات إستراتيجية من شأنها أن تقدم عملا متكاملًا يستطيع أن يعكس قضايا المجتمع والظروف التي يعيشها والتحولت التي يشهدها كوضع المرأة داخل المجتمع، تمجيد الحرية، ظاهرة الفساد، الظلم الاستغلال، البؤس، الفقر، وغيرها من المظاهر، "لقد كان المسرح دائما ومنذ البداية نشاطا تكامليا يتحقق من خلال اتحاد وتناغم مجموعة من العناصر يمثل النص اللغوي المنطوق إحداها فقط، وتتضافر جميعها لإنتاج التجربة المسرحية....." (صليحة، 2009، 11).

فالمسرح ظاهرة اجتماعية وثقافية وفنية وتخييلية بامتياز، تقوم برصد أحوال الناس والمجتمع، لتكوين ظواهر مظاهر مسرحية - غير منقولة غير مهربة- تستطيع أن تستحضر الواقع في متونها وخطاباتها وعلاماتها، محاولا أن يضيء العتمة التي تحيط بأحوال المتلقي وواقعه.

2. تزاوج الأيديولوجيات بالفكر المسرحي

يعد المسرح فنا متضاربا من خلال صراع الإيديولوجيات المعلنة أو المضمرة عنها ، في ظل مواقف متعددة تجمع بين الفرد والمجتمع ، باعتبار أن الإيديولوجيات تقوم أساسا على الأفكار والعواطف والمواقف ، فهي تسعى إلى تحرير الفرد من الظلم وتحقيق العدالة والمساواة متحجبة بغطاء الدعوة الإصلاحية .

إذ حمل المسرح على عاتقه معالجة عدة قضايا تمس المجتمع ، فالمسرح منذ عصوره القديمة مرتبط بالمجتمع ، فقد كان خير وسيلة لتعبير عن قضايا وأداة توجيهية لطرح الأفكار الأيديولوجية التي تعبر عن خلفيات اجتماعية وثقافية ودينية للأفراد ، عبر نصوص تحمل في طياتها خطابات تحاكي الأوضاع الحقيقية للمجتمعات .

يمنح الخطاب المسرحي فرصة تزاوج الرموز والأيقونات الظاهرة والمبطنة ، كما يعد واحدا من أهم الروافد التي تساهم في توصيل وتبليغ المعنى ، على الرغم من كونه يختلف عن التواصل العادي لعدم اتسامه بالقصدية المباشرة ، كما أنه لا يستهدف شخصا بعينه بل يسعى الخطاب المسرحي العام من خلال نصه إلى عرض جانب من الحياة التي نعيشها بالتركيز على قضية معينة ، في قالب معين يحدده الكاتب ويجسده الممثلون والشخصيات في المسرحية وهو نفسه خطاب المتكلمين في الواقع «إذ أن المؤلف لا يمكنه أن يخرج عن الأعراف الخطابية والاجتماعية للغة التي يكتب بها " (الجيلاني دلاش، 1992، 39).

ارتبط الفن المسرحي منذ نشأته بمختلف المذاهب والتيارات الفكرية ، فحمل على عاتقه توجيه الرأي العام بواسطة علامات ورموز ، تتبلور فيه التمفصلات التكميلية للعلامات المتمثلة في مستوى التمثيل اللساني أو الموسيقي أو التشكيلي ، ومن هنا يكتسب أهميته ويشكل علامات خطابية تسيطر على خطاب المسرحي وتهيمن على الذات الفاعلة التي تشكل الصور وتحيل إلى العالم الخارجي ، هذه الصور التي ترتبط بالواقع المجتمعي من جهة وبالإدراك من جهة أخرى .

لتتضافر عدة عناصر أساسية كالديكور والأزياء والأضواء والموسيقى لإنجاح العمل المسرحي وتوصيل الأفكار أو تجسيد واقعة اجتماعية، إلا أن العامل الأول في إنجاح هذا الإنتاج هو الخطاب المسرحي .

3. خصائص الخطاب المسرحي:

يتميز الخطاب المسرحي عن غيره من الخطابات الأدبية بمقومات الخطاب التواصلية العادية ، فالنص المسرحي الناجح هو النص الذي يستطيع صاحبه من الاقتراب من النص الأصلي من حيث الدلالات التي يرغب المؤلف إيصالها للجمهور. يسعى المسرح الأيديولوجي إلى تمرير العديد من القضايا التي يتخبط بها الفرد والمجتمع عن طريق محاكاة الواقع المعاش، فتتحول المسرحية إلى مجموعة محكيات تبرز الواقع والأوضاع المعاشة في هذا الزمان ولكي يصل الكاتب إلى هدفه كان لابد من أدلجة الخطاب وتحميله مجموع القضايا الاجتماعية والسياسية والدينية لتحقيق عملية الإقناع، فالخطاب وسيلة لبسط السلطة الإقناعية على الآخر. يعد الخطاب المسرحي خطاباً أيديولوجياً انطلاقاً من كونه خطاباً حجاجياً ومقنعاً بدرجة الأولى، حين يمرر مجموع الأفكار والمعتقدات والتوجهات الفكرية سياسية أو الدينية، وذلك باللجوء إلى أدوات حجاجية تسعى إلى رفع مستوى التلقي لهذا الخطاب، لذا يدخل الخطاب الأيديولوجي المسرحي في المنظومة الفكرية ويفرض سلطته عن طريق تقديم توجيهات لا يمكن تجسيدها إلا عبر وسائط لغوية (الخطاب).

حيث يمرر الممثلون هذه السلطة بتضافر العناصر الأساسية المكونة للإنتاج المسرحي من ديكور وإضاءة وموسيقى التي من شأنها أن تساعد في تكوين رؤية أيديولوجية متينة، تساهم في لإقناع الآخر واستمالاته، لذا لا توجد أيديولوجيا بدون خطاب ولا خطاب بدون أيديولوجيا فالخطاب عند "ميشال فوكو" Michel Foucault

(1926، 1984) مجال لا يتسع لترجمة الصراعات والأنظمة المسيطرة فحسب وإنما هو « ما نتصارع من أجله وما نصارع معه فهو السلطة التي نحاول الاستيلاء عليها » (ميشال فوكو، 2007، 11)).

يهدف الخطاب الأيديولوجي المسرحي إلى خلق كتلة أيديولوجية، قاعدتها الأساسية مكونة من جمهور واتجاهات وسلوكيات، تهدف إلى قبولية وتنميط الوعي لدى المتلقين بالاعتماد على العرض المسرحي الذي يعد العنصر الحواري، لإحداث الأثر المخطط له والمقصود بذاته ، إذ يعد العرض المسرحي خطابا ناجحا لقوة تأثيره ومكتملا يسمح بالوقوف على أهمية السرد البصري في إنتاج المعاني، وبناء القيم التي تحدد رؤية ومرجعية للكشف عن الصراع بين الإيديولوجيات ، هذا الصراع هو الذي يحكم العلاقة بين الموجودات فهو « ظاهرة اجتماعية يتفاعل عندها الأفراد الذين ينخرطون في مؤسسات مختلفة عن بعضهم » (حازم رعد، 2023، 30).

4. مسرحية "الهبة" من النص إلى العرض:

مسرحية الهبة عمل مستوحى من رواية الكاتب "حسن الميلي" الناطقة باللغة الفرنسية "العاهرة المثقفة"، اجتهد الكاتب التونسي "غازي الزغباني" في تحويله لعمل مسرحي بعد أن أدخل عليه بعض التعديلات ليتماشى مع بنية الكتابة المسرحية والبيئة العربية.

قدم المخرج في هذه المسرحية ثلاث نماذج مختلفة من المجتمع التونسي، المتشدد الديني (محسن)، المومس (نرجس)، وشخصية مبتورة الاسم تعكس المواطن العادي الذي لا يحمل أي أفكارا أيديولوجية، هدفه إشباع غريزته بعد أن عجزت زوجته العفيفة الطاهرة عن فعل ذلك.

إذ تحتوي مسرحية "الهبة" على جملة من المفارقات ، أهمها شخصية المتشدد الديني الذي يهرب من قبضة الأمن ليجد نفسه أمام واقع آخر مناف لمبادئه وأفكاره

وحتى ميولاته التكفيرية، ليجد نفسه في بيت المومس الذي يفترض أن يكون المتشدد رافضاً لهذا الموقف، لكنه يستسلم لأمره بدافع القدر الذي ساقه إلى هذا المكان .

لاقت المسرحية إقبالا كبيرا منذ صدورها في شكل مسرحية في 2018م، لما تحمله من جرأة في الطرح لم يعتد عليها المسرح العربي الخارج من الحروب العقائدية والدينية المتطرفة، حيث نجح المخرج عبر سيناريو محكم في حصر المتفرج في فضاء ضيق الذي دارت به الأحداث ، عبارة عن غرفة نوم بها سرير رخيص ومرحاض انجليزي ، رغم الزاوية الضيقة إلى أن الانسجام بين العرض والنص ساهم في سحب المتلقي رغم كثافة المعاني داخل الكادر المسرحي، فالتلاعب بالإضاءة أدخل المشاهد بعوالم الأبطال المنغلقة على ذاتها ، والاعتماد على الموسيقى التصويرية الموحية التي ساهمت في اكتمال المشهد المسرحي ، حين خلق حالة من التشويق.

أ. إيديولوجيا المشهد المسرحي:

يعد عنصر المفاجأة في العرض من أهم مقاومات التأثير في المشاهد حين ركزت المشاهد على شخصية "المومس"، فهذه المرأة ذات المستوى الدراسي والثقافي المحدود بدت رمزا للحكمة والتفكير العقلاني الحر ، لقد بدت منفتحة ومتعايشة مع الآخر مهما كانت درجة الاختلاف معه، فهي لم تستدع الأمن عندما دخل عليها الشاب التكفيري ولكنها في المقابل ساعدته رغم علمها بالعواقب التي يمكن أن تؤول إليها جراء قبولها بالمبيت داخل غرفتها.

أما الشاب المتطرف المتلجج صاحب القميص القصير فهو خريج الجامعة ، وقد كان من المفروض أن يكون صاحب عقل وتفكير راق متحررا ومنفتحا على الآخر ، لقد أبى أن لا ينظر إلى المرأة في الظاهر ولكنه يتمنى في نفسه لو كان بصحبته دوما .

اختار المخرج حيزا مكانيا واحدا وهو غرفة النوم وإطارا زمنيا واحدا وهو الليل ، رغم ذلك لم تخلو لمشاهد من التشويق والإثارة في ما سيؤول إليه الوضع بين المومس والمتشدد الديني خاصة في ظل الصراع الأيديولوجي.

ب. بناء السلطة الأيديولوجية عبر الشخصيات:

تبدوا فتاة الليل امرأة جاهلة ولكنها في الحقيقة امرأة مثقفة ومنفتحة على الآخر مهما كان تفكيره حتى مع المتشدد الديني ، الذي يبيع دمها لأنها خارجة عن العرف الديني والأخلاقي بنظره، بل إنها تجعله يتصالح مع ذاته وترجع إلى فترته الأولى المحبة للحياة ، ويعد مشهد إحصارها لماكينة الحلاقة احد أبرز المشاهد حيث جعلته يزيل ذقنه ، ليرى نفسه على طبيعتها من جديد قبل أن يخرج إلى الشارع.

استطاعت المسرحية أن تكشف عن صراعات الإيديولوجية التي تمت في فضاء ضيق جدا، حيث عرت عاملة الجنس أفكار المتشدد الديني من خلال ممارستها لأساليب خطابية كان لها بالغ التأثير على شخصية "محسن"، ومحاولة كسر الثوابت ومحاولة طرحها في سياقات وأبعاد مختلفة .

اعتمد كاتب السيناريو والمخرج على العديد من المواقف الساخرة ليكسر حالة الرتابة والجمود ، حيث بدأ الحكاية بمشهد بين (نرجس) و (محسن) ، عندما وجد نفسه في غرفة نرجس لتنتقل علاقة غريبة بين شاب متشدد وفتاة جعلت من جسدها مصدرا للعيش .

المشهد الأول :

الزمان : صباح يوم جديد

المكان : غرفة ذات سرير قديم كبير ستائر وإضاءة ميمية

(هو يفاجئها بدخوله السريع للغرفة)

"هي: يظهر لي غلط في الأدريسة

هو: (يقاطعها)...أسكت

هي: شفت الوقت ؟.....السبعة متاع الصباح توة

هو :من وقتاش ولي عندكم وقت متاع خدمة

هي :ملي ولينا نخلصو في impots

نحبك تعرف الي يلزمننا وقت نرقدو فيه ...

هو:أرقد أشكون ألي شدك ؟

هي :إنت مانيش عارفة شنوة اللي مخليني صابرة عليك ؟ (زغباني، 2018، 1)

لم يكن هذا الموقف ليخطر يوما ببال بطلنا المنخرط في تيار التشدد، لتلعب الصدفة دورا هاما في اجتماع المتناقضات وليجد نفسه يتسول رحمة امرأة سلكت دروب الخطيئة، اضطر "محسن" بسبب تخفيه إلى الحوار مع "نرجس" إلى حين رحيل رجال الشرطة ويتمكن من الهرب مجددا بينما هو في غرفتها ، كان عليه ان يغض البصر متجاهلا جمالها وعالمها وهي تبدو بلباسها الخفيف وعينها الجريئتين حوارها مع أحد الزبائن، لينطلق حوار غريب وذكي بين أيديولوجيتين متضادين.

حاول المخرج "غازي الزغباني" أن يطلق العنان لشخصيتي المسرحية الرئيسيتين للتعبير بحرية عن أفكارهما المتناقضة ومحاولة كل شخصية جذب الأخرى إلى قناعتها ، حيث كانت (نرجس) تلوم (محسن) على اختياره للتشدد الديني منهجا حياتيا، في حين كان محسن يحاول دعوتها إلى التخلي عن مهنتها الحالية وطلب منها التوبة والبحث عن عمل آخر.

مرت ليلة صعبة على "محسن" الذي كان يتضور جوعا رافضا ما قدمته له هذه المرأة من طعام وهو تفاحة وماء لما لها من دلالات كالإغراء مثلا، فحضور التفاحة في هذا المشهد يذكرنا بقصة آدم وحواء وخروجهما من رحمة الله بسببها، ليتغير موقف "محسن" من النقيض إلى النقيض ليصبح على وئام مع "نرجس" ، ويقوم بينهما تبادل

للحديث ليتحول مع مرور الوقت إلى كلام حميمي يستمعان لبعض ويتأثر أحدهما بالآخر ، ويظهر ذلك في المقطع التالي:

«هي :استغفر الله..بالرسي تحبي نطبحو أما انطبحو؟...أنا ماش في بالي الحرام ..ياخي أنت هاك تقلي طيح بالرسي ماعاد فاهمة شيء ..باهي انطبحوا أما على شرط..

هو :الي تحب قداش ؟

هي :مانحبش فلوس

هو :شنوة تحب مالا ؟

هي : (تحضر له موس حلاقة)..نحب نراك..

هو : مافهمتكش (ينظر إلى موس الحلاقة)

هي : كان شادد الصحيح باش نحي الصغير يلزم تنحي اللحية قبل..الزوز ماعندهمش لازمة..مانعاودش مرتين ولا نبطل وما نحي شيء..

هو : (بقي جامدا لوهلة قصيرة في يده موس الحلاقة ..ثم يتجه إلى الحنفية فيخلق ذقنه ..ينظر إلى نفسه في المرأة ثم يستدير إليها بخجل ..)

هي : ما أشبك...باش نزيد نحبك نحبك أكثر من هكة...

هو : يلزم نمشي ...» (زغباني، 2018، 24)

غادر محسن غرفة "نرجس" بعد أن غير الكثير من أفكاره حاملا معه تردده تاركا وراءه صاحبة الغرفة حائرة تتخبط في حيرتها، بعد أن أثر كل واحد منهما في الآخر. لذا اخضع "غازي زغباني" فضاء المسرحية ليتماشى مع الحبكة لنص "الهربة" فكان ديكورا بسيطا ومعبرا بعمق عن واقع عاملات الجنس وبائعات الهوى.

لقد حاولت الشخصية النسوية بفطرتها وذكائها في لقاءها مع المتشدد أن تفك المخيال الذكوري عن المرأة، حيث أن الحديث مع شخص متشدد ديني أمرا صعبا جدا، لكن المومس في المسرحية رغم المفارقة بين شخصيتهما استطاعت أن تعري الزيف في شخصية المتشدد الديني، الذي يرى في جسد المرأة عورة وظل في جزء كبير

من المسرحية يغض البصر ويتفادى الأعين لكنه يستسلم في النهاية للشهوة ويلبي نداء المتعة .

ج - سلطة الحوار الإيديولوجي:

يرتبط مفهوم الحوارية عند باختين بثلاث محاور كبرى هي " التلفظ والخطاب والموقف الإيديولوجي " فالعمل الروائي عنده متصل « بالموقف الإيديولوجي للكاتب وبصيرورة الأفكار وتشكلها الفني داخل العمل الروائي » (محمد، 2011_2012 ،) وفي السياق نفسه يرى أن مبدأ الحوارية مبدأ تفاعلي ينتج شكلا أدبيا ودلالة وموقفا من العالم . يعرف الحوار حسب معجم تحليل الخطاب على أنه « محادثة بين شخصين أو أشخاص عديدين » (باتريك، مانغنو، 2008، 174)، فالحوار هو تبادل الحديث والاستماع بين شخصين أو أكثر حول مسألة ما أو ما يعتبرها المتحاورون مهمة وجدية ، بهدف التأثير في المتحاور الآخر وتغيير رأيه عن المسألة المطروحة، فغاية الحوار هو فهم الآخر وفهم الفكرة وفهم الذات.

إن الحوار هو أحد أهم الأسس التي يقوم عليها النص المسرحي ، بل الأداة الفاعلة في النسيج الدرامي، وهو وجه من وجوه استعمال اللغة ويكون أساسا أفق وجود الآخر ، ينطلق من علاقة تبادلية بين الطرفين يتطلب « أن يتوجه الخطاب نحو شخص ما ، فهناك متكلم آخر هو متلقي الخطاب وحضور هذين الاثنين المتكلم والمستمع هو الذي يشكل اللغة بما هي اتصال بالفكرة هي وجود النفس تقترن باللفظ ، واللفظ هنا وظيفة محددة هي نقل الخبر أو الصورة إلى الآخر المتلقي » (محمد، 2011_2012، 39).

اعتمد الشخصيات على الحوار الخارجي، حيث توجه بالحديث إلى بعضهما فينصت لها ثم يجيب بدوره ويتحول إلى متكلم فتكون ثنائية (المتحدث/المستمع) ، فاعلية أساسية في الحوار الدرامي، وفي الجانب الآخر تولد ثنائية (الأنا/الأنت) في

علاقة تبادلية تقوم بتوليد المشاهد الدرامية لتخلق مساحة من التأمل والتفكير بين المتشدد والمومس .

رغم عسر التواصل والحوار والاستمتاع المتبادل ، كانت المومس الطرف الفاعل وصاحبة المبادرة والسطوة عبر « آليات استدلالية جعلتها تتملك سير الحوار» (عبدالرحمن، 2013، 25)، وهذا ما مارسه "نرجس" على طول المسرحية، حين قالت: «هو: تخبيني ؟

هي : وين ؟ ..في شوني ؟

هو: (ينظر إلى الغرفة) ..هوني

هي : هوني ؟..مهبول أنت ..تحبني نوزر ..شديت ربطية على الحكاية فارغة وأقل من هاذي برشة خدمت في النوار من غير كواغط ..(صمت)..في بالي حكاية ماتهمكش .. هو : بالعكس

هي : سكر أعليا فمك ..فيبالك باش تعديها علي هكة؟

(صمت)..يلزمك تقوم بكري « (زغباني، 2018، 3).

راهن المؤلف في البناء الدرامي على الحوار المتبادل المبني على مشاعر الخوف لكلا الطرفين باحثين في الوقت نفسه على الاستقرار النفسي ، وجدت في المتشدد الديني إنسانيتها المفقودة والمتشدد الديني وجد في المومس السكينة والملاذ الأمن الذي كان يبحث عنه، رغم أن الحوار لم يبلغ العمق ولم نفهم منه كيف أصبح المتطرف متطرفا والبغي بغيا، إلا أن القرائن التي تشير ضمنا إلى وجع يسكن كليهما، فالمومس لا تزال في داخلها تلك الطفلة البريئة والمتشدد كان مسكونا بالحيرة والتذبذب والاضطراب رغم تكوينه العلمي.

د - إيديولوجية المكان:

كان للحيز المكاني الدور البارز في تفعيل سلطة الحوار، فالمكان في أي عمل درامي هو إسقاط فكري فلسفي لرؤية المؤلف وشعوره تجاه القصة، الذي أصبح يؤدي دورا أساسيا في تشكيل الإطار العام للشخصيات والحوار والحبكة « فالمكان يمارس سلطة في وعي الشخصيات لقيمة المكان » (محمد، 2011_2012 ، 93) ، فالمؤلف يؤسس للمكان في ضوء مفهومه الإيديولوجي المتحقق كخط استراتيجي للمكان.

والمعروف أن فضاء "الأرتيستو" صغير جدا وهو ما يضع الممثلين أمام مهمة صعبة، خاصة الإقناع المتفرج القريب منه ، فهذا النوع من الديكور يجعل المشاهد جزء من العرض ، لقد طوعه المخرج ليتماشى مع الحبكة الدرامية لنص "الهربة" ويكون العنصر الفاعل في بسط سطوة الحوار بديكور متواضع ومعبر بعمق عن واقع المومس (سرير يصدر أزيزا، مرحاض قديم ،ثلاجة فارغة من الطعام ،لعبة في شكل دب صغير ممزق يذكر المومس بطفولتها الغابرة).

5. إيديولوجية الصمت كاستراتيجية للتأثير:

يعد الصمت ظاهرة تواصلية يجدر التوقف عندها، فمتى حدث الصمت من المتكلم تساوى مع المخاطب، خصوصا إذا كان صموتا لا إراديا اضطراريا لسبب من الأسباب، يقول الجاحظ في رسائله: «اعلم أن الصمت في موضعه ربما كان أنفع من الإبلاغ بالمنطق في موضعه، وذاك صمتك عند من يعلم أنك لم تصمت عنه عيا ولا رهبة، فليزدك في الصمت رغبة ما ترى من كثرة فضائح المتكلمين في غير الفرص ، وهدر من أطلق لسانه بغير حجة » (هارون، 1964 ، 113).

تحدث الجاحظ عن الصمت باعتباره سمة حميدة متى كان في موضعه، كان أنفع لصاحبه من اللغو والكلام الزائد الذي لا طائل منه ، لذلك يعتبره الكثيرون عملية تخاطبية واعية وغير واعية تظهر من خلال الحوار « ما من كلام إلا ويفتتح بالصمت

وبه ينغلق وإن هذه المسألة في دراسة الحوار قاعدة تحليل افتتاحية للنص وخاتمته». (Heuvelparole, 1985, 64)

وهذا ما يحدث في العمل الفني كان أدبيا أو دراميا، إذ نرى المبدع في حالات كثيرة يستعين بآلية الصمت عندما ترفض لغة الكلام أن تكمل تقاسيم وملامح إبداعه، متخذا منها قالباً يشكل أفكاره وي طرح من خلالها رؤيته ومعتقداته .
لجأ مؤلف نص " الهربة" إلى إستراتيجية الصمت في أغلب نص المسرحية، حيث زواج فيها بين لغتي الكلام والصمت معبرا عن واقع مريع عجز اللسان بكلماته أن يعبر عنه.

نجد أن بعد القول صمت يتبعه صمت يحمل دلالات ومعاني عمدة المؤلف إلى وضعها كمثيرات للمتلقى ليخلق توقعات لديه، ويحفز عقله على سحب الإيديولوجية المبطنة فيه.

هذا ما جسده المشهد التالي:

"هي :انطق ..آش سماك ربي ..نتصور بها اللحية رأس السبركة عند الحاكم مسطرين تحتوبالأحمر ..(صمت)..بلعت لسانك؟

هو:مايمش

هي :لايهم ..على القليلة نعرف سخط اسمك ياهم مانيش بوليس أنا ..أسهل كي نعرف اسمك مداك مازالت مطول القعدة ..(صمت)..مكش مثيقي بعد الي عملت معاك الكل ..

موش لازم ..انجم نعرف آش تعمل على القليلة ؟"(زغباني,2018, 12)
وكذلك في :

"هي:حكي على موافقك

هو:شبههم موافقي ؟

هي :أنت اللي باش تحكي عليهم عاد

هو: (صمت)

هي: نحلف عليهم راهم كيف وجهك سي لزرق ..مهرين ..بالحين..مسخين..فاتهم
 الفوت غلهم الوقت ..اسمع كلامي ماخيرش مال: (pord deteint). (الزغباني, 2018, 15)
 نستطيع القول بأن الصمت المطروح في نص المسرحية وفي مواضيع كثيرة يدخل
 ضمن الصمت التفاعلي ، حيث يكون التوقف في الحوارات والمحادثات أو النقاشات
 مرتبطا بالعلاقات العاطفية والشخصية ، حين عمد الكاتب تشفير الرسالة لتسرع
 عملية التأثير وتحطيم أفق التوقعات وذلك من خلال شخصيتين متناقضتين فكرا
 واعتقادا، ليجمع بينهما القدر والحتمية ويحتدم الصراع فيه بين لغتي الكلام
 والصمت ليقرب المعنى ويدخل المتلقي في لعبة النص ويكون طرفا فاعلا فيه عبر
 قراءاته وتأويلاته.

تعتبر إستراتيجية الصمت التي مارسها مؤلف النص المسرحي أداة فاعلة من أجل
 بسط سلطة حوارية بين المتناقضات الأيديولوجية، فجعل من السكوت نصف
 العملية التواصلية حيث تتساوى مع الكلام المنطوق، وجعله كمثير للمتلقي لخلق
 توقعات ليعمل العقل على إكمال ذلك السكوت باعتباره (المتلقي) منتجا ثانيا للعمل.
 6. الجسد كالصراع الأيديولوجي:

شكل جسد المرأة موضوعا دسما في الأدب ، كونه يحيل إلى مرجعيات ثقافية
 واجتماعية تختلف باختلاف المجتمع الذي نتج فيه العمل الأدبي ، فتيمة جسد المرأة
 ينظر إليه كخطيئة أو منطقة محظورة، يحذر التعامل معه مالم يكن هناك مبرر
 شرعي لذلك .

كان لسلطة جسد "نرجس" النصيب الأكبر من المسرحية ، إذ يلتفت المؤلف إلى
 المسكوت عنه ، فالواقع الذي يفرض شروطه بقسوة على "محسن" كونه (الجسد)
 مصدر الأهواء والشهوات يستدرجه إلى الخروج على المحرم والممنوع.

حين ينجذب تارة ويسحب اللجام تارة أخرى لدلالة على الصراع الفكري وأيديولوجي للمتشددين الديني، الذي أنصدم بواقع آخر مغاير لكل الثوابت التي يحارب من أجلها.

ولكن في المقابل وجد نفسه أمام امرأة كسرت كل القيود على جسدها تحت سقف واحد، بل الأكثر من ذلك وجد الأمان في منطقة اللاأمان، ومن هنا عزز الصراع الأيديولوجي وكشفت لنا أن سلطة الجسد كان لها حصة الأسد في هذا اللقاء، وبهذا انتقل محسن المتشدد المحمل بأفكاره التكفيرية من سلطة الواقع إلى سلطة أكبر وأخطر هي سلطة الجسد.

إن الخوف من المرأة والتقرب إليها في نفس الوقت هي الأزمة الحقيقية في العقلية العربية ونص "الهربة" خير مثال على ذلك، فهو نص مشاكس وجريء، حين صور قمع السلطة الدينية التي كبلت الرغبات والغرائز الجسدية للإنسان لاسيما عند المتشدد الديني "محسن"، مع نرجس عاملة الجنس ومعاناتها وآلامها في ظل غياب أي فرصة للمتعة واللذة وحرية الروح والجسد.

يعتبر الدين الطابو الحاكم والأهم في الثالوث المحرم، فالسلطة الدينية ذات قوة كبيرة في تشكيل الوعي والسيطرة وتلاعب في المشاعر، لقد حولت التيارات المتشددة في الدين مجرد عقيدة عنف وكرهية وتطرف واستخدمته كشعار خارجي في لعبتها السياسية للوصول إلى السلطة تحت مسمى السلفية الجهادية.

قراءة نصف ساعة من الزمن تتصادم الأفكار والمرجعيات المتناقضة لشخصيات المسرحية، وفي مفارقة نادرة يجد البطل نفسه حائرا بين أمرين، إما الهروب من الغرفة والوقوع في قبضة الشرطة أو الهروب من المعتقدات والاستسلام لسلطة الرغبات والوقوع في المحذور من الناحية الدينية.

وبعد معركة الشد والجذب وفي مسار تفاوضي معقد ومحاولة كل منهما بسط سلطته الفكرية عبر خطابات إقناعية إستراتيجية، يحاول كل منهما بسط الذات

المبنية على أيديولوجية معاكسة للآخر بل نقضتها تماما يجد محسن نفسه أنه كان حبيسا لرغباته لا حبيسا لعاملة الجنس ولا مفر إلا الاستسلام لهذه السلطة الجارفة.

جاء نص "الهرية" المسرحي مليئا بالدلالات والمقاصد والأهداف عمد إلى رمي مجموعة من الأفكار وتعريتها وتكذيب بعضها البعض، مثل نقل السلطة من الرجل إلى المرأة وإلغاء مركزية الرجل في المجتمع وسلطوته وأبان السلطة الممارسة من قبل المرأة وقدرتها على التأثير رغم ما يحمله المتشدد من مرجعيات فكرية متطرفة، إذ غادر الغرفة وقد بدا كأنه رجل بقناعات جديدة ومظهر مختلف، وأن التشدد في الأخير مجرد خلل اجتماعي ونفسي وجسدي.

جاء هذا النص مشبعا بالصراعات والمتناقضات بين طرفي النقيض، ما أنتج نصا زخما بالدلالات والمقاصد اختزله المؤلف في عنصري العري والتشدد، حيث عمد من وراءهما تعرية الأفكار وتفنيدها بعضها البعض، كإلغائه مركزية الرجل وقوته أمام سلطة جسد المرأة بكل أبعاده الفطرية والاجتماعية والدينية والصمود أمامها.

كما نلاحظ أن المؤلف محا هامشية البغي بنيته السوية باعتبارها « قوة هدامة للنظام الاجتماعي » (المرينسي، 1988، 196)، إلى عنصر فاعل وله دوره في المجتمع متمثلا في قدرته على تحويل مجريات الأحداث وقلب موازين القوة وتكسير أفق التوقعات وتحطيمه، وممارسته لسلطته الأنثوية عبر ميكانيزمات دفاعية أفرزها لحماية قناعاته الشخصية الذي يرى في الجسد ضحية المجتمع والطفولة.

صراع الجسد

المومس	المتشدد
(فساد أخلاقي)	(تعفن فكر ديني)

هنا يصير الجسد مساحة لنفوذ و السلطة يتحكم بها الانسان ويسيجها بتصوراته الجامحة وأهوائه المنقلبة، بإعتبار أن "الجسدي" Le corporel فعل الجسد الوظيفي التواصل المرتبط بأطر ايديولوجية تعمل على ادماج الرغبات والغرائز الجنسية في

النظام الاجتماعي الذي يتحكم فيه المقدس الديني بصورتيه الحظر والإباحة أو الحرام والحلال .

الخاتمة :

في خلاصة هذه الدراسة ,نوجز النتائج الآتية :

_تعد الايديولوجيا هي الفكر الذي يوجه حياة الناس في الواقع السياسية والاجتماعية والدينية,لذلك ظهرت الايديولوجيا في مسرحية الهبة كنسق ثقافي ابداعي من خلال الصراع الفكري والثقافي في اطار مرجعيات الواقع على اختلافه.

_ يتجسد الخطاب من خلال تمظهراته الأيديولوجية بواسطة علاماته وأساليبه ,وقد استطاع نص الهبة ان يكون النموذج الذي تجسدت فيه العلاقة الحقيقية بين الأيديولوجية والخطاب عبر أجهزة سلطوية تمثلت في التشدد كتطرف فكري ديني والعري كفساد أخلاقي سخرها المؤلف لإعادة التفكير في الثابت وطرحها في سياقات وأبعاد مختلفة مقصودها تشكيل وعي جديد يحدد نمط السلوك والموقف من الآخر .

_عالجت مسرحية الهبة قضية الصراع الإيديولوجي القاتل ,عبر محطات حوارية ,فجر عن واقع اجتماعي مسكوت عنه ,في ظل الرقابة الفكرية التي فرضتها العقلية العربية من خلال منظومة من الوحدات الخطابية ذات سلطة إيديولوجية بنيت على تناقضات فكرية عصفت بالمجتمع العربي.

_تعتبر المسرحية عن واقع ثقافي من جهة ,ومن جهة أخرى عن الصراع الايديولوجي القائم بين الأنا والآخر في المجتمع العربي وذلك من خلال مجموعة من الانساق على رأسها التشدد الديني كفكر متطرف و عري كفساد أخلاقي .

المصادر والمراجع:

المعاجم :

_أحمد عطية الله :القاموس السياسي ,دار النهضة العربية ,القاهرة ,ط3, 1968.

_ابن منظور,لسان العرب ,م5,دار صادر ,بيروت ط4 , 2005

_معجم تحليل الخطاب ,باتريك شاردو ,دومنيك مانغنو,ص174

الكتب:

_عبد الهادي الجوهري ,,المكتب الجامعي الحديث الأرابطة ,الإسكندرية ,ط1,

_حميد الحميداني:النقد الروائي و الأيديولوجيات (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي).

_عبد الله ابراهيم :ماهي الأيديولوجيا ؟علم الأفكار أم الأفكار دون علم ؟

_ميشال فوكو,نظام الخطاب :تر: محمد سبيلا ,دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع ,بيروت ,ط1 , 2007

_ ماري إلياس ,حنان قصاب حسن ,المعجم المسرحي ,مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض, مكتبة لبنان ناشرون ,بيروت ,لبنان , ط 1, 1997 .

_نهاد صليحة ,المسرح بين النص والعرض,د.ط.سلسلة الأعمال الفكرية ,مكتبة الأسرة ,مصر .

_الجيلاني دلاش ,مدخل إلى اللسانيات التداولية تر :محمد يحياتن ديوان المطبوعات الجامعية ,الجزائر ,دط 1992 ,ميشال فوكو ,نظام الخطاب .,

(حازم رعد ,الفلسفة وصراع الأيديولوجيا :العلم ,الدين ,السلطة,دار الكتب والوثائق ببغداد ,ط1,

_غازي زغباني ,الهبة, 2018

_قيس عمر محمد,البنية الحوارية في النص المسرحي ,ناهض الرمضاني انموذجا ,دار غيداء للنشر ط1, 2011_2012

_قيس عمر محمد,البنية الحوارية في النص المسرحي,

_د.طه عبد الرحمن ,الحوار أفقا للفكر ,الشبكة العربية للأبحاث والنشر, ط 1 بيروت ,لبنان.

_قيس عمر محمد,البنية الحوارية في النص المسرحي ,

_رسائل الجاحظ ,تح:عبد السلام هارون ,ج1,القاهرة ,مصر ,1964.,

(22)_Piere van den Heuvelparole,mot silence(pour un poetique de lenonciation)librarie.Jose ./cartie 1985.

_ ما وراء الحجاب ,الجنس كهندسة اجتماعية ,تر فاطمة الزهراء ازرويل ,المركز الثقافي ,دار البيضاء ,المغرب 1988,

المجلات:

_ ينظر: مختار فجاري, مفهوم الخطاب بين مرجعية الأصلي الغربي وتأصيله في اللغة العربية, مجلة جامعة طيبة للآداب والعلوم الإنسانية, المدينة المنورة, العدد 3 1434 هـ ,

اللواحق:

سلطة الخطاب: يعود اهتمام ميشال فوكو (1926_1984) بمسألة السلطة إلى سنة 1968م أي إلى الثورة التي أحدثت في نظره الكبيراً في الفكر الفرنسي المعاصر, ومن خلالها سعى فوكو أي الكشف عن الوجه الخفي لسلطة وخاصة في جانبها المعرفي والسياسي, ولقد بحث عن تفاعلات وممارسات السلطاوية داخل النسيج الاجتماعي وذلك من خلال توظيفه للمنهج الحفري من أجل الوصول إلى جينالوجيا السلطة.

المبدأ الحواري عند ميخائيل باختين (1895_1975): يرتبط بصورة عامة أن المتكلم يكون محكوماً بمنظومة من الكلام والخطابات الثقافية الموجودة سابقاً, تؤثر بدورها في الخطاب الآني, إذاً فالحوارية هي العلاقة بين الأنا والآخر من خلال تفاعل حوار لا ينقطع .