الجمـــهورية الجزائريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE

MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR
ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
UNIVERSITE 8 MAI 1945 GUELMA
Faculté des lettres et langues
Département de la langue et littérature arabe

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعـــة 8 مـاي 1945 قالمـــــــة
كليـــــة الآداب واللّغات
قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات نيل شهادة

الماستـر

تخصص: أدب جزائري

الكتابة الأدبية الإبداعية المعاصرة في الجزائر: قراءة في مسرحية البحث عن الشمس لعز الدين جلاوجي

من إعداد الطالب:

- **عبد الصمد إصالحي**

إشراف الدكتور:

-علي طرش

تاريخ المناقشة: 25 / 06 / 2025

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبـة	مؤسسة الانتماء	الصفة
ميلود قيدوم	أستاذ	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	رئيسا
علي طرش	أستاذ محاضر –أ–	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	مشرفا ومقررا
عبد العزيز عباسي	أستاذ مساعد –أ–	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	مناقشا

السنة الجامعية: 2025/2024

الشكر والعرفان

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: " **منِ اصطنَعَ إليكم معروفًا فجازُوهُ فإنْ عجَزتُم عن مجازاتِهِ فادعوا له حتى يَعْلَمَ أنَّهُ قَدْ شكرتُم فإنَّ اللهَ شاكِرٌ يُحِبُّ الشاكرينَ**"

أتقدم بخالص الشكر وفائق التقدير والامتنان إلى الأستاذ الفاضل " **علي طرش** " بصبره معي طيلة هذا المشوار وعلى المعاملة الطيبة والجهد الذي بذله معي من خلال نصائحه وتوجيهاته العلمية القيّمة والذي كان يحرص على كل الأمور مهما بلغت دقتها ... جزاه الله كل خير.

كما أتقدم بالشكر الجزيل لأعضاء اللجنة الموقرة التي تكرمت بقبول مناقشتي وإرشادي، كما أتوجه بخالص شكري وامتناني إلى جميع **أساتذة قسم اللغة والأدب العربي** دون استثناء الذين رافقوني خلال مشواري الجامعي.

وفي الختام نشكر كل من ساهم في انجاز هذا العمل من قريب أو من بعيد حتى لو بكلمة طيبة.

" بارك الله فيكم، جعلها الله في ميزان حسناتكم، وجعل الله الجنة مأواكم".

المقدمة

عرفت الكتابة الإبداعية الجزائرية تطورًا ملحوظًا في العقود الأخيرة، إذ أصبحت مجالًا خصبًا للتجريب الفني والانفتاح على أشكال تعبيرية جديدة تستجيب لتحولات المجتمع وتطلعات الكتاب المعاصرين. وقد شملت هذه التحولات مختلف الأجناس الأدبية، من الرواية والقصة إلى المسرح، الذي لم يعد مجرد وعاء لنقل الأحداث أو تقديم شخصيات نمطية، بل تحوّل إلى فضاء تعبيري كثيف يحتفي بالرمز ويراهن على تعدد الدلالة والانفتاح على أبعاد تأويلية متجددة.

إن الكتابة الإبداعية، بوصفها فعلاً لغويًا وجماليًا، تقتضي وعيًا بالشكل والمضمون معًا، كما تتطلب فهمًا عميقًا للآليات الفنية والتقنيات التعبيرية التي تتيح للكاتب بناء عوالمه الخاصة. وهي لا تنفصل عن السياقات التاريخية والاجتماعية والثقافية التي تنشأ فيها، بل تتفاعل معها وتعيد تشكيلها وفق منظور خاص، يجعل من النص الأدبي مجالًا للتأمل والمساءلة والانفتاح على أسئلة الذات والواقع.

وقد جاء اختياري لهذا الموضوع انطلاقًا من كوني طالبًا في تخصص الأدب الجزائري، مهتمًا بالكشف عن جماليات النصوص الوطنية المعاصرة، خاصة تلك التي تتسم بالجرأة في الطرح، والعمق في المعالجة، والانفتاح على رمزية تتطلب قارئًا نشطًا وواعيًا. ومن بين هذه النصوص اللافتة مسرحية أو "**مسردية البحث عن الشمس**" لعز الدين جلاوجي، التي تنتمي إلى الكتابة الرمزية، وتتميّز ببنية درامية مشحونة بالدلالات والعلامات، ما يجعلها مادة خصبة لقراءة سيميائية. وقد بدا لي أن هذا النص المسرحي (المسردي) يختزل الكثير من خصائص الكتابة الإبداعية الجديدة في الجزائر، من حيث التجريب، والتعدد القرائي، وتجاوز القوالب التقليدية نحو أفق فني وجمالي أرحب.

وانطلاقا مما سبق الإشارة إليه حاولنا معالجة الإشكالية الجوهرية الآتية:

ما هي الخصائص النظرية والجمالية التي تميز الكتابة الإبداعية المعاصرة في الجزائر؟ وكيف تتجسد هذه الخصائص في البنية السيميائية لمسردية البحث عن الشمس لعز الدين جلاوجي؟

وقد تفرعت عنها أسئلة فرعية تمثلت في:

– ما المقصود بالكتابة الإبداعية وما شروط تحققها ومميزاتها الجمالية؟

- كيف تعبّر مسرحية البحث عن الشمس عن هذه التحولات؟
- ما العناصر السيميائية البارزة في النص؟
- كيف تشتغل هذه العلامات داخل البنية المسرحية لإنتاج المعنى؟

تسعى هذه الدراسة إلى الربط بين الجانبين النظري والتطبيقي، من خلال مقاربة علمية تعتمد أدوات التحليل السيميائي، بغرض الكشف عن البنية الدلالية والرمزية للنص المدروس، وفهم الكيفية التي يُنتج بها المعنى داخل فضاء لغوي وفني معقّد.

وقد تم تقسيم هذه المذكرة إلى فصلين متكاملين:

يُخصّص الفصل الأول للإطار النظري، ويتضمن مبحثين، يُعنى أولهما بتحديد مفهوم الكتابة الإبداعية، وأنماطها ومقوماتها، بينما يركّز الثاني على ملامح الكتابة المعاصرة في الجزائر وتحولاتها الجمالية والأسلوبية.

أما الفصل الثاني، فهو فصل تطبيقي، يحتوي على مبحث واحد يُخصّص لتحليل سيميائي لمسردية البحث عن الشمس، وذلك بهدف استكشاف رمزية الخطاب المسرحي وآليات بناء الدلالة داخل النص، وبيان مدى انسجامه مع مقومات الكتابة الإبداعية المعاصرة.

كل ذلك من شأنه أن يُبرز أهمية معالجة هذا الموضوع، الذي يجمع بين الجانب المفاهيمي والبعد التحليلي التطبيقي، بهدف الإسهام في إضاءة الكتابة المسرحية الجزائرية المعاصرة، والوقوف عند جمالياتها وتحوّلاتها من خلال نموذج نصي غني بالدلالة والانفتاح الرمزي.

وقبل أن نختم المقدمة أودّ ذِكر أنّ الموضوع الأساس في البداية كان يهدف إلى مناقشة مذكرة ماستر ضمن القرار 1275 مؤسسة ناشئة، والذي كنت أنوي فيه عمل منصة لتعليم الكتابة الإبداعية للأطفال ولكن الظروف الخاصة اضطرتني إلى الاكتفاء بما أنجزته دون عمل المنصة واللجوء إلى مناقشة مذكرة ماستر عادية، لذلك يلاحظ القارئ لهذه المذكرة شيئا من التوسع في بعض المفاهيم النظرية التي لم يكن لها وجود ضمن الإطار التطبيقي، ولأنها نتاج جهدي في البداية حين كان الهدف عمل منصة

تعليمية، وبمشاورة المشرف تركت الجانب النظري كما هو ربحا للوقت بسبب بعض الاضطراب الحاصل في نسب التقدم أثناء العمل على المنصة.

أشكر في الختام المشرف الذي كان متفهما للوضع الذي آل بي إلى التخلي عن الهدف الأساس من هذا العمل، كما أشكر لجنة المناقشة مسبقا على قبولها مناقشة المذكرة على صورتها الحالية وأرجو أن أستفيد من ملاحظاتهم وتوجيهاتهم القيمة.

الفصل الأول: الإطار النظري للكتابة الأدبية الابداعية

المبحث الأول: **الكتابة الأدبية الإبداعية.**

- الكتابة (مفهوم)
- أنواع الكتابة (عند رولان بارت)
- الإبداع (معجما ووضعا)
- الموهبة (معجما ووضعا)
- آليات صقل الموهبة
- الكتابة الأدبية الإبداعية
- أزمة الكتابة الأدبية الإبداعية
- مهارات الكتابة الأدبية الإبداعية
- حضور الوسائط الرقمية في الكتابة الأدبية الإبداعية

المبحث الثاني: الأنواع الأدبية الإبداعية المعاصرة

- القصة
- الرواية
- القصيدة (قصيدة الهايكو وقصيدة الومضة وقصيدة النثر والقصيدة الهندسية)
- النص المسرحي

المبحث الأول: الكتابة الأدبية الإبداعية.

من بين الأسئلة التي أصبحت متداولة بكثرة في الساحة الثقافية: هل الأدب مهم في حياتنا؟ هل يمكن للإنسان أن يعيش دون أدب؟ متى ظهر الأدب؟ وهل عاش الإنسان فترة ما دونه؟، لهذه الأسئلة غايتان اثنتان، تختلفان باختلاف قائلهما؛ الأول محب للأدب؛ يطرح تساؤله من الباب لفت الانتباه لأهمية الظاهرة ومدى احتياجنا لها. الثاني مشكك في قيمة الأدب؛ يطرح تساؤله في محاولة جاحدة منه لنكران أهمية الأدب والكتابة الأدبية الإبداعية بأنواعها.

أولا: مفهوم الكتابة:

فعل الكتابة لا يعني بالضرورة المقدرة على الكتابة الأدبية الجمالية المنمقة؛ بل هو القدرة على حمل القلم ورص مجموعة من الكَلِم بعضهم جنب بعض، سواء لازمهم معنا أو غاب عنهم. وإذا كنا أوسع وأشمل في الإحاطة بالظاهرة، فهي كذلك، كل علامة تشير إلى معنا معين؛ إذ لا تكون دائما كل علامة لسانية لغوية، ولا يُعبَّر عن كل لسان بِكَلِم.

لكن "الكتابة" أخذت معانٍ أخرى قريبة للمعنى المشار إليه، وأقرب لمعان اتصلت بها كالكتابة الأدبية مثلا. أو هي عند البعض "الحرفة التي لا يليق بطالب العلم غيرها، والصناعة التي لا يجوز له العدول عنها"[1] فهي تسهم في تنظيم أفكاره وحفظها من جهة و"تكوّن له مجالا أو نشاطا فعالا لانبجاس الرغبات الواعية واللاواعية"[2] من جهة أخرى؛ لتتحول الكتابة بذلك إلى قناة تربط بين الوعي واللاوعي، ولتصل في نقطة ما إلى محو الحد الفاصل بينهما من خلال تفريغ أحدهما في الآخر، ثم تفريغ كليهما في بياض.

[1] الشيخ عبد الواحد حسن، صناعة الكتابة عند ضياء الدين بن الأثير، جامعة الإسكندرية، مكتبة الإشعاع الفني، سلسلة اللغة العربية، كلية التربية، 1999، ص 48.

[2] عائشة بومهراز، الكتابة الإبداعية والالتزام: مغامرة نحو فكر الاختلاف والتجاوز، مجلة الن(ا)ص، العدد17، 2015، ص128.

أنواع الكتابة عند رولان بارت (في كتابه" الدرجة صفر في الكتابة"):

يحدد بارت في كتابه "الدرجة صفر في الكتابة" ثلاثة أنواع للكتابة، كل نوع مصنف حسب معيار مختلف عن الآخر، إذ لا يمكن أن نضع معيارا محددا نسطر تحته أنواعه الثلاث. وهي:

- ***الكتابة باعتبارها ممارسة أيديولوجية:***

والمعيار هنا هو التوجه الفكري أو هو الغائية، "فنجد كتابات فرنسية وكتابات شيوعية وكتابات ماركسية وأخرى ستالينية"[1]، والمقصود بالغائية هنا هو سبب الكتابة، وفي هذه الحالة هو الدفاع عن أو الدعوة إلى توجه فكري معين دون الآخر.

- ***الكتابة باعتبارها لذة قصوى:***

وهنا لا يمكن القول بمعيار الغائية بشكل كامل؛ فهنا ليس التركيز على غاية الكتابة بشكل صريح، بل هو رفض لوجود غاية للكتابة أصلا؛ وهو التركيز على الكتابة في ذاتها ولذاتها. وإن كانت تُطرح فكرة الغاية–اللذة–بشكل أو بآخر. فلا "يكون هدف الكتابة وضوح الرسالة، ولا تحقيق انفعالات، بل هو القدرة على سماع رنة الحنجرة وتزلج الحروف الصامتة، ولذة الحروف المتحركة، وكل الأصوات الجهورية العميقة"[2]؛ أي أن الكتابة هي مرادف للذة والغاية من الكتابة تحقيق اللذة.

- ***الكتابة غير القابلة للتجنيس:***

بارت هنا يخرج بمعيار مغاير تماما وهو القابلية للتصنيف؛ فالنوع الثالث عنده "لا يدخل ضمن تراتب ولا حتى ضمن تقسيم الأجناس، بل إن ما يحدده هو قدرته على خلخلة التصنيفات القديمة"[3] لما يحمله من عناصر متنوعة من كل صنف موجود بالفعل، ما يجعله خارج التصنيف ورافضا له في آن.

---

[1] رشيد يحياوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، افريقيا الشرق، ط1، 1991، ص34.

[2] رولان بارت، لذة النص، تر: منذر العياشي، مركز الانماء الحضاري، سوريا، 2002، ص 112-113.

[3] رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط3، 1993، ص61.

ثانيا: مفهوم الإبداع:

معجما:

جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة (بدع): "مشتق من الفعل بَدَعَ وأبدع الشيء؛ أي اخترعه؛ وقد جاء في قوله تعالى: "والله بديع السماوات والأرض"؛ أي مبدعها، وابتدعه؛ أي استخرجه وأحدثه، والمبتدع، هو الذي أخرج أمرا لم يكن مبتدعه."[1] والإبداع من هذا المنظور هو القدرة على الاختراع والخلق، ويجب التفريق هنا بين الإبداع الإلهي، وهو الخلق من عدمٍ، وبين الإبداع الإنساني، وهو خلق شيء غير موجود باستخدام أشياء موجودة.

وضعا:

لا يختلف الإبداع عي الاصطلاح كثيرا عنه في المعجم؛ فكلاهما يعرّفان الإبداع على أنه تشكيل جديد لم يكن له مثيل من قبل، أو هو "قدرة الفرد على تجنب الروتين والطرق التقليدية في التفكير مع انتاج أصيل وجديد أو غير شائع، يمكن تنفيذه وتحقيقه."[2] والإبداع من هذا المنظور، هو قدرة الفرد على التفكير خارج الصندوق للإتيان بشيء لم يستطع أحد قبله الإتيان به.

ثالثا: الموهبة:

معجما:

جاء في معجم لسان العرب لابن منظور في مادة (وهب): "الهبة بكسر الهاء، وجمعها مواهب، وواهبه، فوهبه ويهبه، كان أكثر هبة منه، والموهبة: العطية."[3]؛ والموهبة من هذا المنظور هي كل ما يتم تقديمه ومنحه للآخر دون مقابل، وهي بهذا المفهوم أقرب لمفهوم الهَدِيَّة.

---

[1] جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، مادة(بدع)، لبنان، دار احياء التراث، مكتبة تحقيق التراث، ط3، 1993، ص499.

[2] رعد مصطفى خصاونة، أسس تعليم الكتابة الإبداعية، عمان، عالم الكتاب الحديث، ط3، 2008، ص 43

[3] جمال الدين بن منظور، لسان العرب، مادة (وهب)، مرجع سابق، ص 804

ونجد مصطلح "الموهبة" في معجم اللغة العربية المعاصرة بمعنى: "موهبة م.ج مواهب: استعداد فطري لدى المرء للبراعة في فن أو نحوه"[1]؛ والاستعداد الفطري هنا يكون بسبب العطية-عطية إلهية- التي تُقدَّم للفرد، والتي تجعله قادرا على آداء-دون تدريب مسبق-نشاطات ما أو حرف ما بكل براعة وسهولة.

وضعا:

الموهبة وضعا لا تخرج عن دائرة المفهوم المعجمي لها؛ فهي "القدرة في حقل معين، أو المقدرة الطبيعية، ذات الفاعلية الكبرى نتيجة التدرب مثل الرسم والموسيقى ولا تشمل بالضرورة درجة كبيرة من الذكاء العام"[2]؛ أي أن الموهبة لا تعني بالضرورة أن صاحبها سيكون موهوبا في كل المجالات، بل يمكن أن يكون موهوبا في مجال واحد أو عدة ولكن ليس جميعا معا. وبالرغم من أن المفهوم المعجمي يركز على جزئية العطية والهبة-أي وجود الموهبة دون تدخل مسبق من صاحبها-إلا أن المفهوم الوضعي يُدخل فكرة الدربة؛ وهي أن الموهبة يمكن أن تُمنح ناقصة فتحتاج لتدريب معين لتكتمل، فالموهوب من هذا المنظور هو "ذلك الفرد الذي يمتلك استعدادا فطريا وتصقله البيئة الملائمة"[3]، فحتى ولو كانت موهبته الفطرية تجعله بارعا بشكل استثنائي-في مجال ما-إلا أن هذا لا ينفي ضرورة صقلها-الموهبة-.

الموهبة وضعا، وتحديدا في مجال الكتابة هي العطية التي تُمنح لشخص ما-يولد بها-ليكون قادرا على الكتابة بشكل بارع، وفي مجالات عدة. وهذا لا ينفي أن الأشخاص غير الموهوبين في مجال الكتابة، يمكنهم الكتابة أيضا؛ لكن صبغة التصنع والتكلف تبقى واضحة لمن يكون خبيرا ومجيدا للصنعة، "وعلى الرغم من كل هذه الخصوصية والمكانة التي تتميز بها الموهبة في مجال الكتابة، إلا أن دورها يظل ناقصا

[1] أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، المجلد الأول، مادة (وهب)، ط1، عالم الكتب، القاهرة، 2008، ص2500.

[2] حسن عبد الحفيظ الكيلاني، الموهبة والتفكير الإبداعي في التعلم، ط1، دار دجلة، عمان، 2009، ص9.

[3] ناديا هايل السرور، مدخل إلى تربية المتميزين والموهوبين، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ط2، 2000، ص16.

في حالة عدم تهذيبها وتقويمها وصقلها"[1] فمثلما يظهر التكلف على من لا يولد بِهبةٍ، يظهر النقص على من لا يصقلها.

آليات صقل الموهبة:

أولا: الشق الخارجي: وهو ما تعلق بالدربة والتحصيل الثقافي والمعرفي للكاتب:

- ***ضرورة اثراء الرصيد المعرفي والثقافي للكاتب:***

ويتم هذا الأمر بطريقتين اثنتين هما: أولا التكوين المعمق في مجال الجنس الأدبي الذي يريد أن يكتب فيه؛ فإذا أراد الرواية قرأ تقنيات الكتابة الروائية، وإذا أراد المقال قرأ تقنيات كتابة المقال وغيرها. ثانيا ضرورة تثقيف الذات من خلال فعل القراءة؛ فيستحيل على كاتب أن يكتب من فراغ ودون إلمام شامل بموضوع كتاباته[2] بغض النظر عن الموهبة التي يمتلك.

- ***التعامل الإيجابي مع العملية النقدية:***

أ-النقد الذاتي: وهو متعلق بالعنصر الذي قبله؛ فالنقد الذاتي لا يمكن أن يكون دون رصيد معرفي وثقافي، ودون وجود أنواع مسبقة يتم القياس عليها، فالكاتب ينقد كتاباته "بما يملكه من مهارة ومن تراكمات معرفية وثقافية تمكنه من تقويم عمله الإبداعي وتهذيبه وتصويبه"[3] قبل نشره لقرائه الذين سيكونون له ناقدا ثانيا.

ب-تقبل العملية النقدية: وهذا العنصر مهم جدا، وتحديدا للأشخاص الموهوبين الذين يعتقدون بمثالية أعمالهم وكتاباتهم، ما يؤدي بهم في النهاية لتوسيع الفجوة بين ما يرونه عن أعمالهم وبين حقيقتها؛ ذلك

[1] محمد بكادي، موهبة الكتابة الأدبية عند الكتاب المبتدئين وآليات صقلها وتهذيبها، مجلة آفاق علمية، المركز الجامعي متامنغست، مجلد10، عدد2، 2018، ص13.

[2] مرجع نفسه، ص16-17.

[3] مرجع نفسه، ص17.

أن "النقص سيعتريها حتما في جانب من جوانبها"[1] ونكران الكاتب للأمر لن يكون إلا عائقا أمام تحسنه.

ج-استهداف النقد والتقويم: إذ ليس على الكاتب تقبل النقد فحسب بل عليه طلبه والبحث عنه، وذلك عن طريق توزيع أعماله على أوسع نطاق ليتسنى لأكبر عدد ممكن من القراء والنقاد الاطلاع عليها وتقديم آرائهم حولها-وإن لم تكن آراؤهم أعمالا نقدية أكاديمية-، فالتوزيع اللامركزي يخلق نقادا لا مركزيين يمكن أن يُثروا العمل بتعدد رؤاهم، لكننا "في معظم الحالات نجد العمل الإبداعي للكتاب المبتدئين، حبيسا في دائرة صغيرة"[2] ونادرا ما يكون ضمنها أشخاص أكفاء متخصصون في مجال الكتابة، ما يجعل أعمالهم تجهض قبل الولادة.

ثانيا: الشق الشخصي: وهو ما تعلق بشخص الكاتب وسلوكه:

- ***تجنب الغرور والكبر:*** غرور الكتاب-المبتدئين تحديدا-عادة ما يكون ناتجا عن التهويل الذي تحصده أعمالهم في الوسط الضيق الذي يعيشون/يدرسون فيه؛ فعدم نشر أعمالهم على نطاق واسع يجعلهم حبيسي المجاملة الناتجة عن محبة ورغبة في التشجيع من طرف المقربين، فيتولد لديهم شعور الغرور الذي "قد يكون حجابا على أعينهم يجعلهم لا يرون أخطاءهم"[3] لكثرة ما انفجرت آذانهم بالمدائح والشعور الواهم بالعظمة.
- ***تسطير الغايات والأهداف:*** يجب على أي كاتب-مبتدئ كان أو متمرس-قبل الشروع في أي عمل كتابي، أن يحدد غاياته من هذه الكتابة؛ إذ "لا يمكن أن تكون الكتابة من أجل الكتابة فقط"[4]؛ وحتى ولو كانت الكتابة غاية في ذاتها، إلا أنها دون مرمًا محددٍ لها تكون كلمات جوفاء وإطارًا خاوٍ.

[1] مرجع سابق، ص18.
[2] مرجع نفسه، ص 18.
[3] مرجع نفسه، ص19.
[4] مرجع سابق، ص19.

رابعا: الكتابة الأدبية الإبداعية:

الكتابة الأدبية الإبداعية هي كل كتابة تحتكم لقواعد وآليات محددة، تجعلها تنتمي لصنف أو لجنس أدبي دون الآخر؛ فنجد الشعر بأنواعه والنثر بأنواعه. إلا أن المعيار التصنيفي أو التجنيسي ليس المعيار الوحيد الذي يحددها لنا، بل إن الكتابة الأدبية الإبداعية، والمعاصرة تحديدا، تخضع لمقاييسَ موضوعاتية غائية أكثر منها شكلية؛ فالأنواع الأدبية الإبداعية قديما كانت تصنف نوعيا تبعا للقالب الشكلي الذي توضع فيه–غالبا–أما الآن فآخر ما يُنظر إليه هو الجانب الشكلي، خاصة مع التيار ما بعد حداثي الذي بدأ من التسيب الشكلي للرفض التجنيسي.

والملاحِظ للمفاهيم المحدِّدة للكتابة الأدبية الإبداعية يرى أن أغلبها لا يتعلق بنوع أدبي بذاته وصفاته أو بآليات محددة، بل هي في غالبيتها تركز على جوهر هذه الكتابة والغاية الحقيقية من ورائها؛ فهي عند البعض "عمل تحريضي يحرض الذات ضد الآخر، وهي في الوقت ذاته، تحريض ضد الذات"[1]، وهي من هذا المنظور مجال لزعزعة صورة الآخر ونقدها وإن تمثل هذا الآخر في الواقع، كاملا بكل تجلياته؛ فتصبح غاية الكتابة هنا "صنع الواقع وإعادة صياغته من جديد"[2] فالكاتب المجيد لا ينظر للواقع كما هو متجلٍ، بل ينظر له بعين مشكك ومستقرئ ومستشرف، وهذا التشكيك في الآخر، بكل تمثلاته، يدفع بالكاتب لمساءلة ذاته أيضا، وتوجهاته والتزاماته، ومساءلة موقعه من هذا الواقع، لمعرفة دوره في لعبه المحاكاة هذه.

والكاتب في هذه الحالة ملزم بأن "يسير باتجاه مغاير لا يلتزم فيه بشعار فكري معين، بل يعمل على اظهار ما يبطنه الالتزام من تعاملات سحرية أو ممارسات تقديسية أو علاقات استبدادية"[3] لأن أي اتباع لتوجه معين يفرض على الكاتب أن يرهن نفسه لذلك التوجه دون غيره، مؤمنا به كل الايمان، على هناته ومغالطاته، لهذا وجب على الكاتب التحرر من كل قيد اتباعي ومن كل خلفية محركة تؤثر

[1] عبد الله الغذامي، الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1991ن ص07.

[2] علي حرب، نقد النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط5، 2008، ص39.

[3] علي حرب، الممنوع والممتنع: نقد الذات المفكرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط4، 2005، ص (40-41).

على رؤيته للواقع، "ليتحول بهذا الالتزام في الكتابة الأدبية الإبداعية إلى الاالتزام مع السائد والمألوف"[1]، فتتحول الكتابة بذلك إلى نتاج أبيض، لا تحركه أياد خفية سرا ليتحدث باسمها، فالأدب أصلا لا يتحدث عن الواقع كما هو لأن "الأدب الذي يعكس الواقع لا أهمية له، لأنه ينتهي بانتهاء الواقع الذي يتحدث عنه، النص ليس مرآة للواقع، أنما يشغل هذه المسافة بين ما يقع وبين ما يمكن أن يقع، ومن هنا فإن ربطه بواقع ما، هو اهدار لكينونته، إنه حجب مضاعف؛ إغفال لحقيقة النص من جهة وطمس للواقع من جهة أخرى"[2]، ما يُلزم الكاتب بالتزام آخر بعد لاالتزامه، وهو ضرورة الكشف والتعرية من خلال خلخلة الأصنام والأوهام التي تتلبس الفكر البشري وتحول دون رؤيته للواقع كما يجب أن يراه، إلا أن كثيرا من الكتاب، لم يقدروا على مسح الصورة الضبابية للواقع، وظلوا منحنين أمام الأفكار الاستهلاكية المدعومة من جهات مختلفة، وهو ما ولد أزمة يصعب ترميمها.

❖أزمة الكتابة الأدبية الإبداعية:

إن أول ما يتم الإشارة إليه عند الحديث عن أزمة الكتابة هو القارئ، فيُنظر إليه على أنه محرك العملية الأدبية الإبداعية، فإن قرأ تستمر الكتابة وإن توقف توقفت معه وانهارت بانهيار مستوى وعيه، وهذا الطرح صحيح؛ إذ الكتابة، لمن لا يفهم أو لا يقرأ حتى، تتحول لعمل لا قيمة له، بغض النظر عن مدى جودتها. لكن هذا لا ينفي أن للكاتب كذلك يد في هذه الأزمة، وتحديدا فيما يتعلق بمستوى وعيه هو الآخر؛ فالكاتب المعاصر، لا يزال للآن ينهل من المواضيع التي طرحها الكتاب من قبله، الكتاب الذين عبروا عن واقعهم وحياتهم وظروفهم، التي تجاوزها الزمن وصار من الضروري استبدالها بما يعبر عن الراهن، إذ "ظلت هذه النزعة تدور حول قضايا تم استهلاكها مثل الأصالة والمعاصرة والتعريب والهوية والوطنية"[3]، وحتى عندما طُرحت لم تطرح بشكل معمق يسهم في وضع حل جذري لها، بل طرحت على أنها شيء مقدس وجب تمجيده ولو أُفرغ من محتواه. وهذا الوضع راجع لأمور عديدة

[1] عائشة بومهراز، الكتابة الإبداعية والالتزام: مغامرة نحو فكر الاختلاف والتجاوز، مرجع سابق، ص131.

[2] علي حرب، نقد النص، مرجع سابق، ص12.

[3] عبد الوهاب شعلان، إشكاليات الكتابة الأدبية في الجزائر من منظور سوسيولوجي، المركز الجامعي سوق أهراس، ماي 2006، ص129.

مباشرة وأخرى انجرت عنها يصعب حتى تفسيرها، فمثلا "غياب منابر الوعي والإبداع والفهم المعرفي الأصيل، أدى إلى سيادة ثقافة استهلاكية تلبي حاجات ظرفية، وترضي نزعات أيديولوجية طارئة، لكنها لا تؤسس لمنظومة ثقافية متماسكة"[1]، فيمكن أن نقول إن الأمر هرمي في تشكله؛ يبدأ من نقطة عليا حساسة، ثم لا يستقر شيء أسفلها.

❖ ***مهارات الكتابة الأدبية الإبداعية:*** يشترط في الكاتب أن يمتلك مجموعة من المهارات التي إما يولد بها ثم يطورها أو يحققها بالدربة ولو لم يولد بها:[2]

- ***الخيال الواسع:*** وهو موهبة يتم تطويرها بفعل القراءة والكتابة معا؛ فعلى الرغم من أنها عملية عقلية فطرية، إلا أنها دون صقل لن تجد طريقها في الخروج بشكل مثالي.
- ***براعة الاستهلال:*** يجب على الكاتب أن يولي هذا العنصر اهتماما بالغا، فبعض القراء يحكمون على العمل الأدبي من أول سطر فيه، ويكون هو المعيار الذي على أساسه يكملون القراءة أم لا.
- ***امتلاك القدرة على التحليل والتعليل:*** وهذه المهارة راجعة لحس المنطق لدى الكاتب، والذي يكون ناتجا عن خلفية معرفية موسعة ومعمقة تمكنه من التعامل مع الطروحات والايديولوجيات المختلفة.

خامسا: حضور الوسائط الرقمية في عملية الكتابة الأدبية الإبداعية:

تعد مرحلة الفكر الإلكتروني الرقمي من المراحل الثورية في الفكر الإنساني، ويمكن القول إنها من أكثر المراحل المثيرة للاهتمام؛ لأنها ولحد الآن مازالت تتطور وبشكل رهيب، مخترقة كل المجالات الإنسانية حتى تلك التي تبدو في بادئ *الأمر* أنها لا تتقبل هذا الاختراق. ففي مجال الأدب مثلا نجد أنها صنعت عالما موازيا، شبيها بالموجود ولكن كل ما فيه رقمي وافتراضي، ولم تتوقف هنا فحسب بل طورت أنواعا أدبية خاصة بها، وهذه الأنواع لا يمكن حتى تحويلها إلى العالم الورقي، لما يُفقدها ذلك للعديد من صفاتها المميّزة، فهي وليدة العالم الرقمي ولا يمكن أن تظهر في غيره، فنجد مثلا الأدب التفاعلي، الذي يقوم في أساسه على تقنية التفاعل المباشر بين الكاتب والقارئ والنص، وكذا تقنيات

[1] عبد الوهاب شعلان ، مرجع سابق، ص127.

[2] ينظر: بكايرية نور الهدى، بوقمرة عمر، سبل النهوض بمهارة الكتابة الإبداعية من منظور تعليمي تربوي، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة تامنغست الجزائر، مجلد 14، عدد 1، مارس2025، ص513.

رقمية أخرى كالترابط النصي وتقنيات التشعب، ما يجعل تحويله للصيغة الورقية أقرب للمستحيل، وحتى وإن حُوِّل فلن يكون أدبا تفاعليا بعد ذلك.

لكن علاقة الأدب بالعالم الرقمي لم تتوقف عند وجود وعاء للجديد للأدب–الوعاء الرقمي–ولا عند ظهور أنواع أدبية جديدة، بل إن الأمر تطور ووصل حتى للتأليف الأدبي الرقمي؛ وتحديدا مع التطوير الهائل لتقنيات الذكاء الاصطناعي التي أصبحت الآن قادرة على انشاء عمل أدبي ابداعي مكتمل في ثوان معدودة إن تم اعطاؤها التعليمات المناسبة والدقيقة، ما جعل العديد من الأشخاص والكتّاب تحديدا يتخوّفون من أنّ "أدوات مثل chatgpt ستحل في نهاية المطاف ليس فقط محل الكتاب، بل محل الأشخاص العاملين في عالم الإبداع الفني بجميع أشكاله"[1]، وهذه المخاوف مبررة؛ لأن الذكاء الاصطناعي قد قام بالفعل بشغل العديد من الوظائف في مختلف المجالات في العالم، إلا أنه يجب التسليم بأن الإبداع الأدبي البشري لا يمكن أن يعوضه الذكاء الاصطناعي؛ وذلك لأن "القدرة الإبداعية لأدوات انشاء النص محدودة في الواقع"[2]، فعلى الرغم من التطور الهائل للتقنية إلاّ أنها لم تستطع مجارات الإبداع البشري الذي تملؤه العاطفة والمشاعر والتجربة الإنسانية الحقيقة، ما جعل المنتَج الرقمي يظهر أمامه جافا وأجوفا. إلا أن هذا لا ينفي أن الكاتب "بإمكانه استخدام الذكاء الاصطناعي في مراحل مختلفة من عملية الانشاء"[3] كالتدقيق اللغوي مثلا.

على الرغم من التطور الرهيب لأدوات الذكاء الاصطناعي واستحواذها على كافة المجالات البشرية، إلاّ أنها تبقى عاجزة لوحدها ولا يمكنها في أي حالة من الحالات أن تستبدل الوجود البشري؛ فهي دائمة الوقوع في الأعطاب التقنية والخطأ، ما يجعلها مساعدا مثاليا الإنسان لا بديلا له.

[1] أحلام بن شيخ، استغلال الذكاء الاصطناعي في الكتابة الإبداعية، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، مجلد 13، العدد1، جانفي2025، ص49.

[2] مرجع نفسه، ص49.

[3] مرجع نفسه، ص 50.

المبحث الثاني: الأنواع الأدبية الإبداعية المعاصرة

القصة المعاصرة:

مثلت القصة المعاصرة صوتا أدبيا يعكس تحولات المجتمع وصراعاته وأزماته الهوياتية، فبعد أن كانت قبل الاستقلال لا تخرج عن نطاق الحرب والأرض وثورة التحرير، أصبحت الآن صوتا للفرد القابع تحت وطأة الاغتراب والتشتت والأسلبة الثقافية.

في وقت مضى كان يتم التفريق القصة والرواية بأن الأولى أقصر وأكثر تركيزا على الحدث من بقية عناصر السرد، لكن القصة المعاصرة لو لم يكن معيار الطول لما استطعنا تفريقها عن الرواية؛ إذ أن القاصين المعاصرين أولوا اهتماما كبيرا لكافة عناصر البنية السردية في قصصهم، فلا نجد الشخوص المعروفة بأسمائها وجنسها وبعض الصفات الخارجية فقط، بل "نجد اهتماما بالبعد السلوكي والنفسي للشخصية، والذي ظل لفترة زمنية حبيس المظاهر الخارجية والسطحية"[1]، حتى أننا نجد بعض القصص موضوعها الأساس هو شخوصها، فمثلا قصة "السنوات" للكاتبة البريطانية آني إرنو الحائزة على جائزة نوبل للأدب سنة 2022، عبرت فيها عن الحدث الرئيسي، وهو أحداث ما بعد الحرب العالمية الثانية، من خلال الحالة النفسية لشخوصها، فكان السرد أشبه بشريط مسجل لذكريات الكاتبة عن نفسها وعن عائلتها وكيف كان تأثير الوضع العام فيهم وفي الناس من حولهم. كما نجد قصة "الرحلة" لفدوى طوقان (1985)، التي ضمنتها سيرتها الذاتية، وتحديدا ما يتعلق بسفرها لإنجلترا أين اكتشفت ذاتها لأول مرة بعد ثلاثين سنة من القمع في العالم العربي. فكان بذلك تركيز القصة على شخصية البطلة– وهي القاصة ذاتها–وعن مأساتها وانعتاقها في آن.

والأمر لم يصبح حكرا على الشخوص القصصية فحسب، إذ نجد حتى فضاء الزمان والمكان قد اتسع وأخذ حيزا مؤثرا في القصص المعاصرة، والحقيقة أن الأمر لم يصبح تركيزا على عنصر دون الآخر؛

[1] أحمد بوعافية، القصة الجزائرية المعاصرة بين النشأة والتطور، مجلة آفاق علمية، جامعة تمنراست الجزائر، مجلد14، عدد3، 2022، ص421.

بل إن العمل القصصي أصبح يعمل على دمج العناصر مع بعضهم البعض ليعمل كل منهم بشكل متكافئ على بلورة البعد الدرامي للعمل القصصي.

الرواية المعاصرة:

تعد الرواية حاليا ديوان العالم، فنجد حتى الكتاب المبتدئين، بدل أن يمروا على القصة أولا ثم الرواية–وهو منطقي–ينتقلون مباشرة للرواية، وإن لم يحسنوا التحكم بآلياتها، وحتى جمهور القراء، يفضلون قراءة الرواية على باقي الأنواع الأدبية. والأمر راجع لأن الرواية متنفس سهل–لأنها لا تقر بقواعد مضبوطة للكتابة–لكل من الكاتب والقارئ؛ فالأول يبحث عن مكان يفرغ فيه آماله وخيباته، فلا يجد أحسن من الكتابة الروائية التي لا تقيّده بشيء سوى أن يكتب، والثاني يبحث عن مكان يعبّر عن آماله وخيباته، فلا يجد أحسن من قراءة تجربة مشابهة.

والرواية المعاصرة تحديدا كانت ألين وأقرب للقارئ والكاتب؛ فالروائيون المعاصرون أحسنوا تطويعها لجعلها أكثر تلاؤما مع الراهن، الراهن الذي امتاز بالتناقض والفوضوية لحد العبثية، ما دفع الروائيين "لرفض الأساليب الفنية القديمة ومحاولة البحث عن أسلوب جديد قادر على استيعاب رؤية الفنان المعاصر لعالمه والتعبير عن التجربة التي تميز عصره، لأن الأشكال القديمة لا تلائم التعبير عن روح العصر وفلسفته"[1]، وهذا الرفض للقديم والرغبة في التحرر من المألوف، هذّبها الروائيون لتكون في قالب فني جماليّ سموّه التجريب الفني؛ والتجريب هو احدى تجليات التيار الحداثي الذي يسعى للتحرر من أسر القوالب النمطية و"نقض المسلمات الجامدة والتقاليد الثابتة والأعراف الخانقة وممارسة حرية الإبداع في أضحى حالاتها"[2]، فكان بذلك التجريب في الأدب مرادفا للتحرر والانعتاق من كل الصور النمطية له–الأدب–.

[1] فارس الرماني، حلقات التجريب في المسرح، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012، ص11.

[2] بن جمعة بوشوشة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربة للنشر، تونس، ط1، 2003، ص31.

بعد رفض عدد من الأدباء الغربيين–الذين تدفعهم الأيديولوجيا للكتابة–للشكلانية الروسية وعملهم على تفكيكها وطمس مبادئها، فقط لأنها قدست الشكل وأخّرت الاهتمام بالمضمون. تعود الرواية المعاصرة وتحديدا في سبعينات القرن الماضي، إلى نفس المبادئ الأولى للشكلانية، وإلى نفس السؤال الأول، وهو: ليس ماذا نقول، بل كيف نقول ما نقوله؟، وقد استطاع الروائيون المعاصرون، الذين أحسوا بعجز المنجز الروائي بتقنياته القديمة على التعبير عن واقع متأزم متناقض، أن يجيبوا عن هذا التساؤل عن طريق آليات التجريب الروائي:

- ابتكار عوالم متخيلة جديدة لم تتناولها السرديات السابقة.
- اكتشاف مستويات لغوية جديدة في التعبير.
- توظيف التراث–بأنواع–عن طريق ربط الماضي بالحاضر لاستشراف المستقبل.
- كسر خطية الزمن.
- تيار الوعي.
- تداخل الأجناس والفنون.
- كسر الطابوهات.
- التعددية اللغوية.
- تسليط الضوء على الأقليات المهمشة.

إن الرواية المعاصرة تنفي مقولة "الكاتب ابن بيئته"، ولكنها تنتج مقولة "الكاتب ابن عصره"؛ فالرواية الجديدة بالفعل مختلفة عن المألوف، لكنها ليست مختلفة عن الواقع، بل هي انعكاس له ولقضاياه وأزماته، وبنفس الفوضى والهجنة واللانتماء الذي نعيشه حاليا، جاءت كذلك الرواية.

القصيدة المعاصرة:

إن القصيدة المعاصرة من أكثر الأنواع الأدبية اختلافا عن منبتها الأصلي (القصيدة العمودية)، وذلك راجع للتطور الرهيب لها عن الأصل من ناحية الشكل والمضمون. وقد بدأ تحدي التطوير في القصيدة مع الكتّاب الحداثيين الذين انتقلوا من القصيدة العمودية لقصيدة التفعيلة، وقد برّروا ذلك

بطريقتين اثنتين؛ الأولى تقر بأن قصيدة التفعيلة لها وجود سابق في الشعر العربي القديم وأن كتابتها ما هي إلا احياء للتراث العربي المغمور، والثانية تقر بأن شعر التفعيلة مصدره غربي ووجب علينا نقله إلى العالم العربي. أما بالنسبة للشعر المعاصر، فهو شيء آخر، أو قل هو أشياء أخرى؛ وذلك لتعدد سماته ومواضيعه وحتى أنواعه وأشكاله-أشكاله من الشكل الهندسي-.

فنجد الشاعر المعاصر مثلا، يأخذ من تقنيات السرد ويضمنها في شعره، ليتحول شعره بذلك لشيء أقرب للشعر الملحمي أو القصصي؛ فتكون القصيدة بشخوص وأحداث وأزمان وأمكنة.

إلا أن توظيف تقنيات السرد عند الشاعر، يختلف عن توظيفها عند السارد؛ فالشاعر دائما عنده طغيان لحس الذاتية والفردانية، فمثلا في توظيف الشخصية في الشعر، تكون "هذه الشخوص في الغالب تعبير عن أبعاد فكرية وشعورية ... أكثر مما تعبر عن أحداث درامية تتطور وتنمو، أي أن هذه الشخوص المتحاورة المتصارعة هي بمثابة رموز لأفكار الشاعر وأحاسيسه"[1] بمعنى أن التوظيف لا يكون لغاية موضوعاتية، بل فقط من باب التجريب في الطرح بتوظيف تقنيات السرد في العمل الإبداعي.

كما نجد أن الشعر المعاصر "عرف تطورا ملموسا في بناء الصورة الشعرية وطبيعتها ومصادرها"[2]، إذ انتقل من البيان والبديع لشيء مشابه لكنه أكثر دقة وأضيق مجالا، تمثل في الانزياح وتوظيف الرمز والأسطورة. فالشاعر المعاصر "يستخدم الأسطورة أو الشخصية التراثية أو القناع التاريخي كعنصر جديد يضاف إلى عناصر القصيدة، وهي الصورة والموسيقى واللغة، وهو بدمجه الأسطورة في القصيدة، وجعلها جزء من هذه العناصر، يعطيها من الإيحاء ومن الآداء الفني ما لم تكن العناصر الأخرى قادرة على أن تعطيه مجتمعة"[3]، وذلك لطابع التكثيف الدلالي والغموض والبعد الرمزي الذي تضفيه الأسطورة على العمل الإبداعي.

---

[1] زايد علي عشيري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، القاهرة، 2002، ص195.

[2] سامية عليوات، الرسم بالكلمات: جمالية الصورة الشعرية في القصيدة الجزائرية المعاصرة، قضايا الأدب: مجلة علمية محكمة، جامعة البويرة، ص80.

[3] عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة، بيروت، 1981، ص90.

أما بالنسبة للغة الرمزية، فهي "اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هي القصيدة التي تكوّن وعيك بعد قراءة القصيدة، إنه البرق الذي يتيح الوعي أن يستشف عالما لا حدود له"[1]، فالرمز يحوّل القصيدة إلى نص تفاعلي، يتفاعل معه القارئ ويحاوره، ويحاول استقراءه لمعرفة غاياته والمعنى المضمر في ألفاظه.

انتبه الشعراء المعاصرون لعجز الشعر بآلياته التقليدية عن التعبير عن تناقضات الواقع وأزمات الإنسان المعاصر، "إذ لم يكن بإمكانهم التعبير عن حالات معقدة عن طريق الشعر التقليدي مباشرة فلجأوا إلى الأساليب الموازية"[2] تمثلت في أنواع شعرية جديدة تماما:

- ***قصيدة الهايكو:*** وهي قصيدة يابانية خرجت من الطابع المحلي للعالمية، مرتبطة بعناصر الطبيعة والفصول اليابانية الشعبية، "تتأسس على سبعة عشر مقطعا صوتيا فقط، تنتظم في ثلاثة أسطر على الترتيب 5-7-5، يشترط وجود اللفظة الدالة "كيغو" التي تشير إلى أحد مواسم السنة بذكره أو بذكر ما يدل عليه، لانفتاح الهايكو على عالم الطبيعة، سواء كان الدليل زمنيا أم مكانيا"[3] إلا أن قصيدة الهايكو كذلك لم تسلم من التجريب الفني، فنجد الشعراء اليابانيين المعاصرين يغيرون في عدد المقاطع والأسطر.

قصيدة الضفدع للشاعر الياباني ماتسو باتشو احدى أشهر قصائد الهايكو اليابانية:

البركة القديمة

وصوت الضفدعة

وهي تثب في الماء.[4]

[1] أحمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1978، ص112.

[2] أحمد عباس، فن الشعر، دار الأدب بيروت، 1955، ص227.

[3] عبد القادر خليف، قصيدة الهايكو العربية والبحث عن شرعية شعرية، مجلة اللغة العربية، مجلد 21، عد 44، 2019، ص417.

[4] دلال عباس وحسن جعفر عبد النور، فصول من الأدب العالمي، ص6،

الملاحظ أن هذه القصيدة لا تحوي 17 مقطعا ولا مقسمة على ترتيب 5_7_5 وذلك راجع للترجمة، فالنص الياباني الأصلي كان مقسما بشكل صحيح.

● ***قصيدة الومضة:*** وقد أُستخدم اسم الومضة للتعبير عن قصر طول القصيدة الشديد، وبداية قصيدة الومضة كانت في الفضاء الأزرق أين اعتمدها الشعراء على منصات التواصل الاجتماعي للتعبير عن مشاعرهم في قالب شعري مكثف دلاليا "بلغة تختزل التجربة في أقل عدد ممكن من الكلمات، مع سعة المتلونات الدلالية التي تتضمنها تلك التجربة"[1].

قصيدة "أكتوبر" لعز الدين ميهوبي:

تثاءب وجه المدينة... ذات صباح ...

أوجس خيفة

غراب على كتف الدار ينعق

طفل على شرفة ضاحكا

أسقطته قذيفة

بكت أمه...

قمّطته الشوارع بالدم...[2]

d8b4d8b0d8b1d8a7d8aa-d985d986-/09/2013/com.wordpress.files.dalalabas//:https
pdf .d8a7d984d8a2d8afd8a7d8a8-d8a7d984d8b9d8a7d984d985d98ad8a91

[1] أحمد الجوة، خصائص الخطاب الشعري في القصيدة القصيرة: الشعر التونسي وأشكال الكتابة الجديدة، صامد للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006، ص118.

[2] عز دين ميهوبي، ملصقات، شيء كالشعر، منشورات الأصالة، سطيف الجزائر، ط1، 1991، ص145.

● ***قصيدة النثر:*** ظهر هذا النوع من الشعر عند الشعراء الغربيين المتأثرين بالأناجيل، فصاروا يكتبون على منوالها شعرا منثورا غير موزون، أطلقوا عليه تسمية قصيدة النثر، ثم ألف الشعراء العرب على منواله رغبة منهم في التحرر من جميع القيود التي تحكم القصيدة العربية.

قصيدة "إجابة نموذجية للخطأ" للشاعر الجزائري عبد المنعم عامر:

هكذا

وكلما قرأت أملأ الفراغ

بالكلمات المناسبة؛

كتبت اسمك

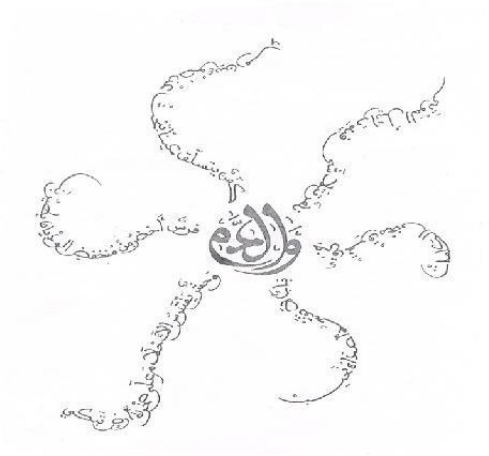
الذي لا يمكن

أن يكون إجابة خاطئة![1]

● ***القصيدة الهندسية:*** هي تشكيل بصري جديد للقصيدة، يعتمد على كتابة الأسطر الشعرية في أشكل هندسية، كل شكل له دلالاته التي تتناسب والمعنى العام للقصيدة.

[1] عبد المنعم عامر، ديوان أصابع قصيرة لمسح دموع الحزن، فهرنهايت451 للنشر والترجمة، ص15.

قصيدة بالتشكيل البصري والرسم الفني لمحمد بنيس:[1]



قصيدة "وردة الوقت" لمحمد بنيس:[2]

[1] محمد بنيس الأعمال الشعرية (ج1)، قادمون من الحلم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط1، 2002، ص291.
[2] مرجع نفسه، ص266.

المسرح المعاصر:

يشهد فن المسرح في العالم تطورا رهيبا على مستوى العناصر الفنية والآليات البصرية، وذلك لما يجمعه من شق أدبي لغوي وشق أدائي تمثيلي، ما يجعله قابلا للتغير والتطور من نواح مختلفة وبطرق متعددة.

إلا أن تطور الفن المسرحي في العالم العربي كان مختلفا إلى حد كبير؛ و"ذلك بسبب كون العرب أمة جديدة في فن المسرح"[1]، فتزامنت مرحلة التجريب الغربي مع مرحلة التأسيس والتأصيل في العالم العربي. وقد أصاب المسرح العربي ما أصاب باقي الأنواع الأدبية في يخص التجريب الفني، لكنهم لم يأتوا بالجديد في هذه المرحلة بل اكتفوا بالاستلهام من التجارب الغربية من خلال محاكاة مسارحهم العالمية مثل المسرح الربريختي والمسرح الفرنسي لراسين غيرها.

إلا أن هذا لا ينفي بعض الخصوصية المسرحية العربية التي ولدتها البيئة والرغبة في التفرد، فعاد الكتاب المسرحيون للثراث العربي يأخذون منه شخوصه برمزيتها وأمكنته وحتى بعض أحداثه التي تتلائم مع الراهن في محاولة منهم لاستشفاف المستقبل.

ومن التجارب الناجحة في التجريب المسرحي العربي نجد مسرح التسييس؛ "الذي يعتمد على طرح مشكلة سياسية بطريقة غير مباشرة ثم محاولة إعطاء حلول منطقية لها، وهو بهذا كان مجالا لتوعية الشعب في الجانب السياسي"[2]، وقد أخذ المسرح على عاتقه هذه المهمة الصعبة لأنه أقرب الأنواع الأدبية للشعب.

لقد انتقل نوع من التجريب الفني المسرحي العالمي للساحة الفنية العربية، خاصة ذلك الذي يتعلق بترتيب عناصر المسرحية من ناحية الأولوية؛ "إذ تراجع حضور النص الأدبي المكتمل، ليفسح

[1] كاملة مولاي، المسرح الجزائري بين الأصالة والمعاصرة، مجلة الباحث، المدرسة العليا للأساتذة الشيخ مبارك الميلي بوزريعة، مجلد13، عدد1، 2021، ص308.

[2] مرجع نفسه، ص309.

المجال لطغيان السينوغرافيا والاستخدام المفرط للوسائط السمعية البصرية"[1]، ما يدل على ارتباط المسرح المعاصر بالتقنية مثله مثل باقي الفنون، وتركيزه الكبير على السينوغرافيا و المخرج والممثل، ثم يأتي النص المسرحي أخيرا-إن وُجد أصلا (في إشارة للمسارح المعاصرة الصامتة)-.

[1] كاملة مولاي ، مرجع سابق، ص 312.

الفصل الثاني: دراسة تطبيقية في مسرحية البحث عن الشمس لعز الدين جلاوجي.

المبحث الأول: قراءة سيميائية لمسرحية البحث عن الشمس لعز الدين جلاوجي.

- سيمياء العنوان
- سيمياء الإهداء
- سيمياء المكان
- سيمياء الزمان
- دلالة الشخصيات ووظائفها في المسردية

المبحث الأول: قراءة سيميائية لمسرحية البحث عن الشمس لعز الدين جلاوجي.

- **سيمياء العنوان:**

بالعودة إلى عنوان مسرحية "البحث عن الشمس"، يتبيّن لنا من حيث تركيبه الإسنادي أنه يتألف من ثلاث وحدات لغوية، تنضوي ضمن جملة اسمية بسيطة حُذف مبتدؤها، ويُقدّر بـ(هو) أو (هذا)، وهو أسلوب بلاغي مألوف في العربية، يتسم بعمق دلالي يُستدل عليه من السياق.

تحتل كلمة (البحث) موقع المبتدأ (المسند إليه)، بينما تتكون عبارة (عن الشمس) من حرف الجر (عن) والاسم المجرور (الشمس)، لتشكّلا معًا شبه جملة تقوم بوظيفة الخبر (أي المسند). ومن خلال هذا البناء، يكتسب العنوان طابعًا حركيًّا، يتمايز عن العنوان المفرد ذي السمة الساكنة غالبًا، إذ أن دلالة "البحث" تُوحي بالفعل والسعي الدائم نحو غاية منشودة، ما يضفي على العنوان طاقة دلالية متجددة تُمهّد لمضمون مسرحي يتحرك بين القلق والانتظار والبحث عن الخلاص.

تشير الوحدة (البحث) – بصفتها مصدرًا – إلى فعل مستمر لا يخضع لقيد زمني، إذ إن المصدر في اللغة العربية مجرد من الزمن، ما يمنح الكلمة دلالة على الامتداد والانفتاح على المستقبل دون حدود. ومن الناحية المعجمية، تستحضر هذه المفردة معاني الفقد والضياع، فـ"البحث" في أصله يعني طلب الشيء في التراب، كما يُقال عن الإبل "البحُوث" إذا ما كانت تخدش الأرض بأقدامها وهي تسير، في حركة تُوحي بالتنقيب وإثارة الغبار خلفها. ويُطلق كذلك على الفعل ذاته في مجال التعدين، حيث يُبحث في الأرض عن المعادن النفيسة كالذهب والفضة، ما يُضفي على اللفظة بُعدًا رمزيًا يوحي بالسعي وراء ما هو ثمين ومُفتقَد.[1].

ومع دخول أداة التعريف (أل) على لفظ "بحث"، يتحول اللفظ من دلالة عامة إلى دلالة مخصوصة، تُضفي عليه طابع التحديد وتُكسبه عمقًا دلاليًا يُعزز من استمرارية الفعل واتصاله. فـ"البحث" هنا لا يعبّر فقط عن فعل مجرد، بل يشير إلى حركة دائمة تنطوي على معانٍ من الجهد والمثابرة، وتحمل

[1] جمال الدين محمد بن مكرم، ابن منظور، لسان العرب تهديب لسان العرب. دار الكتب العلمية، لبنان،1993، ص 64

في طياتها مفردات الصبر، والتوق، والتعب، بل والتمسك بالأمل رغم الإحساس العميق بالفقد. وحين نصل إلى الشق الثاني من العنوان، أي عبارة "عن الشمس"، تتّسع الدلالة أكثر، إذ تُحيلنا الشمس إلى معناها الطبيعي بوصفها الكوكب الذي يهب النور والدفء والحياة، ويبعث في النفس شعورًا بالصفاء والانكشاف. وهكذا، يُصبح العنوان في كليّته صورة مكثفة لحركة بحثية مستمرة عن الوجود، عن النور، وربما عن المعنى ذاته.[1] كما تُحيل لفظة "الشمس" في بعدها الطبيعي إلى النور والصفاء، فهي كذلك رمز للصحوة والانكشاف، ومشهد جمالي من مشاهد الطبيعة الكونية، لكن القراءة لا تتوقف عند هذا الحدّ الظاهري؛ إذ يظل العنوان مفتوح الدلالة، قابلًا للتأويلات، بما يحمله من طابع مجازي. فالشمس هنا قد لا تكون سوى استعارة مكثّفة لشيء مجرد: قد تكون النور الداخلي، أو الحرية، أو السكينة، أو حتى الدفء المعنوي الذي يبدّد برودة القهر، ويُعيد للذات إحساسها بالطمأنينة والوجود.

يحمل العنوان الذي بين أيدينا "البحث عن الشمس" دلالتين وظيفيتين بالغتي الأهمية:

أولاهما الوظيفة الإيحائية، إذ يُفعّل العنوان خيال المتلقي ويوحي له بدلالات رمزية تتجاوز ظاهر الألفاظ، مما يُكسبه بُعدًا تأويليًا مفتوحًا يستجيب لقراءات متعددة بحسب خلفية المتلقي وخبرته. وثانيتهما الوظيفة الإغرائية، حيث يُثير العنوان فضول القارئ أو المستمع، ويستدرجه إلى عالم النص من خلال عنصر التشويق، مما يُولد لديه رغبة في الاستكشاف والتأمل، ومحاولة ملء الفجوات التي يتركها العنوان عمدًا مفتوحة.

إن العنوان، بوصفه نصًّا مصغّرًا أو "عتبة نصية"، يُطلق أفقًا من التوقعات لدى المتلقي، يجعله لا يدخل فضاء القراءة خالي الذهن أو صفحة بيضاء، بل مُحمّلًا بمعرفة سابقة، وبخلفية لغوية وثقافية تؤهله للتفاعل مع العلامات والدلالات. فيستند إلى رصيده المعرفي المسبق، وإلى تجربته في تأويل الخطاب، واستيعاب الرموز، واستحضار ظروف إنتاج النص ومقاصده، مما يجعله شريكًا فاعلًا في إنتاج المعنى، لا مجرد متلقٍّ سلبي.

[1] فرجان نبيلة، سيميائية النص الموازي الفرعي في المسرح الجزائري الحديث مسرحيات عز الدين جلاوجي أنموذجا كلية الآداب واللغات. جامعة محمد بوضياف المسيلة الجزائر.2015، ص 102.

لا يمكن بأي حال إغفال البعد الدلالي الذي يحمله خطاب العنوان، خصوصًا في علاقته العضوية بالنص الذي يقدّمه ويمهّد له. فعلى مستوى القراءة الأولية، أو ما يُعرف بالقراءة الإيحائية، يُفهم العنوان على أنه يشير إلى البحث عن الشمس بوصفها جرمًا مضيئًا، عنصرًا طبيعيًا يبعث الدفء والنور، ويُعدّ من مظاهر الحياة.

غير أن هذا المعنى الظاهر سرعان ما يتوارى شيئًا فشيئًا مع توغّل القارئ في متن النص، إذ تتكشّف له رمزية العنوان على نحو أعمق وأكثر كثافة. فالشمس التي يبحث عنها (المقهور) ليست مجرد كوكب فيزيائي، بل رمز يحمل دلالات وجودية وإنسانية. هي الحرية، الحياة، الكرامة، والانتماء، وكل ما حُرم منه عبر زمن طويل من العتمة والاغتراب. ويتجلّى ذلك بأشدّ الصور تعبيرًا في قوله المحمّل بالأسى... "لم أرَ الشمس منذ قرون"[1] (عبارة تختزل إحساسًا بالحرمان التاريخي، وتلمّح إلى معاناة مستمرة، تتجاوز حدود الزمان والمكان، وتُعبّر عن شوق عارم إلى استرداد ما هو أكثر من الضوء: استرداد الذات) ..."ما هو لون الشمس اليوم؟" "وأنت متأكد من أنني سأجد الشمس؟".. يتمدد على ظهره، يمد ذراعيه بعيدا ويستغرق في الحلم ...إيه، ما أحلى الشمس...هل تعلم أني منذ زمان وأنا أحلم بالشمس، وبأشعتها الدافئة؟[2].. لقد كان لي الدور الأساس في سرقة الشمس منه وتخديره كل هده القرون..[3]

يُقيم (المقهور) في ثنايا النص على أمل لا ينطفئ، أمل يُعلّق قلبه بالشمس التي تمثل الخلاص والانعتاق، علّه يتجاوز من خلالها شعوره القاسي بالوحدة، والألم، والفقد. وقد يبدو للقارئ، كما أُشير سلفًا، أن المقصود بالشمس هنا هو معناها الطبيعي المألوف، أي الكوكب المنير الذي يبعث الحياة، غير أن النص ذاته يُبادر إلى زعزعة هذا الفهم الظاهري، عبر عبارات دالة من قبيل: "إن الشمس لن

[1] عز الدين جلاوجي: مسرحية البحث عن الشمس، ص 9

[2] المرجع نفسه.

[3] المرجع نفسه، ص 42.

تخرق الجدران إليك ولن تتسرب عبر الإسمنت والصخور"...[1] تأتي هذه الإشارة لتؤكد أن دلالة الشمس لدى المؤلف تتخطى بعدها الفيزيائي، لتغدو رمزًا كثيفًا لمدلولات أكثر عمقًا، من أبرزها: الحرية، والسيادة على الأرض، والحق في العيش بسلام. وتبدو هذه الإيحاءات منطقية ومترابطة؛ إذ كما أن الحياة لا تستقيم في غياب الشمس المادية، فإنها كذلك تفقد معناها حين تغيب عنها الشمس الرمزية، المتمثلة في الكرامة والحرية والسكينة.

فالشمس، في هذا السياق، تُصبح مجازًا جامعًا لكل تلك القيم المنتهكة، وهي التي يسعى (المقهور) لبلوغها كي يتحرر من قيد العبودية والمهانة، وينفلت من ظلام القهر إلى نور الوجود. غير أن هذه الشمس التي يطلبها ليست مفقودة فحسب، بل مُغَيَّبة عمدًا من قِبل (ملك الشمس) وحلفائه، في تعبير رمزي عن الاحتلال والاستعمار ومشاريع الإقصاء القسري.

وعليه، فإن العنوان يُعاد تأويله هنا بوصفه خطابًا موازٍ أو عتبة مجازية تختزل عمق الصراع وتكثّف المعنى، حيث يُجسّد (المقهور) رمزًا واضحًا للإنسان الفلسطيني الذي انتُزعت منه أرضه وسُلبت حريته، فارتبطت الشمس في وعيه ووجدان النص بمعنى الحرية المغتصبة. إنها الحرية التي يسعى لاستعادتها رغم العراقيل والتحديات، في رحلة كفاح طويلة وشاقة، يُخاض فيها الصراع لا من أجل الضوء فقط، بل من أجل الكرامة والوجود ذاته.

- **سيمياء الإهداء**

يُعد الإهداء فقرة يكتبها المؤلف في بداية عمله الأدبي، يعبّر فيها عن شكر أو تقدير لشخص ما، أو لفكرة أو رمز يحمل له أهمية خاصة. وغالبًا ما يكون الإهداء بمثابة مدخل رمزي للنص، يُعطي القارئ إشارة مبكرة عن اتجاه الكاتب أو نظرته، وقد يُساعد على فهم العمل بشكل أعمق، لأنه يُظهر جزءًا من رؤية الكاتب ومشاعره.[2]

[1] عز الدين جلاوجي ، المرجع السابق، ص 10.

[2] حسن محمد حماد تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية للكتاب 1997، ص 64.

والإهداء في مسرحية "البحث عن الشمس "كُتب بصيغة نثرية تقريرية مباشرة، ووجّه إلى شخصيتين :إحداهما معلومة واقعية، والأخرى رمزية تحمل دلالة فكرية وإنسانية أوسع. ويُقسّم هذا الإهداء إلى قسمين متكاملين:

– إهداء خاص:

هذا النوع من الإهداء وجهه "عز الدين جلاوجي" لذلك الطفل الفلسطيني الشهيد " محمد جمال الدرة"

"لا تخش ظلاما تراكم من حولك

مهما اشتد واحتلك

مهما علا وسمك في قلبك تمسك في عمقك بدرك

أنت النور والضياء

وأنت الفجر والسناء "[1]

حمل الإهداء في مسرحية "البحث عن الشمس "دلالات رمزية واضحة، حيث نجد أن هذا الإهداء متضمنًا "الرمز وهو المقهور في أرضه، البراءة التي تفجرت دماؤها أمام شاشات العالم، شهداء الأرض الفلسطينية الذين أصروا على النصر أو الشهادة ."كما تتجلى فيه وظيفة دلالية تعكس العلاقة التي تربط بين "عز الدين جلاوجي" و"الشهيد محمد جمال الدرة"، وهي "أخوة الدم العربي"، إضافة إلى وظيفة رمزية، حيث إن "محمد الدرة "يُمثّل "رمزًا لكل مقهور"، بينما يُجسّد "قاتله رمزًا لكل محتل." وعليه، فإن الإهداء في هذه المسردية لا يُعدّ مجرد إجراء شكلي، بل يحمل حمولة رمزية وإنسانية تُمهّد لموضوع النص، وتكشف عن البعد العاطفي والقيمي الذي يستند إليه الكاتب في تناوله للقضية الفلسطينية.

[1] عز الدين جلاوجي مسرحية البحث عن الشمس.

– إهداء عام:

الإهداء موجّه إلى كل مناضلي الأمة، وهو يحمل طابعًا وطنيًا جماعيًا، يُخلّد تضحيات من دافعوا عن الكرامة والحرية، ويُعبّر عن انتماء الكاتب لصفوف المقاومة في وجه الظلم والاستعمار، "إلى الموقدين من أنفسهم نورا وضياء مسالككم ومسالك البشرية جمعاء أرفع هذا الإيحاء"[1] وقد أدى وظيفتين:

– وظيفة دلالية: يعكس الإهداء مشاعر الصفاء والتقدير التي يُكنّها "عز الدين جلاوجي" لأمته العربية، ويُخلّد ذكرى الشهداء كتعبير عن الوفاء لهم، جاعلًا من الكتابة وسيلة لرد الجميل، ولتظل القضية الفلسطينية حيّة في الوجدان لا ذكرى عابرة.

– وظيفة رمزية: يوحي الإهداء بتحالف قوى خارجية غاشمة ضد الأمة العربية، التي يُرمز إليها بأنها أمة حرة، تعشق التحدي، وتحمل قيم الكرامة والعزة في وجه الظلم.

- **سيمياء المكان:**

لا ينبغي النظر إلى الفضاء المسرحي باعتباره مجرّد إطار ضيق تُسرد ضمنه أحداث العمل، إذ إن دلالاته تتجاوز حدود المكان الفيزيائي لتنبسط نحو أبعاد رمزية ومعرفية ترتبط بسياقه الاجتماعي والحضاري. فالفضاء داخل المسرح لا يقتصر على احتضان الفعل الدرامي، بل يشارك في إنتاج المعنى، إذ يساهم في "خلق علاقات كثيفة ودالة بين مختلف الوسائط المباشرة وغير المباشرة في المسرح"، مما يمنحه دورًا فاعلًا في توجيه التلقي وتعميق الدلالة.

وفي ضوء ما تُبرزه "الدراسات السيميولوجية"، فإن "مفهوم المكان يخضع للتأويل العلاماتي"، أي أن قراءته لا تقتصر على ما هو مرئي ومحسوس، بل تنفتح على إدراك جديد يتجاوز "ماديات المكان"، ليرتكز على شبكة من التناقضات المكانية مثل: "مفتوح/مغلق"، "عمق/سطح"، "فوق/أسفل"، حيث تحمل كل ثنائية من هذه الثنائيات دلالة مرجعية تختلف باختلاف "كثافة المتلقي"، فقد يُشير الارتفاع، على سبيل المثال، إلى "سمو طبقي أو مرتبة دينية كمصدر لقيمة أو منصب."

[1] المرجع نفسه.

وبذلك، تتضح وظيفة الفضاء المسرحي بوصفه بنية "سيميائية" ذات تركيب دلالي معقّد، لا تُقرأ بمعزل عن السياق الرمزي الذي تتفاعل فيه، مما يجعل من المكان في النصوص المسرحية أداة تأويلية قائمة بذاتها، تفتح المجال أمام قراءات متعددة ومتشابكة".[1]

ويشير الباحث حميد لحميداني إلى أربعة أشكال لمفهوم الفضاء: "الفضاء الجغرافي الذي يقابل مفهوم المكان وهو حيز تحرك الشخصيات، فضاء النص وهو أيضا مكاني لكنه خاص بالحيز الذي تشغله الكتابة بعدها أحرفا طباعية والفضاء الدلالي وهو مرتبط بالصورة وما توحي به من دلالة مجازية"[2].

وفي نص "البحث عن الشمس" يتجلّى البعد المكاني بشكل واضح من خلال وصف المشهد الآتي: "في حجرة مظلمة لا باب لها، أرضيتها مملوءة بالجرذان والعناكب والصراصير"، حيث نجد "كان المقهور نائمًا بغطاء ممزق يملأ شخيره الحجرة"[3]، يوحي المكان هنا بفضاء مغلق ومُظلم، مكتظ بالعفن والانحطاط، تملؤه كائنات زاحفة تنتمي إلى عوالم التهميش والركود. إنها حجرة ضيقة معزولة عن النور، لا تنفذ إليها الشمس، وتُثير في المتلقي شعورًا خانقًا بالضيق والانحدار.

وقد نجح الكاتب في شحن هذا المشهد بتكثيف دلالي يجعل من المكان مرآةً دقيقة لوضع (المقهور) النفسي والوجودي، حيث تتماهى الحجرة مع حالته؛ فهو غارق في العزلة، مقيد في فضاء مسدود، تائه بين الجدران الكئيبة التي تعكس هشاشته وعجزه. إن هذا المكان لا يُمثّل مجرّد حيز مادي، بل يتحول إلى معادل موضوعي لحالة القهر والسجن الداخلي، إذ يعيش (المقهور) حصارًا وجوديًا لا مخرج منه، تمامًا كما يُحاصر في الحجرة التي وصفها النص.

لقد وظّف جلاوجي الفضاء المسرحي بوصفه عنصرًا دراميًا محوريًا في تشكيل البناء الدلالي لنصه، حيث جعله بؤرة للصراع ومرآةً تعكس جوهر المأساة التي يعانيها البطل. فالمكان، في مسرحية "البحث

[1] طامر أنوال. المسرح والمناهج النقدية الحداثية. نماذج من المسرح الجزائري والعالمي. دار القدس العربي وهران الجزائر، ص 236.

[2] حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع الدار البيضاء، ص 62.

[3] عز الدين جلاوجي: مسرحية البحث عن الشمس، ص 8

عن الشمس"، لا يظهر كمجرد حيز مكاني جامد، بل يكتسب طابعًا رمزيًا كثيفًا، يُحاكي السجن الأرضي، حيث "لا تصله الشمس"، وتُغتال فيه إرادة الإنسان وتُسلب كرامته وحقه في الحرية.

ولم يكن هذا الفضاء —كما أشير سابقًا— منفصلًا عن شخصية (المقهور)، بل يتفاعل معها بعمق، فيتجسد المكان كامتداد رمزي لحالته النفسية. إنّه يُعبّر عن الموت الرمزي، الغربة، اللاانتماء، والعزلة القاتلة التي تحاصر الشخصية في الظلام، تمامًا كما تعبر عنها عبارة:

"ولكني خائف، خائف.

تخاف؟ ابقَ إذن في الظلام بدًا، تعاشرك الصراصير والجرذان والخفافيش". [1]

ففي هذه العبارات، يبلغ التماهي بين الداخل النفسي للبطل والخارج المكاني ذروته، حيث يُصبح الفضاء تعبيرًا حسيًا عن القهر، والخوف، والانغلاق، ويغدو الخلاص منه مرتبطًا بتحقيق فعل التمرد والخروج إلى النور..

يستحيل المكان لاستعراض القوى حيث يخترق الربيب هذا الفضاء والربيب هو سلطة سياسية لم يحدد له مكان لكن جاءت لإخضاع المقهور وقهره بالتحالف والتآمر مع قوى أخرى مما أعطى لهدا الفضاء المكاني بعدا دراميا كشف عن دلالات كثيفة أراد المؤلف أن يبينها نحن سنقوم بإلهاء هذا الغبي، ونشغله بالحديث، وأنت تسلل خلسة وابن بيتًا لكَ في ركن بيته

يمسك الحليف بيمين الربيب

– ولا تخشَ شيئا، إنّا معك لن يمسك بأذى أبدا أبدا.

منبسط الوجه فرحا يفرك يديه

- هذا ما كنت أحلم به، وأتمناه، إن الحقد الذي أحمله لهذا المقهور المغرور ليهد الجبال الرواسي ويخسف بالأرض خسفا
- وها نحن نحقق لك ما تمنيته وحلمت به.

[1] المرجع نفسه، ص12

- ولا تنسوا يا جماعة أن هذا من حقي، لقد كان لي الدور الأساسي في سرقة الشمس منه، وتخديره كل هذه القرون.[1]

يحمل المكان في مسرحية "البحث عن الشمس" دلالة رمزية تتجاوز حدوده الفيزيائية لتعبّر عن الأرض الفلسطينية المغتصبة، وما يرتبط بها من صراع سياسي وتاريخي معقد، يتمثل في النزاع العربي– الصهيوني حول الأرض والهوية والانتماء. فالمكان هنا ليس مجرد مسرح للأحداث، بل هو مرآة للمأساة الفلسطينية، وإشارة إلى المشروع الاستعماري الصهيوني الذي تدعمه "أمريكا"، والمتمثل في بناء الدولة اليهودية وتهويد القدس.

وقد تجلّى هذا البعد السياسي من خلال شخصية "الربيب" التي تمثل الدخيل الغريب، الذي يقتحم فضاء "المقهور"، منتهكًا حرمته ومكانه، وسالبًا منه حريته وثرواته، التي ترمز إليها الشمس في النص. فعتمة المكان ليست إلا انعكاسًا لحالة الإنسان الفلسطيني الذي حُرم من الأمن والسلام والكرامة، وكل ذلك نتيجة انهزام الذات العربية أمام القوى الاستعمارية وتخاذلها.

ويمثّل "الربيب" هذا الغريب الغاصب الذي لا ينتمي إلى الأرض، والذي لا يمتلك أي مبرّر وجودي سوى حلمه الاستيطاني، القائم على سلب الآخر لأرضه وحقه في الحياة. ومن هنا، يتجلى الصراع داخل المسردية على نحو مكثف من خلال الفضاء المكاني: إذ يبدأ النص داخل غرفة مغلقة ومُستلبة، وينتهي بمحاولة استرجاعها وتنظيفها.

وتأتي عملية تنظيف "المقهور" للحجرة من "الصراصير والعناكب والجرذان" كفعل رمزي يعبّر عن تطهير الأرض من شوائب الاحتلال، تليها محاولة شق الجدار المحيط به، في إشارة واضحة إلى كسر القيود المفروضة عليه، واستعادة النور، أي استعادة الشمس بوصفها رمزًا للحرية والسيادة.

ويمكن تمثيل البعد المكاني في النص كما يلي:

[1] عز الدين جلاوجي: مسرحية البحث عن الشمس، ص ص 41 42.

فضاء الحجرة ⟵ سجن أرضي محروس، تجسيد لاغتصاب الأرض وانتهاك كرامة الإنسان، رمز للاحتلال والقهر.

الخروج من الحصار (البحث عن الشمس) ⟵ رمز للمقاومة، والتشبث بالحق، والسعي إلى التحرر، واستعادة الأرض والكرامة.

وبذلك، لا يظهر المكان كعنصر ثانوي أو خلفية جامدة، بل يتحوّل إلى بنية دلالية نشطة تعبّر عن عمق الصراع، وتُجسّد موقفًا حضاريًا وإنسانيًا من قضية وجودية كبرى.

- **سيمياء الزمن:**

حاز مفهوم الزمن اهتمامًا واسعًا لدى الباحثين في مختلف الحقول المعرفية، وتعددت حوله المقاربات الفكرية تبعًا لتنوّع الخلفيات الفلسفية والمنهجية، مما أفرز جدلًا واسعًا وتضاربًا في الآراء والمواقف. فالزمن، كما يراه العديد من الفلاسفة والنقاد، لا يخضع حصرًا للضوابط الفيزيائية أو الحسابات الرياضية، كما هو الحال في تتبّع حركة الكواكب، بل يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالإيقاع الداخلي للنفس البشرية، بوصفه إطارًا يتشكل من خلاله الفعل الإنساني، ويُمارس ضمن شروط زمانية ومكانية محددة لحظة وقوع الحدث.

وقد احتل الزمن حيّزًا بارزًا في مجال البناء الدرامي، لاسيما في الكتابة المسرحية الحديثة، إذ لم يعد يُعالج بوصفه عنصرًا ثابتًا أو مقيدًا، كما كانت تُقرّ بذلك المفاهيم الكلاسيكية التي دعت إلى التقيّد الصارم بوحدة الزمن، بل تحوّل إلى عنصر مرن، تفاعلي، تتنوع أشكاله بين الحاضر والماضي والمستقبل، ويتخذ طابعًا افتراضيًا أو استرجاعيًا أو متداخلاً، بحسب ما تقتضيه الضرورة الفنية.

وفي ضوء هذه التحوّلات، يسعى الكاتب المسرحي من خلال توظيف الزمن بصوره المختلفة إلى إثراء الطابع الدرامي للنص، وتكثيف أبعاده النفسية والفكرية، بما يخدم الرسالة الفنية التي يسعى إلى إيصالها عبر بنية مسرحية تتجاوز حدود الزمان الخطي إلى فضاءات تأويلية أكثر عمقًا وتداخلاً.[1]

[1] رياض موضى سكران، التعاضد الجمالي للزمن في نسق البناء الدرامي. جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة ،العراق، 2007.

تتداخل طبيعة الزمن في النص الدرامي مع نظيرتها في النص الأدبي، حيث يشتركان معًا في كونهما فضاءً رمزيًا يتجاوز البنية الزمنية الخطية، ليفتح المجال أمام تعدد الدلالات وتشابك الأزمنة. وهذا ما يمنحنا مدخلًا غنيًا لاستكشاف أبعاد الزمن ودلالاته في مسرحية "البحث عن الشمس"، إذ يُحيلنا النص بشكل مباشر إلى القضية الفلسطينية التي ما تزال، رغم امتدادها الزمني، حيّة في الوجدان الجمعي، متجددة في صور معاناتها ومقاومتها.

وقد حرص الكاتب على تمثيل هذا الامتداد الزمني من خلال ما يطرحه (المقهور) من تساؤلات وجودية حادّة تمس الهوية والكينونة، لا سيما بعد أن يزوره (الغريب) الذي يُجسد الضمير الجمعي أو اليقظة الداخلية. وبهذا، يصبح الزمن في النص ليس مجرد خلفية للأحداث، بل بُعدًا تعبيريًا يحمل توتر الذاكرة التاريخية ويعكس أزمنة الضياع والتمزق والأمل.

وقد أشار الكاتب بوضوح إلى تاريخ تأليف المسردية، وهو عام 1989، وهو تاريخ رمزي بامتياز، إذ يتقاطع دلاليًا مع اندلا ع الانتفاضة الفلسطينية الأولى في 9 ديسمبر 1987، والتي شكّلت منعطفًا فارقًا في الوعي السياسي العربي والفلسطيني، وعبّرت عن تحوّل نوعي في مسار المقاومة، وهو ما أضفى على النص بعدًا زمنيًا حيًّا، يجمع بين المرجعية الواقعية والرؤية الفنية.

تشير أحداث مسرحية "البحث عن الشمس" بوضوح إلى زمن سياسي مشحون، يعكس واقع الشعب الفلسطيني ومعاناته الممتدة مع الكيان الصهيوني المحتل. وهي معاناة لم تكن وليدة اللحظة، بل هي ثمرة تاريخ طويل من الاغتصاب والخذلان، تمتد جذورها إلى زمن سابق كان فيه الفلسطيني في موقع العزة والسيادة، قبل أن يُسلَب أرضه ويُقصى عن شمسه.

ويتجلّى هذا البُعد الزمني ـ التاريخي والسياسي ـ من خلال استرجاع (المقهور) لذاكرته الجمعية وماضيه المجيد، حيث يقول في نبرة يملؤها الحنين والحسرة:

"كان قصرًا فخمًا... عظيمًا... تطل عليه الشمس، لا تطل إلا عليه... ولا تغرب عنه أبدًا... وكانت حوله حدائق غناء... وأزهار وماء... وكان الناس جميعًا، رغم اختلاف أجناسهم وألوانهم ومشاربهم،

إذا أرادوا استنشاق الهواء، أو رؤية الشمس، جاءوا هنا... صدقني، بل لقد كانت تحمل إليهم الشمس، ويحمل إليهم الهواء إلى مساكنهم، نعم، هذه هي الحقيقة، صدقني، لا تظنني مجنونًا ولا حالما". [1]

في هذا المقطع، لا يعبّر (المقهور) عن ذاته فقط، بل ينطق باسم وطنٍ مُجتزَأ، وشعبٍ مُهان، وماضٍ مسلوب. إن استحضاره لماضٍ تغمره الشمس والحدائق والهواء ليس مجرد حنين عاطفي، بل هو تأكيد على الفقد والاقتلاع، وعلى التناقض الصارخ بين زمن الحرية السابق وزمن القهر والاحتلال الحاضر. فالشمس، كما يتكرّر رمزها، لم تعد تُطلّ، لا على القصر ولا على من فيه، لأن الاحتلال لم يسلب الأرض وحدها، بل صادر الضوء والهواء والكرامة.

إن الكاتب يوظّف العلامة الزمنية بشكل رمزي لافت، من خلال اعتماده على تقنية السرد الاستذكاري، حيث يستحضر الماضي باستخدام الفعل "كان"، ليُعيد تشكيل صورة زمنٍ سابق أكثر إشراقًا وامتلاءً بالحياة. هذا الزمن المستعاد لا يُستخدم من غير هدف بل يأتي ليُضيء "جوانب مغيّبة من الأحداث"، ويُسلّط الضوء على الفارق الحاد بين ماضٍ مشرق وحاضرٍ قاتم.

في هذا السياق، يَبرز التقابل الزمني بوصفه أداة درامية فعّالة، إذ يقارن الكاتب بين مرحلتين زمنيتين متناقضتين داخل الفضاء المكاني ذاته، ليكشف عن التحول العنيف الذي أصاب المكان والإنسان. فزمن "كان" يُحيل إلى مرحلة السيادة والازدهار، بينما يُجسّد الحاضر زمن التهميش، والانكسار، والاحتلال.

وتتجلى فترة المعاناة من خلال العبارة التي نطق بها (المقهور) بأسى ووجع: "(متحسرًا) بل منذ زمن طويل"، وهي إشارة واضحة إلى امتداد المعاناة الفلسطينية على مدى العقود، بحيث لم تعد مرتبطة بلحظة زمنية عابرة، بل أضحت حالة تاريخية مستمرة، تنخر في الجسد والذاكرة، وتتجدد كلما حاول الفلسطيني أن يسترد ذاته وحقه في الحياة والكرامة.

[1] عز الدين جلاوجي: مسرحية البحث عن الشمس، ص 14

بهذا، لا يكون الزمن في المسرحية مجرد خلفية للأحداث، بل يتحول إلى أداة دلالية تحمل رمزية عميقة، تفضح الانكسار، وتُجذّر الصراع في بعديه الزمني والوجودي.[1]

- **دلالة الشخصيات ووظائفها في المسردية:**

أ- الشخصيات الرئيسية:

• **المقهور**: يمثل (المقهور) شخصية ترزح تحت وطأة الظلم والقهر والحرمان والتسلّط، إذ يعيش لسنوات طويلة في عزلة تامة داخل حجرة مظلمة، وقد استسلم لواقعه البائس، وغرق في سبات رمزي يُجسد فقدان الإرادة وانطفاء الأمل. ويتجلى هذا الانكسار النفسي بوضوح في قوله:

"تعودت عيناي على الظلام، فمالت إليه، شعرت بادئ الأمر بالوحشة ولكن بعد ذلك استأنست بالجرذان والصراصير والعناكب، لقد كانت لي رفيقة تملأ علي وقتي وتقتل الفراغ".

تعكس هذه العبارات عمق التكيف القهري مع واقع قاسٍ، حيث يفقد الإنسان قدرته على المقاومة، ويُجبر على التعايش مع ما يُفترض أن يكون طاردًا ومنفّرًا، ليجد فيه ألفة كاذبة تخدّر إحساسه بالعزلة والضياع.[2] طلب (المقهور) الوحيد في هذه الحياة يتمثّل في رؤية الشمس، بوصفها الخلاص الأخير من الظلمة القاتلة التي يعيش في أسرها. فبقاؤه في هذا الظلام لا يعني فقط العيش في عزلة، بل يُهدده فعليًا بفقدان نخاعه الشوكي، أي بانهيار كيانه الجسدي والوجودي، والموت البطيء المحتم. في المقابل، تصبح الشمس رمزًا للحياة والتجدد، إذ تمثل بالنسبة له الضوء، والدفء، والكرامة، والانبعاث من جديد. ويتجلّى هذا المعنى بصورة واضحة في كلمات (الغريب)، الذي يُجسّد صوت الوعي والضمير، حين يقول:

"إذا رأيت الشمس وأحسست بالدفء، نما نخاعك ونجوت من الموت المحتم".

[1] عز الدين جلاوجي، المرجع السابق.

[2] المرجع نفسه، ص 21.

إنها دعوة صريحة لمغادرة حالة الجمود والخضوع، والسعي نحو النور بوصفه شرطًا أساسًا للنجاة والبقاء، فالظلام هنا لا يهدد الجسد فقط، بل يمتد رمزيًا إلى تهديد الهوية والكرامة والوجود الإنساني برمّته.[1] فالحالة النفسية للمقهور تبدو واضحة من خلال حلمه وهو رؤية الشمس فهي تزيل عنه حالة الملل بقوله: "إيه ما أحلى الشمس... هل تعلم أني منذ زمن وأنا أحلم بالشمس وبأشعتها الدافئة؟"[2]، ويعود هذا الإحساس العميق بالألم والمعاناة لدى شخصية (المقهور) إلى ما مرّت به من تحوّلات نفسية قاسية، وما تكبّدته من خيبات أمل متكررة وصدمات مؤلمة، جعلته يعيش حالة من الانكسار والجمود. غير أن هذا الواقع القاتم لم يدم، إذ تولّدت في داخله رغبة صادقة في التغيير، وشعلة من الإرادة تدفعه إلى كسر دائرة العجز والخضوع.

في لحظة مفصلية، ينهض (المقهور) من سباته الطويل، مدفوعًا بإرادة مقاومة، فيبدأ أولى خطواته الرمزية عبر تنظيف بيته مما تراكم فيه من فساد وعفن. ثم ينتقل إلى فعل أكثر جرأة ودلالة، حيث يستخدم سنان رمحه ليثقب الجدار الذي كان حاجزًا بينه وبين النور، في سعي واضح لإدخال الشمس إلى فضائه المسجون.

ويبلغ هذا التحوّل ذروته في المشهد المسرحي الذي يُصوّره النص كما يلي:

"يواصل الثقب بحماس، بعد لحظات يفتح كوة، يتسرب منها الضوء، يهتز فرحًا، وهو يداعب حزمة الضوء ويحاول الإمساك بها".

"الله فتحتها، فتحتها ها هي الشمس تطل علي أبشر يا مقهور لقد رأيت الشمس. ... بعد ما حرمت منها قرون ".[3] غير أن فرحته لا تكتمل فبمجرد ما يفتح كوة في الجدار يغلقها عليه ملك الشمس الذي يظهر له ويساومه على حريته مقابل حصوله على نعمة الشمس قائلا:

"الشمس يا مقهور ملكي وملك حلفائي.

---

[1] عز الدين جلاوجي: المرجع السابق.، ص 24.

[2] المرجع نفسه، ص 14.

[3] المرجع نفسه، ص 41.

– المقهور: حلفاؤك يا ملك الشمس وأين حلفاؤك؟

- ملك الشمس: عندي فكرة أعرضها عليك
- المقهور: ما هي؟؟ هاتها
- ملك الشمس: أن تكون لي، خادما، وسأعطيك الشمس تنعم بها كيف ما تشاء.
- المقهور: الشمس مقابل حريتي؟ حريتي ليست لها ثمن "[1]

يظهر تطوّر شخصية (المقهور) جليًا في مسارها الدرامي؛ فبعد أن كان همه الأول منصبًا على إحداث ثقب في الجدار لتمرّ منه أشعة الشمس التي يفتقدها، يتحوّل تركيزه لاحقًا إلى الاحتكام إلى هيئة عليا – رمزية – يُطلق عليها الكاتب اسم "هيئة الأخوة والوئام"، في محاولة لاسترداد حقوقه المسلوبة عبر الوسائل الرسمية والمؤسساتية.

ويتجلى هذا التحول في خطابه المتوسل، الذي يغلب عليه طابع الاستعطاف والرجاء، كما في قوله: "أح... أح... سيدي الحكيم العظيم، صاحب العقل القويم والمنطق السليم والحسب الكريم، أرفع إليك شكواي يا مولاي لقد طلبت الشمس، لكن هذا الأحمر الطويل هددني بالثبور والويل وقال ليس من حقك الشمس أبدا فأنا سيدها ومالكها الأوحد، إلا أني واثق من أن عدالة سيادتكم العظيمة ستعيد لي حقوقي السليبة. [2]

تتجلى ملامح التحوّل في شخصية (المقهور) بوضوح بعد تأثير (الغريب) عليه، إذ كانت دعوته بمثابة صوت ضمير أيقظ فيه الوعي بالقضية والذات، فدفعته إلى المقاومة. ومن خلال هذا التفاعل، يتيقّن (المقهور) أن استرجاع الشمس –كرمز للحرية – لا يتحقق بالاستجداء، بل بالفعل القوي، ليصل إلى قناعة مفادها أن ما أُخذ بالقوة لا يُسترد إلا بالقوة. "فجأة تتهاوى الجدران، يشع النور في كل مكان يسرع الجميع بالفرار إلى الزوايا المظلمة، يصرخ المقهور من أعماقه وقد امتلأ قوة وابتهاجا."[3]

---

[1] عز الدين جلاوجي، المرجع السابق، ص ص 48-49.

[2] المرجع نفسه، ص 60.

[3] المرجع نفسه ، ص 113.

ومن خلال تتبّع سمات شخصية (المقهور)، يُمكن استخلاص مجموعة من الصفات الأساسية التي تُعبّر عن حالته في بداية المسردية، فهو يظهر كشخص مستسلم، ضعيف الإرادة، غير واعٍ بمسؤوليته تجاه ذاته وقضيته، يحيا في ظلمة الرضوخ ويكتفي بالتمنّي برؤية الشمس، دون أن يمتلك، في البداية، آلية للمواجهة.

غير أن الشخصية لا تبقى على حالها، بل تتطوّر تدريجيًا لتُصبح شخصية نامية، ذات بعد نفسي واجتماعي واضح، تؤمن بإمكانية التغيير، وتتطلّع إلى تحوّل في نظام الحكم، ما يجعل منها نموذجًا رمزيًا للإنسان العربي عمومًا، الذي طالما سعت قوى الاستعمار إلى تنويمه وتغييبه وخداعه، عبر سلبه وعيه وثرواته، ووصمه بـ"التخلف."

لكنّ الدلالة الأعمق والأوضح التي تبرز في المسردية، تتمثل في كون (المقهور) يجسّد، بشكل مباشر، الإنسان الفلسطيني، الذي واجه – وما زال يواجه – الاستعمار الصهيوني بمفرده، على المستويين الجغرافي والفكري، حاملًا عبء المقاومة، وسط صمتٍ دولي وتخاذل عربي.

• **الغريب**: يُعد من أبرز الشخصيات الرئيسية في المسردية، إذ يؤدي دورًا فاعلًا في تحريك الأحداث، من خلال تقديم النصح والتوجيه للمقهور، والسعي لإيقاظه من حالة السكون والرضوخ التي غرق فيها طويلًا. يتجلى دور الغريب كقوة دافعة نحو المقاومة والوعي، حيث يُحرض (المقهور) على النهوض والتحرّر، وحثّه على المطالبة بحقه في رؤية الشمس، رمزًا للحرية والنور والخلاص من ظلام القهر والجمود. ويظهر هذا التوجيه جليًا بقوله: "قلت لك قم، كفاك خمولا يا مقهور، الأرض تدور، الأفلاك تدور، الكون يدور وأنت هنا مقبور؟ قم وإلا ابتلعتك الشرور ".[1]

أطلق الكاتب على هذه الشخصية اسم "الغريب" لما يحمله هذا الاسم من دلالات رمزية ومعانٍ متعددة، فهو لا يأتي من داخل واقع المقهور، بل يظهر كعنصر خارجي يحمل رسالة تغيير وتحرير.

[1] عز الدين جلاوجي، المرجع السابق، ص 08.

ف"الغريب" هو ذاك الكائن المختلف، الذي يقتحم عالَم الركود والظلام لا ليبقى فيه، بل ليُوقظ ساكنيه ويُعيد إليهم إرادة الحياة والكرامة.

تتجلى وظيفته بوضوح في سعيه إلى إخراج المقهور من مستنقع الظلم والفساد الذي اعتاد عليه، وتوجيهه نحو النور والحق والحرية. إنه لا يقدّم مجرد نصائح عابرة، بل يحثّ على المواجهة والمقاومة، مؤمنًا بأن القوة لا تُكسر إلا بالقوة، كما يتضح في قوله: "لا يفل الحديد إلا الحديد، وبالقوة يجب أن تواجه القوة، دع الشمس تقتلهم، أطلبها بصدق، أطلبها بإصرار، دونك بإرادتك تنتصر، بإرادتك تكون عملاقا".[1]

يتّسم (الغريب) بجملة من الصفات التي تجعل منه شخصية محورية ومؤثرة في المسار الدرامي للمسرحية، أبرزها: القدرة على الإقناع والإدهاش، وتشخيص إرادة التغيير، والدفع باتجاه خوض الصراع. فهو لا يكتفي بالكلام، بل يُحدث في نفس (المقهور) تحوّلًا عميقًا يُغيّر نظرته إلى الواقع، ويوقظ فيه الرغبة في الحياة والمواجهة.

لقد كان الغريب بمثابة الحافز الجوهري الذي نقل المقهور من حال الانزواء والعزلة إلى عالم الحيوية والإرادة والتمرد على الظلام، فاستعاد وعيه بذاته وبحقه في التغيير، ويظهر هذا في قول المقهور:" أذهب حيث شئت أنا في غنى عنك الآن، يقيني في أعماقي وشمسي في وجداني، عقلي رفيقي، وقلبي مؤنسي ما يكاد يبعده حتى يندفع إلى الجدران يدفعها بقوة، فجأة يشع لنور في كل مكان ".[2]

يُجسّد (الغريب) شخصية محورية في المسردية، لا يمكن فصلها عن بنية النص الدرامي، إذ شكّلت بؤرة التحول الأساسية التي انطلقت منها الأحداث وتطورت عبرها مسارات الصراع. فهو رجل يحمل رؤية واضحة تقوم على إرساء العدالة، وضبط السلوك الجمعي، والدفاع عن الحقوق الفردية، ويضطلع بدور المصلح الذي يسعى إلى كشف الظلم وفضح الاستعباد، رافضًا كل أشكال التسلّط والمساومة على الكرامة والحرية. يؤمن الغريب بأن الشمس – رمز النور والحرية – ليست حكرًا على أحد، بل

[1] عز الدين جلاوجي، المرجع السابق ، ص 111.

[2] المرجع نفسه، ص ص 112.-113

هي حق مشاع لكل من يسعى إليها، كما يتجلّى في قوله: "لا سيد للشمس ولا ملك، هي ملك كل من يطلبها لا تحجب ضوءها عن أي مكان أبدا، إن الشمس تؤخذ ولا تعطى".[1]

وهكذا، لا يؤدي الغريب دورًا مرافقًا فحسب، بل يُعتبر الركيزة المحورية في البناء الدرامي، ومحفزًا رئيسيًا لتحوّل شخصية (المقهور)، ودافعًا فاعلًا للأحداث نحو ذروتها. هو صوت الوعي والفعل، ومجسّد لقيمة الإنسان الحر الذي لا يقبل إلا بالكرامة والحق.

• **ملك الشمس:** يمثّل "ملك الشمس" شخصية ذات دلالة رمزية عميقة، فاسمه يحمل أكثر من معنى، أبرزها: القوة المهيمنة، التسلّط، والجبروت. إنه تجسيد مكثّف للسلطة الظالمة التي تدّعي امتلاك النور، وتستحوذ على ما هو حق مشترك، لتُمارس من خلاله القهر والاستعباد.

وقد جمع ملك الشمس في شخصه كل صفات الطغيان والفساد، إذ يُمثل قمة الاستبداد الأخلاقي والسياسي، ويتجلّى ذلك في نبرة الغرور والتعالي التي تظهر في قوله: "كن صبيا وديعا يا هذا ولا تعاند، قلت لك أنا ملك الشمس وسيدها، يعني أنا ملك الشمس وسيدها ".[2]

يتّسم "ملك الشمس" بصفات مركّبة تجعله نموذجًا متكاملًا للسلطة الاستبدادية الانتهازية، حيث يتجسّد فيه الطغيان، الأنانية، والمكر السياسي. فهو لا يكتفي بادعاء ملكية الشمس لنفسه، بل يعتبرها حكرًا عليه وعلى حلفائه، كما يظهر في تصريحه المتغطرس: "الشمس يا مقهور ملكي وملك حلفائي"[3]. وهو بذلك يُمثل الشخصية السلطوية الانتهازية التي توظّف الكذب والخداع لإدامة هيمنتها، حيث يصل به التزييف إلى حدّ إيهام المقهور بصورة شمس مزيّفة، على أنها الحقيقة، في محاولة لحرف وعيه، وكبح رغبته في التحرر.

لا يخفى أن هذه الشخصية جاءت رمزًا للقوى الدولية الداعمة للكيان الصهيوني، التي تمارس القمع بأساليب ناعمة، وتتقن توظيف المؤسسات الدولية كساتر وهمي لشرعنة الاستلاب. ويتجلى

[1] عز الدين جلاوجي ، المرجع السابق، ص 109.

[2] االمرجع نفسه، ص 43.

[3] المرجع نفسه ، ص 48.

ذلك في توجيه ملك الشمس للمقهور نحو "هيئة الإخوة والوئام"، زاعمًا أنها الجهة القادرة على إنصافه، بينما هي في الواقع مجرد أداة خداع تُبقيه أسير الظلمة وتُفرغ سعيه من مضمونه الحقيقي.

وهكذا، يتبدّل مسار (المقهور)، من محاولة فعلية لشق الجدار وإدخال النور، إلى الانشغال بتقديم الشكاوى المتكررة، مما يُدلّل على نجاح السلطة المستبدة في تحويل الفعل المقاوم إلى انتظار عقيم وعدالة وهمية. ويتجلّى هذا التحوّل في قوله:

- "المقهور: حسنا، وكيف يمكنني أن أتحصل على حقي؟

- ملك الشمس: تحصل عليه بالعدل والإنصاف.
- المقهور: بالعدل والإنصاف منك أنت؟
- ملك الشمس: أما تدري أننا نصبنا للعدل محكمة يخضع لها الجميع؟
- المقهور: محكمة وهل تقيم العدل؟
- ملك الشمس: أو تشك في ذلك؟ إن الطعن في عدالتها لمن سوء الأدب".[1]

وترمز شخصية "ملك الشمس" إلى قوى الهيمنة العالمية، وفي مقدمتها الولايات المتحدة الأمريكية، التي نصّبت نفسها حامية للعدل والسلام وراعية لحقوق الإنسان، في حين أنها، في الواقع، تمارس الانحياز والدعم المطلق للكيان الصهيوني، متستّرة خلف شعارات القانون الدولي وحقوق الشعوب. كما يمكن أن ترمز أيضًا إلى بريطانيا، باعتبارها القوة الاستعمارية التي احتلت فلسطين وفرضت عليها نظام الانتداب، ثم سلّمتها إلى "إسرائيل" (الربيب)، قبل أن تنسحب وتترك الشعب الفلسطيني يواجه مصيره تحت الاحتلال.

إن شخصية "ملك الشمس" ليست مجرّد فرد داخل البناء الدرامي، بل رمز لنظام عالمي جائر يُبرّر القمع، ويدّعي الحياد والشرعية، بينما يكرّس الظلم والاغتصاب.

[1] عز الدين جلاوجي ، المرجع السابق، ص 55.-56

وبما أن الشخصيات الرئيسية فيها لا تستطيع بمفردها أن تؤدي الدور الكامل في تحريك الأحداث، فإن النص يستعين بشخصيات ثانوية تسهم في بناء الصراع وتطوير الحبكة، وتدعم التمثيل الرمزي، بما يُكمل الرؤية الدرامية ويمنحها تعددية في الأصوات والدلالات، الأمر الذي يُضفي عليها كثافة رمزية وتفاعلية عالية، ويُعمّق قراءتها السياسية والإنسانية.

ب- **الشخصيات الثانوية:**

حلفاء ملك الشمس: هم رجال تابعين لملك الشمس، همهم الوحيد تنفيذ أوامره معتبرين ذلك مهنتهم للحفاظ على الأمن والاستقرار يعتبرون بمثابة سند له كان يستشيرهم بحثا عن سبيل يثني المقهور عن عزمه في رؤية الشمس وإعادته لغيبوبته، حيث يقول أحدهم:" وما العمل يا ملك الشمس؟ إن تركناه هكذا سيهدم الجدران التي تقف أمامه حاجزا، وسيشاركه في الشمس حتما،[1] فقد كانوا فارضين عليه أسلوب الشكوى لهيئة الأخوة والوئام للنظر في نضيته.

- ملك الشمس: لا يمكن أن نقهره، رغم ضعفه فهو قوي عنيد.
- الحليف الأول: وما العمل إذن؟
- ملك الشمس: نعيده إلى الغيبوبة من جديد.
- الحليف الثاني: فكرة مقبولة، ولكن كيف؟
- ملك الشمس نقتله بالمماطلة والتسويف، ونشكل له محكمة نتظاهر له بالعدل ونصرة المظلوم.
- الحليف الثالث: فكرة رائعة إن نجحنا في جره إليها.
- ملك الشمس: لا تخشى فهو ما زال طيبا ويمكن خداعه بسهولة.
- الحليف الثالث: وهكذا كلما احتاج شيئا لجأ إلى المحكمة يشكوها همه ولم يزعجنا. "[2]فهذه الشخصيات تمثل الفئة التي تسعى إلى بقاء الأوضاع على حالها منتمين إلى الزاوية التي ينتمي إليها ملك الشمس وما يمارسه من ظلم واستبداد.

[1] عز الدين جلاوجي، المرجع السابق، ص 64.

[2] المرجع نفسه، ص 66.

فالحلفاء هم شخصيات حريصة على إرضاء ملك الشمس شخصيات اجتماعية، وهي تمثل مجموع الدول الغربية حليفة أمريكا، وربما معها الدول العربية المتواطئة كما يشير إلى ذلك النص المسرحي.

• **هيئة الأخوة والوئام:** يُمثّل هؤلاء الرجال، التابعون لملك الشمس، الذراع التنفيذية لسلطته، وقد اختزلوا دورهم في الطاعة العمياء وتنفيذ التعليمات، معتبرين ذلك جزءًا من مهمّتهم المزعومة في صون الأمن وحماية النظام. هم دعامة متينة له، يرجع إليهم حين تتزعزع سلطته، مستنجدًا بمشورتهم لابتكار سبل تُثني المقهور عن رغبته في معانقة الشمس، وتعيده إلى غفوته السابقة، حيث الاستسلام والسكوت، بعيدًا عن وهج النور وجرأة المطالبة بالحق ويظهر ذلك في قولها:" نحن هيئة الأخوة والوئام نندد بشدة بالعملية الإجرائية التي ارتكبها في حقك الأحمر الطويل، وندعو عليه بالتبور والويل ونناشد الأخوة جميعا أن يقفوا في صفك لتحقيق حلمك والسلام."[1]

تتظاهر هذه الجهة بالسعي لإيجاد حل لأزمة المقهور، موهمة إيّاه بأنها تسعى لإنقاذه وإخراجه من محنته، وتمثّل ذلك من خلال محاولاتها المستمرة لإرضائه بأي وسيلة ممكنة، ما جعله يرى فيها خلاصه المرتقب وملاذه الوحيد، دون أن يُدرك أن هذا الوعد ليس إلا وسيلة لإبقائه في دائرة الانتظار والتبعية، بعيدًا عن الفعل الحقيقي والتحرر الفعلي. " نحن هيئة الأخوة والوئام نندد بشدة بأعمال الربيب كما نعبر عن أسفنا الشديد على كل عمل وحشي من شأنه أن يحط من قيمة الإنسان، ويقضي على روح الأخوة والإنسانية".[2]

ومنه نستنتج أن فلسطين ما تزال تعاني من وطأة الظلم والقهر، نتيجة لفشل المنظومات السياسية في إدارة شؤونها، الأمر الذي قادها إلى الانحطاط والتفكك والانهيار. ويجسّد هذا الواقع حضور هيئة الأخوة والوئام، التي تُقدَّم في النص كرمز لواجهات اجتماعية وسياسية سلطوية، تُمارس دورًا تدميريًا لا إصلاحيًا، وتسهم في تشتيت القضية بدل توحيدها.

[1] عز الدين جلاوجي ، المرجع السابق ، ص ص 52-53.

[2] المرجع نفسه، ص 82.

إنها شخصيات زائفة تتقن التنكّر خلف شعارات العدل والإنصاف، بينما تخدم في جوهرها مصالح قوى الهيمنة، وتُفرغ مطالب المقهورين من مضمونها الحقيقي، عبر لغة التهدئة والمماطلة، مما يجعلها جزءًا من منظومة القهر لا وسيلة لتجاوزه.

• **الربيب**: يُجسّد شخصية انتهازية بامتياز، يُقدَّم في المسردية على أنه خادم مطيع لملك الشمس، اختير بعناية ليُشارك المقهور مسكنه، ليس بدافع الحاجة الإنسانية، بل لأداء دور وظيفي خفيّ. فهو لا يملك بيتًا يأويه، لذا فُرض على المقهور ليعيش معه ويشاركه كل شيء، حتى بات وجوده عبئًا ثقيلًا يُزعج المقهور ويتعدّى على خصوصياته، ويتطاول على ممتلكاته.

هذا التعايش القسري لم يكن إلا خدعة محكمة، تهدف من جهة إلى إشغال المقهور داخليًا بصراع ثانوي يُلهيه عن قضيته الأساسية، ومن جهة أخرى إلى التخلص من الربيب

وبذلك يكون قد ضرب عصفورين بحجر واحد حيث يقول: "إذن نحرض ربيبي، بل حرضه أنت على أن يسكن مع المقهور وهكذا سنتخلص من الربيب ونشغل المقهور عن أن ينقر الجدار علينا فيقلق راحتنا "[1]

ينجح الربيب في أداء دوره على أكمل وجه، إذ يُحقق حلمه ببناء بيت صغير داخل بيت المقهور من دون علمه، مستغلًا غفلته لتحقيق طموحه الخفي إذ يقول: "هذا ما كنت أحلم به وأتمناه يا سادة، إن الحقد الذي أحمله لهذا المقهور المغرور ليهد الجبال الرواسي ويخسف بالأرض خسفا"، ولم يكتفِ الربيب بتلك المكائد، بل مضى أبعد من ذلك، حيث بادر إلى رفع شكوى ضد المقهور إلى هيئة الأخوة والوئام، مُظهرًا وجهًا آخر من التواطؤ والانتهازية. وإلى جانب ذلك، يتجلّى انحرافه الأخلاقي والسلوكي بوضوح، ويظهر هذا من خلال قوله: "أجل يا سيدي فأنا أتهمه بالوحشية والرجعية والإرهاب، فهل رأيتم إنسانا يطرد إنسانا آخر؟ هل ترضون أن يعيش آمنا مطمئنا؟ وأعيش أنا مشردا؟ إن هذا لا يقر به عاقل ولا يفعله إلا همجي ابن همجي، همجي جده.[2]

[1] عز الدين جلاوجي، المرجع السابق، ص 65.

[2] المرجع نفسه ، ص 67

يبدو أن الربيب يتمتع بقدر كبير من الذكاء والمكر، إذ يسعى بكل وسيلة إلى المحافظة على بيته المزيف، ولا يتردد في تقديم وثيقة مزورة يدّعي من خلالها أحقيته في الدار، متقمصًا دور الضحية ومُظهِرًا نفسه أمام الآخرين على أنه مظلوم، في محاولة لخداع هيئة الأخوة والوئام والتلاعب بسير العدالة لصالحه بقوله: "هذه الوثيقة يا سادة تثبت أن لي حق في هذه الدار، ورثت ذلك أبا عن جد، أما عن ظلم المقهور لي واعتدائه على شخصيتي، فها هو ملك لشمس المبجل وسيدها المكرم يشهد على ذلك "[1] من أبرز صفات الربيب فيها الخداع، والسرقة، والانحراف بشكل عام، وهو موالٍ بشكل كامل لملك الشمس، فهو لا يتمتع بأي استقلالية، بل يمثل أداة منفذة لأوامر سلطوية عليا. وتكمن رمزية هذه الشخصية في كونها تجسيدًا مباشرًا للاحتلال الصهيوني، سواء من حيث السلوك أو من حيث دلالته اللغوية، فال"ربيب" يُطلق على ابن الزوجة من رجل آخر أو ابن الزوج من امرأة أخرى، ما يُحيل إلى الغربة والانفصال عن الأصل، ويُؤكد أن وجوده دخيل وغير منسجم مع المحيط.

وهذا المعنى يُعزّز الرؤية السياسية للمسرحية، إذ إن الربيب يرمز إلى اليهود الذين حاولت القوى الغربية، ولا سيما الاستعمارية، التخلص منهم بإيجاد وطن بديل لهم على أرض فلسطين، ففُرض وجودهم على شعب لم يكن له فيهم ناقة ولا جمل، وسُلب من أرضه وحقه.

واستنادًا إلى ما سبق، يتبيّن أنها تقوم على ثنائية مركزية واضحة: العدل في مقابل الظلم. وقد نجح عز الدين جلاوجي في توظيف هذه الثنائية من خلال شبكة من الشخصيات الرمزية، التي كان لكل منها دور حيوي في تحريك بنية الصراع الدرامي، وبلورة الموقف الفكري للنص.

وتتسم بطابع اجتماعي واقعي، لا لأنها تعالج مشكلات إنسانية مجردة، بل لأنها تتناول قضية حساسة وجوهرية تتعلق بمصير شعب بأكمله، وهو الشعب الفلسطيني، الذي لا يزال يعاني من الاحتلال والتواطؤ، في ظل نظام دولي يغلب عليه التناقض والخذلان.

[1] عز الدين جلاوجي ، المرجع السابق، ص 80.

- **اللغة:**

تعتبر اللغة "الدليل المحسوس على أن ثمة عمل أدبي يمكن قراءته"،[1] يُبنى النص الأدبي في جوهره على اللغة، التي تُعد إحدى الركائز الأساسية في تشكيل المتن الحكائي، سواء أكان شعريًا أم قصصيًا أم روائيًا أو مسرحيًا. فهي الوسيلة التي تُعبّر من خلالها الشخصيات عن أفكارها، مشاعرها، ومواقفها، وتُشكّل الجسر الذي يصل بين النص والمتلقي.

وفي مسرحية "البحث عن الشمس"، اعتمد عز الدين جلاوجي على اللغة العربية الفصيحة، محمّلة بشحنات عاطفية وفكرية عالية، لضمان وصول الرسائل الدلالية إلى المتلقي بسلاسة ووضوح. وقد تميّز خطابه المسرحي بدقة الاختيار، سواء على مستوى الألفاظ أو الجمل الحوارية، حيث تم توظيفها بعناية ووعي جمالي لتأدية المعاني المقصودة، وكشف أبعاد الشخصيات النفسية والفكرية، وإبراز التوترات والصراعات الداخلية والخارجية ضمن البنية الدرامية للنص.

لقد حرص الكاتب في هذه المسردية على الابتعاد التام عن اللغة العامية، فاختار التعبير باللغة العربية الفصيحة، مُتقنًا صياغة الجمل الحوارية بأسلوبٍ دقيق يُعبّر عن المعاني المقصودة بكل وضوح وبلاغة. وقد لجأ إلى توظيف الأساليب الإنشائية الطلبية، مثل الأمر، والنهي، والنداء، والاستفهام، وذلك لإضفاء طابع حيوي وتفاعلي على الحوار، يعكس الحالة النفسية للشخصيات، ويُسهم في تعزيز البنية الدرامية للنص، ويقرب المتلقي من المواقف والصراعات التي تعيشها الشخصيات في سياقها الرمزي والواقعي.

أ– الأمر: وتظهر كالتالي: (قم كفاك سباتا، أطلب الشمس، ابق إذن في الظلام أذكر أمامي حاضرك، قم على رجليك، حاول أكثر، اعتمد على نفسك، اذهب وشكل المحكمة أسرع وناده...)، فكل هذه الصيغ تدل على التنشيط والإثارة والتشجيع والتحفيز.

[1] الصادق قسومة، نشأة الجنس بالمشرق العربي، دار الجنوب للنشر، ط1، تونس، د ت، ص 09.

ب– النهي:

وتتجلى صيغ النهي في الجمل التالية، مثلا: لا تخف لا تتصرف، لا تتركني، لا تتكئ على الجدار، لا تعتمد على غيرك، لا تكن مغرورا...)، وهذه الصيغ تدل على التحذير والتخويف.

ج–النداء:

استعمل الكاتب أسلوب النداء ويظهر ذلك في الجمل التالية: (يا مقهور يا ملك الشمس، أيها الملك أيها السيد الملك...).

هـ – الاستفهام:

كما استعمل أيضا أسلوب الاستفهام، ويتجلى ذلك في الجمل التالية: (ما هو لون الشمس؟ هل تعرف كيف كان هذا البيت؟ ما تريدني أن أفعل؟ من فعل هذا؟ من أنت؟ ما به جسمي؟ من منع على الشمس؟

والغرض من استخدام أسلوب الاستفهام هو طرح مجموعة من الإشكالات التي تفتح المجال أمام التأمل والتفكير، بهدف الوصول إلى إجابات تُسهم في توضيح الرؤية من جهة، وتعميق الصراع وتطويره من جهة أخرى .كما يُلاحظ أن الكاتب مال إلى توظيف الجمل الفعلية أكثر من الجمل الاسمية، لما تحمله من دلالة على الحركة، والتوتر، والتغيّر، وهو ما يعكس ديناميكية الأحداث، واضطراب الشخصيات في ظل وضعها النفسي والاجتماعي المعقّد، ويظهر ذلك في الجمل التالية: (قم ظف بيتك، يشرع في شحذ الرمح، يبدأ في العمل، يحطم كل الجدران.

بالإضافة إلى استعمال الكاتب لبعض المحسنات البديعية كالطباق والسجع:

-الطباق: ويظهر ذلك في الجمل الحوارية التالية:

المقهور: (مفكرا) الأسهل... الأصعب؟ الأسهل... الأصعب.[1]

الأسهل #الأصعب

[1] عز الدين جلاوجي، المرجع السابق، ص 16.

الغريب: طولها وقصرها يتوقف عليك أنت، لا يوجد في الدنيا شيء قصير وآخر طويل، الأشياء العظيمة تصغر أمام الهمم العالية والأشياء الصغيرة تعظم أمام المتقاعسين.[1] طولها /قصرها العظيمة# الصغيرة، تصغر # تعظم.

ملك الشمس: (مفتخرا) إن المظاهر تدل على المخابر المظاهر # المخابر

– السجع: ويتجلى ذلك في الجمل الحوارية التالية:

"المقهور: (متذكرا) كان قصرا فخما عظيما... وكان الناس جميعا رغم اختلاف أجناسهم وألوانهم ومشاربهم. [2]

المقهور: (يعتدل في وقفته) سيدي الحكيم، يا أمل الضعفاء، وخليفة الأنبياء، يا ناصر المساكين، وخاذل الظالمين... لقد هتك حرمتي وقاسمني بيتي.[3]

المقهور: (محدثا نفسه: لقد طال انتظاري، وعيل اصطباري، متى تظهر الشمس الرؤوم وتلتئم الكلوم؟؟ سأجعل من ذلك اليوم عيدا فريدا، وأكتب قصيدا لا بل قصائد وأشعارا، وأقيم هنا

منارا، وأدق هنا مسمارا وأشتري سريرا وثيرا، وأنام فوقه، قريرا، أنام أنام لا أستيقظ طول الأيام.[4]

كما جمع الكاتب ببراعة بين الوصف وأدوات التوكيد لتقوية المعنى وتعزيزه في ذهن المتلقي، حيث وظّفها بشكل مدروس يخدم البناء الدلالي للنص ويُضفي عليه قوةً تعبيرية. وإلى جانب ذلك، لجأ عز الدين جلاوجي إلى توظيف الأمثال والحكم، لما تحمله من عمق شعبي وحكمة مختزلة تهدف إلى الإقناع والتأثير، وتُسهم في تبسيط الفكرة وتقريبها من المتلقي.

---

[1] عز الدين جلاوجي، المرجع السابق، ص 34.

[2] المرجع نفسه، ص 17.

[3] المرجع نفسه، ص 79.

[4] المرجع نفسه، ص ص 96-97.

ويظهر هذا التوظيف بوضوح في قوله:

- كل ما فات مات وكل ما مات رفات.

- من عاشر شيئا أربعين يوما الفه
- على قدر أهل العزم تأتي العزائم
- أن الاستدراك من شيم الضعاف
- مسافة الميل تبدأ بخطوة
- من اعتمد على غيره ضاع، ومن أكل بغير يده جاع، ومن قلد غيره ماع.
- أن الجواهر لا تجانس إلا الجواهر.
- لا يفل الحديد إلا الحديد

لقد كشف الكاتب عن تلك الأمثال والحِكم من خلال الحوار المسرحي، فجاءت موظّفة بعناية لتعزيز كثافة الدلالة، ولتكشف في الوقت نفسه عن عمق الحكمة والمعرفة التي تتمتع بها الشخصيات التي وردت على ألسنتها هذه الأقوال. وقد منح هذا التوظيف للعمل بُعدًا ثقافيًا ورمزيًا يُثري مضمونه ويوسّع أفق التلقي.

أما على مستوى البنية الحوارية، فقد جاءت الجمل الحوارية متنوعة بين القصيرة والطويلة، وذلك تبعًا للحاجة الفنية، ووفقًا لمتطلبات المواقف الدرامية التي تستدعي إما التكثيف أو التوسع. وقد حرص الكاتب على أن تحمل هذه الجمل دلالات موحية تُفهم من سياقها، بما يخدم الجانب الجمالي والبعد الفني للنص. وتجدر الإشارة إلى أن الجمل الحوارية الموجزة كانت الغالبة، ما يمنح النص إيقاعًا متوازنًا وسريعًا يُناسب طبيعة المسرح. كما اعتمد الكاتب على الحوارات الخارجية أكثر من الداخلية، مع توظيف محدود ودقيق لهذا النوع الأخير، والذي تجلّى في الجمل الحوارية التالية:

"المقهور (محدثا نفسه): وإذا تمت الموافقة، سنقسم القطعة بينكما، وإذا لم تتم الموافقة..[1]

[1] عز الدين جلاوجي، المرجع السابق ، ص ص 92.-93

فالمقهور هنا يفكر بينه وبين نفسه في اقتراح ملك الشمس حول اقتسام الجزء الذي أخذه منه الربيب. ويظهر كذلك في المقطع الحواري التالي:

"المقهور: (محدثا نفسه) لقد طال انتظاري وعيل اصطباري، متى تظهر الشمس الرؤوم وتلتئم الكلوم ؟؟ سأجعل من ذلك اليوم عيدا فريدا، وأكتب قصيدا، لا بل قصائد وأشعارا، وأقيم هنا منارا، وأدق هنا مسمارا، وأشتري سريرا وثيرا وأنام فوقه، قريرا أنام أنام لا أستيقظ طول الايام.!

والمقهور هنا يتمنى رؤية الشمس ويطمح لاستقبالها بكل فرح وسرور.

وقوله: "الله! ما كنت أحلم بهذا مطلقا، كل شيء تحقق ببساطة، يظهر أن هؤلاء الجيران طيبون وملك الشمس أطيب، انهم يحبون الخير حقا وصدقا، يجب أن أنام الآن وأفكر في لطريقة التي أرد بها الخير لهم ".[1] فهو يحدث نفسه عن الصفات الحميدة لجيرانه الطيبين وكيف يرد لهم خيرهم.

الحوار، إذن، يُبرز واقعية اللغة من حيث انسجامها مع طبيعة الشخصيات، فجاءت الألفاظ والتراكيب معبّرة عن خلفياتهم النفسية، الفكرية، والاجتماعية. وبهذا، توظّف اللغة داخل النص بشكل ناضج فنيًا، لتغدو الأداة المثلى في الكشف عن الدلالات العميقة، وتشكيل البعد الإنساني والتفاعلي للمسرحية. فالحوار يُعد علامة لغوية تنظّم عملية الاتصال بين عناصر البناء الدرامي، باعتباره المظهر اللساني والغلاف اللغوي للعملية المسرحية.[2] ويمكن التمييز في المسرحية بين نوعين من الحوار:

- **الحوار الخارجي**: هو تفاعل لغوي يتم بين الأنا والآخر، حيث تتوجّه إحدى الشخصيات بالحديث إلى شخصية أخرى تُنصت، ثم تتفاعل معها عبر الرد، ليتحوّل دورها إلى متكلّم. وقد وظّف عز الدين جلاوجي هذا النوع من الحوار بفعالية منذ المشاهد الأولى من المسردية، كأداة للكشف عن الملامح الفكرية والنفسية للشخصيات، ووسيلة لتجسيد مواقفها ضمن سياق الصراع الدرامي.

[1] عز الدين جلاوجي، المرجع السابق ، ص 103

[2] جلال أعراب: خطاب التأسيس في مسرح النقد والشهادة، ط1، كريفة، بركان، سبتمبر 2009، ص 131.

وفي مسرحية "البحث عن الشمس"، أدّى الحوار الخارجي دورًا مركزيًا في الكشف عن رحلة العذاب الطويلة التي خاضها "المقهور" في ظل العزلة، والقهر، والحصار، وصولًا إلى الموت المؤجل. وقد تجلّت هذه المعاناة بوضوح من خلال المداخلات الحوارية التي جاءت على لسان شخصية "الغريب"، والتي عبّرت بدورها عن الإحاطة الإنسانية والتضامن، كما سنرى في المقطع التالي: "الغريب: (متعجبا) يا إلهي ما هذا الشخير؟ الأرض تدور... آه آه (يدور هنا وهناك ثم يقف عند رأس المقهور، يضربه على رأسه بعصاه، قم كفاك نوما قم... قم... (ينزع عنه الدثار الممزق) إلى متى وأنت نائم؟ (بصوت أعلى)، النوم انشطار واندثار يا مقهور".[1]

وهكذا تتحوّل اللغة إلى وسيلة قوية تؤثر في المقهور، فتتساقط الكلمات عليه مثل سهام متتابعة، تعبّر عن الضغط والمعاناة. ويبرز التكرار في الحوار ليؤكد على الإلحاح والدعوة إلى الفعل والحركة، مما يعطي للمشهد طابعًا متوترًا ومليئًا بالحيوية.

وفي مشهد آخر، يستخدم الكاتب مزيجًا من الأساليب، حيث يجمع بين السرد، والحوار، والتعجب، والاستنكار، واسترجاع الماضي، ليُعبّر عن تعقيد الموقف وشدة التأثر، ويتضح ذلك من خلال قوله:

"المقهور: تريد أن أحدثك. عني الآن؟ الغريب: نعم الآن.

المقهور: (متحسرا) بل منذ زمان طويل، طويل، لست أدري ماذا وقع حتى انقلب الوضع هكذا.

الغريب: لا تدري ماذا وقع؟ لماذا؟ هل كنت فاقد الوعي؟

المقهور: (وقد انحدرت دموعه) ألم تقل أنك تعرف عني كل شيء؟ أجل لقد كنت فاقد الوعي والحس كنت مخمورا... ولما أفقت وفتحت عيني. . وجدت الظلام يضرب بجدرانه من حولي فذبلت الأشجار والأزهار ومات كل هزار، وغار الماء، وبدأ القصر يتقلص حتى أضحى حجرة واحدة، وهي هذه التي تراها، ذبلت النخلات الواحدة تلو الأخرى وهوت أعجازها.[2]

[1] عز الدين جلاوجي، المرجع السابق، ص ص 7.-9

[2] المرجع نفسه، ص18.

جاءت اللغة في هذه المسردية محمّلة ببلاغة إيحائية عميقة، حيث وظّفها الكاتب عز الدين جلاوجي بعناية فنية وجمالية، لتخدم البنية الرمزية للنص المسرحي. ومن خلال أحد المقاطع، تتكشف أمامنا دلالات رمزية متعددة، حيث تتحوّل الشمس إلى رمز للحرية والأرض، والظلمة إلى تجسيد للقهر والاستلاب، في حين يُمثّل القصر الوطن قبل الاحتلال، والحجرة تُحيل إلى حال الوطن بعد وقوعه تحت الحصار. أما النخلات، فقد جاءت كناية عن الدول العربية الممزّقة، التي تخلّت عن دورها المحوري، فانكمش حضورها السياسي والرمزي. بينما يُشير الغرب، في بنيته الخطابية، إلى تواطؤ قوى عالمية كهيئة الأمم المتحدة، بزعامة بريطانيا والولايات المتحدة، في دعم المشروع الصهيوني لاغتصاب فلسطين وتشريد شعبها.

بهذه الطريقة، استطاع "جلاوجي" أن يُحوّل القضية الفلسطينية إلى خطاب مسردي إيحائي، يستند إلى شحن المفردات بطاقة رمزية عالية، تُحيل القارئ إلى معانٍ أعمق من ظاهرها اللغوي..

وإذا ما انتقلنا من البنية اللغوية إلى عنصر الحوار، الذي يُفترض أن يكون مرتبطًا بالحدث ودافعًا له نحو الأمام، فإننا نلحظ أن الكاتب ينجح في ذلك في أكثر من موضع داخل النص. إذ غالبًا ما يركّز على فعلٍ معيّن تُلحّ عليه الشخصيات، كما في حالة "الغريب" الذي يستمر في تحريض "المقهور" على التحرر من الخوف والقيود، وهو ما يتواصل حتى المشهد الأخير.

ويتميّز هذا الحوار بطابعه الذهني والفكري، حيث يلاحظ القارئ إدماج الكاتب لأفكاره الناقدة للواقع العربي، خاصة ما يتعلّق بحالة التقاعس، والخذلان، والاستسلام، وهو ما يُجسّده المقطع الحواري التالي: "الغريب: لا يفل الحديد إلا الحديد، وبالقوة يجب أن تواجه القوة.

المقهور: أنا لها، أنا لها، يا أنا لن أخيب ظنك في أبدا، لن أخيبك يا أنا.

الغريب: (مشجعا) دونك بإرادتك تنتصر، بإرادتك تكون عملاقا.

المقهور: (متحمسا) سأقتلهم جميعا، سأقتلهم، الموت للأعداء، الموت للأعداء.[1]

[1] عز الدين جلاوجي، المرجع السابق، ص 111 - 112.

ببساطة، الحوار هنا لا يقتصر على الكلام فقط، بل يحاول أن يُحرّك الأحداث ويُثير المواقف. يستخدم الكاتب قوة اللغة ليجعل الحوار وسيلة لدفع القصة إلى الأمام، وليس مجرد تبادل كلمات بين الشخصيات.

- **الحوار الداخلي**: هو ذلك الحديث الذي تُجريه الشخصية مع نفسها، سواء بصوت مسموع أو في شكل صمت داخلي غير منطوق، تُعبّر من خلاله عن أفكارها ومشاعرها الباطنية. وتُعد هذه التقنية وسيلة فنية يمنح فيها الكاتب فرصة للشخصيات لكشف دواخلها بنفسها، دون وساطة أو تدخل مباشر.

وقد وظّف عز الدين جلاوجي هذه الآلية بمهارة في مسرحيته "البحث عن الشمس"، حيث استخدم الحوار الداخلي للكشف عن مواقف الشخصية الرئيسة "المقهور" تجاه الأحداث التي تعصف بها، مما أتاح للقارئ أو المتلقي التغلغل في أعماق الشخصية وفهم صراعاتها النفسية.

ويتجلّى هذا الحوار الداخلي في عدد من المشاهد، نذكر منها هذا المقطع على لسان "المقهور": "المقهور: حسنا سأبدأ العمل، ولكن لم تخبرني من أنت، لقد وعدتني أليس كذلك؟ (ينحني المقهور ليحمل السنان فيختفي الغريب)

المقهور: الله، أين هو؟ لقد اختفى كأن لم يكن مطلقا، لا سأبدأ العمل، وحينما سألتقي به ثانية سأسأله عن حقيقته، وحقيقة النور الذي يتوهج عنه، يظهر أن الجدار صلب جدا، فرغم كل ما بذلته، إلا أني لم أنحت منه إلا القليل، لكن لا بأس من طلب الشمس قدم مهرها غاليا، لأواصل.[1]

يعكس هذا المونولوج بوضوح البعد النفسي العميق للشخصية، ويُبرز صراعها الداخلي المحتدم بين اليأس والإرادة، وبين الاستسلام والرغبة في النهوض وتحمل عبء القضية. لقد عبّرت هذه التقنية الحوارية عن جوهر المقهور، وكشفت عن طبيعة تجربته الوجودية داخل الحجرة المظلمة، حيث يفصله عن الشمس – رمز الحرية والنور – جدار صلب لا ينفك يستنزف جهده وقوته.

[1] عز الدين جلاوجي، المرجع السابق ، ص ص 39-40.

ورغم قسوة الواقع، تبقى إرادة التحرر أقوى من الجدار، وأعمق من الظلمة المحيطة به. فالحوار الداخلي لا يكتفي بالتعبير عن المعاناة، بل يُسهم في تطوير مسار رحلة البحث عن الشمس، إذ يمثّل كسر الجدار لحظة تحول مفصلية تنقل الشخصية من العجز إلى الفعل.

في هذا المشهد الحواري المكثّف، تبلغ رحلة التحرّر ذروتها، حيث يتحوّل الصراع من مجرد رغبة داخلية إلى فعل ملموس .ومع كل ضربة رمح، تتصدع جدران القهر، وتتقدّم الإرادة بثبات نحو النور. وعندما تُفتح الكُوَّة، يتسلّل الضوء بوصفه رمزًا للحرية والانبعاث، في لحظة احتفالية يتداخل فيها الحلم بالواقع.

يتجلّى ذلك في نبرة "المقهور"، التي تمتزج فيها دهشة الانتصار بفرح الطفولة المتجدّدة، فيقول:

"لم تبق إلا قشرة رقيقة سأزيلها (يواصل بحماس.... يعد لحظات يفتح كوة، فيهتز فرحا).

الله، فتحته، فتحتها، ها هي الشمس تطل علي... أبشر يا مقهور لقد رأيت الشمس بعد ما حرمت منها قرونا.

اه، الحمد الله، سيعود القصر كما كان، وستنمو الأشجار والأزهار وينساب الماء رقراقا، وتغرد العصافير... ويكتمل نخاعي الشوكي.[1]

من خلال هذا الحوار الداخلي، يُفسح عز الدين جلاوجي المجال أمام الشخصية لتُعيد اكتشاف حلمها البسيط وحقها الإنساني في الشمس، التي ترمز إلى الحياة والحرية .ويُشكّل هذا التداخل بين الواقع والحلم وسيلة فنية فعالة في تقديم الشخصية على حقيقتها، لا بوصفها مجرد كائن مقهور، بل كذات استطاعت التحرر من قيدها الداخلي أولًا، لتمضي بعده نحو التحرر الخارجي.

إنها لحظة وعي ذاتي، تُمكّن الشخصية من استعادة صوتها وحقها في الأمل، وتُبرز كيف أن التحول الحقيقي يبدأ من الداخل، حيث تنكسر قيود الخوف والخضوع قبل أن تُكسر الجدران المادية.

[1] عز الدين جلاوجي، المرجع السابق، ص 41.

الخاتمة

الخاتمة

بعد هذه الرحلة البحثية التي انطلقت من الإطار النظري للكتابة الإبداعية المعاصرة، وانتهت إلى تحليل سيميائي تطبيقي لمسرحية البحث عن الشمس لعز الدين جلاوجي، يمكن القول إن النص المسرحي الجزائري، في شكله المعاصر، يشهد تحولات جمالية وفكرية لافتة تعبّر عن وعي الكاتب بمفاهيم الإبداع والتجديد. لقد بيّن الفصل النظري أن الكتابة الإبداعية لم تعد مجرّد فعل تلقائي نابع من الموهبة فقط، بل أصبحت ممارسة فنية واعية، تستند إلى أسس لغوية وتخطيطية، وتراهن على كسر النمطية والانفتاح على التجريب والمغايرة.

أما على مستوى الجانب التطبيقي، فقد أظهرت القراءة السيميائية لنص البحث عن الشمس مدى كثافة العلامات والرموز التي يحملها النص، والتي توظَّف لخدمة المعنى العميق المرتبط بالوجود، والهوية، والانبعاث من الظلمة نحو النور. فالشخصيات في المسرحية لا تُقدَّم بوصفها كائنات واقعية فقط، بل ككائنات رمزية تمثّل قلق الإنسان المعاصر، وتعبّر عن بحث دائم عن الخلاص، تمامًا كما يُوحي به العنوان ذاته. وقد كشفت الدراسة كيف استثمر جلاوجي في هذا النص عناصر اللغة، والحركة، والإشارة، ليبني خطابًا دراميًا متعدد الدلالات، غنيًا بالقراءات، مفتوحًا على التأويل.

لقد أبانت هذه المذكرة أن الكتابة المسرحية الإبداعية في الجزائر ليست في موقع التكرار أو الاجترار، بل هي في صلب الفعل الجمالي والرمزي، حيث يسعى الكاتب إلى تجاوز الواقع نحو عالم يُعاد فيه تشكيل المعنى من جديد.

في ضوء ما تقدم، يمكن التأكيد على أهمية توجيه الدراسات الأدبية نحو نصوص المسرح الجزائري المعاصر، التي ما تزال بحاجة إلى قراءات علمية متخصصة، تسبر أغوارها وتُبرز ثراءها الفني والدلالي. كما يُستحسن، مستقبلاً، أن تنفتح هذه الدراسات على مقاربات نقدية مكمّلة، مثل التحليل التداولي، أو المقاربة الأسلوبية، أو حتى التحليل النفسي، لما يمكن أن تضيفه من أبعاد جديدة للفهم والتأويل.

كما إن النصوص المسردية، وهي نصوص في اعتقادي انفرد بكتابتها عز الدين جلاوجي، يمكن أن تدخل ضمن النص السردي أكثر من كونها نصا مسرحيا، خاصة أن المسرحية هي ليست ذلك

الخاتمة

النص، بل هي النص مبثوثا على خشبة المسرح يمثله الشخصيات والديكور والإضاءة وكل ما يمكن أن يضيفه الإخراج للعمل، ذلك أن العمل المسرحي إجمالا يتعالى على النص بسبب كل ذلك، وبالتالي تصبح كل دراسة لنص جاهز للمسرح مثلها مثل الدراسات السردية الأخرى، فالاهتمام يجب أن ينصب على الجوانب الأدائية في العمل المسرحي بما فيها من ديكور وغيرها وإلا غدت الدراسة ناقصة نقصانا بيّنا.

وختاما: إن هذا العمل والجهد كان ولا يزال ناقصا يحتاج إلى تصور جديد وأعمق وهذا الدور يناط بالطلبة في الدفعات اللاحقة، وهذا هو جهد طالب الماستر فيه ما فيه وعليه ما عليه، فأرجو أن يكون له قبول لدى قرائه.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: المصدر

1. عز الدين جلاوجي: مسرحية البحث عن الشمس، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، السداسي الثاني، الجزائر، 2019.

ثانيا: المراجع

1- أحلام بن شيخ، استغلال الذكاء الاصطناعي في الكتابة الإبداعية، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، مجلد 13، العدد1، جانفي2025.

2- أحمد الجوة، خصائص الخطاب الشعري في القصيدة القصيرة: الشعر التونسي وأشكال الكتابة الجديدة، صامد للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006.

3- أحمد بوعافية، القصة الجزائرية المعاصرة بين النشأة والتطور، مجلة آفاق علمية، جامعة تمنراست الجزائر، مجلد14، عدد3، 2022.

4- أحمد عباس، فن الشعر، دار الأدب بيروت، 1955.

5- أحمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1978، ص112

6- أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، المجلد الأول، مادة (وهب)، ط1، عالم الكتب، القاهرة، 2008.

7- بكايرية نور الهدى، بوقمرة عمر، سبل النهوض بمهارة الكتابة الإبداعية من منظور تعليمي تربوي، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة تامنغست الجزائر، مجلد 14، عدد 1، مارس2025.

8- بن جمعة بوشوشة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربة للنشر، تونس، ط1، 2003.

9- جلال أعراب: خطاب التأسيس في مسرح النقد والشهادة، ط1، كريفة، بركان، سبتمبر 2009.

10- جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، مادة(بدع)، لبنان، دار احياء التراث، مكتبة تحقيق التراث، ط3، 1993.

11- جمال الدين محمد بن مكرم، ابن منظور، لسان العرب تهديب لسان العرب. دار الكتب العلمية، لبنان،1993.

12- حسن عبد الحفيظ الكيلاني، الموهبة والتفكير الإبداعي في التعلم، ط1، دار دجلة، عمان، 2009.

قائمة المصادر والمراجع

13- حسن محمد حماد تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية للكتاب 1997.

14- حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع الدار البيضاء.

15- دلال عباس وحسن جعفر عبد النور، فصول من الأدب العالمي

16- رشيد يحياوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، افريقيا الشرق، ط1، 1991.

17- رعد مصطفى خصاونة، أسس تعليم الكتابة الإبداعية، عمان، عالم الكتاب الحديث، ط3، 2008.

18- رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط3، 1993.

19- رولان بارت، لذة النص، تر: منذر العياشي، مركز الانماء الحضاري، سوريا، 2002.

20- رياض موضى سكران، التعاضد الجمالي للزمن في نسق البناء الدرامي. جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة العراق 2007.

21- زايد علي عشيري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، القاهرة، 2002.

22- سامية عليوات، الرسم بالكلمات: جمالية الصورة الشعرية في القصيدة الجزائرية المعاصرة، قضايا الأدب: مجلة علمية محكمة، جامعة البويرة.

23- الشيخ عبد الواحد حسن، صناعة الكتابة عند ضياء الدين بن الأثير، جامعة الإسكندرية، مكتبة الإشعاع الفني، سلسلة اللغة العربية، كلية التربية، 199.

24- الصادق قسومة نشأة الجنس بالمشرق العربي، دار الجنوب للنشر، ط1، تونس، د ت.

25- طامر أنوال. المسرح والمناهج النقدية الحداثية. نماذج من المسرح الجزائري والعالمي. دار القدس العربي وهران الجزائر.

26- عائشة بومهراز، الكتابة الإبداعية والالتزام: مغامرة نحو فكر الاختلاف والتجاوز، مجلة الن(ا)ص، العدد17 ، 2015.

27- عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة، بيروت، 1981.

28- عبد القادر خليف، قصيدة الهايكو العربية والبحث عن شرعية شعرية، مجلة اللغة العربية، مجلد 21، عد 44، 2019.

29- عبد الله الغذامي، الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1999.

30- عبد المنعم عامر، ديوان أصابع قصيرة لمسح دموع الحزن، فهرنهايت451 للنشر والترجمة.

قائمة المصادر والمراجع

31- عبد الوهاب شعلان، إشكاليات الكتابة الأدبية في الجزائر من منظور سوسيولوجي، المركز الجامعي سوق أهراس، ماي 2006.

32- عز دين ميهوبي، ملصقات، شيء كالشعر، منشورات الأصالة، سطيف الجزائر، ط1، 1991.

33- علي حرب، الممنوع والممتنع: نقد الذات المفكرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1

34- علي حرب، نقد النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط5، 2008.

35- فارس الرماني، حلقات التجريب في المسرح، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012.

36- فرجان نبيلة، سيميائية النص الموازي الفرعي في المسرح الجزائري الحديث مسرحيات عز الدين جلاوجي أنموذجا كلية الآداب واللغات. جامعة محمد بوضياف المسيلة الجزائر،2015.

37- كاملة مولاي، المسرح الجزائري بين الأصالة والمعاصرة، مجلة الباحث، المدرسة العليا للأساتذة الشيخ مبارك الميلي بوزريعة، مجلد13، عدد1، 2021.

38- محمد بكادي، موهبة الكتابة الأدبية عند الكتاب المبتدئين وآليات صقلها وتهذيبها، مجلة آفاق علمية، المركز الجامعي متامنغست، مجلد10، عدد2، 2018.

39- محمد بنيس الأعمال الشعرية (ج1)، قادمون من الحلم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط1، 2002.

40- ناديا هايل السرور، مدخل إلى تربية المتميزين والموهوبين، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ط2، 2000.

الفهرس

فهرس المحتويات

العـــــــــــــــــــوان	ص
شكر وعرفان	
المقدمة	**أ–ب**
الفصل الأول: الإطار النظري للكتابة الأدبية الابداعية	**8–27**
المبحث الأول: الكتابة الأدبية الإبداعية	**9**
مفهوم الكتابة	**9**
مفهوم الابداع	**11**
الإبداع معجما	**11**
الإبداع وضعا	**11**
تعريف الموهبة	**11**
الموهبة لغة	**11**
الموهبة وضعا	**12**
آليات صقل موهبة	**13**
مفهوم الكتابة الأدبية الإبداعية	**15**
أزمة الكتابة الأدبية الإبداعية	**16**
مهارات الكتابة	**17**
حضور الوسائط الرقمية في الكتابة الأدبية الإبداعية	**17**
المبحث الثاني: أنواع الكتابة الأدبية الإبداعية المعاصرة	**19**
القصة المعاصرة	**19**
الرواية المعاصرة	**20**
آليات التجريب الروائي	**21**
القصيدة المعاصرة	**23**

فهرس المحتويات

قصيدة الهايكو	**23**
قصيدة الومضة	**24**
قصيدة النثر	**25**
القصيدة الهندسية	**25**
المسرح المعاصر	**27**
***الفصل الثاني: مدخل تطبيقي عن* مسردية البحث عن الشمس لعز الدين جلاوجي.**	**60-28**
***المبحث الأول:* قراءة سيميائية لمسردية البحث عن الشمس لعز الدين جلاوجي.**	**29**
• سيمياء العنوان	**29**
• سيمياء الإهداء	**32**
• سيمياء المكان	**34**
• سيمياء الزمان	**38**
• دلالة الشخصيات ووظائفها في المسردية	**41**
الخاتمة	**62**
قائمة المصادر والراجع	**64**