

المثاقفة وسؤال التأصيل في المسرح العربي:

إضاءة على تجربة سعد الله ونوس وعز الدين جلاوي

**Acculturation and the Question of Indigenization in Arab Theater:
Illuminating the Theatrical Experience of Saadallah Wannous and
Ezzedine Djellouji**

د. فضيلة بن القمر *

جامعة محمد بوضياف المسيلة (الجزائر)

Fadhila.benelguemar@univ-
msila.dz

ملخص:	معلومات المقال
يهدف هذا البحث إلى استقصاء جدلية العلاقة بين المثاقفة الغربية وسؤال التأصيل في المسرح العربي، بالوقوف على مدى تحقق المثاقفة المسرحية، وعلى آليات التأصيل التي انتهجها المسرحيون العرب من خلال استلهم التراث، لضمان إنتاج إبداع مسرحي ينبثق من صميم السياق الثقافي العربي.	تاريخ الارسال: 2026-05-01 تاريخ القبول: 08-09-2026
وقد خلصت الدراسة إلى أن المسرحي العربي في مثاقفته مع الآخر تباينت درجة تماهيه معه بين انفتاح واع وتبني انتقائي، وفي مسار تأصيله لمسرح ذي خصوصية عربية استلهم التراث بوصفه المرجعية الأساسية لبناء هوية مستقلة تتناسب وخصوصية الفرجة العربية، وهو ما تجسد في تجربة التناص عند سعدالله ونوس، وتجربة المسردية كبديل هيكلي للنص المسرحي عند عز الدين جلاوي.	الكلمات المفتاحية: ✓ المثاقفة ✓ المسرح العربي ✓ التأصيل ✓ التراث ✓ الهوية
Abstract:	Article info
<i>This study examines the dialectic between Western acculturation and indigenous development in Arab theater, evaluating the extent of cross-cultural assimilation. It analyzes how practitioners integrate cultural heritage to foster creatively authentic works rooted in the Arab context.</i> <i>Findings reveal that theater makers selectively adapt Western traditions while leveraging heritage to forge a distinct performance identity. This</i>	Keywords: ✓ Acculturation: ✓ Arab Theater ✓ Indigenization ✓ Heritage

indigenization is exemplified by Wannous's intertextuality and Djellouji's narrative-driven alternatives to conventional dramatic structure.

1. مقدمة:

المثاقفة في صورتها الإيجابية هي عملية تفاعلية تُحول التأثير الثقافي إلى عنصر إثراء من خلال إعادة التوازن بين التلقي والتجديد في ظل الانفتاح الثقافي على الآخر دون الانصهار في هويته، ويعد الفن المسرحي منذ نشأته أكثر الفنون تجسيدا واستيعابا للمثاقفة، إضافة إلى دوره كوسيط حضاري يعزز فاعليتها، كما تعد المثاقفة في المسرح العربي من بين أبرز القضايا الفكرية والجمالية التي تبلورت حولها إشكالية التأثير والتأصيل، بعدها مجالا تتقاطع فيه أسئلة الهوية والانفتاح على الآخر، وهو ما يستدعي العودة إلى البدايات التكوينية للنشأة المسرحية العربية، حيث تشكلت الملامح الأولى للتجربة المسرحية في فضاء الثقافة العربية ضمن سياق من المثاقفة المسرحية، التي جمعت بين التجربة المسرحية العربية والنموذج الغربي الراسخ، ووجد المسرحي نفسه أمام مفترق حادّ تتجاذبه رغبتان متعارضتان: بين الانبهار بالآخر والسعي إلى إعادة إنتاج الذات في شكل فن مسرحي يعكس خصوصية بيئته.

في إطار هذا المنحى تبرز تجربتا سعد الله ونوس وعز الدين جلاوي بوصفهما محطتين دالتين في مسار المسرح العربي، حيث سعى كل منهما إلى إعادة تعريف العلاقة بين المسرح العربي والمسرح الغربي، والتأصيل للهوية العربية في الخطاب المسرحي.

ومن هذا المنطلق تطرح الدراسة سؤالها المركزي :

-كيف استطاع المسرح العربي أن يوازن بين استلهام النماذج الغربية التي مثلت المنطلق، وبين ترسيخ هذا السعي في إطار يحافظ على هويته الثقافية؟

وبغية الإحاطة بجوهر الإشكالية تم اعتماد مقاربة تحليلية وصفية تسعى إلى تتبع تمثيلات المثاقفة المسرحية في مسرح سعد الله ونوس وعز الدين جلاوي، وبناءً على هذه المقاربة المنهجية تهدف الدراسة إلى إبراز ما انطوت عليه هذه المثاقفة من وعي نقدي تجاوز التبعية نحو فعل إبداعي يرسخ لهوية مسرحية عربية.

2. المثاقفة في المفهوم والأشكال والآليات :

حظي مفهوم المثاقفة باهتمام الدارسين خاصة في مجال النقد الثقافي المقارن والدراسات الأنثروبولوجية لما يحمله من دلالات مرتبطة بالتبادل والتفاعل الثقافي بين مختلف الشعوب، ومقاربة هذا المفهوم تقتضي العودة أولا إلى معناه في المستويين اللغوي والاصطلاحي، ثم رصد أشكاله وآلياته، لأنها الأساس الذي تبنى عليه بقية المقاربات.

يتضح من خلال العودة إلى عدد من المعاجم العربية أنها تكاد تتفق في تحديد الدلالة اللغوية لمصطلح المثاقفة، إذ يحيلونها إلى معنى المبارزة والمغالبة التي تظهر الذكاء والفتنة، فأساس البلاغة يوردها في سياق المفاعلة: "ثقافة مثاقفة: لاعبه بالسلاح... وفلان من أهل المثاقفة، وهو مثاقف: حسن الثقافة بالسيف" (الزمخشري، 1998، ص. 110). أما المعجم الوسيط فيؤكد المعنى: "مثاقفة وثقافا: خاصمه وجالده بالسلاح. ولاعبه إظهارا للمهارة والحدق" (مجمع اللغة العربية، 1972، ص. 98). بينما في تاج العروس: "وَتَقَافَهُ مَثَاقِفَةً وَثِقَافًا: فَتَقِّفَهُ، كَنَصَرَهُ: غَالِبَهُ فَعَلَبَهُ فِي الْحِدْقِ، وَالْفِطَانَةِ، وَإِدْرَاكِ الشَّيْءِ، وَفَعَلِهِ" (الزبيدي، 1986، ص. 63).

فالمثاقفة في أصلها اللغوي تقوم على التفاعل بين طرفين في سياق التحدي الذي يبرز المهارة، وهذه الدلالة تتسع لتشمل التفاعل بين الثقافات.

أما في معناها الاصطلاحي الحديث فإن مفهوم المثاقفة culturalization مشتق من الفعل المضارع يثقاف cultrulize بمعنى يتعرض أو يكون عرضة لتأثير ثقافة ما، وكما يتضح من الجذر الاشتقاقي للمفهوم (ثاقف) يعني المصطلح التأثيرات التي تمارسها ثقافة ما على واحدة أو أكثر من الثقافات" (الخليل، 2014، ص. 270)، ويبرز هذا المفهوم كيف تتحول الثقافة من كيان مغلق ترسم حدوده البيئة الجغرافية إلى فضاء للتفاعل والتبادل.

والمثاقفة "هي بمنزلة رد فعل كيان ثقافي معين تجاه تأثيرات وضغوط ثقافية تأتيه من خارجه وتمارس عليه مباشرة أو عن طريق غير مباشر، علانية أو بكيفية خفية وتدرجية. إنها طريقة التفاعل والتكيف مع ثقافات الآخرين المغايرة، إما إراديا وإما اضطراريا، إما عن وعي وقصد وإما بكيفية تقبلية لا شعورية" (الدواي، 2013، ص. 36)، يتضح من هذا التعريف أنّ المثاقفة ليست مجرد انتقال للأنساق الثقافية من مجتمع إلى آخر، بل هي عملية تفاعل وتمثل وتكيف، حين تتعرض ثقافة ما إلى ضغوط أو مؤثرات خارجية، فتكون وفق هذا

التصور إرادية أو قسرية، شعورية أو لا شعورية، تسعى إلى إحداث التوازن بين الانفتاح على الآخر والانتماء.

هذا التنوع في تمثيلات الثقافة هو ما أفرز نمطين أساسيين لها، يتحددان وفق طبيعة العلاقة بين الثقافات ودرجة حرية الفعل فيها، وهما: الثقافة الطوعية، والثقافة القسرية/ القهرية، ويرى عز الدين المناصرة أنهما مفهومان لنظرية الثقافة بحيث أنّ المفهوم السائد هو "المفهوم الأورو-أمريكي، أي التثقيف الإجباري والتزام النموذج الأوربي. أما نظرية التبعية، فلها ثلاث حالات: حالة تاريخية استعمارية- حالة استعمارية جديدة وحديثة متطورة الشكل- حالة تلمذية يفرح فيها التابع، بعبوديته" (المناصرة، 2005، ص. 45)، كما ميّز صلاح السروي بين مفهومي الثقافة الطوعية والقسرية، مبينا خصائص كل نوع ومستوياته :

"أولا: الثقافة الطوعية: يقصد بها تلك الثقافة التي تدفع باتجاهها أسئلة اللحظة الاجتماعية- التاريخية المحددة التي تعيشها الجماعة البشرية؛ طارحة حاجتها الثقافية الفعلية بما يحدد طبيعة وحدود تفاعلها الثقافي مع الآخر. ويمكن اعتبارها الثقافة الأصل، والثقافة التي من خلالها انتقلت جميع الفنون والآداب والعلوم عبر أصقاع العالم المختلفة. وعن طريقها تكونت الحضارات والبؤر الثقافية التاريخية. وتتم ممارستها عبر المستويات التالية:

-مستوى التمثيل: وهو عملية تدوين ذلك المنتج الثقافي الأجنبي الوافد، وإدخاله ضمن النسيج الثقافي الوطني، حيث يتم طرح الوشائج والروابط المتكاملة الكفيلة باستيعابه بصورة كاملة؛ بحيث لا يمكن تمييزه باعتباره عنصرا وافدا. ومثال ذلك ما حدث للرواية والمسرحية في مصر والعالم العربي، باعتبارهما نوعين أدبيين وافدين بصورة كلية على الثقافة العربية، وكذلك ما حدث -بذات القدر- للرومانسية والواقعية السحرية باعتبارها مذاهب أدبية وافدة على هذه الثقافة.

-مستوى التكيف: ويعني التعايش والتجاور، في إطار من عدم الرفض الذي لا يعني قبولا تاما أو تبنيها نهائيا.

-مستوى التحصن والرفض: بما يعني عدم التواءم على أي نحو مع العناصر الوافدة، بل تجنبها وتجاهلها وحصارها في نقطة صغيرة منعزلة، إن لم يكن محاربتها ومهاجمتها. وهذا

ما يمكن ملاحظته، في الموقف من الآداب التي تمثل الرؤى المتناقضة مع المستقرات الوطنية والجمالية، من حيث إنها ناتجة عن واقع مغاير في أولوياته الفكرية والجمالية" (السروي، 2012، ص ص. 76-78، 80، 82).

من هنا تعدّ المثاقفة الطوعية شكلا من أشكال التفاعل الإبداعي مع المؤثرات الثقافية الخارجية، بحيث تعيد إنتاج الوافد دون التفريط بهويتها، موازنة بين التمثيل، والتكيف، والتحصن، والرفض، دون الذوبان في الآخر. وبذلك تمثل المثاقفة الطوعية نموذجا للمثاقفة الإيجابية.

"ثانيا: **المثاقفة القسرية:** وهي تلك المثاقفة التي تقوم على فرض أنماط سلوكية وأطر معرفية -مفهومية لا تتطلبها ولا تسعى إليها الجماعة البشرية المحددة في طورها الاجتماعي- التاريخي المحدد. وهي بذلك تعد نوعا من الإملاء الثقافي الذي يدعم أغراضا أخرى تندرج في إطار الهيمنة، بأشكالها المتداخلة: العسكرية والسياسية والاقتصادية.

ومن أهم أشكال هذه المثاقفة في العصر الحديث محاولات القوى الاستعمارية محو اللغات الوطنية، وبالتالي الثقافات الوطنية، وإحلال لغتها وثقافتها محلها. ومن النماذج الصارخة على ذلك ما حاوله الاستعمار الفرنسي في الشمال والغرب الإفريقيين. ومنها ما تحاوله فعاليات العولمة الآن من محاولات الطمس الثقافي، عن طريق ما أسمى بصدام الحضارات.

ولهذه المثاقفة عدة آليات، تتحرك عبرها ويمكن إيرادها فيما يلي :

-**تفتيت الهوية الوطنية:** عن طريق اختلاق أو ابتعاث الهويات الصغرى، بأصوليتها ذات الوعي الزائف اللاتاريخي. كأن يتم تسليط الضوء على أشكال من الثقافة والأدب المنتمين إلى طائفة أو منطقة بعينها، بشكل منفصل عن الجامعة الثقافية الوطنية أو القومية.

-**الإحلال والإزاحة:** ويتم عن طريق التحكم في برامج التعليم والإعلام والجوائز والترجمة.. إلخ. وهي تلك الممارسات التي تفضي عمليا إلى تحديد مفهوم "الروائع" والتحكم في الاشتراطات التي يقوم عليها المثل الأعلى الجمالي لدى الجماعة. وبالتالي؛ الحكم بالسلب - على نحو غير مباشر- على الأعمال التي تمثل ما هو مغاير أو مخالف لذلك.

-خلق الحاجات الثقافية: ويتم ذلك عن طريق طرح الأسئلة التي تنبع من بيئة ثقافية تخص المركز الأوروبي- أمريكي وتعميمها على نحو تنميطي؛ باعتبارها ممثلة للتوجهات العالمية والممثلة لروح العصر." (السروي، 2012، ص ص. 83-86)

تجسد المثاقفة القسرية نمطا من الفعل الثقافي المفروض، إذ تمارس فيها الهيمنة باسم التبادل، وتخضع المجتمعات للآخر عبر محو خصوصياتها، وإحلال قيم وثقافات دخيلة محلها، مما يجعلها شكلا سلبيا للمثاقفة.

استنادا إلى ما قُدم، فإنّ الفنون والآداب شكلت حقلا خصبا لتجلي المثاقفة بصورتها الطوعية والقسرية، غير أنّ المسرح العربي يعد المثل الأبرز على هذا التفاعل، لما عرفه من تأثر مباشر بالمسرح الغربي في نشأته ثم سعى رواده لا حقا إلى تأصيل تجربته وإكسابها نفسا عربيا يستمد ملامحه من خصوصيته الثقافية وتراثه العربي.

2. المسرح العربي بين التأثير والتأصيل:

قضية التأثير بالغرب في نشأة المسرح العربي تمثل مرحلة تأسيسية، نظرا لأن توافد هذا الفن إلى العالم العربي جاء محملا بالتجربة الغربية التي حدّدت أسس وعناصر هذا الشكل الفني، وكان التأثير بهذه التجربة محطة ضرورية لا غنى عنها في مسار تكوين المسرح العربي، لذا فالمثاقفة المسرحية لم تكن مجرد ظاهرة تبعية؛ إنّما اتسمت بالإيجابية لما منحتة للمسرحيين العرب من فرصة لخوض تجربة الكتابة المسرحية ولأنّ المثاقفة في جوهرها هي " تفاعل اختياري مفتوح، لا تجنى ثمارها إلا برغبة تبادلية بين المثقفين، تنتج عن الانفتاح على ثقافة الآخر من أجل الحوار والتواصل الإيجابي المثمر " (العماري، 2022، ص. 29)، إضافة إلى رؤية محمد برادة لها بأنّها "تؤدي إلى اكتساب عناصر جديدة بالنسبة لكلتا الثقافتين المتصلتين" (السروي، 2012، ص. 63)، فإن المثاقفة المسرحية هي الأخرى لم تكن ذات اتجاه واحد، بل فضاء تفاعليا متبادلا أثرت فيه، وتأثرت به مختلف المسارح والثقافات الغربية والعربية.

في ضوء هذا التأثير والتأثير شكلت قصص "ألف ليلة وليلة" أحد أبرز أشكال المثاقفة في المسرح، إذ عدت جسرا ثقافيا ومادة درامية في المسرح الغربي، وقد كان المسرح الإسباني القديم من أوائل المسارح التي استلهمت من قصصها مادته، كمسرحية "مأساة كالسينز وميليبيا" للكاتب المسرحي "فرناندو دي روخاس"، كما استوحى الإنجليزي شكسبير هو الآخر

منها مسرحية "عطيل"، ومسرحية "حذاء أبو القاسم الطنبوري" للسويدي أوغست ستريندبرغ، وغيرهم. وتواصل امتداد هذا التأثير العربي إلى الأشكال التمثيلية كخيال الظل، وحلقات السمر وغيرها من الأشكال الفرجوية الشعبية القديمة.

من جهة أخرى، مثلت ألف ليلة وليلة في المسرح العربي منبعاً تأصيلياً لاستلهام التراث، فقد وجد المسرحي العربي في التراث مادته الأصلية التي يؤسس من خلالها هوية مسرحية عربية، ومن هذا الإطار تبلور اتجاهان لاستلهام التراث في المسرح؛ الاتجاه الأول ينحو "نحو اقتباس الأساطير والسير الشعبية والحكايات والتاريخ، في حين يسعى الثاني لإحياء الظواهر شبه المسرحية، مثل خيال الظل، المقامات، مسرح البساط ومسرح السر ومسرح الحلقة، والحكايات أو السامر" (عصمت، 2011، ص. 9)؛ فالأول جعل من الاقتباس التراثي مادة درامية تتشكل داخل قوالب مسرحية حديثة، بينما حاول الاتجاه الثاني إحياء روح الطقوس في المسرحية العربية.

وقد بدأ استلهام التراث وتوظيفه في المسرح العربي بمصر منذ منتصف القرن التاسع عشر ميلادي، "ومن التجارب الإبداعية الأولى لتأصيل المسرح العربي تبرز مسرحية "أبو الحسن المغفل" التي كتبها مارون النقاش عام 1850م بوصفها أول مسرحية عربية اتخذت شكلاً ومضموناً إذ استمد المؤلف مادتها الأدبية من حكايات ألف ليلة وليلة" (سعسع، 2017، ص. 247)، وبرزت في سياق التأصيل للمسرح دعوات لعدد من الكتاب المسرحيين العرب إلى توظيف التراث من أجل خلق مسرح عربي، فتباينت وجهات النظر بينهم؛ فبعضهم يدعو إلى التأصيل له بالعودة إلى جذوره، بينما يدعو آخرون إلى المثاقفة مع الآخر.

يرى دعاة التأصيل أنّ للمسرح أصولاً ضاربة في عمق الثقافة العربية، وأنّ الانتصار له لا يكون إلاّ "بالانتصار للثقافات الفرجوية العربية العريقة من حيث هي قوالبنا المسرحية الخاصة بنا" (أمين، 2024، ص. 193)، ويعكس فكرهم نزعة دفاعية نحو استرداد الهوية المسرحية العربية، من خلال التمسك بالفرجات الشعبية، وبناء قالب عربي جديد، وأبرز من تبني هذا الطرح يوسف إدريس، وتوفيق الحكيم الذي طرح في تساؤله: "هل يمكن أن نخرج عن نطاق القالب العالمي، وأن نستحدث لنا قالباً وشكلاً مسرحياً مستخرجاً من داخل أرضنا وباطن تراثنا؟" (الحكيم، د. ت، ص. 13)، إشكالية حدود الإبداع المسرحي وهويته الثقافية، ويختزن اعترافاً ضمناً بصعوبة تأسيس مسرح عربي خالص، وفي الوقت نفسه يفتح

أفق التفكير في إمكانية تحقيقه من خلال استلهاهم تراثنا القديم حتى نبتعد عن كافة المؤثرات الخارجية.

ومسرحة التراث عند توفيق الحكيم لا تقوم على رفض القالب المسرحي الغربي ولا الذوبان فيه "على أي بعد ذلك أريد أن أنبه بوضوح إلى أنه ليس معنى المناداة بهذا القالب الانصراف عن القالب العالمي المعروف وما يسير فيه من اتجاهات وتطورات... بل على النقيض، فإني إلى جانب ذلك أنادي أيضا بالاحتفاظ في نفس الوقت بالخط الذي سرنا فيه حتى الآن من معاصرة الفن المسرحي العالمي حتى لا نفصل عن الركب الحضاري العام" (الحكيم، د. ت، ص. 21)، إنما جعل الثقافة المسرحية مشروعا لتأسيس هوية مسرحية عربية تجمع بين الأصالة والتجديد، وبين الذات والآخر، وقد شارك مع الحكيم في رؤيته للمثاقفة المسرحية عدد من المسرحيين أبرزهم يوسف إدريس، صلاح عبد الصبور، سعد الله ونوس، عز الدين جلاوي وغيرهم.

ويُختزل هذا المسار في أن الرغبة العميقة في تأسيس مسرح عربي ذي هوية عربية، عن طريق التأصيل كانت الدافع الأساس لظهور المثاقفة المسرحية في صورتها الإيجابية، فقد أعاد من خلالها المسرحي تشكيل التراث برؤية معاصرة، وصاغ من خلالها مسرحا عربيا حديثا ومعاصرا يوازن بين التأصيل والانفتاح على الآخر الغربي.

3. المثاقفة والتجديد الفني في مسرح سعد الله ونوس ومسرح عز الدين جلاوي:

شكل المسرح العربي فضاءً للمثاقفة والتجديد، فكانت النماذج المسرحية العربية منبرا لإعادة تشكيل العلاقة بين الذات والآخر، وبين التراث والحداثة، وفي إطار المثاقفة المسرحية تتبدى تجربتا سعد الله ونوس وعز الدين جلاوي المسرحيتين، والتي من خلالهما يتم طرح ملامح التحول في المسرح العربي، وما انبثق عنه من رؤى جديدة في تشكيل المسرح وهويته العربية.

1.3 تمثيلات المثاقفة المسرحية في مسرح سعد الله ونوس:

كان الانتقال إلى الآخر والاحتكاك بفكره المسرحي دورا في إعادة النظر في مفاهيم الكتابة المسرحية والعرض والتلقي، ما ساهم في تبلور رؤى مسرحية تسعى إلى الموازنة بين الانفتاح على الآخر الغربي، وبين تشكيل خصوصية محلية، وهو ما تجلّى في تجربة سعد الله ونوس المسرحية من خلال قوله: "أثناء دراستي في فرنسا، كان لدي هاجس مزدوج: أن أتعلم المسرح الأوربي، وأن أبلور في الوقت نفسه موقفا نقديا منه. كنت أدرك أن هذين الهدفين يتكاملان، وأنهما يشكلان زادا ضروريا في رحلة البحث عن خصوصيتنا في المسرح، لا نسخ المسرح

الأوربي أو رفضه، بل معرفته معرفة نقدية" (ونوس، 1996، ص. 181). تكشف هذه المقولة عن وعي ونوس بأنّ المثاقفة ليست تبعية ولا رفضاً، وأنّها تتحقق بالنقد والمساءلة اللذين من خلالهما يتمكن من بناء تجربة مسرحية عربية تعيد اكتشاف ذاتها من خلال مسرح الآخر، ومن توظيف التراث الشعبي.

غير أنّ ما يميز المثاقفة المسرحية في تجربته هو أنّها كانت "عن طريق التناص الذي يصل حدّ النقل أو الاقتباس أو الإعداد أو التوليف غالباً" (أبو هيف، 2002، ص. 163) ما عرضه للنقد، إذ رأى النقاد أن هذا التناص هو نوع من الارتهان للمسرح الغربي، بيد أنّه استثمر هذا الأخير في عديد من نصوصه المسرحية، وحوله إلى أداة لتجديد الخطاب المسرحي العربي وإثرائه.

وتتجلى تمثيلات التناص عند ونوس في مستويين أساسيين: التناص مع النصوص المسرحية الغربية، والتناص مع مختلف النصوص التراثية العربية، وسعياً إلى إبراز ملامحه أدرج جدولان يتضمنان المسرحيات الغربية والنصوص التراثية التي وصفت بأنّها نماذج دالة على حضور التناص:

الجدول 1: التناص مع المسرح الغربي

التناص مع المسرح الغربي	
النص المسرحي المتناص معه	مسرحية سعد الله ونوس
الرسول المجهول في مأتم انتيجونا	حكاية جوقة التماثيل (1965)
- ست شخصيات تبحث عن مؤلف ل: بيراندللو. - ثورة الموتى ل: أروين شو	حفلة سمر من أجل 5 حزيران (1968)
توراندوت لبريخت رجل برجل لبريخت	توراندوت (1976) الملك هو الملك (1977)
موكنبوت لبيتر فايس	رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة (1978)
القصة المزدوجة للدكتور بالمي بيويرو بايخو	الاغتصاب (1989)
كل شيء في الحديقة لجايلز كوبر	يوم من زماننا (1993)
فاوست لغوته	ملحمة السراب (1995)

المصدر: إعداد الباحثة، 2026

نستشف من خلال هذا الجدول أنّ المثقفة المسرحية عند ونوس انبنت على التناص بين المسرح الملحمي لبريخت خاصة في مرحلة مسرح التسييس، حين تناص تقنيات بريخت مثل التغريب وكسر الجدار الرابع، كما أنه نجح من خلال هذه التقنيات في التأسيس لبيانات مسرح عربي جديد من خلال نقل المُشاهد من كونه متلقي مستهلك إلى جعله مشاهداً مفكراً وناقداً لا مستهلكاً؛ أي تحويله من متفرج عادي إلى طرف فاعل في الحوار، كما تناص مع المسرح الكلاسيكي لغوته، والمسرح التراجيدي الإغريقي لشكسبير، ما يعكس انفتاحه على التجارب المسرحية العالمية، حيث أنّه استفاد من تقنيات هذه المسارح، وأعاد توظيفها في مسرحه بوعي نقدي ورؤية جديدة من خلال تبنيها ثقافياً، لمواجهة الواقع العربي المأزوم سياسياً.

ويتجلى التناص مع النصوص التراثية في تجربة ونوس بوصفه أحد أهم مسارات التأصيل للمسرح العربي وذلك من خلال استحضار الحكايات الشعبية وشخصياتها، والأحداث التاريخية، وكذا الأساطير والرموز، واستخدامها كقناع لمعالجة القضايا السياسية والاجتماعية العربية، والجدول الآتي يوضح النصوص التراثية المتناص معها:

الجدول 2: التناص مع النصوص التراثية

التناص مع النصوص التراثية		
التناص	مسرحية سعد الله ونوس	النص المتناص معه
التناص الشعبي	الملك هو الملك الفيل يا ملك الزمان	ألف ليلة وليلة نوادرجحا
استحضار التاريخ	منمنمات تاريخية	حادثة مدينة دمشق (803هـ) نصوص لابن خلدون حول هذه الحادثة
الأساطير	ملحمة السراب	زرقاء اليمامة

المصدر: إعداد الباحثة، 2026

رأى سعد الله ونوس أن استلهام الحكايات التراثية العربية على مختلف أشكالها سردية كانت كالسير الشعبية والحكايات أم أدائية كخيال الظل تجعل المسرح العربي "عربياً خالصاً" في روحه وحكاياته، حتى لو استخدم القوالب الغربية وأدواتها وتقنياتها، فالمثقفة المسرحية -بطابعها الإيجابي- وفق ما سلف عند ونوس بوصفها مشروعاً لتأسيس مسرح

عربي تقوم على الانفتاح نحو الآخر صاحب السبق المسرحي، وعلى إحياء التراث بوصفه منبعاً للتأصيل له، إذ جعل من مختلف أشكال التناص آلية لإعادة قراءة النصوص في أفق البحث عن هوية عربية للمسرح.

2.3 المسردية كآلية مثاقفة فنية في مسرح عز الدين جلاوي:

يشكل التجديد في المسرح العربي الحديث ضرورة فنية أملت لها تحولات الفكر والحياة، لذا سعى المسرحيون العرب إلى تطوير أشكال مسرحية تعكس هذه التحولات، وقد اتسمت محاولات التجديد المسرحي عند العرب "باستحضار التراث واستلهامه، وبالبحث عن قالب مسرحي متميز له لغته المسرحية الخاصة التي تحاول أن تتجاوز صيغة المسرح التقليدي لصالح مسرح قائم على أشكال الفرجة" (قاجة، 2009، ص. 328)، وفي هذا السياق برزت تجربة عز الدين جلاوي التي اتسمت باستخدام المسردية كبديل للقوالب الغربية وكآلية رئيسة للتجديد المسرحي، حيث اقتربت نصوصه المسردية من فنون الحكيم القديمة كالمقامة، والسير والحكاية الشعبية.

والتراث في تجربة جلاوي من أهم الركائز التي بنى عليه مشروعه المسردية، فقد قام من خلاله بإعادة إنتاج التراث الشعبي، عن طريق دمج عناصر السرد في شكل فني معاصر، وكان التراث حاضراً في مسرديته "أحلام الغول الكبير" حين استحضر فيها الشخصية الأسطورية الشعبية الجزائرية "الغول"، ليعيد بناء علاقة الإنسان بالواقع والسلطة، فهو لم يستثمرها ككائن خرافي في المخيال الشعبي، بل كرمز للاستبداد وأداة لنقد السلطة مقدماً إياها في قالب درامي، مرتكزاً على أساليب المسرح الغربي الحديث خاصة المسرح الرمزي والعبثي. ومن الرمز الأسطوري إلى الرمز الشعبي في حكاية "بقرة اليتامى" حين تتحول البقرة إلى رمز دال يعكس مأساة اليتيم في مسردية "الفجاج الشائكة" أين مزج جلاوي بين الواقع والخرافة والترفيه، وفي المنحى الرمزي نفسه تأتي مسرحية "الأقنعة المثقوبة" لتتحدى المجتمع وتكشف زيف الأقنعة، من خلال التناص مع مختلف أشكال التراث الشعبي.

وجلاوي في مسرديته لا ينغلق على التراث بل يمارس فعل المثاقفة من خلال الانفتاح على الحداثة وما بعدها من خلال ما يعرف بتداخل الأجناس، فالمسردية كما يقدمها هي مصطلح قائم بذاته "يجمع بين السرد والمسرح ويهيئ النص للقراءة ابتداءً من المستوى البصري، إلى استحضار تقنيات السرد مع مراعاة خصوصية المسرح" (جلاوي، 2017، ص. 8). وتتجلى في مسرحه بوصفها أكثر من مجرد تداخل بين السرد والمسرح، بل فعل مثاقفة يلتقي فيه السرد بتقنياته من خلال إحياء البنية السردية العربية واعتماد البنية الركحية

الغربية، في شكل قالب درامي حديث ضمن رؤية عربية تجمع بين التجديد والحفاظ على الهوية، كما كان استلهام السرد إعادة لتعريف المسرح العربي عامة والجزائري خاصة. وبهذا جعل جلاوجي من مسردياته وآلية الكتابة السردية التي استحدثها في كتابة نصوص المسرح، آلية تزواج بين التراث الشعبي بمختلف أشكاله من أسطورة وحكايات شعبية، وأمثال شعبية، وأغاني وسير شعبية، وبين القوالب المسرحية الغربية الحديثة، وبذلك استطاع أن يؤسس لمسرح يجمع بين الحداثة وروح الهوية العربية.

4. خاتمة:

في ضوء ما تقدم، يمكن القول إنّ المثقفة بصورتها الإيجابية في المسرح العربي لم تبني على مبدأ التبعية، بل على الوعي النقدي بالآخر/ الغرب، لذا كانت مسارا جدليا يحيل الاقتباس إلى إبداع، ويحول التأثير إلى وعي بالذات، وهو ما تجسد في مسرح سعد الله ونوس من خلال جعل التناسل فعلا نقديا يؤسس لمسرح عربي، وأداة لإعادة قراءة التراث وتسييسه، أمّا عز الدين جلاوجي فقد سار بالمثقفة في مسار مغاير إذ أعاد إنتاج نصوص التراث الشعبي في بنية حدائية، فحقق توازنا بين الأصالة والتجديد، كما أسهم في تشكيل مسرح عربي متفرد. وبذلك يلتقي ونوس وجلاوجي في بناء مسرح عربي مثاقف يوازن بين التأثير والتجديد والحفاظ على الهوية.

5. قائمة المراجع:

• المراجع:

1. أبوهيف، عبد الله، (2002)، المسرح العربي المعاصر: قضايا رؤى وتجارب، سوريا، اتحاد الكتاب العرب.
2. جلاوجي، عز الدين، (2017)، مسرح اللحظة: مسرديات قصيرة جداً، الجزائر، دار المنتهى.
3. الحكيم، توفيق، (د. ت)، قالبنا المسرحي، مصر، دار مصر للطباعة.
4. الخليل، سمير، (2014)، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، لبنان، دار الكتب العلمية.
5. الدواي، عبد الرزاق، (2013)، في الثقافة والخطاب عن حرب الثقافات، لبنان، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات.
6. الزبيدي، محمد مرتضى، (1986)، تاج العروس من جواهر القاموس، الكويت، مطبعة حكومة الكويت.
7. الزمخشري، أبو القاسم جار الله، (1998)، أساس البلاغة، لبنان، دار الكتب العلمية.
8. السروي، صلاح، (2012)، المثقفة وسؤال الهوية: مساهمة في نظرية الأدب المقارن، مصر، دار الكتبي للنشر والتوزيع.
9. عصمت، رياض، (2011)، المسرح العربي: سقوط الأقنعة الاجتماعية، سوريا، الهيئة العامة السورية للكتاب.
10. العماري، الصديق الصادق، (2022)، ديناميات الثقافة في المسرح: من المثقفة إلى التناسج الثقافي، المغرب، مؤسسة مقاربات للنشر والصناعات الثقافية.

11. قاجة، جمعة أحمد، (2009)، المدارس المسرحية وطرق إخراجها منذ عصر الإغريق حتى العصر الحاضر، قطر، وزارة الثقافة والفنون والتراث.
12. مجمع اللغة العربية، (1972)، المعجم الوسيط، مصر، دار المعارف.
13. المناصرة، عز الدين، (2005)، النقد الثقافي المقارن: منظور جدلي تفكيكي، الأردن، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع.
14. ونوس، سعد الله، (1996)، الأعمال الكاملة (المجلد الثالث)، سوريا، الأهالي للطباعة والنشر.

• المقالات:

1. أمين، خالد، (2024)، سياسات المسرح العربي في محك التفكير العابر للحدود، المجلة العربية للثقافة، تونس، العدد 69-70، ص. 193.
2. سعسع، خالد، (2017)، استلهام التراث في المسرح العربي: قراءة في مسرح سعد الله ونوس، مجلة إشكالات، تامنغاست الجزائر، العدد 11، ص. 247.