

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر - باتنة -

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

المسرح عند سعد الله ونوس

"مغامرة رأس المملوك جابر" أنموذجا،

مقاربة سيميائية.

الماجستير في الأدب العربي مذكرة مقدمة لنيل شهادة

تخصص: مسرح عربي

إشراف:

د/ عبد الرزاق بن السبع

إعداد الطالب:

أبوزيد قاسم

السنة الجامعية: 1431/1432هـ / 2010/2011م

عرفان

إلى الأستاذ الفاضل الدكتور "عبد الرزاق بن السبع" لك كل التقدير و الاحترام.

إلى كل من أسهم في هذا البحث، ولو بالكلمة الطيبة

لكم جميعا جزيل الشكر والامتنان.

مقدمة

يعد المسرح من الفنون التي لها اتصال وثيق بحياة المجتمعات، فهو توليفة تجمع في شبكة متجانسة الشخصيات، والأحداث، وكذا الأزمنة والأمكنة واللغة في قالب واحد. وهو ما سيسمح للنص الدرامي من أن يكون أحد أهم الوسائل التي تمكن الفرد من التعبير عن آماله وآلامه، عن طموحه وهمومه. فالفن المسرحي يعد وسيلة تطهير على رأي أرسطو، لما يحمله من طابع فرجة وترفيه في قالب الكوميديا، أو يعبر عن مأساة وألام تحمل في طياتها أبعادا تراجمية، كما أنه يحمل بعدا آخر من خلال التعبئة التي يسعى من خلالها إلى استنهاض الهمم، فهو جنس فني لا يشترط أن يكون الفرد متعلما، ولا ينظر إلى الناس على أساس طبقي، بل أنه يسعى لاحتواء الجميع، وذلك عن طريق التحريض على انتشال الذات الفردية من سلطة الإيديولوجيات الحاكمة، وتحريرها من رقة الاستبداد والتخلف الفكري.

فالمسرح إذن صناعة إنسانية معبرة عن التحضر الذي يتجسد من خلال احترام رأي الآخر وإعطائه حق التعبير مهما تباينت وجهات النظر واختلفت السلوكيات، لأنه وببساطة تعبير راق عن رسالة الاتصال والتواصل مع الذات بجميع مكوناتها، ومع الآخر في مختلف تجلياته، فمن خلال ذلك تتبلور الأفكار و تتجسد الأطروحات في شكل حوار يسهل على القارئ أو المشاهد استيعابه وفهم مغزاه مما يقوي عملية التأثير، لأن العملية الاتصالية تتطلب شروطا خاصة كي تتحقق فكرة الخطاب المسرحي المرجو.

وإذا تطرقت للأسباب التي دفعني إلى اختيار هذا الموضوع (المسرح عند سعد الله ونوس، مغامرة رأس المملوك جابر أنموذجا مقارنة سيميائية)، فإنه يرجع بالدرجة الأولى، لكون الفن المسرحي يتيح لدارسيه فرصة الإطلاع على أهم البنى الفكرية والجمالية التي يتشكل منها النص الدرامي، حيث تبرز علاقة تأثيرية تجمع الكاتب (باحث) والقارئ (المستقبل)، مما يشكل مرتكزا جوهريا من مرتكزات الخطاب.

أما السبب الآخر، فيرجع إلى طبيعة المسرح في حد ذاته، على اعتبار أنه من أهم الفنون التي سمحت للمثقف العربي من أن يعبر من خلالها عن مدى رفضه لواقعه الاجتماعي والسياسي المترهل، فكانت نكبة حزيران (1967) نقطة تحول في حياته بحق، أين ثار على أوضاعه، وسعى للمطالبة بالقيم التي تهم المواطن البسيط كالعدل، والمساواة، وإبراز حقيقة العلاقة الموجودة بين المواطن والسلطة، وكيف أن هذا المواطن ذاته يحمل بذور موته من خلال رضوخه وهوانه.

وعن الأسباب الأخرى والتي لعبت دورا في هذا الاختيار، فقد يكون للميولات الشخصية الدور الرئيس في ذلك ، فالفن المسرحي كان ولا زال يستهويني، كيف لا؟ فهو الفن الذي الوحيد الذي أجد من خلاله المتنفس المعبر عن الآراء ووجهات النظر سواء أكانت سياسية، أم اجتماعية من دون حرج، إنّه فن ذو رسالة إصلاحية تغييرية ،"فأعطيني مسرحا، أعطيك شعبا".

وبناء على ما تم ذكره، فإن هذا العمل سيحاول دراسة المسرح عند سعد الله ونوس، متخذا من نص مسرحية(مغامرات رأس المملوك جابر) أنموذجا، وذلك بتطبيق المنهج السيميائي، مستندا على بعض قواعد النظرية السيميائية التي مثلت الإطار المفاهيمي والإجرائي لهذه الدراسة، مما يسمح لي بالتطرق للفضاءات الفنية المتولدة سواء على المستوى المرسل أو على المستوى المتلقي، مرتكزا على السياقات التاريخية والاجتماعية والسياسية، التي يلم بخفاياها هذا الخطاب المسرحي، والموجودة بداخل النص الدرامي المراد دراسته.

ولعلّ اعتماد مناهج نقدية جديدة كالسيميائية تحقق فرضية تجاوب الفن مع روح العصر ومستجداته. فأهمية هذا المنهج النقدي الحديث(السيمياء) تبرز من خلال إحاطته بالفهم (السوسولوجي)، وإمعانه في دراسة المحيطات التي تعنى باللغة والطبيعة، والتي تستفحل داخل حيثية المضامين الإشارية والعلامتية في متن لغة الخطاب المسرحي.

السيمياء إذن منهج للعلوم الإنسانية وتطبيقات سوسيو تاريخية تساهم في فهم حيثيات الخطاب المسرحي وتفكيكه .

فهذه المنطلقات هي طريقنا إلى تكوين مدونة تدرس المسرح عند سعد الله ونوس من خلال مسرحية (مغامرات رأس المملوك جابر)، فعملية الانتقاء كانت مدروسة، على اعتبار أن نوع المقاربة أملى ذلك من حيث البنيات الفكرية أو اللغوية المدعمة بترسيمات تنبني عليها الأشياء وتقوم عليها العلاقات، مما يسمح بإبراز المنظور السيميائي بنوعيه: الدراسة السميولوجية، والدراسة السيميائية، وذلك من خلال مجموعة من التساؤلات التي تطرح نفسها بقوة في النص المسرحي المتناول بالدراسة،

- فهل العنوان «مغامرة رأس المملوك جابر» أستطاع إثارة فضول القارئ قبل الغوص في فعل القراءة؟

- هل توظيف الفضاء المكاني والسوسيو ثقافي، عبّر بصدق عن طبيعة الفرد العربي من خلال هذه المسرحية؟

- هل تمكن سعد الله ونوس رغم فعل الاستلهام من الفكر البريختي، أن يسقط ذلك على الواقع العربي؟

- هل البناء السردى في نص المسرحية، دلّ على تمكن الكاتب من أدوات التعبير الفني؟

وللإجابة عن هذه الإشكالات، ونظرا لطبيعة الموضوع، فقد ارتأيت أن أضع له هيكلًا يتكئ على مقدمة، مدخل وفصلين؛ أحدهما نظري والآخر تطبيقي.

ففي المدخل تطرقت إلى الكاتب ومدونته المسرحية، وكان الدافع في ذلك هو معرفة جوانب الإنسانية في حياة سعد الله ونوس الإنسان، منذ طفولته إلى أن توفاه الأجل، كل ذلك حتى نطلع على العوامل النفسية والاجتماعية وكذا السياسية، التي صقلت موهبة هذا المبدع. وفي المرحلة الثانية، تم تناولت التجربة الفنية لسعد الله ونوس المسرحي، لأن الرجل أثار جدلا في الأوساط المسرحية بالموضوعات التي يطرحها، والتقنيات التي كان يوظفها. ثم عرضت للمدونة (مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر) مع التركيز على زاويتين؛ فقدمت تلخيصا لأهم

ما جاء في المدونة من تقنيات اعتمدها ونوس، ومن أين استلهم ذلك، ثم عرضت لملخص موجز عن المسرحية، لأخرج ببعض القراءات يكون فيها نوع من الإسقاط على واقعنا.

أما الفصل الأول (المسرح والسيما)؛ فقد تناولت فيه مبحثين:

المبحث الأول: تحدثت فيه عن مفهوم المسرح ونشأته السوسيولوجية عبر التاريخ، مع التركيز على إبراز أهم مراحله الفنية وعلاقتها بالمجتمعات الإنسانية، لأعرج بعد ذلك على أهم الأشكال الفنية ومدى صلتها بالحياة السياسية، خاصة في المجتمع العربي.

أما المبحث الثاني: فقد تناولت فيه علم السيمياء من حيث النشأة والاصطلاح والمفاهيم المحددة له، من خلال بعض النظريات، سواء ما تعلق بمنظور دوسوسير اللغوي اللساني، أو منظور شارل سندرز بيرس الفيلسوف الأمريكي، والذي ربط السيمياء بعلم المنطق، من خلال تصوراته المختلفة عن العلامة.

وكان الفصل الثاني (المقاربة السيميائية لنص المسرحية): مخصصا للجانب التطبيقي، حيث عرضت لنص المسرحية من جانبين مختلفين سيميائيا.

الجانب الأول: هي دراسة سيميولوجية لنص المسرحية، تناولت الدلالات المبتوثة داخل النص، حيث تم التركيز على سيمياء العنوان على اعتباره عتبة نصية، يتم الولوج بها إلى عالم نصنا المسرحي من خلال تناول مكوناته التركيبية، ودلالاته المختلفة.

كما تطرقت لسيمياء الشخصية، أين عرفناها من حيث أنها أيقون يتجلى عن طريق القراءة، ومن حيث كيانها الصوري وأوصافها وأسمائها وسمات تعيينها، ودال الشخصية ورمزيتها.

ثم تحدثت عن سيمياء المكان على أساس أنه المؤطر لكل ما في المسرحية من حيث وظائفه؛ في صلتها بكل ما في المسرحية من أحداث وشخصيات.

أما سيمياء الفضاء الثقافي الاجتماعي فعرضنا لها لما في النص من دلالات معبرة عن طبيعة المجتمع الذي حدثت فيه القصة، وما لذلك من إسقاطات على شخصيات الدرامية أو ما يحدث في واقعنا الراهن وقد أردفنا ذلك بنص موازي.

أمّا الناحية الثانية، فإن دراستها اعتمدت سيميائية النظام التكويني لنص المسرحية من حيث دراسة مختلف الوظائف التي قامت بها الشخصيات الدرامية، ودوائر الفعل فيها، وسيمياء النظام السردي من خلال تطبيق النموذج العاملي، ومن منطق نظام العلاقات بين العوامل و الصعيد النظمي للأداء، وكذا مربع القدرة.

ثمّ كانت الخاتمة بمثابة حوصلة رصدت أهم الملاحظات والنتائج المتوصل إليها من خلال هذا الجهد.

وقد اعتمدت الدراسة وهي تشق طريقها، على مجموعة من الأسانيد التي كانت بمثابة مشاعل أنارت لي الدرب ويسرت لي السبيل، أذكر منها على سبيل التمثيل لا الحصر؛ "الكلمة الفعل في مسرح سعد الله ونوس" للمؤلف السوري إسماعيل فهد إسماعيل ، وكتاب "سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث" لصاحبه فاتن علي عمار، أما في مجال المقاربة السيميائية، فاعتمدت على كتاب مدخل إلى السيميوطيقا، لسيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد، وكذا "علم النص" لجوليا كريستيفا

إنّ اعتمادي لهذه المنهجية المحددة، ساهم بشكل كبير في تسليط الأضواء على النص الدرامي المدروس، ولكن الحقيقة أنني واجهت بعض الصعوبات أهمها النص المسرحي في حد ذاته، فالباحث يجد إشكالية في ذلك، هل يدرسه كنص فني كتب ليقرأ؟، أم أنه يدرسه كنص كتب ليمثل؟، خاصة إذا علمنا أن سعد الله ونوس أضاف الكثير من الهوامش التي وضعها في الأصل لمخرج المسرحية لا لقارئها مما صعب علي التعامل مع ذلك، لأن المسرح جنس أدبي يعتمد مبدأ الوحدات الأساسية وعلاقتها بعضها ببعض، وكذا النظام الذي تسير وفقه.

إضافة إلى ذلك، فقلّة بعض الكتب المتخصصة في مجال دراسة المسرح وفق المقاربة السيميائية، وصعوبة الحصول عليها، كان سببا في عدم الغوص أكثر في المنهج السيميائي و الإلمام بكل خصائصه.

وبعد هذا العرض، فإنّ المقام يفرض أن أقف إجلالا وتقديرا، مع تقديم جزيل الشكر والامتنان لأستاذي المشرف على هذا البحث، فسعة صدره، وحسن طريقته في توجيهي، وتحمله لي على هفواتي وسقطاتي، كل ذلك كان زادي، فله عظيم الامتنان والتقدير.

وإن نسيت فلا يحق لي أن أنسى فضل الدكتور صالح لمباركية، والدكتور أحمد جاب الله على ما زرعاه في من رغبة في الاطلاع، وحب للبحث الأكاديمي، والشكر موصول من خالهما لكل الأساتذة الذين أشرفوا على تدريس دفعتنا، وإلى أعضاء لجنة المناقشة على ما بذلوه من جهد في قراءة هذا العمل، فلهم عظيم الامتنان والتقدير، وإن حالفني التوفيق فذلك فضل من الله العليم، وإن كان غير ذلك، فمن نفسي وما توفيقني إلاّ بالله، عليه توكلت، وبه أستعين.

مدخل:

الكاتب والمدونة

سعد الله ونوس الإنسان و الفنان:

لعله من الصعب على أي دارس الفصل بين سعد الله ونوس الإنسان والكاتب، «أنه وبساطة في حياته مثلما في إبداعه ، مفرط الحساسية و موهوب في رؤية الأشياء التي تكمن خلف الأشياء»¹؛ فونوس الإنسان هو ونوس الفنان « قومي الروح يساري المنهج، ديمقراطي الحضور و الطرح»⁽²⁾.

«ولد المسرحي العربي سعد الله ونوس عام 1941 بقريّة حصين البحر المتربعة على هضبة جبلية و المطلّة على البحر، وقد سماها سعيد حورانية الكاتب السوري بفايمار الشرق لكثرة ما ترى فيها من مثقفين وكتاب وصحافيين وفنانين على الرغم من صغر مساحتها وقلة عدد سكائها»³؛ فأهلها يتميزون بالقدرة على تحويل آلامهم إلى دعابات تبرز انتكاسات الحياة، وذلك من خلال محالس تعقد هي أشبه بالمسارح، فغدت شخصياتهم مسرحية ولو بعفوية.

أما عن الوسط العائلي، فإن سعد الله ونوس نشأ في عائلة ذات جاه وعراقة، «فأبوه — أحمد سعد ونوس — من وجهاء القرية، عرف بكثرة أسفاره وتعدد علاقاته الإنسانية مما جعل بيته قبلة للناس القادمين إلى القرية، ومكانا يلتقي فيه رجال الدين الذين يعقدون جلسات في الشعر الصوفي، فكان الفتى يسترّق منهم السمع»⁴، كل ذلك أسهم في تنمية شخصيته وموهبته وتصوره الفلسفي في مراحل عمرية لاحقة.

تعلم ونوس ودرس المرحلة الابتدائية بقريته، فتميز بذكائه ونبوغه : "فقد كان أكبر من سنه ويشهد معلمه متري غرنوق على ذلك بقوله:

1. الطيب صديقي : سعد الله ونوس ومسرح التيسيس، مجلة الوسط، سوريا، العدد: 217، 1996، ص: 52.

2. صلاح الدين أبو ذياب : سعد الله ونوس الحضور والغياب، دار سعود الصباح، الكويت، 1997، ص: 163.

* فيمار: قرية ألمانية تقع على الساحل، تميزت بصغر المساحة، وكثرة المثقفين من أبنائها.

3. نفسه ، ص: 50.

4. فائق علي عمار: سعد الله ونوس في المسرح العربي، دراسات، دار سعاد الصباح للنشر و التوزيع، الكويت، دط، ص: 42.

«كنت ألحظ عنده الجدية والوطنية، والعناية بدروسه ووظائفه، كان أكبر من سنه، وأسئلته عن بيئته، وأهل قريته وحكاياتهم كانت كثيرة و تشغل باله. هذه النباهة والفتنة جعلته يبدأ قراءة الروايات والكتب وعمره أحد عشر سنة، فاطلع على إبداعات جبران و ميخائيل نعيمة ، نجيب محفوظ، وطه حسين. ومع هذا الزخم، تفاعل الفتى مع ما كسبه من موروث شعبي كحائي»¹.

ولاستكمال الدراسة الإعدادية والثانوية كان لازما على سعد الله أن يرحل إلى مدينة (طرطوس) ليكمل تعليمه، فشهد الجميع له هناك على براعته وفطنته، وكمكافأة على اجتهاده، أرسل في منحة دراسية عند نهاية المرحلة الثانوية إلى القاهرة للحصول على الليسانس في الصحافة.

وفي أرض مصر اكتشف عالما أوسعاً وأغنى سواء على مستوى التحصيل العلمي أو حتى على المستوى الفكري، «كيف لا وهو الذي شهد فترة الانفصال بين مصر وسوريا عام 1963، فانعكس كل ذلك عليه، وليتجلى هذا في أعماله ما بين عام 1961/1963 كدراسته النقدية لرواية "السام-لمورافيه" و كتابته لمسرحية "ميدوزا تحرق في الحياة»².

وبعد الانفصال الذي حدث بين مصر وسوريا عام 1963 «يعود ونوس إلى موطنه ليشغل مناصب إدارية من دون أن يستقر في واحدة منها، فقد التحق بمجلة الآداب ثم مجلة المعرفة، ليعين عام 1965 مسؤولاً عن قسم الثقافة في جريدة البعث الرسمية، "وواكب هذا العمل إنتاج أول مجموعة مسرحية قصيرة تضم لعبة الدبائيس، المقهى الزجاجي، والرسول المجهول في مأتم أنتيجونا»³.

وفي عام 1966 يسافر سعد الله إلى فرنسا في إجازة دراسية مكنته من الاطلاع على الطروحات الجديدة في عالم المسرح، فاستوعبها ووعاها، وطوعها في إبداعاته، أين ظهر

1. فائق علي عمار :سعدا لله ونوس في المسرح العربي الحديث، ص: 43.

2. نفسه، ص: 43 .

3. صلاح الدين أبو ذياب :الحضور والغياب، ص: 65.

فيها متأثراً نفسياً بسبب هزيمة حزيران، والتي أَلقت بظلالها على رؤاه الفكرية والسياسية؛ ولعلّ أبرز ما يجسد هذا التأثير سواء على مستوى الشكل الفني أو الفكري مسرحية (حفلة سمر من أجل الخامس حزيران)، وكذا مسرحية (عندما يلعب الرجال).

عاش سعد الله ونوس فترة السبعينات متنقلاً بين العمل الصحفي تارة، والعمل الإداري تارة أخرى «لكنها فترة خصبة، فقد أثمرت روائعه المسرحية المتمثلة في مغامرات رأس المملوك جابر عام 1970، والمملك هو الملك 1977، إضافة لنشره كتاب "بيانات لمسرح عربي جديد"، ورغم ذلك فقد واجه عديد المشاكل والصعوبات فقد منعت السلطات عرضه لمسرحية (مغامرات رأس المملوك) ورفض تجسيد سيناريو (حكاية تل العرب) إلى عمل سينمائي حتى الآن»¹، وهذه المرحلة جسدت ما يقال عن تمكنه من المنهج البريختي، «فقد وصل إلى قمة الفهم الفني والفكري لبريخت»².

ومع نهاية السبعينات وتعدد هزائم العرب واستسلامهم، خاصة وقد تم توقيع اتفاقية كامب ديفيد، أصيب ونوس بخيبة أمل، «فالمسرح لم يعد الوسيلة التي تحمل أحلامه وتعبر عن تصورات، فشر باليأس مما جعله "ينقطع عشر سنوات عن كتابة المسرح»³، فلم يجد إلا وظيفة إدارية ليحترق بها، فقد كان مسؤولاً في جريدة السفير اللبنانية مشرفاً على القسم الثقافي، واستمر على هذه الحال إلى غاية 1989 أين عاد إلى عملية التطهير بالكتابة المسرحية، فكتب مسرحية "الاغتصاب"***.

1. فاتن علي عمار: سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث، ص: 44.

2. زهير حسن: الملك هو الملك و مسرح المرأة، مجلة الآداب اللبنانية، بيروت، لبنان، عدد آب 1978. ص: 95.

3. ينظر: صلاح الدين أبو دياب: سعد الله ونوس، الحضور و الغياب. ص70.

*. برتولد بريخت: ولد عام 1898 بألمانيا، عاش مطاردة من هتلر، هرب إلى الدنمارك فكليفورنيا، تميز المسرح البريختي باستخدام الجدار الرابع، أي إشراك المشاهد في الحدث الدرامي عن طريق الراوي الذي يطرح أسئلة يخاطب من خلالها الجمهور فيحثه على اتخاذ موقف ما ليصبح جزء من المسرحية. (www.manbarlrai.com)

** الاغتصاب: مسرحية كتبت عام 1990. تحدثت مضمونها عن قضية الصراع العربي الإسرائيلي، وقد أثار كعادة ونوس جدلاً واسعاً لما صاحبها من اتهامات للكاتب بالخيانة والتخاذل والتطبيع على حساب القضية الفلسطينية، رغم أن خطابها تميز بالعقلانية والديمقراطية.

أما في مرحلة التسعينات فإن ونوس جنح إلى التأمل واقتنع بأن مساره قد لفه الكثير من الخلط وعدم الفهم الجيد، «لذا نراه يتماهى في حالة من الصوفية والفلسفية، ولعل إصابته بداء السرطان عام 1994 أثر فيه كثيرا، فقد قلّ حضوره رغم مواقفه الجريئة ضد كلّ من أراد توظيف الديماغوجية واحتكار الوطنية من أجل فصل من لا يوافق الرأي، هذه المشاكسات أرهقها المرض لكنها ظلت متقدمة، وقد جسدت عام 1996، في مسرحية ملحمة السراب، وكذا منمنمات تاريخية*»¹.

وفي الخامس عشر من أيار عام 1997 تنطفئ هذه الشعلة تاركة اسما متوهجا كالنجم و الصوت مجلجل كالرعد، مات ونوس و بقي المسرح.

1. خليل أحمد صويلح، سعد الله ونوس ممسرح التحولات والانهيئات، جريدة الأخبار الأسبوعية، سوريا، عدد آب، 2009.

* منمنمات تاريخية: مسرحية كتبت عام 1994. وهي من ثلاثة فصول، تروي حصار التتار لدمشق في عهد تيمورلنك، وكيف كان رد أهلها على قدوم الغازي، فقد وقف الشيخ برهان الدين التاذلي وتلامذته موقفا حازما من الذين أرادوا الخيانة، فنقل السلطة إلى آزادار الأمير، الذي يريد القتال حتى الموت، فيجبر الجميع علي مضي في مشروعه الجهادي، في انتظار السلطان المملوكي الذي سيعين. <http://ar.wikipedia.org>.

ونوس والمسرح من التكوين إلى التماهي* :

كان لنكبة فلسطين 1948 شديد الوقع على الوطن والمواطن العربي، حيث تعددت لحظات الانهيار والانكسار، بدءاً بهزيمة حزيران عام 1967، مروراً بتوقيع اتفاقية كامب ديفيد 1978 ثم اجتياح لبنان عام 1982، و وصولاً إلى حرب الخليج. هذه اللحظات القاسية عاصرها ونوس المسرحي صاحب الحس المرهف بكثير من المرارة والألم النفسي.

وفي هذا الوسط الاجتماعي والسياسي المترهل، «لم يجد سعد الله إلا المسرح وسيلة يناضل بها في وجه الظروف باحثاً من خلاله عن مشروع يعيد للأمة هويتها وكرامتها، مشروع يتسم بعمق نافذ ووضوح باهر ونبيل إنساني شامل، مشروع يهدف إلى تغيير العالم، ينطلق من موقف نقدي واع وعميق لمشكلات الأمة»¹.

والذي يجب الإشارة إليه ونحن نعرض لمسيرة هذا الكاتب المسرحي الفذ، هو أن هذا المشروع الفني كان يزداد عمقاً و نضجاً مع مرور الأيام، والحقيقة أن هذه التجربة المسرحية مرت بمراحل فنية أسهمت في صقل تجربة سعد الله ونوس، وبوأته هذه المنزلة، التي يمكن رصد أهم محطاتها فيما يأتي .

رحلة البداية و التكوين:

إن المطلع على المسرحيات التي كتبها ونوس مع بداياته الفنية، يلمح أنها نتاج قلق نفسي و فكري، فالمذاهب الفكرية من رومانسية ووجودية كانت تصطرع في نفسه، فجعلت هذا الإبداع الفني ذا طبيعة اجتماعية وسياسية متسمة بالنقد والجرأة.

أما عن القضايا التي تطرق إليها ونوس في هذه الفترة، فإنها «قضايا عبرت عن البؤس والقهر، الظلم والاستبداد السياسي، ففي مسرحية "جثة على الرصيف" مثلاً تطرق فيها إلى التفاوت الطبقي، أين وجد الإنسان البسيط نفسه، فاقدا للكرامة و الإنسانية، وفي

*لقد اعتمدت هذا التقسيم بعناوينه، من خلال اطلاعي على كتاب: الكلمة الفعل في مسرح سعد الله ونوس. إسماعيل فهد إسماعيل، وقد راقني هذا التقسيم لما في ذلك من موضوعية.

1. ينظر فائق علي عمار، سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث، ص:58.

"مأساة بائع الدبس الفقير" وكذا "الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا" تناول قمع السلطة أجهزتها. ولم يكتف ونوس بهذا الحد، بل ثار على الجميع بما فيهم الطبقة الشعبية القانعة بقدرها الذي يتلاعب به الساسة، والنتيجة هو فقدان الرغبة و الحياة و انعدام الإرادة و الفعل الايجابي، هذا الطرح جسده ونوس في مسرحية "المقهى الزجاجي"¹.

ولم يغفل سعد الله عن قضية فلسطين، بل كانت شغله الشاغل فنكستها هي سبب كل وهن ألم بالعرب، «ولم يجد سوى مسرحية "فصد الدم" ليكشف من خلالها أن الكسل والاستسلام والتزييف الإعلامي هي الأسباب لعبت التي دورا بارزا في هزيمتنا أمام إسرائيل، ولم يكن القصد عند ونوس من هذه القضايا الرصد فحسب بل كان يرمي إلى تفكيك وتعرية البنى التركيبية الاجتماعية و مؤسساتها المختلفة، انطلاقا من موقف نقدي يتسم بالجرأة و العمق و الشمولية»².

لقد كانت رؤية ونوس لواقعه في هذه المرحلة، رؤية «بسيطة لم يتوافر فيها ذلك الإدراك العميق لمنطق التاريخ و لحركاته. والواقع عنده في هذه المرحلة بسيط مؤلف من لونين الأسود و الأبيض»³.

لقد أجمع النقاد على أن سعد الله ونوس قد استلهم من الواقعية النقدية وكذا من مسرح العبث، خاصة وأن تواجده بفرنسا سمح له بالاطلاع على هذه الأشكال التي غير وبدل بها في إبداعاته. على العموم، لقد مال ونوس إلى التيارات المسرحية الحديثة التي ظهرت في أوروبا، ويؤكد ذلك قوله: «كنت أواظب على قراءة مجلة الآداب، ولعلي تأثرت عن طريقها ببعض الأفكار الوجودية. في تلك الفترة قرأت كل ما ترجم من مسرحيات سارتر وإن كنت في مسرحياتي الأولى ربما تأثرت بيونسكو»⁴.

1. المرجع السابق، ص: 59.

2. مصطفى عيود، سعد الله ونوس من مسرحة العالم إلى مسرحة الذات، مجلة الفنون، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1997، ص: 270.

3. نفسه، ص: 59.

4. ينظر فؤاد دواره، حوار مع الكاتب السوري سعد الله ونوس، مجلة الهلال، سوريا، عدد نيسان، 1977.

وعلى الرغم من أن سعد الله ونوس تأثر بمسرح العبث «إلا أنه لم يسع إلى تأكيد عبثية الفعل الإنساني وعبثية الوجود، إنما سعى إلى تصوير أساليب القهر والاستبداد السياسي من خلال كشف فظاعة الظلم وصولاً إلى الرفض والرغبة في التغيير، وقد تجلّى ذلك في مسرحية (مأساة بائع الدبس الفقير) و(جثة على الرصيف)، ولتصوير ذلك و تجسيده مسرحياً، فإن ونوس على خلاف العبثيين الغربيين الذين يختارون شخصياتهم المسرحية من الفئة المثقفة التي تعاني الغربة الفكرية و الروحية، يختار شخصياته من الأوساط الشعبية»¹.

هذا الاتجاه العبثي قربه كثيراً من الواقعية الانتقادية، لكنه على خلافها «يورد في ختام أعماله بارقة أمل من دون إن يفصح للمتلقي كيفية تحول المواقف السلبية الراضية إلى أعمال إيجابية فاعلة»².

مرحلة الالتزام بالقضية والتأثر بالمذهب الواقعي:

تعد هزيمة حزيران نقطة تحول بارزة في حياة كل مثقف لأن ما حدث في الخامس حزيران من عام 1967 كان شيئاً مدمراً، سواء على المستوى العسكري، أو على المستوى الاجتماعي و النفسي، لقد اكتشف المثقف العربي أنه يعيش في حالة وهم يغذيها الساسة، فزمن البطولات العنترية ولى بلا رجعة. فهل المواطن العربي مجرد ضحية، أم أن له مسؤولية في ما يحدث له ؟ وما دور المثقف إزاء ما يحدث لأمتة؟

لقد تأثر ونوس بالهزيمة فتغيرت عنده المفاهيم، و تبلورت لديه أفكار جديدة، والنتيجة كانت «إيجاد مسرح يعلم و يحفز، يثير المتلقي و إن أزعجه، يدفعه إلى التغيير بدل التطهير، ويثير فيه تساؤلاً، لماذا؟ وكيف؟. إنه المسرح الذي يسعى إلى التغيير وترسيخ الوعي الإيجابي من خلال إقناع المواطن العربي بأن المصير مشترك، ولا يتأتى ذلك إلا من خلال عقلية قابلة للتطور، مسرح يهدف لإيجاد الفعل لا مسرحاً وظيفته تسجيل الأحداث

1. فانتن علي عمار، سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث، ص 60.

2. نفسه. ص: 60

يخرج منه المتلقي وقد رفع المسؤولية عن ذاته»¹.

ومن هنا ارتبط مسرح النونسي بالسياسة و بالشأن العام، ولكن على خلاف المرحلة السابقة تجاوز طابع العموميات الذي لا ارتباط له بالمكان والزمان، فان كانت قضايا الحرية و السلطة والحاكم و المحكوم عولجت بصورة عامة، فانه في هذه المرحلة الفنية انتقل إلى التخصيص بدل التعميم، فراح يركز على قضية واحدة و هي هزيمة الخامس من حزيران معتمدا على الأسلوب الواقعي في تناول مشاكل الأمة ففي مسرحية " حفلة سمر من أجل الخامس حزيران لم يرفع العتب أو قام بالواجب، بل إنه طرح أسئلة جوهرية هي أسئلة تدور حول من نحن؟ ماذا نريد؟ وكيف السبيل للوصول إلى ما نريد؟

«إنها أسئلة الفكر الملتزم حقيقة و المتفاعل بشكل وجداني مع مشاكل الأمة، فالدور الحقيقي للمسرح لا ينحصر في مواكبة سطحية للأحداث، إنما تكمن قدرته على استطلاع هذه الأزمات قبل وقوعها، قدرته على أن يتعمق البيئة التي يعيش فيها، أن يعرف مشكلاتها و يحلل أوضاعها.....»².

هذه العملية سمحت لنونس «بتجديد التراث و شحنه بروح العصر و قضاياها لتمد الجسور بين الماضي العربي و حاضره، و هو عند استلهامه للحكاية الشعبية ينزع عنها " ما اتسمت به من روح الدعابة، وخلصها من سماتها الخاصة بالزمان و المكان»³.

ولعل الاستلهام من المنهج (البرختي) في هذه المرحلة الفنية ، يعود أساسا إلى دراسة سعد الله ونوس في فرنسا أين تجلّى أثرها الكبير عليه، فقد تغير مفهومه للمسرح من خلال اطلاعه على تجربة برتولد بريخت «فها هو ينحو نحوه ولكن باستبدال الراوي البريختي بالحكواتي العربي، ويستلهم شكل السهرة والحفلة واستخدام المقهى مكانا مسرحيا في سبيل

تقريب المسرح من ذوق المتفرج ، و طبيعة البيئة العربية»¹

1. مصطفى عبود: سعد الله ونوس من مسرحة العالم إلى مسرحة الذات ، ص: 273.

2. فائق علي عمار: سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث. ص: 90.

3. إسماعيل فهد إسماعيل: الكلمة الفعل في مسرح سعد الله ونوس، دار الهدى ،دمشق ،سوريا، ط2 ،

1992، ص: 145.

4. المرجع السابق، ص: 108

وهكذا استطاع ونوس الاستفادة من التجربة البريختية، فأعاد إنباتها في بيئة عربية من خلال الحكايات الشعبية، و لعل أوج فهم لتجربة البريختيه يتجسد في مسرحية(الملك هو الملك)* فقد أثارت الحكاية مضمونا جدليا ، كما برز باستخدام تقنية المسرح الملحمي ببراعة لا متناهية.

ومما يستشف كمحصلة لهذه المرحلة، هو أن ونوس سعى إلى خلق متلق واع و مؤثر في وسطه الاجتماعي، لأن المسرح- عند ونوس- مكان لتنمية الوعي الفكري و الاجتماعي يسمح للإنسان بالتدرب قبل الانطلاق إلى التغيير.

الاستلهام من التراث العربي :

إذا كانت مرحلة الواقعية تجسدت في مسرحية (حفلة سمر)، وجعلت ونوس أكثر عمقا و نضجا والتزاما بقضايا المواطن العربي و ارتبطا بحركة الواقع الاجتماعي، فإن كل هذه الأمور سمحت له بفهم و إدراك حقيقة المسرح ودوره في صيرورة المجتمع. وانطلاقا من هذا الفهم والإدراك انتقل الرجل إلى مرحلة أخرى ركز فيها على واقعه العربي، واقع منه انطلق وإليه وصل.

وقد شهدت هذه المرحلة كتابة ونوس للمسرحيات التالية: «الفيل يا ملك الزمان 1969، مغامرات رأس المملوك جابر 1970، سهرة مع أبي خليل القباني 1972، ومسرحية الملك هو الملك 1977»². ففي هذه المسرحيات عاد ونوس «إلى قضايا السلطة و حرية الرأي والكرامة الإنسانية، لكنه عاجلها من حيث موضوعات الاستبداد السياسي و الاجتماعي والاقتصادي، وكشف من خلالها عن سلبية الشعوب، وحاول استنهاض هممها وتحريضها على السعي لتغيير عالمهم السلبي، وهو ما تجلّى في مسرحية

*الملك هو الملك: تحكي قصة ملك ضجر من الحكم، فأراد التسلية من خلال التنكر، فيلتقي بتاجر سكير يحلم بأن يكون ملكا، فيلبسه الملك لباسه ويجعله ملكا ليوم واحد، لكن الجميع يتصورن التاجر هو الملك حتى الملكة والحراس، هذا التاجر يكتشف مؤامرة لقلب الحكم فيتشبث بالكرسي أكثر.

1 . فاتن علي عمار: سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث ، ص: 108.

الفيل يا ملك الزمان ومسرحية مغامرات رأس المملوك جابر»¹.

كما استحوذ على تفكير ونوس، دور المثقف في المجتمع على اعتبار أنه أساس كل عملية إصلاحية تنهض بالأمة، لكن الواقع العربي كشف له نماذجاً مختلفة تارة تظهر بصورة إيجابية كما هو الشأن في مسرحية سهرة مع أبي خليل القباني، «الذي كان رمزاً لمثقف آخر هو مثقف عصر النهضة»² وتارة أخرى نرى هذا المثقف رمزاً للمتنازل عن رأسه كما الحال في مسرحية "مغامرات رأس المملوك جابر".

هذه الأعمال المسرحية أدرجت ضمن ما سماه ونوس "بمسرح التسييس"؛ مسرح يطرح الإشكاليات و الأسئلة التي تجعل الجمهور يبحث من خلالها عن الحقيقة؛ من هو؟ ماذا يقال له؟ وكيف؟ كما سعى إلى الشحن لا إلى التفريغ لان المسرح «نشأ سياسياً ولا يزال، فحتى عندما يبدو غير مكترث بالسياسة و يتحاشى الخوض في مشاكلها، فإنه يعبر عن موقف سياسي، ويؤدي وظيفة سياسية»³.

وأما الموضوعات المسرحية، فإن سعد الله ونوس اهتم في هذه المرحلة الإبداعية بشكل مسرحيات تكون قريبة من ذاكرة الناس وأذواقهم الفنية ، دافعه في ذلك هو البحث عن الفاعلية التاريخية، و عن الأصالة.

إذا تحدثنا عن القالب الفني لهذه الأعمال، فإننا وجدنا أثناء البحث إجماعاً لدى عديد النقاد على أن ونوس «كان شديد التأثر في مسرحيته حفلة سمر من أجل الخامس حزيران "بيتر فايس* peter faiss رائد المسرح التسجيلي، حيث استخدم الاثنان طريقة المحاكمة في العرض المسرحي، وكذا الاشتراك في طرح قضايا العصر، ولكن يظهر بعض

1. فاتن علي عمار :سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث، ص: 108.

2. خالدة سعيد: الأصدقاء الأولى للرحيل، اتحاد كتاب العرب، سوريا، د ت، ص: 63.

3. سعد الله ونوس: إلى المسرحيين العرب، مجلة المعرفة، سوريا، دت، ص: 27.

* بيتر فايس (1982/1916) أحد أفراد مدرسة براغ للفنون، وصاحب رواية (ظل الجسد الخودي)، أسس مع مجموعة من المسرحيين الألمان ما يسمى المسرح التسجيلي الذي يقوم على النظرة إلى التاريخ والنظرة إلى الزمن وتداخلهما، والنظرة إلى الفرد وتداخله مع المجتمع. عن موقع (www.Startimes2.com).

الاختلاف في أسلوبيهما، فإن كان فايس يتبنى موقفا محددا تجاه قضية محددة، كما هو الحال في مسرحيته (اضطهاد و اغتيال جون بول مارا)، فإن ونوس توجه إلى جميع فئات المجتمع من دون أن يحدد الهوية السياسية في مسرحيته حفلة سمر من اجل الخامس حزيران¹».

كما يرى بعض هؤلاء النقاد أنفسهم أن سعد الله ونوس في هذه المرحلة، تأثر أيضا بالإيطالي لويجي بيراندلي Berendeli* حيث استخدم الارتجال في المسرح، بمعنى آخر وظف أسلوب المسرح داخل المسرح « لكن جوهر الاختلاف بينهما يكمن في كون سعد الله ونوس قدم عمله (حفلة سمر من أجل الخامس حزيران) بشكل ارتجالي عفوي، فيه مساحة واسعة أشركت جمهور قاعة العرض في عملية تفاعلية مع العمل المسرحي، أما بيراندلي فالارتجال عنده معروف مسبقا قبل العرض و محدد في النص المسرحي²».

هكذا سمحت هذه المرحلة الإبداعية لسعد الله ونوس من كسب المتلقي للعرض المسرحي وإحداث مشاركة وجدانية متبادلة، أمر سمح سعد الله من أن ينتقل من التطهير إلى التغيير و ذلك من أجل تحقق المحاكمة العقلية لدى المتلقي.

1. فاتن علي عمار: سعد الله ونس في المسرح العربي الحديث، ص:109.

2. إسماعيل فهد إسماعيل: الكلمة الفعل في مسرح سعد الله ونوس، ص:146.

* لويجي بيرند يللي: شاعر وباحث وروائي ومسرحي إيطالي، ولد عام 1867 ، اشتهر بكتاباتة القصصية، ومن أشهرها ما كتبه أثناء الحرب العالمية الأولى(أنت على حق)، نال شهادة الدكتوراه من جامعة بون عام 1888 ، كما استطاع أن يكون مرجعا في التنظير المسرحي من خلال توظيف تقنية الارتجال والمسرح داخل المسرح. توفي عام 1934.(عن موقع <http://4uarab.com>).

قراءة في نص مسرحية "مغامرة رأس المملوك جابر":

لقد استطاع سعد الله ونوس من إحداث جدلا واسعا بين النقاد والمسرحيين العرب، فمضامين مسرحياته وأشكالها الفنية استوقفت الجميع، لجأتها في الطرح، وتنوع تقنياتها الفنية، حتى أن الباحث ليجد نفسه أمام اتجاهات فلسفية وفنية مختلفة من مسرحية إلى أخرى.

وأما الحديث عن مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر، فإنه «يثير الشوق في معرفة مضمونها، ويبعث الرغبة لدى الباحث ليطلع على خصائصها الفنية، وخاصة وأن صدورها تم عام 1970، أي أعواما قليلة بعد نكبة حزيران؛ فقد أحدثت جدلا واسعا بين أهل الفن المسرحي والسياسيين؛ فطرحها كان جريئا، ونقدها لاذعا، فسعد الله ونوس أراد بالدرجة الأولى تصوير غياب دور الشعوب العربية في صناعة قرارها السيادي، ومنه تحديد المصير»¹؛ وهذا الطرح الاستفزازي سياسيا تطرق إلى إشكالية العلاقة بين المواطن البسيط والسلطة الحاكمة، وإلى الصراع الدائر بين أجنحة السلطة الحاكمة شكلا والمتعارضة فيما بينها مضمونا، القادرة على طلب التدخل الأجنبي وما في ذلك من خطر على السيادة الوطنية، إذا وجدت أن مصالحها الشخصية مهددة. هذا الطرح الجريء جسده ونوس من خلال صراع الخليفة المعتصم المستبد بالحكم مع وزيره العبدلي المنشق و الساعي للاستعانة بالفرس في سبيل تحقيق مراده -الجلوس على سدة الحكم-؛ ولكن رغم الصراع الجلي بين الرجلين، فإنهما متفقان، فكل واحد منهما يسعى لتحقيق مآرب شخصية بحتة، ولو كان الوطن هو الضحية الكبرى، ومن يقف في وجههما فإن السجن والجلاد مصيره؛ فالقمع دستور هؤلاء.

بهذا الطرح فإن ونوس يؤكد على أن فقدان حرية الرأي في الوطن العربي لها جذور في موروث لاجتماعي والسياسي العربي، فالاستبداد ضارب بأطنابه إلى درجة

فاتن علي عمار: سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث، ص: 112

جعلت من المثقف رمزا لصورة قاتمة، تجسد مدى الانحلال الخلقي من خلال فعل الخيانة التي ارتكبها المملوك جابر مثل الرجل المتوقد الذكاء القادر على إيجاد الحلول لكل المعضلات، لكنه وبروح سلبية يفقد روح المواطنة، ويصبح شريكا في إذلال البلاد وجعلها أسيرة الغزاة، فالمهم عنده، هو الحصول على منافع خاصة؛ لكن أي ربح هذا؟، وأية حظوة سينالها بعد أن تضيع كرامة الوطن؟.

وقبل الغوص في خطاب المسرحية، يجدر بنا التوقف عند أهم التقنيات التي أثارت انتباه كل باحث، فقد جنح سعد الله ونوس إلى «توظيف التراث الشعبي، واعتماد (تقنيات اللعبة والحكاية التي تولد حكاية أخرى، كما في حكايا ألف ليلة وليلة، وتقنية المسرح داخل المسرح، بحيث تبدو الأمور كأنها لعب ينقلب إلى جد، وسمّة هذا المسرح هي الجدية الكاملة في التعامل مع الأمور ومنظومتها، والاهتمام بالمتلقي»¹.

ولم يتوقف ونوس عند هذا الحد، بل إنه قدم لمسرحيته بموامش للعرض والإخراج؛ عرف من خلالها مفهوم مسرح التسييس والفرق بينه وبين المسرح السياسي، وقد أكد على ذلك بقوله: «مسرح التسييس هو حوار بين مساحتين، الأولى هي العرض المسرحي الذي تقدمه جماعة تريد أن تتواصل مع الجمهور وتحاوره، والثانية هي جمهور الصالة الذي تنعكس فيه كل ظواهر الواقع ومشكلاته»²؛ فقد أدرك ونوس منذ البداية «أنه لا مجال لاستخدام المسرح السياسي بأشكاله التقليدية، بل يجب استحداث صيغة جديدة اتفق على تسميتها بمسرح التسييس»³؛ مسرح يكون «أساسه حوار يجعل من تواجد الجمهور داخل الحدث المسرحي أمرا طبيعيا، حتى يكسر الإيهام، وتلغى المساحة الفاصلة بين الجمهور

1. ماري إلياس: معالم وتحولات في مسيرة سعد الله ونوس، www.ahewaar.org/debat/show.art // htt

2. أحمد صقر: سعد الله ونوس والحوار المتمدن، [http // www. Ahewaar.org debat show.art](http://www.Ahewaar.org/debat/show.art)
3. سعد الله ونوس: هوامش للعرض و الإخراج، مجلة المعرفة، سوريا، ينظر. [http// www.dahcha.com](http://www.dahcha.com)

المشاهد والخشبة، حوار يتسم بكونهم تجل و حار و حقيقي بين مساحتي المسرح»¹، لذلك يفترض المؤلف -لمسرحيته- فضاء مكانيا تجري فيه الأحداث، وهو ما قام به سعد الله ونوس باختياره لفضاء المقهى الشعبي، بكل ما فيه من أجواء. بدءا بم يدور بين الزبائن والحكواتي ، وصولا إلى الشكل المسرحي المراد، وهذا ما أراده ونوس على اعتبار أن هذا الشكل هو مسرح التسييس .

وبهذا الطرح يصبح أي عرض لمسرحية مغامرة رأس المملوك جابر، بمثابة بحث في ظروف البيئة التي يقرأ النص فيها أو يعرض، إنه عمل غير منته بصورته الكتابية، وإن الباحث بذلك يقف أمام مستويين؛ مستوى النص الظاهرة (Phéno-Texte)، والنص المتوالد (Géno-texte)، وهذا ما سنقف ه عنده بنوع من التفصيل فيما سيأتي.

وكما أشرنا مسبقا، فإن سعد الله ونوس اعتمد مسرح التسييس منهجا لمسرحيته، فلا غرابة إذن أن تقوم الأحداث عنده على مستويين؛ مستوى المقهى الشعبي بكل خصوصياته، مستوى يتمتع فيه الحكواتي الزبائن بحكايات يتسامرون بها، أما المستوى الثاني فيجسد عملية تمثيل أحداث مغامرة رأس المملوك جابر على الخشبة، تماشيا مع سرد الحكواتي.

تبدأ أحداث المسرحية داخل المقهى الذي سيصبح خشبة، ويصبح رواده هم الممثلون، «وقد نصح جزءا من الجمهور فنعلق على ما يحدث وهو ما يقترب من تقنية المسرح داخل المسرح»²، فالمكان مزدحم بالزبائن الذين ينتظرون العم مؤنس بشوق ليحكي لهم حكاية الظاهر بيبرس، لكن الحكواتي يرفض حكي هذه السيرة قبل التعرّيج على مغامرة المملوك جابر «الحكايات مربوطة بعضها ببعض لا تأتي واحدة قبل الأخرى، سيرة

1. المرجع السابق

2. فائق علي عمار: سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث، ص: 112

الظاهر بيبرس يأتي دورها عندما نفرغ من قصص الزمن الذي بدأنا حكايته»³؛ إنه فعل نابع من رجل يتميز بنظرة استقرائية للواقع، فمنطق الواقع والتاريخ، تؤكد بأن لاشيء يحدث عرضا وبلا مقدمات، رجل استطاع تمرير رسالته القاضية بعدم اختراق المراحل، فالمستقبل لا يصنع إلا من خلال معرفة الماضي؛ ومضمون الحكاية، أن خلافا نشب بين الخليفة شعبان المنتصر بالله ووزيره محمد العبدلي، وجوهر الصراع الاستثنائي بالحكم، فالوزير يتصل بأحد مقريه عبد اللطيف ويعرض عليه فكرة الاستنجد بالقوات الأجنبية بالرغم ما في ذلك من خطر داهم على الوطن، لكن عبد اللطيف يتردد في البداية ثم يذعن للأمر، ويتفق مع الوزير على إرسال رسالة تطلب التدخل الأجنبي، ولكن كيف ستخرج الرسالة والخليفة قد فرض حصارا على بغداد، ليس ذلك من باب الوطنية إنما الخوف على المنصب جعله شرسا، وخروج الرسالة أصبح قضية حياة أو موت بالنسبة له.

أما الخليفة فقد استنجد بشقيقه عبد الله صاحب المكر السياسي، والذي يقترح الاتصال بالأمراء واستمالتهم للقضاء على الوزير، وهذا يتطلب تقديم تنازلات، وما إن يتم الأمر، حتى يتم القضاء عليهم حتى لا تستقوي شوكتهم، وهكذا انحصر الصراع منحصر في دوايب السلطة، ولكن رغم الاختلاف فإن الوزير والخليفة اتفقا على استغلال الرعية وأموالها، رعية لا يهمها ما يحدث ولا تأبه بالصراع، همها الوحيد كسب الرزق وطلب القوت في زمن الخلاف، رعية لا تتدخل في الصراع ولكنها تتحمل الأوزار:

«الرجل الثاني: كل الظواهر تؤكد أن العاصفة ستهب بين لحظة وأخرى.

الرجل الثالث: وإذا هبت العاصفة ما علينا إلا أن ندخل بيوتنا ونغلق نوافذها»¹.

1. سعد الله ونوس: مسرحية. مغامرة رأس المملوك جابر، إتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2001، ص: 05.

2. المسرحية، ص: 15.

وأما إذا حصلت حركة تريد التغيير فإنها لا تعدو أن تكون فردية منعزلة؛ فالرجل الرابع ظاهرة تسعى إلى التغيير، ولكن عدم امتلاكه لمشروع إصلاحي ومرجعية ينطلق منها، يجعل كل مساعيه من دون فاعلية، فهو يخرج من السجن ليعود إليه أخرى.

يشيع خبر رسالة الوزير بين الناس، واستعداده لبذل أي شيء في سبيل وصولها للملك الفرس داوود بن منكتم، رغم حصار الخليفة. وحين يدرك المملوك جابر بالأمر يقرر عدم ترك الفرصة تمر، إنه يريد انتشار نفسه من العبودية، ويحقق حلمه بالزواج من زمرد، وبذلك سيصبح ذا حظوة عند الوزير، حينها فقط يفتق الذهن بفكرة لا تخطر على بال، فيقبل على الوزير مجازفاً، ويعرض كتابة الرسالة على رأسه بعد أن يخلق شعره، فإذا نما خرج لأداء مهمته آمناً، وكم يعجب الوزير بهذا الدهاء، فيقبل الفكرة، ثم يسجن المملوك في غرفة مظلمة حتى ينمو شعر رأسه من جديد، فلا يصل السر إلى إنسان. وفي مقابل ذلك تعهد الوزير بتحقيق كل الطلبات للمملوك وزيادة.

حانت لحظة الحسم، تكتب الرسالة، وقبل خروج جابر في مهمته، يقرر الوزير إضافة جملة صغيرة، إنها الجملة السر. ينطلق المملوك جابر كالبرق إلى بلاد الفرس، إنه يتلهف للعودة كي يرى أحلامه تتجسد، إن الوزير سيحكم البلاد وسيصبح من المقربين، إنها اللهفة والشوق لزمرد التي حذرته مما يقوم به، وبوصوله إلى داوود بن منكتم تقع المفاجأة وتزول حيرة المتلقي حول ما كتب الوزير، فملك الفرس وبمجرد انتهائه من قراءة الرسالة يهمس في أذن ابنه هلاوون، فيحضر السياف، ويقطع رأس المملوك نزولاً عند رغبة الوزير.

لكن هل سيتحقق حلم الوزير؟ أم أن الملك داوود ابن منكتم يحضر لمفاجأة كبرى؟ وهل جزاء الإحسان إلا الإحسان؟

بالفعل لقد أمر الملك ابنه بالاستعداد لتخريب بغداد وسحق من فيها، لقد ضمن خرابها من الداخل، فتشتت أبنائها يسمح له باستباحة حرماها وتحويل عمراها إلى خراب. وعندها فقط يحمل رأس المملوك جابر ويقذف به إلى زمرد، إنه جزاء سنمار.

ومن خلال هوامش المسرحية، وجدنا ونوس يقترح على مخرج المسرحية إسناد دور الخليفة وشقيقه إلى الممثلين اللذين قاما بدور الوزير وصاحبه، ليقوما بالدور نفسه مع ملك الفرس وابنه، فهذا الأمر يبين لنا «أن أشكال السلطة المعادية للجماهير، مهما تنوعت تلتقي في جوهر واحد»¹.

وأما عن نهاية المسرحية التي رواها الحكواتي، فإن زبائن المقهى أصيبوا بإحباط لما آل إليه مصير جابر، فهم ببساطة رأوا فيه مثلاً للرجل الناجح القادر على استغلال الفرص في زمن الفوضى والاضطراب، وبتعبير أوضح رأوا فيه ذواتهم، فكانت نهايته قاسية عليهم .

إن هذا الرفض لنهاية المسرحية من زبائن المقهى، إنما هو تقنية استعملها ونوس من باب تسييس المسرح «فذلك الامتنعاض من المسرحية أو رفضها، إنما هو تمهيد لموقف جديد من الواقع، وهو - في لا الوعي - رفض للواقع الذي تمثله المسرحية، والذي - بالرغم من الفارق الزمني - واقعهم»².

لقد استطاع سعد الله ونوس من عكس الواقع العربي بكل سلبياته، بكل مشاكله وصراعاته، عكس حال أشباه الحكام المستبدين الذين أضاعوا البلاد والعباد، وعكس حال شعوب مغلوبة على أمرها رأت أن فعل الاستكانة آمان، وفعل الطاعة المطلقة إيمان. ونوس رجل قرأ الماضي من خلال فعل الحاضر ليحذر مما سيقع في المستقبل، ونوس استشراف الحياة قبل أن تقع النكبات.

1. فاتن علي عمار: سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث، ص:113

2. ينظر، أحمد صقر والحوار المتمدن، [http:// www.ahewar.org](http://www.ahewar.org)

الفصل الأول:

المسرح والسيمياء

الأدب المسرحي:

بين التعريف و المصطلح.

التاريخ و النشأة.

علم السيمياء:

المفهوم والاصطلاح.

النشأة والتطور

سيمياء الدلالة.

سيمياء الثقافة.

الفن المسرحي بين التعريف والمصطلح :

يعد المسرح من أكثر الأجناس الأدبية تجذرا في تاريخ البشرية، فهو ظاهرة لم تكن ولادتها على خشبة أو قاعة، بل إنها قامت على الوعي والفكر الإنساني الذي حاول تفسير ما كان يدور حوله من أمور سواء أكانت دنيوية أو ميتافيزيقية. فالمسرح في بدايات الإنسان الأولى كان وسيلة للممارسة الحياتية. فلا غرابة إذن في أن يعرف المصطلح عديد الدلالات عبر التاريخ، وهذا الأمر حتم علينا البحث والتقصي في دلالات الكلمة.

المصفح لقاموس (Larousse) الفرنسي يجد أن كلمة (Théâtre) « مصطلح إغريقولاتيني (Teatrum) و يعني مكان الرؤية أو مشاهدة النصوص الدرامية ، كما يعني الفن الذي يكتب لأشكال التمثيل الدرامي¹ ». والمتأمل في هذا التعريف الحرفي، يلمح تفريقا بين المسرح كمكان للعرض و ما يحمله من تقنيات، والنص المسرحي القابل للعرض و الذي يطلق عليه مصطلح الدراما، ومادام محور بحثنا هو النص الدرامي، فقد عدنا إلى المعجم المسرحي لحنان قصاب* فوجدنا أن « كلمة (Drama) مأخوذة من الفعل (DRAM) بمعنى الفعل ومنه صفة (Dramatique) المأخوذة من اللفظ اليوناني (Dramatichos) للدالة على الإثارة والخطر² ».

إذا فكلمة الدراما تدل على المسرحية التي تعرض على الجمهور على اعتبار أنها فعل: « فالدراما كلمة يونانية مشتقة من الفعل -Dreo- و الذي يعني الفعل والحركة³؛ والفعل هو محاكاة للسلوك الإنساني وعرضه. في هذا السياق يتحدث ألدريس نيكول " NICOL ALARDES " في كتابه علم المسرحية عن استعمال كلمة دراما أو المسرحية فيقول: إن لكلا الكلمتين المسرحية والدراما استعمالا أكثر دلالة من الألفاظ الأخرى فأنت تقرأ في الصحف عن لقاء مسرحي بين أخوين تقابلا ؛ بعد غياب طويل،

1. Petit Larousse; Librairie Larousse, Paris, France, 1986, p : 1003.

*حنان قصاب: كاتبة وصحفية سورية، حاصلة على دكتوراه حول الأدب الفرنسي، أستاذة محاضرة في جامعة دمشق 1985-2000، تخصص تاريخ المسرح والفن، لها عديد الدراسات حول المسرح وفنون العرض بالاشتراك مع ماري إلياس. (<http://wikipedia.org>)

2. ماري إلياس، حنان قصاب: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، دط، ص: 192.

3. جمال عيسى: ميلاد الدراما، منشورات جامعة عمر المختار، البيضاء، ليبيا، دت، ص: 76.

ثم يتحدثان عن هذا اللقاء، وكيف أن الابنين لرجل واحد، انفصلا عن بعضهما، مند ثلاثين سنة، بعد شجار سخييف إلى أن التقيا صدفة في أحد الفنادق وتعرفا كل واحد منهما على الآخر و يتصالحان ¹؛ وهذا الموقف الذي حدث للأخوين، يحدث لدى المتلقي هزة في المشاعر ويجعل الموقف دراماتيكيًا.

ويتفق زكي لعشماوي مع هذا الطرح، من خلال تأكيده على أن كلمة دراما تستعمل لدى الجمهور « لوصف المشهد الذي يتضمن هزة خاصة في مشاعر، ويثير عن طريق الصدفة ألوانا من الأحاسيس تكون أقوى مما يثيره المشهد العادي » ².

فالمسرحية إذا، تمد المتلقي بمجموعة من الهزات النفسية المتولدة عن مجموعة من الانفعالات المختلفة وذلك بحسب الأحداث. والعائد إلى مسرحية أوديب ملكا مثلاً « يتأكد من ذلك، فهو يجدها مليئة بالمشاهد الدرامية، "كلقاء أوديب لبترياس، واتهام هذا الأخير بأنه قاتل أبيه، ثم لقاءه الراعي والرسول، فكل هذه الأحداث صدمات مثيرة » ³.

وانطلاقاً من هذا الأمر فإننا نصل إلى نتيجة مفادها أن « الدراما شكل من أشكال الفن القائم على تصوير الشخصيات المتورطة في الأحداث، يقوم بينها صراع يشمل كل العلاقات المحيطة بالشخص، كعلاقته مع ذاته أو علاقته مع الآخرين أو مع الطبيعة أو مع القوى الغيبية فيتطور هذا الصراع حتى يصل إلى لحظة التنوير، فالصراع أساساً هو نضال بين قوتين متعارضتين، ينمو الحدث الدرامي بمقتضى تصادمهما » ⁴، فوجود الصراع شرط لتحقيق الفعل الدرامي .

وقد تنوعت الكلمات الدالة على الفن الدرامي عبر العصور الإنسانية، فإن كان أرسطو استخدم تسمية التراجيدية بمعنى المأساة، فإن الرومان أطلقوا عليها لفظة FABULA بمعنى النص المكتوب الذي، يجمع بين الفقرات المختلفة، لكنهم فرقوا بين

1. أالارديس نيكول: علم المسرحية، تر: دريني خشبة، دار سعاد الصباح، الكويت، د ت، ص: 122.

2. زكي لعشماوي: في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار الشروق للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د ت، ص: 56.

3. عيسى خليل محسن الحسيني: المسرح، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2006، ص: 107.

4. ماجدة مراد: شخصيتنا المعاصرة بين الواقع والدراما التلفزيونية، عالم الكتب، ط1، لبنان، ص: 95.

لونين فنين مختلفين ؛ « فأطلقت تسمية fabula puluda على المسرحيات الكوميدية اليونانية، وfabula togota على المسرحيات التي تكون شخصياتها من المواطنين الرومان، ثم صارت كلمة fabula تطلق على المسرحية بشكل عام»¹.

أما في القرون الوسطى « فإن الأوربيين أطلقوا لفظة Play لتدل على المسرحية ،بالرغم من أنها تعني اللعبة أو التمثيلية، وابتداء من القرن الثامن عشر أخذوا يفرقوا بين كلمة دراما الدالة على العمل التمثيلي القائم على العرض المتطور في مسار معين، والمحتوي على الصراع. أما كلمة Theater فصارت تستخدم للدلالة على المسرح كنوع وعرض ومكان»².

هذه الدلالات المتنوعة، سمحت لنا بالوصول إلى إيجاد تعريف شمولي اصطلاحي؛ «فالدrama هي محتوى الاتصال أو محتوى الموقف الذي يقوم على تصاعد الاهتمام والإثارة والشفقة في المستمع أو المتلقي ،حيث صراع الإرادة الإنسانية هو جوهرها»³؛ فمؤلف النص الدرامي يختار قطاعا من الحياة ويصوره ضمن إطار من الأحداث المتتالية ،ويرسم شخصياته من خلال ما يجسده الحوار ومعاني الأفكار، فالمسرحية إذن عمل أدبي مكتوب شاع بأشكاله عند معظم الأمم.

لكن هناك سؤال وجب طرحه، هل فن المسرحية يدخل ضمن الفنون الثرية أم أنه فن شعري؟ ما هي بداياته؟ وكيف ظهر وتطور عبر العصور؟ وما هي أشكاله الفنية ؟ يدخل فن المسرحية ضمن فنون النثر والشعر معا ،«لأنه إذا ابتدأ عند اليونان شعرا ،فإنه قد تحول إلى فن نثري في العصور الحديثة، خاصة بعد أن استقل فن التمثيل عن الموسيقى والرقص والغناء»⁴؛ وعليه فالمسرحية قصة كتبت لتمثل سواء أكانت شعرا أو نثرا.

1. ماري إلياس ،حنان قصاب: المعجم المسرحي، ص:422.

2. ينظر: المصدر نفسه 423.

3. ماجدة مراد :شخصياتنا المعاصرة بين الواقع والدrama التلفزيونية، ص:96.

4. محمد مندور :الأدب وفنونه ،دار النهضة، مصر، دت، ص:79.

أما إذا جئنا للحديث عن البدايات الأولى لهذا الجنس الفني، فإنه يصعب على الباحث حصره في زمن محدد، « فالدراما غريزة متأصلة في الطبيعة الإنسانية، وتعد أحد المحفزات في البقاء الجنس البشري، ينظر إليها على أنها رغبة وشعور، تسمى الرغبة الدرامية»¹، فالإنسان الأول حاول إيجاد الوسائل التي تضمن له التواصل مع بني جنسه، وتفسير ما يقع حوله من ظواهر، بذلك قام بالتمثيل عن طريق الرمز والإشارة «فأول ما التجأ إليه الإنسان لتحقيق غاياته التعبيرية، من تفسير للظواهر، وترجمة للخبرات، فمثل من أجل تطويع الرمز والرسم والحركة والإشارة»²؛ كل ذلك تلبية لحاجياته البيولوجية والسيكولوجية ونقل معارفه للأخر. لكن بمرور الوقت أصبح التقليد والمحاكاة سببا في ظهور الرواية الشفهية، التي صارت وسيلة لتجسيد كل ما يتعلق بالحياة «فالإنسان البدائي كان عندما يرجع آخر النهار من عمله وبعد أن اصطاد أو التقط الثمرات، كان يبدأ في الراحة ويجلس مع زوجته وأولاده يحكي لهم ما تعرض له من مغامرات، بغض النظر عن صحتها، كان يجد انجذابا من أسرته»³.

ومعنى هذا أن المسرحية فن عرف عند معظم الأمم الإنسانية العريقة بدءا بالعراقيين واليونان فبلاد الهند والصين مروراً بالمصريين. فأصل المسرحية إذن منبثق من أعماق التاريخ البشري وإن اختلفت أشكاله، فممارسة العقائد والشرائع والطقوس الدينية المصحوبة بالأغاني والرقص، هي العناصر الأولية التي كانت وراء تشكل فن الدراما «حيث يتبادلون الغناء أو الحوار مجموعتان من الممثلين أو قائد المجموعة»⁴.

1. جمال عيسى: الدراما التلفزيونية، ص: 72.

2. عبد الكريم جدرى: الفن المسرحي، دار الفنك للنشر، الجزائر، ط1، 1993، ص: 92.

3. عبد الرحيم درويش: الدراما في الراديو والتلفزيون، مكتبة نانسي، دمياط، مصر، 2006، ص: 109.

4. محمد زغلول: المسرح والمجتمع في مئة عام، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، د.ت، ص: 03.

تاريخ نشأة الأدب المسرحي :

نشأ الأدب المسرحي في بيئات و مراحل إنسانية مختلفة، وكان يشهد في كل مرحلة تطوراً معيناً، فالنقاد والأدباء كانوا يضيفون مبادئ ويستغنون عن أخرى وهذا تبعاً لظروف الحياة، سواء أكانت اجتماعية أم دينية، سياسية أو ثقافية. فالمسرح على وجه الخصوص اتصاله بالحياة لصيقاً جداً.

و عليه سنحاول تتبع المراحل التي تبلور فيها هذا الفن حتى وصل إلى صيغته المعروفة اليوم، وإن أشارت الأبحاث الأثرية إلى « وجود صور من المسرح القديم، من مثل ما كان في الساحات والمعابد المصرية القديمة، التي تحكي بعض الطقوس الدينية، وتعرض ملامح من أساطيرهم ومعتقداتهم. »¹؛ فالحفريات والنقوش الجدارية أبرز عديد الصور المعبرة عن حركات الممثلين والراقصين في ردهات المعابد والكهوف.

وهكذا ظهر الفن المسرحي في الحضارات اللاحقة، وبالأخص عند الإغريق مرتبطاً بالمعتقدات الدينية ظناً منهم بوجود قوى غيبية ميتافيزيقية تحكمهم، «فتقربوا منها وتملقوها بالقرابين والعبادة»².

فهذه المعتقدات هي مجموعة عقائد وتقاليد منبثقة من انتشار نبؤات أيولن في دلفي، وزيوس في دورنا، أين تم توظيف ذلك في نصوص مسرحية .

ولأن طبيعة اليونان واسعة ومتنوعة بين المناخ المتغير، فالرياح عاصفة تارة، ولينة تارة أخرى، والمناظر الطبيعية مختلفة من جبال شاهقة، و وهاد واسعة، وشواطئ جميلة، وكهوف مخفية. كل هذا أدى إلى الإيمان بتعدد الآلهة التي قدسوها ومجدوها، وربطوا كل ما يحدث بها، وهذا ما تجلّى في أعمالهم المسرحية، حيث تعد عبادة الإله ديونيزوس Dionysos - إله الخصب النماء- أكثر العبادات اتصالاً بالعمل المسرحي الإغريقي، لما في طقوسها من حركات تمثيلية. فقد اعتاد اليونانيون « إقامة حفلين أحدهما في أوائل الشتاء بعد جني العنب

1. جمال عيسى: الدراما التلفزيونية، ص: 71 .

2. عمر دسوقي : المسرحية نشأتها، تاريخها وأصولها، دار الفكر العربي ، القاهرة ، د . ت، ص : 05.

وعصر الخمر، ويغلب عليه المرح وتنشد فيه الأناشيد الدينية. وتعتقد حلقات الرقص، ومن هذا النوع نشأت الملهاة أو الكوميديا، وقد كانوا يعتقدون من أن لإله ديونيزوس دخلا في الخصوبة وازدهار الطبيعة¹». وقد كان موضوع الكوميديا هو النقد الساخر من المواقف، مما يسمح بإحداث عملية التطهير - حسب أرسطو -، فالإنسان حينها يتخلص من هموم الحياة وأعبائها «ففي هذا محاكاة الأراذل من الناس، لا في كل نقيصة، ولكن في الجانب الهزلي الذي يثير الضحك»²، وأما الموضوعات والشخصيات فإنها كانت مستقاة من حياة المجتمع ومشكلات عامة الناس.

أما الحفل الثاني فكان يقام في أوائل الربيع، حيث تكون أوراق العنب قد أورقت مما يجعل الحفل حزينا، ومن هنا نشأت التراجيديات والتي يعرفها أرسطو بأنها: «محاكاة فعل تام، لها طول معلوم، وتؤدي بلغة مزودة بألوان من التزيين، تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم على أيدي أشخاص يفعلون، لا عن طريق الحكاية والقص، تثير الرحمة والخوف، فيؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات»³؛ وقد كانت التراجيديات عبارة عن ابتهالات قصد إرضاء ديونيزوس ليمنّ عليهم بالخيرات .

وعن موضوعات التراجيديات و شخصياتها، فإنها على خلاف الكوميديا «تستمد موضوعاتها من أساطير الآلهة والملوك والأبطال، مما جعلها تعبيرا فنيا نبيلًا بموضوعاته وشخصياته، ولغته الفخمة الشعرية، ثم بنوع الصراع العاقي الذي كان يجري فيها، فيثير الفرع، والشفقة»⁴.

إذا كان الفضل يعود إلى أرسطو «في تقسيم المسرحية إلى مأساة وملهاة حين أدخل فن التمثيل إلى العرض، فإن السبق يعود إلى ثيسبيس THESPIS في إدخال فن التمثيل إلى العرض المسرحي فقد أصبح شيئا فشيئا فنا مستقلا بذاته»⁵.

1. عبد الكريم جدي : الفن المسرحي، ص: 116.

2. عمر دسوقي :المسرحية تاريخها، أصولها ونشأتها، ص: 58 .

3. أرسطو طاليس: فن الشعر، تح وتر: شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967، ص: 85.

4. محمد منور: الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، دار نخضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د.ت، ص: 12.

5. نفسه، ص: 12 .

هذا هو حال المسرح عند اليونان فكيف كان حاله عند الرومان ؟

إنّ موقع أثينا عاصمة الإغريق القريب من روما، أحدث عظيم الأثر في ذوبان العادات والتقاليد بين الشعبين، وقد تجلّى ذلك في الحياة الاجتماعية و السياسية والدينية والعلمية بينهما، «فتبلور من ذلك كم هائل من المعطيات الثقافية والفنية، التي مكنت من ترقية المعارف العلمية والأدبية في كلتا العاصمتين»¹.

في خضم هذا التفاعل الثقافي برز الفن المسرحي بشكل خاص، فالمسرحية الرومانية حذت حذو سابقتها عند الإغريق «فقد كانت تقليدا للمسرحية اليونانية، إذ سطا الكتاب الرومان على الأدب اليوناني بنهبة نهباء؛ حتى الاحتفالات لم تكن تبتعد عن النمط اليوناني، إلا في بعض المظاهر، فقد أدخلت الفرجة والألعاب البهلوانية وترويض الحيوانات إلى جانب العروض الممثلة على شكل تمثيلات إيمائية»².

انطلاقاً من ذلك يمكننا القول أن الفن المسرحي عند الرومان تميز عن غيره من خلال أشكاله المميزة، «فأشعاره الفيسكينية التي كانت تنشد في الأعياد، احتوت على نكت مكشوفة وألفاظ نابية، وأما الساتوري فهي نوع مطور عن الأشعار الفيسكينية، لكنها على خلاف سابقتها تحتوي الرقص مع التمثيل الصامت المرتجل، وبشعر هجائي لاذع. أما الشكل الأخير فهو القصص الأتيلانية التي تكون ارتجالية و يصنع أفكارها الممثلون بطريقة فيها كثير من الهزل. وكل هذه الأشكال هدفها واحد هو معالجة القضايا الاجتماعية»³.

لأن المسرح صورة حية معبرة عن المجتمع الذي وجد فيه، فإن أوروبا شهدت في العصور الوسطى سيطرة لرجال الدين المسيحي، والنتيجة أن وقع المسرح في أيديهم «وتحول إلى مسرح كنسي، يعتمد على الوعظ والإرشاد الديني، يتطرق إلى موضوعات

1. عبد الكريم جدري: نماذج من المسرح الأوربي الحديث، ص: 12.

2. عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها، تاريخها وأصولها، ص: 9.

3. ينظر، أشرف فهمي خوجة: مبادئ الدراما والإخراج التلفزيوني، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، مصر، 2007، ص: 146.

تستمد من حياة المسيح وأتباعه»¹، مركزا على معاناته أثناء الحياة وأثناء الصلب، مشيرا لأخلاقه ومعجزاته، والنتيجة هي أن فقد المسرح بريقه الفني الذي كان عليه، كما ابتعد عن الجماهير الشعبية لفقرها وصار حكرا على الطبقة الأرستوقراطية ورجال الدين، مبتعدا بذلك عن واقع الناس وآلامهم .

وببزوغ عصر النهضة برزت بوادر الانتفاضة الفكرية، أين هجر الناس الكنيسة وثاروا على رجالها، ومال أهل الفكر إلى التراث الإغريقي الروماني، وسعوا إلى بعثه من جديد، متحججين في كون «هؤلاء القدماء هم أمراء الفن الذين بلغوا غاية الذروة، ولم يستطع الزمن أن يعفى على أثارهم»².

وقد أطلق الغريون مصطلح الكلاسيكية على إبداعهم الفني، وجعلوا من المسرح الواجهة التي أطلوا بها على الناس، لكنهم ظلوا أوفياء للتقسيم الأرسطي من كوميديا وتراجيديا، عاكسين بذلك واقع المجتمع المنقسم إلى طبقتين. لكن الذي يمعن النظر في حقيقة هذا الفن في تلك المرحلة، سيجد أن هناك فوارق جوهرية بينه وبين مسرح القدماء، «فقد انتقل الصراع من خارج الإنسان إلى داخله، صراع بين العقل والعاطفة، وبين الواجب والهوى»³. هذا الأمر في حقيقته هو صورة عاكسة لحالة التطور الفكري للإنسان الغربي المهتم بذاته وسط الجماعة، «فمن الطبيعي إذن في أن ينتقل الصراع من خارج الشخصيات إلى داخلها كنتيجة لاهتمام الإنسان في ذاته، وتحديد أبعاده، وتحليل مقوماته النفسية والعقلية، وما يجري من صراع، حتى سمي الأدب الكلاسيكي بالأدب الإنساني»⁴.

بعد اندلاع الثورة الفرنسية عام 1789، التي كان وراء انطلاقها طبقة اجتماعية جديدة ثارت على الأرستوقراطيين، هذه الطبقة من المجتمع الأوربي تسمى بالبرجوازية*،

1. أمير إبراهيم القرشي: النماذج والمدخل الدرامي، دار عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 2001، ص:25.

2. عمر دسوقي: المسرحية نشأتها، تاريخها وأصولها، ص: 72.

3. محمد مندور: المسرح العالمي، ص:9.

4. محمد مندور: نماذج بشرية، طبعة دار القلم، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص:29.

*البرجوازية: (هي طبقة ظهرت في المدن، كما يدل اسمها المشتق من الكلمة بوج "Bourg ومعناها المدينة)، ينظر محمد مندور: المسرح

وأصحاب هذه الطبقة هم من المفكرين وأصحاب المهن الحرة،الذين حملوا همومهم الخاصة، والتزموا فيها بقواعد الأخلاق، على عكس الطبقة الأرستوقراطية ،التي رأت أنها أسمى من هذا التقيد، والطبقة الكادحة التي رأت نفسها أقل شأنًا من أن تقيد نفسها بهذه الأخلاق.

وكما أسلفنا، فإن الثورة الفرنسية كانت المنطلق الحقيقي الذي جسد أفكار الطبقة البرجوازية، فالتزاوج بينها وبين المسرح كان الوسيلة الأنسب في تنمية الوعي الثوري عند العامة،«وحملت الكوميديا العبء الكبير في ذلك، فقد تطور هذا الفن، فلم يعد كوميديا الشخصيات كما كان عند موليير MOLYER بل أصبح إما تحليلًا نفسيًا، أو اجتماعيًا هادئًا عند ماريفو MARIVO أو كوميديّة حبكة وأحداث ثورية، في ثلاثية بومرشي BOUMARCHIH الشهيرة :حلاق إشبيلية- زواج فيجارو- الأم الآثمة»¹. فهذه الثلاثية التي بطلها فيجارو، أثارت حفيظة الأرستوقراطيين، كونها سخرت منهم وأضحكت جمهور المسرح، مما جعل لويس الدس عشر يزج بصاحبها في السجن.

وفي كنف هذه الأفكار المتصارعة، كان ميلاد المذهب الرومانسي المقدس للذات، والمولي أهمية للعاطفة والانفعالات، نشأت "الميلودراما" و التي ارتبطت بالموسيقى، من أجل إثارة العواطف والأحاسيس، على عكس ما كان عليه المسرح عند الكلاسيكيين . إن الكاتب المسرحي الرومانسي، يرى ضرورة ملحّة في إثارة مشاعر المشاهدين وانفعالاتهم، فذلك يكسب عمله صفة الرواج والنجاح، وغالبا ما يكون الصراع فيه ظاهريا، كأن يكون بين الرجل والمرأة، أو بين العشيق وأهل الحبيبة"روميو وجوليت". أمّا من الأحداث، فعادة ما تكون «فردية وليست قضايا عامة، يدور فيها الصراع بين عناصر اجتماعية متباينة، أو بين عقائد ثابتة، و أخرى مستجدة كما هو الحال في المسرحيات الاجتماعية»².

1. محمد منذور: المسرح العالمي، ص: 07.

موليير: هوجون بابتيست موكلان، الملقب بموليير، عاش بباريس بين 1622-1673، اشتهر بمؤلفاته الكوميدية المسرحية (<http://wikipedia.org>) بومرشي: اسمه يبير أوغستان كارون ولد عام 1732 بضواحي باريس، ، لمع اسمه عام 1754 بمذكرات كتبها لاستشارة الرأي العام على أحد زملائه القضاة، توفي عام 1799 .

2 . محمد زغلول سلام: المسرح والمجتمع في مئة عام، ص: 37 .

أما المذهب الواقعي، فإنه تمخض عن ما يسمى بالدراما الحديثة، فقد تطرق إلى قضايا المجتمعات ومشكلاتهم، ولكن حسب النظرة الفلسفية لكل كاتب مسرحي، على أن الواقعية كمذهب ليست تصويراً فوتوغرافياً للحياة، إنما هي نظرة فلسفية خاصة، وعلى هذا الأساس اتخذت الواقعية الاشتراكية من المسرح وسيلة للدفاع عن الطبقة الكادحة، من خلال حياتها اليومية، فأصبحت الموضوعات المطروقة تتسم بالجدية.

بعد اندلاع الحرب العالمية الأولى، ذاقت الإنسانية ويلات الحرب، ورأت مدى الدمار الذي ألم بها، والنتيجة كانت اهتزاز الضمير العالمي لما يحدث، فانعكس ذلك على حدثين كبيرين. الحدث الأول: فقدان رجال الفكر والثقافة الثقة في العقل الواعي، فقد طبعَت النظرة التشاؤمية، فالإنسان شرير بطبعه، وليست له القدرة على رسم طريق الخير والسعادة لبني جنسه، «فبدؤوا يبحثون عن مسالك القيادة، وهو ما يسميه "فرويد" بمنطقة اللاوعي في العقل البشري»¹.

الحدث الثاني: تمثل في انفجار الثورة الاشتراكية في المعسكر الشرقي، وظهر ما يسمى بالواقعية الاشتراكية في الفن، «وهي واقعية متفائلة تؤمن بالإنسان، وتكشف عن مواضع القوة والخير فيه، حتى يسترد ثقته في نفسه، ويتضامن مع أخيه»².

ارتبط المسرح -إذن- بحياة الناس وأحوالهم؛ فكلما حدث تغير في المجتمع، إلا واكبته في ذلك. فالالتصاق بين الفن الدرامي والواقع الإنساني يبدو واضحاً.

وأما عن التطور المسرح عبر مراحل التاريخ، فلم يكن على أساس الأصول الفنية فحسب، بل إن الواقع الإنساني العام كان له الدور الرئيس في ذلك. فلا غرابة إذن أن نجد هذا الفن الدرامي وقد خاض معترك سياسة، مؤيداً للسلطة تارة، وثائراً عليها تارة أخرى. فما هي العلاقة إذن بين المسرح والسياسة؟، أمر سنحاول الإجابة عنه فيما سيأتي.

1. ينظر محمد زغلول سلام: المسرح والمجتمع، ص: 7.

2. محمد دسوقي: المسرحية، نشأتها وتاريخها وأصولها، ص: 24.

المسرح والسياسة:

إن العلاقة القائمة بين الإبداع الفني والسياسة علاقة موهلة في القدم، وقد عرفتها مختلف الأمم كنوع من الإشكاليات التصادمية، المتأرجحة بين التوافق مع سياسة السلطة تارة، ومنفصلة وثائرة عليها تارة أخرى، مما يجعل الصراع والجدل مستمرا إلى حين.

المسرح فن اجتماعي راق يسعى إلى خدمة أهداف جلية، من خلال رصد نبض الشعوب وتحركها، فهو يسلط الضوء على الأفكار الصارخة وينقدها، ويناقشها في أفق البحث عن مخارج سليمة، هذا طرح يؤكد أوجست بول* Auguste Paul: «كل مسرح هو سياسي بالضرورة، لأن كل أنشطة الإنسان سياسية، والمسرح واحد من هذه الأنشطة، وأولئك الذين يحاولون فصل المسرح عن السياسة يحاولون تضليلنا، وهذا نفسه موقف سياسي»¹.

إذن المسرح السياسي نصه مشكوك فيه من طرف السلطة الرسمية، هو نص مشاكس، غير منضبط بتوجهاته فهو: «يقوم على الرغبة في انتصار نظرية مرتبطة باعتقاد اجتماعي في أفق تحقيق مشروع فلسفي طموح»²، وبذلك فإنه «نص يعري الواقع، خاصة إذا علمنا أن السياسة غدت تحتل المقام الأول في حياتنا؛ «من هنا لا نطلب من المسرح شيئا آخر غير السياسة. فالسياسة ملتصقة بالمسرح، والمسرح ملتحم بها»³.

ما يميز المسرح السياسي هو كشفه لطبيعة الصراع القائم بين السلطة والشعوب، مما يجعله مسرحا يسعى إلى استفزاز الجمهور، مسرحا يعرض أوضاع المجتمع المتردية بنوع من التحليل قصد التنوير. من ثمة فهو مسرح يحفز الفرد على تغيير قدره، فلا مجال فيه للراحة والتفرج فحسب. بل على المتلقي (المتفرج) أن يتولد فيه عنصر القلق والغضب. فالمسرح السياسي مسرح تحريضي يطرح الحالة المراد توصيلها، ليتخذ المشاهد موقفا فكريا

1. ينظر، فؤاد دوار: مسرح المقهورين، رؤية جديدة تخدم نظرية أرسطو، مجلة العربي، الكويت، العدد 272، 1981، ص: 146.

2. أحمد بلخيري: معجم المصطلحات المسرحية، مطبعة سندي، مكناس، المغرب، ط1، 1997، ص 118.

3. سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة الكويت، العدد 19، 1979، ص: 201.

ومبدئيا من تلك الحالة ... إنه عملية تحريك ، وعملية نقل حيز الفعل»¹ ، مما يتيح للقارئ والمشاهد على حد سواء ، إمكانية التأمل في المصير المشترك ، وتقييم ردود الأفعال إزاء الأحداث والوقائع ، كما يتيح له فرصة الخروج باقتراحات وتوقعات للحياة .

المسرح السياسي ، مسرح أتاح للإنسان إمكانية التعبير عن قضاياها منذ زمن سحيق ، وما الواقع إلا نقطة انطلاق لإيجاد حلول للتناقضات الاجتماعية المعيشة ، مما يستوجب انتفاضة . فالمسرح السياسي يستند إلى اعتبارات فلسفية ومرجعيات سياسية ، سواء أكانت خادمة للسلطة أو نائرة عليها .

مسرح التسييس عند العرب :

نشأ المسرح سياسيا ولا يزال ، فهو يسير في خط تنويري يسعى إلى تحسيس الجمهور ، وفتح عيونه على ما يحدث به من مشاكل وويلات . هذا الأمر هو الخط الفارق بينه وبين المسرح السياسي (مسرح السلطة) .

بالنسبة للعرب ، فإن مسرح التسييس «ارتبط ظهوره بعام النكسة (1967) ، أين وجد المواطن العربي نفسه في حالة اضطراب وتيه»² ، طرح من خلاله أسئلة تحمل في طياتها كثيرا من التمرد على الذات المذبذبة ، وعلى واقعه السياسي المترهل ، وعلى بنائه الاجتماعي المتعفن ، من نحن؟ ، إلى أين؟ ، وكيف ؟ كل هذه الأسئلة استوجبت مراجعة للذات ، وثورة على الواقع .

وانطلاقا من هذا الأمر ، تلقف المسرح المشكلة من خلال إقراره بوجوب « استشفاف أفق تقديمي لحل هذه المشاكل ، والتأكيد على أن للمسرح علاقة بالسياسة . وأن المسرح لا يستطيع أن يدير ظهره للأحداث السياسية القائمة في مجتمعه»³ ، أمر يؤكد بما لا يدع مجالا للشك من أن المسرح أداة سياسية ، لا يمكن من أن يجد سببا لوجوده إن ابتعد عن قضايا الشعب والأمة .

1. أحمد العشري : المسرح التحريضي ، الإثارة و الدعاية ، مجلة عالم الفكر ، الكويت ، العدد 01 ، 1987 ، ص103 .

2. نبيل حفار : حوار مع سعد الله ونوس ، مجلة الطريق ، العدد 02 ، أبريل 1986 ، سوريا ، ص: 95 .

3. نفسه ، ص: 97

ومن الذين كان لهم الأثر البالغ في هذا الجنس المسرحي ، نجد سعد الله ونوس والذي آمن بضرورة تحويل المسرح نحو الاتجاه الصحيح، ولن يكون ذلك إلا من خلال مسرح التسييس، فقد التقط صورة المواطن العربي المغلوب على أمره، فصاغ من ذلك تجربته، حيث عبر عنها بقوله :« الصورة التي هزتني وأثرت في وبالتالي انعكست على أعمالي هي صورة الإنسان العربي المهزوم والمقهور، والذي يتلمس أن يتفتح ويحمل قدره بنفسه ولكنه لا يجد حوله إلا العراقيل و الصعوبات، عراقيل سببها بالدرجة الأولى الوضع السياسي الذي يعيش فيه، سببها القمع المنظم الطويل...»¹ .

هكذا كان هاجس مسرح التسييس هو البحث عن مشكلات الشعوب ، وعن النماذج التي تحكمها، وكيف يكن التخلص والتحرر منها؛ «مسرح التسييس يهدف إلى بناء وعي لا أن يعطيه، مسرح يأتي إليه الجمهور وهو مثخن بالأحزان لكنه في صالة العرض يمتص نقمته على الواقع ويحولها إلى ضحكات تملأ فراغ الصالة ،... نفرغه من شحنة غضب كان يمكن أن نوجهها إليه سهاماً ونفجرها في ذاته نارا وحرقة»²، مسرح التسييس يؤمن بأن لا معنى لتطوره إذا لم يرافقه ذلك تطورا عند الجمهور، فعلى القارئ والمتفرج الإحساس بالمسؤولية وأن لموقفه نتائج هامة ، عليه القبول والرفض ، عليه أن لا يكون سلبيا.

وعليه فإنّ فاعلية مسرح التسييس تكمن في دوره التغييري والتقديري للواقع المعيش، وهو في آن واحد وسيلة جمالية توقد ذهن المتلقي وتوسع مداركه .

1. نبيل حفار: حوار مع سعد الله ونوس، ص: 105.

2. علي عقلة عرسان ، سياسة في المسرح ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، 1978 ، ص: 21.

السيمياء بين المفهوم والاصطلاح:

إن الحديث عن موضوع السيمياء هو محاولة تسمح لنا بتحديد بعض الأسس الإجرائية التي سنعتمد عليها في مقاربتنا للنص الدرامي "مغامرة رأس المملوك جابر" علّها تقدم لنا بالإجابة عن الأسئلة التي تطرحها المسرحية فنكتشف بعض من دلالاتها وعلاقاتها بالمواطن العربي، وعن بنياتها وتشكيلاتها الفنية، كل بحكم أن السيمياء دراسة لضرورة الإنتاج الدلالي لهذه التصورات.

ومن هنا فالملاحظ أن عديد المصطلحات شاع استعمالها للدلالة على هذا العلم فجاء ذكر علم العلامات، علم الأعارض، السيموطبقا، والسيمانتيك، والسيمولوجيا. لكننا فضلنا في بحثنا تسمية "السيمياء" كونها تحمل أصولا لغوية سواء في النص القرآني أو في المعاجم اللغوية العربية وهو ما يمكننا من الحصول على اشتقاقات لغوية متعددة، كما أن استخدام القدماء العرب لهذه التسمية جعلنا نفضل هذا المصطلح.

فمن حيث التعريف اللغوي نجد أن مصطلح السيمياء ورد في مواضع عدة في القرآن الكريم منها قوله تعالى: «سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ مِنْ أَثَرِ السُّجُودِ»¹ أو قوله سبحانه "يُعْرِفُ الْمَجْرُمُونَ بِسِيمَاهِهِمْ"² و«تفسر سيماهم بعلاماتهم وقرىء "سيماؤهم" وفيها ثلاث لغات هاتان والسيمياء، والمراد بها السمة التي تحدث في جبهة الساجد من كثرة السجود»³.

أمّا ابن منظور فيرى «أنّ كلمة السيمياء في تفسيرها اللغوي تعني العلامة، وهي كلمة مشتقة من الفعل سام المقلوب من وسم ووزنها فَعَلَى وهي في الصورة "فَعَلَى" يدل على ذلك قولهم سمة فإن أصلها وسمة، سيمى بالقصر وسيما بالمد، سيمياء بزيادة الياء وبالمد، ويقولون سوم إذا جعل سمة وكأنهم قلبوا حروف الكلمة لقصد التوصل إلى التخفيف لهذه الأوزان لأن

1. الفتح، الآية 29.

2. الرحمن، الآية 41.

3. الزمرخشي محمود بن عمر: الكشف، مصطفى حسين أحمد، دار الكتاب العربي، لبنان، 1986، ج4، ص347.

قلب عين الكلمة متأة خلاف فائها ولم يسمع من كلامهم فعل مجرد من سوم المقلوب، إنما سمع منه فعلا مضاعف في قولهم "سوم فرسه" أي جعل عليها السيمة وقيل الخيل المسومة وهي التي عليها السيمة والسومة هي العلامة»¹.

ومما لاشك فيه أن دراسة العلامات من أهم المجالات التي جاء بها علم السيمياء وما ورد عند ابن خلدون يؤكد ذلك: «علم أسرار الحروف وهو المسمى لهذا العهد بالسيمياء، نقل وضعه من الطلسمات، إليه في اصطلاح أهل التصرف من المتصوفة فاستعمل استعمال العام في الخاص... وأن طبائع الحروف وأسرارها سارية في الأسماء سارية في الأكوان على هذا النظام فحدث لذلك علم أسرار الحروف، وهو من تفاريع علم السيمياء»²؛ فعلم السيمياء هنا عند ابن خلدون يتصل بطلاسيم الحروف وما يتصل بها من أسرار عند المتصوفة.

أما مدلول هذا العلم عند ابن سينا فإنه «يرتبط بالسحر والكيمياء ويقصد به كيفية مزج القوى التي في جواهر العالم الأرضي ليحدث عنها قوة يصدر عنها فعل غريب، ومنه ما هو مرتب على الخيل الروحانية والآلات المصنوعة.. ومنه ما هو مرتب على خفة اليد وسرعة الحركة»³.

وهذا الطرح سواء عند ابن خلدون أو ابن سينا لا يعد من مجالات بحثنا بل إننا سنركز على كيفية دراسة السيمياء للدلالة الثقافية والأبعاد المكانية وكذا بالغة وصلتها بالمنطق.

1. ينظر، ابن منظور: لسان العرب، تح: عبد الله العلي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هشام محمد الشاذلي، دار المعارف، مصر، د ت، مادة سوم.

2. عبد الرحمن بن خلدون: تاريخ ابن خلدون، مجلد1، ص: 558.

3. ينظر: جون كلود كوكي وآخرون: السيميائية الأصول، القواعد، التاريخ، تر: رشيد بن مالك، دار مجدلاوي، الأردن، 2008، ص28.

ولكن ما يهمنا هو المدلول الاصطلاحي لهذا العلم، فالسيميائية في أبسط التعريفات وأكثرها استخداماً هي «نظام السمة أو الشبكة بين العلاقات النظامية المتسلسلة، وفقاً لقواعد لغوية متفق عليها في بيئة معينة»¹.

كما تعد لعبة لتفكيك والتركيب وتحديد البنيات العميقة الثابتة ووارد البنيات السطحية المتمظهرة فونولوجياً ودلالياً.

هذا التعريف يؤكد على المكانة المستقلة للغة مما يجعل من السيميائية علماً يدرس الأنماط والأنساق العلامية غير اللسانية، فالعلاقة إذن في المنهج السيميائي لسانية (لفظية) وغير لسانية.

أما التعريف الإجرائي لعلم السيميائية فإنها «علم العلاقة والمعاني الذي يدرس حياة العلامة داخل النسق الاجتماعي فهي تعني بكل ما يمكن اعتباره إشارة»².

السيميائية بين النشأة والتطور:

يرى الكثير من الباحثين أن علم السيميائية ترجع أصوله إلى اليونانيين من خلال اهتمامهم بقضية الدلالة والتأويل. فأفلاطون أشار في كتابه Cartyle أنّ للكلمة جوهر ثابت وأداة للتوصيل ولا يكون ذلك إلا بين الدال والمدلول.

أما الرواقيون فإنهم أشاروا بأن 'العلامة signe وجهان هما الدال Signifie والمدلول Signifiant وأنها ليست لغوية فحسب وإنما هي منتشرة في مناحي الحياة الاجتماعية³. ويعتبر القديس سان أوغستين* باعتباره أول من طرح إشكالية ماذا يعني أن نفسر ونؤول،

1. أمبيرتو ايكو: السيميائية وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصمعي، مركز الدراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 2005، ص28.

2. المرجع السابق: ص28.

3. جان كلود كوكي وآخرون: السيميائية، الأصول والقواعد، ص26.

* القديس أوغستين: من الأوائل الذين نظروا لنظرية التأويل، عاش ما بين (354-430). ينظر (موقع ويكيبيديا)

«ومن هذا الطرح بدأ في تشكيل ما يسمى بنظرية التأويل النصي وفيها أكد على أنّ أهمية العلامة تتمثل من خلال الاتصال والتواصل والتوصيل وأنّ الكلمة المنطوقة ليست إصدار صوت Fpris-Sonat فحسب بل أنّها تعرف من خلال ارتباطها بالعقل -Verbum-Mentis أو القلب Cordis فالقديس بين الصوت المجرد الصادر عن الحنجرة، وبين العنصر اللغوي والكلمة الموصولة بصوت والقبالة للاتصال»¹.

فالملاحظ على هذه الدراسات عند القدماء أنّها لم تكن مرتبطة بهذا العلم، كما لم تكن خاضعة لتأصيل علمي دقيق بل كانت مبثوثة ضمن طروحات وأغراض أخرى، كالخطابة والبلاغة والدلالة.

وقد ظهر هذا المصطلح "السيمائية" لأول مرة كمصطلح علمي له علاقة بعلم الأعراض المرضية Symiologie سنة 1765².

أما في مجال الدراسات اللغوية والفلسفية فإن علم السيمياء رأى النور على يد اللساني السويسري Ferdinand Desaussure* الذي بشر بهذا العلم في كتابه محاضرات في اللسانيات العامة Cours de linguistique générale حيث يقول دوسوسير :

«سيكون جزءا من علم النفس الاجتماعي ، وسنحتفظ بعلم يدرس حياة العلامات ضمن الحياة الاجتماعية... سنسميه علم السيمياء، الذي سوف يعرفنا مما تتكون العلامات وما هي القوانين التي تحكمها، وهو غير موجود لحد الآن»³. وقد حاول بعد ذلك التأسيس لمبادئ

1. أمبيرتوا إيكو: السيميائية وفلسفة اللغة، ص77.

1. Dictionnaire de la langue française, Hachette, Paris.1980, p 1233.

*دوسوسير Ferdinand de Saussure: رائد البحث اللساني، سويسري الأصل 1857-1913. تميز بدراساته الداعية إلى وصفية وموضوعية اللغة بعيدا عن اعتبارات معيارية كما ميز بين الدراسة السنكرونية والدراسة الدياكرونية. ينظر (www.alfusha.net)

2. Ferdinand de Saussure : cours de linguistique générale, ENAG/édition, 1994, p33.

3. نفسه، ص: 33.

هذا العلم الذي ربطه باللسانيات «فهي ليست إلا جزءاً من هذا العلم العام والقوانين التي ستكشفها السيميائية ستطبق على اللسانيات»¹.

وبالمقابل فإن للفيلسوف على هذا العلم شارل سندررس بيرس Ch,S,Peirce* الفضل الكبير حين حاول بناء قواعد عامة للعلامات جامعا في ذلك العلامة اللسانية والعلامة غير اللسانية رابطا مفهوم السيمياء بالمنطق، مع هذين الباحثين كانت البداية الحقيقية لعلم السيمياء وكان التأسيس له بالرغم من أنّ سوسير ربطه بعلم النفس وبيرس وصله بعلم المنطق «فليس المنطق بمفهومه العام إلاّ اسماً آخر إلى السيموطيقا»².

العلامة ومنطق السيمياء:

تعتبر العلامة مشروعاً سيمولوجياً بالدرجة الأولى وإن ظلت حبيسة التجارب الذاتية والبعد عن الدراسات العلمية والموضوعية، وقد تجلّى هذا الطرح من خلال إشكالية المعنى والمبنى وما ولدته من صراع ما زال قائماً في الدراسات الأدبية والفلسفية فأفلاطون يرى «أن الحروف تمتاز بجواس تعبيرية أو علاقة طبيعية مع المدلول، فهي أدوات للتعبير عن معان كثيرة كالحركة، الخفة والطموح والعظمة»³ أما عند الدراسين العرب فإن العلامة السيميائية عندهم ارتبطت بالدلالة، وهذا ما دفع بالجرجاني للقول بأن «العلامة هي كون الشيء بحالة يلزم من العلم به، العلم بشيء الآخر»⁴.

وهذا الطرح يتوافق مع ما ذهب إليه ش.س. بيرس، الذي كان له تصوّر شامل لكل ما من شأنه أن يكون علامة، فالسيمياء عنده تقوم على نواة مركزية هي العلامة **Signe** والتي

*شارل سندررس بيرس: فيلسوف وفيزيائي أمريكي (1839-1914) ولد بكمبريدج ماشوسيت، ركز في درسته على الكيمياء وعلم المنطق، والذي من خلاله جاء تصوّره الخاص بالعلامة، كما اشتغل أستاذ في جامعة هارفرد. (موسوعة ويكيبيديا)

1. جون كلود كوكي وآخرون: السيميائية، الأصول والقواعد والتاريخ، ص30.
2. ينظر عبد العزيز بن عبد الله: التعريب ومستقبل اللغة العربية، معهد الدراسات والبحوث، د ط، 1975، ص78.
3. عبد القادر الجرجاني: كتاب التعريفات، تح: ابراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص139.

يعرفها على "أنها شيء ما ينوب لشخص ما عن شيء ما من جهة، وبصفة ما وبطريقة ما"¹ وينطلق في ذلك «من الفكرة أنه لا يمكن أن نحكم على وضوح فكرة ما إلاّ بواسطة الفعل المغاير الذي تتيحه»² ومن هنا كان الفرق بين الفكرة وما يوضحها باعتبارها شيئاً مختلفاً، فمفسر العلامة هو علاقة أخرى وليست دلالتها فحسب.

فالسيميائية على هذا الأساس لا تؤمن بما جاءت به الفلسفة، الواحدية Monisme وما فيها من يقينية وجمود كما لا تؤمن بالثنائية التي ترى «أنه لا يمكن معرفة الشيء خارج الشيء المراد معرفته»³ بل إنها تعتمد على الثلاثية مما يضمن سيروية الأشياء. ولأن بيرس يرى أن السيميائية «هي المنطق في المعنى العام من خلال تحليلها لشيء بشيء فإنها تصبح العلم المعياري إلى جانب علم الأخلاق وعلم الجمال»⁴.

فالعلامة إذا تقوم على علاقة ثلاثية، كونها فلسفة تصف الوعي والوعي يرتبط بثلاثة أنواع: هي فكرة الواحد والاثنين والثلاثة بوصفها صيغاً أولية لها علاقة بالمنطق:

– الواحد صيغة الفكرة البسيطة.

– اثنان للصيغة العادية النسبية.

– ثلاثة تجمع أكثر من اثنين مما يسمح بتشكيل ثالث لا يمكن اختزاله.

ولعل تشكيل العلامة عند بيرس على الثلاثية راجع إلى منطق رياضي بحث هو يختلف عن "دي سوسير" الذي تقوم نظريته على الثنائية، فكل تفسيراته قائمة على ثنائية الأصول وهي: الصورة السمعية/ الصورة الذهنية، وتعبير أوضح قائمة على الدال والمدلول، فهو دائماً

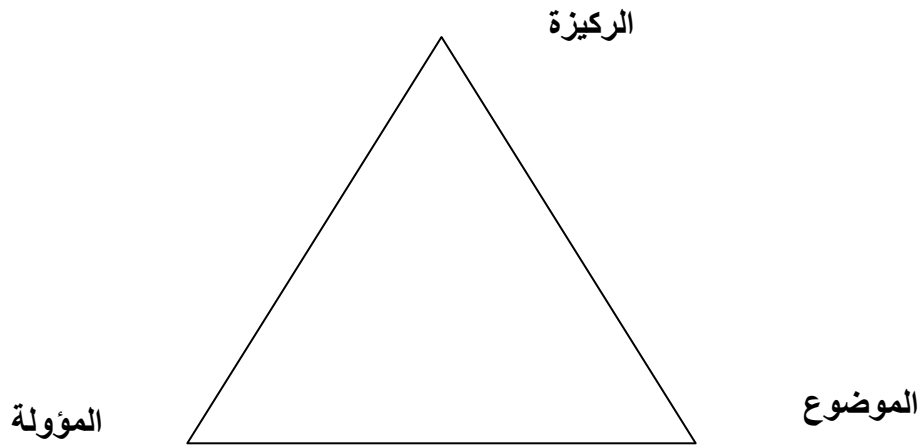
1. دانيال تشدل: معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، تر: شاكِر عبد الحميد، المجلس الأعلى للآثار، د ط، 2002، ص195.

2. جيرار دولودار: السيميائية أو نظرية العلامة، تر: عبد الرحمن علي، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000/ ص11.

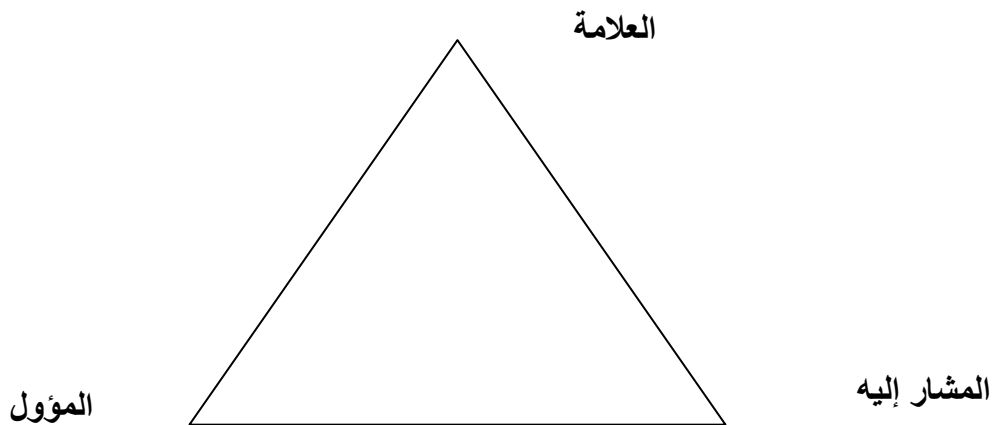
3. نفسه، ص:12.

4. نفسه، ص:13.

يحاول الربط بين هذين الطرفين بينما العلامة عند ش.س بيرس دائما ثلاثية سواء كانت مقولات، أو أنماط وهي مختلفة بحسب النظر إليها، إما كعلامة أولى في حد ذاتها أو علامة ثانية بحسب موضوعها أو علامة ثالثة بالنسبة للمؤولة وعليه فالعلامة تركز على وحدات ثلاثة هي:



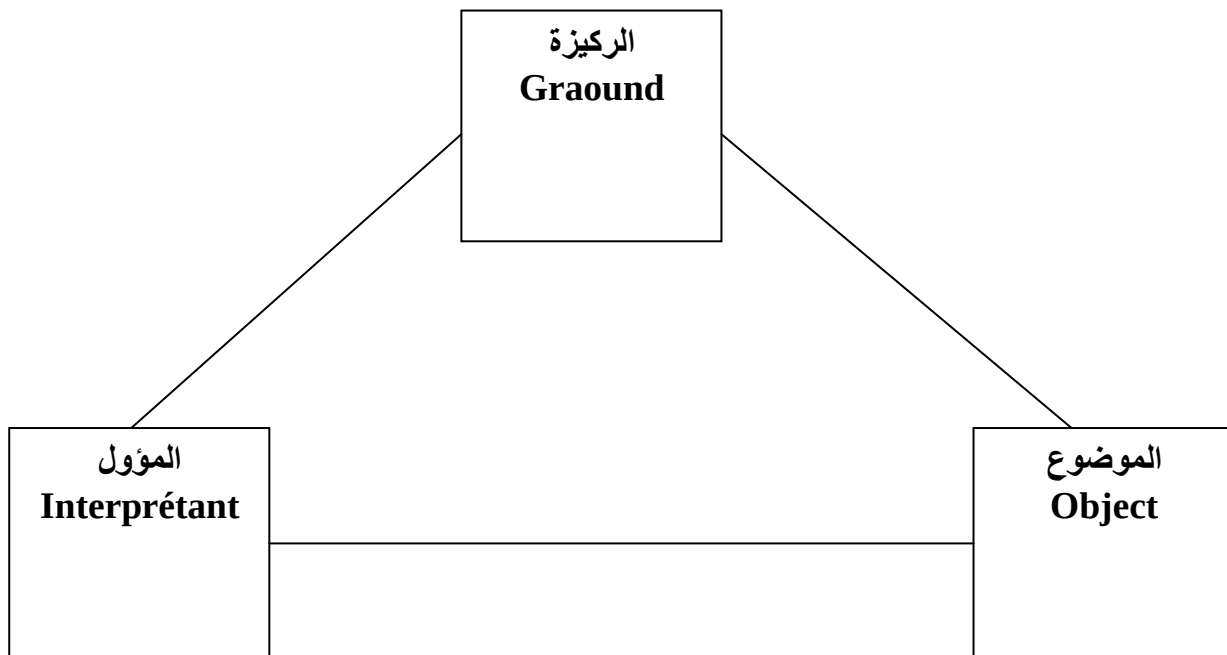
وإذا كانت العلامة هي تمثيل لشيء ما، يقوم على توصيل بعض ما يتعلق به فقها إلى شيء آخر بطريقة ما وبصفة ما فإن وظيفتها تتطلب شرطا لأداء هذه الوظيفة يتمثل في عدم تطابق الموضوع مع المؤول حتى لا يصبح هذا الأخير هو العلامة في حد ذاتها، بل إنها تنوب عنه في جانب من جوانبه فقط وعليه فإن العلامة تتكون من ثلاثة عناصر مترابطة ببعضها وهي العلامة التي تمثله والمؤول الذي يكون لها:



ومما ذكر فإن العلامة ينظر إليها على أنها تستخدم كما يقول "ايكو" «من أجل نقل معلوماته ومن أجل قول شيء ما، أو إشارة إلى شيء ما يعرفه شخص ما يريد أن يشاطره الآخر هذه المعرفة»¹.

ومن خواص العلامة تمثيلها لشيء يسمى ممثلاً **Représentant** وهو ما يتم «تمثيله سواء أكان الشيء الممثل واقعياً أو خيالياً أو قابل للتخيل أو لا يمكن تخيله»².

أما ما تحيل عليه العلامة فيسمى الموضوع **Object** ومن خلالها (الممثل والموضوع) نصل إلى المؤول **Interpretant** فالتمثيل إذن هو الوظيفة الأولى للعلامة لكنه لا يستطيع القيام بوظيفته إلا إن اتصل برابط يكون جامعاً بين العلامة وما نشير إليه ولا يمكن فهم كل ذلك إلا بالاستناد على الركيزة **Graound** والتي هي ركن للمؤول هذا الأمر الذي نمثله بالشكل التالي:



1. امبيرتو إيكو: العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، تر: سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط1، 2007، ص:47.

2. سعيد بن كراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر، اللاذقية، سوريا، ط2، 2005، ص:98.

وبتعدد التعابير المركونة إلى الركائز تتعدد سيرورة العلامة مما يولد ما «يسمى بالسيميويزيس Sémiosis الذي يتم فيه الانطلاق من العلامة الأصلية بعد ربطها بعلاقة مع المرجع، ثمة علامة جديدة تتطور، إنه المؤول»¹.

أما المؤول فإنه العلامة بحد ذاتها كونه يقوم بتوصيلها في مرحلتها الأولى، وفي هذا يقول دولودال "Gerard de ledalle" «أنه أول وهو أساس العلامة بصفاتها علامة وبدون علاقة مع موضعها والفكرة هي الصيغة الأساسية بل الوحيدة للتمثيل»².

ويقسم ش.س بيرس العلامة بحسب الموضوع إلى ثلاثة أقسام هي: المؤشر، الرمز، والأيقونة، وعلى هذا الأساس فإن العلامة تقسم على النحو التالي:

العلامة النوعية Qualisigne : وهي «نوعية تشكل العلامة ولا يمكن أن تتصرف كعلامة حتى تتجسد»³ لأن الممثل يكون مجرد ظاهرة لها ارتباط بشيء، وهذا التجسيد لا علاقة له إطلاقا بطبيعة الممثل كونه علامة ونرى العلامة النوعية في الصفات الحسية مثلا.

العلامة المتفردة: Sin signe : يكون الممثل متصلا بشكل فردي أو حدث فردي يشغل كعلامة لكن «لا تعتبر العلامة المتفردة علامة إلا عبر نوعيتها لذا فهي متضمنة لعلامات عرفية»⁴.

العلامة العرفية ligi signe : هي عرف يشكل علامة، أي أن كل علامة متواضع عليها هي علامة عرفية وهي تبنى على قواعد متحركة في الربط بين الأشياء، كما يقسم

1. منذر الحبائي: العلاماتية وعلم النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص:40.
* جيرارد دولودال: Gerrard de lodalle، باحث في السيميائية الأمريكية، يدرس جامعة باربيون، فرنسا. يؤمن بأن لا مجال للفصل بين الفلسفة والسياسة الأمريكية القائمة على البراغماتية (ينظر: موقع ستارتايمز).
2. جيرارد دولودال: السيميائيات ونظريات العلامة، ص:68.
3. سيزا قاسم، نصر حامد أبوزيد: مدخل إلى السيموطيقا، دار قرطبة، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986، ص:140.
4. نفسه، ص:140.

ش.س بيرس العلامة بحسب علاقتها بالموضوع Object إلى ثلاثة أقسام: الأيقونة، المؤشر والرمز.

الأيقونة **Icone**: الأيقون «علامة تشير إلى الموضوع الذي تعبر عنه عبر الطبيعة الذاتية»¹ وهي تتصل بفعل التصور للأشياء، ويرى بيرس أن العلامة الأيقونية **Iconique** هي أساس الأقسام الثلاثة، لأنها نقل لشيء واقعي أو افتراضي، بعد ذلك علامة أخرى فالصمت قد يكون علامة الرضا لدى الفتاة المخطوبة أو علامة رفض على وضع ما وبالتالي فإن هذا النوع من العلامات يحيل إلى أشياء غير ما هو متعارف عليها أي الصمت كالكسكون في حد ذاته.

وتقوم الأيقونة على «مبدأ التشابه بين المشير والمشار إليه، فهو صورة الشيء أو صورة أخرى تشابهه، أو هي مقياس له أو هي استدعاء له، من هذه القضايا تقوم الأيقونة مثل الصور الفوتوغرافية وما يتصل بالجوانب لكن يجب عدم تطابق الصورة مع الشيء المصور حتى لا يصبح نفسه فالشخص في المرأة قد تعجبه صورته أو العكس، رغم أن الشخص نفسه في الحالتين فما شاهده هو مجرد صورة تحيل عليه وعلاقة التشابه هنا ليست علّة أو عرف، بل هي شيء خاص بين صورة الشيء والشيء في حد ذاته»².

وبناء على ما ذكر فإن الأيقونة «علامة تشير إلى الموضوع التي تعبر عنها عبر الذاتية للعلامة فقط... وهذا الشيء يكون أيقونا بالشبيه عندما يستخدم كعلامة له»³.

ويؤكد أمبرتو إيكو **UMBERTO ECO** على أن الأيقونة تكون حسب التصور الثقافي لها وذلك بقوله «إن الشيء لن يكون علامة إلا إذا تم تأويله باعتباره علامة

1. سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد: مدخل إلى السيميوطيقا، ص 142.

2.

3. ينظر، محمد السرغيني: محاضرات في السيمولوجيا، دار النشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص41.

4. المرجع السابق، ص: 142.

على شيء من لدن مؤول»¹ فالتشابه بين الصورة والشيء هو نتاج ممارسة ثقافية وليس للعلاقة العرفية فقط.

وقد يشوب علاقة المشابهة والمماثلة تعقيد بسبب تداخل أجزاء العلامة وتعدددها، وهذا ما يجعل العلاقة تركز على الأجزاء والصفات والبنىات المشتركة، على اعتبارها أنها تصوّر علاقة غير ظاهرة يمكن أن يحددها المؤول، فالزهرة علامة لجمال الفتاة، وموت النبتة علامة على التلوث.

وفي هذا الصدد يؤكد إيكو على أن «عملية الأيقنة تتم من خلال المعرفة المسبقة التي تتحكم في إدراك هذا النوع من العلامات»² فإذا انتفت المعرفة ينعدم الأيقون حتى وإن حدث التشابه بين الشيئين.

المؤشرات Indices: هي علامات تشير إلى الموضوعات التي تعبر عنها عبر تأثيرها الحقيقي بها، فهي إذن الجمع بين شيئين بطريقة منطقية، ويجعل ش.س بيرس المؤشر مقابلا للأيقونة والرمز، ويقوم بالربط بين شيئين بينهما علاقة تماس مقرونة بفعل التجربة ولا دخل للفرد فيه»³. إذن فالمؤشر صورة للعلامة، وارتباط الشيء بها يكون سببيا أو طبيعيا والعلاقة بينه وبين العلامة هي علاقة تجاوز فالدخان علامة للنار، وبصمة الأصبع علامة لصاحبها.

وعلى خلاف هذا الطرح فإن بيريتو Prieto يرى «إن المؤشر حدث آني له معنى توجيهي يسمح لنا بمعرفة شيء آخر مختلفا عنه»⁴؛ فإشارات المرور هي شكل من أشكال المؤشر باعتبارها تقوم بوظيفة توجيهية.

1. إمبيرتو إيكو: العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، ص5.

2. نفسه، ص98.

3. إمبيرتو إيكو: العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، ص: 99.

4. سعيد بنكراد: السيميائية والتأويل، مدخل السيميائيات ش.س بيرس، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2005، ص 113.

ويعرف ش.س. بيرس المؤشر أيضا «على أنه علامة تحيل إلى الشيء الذي تحيل إليه بفضل وقوع هذا الشيء عليها في الواقع»¹ حيث يكون الرابط بين الشيء وبين ما ينوب عنه منطقيا وسببيا، هذا الأمر جعلنا نتوقف عندما يسمى مؤشرات مثل:

الآثار: علامات متروكة تدل على الشيء بفعل العلامة كالنقوش على الجدران والأقدام على الأرض، أو ما يقام من أبنية، كما قد تكون علاقة الأثر بين الشيئين علاقة تجاور فالخنجر علامة على الجريمة، وغصن الزيتون علامة على السلام بالرغم من أن علامة التشابه غير موجودة بينهما ولا حتى العلاقة السببية لذا فإن «الإمارة تفقد مباشرة الطابع الذي يجعل منها علامة، إذا حذف موضوعها»².

الأعراض **Symptômes**: إنها مجموعة من الأمارات الدالة، تظهر على كائن ما فتسمح لنا بمعرفة هذا الشيء المعين الخاص بطبيعته ومن ذلك الأعراض التي تظهر على الإنسان فتحيل إلى نوع المرض الذي يعانیه، لأن بيرس يعتبر «أن كل شيء يركز الانتباه هو المؤشر»³، فإن ذلك يعني من منظوره أن أسماء الإشارة والضمائر هي مؤشرات، باعتبار أنها لا تؤدي غرضها إلا إذا ربطت بشيء تتجاور معه، فاسم الإشارة لا قيمة له إلا من خلال ما يرتبط به وما يعينه، والأمر نفسه مع الضمائر فلا نظر إليها في حد ذاتها بل يجب أن ينظر إلى وظيفتها، فأسماء الإشارة والضمائر لا معنى لها إلا من خلال الشيء الذي تتوجه إليه أو تحدده.

الرمز **Symbole**: يعتبر الرمز في التعريف السائد علامة تشير إلى الموضوع المعبر عنها عبر العرف، فهو شيء يمثل آخر لعلاقة اعتباطية، مما يجعله في الغالب مقترنا

1. سعيد بنكراد: السيمياء والتأويل، مدخل السيميائيات ش.س. بيرس، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2005، ص 113.

2. سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد: مدخل إلى السيموطيقا، ص 33.

3. المرجع السابق، ص: 119.

4. سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد: نفسه، ص 33.

بالأفكار العامة التي تدفعه إلى الربط بالموضوعة، ويعرفه ش.س بيرس «على أنه يعود إلى الشيء الذي يدل عليه بفعل قانون يتكون عادة من تداع عام للأفكار، ويحدد ترجمة الرمز بالرجوع إلى هذا الشيء»¹.

ووفقا لهذا الطرح فإن الرمز ليس عاما في ذاته إنما الموضوعة التي يشير إليها تتميز بطبيعة عامة فالشيء الذي يرمز إليه يكون رمزا اصطلاحيا، كما هو الحال في العلوم الدقيقة من رياضيات وفيزياء.

أنواع الرموز:

- الرمز العرضي: هو رمز يقوم على التجارب الذاتية التي تحصل لنا، «فلا علاقة للرمز العرضي بالعرف أو الاصطلاح، فقد تكون رؤية شخص ما لشخص آخر مرتبطة بالتفائل، فالشخص الثاني هو شخص عادي كبقية البشر لا علاقة له بتلك الحالة التفاضلية، إنما الشخص الأول من خلال تجربته جعل من ذلك الشخص رمزا لحالة منفردة، فنادرا ما تستخدم الرموز العرضية في الأساطير»².

- الرمز اللغوي: وهو من أشهر الرموز، «فالربط فيه يكون بصورة اعتباطية، فالشيء الذي يجمع بين الرمز والمرموز هو العرف الذي جعل لهذا الشيء الخاص ذلك الرمز الخاص»³؛ كما يمكن أن يكون للرمز اللغوي علاقة بالشعور والإحساس الذي يرمز إليه، ويتأتى ذلك من خلال النبرات الصوتية من خلال رفع الصوت وخفضه أو إظهار التأفف والتذمر.

الرمز الشامل: هو رمز قد يوجد في ثقافة ولا يوجد في ثقافة أخرى، فالرمز الأسود - مثلا - يرمز للجنائز عند بعض الشعوب بينما لا يعرف الفرد التركي هذه العلامة

1. محمد عزام: النقد والدلالة، نحو تحليل سيميائي للأدب، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1986، ص11.

2. إيريك فروم: اللغة المنسية، تر: محمود المنقذ الهاشمي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1998، ص:41

3. سيزا قاسم: مدخل إلى السيميوطيقا، ص:33.

باعتباره يوظف اللون الأبيض في جنازه، كما قد تكون العلاقة بين الرمز وما يرمز إليه علاقة تقوم على الانفعال والتجربة الحسية مما يجعل المنظور للرمز مختلفا، فالشمس عند بعض الشعوب بإفريقيا رمز للقحط، وعلى نقيضها فإن دول أخرى ترى الشمس رمز للنماء وهذا الأمر يؤكد أن الأمر يمكن تأويله من خلال مقابلة ما حصل بما يحصل، فطبيعة الرمز العرفية تنشأ من تجارب الشعوب وحياتها.

أما إذا تحدثنا عن علاقته بالمؤول؛ أي من جهة وجودها وبعدها وكل ما يتعلق بعملية تأويلها، فإنها توزع إلى ثلاثة عناصر مما يسمح للعلامة بالعمل من خلال قابليتها للتأويل لهذه العناصر هي: الخبر، البرهان، التصديق.

الخبر Thème : هو ما تقدمه العلامة من عناصر تتوفر عليها مما يمكننا من إدراكها لأن «العلامة لا يمكن أن تقوم بعملها كعلامة قبل أن تتجسد، هذا التجسيد المادي ليس له علاقة مع طابعها كعلامة أي مع كونها تشكل مظهر Apparence وعندما تتجسد العلامة الوصفية ماديا فإنها تصبح علامة فردية Sinsigne¹»، وهذا الأمر يحدد وجود العلامة وما تقوم به من تجسيد للشيء المستحضر قبل أن تتم عملية التأويل والربط مع ما تخيله إليه، وهذا ما نجده عند "دوسوسير" من مدلول الشيء حين لا يتمكن من تجاوز التصور الذهني الذي تخبر عنه العلامة.

التصديق Décent : تكون العلامة هي المقصود من حيث التمثيل المفهومي أو المفهوم الصدقي، فالعلامة قد تكون حدثا ملموسا أو صورة ذهنية مجردة... مما يسمح لها بتحقيق ذاتها فعليا سواء على مستوى الإنجاز الفعلي أو على مستوى الإدراك الحسي أو المستوى الذهني، فلو مثلنا براية عليها صورة، فهل الأمر على ما تحققه الصورة أم تنظر إلى الراية من خلال ما تتضمنه ككل، في هذا الشأن يقترح "أمبيرتو إيكو" تفسيراً لهذا الأمر وذلك

1. جيرار دولودال: السيميائيات، أو نظرية العلامة، ص 73.

من خلال «حذف مفهوم العلامة، وعدم التساؤل إذا ما كان يمثل جانب مادي أو غير مادي وتعويض ذلك بوظيفة القيام المقام»¹. وفي هذه الحال أن العلامة تكتسب شيئا يسمى التصديق.

البرهان Argument : إن البرهان يسمح للعلامة بالتأويل الذي يقوم بتمثيل موضوع العلامة، كما يعطي هذا الموضوع وجودا ذهنيا أو حسيا فهو كما يصفه دولودال «عبارة عن علامة تدرك كتمثيل لموضوعها في مظهره كعلامة»² فالعلامة ليست إلا برهانا مما يعني أنه تم من المنطق والبرهان يتألف من أحكام، وأن الأحكام أجزاء تكون الاستدلال»³. من هنا يتم الوصول إلى الجزء الثالث من عناصر العلامة وعلاقتها ببعضها، فالعلامة تكون أولا وثانيا والبرهان يشكل ثالثها وتقوم على إسناد "أ"، "ب"، "ج" ولا تتضح الفروق بين هذه العناصر إلا بوجود العنصر الثالث الذي يكون مؤولا للموضوع ورابطا للموضوع مع العلامة.

فمن خلال الموضوع يمكن للعلامة أن تشبه ما تمثله، أو تشير إليه فهي بذلك إما أيقونة أو مؤشرا أو رمزا وبالنسبة لمؤولتها لا تكون إلا خبرا أو تصديقا أو برهانا، هذا الطرح يفضي بنا إلى ما يلي:

الممثل: نوعية، متفردة، عرفية

الموضوع: أيقون، مؤشر، رمز

المؤول: خبر، تصديق، برهان.

1. أمبيرتو إكيو: السيميائية وفلسفة اللغة، ص 53.
2. جيرار دولودال: السيميائيات، أو نظرية العلامة، ص 79.
3. أحمد يوسف: الدلالات المفتوحة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص 32.

ومن هذه التعريفات يكون إنتاج سبعة وعشرين تفرعاً لأنه «من الوجهة الرياضية يمكن الحصول على $(3)^3 = 27$ مركباً»¹.

وخلاصة القول هي أن العلاقة الثلاثية بين الممثل والموضوع والمؤول تنبثق عنها علاقات متعددة يتفرع إلى علامة نوعية أو فردية أو علامة عرفية، أما الموضوع فيكون إما أيقونة أو مؤشراً أو رمزا وبالنسبة للمؤول فهو إما خبراً أو تصديقاً أو برهاناً.

وبذلك نصل إلى أن علم السيمياء ركّز على مفهوم العلامة سواء أكانت لسانية أو غير لسانية وعلى المنطق الذي يحكمها. فكيف ينظر هذا العلم إلى الفن الدرامي؟ وما هي المجالات السيميائية التي سنعتمد عليها في بحثنا؟

1. عادل الفاخوري: تيارات في السيمياء، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص 65.

سيمياء الدلالة:

إذا كان الإنسان يعتمد على التواصل اللغوي باعتباره أرقى أنواع الاتصال، فإن ذلك لا يعني أنه يقتصر على ذلك فحسب، بل إنه يتواصل بوسائل أخرى منها الطبيعية والثقافية، لكن معاني هذه الوسائل والدلالة المرتبطة بها ليس بالإمكان تفسيرها بمعزل عن اللغة التي تعد الأداة الفعالة في تحديد الأشياء ووصفها وتبيين دلالتها و مرموزاتها.

وانطلاقاً من هذا الأمر توجه رولان بارت Roland Barthes* إلى دراسة السيمياء اللسانية وغير اللسانية، «متجاوزاً بذلك الدراسة البنيوية، ومناقضاً للفكر السوسيري المعتمد على كون اللسانيات هي جزء من علم السيمياء الذي هو جزء من علم النفس الاجتماعي، وذلك من خلال التأسيس لنماذج تحاول دراسة الدلالة في مختلف صورها، فالسيمياء عنده هي العلم الذي يدرس أنظمة العلامات، وقد تجلّى هذا التصور في مؤلفه علم الأدلة أو عناصر السيمولوجيا الذي يعتبر في الوقت الراهن إنجيل المنهجية السيمولوجية»¹، فإذا كان "بارت" أخذ ثنائية الدال والمدلول عن دوسوسير والتعيين والتعبير والتضمين عن "يلمسلف" فإنه يرى «أن التعبير اللغوي الذي يعد علامة لغوية يحتوي على مضمون عكس العلامات الأخرى، بذلك فالدال عنده (بارت) يقابل التعيين الذي يقوم في مرحلة أولى على تحديد المدلول مما يسمح بتشكيل دال التضمين وهو بدوره يتضمن مدلول التضمين، وهكذا تتواتر سنن للتعين وأخرى للتضمين، من هنا أمكننا القول أن النص الدرامي له قدرة سيمولوجية تتمثل في لعبة بالدلائل، بدلاً من أن يقوّضها، وأن يقذف بها في آلة لغوية ليس بالإمكان التحكم فيها»²، فاللغة إذن هي نوع من الاستعباد فليس بالإمكان التكلم إلا بها ومن خلالها، ثم تأتي مرحلة التمرد عليها حسب رأي بارت، مما يسمح بتعدد صيغها.

1. محمد نظيف: ما هي السيمولوجيا، إفريقيا الشرق، ط1، 1994، ص44.

2. رولان بارت: درس السيمولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط3، 1993، ص 20.

* رولان بارت Roland Barthes: أحد أكبر أعلام النقد المعاصر في فرنسا، عمل في مركز البحث العلمي الفرنسي، (ينظر موقع www.maktabetelmostpha.net) 1985-1980

وعلى هذا الأساس فإن علم السيمياء عند بارت استمدّ مفاهيمه الإجرائية من اللسانيات التي تقوضت وتفككت، مما يستوجب دراستها وفق تصورات جديدة تعتبر اللغة سلطة تتجسد داخل الخطاب، والخطاب سلطة أخرى مجسدة للغة، وبهذا فقط يمكن للغة والخطاب تشكيل شيء واحد لا يفصل، فكل واحد منهما حيل على الآخر ولا يوجد إلاّ به.

وقد بدت دراسة الخطاب عند "رولان بارت" غير معتمدة على ما قدّمه سوسير وفرق بينه وبين اللسان حيث يقول: «لا يبدو التمييز بين اللسان والخطاب إلاّ عملية انتقالية وشيئا ينبغي التناكر له. مضى زمن وأنا أصم ولا أسمع إلاّ صوتا واحدا وهو صوت خطاب اللسان وقد امتزجا آنفذ بدت لي اللسانيات تشمل بوهم شاسع وتنصب على موضوع كانت تجعل منه تعسفا، موضوعا طاهرا نقيّا ماسحة في الخطاب ما يتعلق بها من شوائب»¹ وعلى هذا الأساس "تكون" «السيمولوجيا هي ذلك العمل الذي يصفى اللسان ويتقي الخطاب مما تعلق به، أي من الرغبات، والمخاوف، والإغراءات والعواطف والاحتجاجات والاعتذارات والاعتداءات وكل ما تنطوي عليه اللغة الحية»²؛ فالسيمياء إذن، تحرر الخطاب من ضغوط اللغة اللسانية والقواعد التي تحكمها.

وهكذا اقتنع رولان بارت بضرورة تحديد علم السيمياء، بعد أن تداخلت معه أنساق معرفية أخرى، مما يستوجب تبيان صلاحياته خاصة بعد تشعب موضوعاته وتنوّع مجالاته، فالبحث السيمولوجي «يسعى إلى إعادة تشكيل صورة اشتغال الأنظمة الدلالية غير اللغوية»³.

ومن هنا فإن سيمياء الدلالة تدين بالكثير لجهود رولان بارت الرائدة، والتي ساهمت في تطور الدلائلية اللغوية بجعلها جزءا من اللسانيات كما حددت فروعها، والكيفية المثلى في

1. رولان بارت: نفسه، ص 21.

2. نفسه، ص: 22.

3. جان كلود كوكي: السيميائية، مدرسة باريس، تر: رشيد بن مالك، دار المغرب للنشر، الجزائر، دط، دن، ص

توظيف عناصرها، وأكدت على أفضلية العلامة اللسانية مقارنة بالعلامات السيميائية الأخرى، فالنسق اللغوي هو الواصف الوحيد لبقية الأنساق التي تشكل علامات.

وعلى أساس هذه الجهود سوف نركز على سيمياء الدلالة باعتبارها تجتمع فيها المؤشرات والرموز، وتعدد الأشياء والأسماء التي تقبع فيها دلائل تتضمن عديد المضامين الثقافية المبنوثة في الفضاءات التي نريد دراستها من نصنا الدرامي "مغامرة رأس المملوك جابر" الذي يحمل مؤشرات ودلائل أخرى كالشخصيات وأحوالها النفسية والأماكن سواء أكانت مفتوحة أو مغلقة ودلالاتها، هذا الأمر تكفله لنا السيميائية من خلال مقارنتها وتغييراتها للفضاءات والشخصيات المراد دراستها كما ستفيدنا في مقارنة أن المسرح السياسي وجد لصناعة الحاضر قبل استشراف المستقبل، لكن من خلال العودة إلى الماضي.

سيماء الثقافة:

أولى السيميائيون الروس أهمية خاصة لسيماء الثقافة بفروعها المتنوعة وتجلى ذلك من خلال « فصلهم للدراسات الأدبية الإنسانية الأخرى كالتاريخ و علم الاجتماع و علم النفس»¹.

انطلاقاً من هذا الفصل رأت جماعة (تارتور) أن النص ظاهرة ثقافية متفتحة على جميع أنساق الدلالة و التواصل داخل المجتمع ، لأن الثقافة تتضمن عديد الأنساق اللغوية والنفسية والاجتماعية والدينية ، وكل ماله صلة بالسلوك الإنساني الذي لا يفهم قصده أو دلالاته إلا داخل تصور اجتماعي خاص.

وعلى هذا الأساس تصبح الأنظمة السيميائية « أنظمة منمذجة للعالم أي أنها تضع عناصر العالم الخارجي في شكل تصور ذهني هو النسق أو النموذج، و تتراوح الأنظمة المختلفة للعلامات في قدرتها على خلق نماذج، فهناك أنظمة تصلح أكثر من غيرها، و اللغة هي النظام الأول بالنسبة للأنظمة المشتقة منها»²؛ ولكننا نجدها متصلة ببعضها، فهي « تستهلك وتحدد نفسها بالاستمرار»³.

وأما عن العلامات، فإن أصحاب هذا الاتجاه يرون أنها لا تكتسب دلالتها إلا ضمن إطارها الثقافي الذي يوجد فيه، ولا يمكن إتمام إنجازها إلا من خلال التفاعل الاجتماعي، و هو ما يلزم علينا التفريق بين الثقافة في ذاتها: على اعتبار تصور لها لذاتها وتفرد لها، والثقافة في ظاهرها: وهو ما يتم تحديده ووصفه مما ظهر منها.

وبمجيء أمبيرتوايكو(UMBERTO UCO) أصبح التصور السيميائي أكثر تطوراً، لأنه "يرى أن حقل السيميوطيقا يشمل كل أنظمة الاتصال من الأكثر طبيعية وتلقائية إلى أكثر "الحجريات الثقافية تعقيداً"⁴ باعتبارها أنساقاً، منها العلامات اللسانية والعلامات غير اللسانية.

1. أحمد طالب : المنهج السيميائي من النظرية إلى التطبيق ص: 09.

2. سيزا قاسم ، أحمد أبو زيد : مدخل إلى السيميوطيقا ، ج 1 . ص : 39.

3. محمد السرغيني ، محاضرات في السيميولوجيا ص : 65.

4. المرجع السابق، ص:49

إن أنظمة التواصل إذن هي التي جعلته يقسمها إلى ثمانية عشر نسقا، منها ما تستعمل فيه الحواس كالعلامات الشمية (العطور) واللمسية (الصفحة) والذوقية (الطبخ)، والعلامات الصوتية بنوعها الطبيعية، كالأصوات الموجودة في الطبيعة، على اعتبار أنها علامات دالة كخبر المياه وحفيف الأشجار، و ما هو صوت إنساني كالبكاء والقهقهة وكذا ما هو حيواني كثغاء الغنم و صهيل الفرس.

كما توجد العلامات الثقافية المستعملة في التواصل كالموسيقى، والتواصل الإنساني كحركات الجسم والإشارات الدالة، أما العلامات الرمزية فإننا نلمحها في العلوم الدقيقة كالفيزياء والرياضيات، وهناك أيضا علامات التواصل المرئي كالإشهار و اللباس.

كل هذه الأنساق تقوم على علاقات بين العلامات والأشياء منها: الاندلال INTERFERENCE، فوجود الدخان دلالة على وجود النار، أما «الدلائل غير القصدية، فإن الكائن ينجز أفعالا يدركها أيا كان باعتبارها وسائل إعلامية كاشفة عن شيء آخر»¹، كالصور الفوتوغرافية، آثار الإقدام، وهناك دلائل أخرى تقوم على الترتيب والاستنتاج ويمكن تأويلها على اعتبار أنها مؤشرات.

مما سلف ذكره تصبح العلامة من الناحية الثقافية ليست مجرد عنصر وظيفته إبلاغية وفقط، إنما هي كيان سيورة دلالية قائمة على التسنين الذي «يقوم على الربط بين نسقين ، نسق المدلول و نسق الدال (أحمر / أخضر) في نسق قانون المرور، يقابله مستوى من المدلولات (مرور ممنوع / مرور مسموح)»²؛ فكلما تغير النسق و تغير التسنين تغير مدلول العلامة، و هذا ما يسمح بالتعددية الدلالية.

1. جون كلود كوكي ، و آخرون : السيميائية ، الأصول ، القواعد والتاريخ. ص: 47.

2. امبيرتوايكو : العلامة، تحليل المفهوم و تاريخه. ص: 68.

وبناء على ذلك يبدو النص الأدبي في سيمياء الثقافة عبارة عن متتالية من العلامات تجعل منه وحدة دلالية منتظمة داخل الثقافة ما و وفق نسقها، خاص بتحليل السيميائي «لا يبحث عن الدلالة المرتبطة الكلامية، باعتبارها مرجعا لعملية التواصل. وإنما يتناول محمل الدلالات التي ينطوي عليها السياق التعبيري كإشكالية ترميز ذات إسقاطات مختلفة»¹؛ فالنص هو في حد ذاته ثقافة من خلال العلاقة الموجودة بينهما بناء على عملية التأويل والتفسير، على اعتبار أنه رسالة متكاملة مرتبطة بوحدة ثقافية.

وعليه « فإن الثقافة تعتبر وسيلة من وسائل توحيد مظاهر الحياة الاجتماعية والتنظيم لها، وهي آلة لتخزين المعلومات وتنسيقها؛ ويمكن من خلال هذا المنطق النظر إلى الثقافة على أنها ذاكرة بشرية»² و من هذا تصبح سيمياء الثقافة مرتبطة بعملية الحفر في النص من خلال البحث عن النماذج المتعلقة بالإنسان والمجتمع و التاريخ .

فالنص من منظور سيميائي « يحفر عموديا في سطح الكلام لبحث لنفسه عن نماذج للاستدلال SIGNIFIANCE ، و لذلك فعلاقته باللغة مبنية على الصراع لأنه يسائلها ويغيرها، أي يخرجها من آلية اشتغالها العادي و يربك تنظيمها المنطقي »³ ، و من هنا تسمح سيمياء الثقافة بإعادة بناء النص فيصبح لدينا « ما يعرف بالنص الظاهرة (PHENO - TEXTE)، ونص التوليد (GENO - TEXTE) »⁴ كالنص الدرامي " مغامرة رأس المملوك جابر و ارتباطه بالواقع العربي الذي نعيشه الآن.

1. محمد عزام : النقد و الدلالة ، نحو تحليل سيميائي للأدب . ص : 68.

2. سيزا قاسم ، نصر حامد أبو زيد : مدخل إلى السيميوطيقا، مرجع سبق ذكره ص: 41.

3. عبد الواحد مرابط : السيمياء العامة و سيمياء الأب . مطبعة انفوبرينت ، فاس، المغرب، ط1 ، 2002.ص:86.

4. جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997، ص:19.

الفصل الثاني:

الدراسة السيميائية لنص مسرحية: مغامرة رأس المملوك جابر:

سيمياء العنوان.

سيمياء الشخصية.

سيمياء المكان.

سيمياء الفضاء الاجتماعي والثقافي.

سيمياء النص الموازي.

سيمياء الحوار الدرامي.

حركة النماذج العاملة.

منطق نظام العلاقات و الصعيد النظمي للأداء.

سيمياء العنوان:

تولي الدراسات السيميائية اهتماما كبيرا للعنوان، من منظور أنه عنصر إشاري دال على النص الدرامي، كما يعد مؤشرا على الموضوع و يعمل على تعيين النص.

هذا الأمر يجعل منه- أي العنوان- علامة تحيل على صاحبها، و بهذا يصبح العنوان معرّفا بصاحبه و علامة عليه، فبمجرّد ذكرنا لعنوان "مغامرة رأس المملوك جابر" إلا و تكون الإحالة على شخص "سعد الله ونوس"، فالعنوان إذا عتبة نصية أولى تستوقف القارئ قبل ولوجه إلى عالم النص الدرامي، وهو عالم أول يطل على المتلقي.

و إذا كانت الأيقونة أجود أنواع العلامة فإن العنوان يعد أيقونا من حيث أنه يمثل تصورا أوليا، ومن خلال ذلك «يتمكن من تحديد هوية النص و وظائفه المتمثلة في التعيين والإشارة إلى المحتوى ثم إغواء المتلقي»¹، فعلى هذا الأساس يقوم العنوان بتحديد نوعية النصوص.

والعنوان من خلال إنفراده بالصفحة الأولى وبنوع الخاصة الخطية التي كتب بها، سيصبح إشارة خاصة تعمل على تحفيز المتلقي كي يغوص في مضمون ما يخفيه ويولّد فيه رغبة لتأويله واستنادا إلى ذلك يصبح العنوان عنصر إثارة وتشويق، يعمل بطريقة عمودية Vertical متجاوزا الجانب السطحي وهو سطح الغلاف إلى ما هو عميق عمق النص الدرامي؛ فالنص المخصوص بالبحث "مغامرة رأس المملوك جابر" يدعو المتلقي إلى طرح تساؤل أولي من خلال تعامله مع الغلاف: من هو المملوك جابر؟ فمن الناحية اللغوية المملوك هو العبد مسلوب الحرية، فكيف يمكن له إذن القيام بمغامرات؟

1. شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات و بناء التأويل، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص:36.

ثم أي نوع من المغامرات التي يقوم بها حتى يحظى بكل هذا الانتباه؟ و ما علاقة الرأس بالمغامرة؟ و هل وظف الرأس بمعناه الأصلي أم بالمعنى المجازي؟، كل هذه التساؤلات تلقى بضالها على الملتقي، و تجعله يسعى إلى عملية تأويلية مسبقة و بهذا يصبح «العنوان علامة دالة على النص»¹.

كل هذه الأسئلة ستجيب عنها المسرحية، بعد أن أجاب العنوان عن جانب خاص متعلق بمغامرات "المملوك جابر" و الذي تميز بذكاء خارق، وظفه بطريقة خاصة فيها الكثير من الخبث قصد تحقيق مصالح شخصية بحتة، لكن النتيجة كانت خروجه خائبا بعد أن وجد لنفسه وسيلة استخدمت وفي الختام استوجب إزالتها، هذا الأمر يجعل من الجميع عندما بدأ الحكواتي بالسرد، و كأنهم في زمن الحكاية و يندمجون مع الحدث كأنهم يعيشونها بكل تفاصيلها.

و بالإجابة عن هذه التساؤلات تبدأ عملية التفسير، و يأخذ العنوان مؤولته، و هذا ما يدفع بنا إلى وضع إستراتيجية تساعدنا على دراسة سيمياء العنوان من زوايا نراها مهمة، كونها تساهم في تسليط الضوء عليه من خلال الفعل التواصل الذي يقوم به .

يخطئ من يعتقد أن العنوان في النص الدرامي "مغامرة رأس المملوك جابر" هو قبعة إضافية، أو زينة ملحقة بجسم مكتمل جاز له الاستغناء عنها، بل إنه يمثل جزءا حيويا مهما من النص، ويجعل منه تمثيلا صلبا للدلالة، فكأنه الدال والنص هو المدلول أو العكس فيكون النص دالا و العنوان مدلول.

ومن هنا نجد العنوان يتميز بتعدد مستوياته، فعلى مستوى التواصل، نحن إزاء رسالة Message يمكن تفكيك تراكيبها، هل المغامرة حدث يحمل التحدي وتكسير جابر الخوف؟ وهذا بالمعنى الإيجابي، أم أن هذه المغامرات الصادرة عن رجل مملوك لم يجد إلا إياها

1. المرجع السابق، ص 11.

ليشور على واقعه، من دون اكترات للتائج باعتباره رقم غير مهم في البناء الاجتماعي؟، وبذلك نحن أمام نوع من أنواع الانحطاط و الانحدار في مستوى الوعي المولّد للأناية.

هذه التساؤلات التي يطرحها القارئ، تمثل وظيفة العنوان، كونه ينطوي على سر النص ومفتاحه، وكذا توجهات صاحبه و مقاصده.

وبناء على ما ذكر، فإن "مغامرة رأس المملوك جابر" كعنوان، يمكن أن يكون خطابا سياسيا يصلح لأن يكون وثيقة مؤرخة لفصول اللاوعي، التي اعترت الجماهير العربية، فكان الوطن هو الضحية، لكن ألا يكون هذا العنوان جمع ما لا يجمع من صور تحمل فعل التضاد من خلال إلحاق المغامرة السياسية لبلد عظيم عاصمته بغداد برأس مملوك حتى يكون الحل؟.

مقومات العنوان و تفاعلاته الكيميائية:

يتضمن العنوان "مغامرة رأس المملوك جابر" أربع وحدات ، معجمية، وحين نحلل كل وحدة نجد أن المغامرة من الناحية اللغوية تطلق على الأفعال التي لا يتوقع أصحابها ما يترتب عنها، فإذا كانت حسنة ظفر أصحابها و إن حدث العكس تحملوا مآلها، فالريح و الخسارة سواء.

فالمغامرة حسب Oxford هي **Adventure : exciting or dangerous** «¹ **journey or expérience**» ويقصد بذلك المخاطرة أو الرحلة أو التجربة الخطرة والرأس هو أعلى الجسم وله معنى القيادة والسلطة والتدبير، وجاء في قاموس Oxford أيضا:

« **A head : move in the direction that is ment ioned. Hed or be in charge of some thing. To be the front of a line of people or topof of list of names take action to prevent some thing from happeninig.** »¹

1. oxford, heners pocket dictionary, third edition, 2003, Oxford university press, New York, USA, p 06.

2. نفسه، ص: 199.

والمملوك كما ذكر سابقا هو الشخص المسلوب الحرية المملوكة لشخص آخر

« Slave : is a person who is legally ouned and foreced to wark for another»²

لقد حاول سعد الله ونوس جعل شخصية جابر ديناميكية في فعلها فمن خلالها يتم فعل الحركة لدى الأطراف الفاعلة في سيرورة الأحداث في النص، فالوزير العبدلي -وبعد انكسار أطماعه أمام الخليفة- لا يجد إلا رأس جابر وسيلة يجبر بها حاله، ويعني هذا أن المملوك المغامر رغم فعل الإرادة الذي قام به ما هو إلا مفعولا به. هذا الأمر هو علامة يحمل مؤولها علامة دلالية مفادها أن الإبداع الفكري لا يكون إيجابيا في ظل نظام متعفن وإن خدم صاحبه.

وعلى أساس هذا الشرح، فإن النواة الدلالية المسماة في هذا المربع ذي الأضلاع المتضادة تجعل المتلقي يسأل ما الذي يجمع المغامرة رمز لا خوف والاندفاع مع أبجدية المملوك الفاقد للحرية، وكيف بالمقابل نجد تماسكا بين معجمية الرأس الدال على الحكمة والذكاء، مع معجمية جابر بصفته الفاعلية القائمة على جبر ما كسر؟.

وبناء على ذلك تكون العلاقة بين أضلاع العنوان على النحو التالي:

1 (المغامرة) + 2 (رأس) = إيجاب

1 (المغامرة) + 3 (المملوك) = سلب

1 (المغامرة) + 4 (جابر) = إيجاب

2 (الرأس) + 4 (جابر) = إيجاب

1. oxford, heners pocket dictionary.:p 199

2 . نفسه، ص:404.

ومن خلال هذه العملية نجد أن الأضلاع 1, 2, 4 إذا توافرت تُحدث التكامل المرجو، ولكن بمجرد دخول الضلع 3 وهو المملوك الفاقد للحرية أو المملوك بالمصالح الشخصية فإنه يصبح كمادة اليود الكاشفة للون التركيبية القائمة في المجتمع المتخلف وهو الأنانية.

وكخلاصة لسيمياء العنوان فإن تركيب العنوان يحدث له فعل اعتصار الدلالة المولّدة والمساهمة في استثمار المعاني التي تحرك العقل الواعي والنظر المدقق، مما سمح للمؤلف سعد الله ونوس من تجهيز أجواء الفعل الدرامي وجعل مجاريه تلتئم في مكان محدد.

سيمياء الشخصية:

تأخذ الشخصية في أي عمل فني أشكالا مختلفة، فتتمظهر في صور متعددة كائنات متحولة من حيث التواجد، لذا وجب ربطها «في كل فن تبعا لخصائص ذلك الفن ودعائمه وأنساقه التعبيرية»¹ فهذا الربط يسمح بتحديد هويتها وملاحظتها، كما يسهل على المتلقي عملية تأويلها.

أما من الناحية السيميائية فإن الشخصية تعتبر علامة طبيعية تحمل خاصية الرمزية أو الأيقونية، وتسمح بمعرفة الأفراد وذلك من خلال «قراءة الأفكار والكونيات في العلامة»²، ومن هنا تصبح الشخصية حسب فليب هامون * Philippe Hamon علامة «يجري عليها ما يجري على العلامة وإن وظيفتها اختلافية، إنها علامة فارغة، أي بياض دلالي لا قيمة لها إلا من خلال انتظارها داخل نسق محدد، إنها كائنات من ورق على حد تعبير بارت»³.

ولكون الشخصية تعد فضاء فارغا فإنه يمكن ملأها بالدلالات. ومن هنا أمكننا صناعة متلق خاص في المسرح السياسي، وهذا الفراغ الدلالي في الشخصية يُرسم من خلال فعل التصوير بالرموز والإشارات فالشخصية «هي بؤرة لأثر معنوي هام، وكل تشابه مع الأشخاص هو مجرد صدفة»⁴

وعلى هذا الأساس وجب عدم الخلط بين مصطلح الشخص *Personne* والشخصية *Personnage* «فالشخصيات لا ترتبط بالوظائف فقط، لأن الوظيفة شيء

1. عبد الوهاب الرقيق: في السرد، دراسات تطبيقية، دار محمد علي الجامعي، تونس، ط1، 1998، ص 126.

2. أمبيرتو أيكو: آليات الكتابة السردية، ص 37.

* فليب هامون: باحث سيميائي انتشرت أبحاثه بقوة في سنوات السبعينات أولى أهمية لدراسة الشخصية الروائية من منظور سيميائي (ينظر www.satartaimess2.com)

3. فليب هامون: سيمولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، المغرب، دط، 1990، ص 08.

4. نفسه، ص 16.

ثابت خاصة عندما لا يؤخذ بعين الاعتبار البعد الاجتماعي والإيديولوجي والثقافي والنفسي للشخصية، وذلك يجعل التعامل معها حسب التحليل المورفولوجي»¹.

وبناء على ذلك فإن التصور الذي يعرفه المتلقي عن الشخصية من خلال ما يسند إليها أو ما يضاف من مفاهيم أو علامات ذات أبعاد اجتماعية وثقافية سيمنح له القدرة على الاتفاق معها، وجعلها محببة أو عكس ذلك، وذلك من خلال تصورات النظرية والثقافية، فالشخصية في البناء الدرامي هي الجامع والمؤسس لهذا البناء مؤنها «فرع من أصل يبدأ صفراً ثم يملأ بالمعلومات المختلفة عن طريق إسناد الأوصاف والأفعال وردود الأفعال»².

والشخصية الدرامية -على اعتبار أنها علامة -تصبح منطلقاً لدراسة سيمولوجية إذ يمكن مقاربتها ككيان صوري له صفاته، ومحددات مظاهره كدال تحيل عليه المسرحية من خلال مجموعة الإشارات، وكمدلول من خلال كونها قابلة للتحليل.

الكيان الصوري للشخصية:

إن الأوصاف المختلفة والمتعلقة بالصفات الجسدية والمظهرية تعد أهم الوسائل الناقلة لصورة الشخصية، هذا الأمر يجعل كاتب النص الدرامي يعتمد في كثير من الأحيان إلى وصف الملامح الظاهرية حتى يتمكن المتلقي من التشخيص بواسطة الجسد المرئي، حتى يكون ذلك أقرب إلى إدراكه.

وقد برزت شخصية "الحكواتي" في النص الدرامي "مغامرات رأس المملوك جابر" من خلال تركيز سعد الله ونّوس على سنّه وطبيعة حركته وطريقة نظره «العم مؤنس رجل

1. سعيد بنكراد: سيمولوجية الشخصيات السردية، دار المجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2003، ص22.

2. نجيب محمد التلاوي: الذات والمهماز، الهيئة العامة المصرية للكتاب، مصر، دط، 1998، ص 160.

تجاوز الخمسين، حركاته بطيئة، ووجهه يشبه صفحة من الكتاب القديم، الذي يتأبطه، التعابير في ملامحه ممحوة، حتى ليحس المرء أنه إزاء وجه من شمع أغبر، عيناه جامدتا النظرة»¹.

فإذا كانت الصفة الأولى محددة للسن بخمسين سنة تجعلها واقعية، فإن صفة وجهه الذي يشبه صفحة كتاب قديم حتى يحس المرء أنه إزاء وجه سن شمع أغبر يجعلها تنتمي إلى زمن غير هذا الزمان.

ورغم ذلك كله فإن العم مؤنس تحلى بصفة الوقار مما يجعل كل ما يبدر منه محل قبول، ضف إلى ذلك ظهور الحكواتي بصفة الحياد «أهم تعبير يمكن أن نلاحظه في وجه مؤنس الحكواتي هو الحياء البارد»² فهذه الصفة جزء من صاحب حكمة هي علامة دالة على خصوصيته لأنه من شروط أداء العلامة وظيفتها أن تدل على الشيء في جزء أو جانب سنه وليس في كليته.

وفي مقام آخر تظهر صورة المملوك جابر من خلال ذكر سنه وصفاته الجسدية والنفسية: «المملوك جابر، شاب تجاوز الخامسة والعشرين من عمره معتدل القامة، شديد الحيوية، يمتاز بملامح ذكية، وفي عينيه يتراءى بريق نفاذ يوحي بالفطنة والذكاء»³؛ هذه الأوصاف تجعل المتلقي مستقبلاً لكل ما يصدر من المملوك جابر وتصبح هذه الشخصية مرغوباً فيها.

وبالمقابل تبرز شخصية المملوك منصور صاحب «الخامسة والثلاثين من عمره، قامة قصيرة وبنية قوية وملامح تشف عن وداعة وطيبة»⁴، ورغم ذلك فإنها ترمز إلى الخوف وعدم

1. المسرحية، ص: 03.

2. نفسه، ص: 05.

3. نفسه، ص: 08.

4. نفسه، ص: 09.

التمتع بالشجاعة والمغامرة، فمجرد الحديث عن أمور الدولة إلا ويصبح «كالصوص الغارق في الماء ! كل هذا لأن الخليفة والوزير مختلفان»¹.

ومن خلال هذه الصورة الجلية للمظهر يمكن للمتلقي التمييز بين الشخصيات ويبرز الاختلاف بينهما، فالمظهر إذن يقوم بتجسيد صور مختلفة للشخصيات كيانا وصورة من خلال تصويرها في علاقاتها ببعضها.

وقد تكون تلك المظاهر مؤشرا على الحالات النفسية التي تتعلق بدواخل الشخصية، حيث يظهر الخوف والفرح، والحزن والسعادة، المدحة والهزال، والحيلة والذكاء.

أما مظهر الاضطراب والخوف من المجهول فيتجلى في شخصية الوزير بعد وقوعه في خلاف مع الخليفة، أين استطاع سعد الله ونوس أن يضع له رسما يدل على مكانته وحالته النفسية في آن واحد: «الوزير تجاوز الأربعين، وهو بدين، في تقاطيع وجهه لؤم قديم ومزمن، منقبض الأسارير، يصور في عينيه حقد عظيم، يبدو شديد القلق والانفعال... يتناول شعرة من شاربه يقضمها بأسنانه»² فظهور الوزير في أفعاله بنوع من الريبة وعدم ترك أفعاله للصدفة فيتوقع ويركز على ما يقوم به.

سيمياء التعيين:

نظرا لأهمية التعيين في الدراسة السيميائية للشخصية، فإننا سنركز على المكوّن الدلالي لقيامه برسم الشخصيات وتحديد سماتها في النص الدرامي، وهذا ما يسمح بتشكيل جانب من المرجعية الذاتية للشخصية حيث يجعلها كيانا منفردا من خلال الدال واسم العلم.

يعد العلم في النص الدرامي وفي مرحلة أولى مؤولا أوليا عن الشخصية، من خلال ما يعرفه المتلقي عنها كما هو الحال "مع الحكواتي"، وفي مرحلة ثانية يستطيع تكوين مؤول ثان

1. المسرحية، ص:17.

2. نفسه، ص 26.

من خلال ما يمنح لها من دلالات وصفات، ومن خلال العلاقة التي تكون بين المؤول الأول والثاني، فيتمكن القارئ من إدخاله ضمن اللا متناهي من المؤولات عن الشخصية.

وبناء على ما سلف، فإن اسم العلم تكون وظيفته ذات أهمية بالغة لدى المتلقي، فهو يرفع الإبهام عن الشخصية، مما يمكنه من عدم الخلط بينها وبين شخصيات أخرى، كما يسعى لإيجاد شبه من حيث التسمية انطلاقاً من الواقع. وبهذا يكون المؤشر الأول لتحديد ملامح الشخصية، ليأتي بعد ذلك النص برسم تلك الشخصية، ويحاول إعطاءها أبعاداً تكون أكثر من مجرد تسمية.

ففي النص الدرامي "رأس المملوك جابر" تم تعيين أسماء الشخصيات، كالعم مؤنس والمملوك جابر، منصور، الوزير العبدلي، عبد اللطيف، الجارية زمردة، الخليفة المنتصر بالله، وأخوه عبد الله، أما باقي الشخصيات الأخرى، فإنها وردت مجردة من الاسم، وإنما أطلق عليها الزبون الأول أو الثاني، أو الرجل الأول أو الثاني، أو الرجل الرابع، فمن هذه الأسماء التي ذكرت بالاسم، ما له ارتباط بالمرجعية اللغوية فيكون مؤشراً على الشخص؛ فاسم جابر ومنصور في اللغة مشتق من فعل جبر ونصر، فأما الأول فهو اسم فاعل يقوم بجبر ما كسر، فلا غرابة إذن أن نراه في النص متوقد الذكاء يتحين الفرصة ليصلح حاله ولو بالمغامرة، أما اسم منصور فهو على صيغة اسم مفعول وهو بذلك فاقد للفعالية، وما يبدر من اسم المفعول لا بد أنه سيكون ذا طبيعة سلبية وهذا ما تجلّى في النص، «لم أراهن على أحد ولم أقل شيئاً»¹.

ولعلّ ما يلاحظ أكثر أن اسم جابر أعلى صيغة صرفية اعتمدت على البناء الثلاثي، وتكراره في النص «وحضوره المكثف يكشف عن كثافة الدائرة الرمزية التي يتحرك في جدارها»² فهذا الاسم يرمز للحيوية والحركة والرغبة في التغيير، بالرغم من وضعيته الاجتماعية

1. المسرحية، ص 11.

1. خالد لغريبي: قراءة في الفضاء المسرحي، مجلة علامات، المغرب، عدد 31، 2009، ص 90.

كعبد مملوك فقط، وما يزيد في تعميق هذا الرمز وإدراكه من قبل المتلقي وهو وجود رمز مقابل يمثله "المملوك منصور" حيث ورد الاسم على صيغة اسم مفعول التي تدل على أنه لا يمتلك القدرة على الفاعلية، بل إنه خاضع لواقعه المعيشي والذي جعله متسما بالمفعولية، فهذا التمثيل من "سعد الله ونوس" كان مقصودا حيث وصفه بأن «قامته قصيرة، وبنيته قوية، وملاحه تكشف عن وداعة وطيبة»¹، ضف إلى ذلك فهو رجل يخاف من ظله إذا كان الحديث في أمور سياسية:

« منصور: هس -ويلتفت حوله خائفا أن يكون حولهما سامع- اغسل فمك وإلا رموا عنقك»²

هذا الخوف دليل على عدم امتلاك القدرة لإثبات الذات، فلا غرابة إذن أن تكون صياغة اسمه على وزن اسم المفعول.

واستنادا لما سبق، فإن اسم العلم علامة في حد ذاته على الشخصية كدال أو كصيغة حرفية كما يتم ملؤه أيضا من خلال النص الدرامي بصفات ظاهرية أو بما هو من دواخل الشخصية وما يتعلق بها.

ويلاحظ أيضا أن الأسماء الواردة في نص "مغامرة رأس المملوك جابر" تنتمي إلى نظام التسمية الشائع في اللغة العربية، فقد اعتمد سعد الله ونوس على الاشتقاق من الصيغة الصرفية لتعيين الشخصيات، فهذا الاسم الواحد مناسباً للجميع وفي كل زمن، وما يميز الواحد عن الآخر هي الصيغة الصرفية من جهة، وما ينسب لهذه الشخصية الحاملة لهذا الاسم، وما توصف به في النص المسرحي من جهة أخرى «وهذه الطرق تتم من خلال بناء أسماء علم وفقد أساليب اشتقاقية اعتيادية»³.

1. المسرحية، ص: 08.

2. نفسه، ص: 09.

3. فليب هامون: سيمولوجية الشخصيات الروائية، ص: 55.

وقد يقوم تعيين الشخصية على المرجعية الاجتماعية أو الثقافية أو الدينية، فالتسميات القائمة على هذه المرجعية لها «أهمية قصوى إذ بفضلها يتم ضبط الأشياء والتجول بثقة خلالها»¹.

وفي نص مغامرة رأس المملوك جابر'نجد تسمية الخليفة ب: شعبان المنتصر بالله ووزيره الخصم ب: محمد العبدلي؛ هاتان التسميتان قائمتان على المرجعية الدينية، فالخليفة رغم طغيانه وظلمه يسمى بالمنتصر بالله، وما لذلك من دلالة سياسية، فالروح العربية تعودت على تقديس واحترام كل ما له صلة بالدين، فلا غرابة أن يصدر منهم الخضوع لهذا الخليفة الذي يحكم ظاهرا باسم الدين، وكل من يكون له خصما فهو عدو لله، والأمر نفسه مع الوزير الذي يحمل اسم "محمد" وماله من قدسية واحترام، وقد تنبه الوزير في النص الدرامي إلى دور الأئمة في صراعه مع الخليفة أثناء محاورته عبد اللطيف له

«عبد اللطيف: وخطيب الجامع ! أي موقف سيأخذ في رأيك... إذا شاء يستطيع أن يهيج العامة.

الوزير العبدلي: لا تخف... أعرف خطيب الجامع... إنه دقيق النظر، وبعيد في حساباته، لا يورط نفسه، ولا يمشي خطوة إلا إذا كان واثقا أنّ خط الرجعة مأمون»².

وهكذا نجد أن التسمية تسمح للمتلقي من معرفة وظيفتها داخل المجتمع، وبذلك «يتصرف وفق العوامل القيمة التي يوحى بها هذا الاسم، فهو يتوقع من هذه الشخصية هذا السلوك وليس ذاك»³.

1. عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغربة، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط3، 1997، ص: 100.

2. المسرحية، ص: 28.

3. سعيد بن كراد: سيمولوجية الشخصيات السردية، ص: 111.

لكن ما يصدر عن أصحاب هذه التسميات من معاملات تكون علامات دالة على نفسية اجتماعية أو ثقافية متأصلة في سلوك الحاكم العربي ورغم ما يحمله اسمه من أبعاد دينية الأصل ترمز للعدل.

وقد يقوم التعيين أيضا على تغييب الدور أو الوظيفة الاجتماعية، أو الصفة أو اسم العلم، هذا التغييب المقصود جعل الشخصية كما هي في الواقع، إنها أيُّ أحدٍ قد يقوم بالفعل أو يقع عليه الفعل، ويتجلى هذا الفعل مع شخصية "الرجل الرابع"، الذي بالرغم مما يمتلكه من رجاحة العقل والفكر السديد وتجربة مهمة، إلا أنَّ الموقف السلبي حتم على الكاتب أن لا يعطيه تسمية خاصة فهو كالعوام الذي لا يعرف إلا الانتقاد ولكن وقت الحقيقة يطأطئ رأسه كالنعام، حتى أن سعد الله جعل من قام بدور المملوك منصور يقوم بدور هذا الرجل «يدخل رجل رابع... يمكن أن يقوم بدوره الممثل الذي قام بدور منصور...، ينظم إلى الجماعة ويجلس واضعا كفيه في حجره، يلتفت الآخرون إليه، إلا أنهم لا يعيرونه كبير اهتمام»¹.

دال الشخصية:

إلى جانب اسم العلم والصفة فإن الدال أيضا يعمل على إظهار الشخصية ويقوم بتحديددها من خلال إشارات تكون دالة عليها ومساهمة في تعيينها ولأن «الشخصيات على اعتبارها مفهوما سيمولوجيا»² فإنها شيء يتم تشكيله بواسطة اللغة، «ولا تأخذ صورتها النهائية إلا بعد الانتهاء من فعل القراءة وعملية التفسير، ولذلك قيل عنها أنها دليل لساني لعالم غير لساني»³ وبذلك تتم عملية تجميع العناصر المختلفة، وتتابع الأسماء والصفات على جدار النص حتى يتشكل دال الشخصية.

1. المسرحية، ص: 15.

2. فليب هامون: سيمولوجية الشخصيات الروائية، ص: 26.

3. رشيد بن مالك: السيميائيات السردية، ص: 130.

فشخصية "المملوك جابر" يتم التعرف عليها شيئاً فشيئاً في مجريات النص، فهو شاب يبلغ الخامسة والعشرين، دخل المغامرة ولم يخرج منها إلاّ بعد أن قدّر الوزير أن الشعر قد طال حتى صار كافياً لستر الكتابة»¹؛ فيصبح هذا الملفوظ دالاً على الفترة الزمنية المقدرة بأشهر جد محدودة، والتي عاشها في هذه المرحلة.

كما أن ما تميز به من خصال وصفات مثل "ملاحه الدقيقة والذكية" والفتنة ما هي إلاّ علامات دالة على قدرته على المغامرة وعدم الخوف، وكأنّ في اسمه تكاملاً من الناحية اللغوية، مما يمكنه أن يكون دالاً، وهو ما يسمح للمتلقي من تقبل فعل مغامرة منه بتلك الصورة الذكية والتي اقترحها على الوزير العبدلي في نقل الرسالة.

ومن العلامات الدالة أيضاً على ما يتميز به جابر المغامر نجده في عملية الرهان التي قام بها مع المملوك منصور حين طلب منه قرشاً ويقول:

«جابر: الوجه الأول يمثل الخليفة والوجه الثاني يمثل الوزير،... فلتراهن على الكاسب أيهما تختار الوجه الأول أم الثاني؟ الخليفة أو الوزير؟ بالله اختر أحد الوجهين، كل الدولة في هذا القرش»².

كل هذا والحال السياسية على أشدها والمملوك جابر لا يقدر الخطر ولا النتيجة التي سيكون عليها، فهو المبادر بكسر حاجز الرعب والخوف والسعي لاغتنام الفرصة رغم تحذيرات صاحبه منصور.

وفي مقابل هذه الصفات الدالة على المملوك جابر نجد تناقضاً عند الرجل الرابع الذي وإن قضى كما يقول «فترة ليست قصيرة في السجون، ومع هذا ازدادت يقيناً بأن ما تقولونه لا يقود إلى ما نحن فيه، نهترئ كالفياض ونجري قلقين كالكلاب الملدوغة، وندفع

1. المسرحية، ص: 45.

2. نفسه، ص: 11.

ضريبة خلافات لا نعرف أسبابها ولا مغزاها»¹ فهذا الملفوظ يدل في أول وهلة على أن الرجل يحاول أن يكون صاحب شخصية مؤثرة ناقمة على الوضع لكنه يعجز على إقناع الآخرين أين يشتري بضعة أرغفة، ويدسها في كيسه، ثم يلقي نظرة حزينة ويمضي وهو يقول «وحق الله ليس هذا طريق الأمان»².

هذه الإشارات المتناثرة عبر النص الدرامي هي التي ملأت الشخصية ووسمتها بالوسم المميز لها، كما جعلت منها علامات مميزة يتم تصويرها من خلال مستويات متعددة، والتي هي بمثابة أيقونات متعددة، وعلى هذا الأساس فإن شخصية "المملوك جابر" و"الحكواتي" يتم تعيينها بواسطة ما يأتي:

الدال التصويري الأول: المملوك جابر، رجل مغامر لا يأبه للخطر المحقق به ويحاول استغلال الظروف لصالحه مهما كانت العواقب جسيمة ليرتبط دال المغامرة به في هذا النص "مغامرة رأس المملوك جابر" فهي هو يرد على المملوك منصور الذي أخبره بأن "منصور: لو اندلعت النار، فسنكون نحن الحطب الذي يغذيها فيرد جابر: يغذي النار من أوقدها.

جابر: اسمع، ولم لا تتدفأ بالنار بدلا من أن تحرق أصابعك بها»³

ثم نجده يلعب لعبة القرش طالبا من رفيقه التوقع هل يكون الخليفة المنتصر أم الوزير من خلال وجه القرش الذي يظهر فتأتي التعليقات:

« الزبائن: ما قوله والله ولد ابن زمانه.

زبون 2: "لا شيء يشغل باله»¹.

1. المسرحية، ص: 20.

2. نفسه، ص: 22.

3. نفسه، ص: 10.

هذا الحديث الجاني للزبائن هو أيقونة دالة على روح المغامرة عند جابر، وهو بذلك شخصية رغم مجاورته لشخصيات أخرى، إلا أنه يتجاوزها بهذه الروح.

التصوير الدلالي الثاني:

يبدو الحكواتي العم مؤنس رجلاً مطلعاً على الثقافة العربية، معتزاً بها، مدركاً أن الحاضر لا يفهم إلا من خلال الإطلاع على الماضي، وأن الحياة مراحل لا يمكن اختراقها، فلا مكان للافتخار بالذات إذا لم نعرف واقعنا المرير؛ فالعم مؤنس لم يشأ سرد حكاية "الظاهر بيبرس" من دون المرور على قصة "مغامرة رأس المملوك جابر" فهي هو يردّ على الذين انتظروا قصة بيبرس بكل شوق ولهفة:

« الحكواتي: قدامنا حكايات كثيرة، قبل أن نصل إلى سيرة الظاهر.

- الزبون: حرقت قلوبنا يا رجل، نريد أن نسمع عن بطولات.

- الحكواتي: الحكايات مربوطة ببعضها البعض، لا تأتي واحدة قبل الأخرى سيرة الظاهر يجيء دورها عندما نفرغ من قصص الزمان الذي بدأنا بحكايته»².

وهناك دال آخر على الثقافة من خلال ما كان يحمله العم مؤنس وهو الكتاب «يتقدم بحركة متباطئة حاملاً بيده كتاباً سميكاً عتيقاً»³، فالكتاب أيقون دال على الثقافة. وكذا صاحبه المتميز بصفات لا تكون إلا مع المثقف من هدوء وتواضع وكذا الحياء في الطرح.

وبناء على ما ذكر فإن دال الشخصية في النص الدرامي "مغامرة رأس المملوك جابر" من ذكر السمات وتوالي العلامات، فإن الشخصية تمايزت بين الاختلاف والانسجام فلكل شخصية علامة دالة عليها تجعلها تلتقي مع باقي الشخصيات الأخرى، مما يساعد على

1. المسرحية، ص: 12.

2. نفسه، ص: 14.

3. نفسه، ص: 09.

تصويرها وبالتالي «يسهل على المتلقي فهمها والتعرف عليها، وتأويلها أويلها من خلال محاور دلالية بسيطة تقوم توليفاتها بتجميع الصفات في شبكات تمثيلية للشخصيات»¹.

1. فيليب هامون: سيمولوجية الشخصيات الروائية، ص 31.

سيمياء المكان:

يعتبر المكان في النص المسرحي شيئاً أساسياً و محورياً، ففي الغالب تقوم النصوص المسرحية بتحديد المكان و أبعاده أو ما يشتهر به، وفي نصنا " مغامرة رأس المملوك جابر«نجد الكاتب بدأ مباشرة بتحديد «نحن في مقهى شعبي، وثمة عدد من الزبائن يتفرقون على المقاعد المبعثرة في أرجاء المقهى ...¹»، وهذا التحديد يسمح بتحريك عوامل القصة، لذلك يعتبر المكان الإطار الحقيقي لحركة الأحداث، و مجال تحرك الفاعل و تنقله، و هو مدار موقع الفاعل و تنقله، و هو مدار موقع الفعل فإن انعدام السؤال أين تقع الأحداث؟ يصعب استيعاب القصة برمتها، فالحاجة إليه ماسة، وعليه فإن «المكان يرد في الوضعية السردية الأولية لأن السارد يحتاج في سرد الحكاية إلى أن يضيف مكاناً من الأمكنة إلى زمن الحكاية لكي يغدو مكانها»²، فهو إذن يجعل الأحداث ممكنة من خلال ما يوفره من مواضع لها أو ما يدل على هذه المواضع.

قد نشأ المكان في النص الدرامي (بغداد، الأفران، القصر) من خلال الحوارات التي تدور بين شخصيات النص، أمر يسمح للقارئ من مسرحية الأمكنة التي يرد ذكرها فيقوم بعد ذلك بربطها بمخيلته أو يوجد لها علاقة بذاته، «ومنه يسمح بتجاوز الوظيفة الاعتيادية للمكان، فهو يتوسع من وصف وقوع الأحداث إلى فضاء أرحب يسمح بتفاعل العملية التواصلية، و يولد إنتاجات دلالية عديدة»³، ثم إن الزمن أهميته في صياغة المكان الدرامي، فهو يدور حول احتمالية وقوع الحدث؛ فعندما يؤخذ المكان في زمن يستمر إلى غاية الحاضر، مما يولد لنا ثلاثية (هنا- الآن- نحن)، فزمن خطاب النص الدرامي يكون مستمرا، لأن الفعل الدرامي يسمح بمرور الحاضر و تحوله إلى الماضي أو العكس.

بناء على ما تقدم سندرس في بحثنا المكان من خلال وظيفته ودلالة ذلك:

1. المسرحية، ص: 01.

2. جوديت - كلودنستين- ريمون و آخرون: الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، المغرب، دط، 2002، ص: 71.

3. حسن مجراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1999، ص: 32.

وظيفة المكان : إن الشيء الذي يقرب النص إلى الملتقى و ينقله إليه هو المكان، لأنه «يعطي الانطباع بأن النص حقيقي، فهو يؤكد أن ما يحكى داخله إنما هو محض تشخيص و بفضل المكان يميل النص، و يبدئ كأن له علاقة بشيء خارجي أو هو صورة عنه»¹ هذا الأمر يسهل الفهم والاستيعاب لدى القارئ.

و المكان في النص الدرامي لا يوجد بصورة عفوية، أو أنه يوجد لذاته و فقط، بل إن وجوده له علاقة بالمضمون و بالبحث و بالشخصيات، فمجرد توظيفه سيكون دالا على ما يحدث أو إشارة على ذلك، كما أن صلته بالشخصيات سواء بالتعلق أو النفور، أو الحب أو الكره، يكون علامة دالة على شيء معين.

مما ذكر آنفا يقوم المكان بوظائف مهمة في النص المسرحي، سنحاول في بحثنا دراستها سواء أكانت وظيفة مضمونية أو موضوعاتية.

الوظيفة المضمونية:

يقوم المكان بالوظيفة المضمونية من خلال صلته بمضمون النص المسرحي، فهو يوفر محضنا للأحداث و سيرورتها، ففي المسرحية المتناولة بالبحث يركز سعد الله الونوس على مدينة بغداد وما لها من دلالات « هكذا حال الناس في بغداد في سالف العصر و الأوان»²، و هنا يصبح المكان سر ما سيقع من أحداث و المحفز على فعل المغامرة، بالتالي « يتعدى المكان مجرد الإشارة إلى الأمكنة، إنه يخلق نظاما داخل النص، في الغالب هو انعكاس صادق لخارج عن النص يدعي تصويره»³، فالمكان هو الذي حرك الفعل في النص المدروس، وهو الذي قوى إرادة الوزير العبدلي، و هو الباعث على الصراع بينه و بين الخليفة المعتصم بالله

« الوزير: ينبغي أن ننفذ الخطة مهما كان الثمن، سنقبل كل المخاطر، كي نخرج الرسالة من بغداد...
«⁴.

1. المرجع السابق، ص: 75.

2. المسرحية، ص: 7.

3. جوديت -كلودنستين- ريمون و آخرون: الفضاء الروائي، ص: 20.

4. المسرحية، ص: 28.

فالمكان هو المحرك، و هو الذي يقوم بتجميع الدلالات، و بذلك تصبح " بغداد " شيئا أساسيا من خلال ما قاله الوزير " سنقبل كل المخاطر " و التي تحمل معنى التحدي و عدم الرجوع إلى الوراء، و من ثمة يبحث الوزير في كل الاتجاهات ليجد حلا لرسائلته الواجب خروجها من بغداد طالبا للدعم، فذكر مدينة بغداد، لم يكن جزافا بل جعلها ونوس صميم القصة و مضمونها « لا يكون المكان مجانيا فلا يصور لذاته بل يقيد باقتصاد، فالقارئ إزاء وصف من الأوصاف و لا يمكن الاعتقاد في نفسه بأن أمرا ما سيحدث هنا »¹.

الوظيفة الموضوعاتية:

تبرز أهمية الوظيفة الموضوعاتية من خلال ما يحمله النص من قيم لها ارتباط بالمكان، و هو ما يحيل عليه من مضامين، « فالفضاء المكاني لا يرى بالعين فحسب، إنما هو وسط محمل بالقيم »² فالمكان إذن يرتبط بدلالات أخرى، و له صلة بالقيم الحضارية و الثقافية أو بالقيم النفسية و الاجتماعية.

إن معرفة الملتقي بالمكان قد يكون بشكل مختلف، فبعيدا عن أوصافه أو أبعاده تصبح الجزئيات التي قد تذكر في النص عبارة عن علامات لها صلة بالحياة العامة. فذكر سعد الله ونوس للأفران كمكان يتجمع فيه الزبائن أو اقتناء حاجياتهم يشكل قيمة اقتصادية بالنسبة لأصحاب الأفران و لو بطريقة غير مشروعة «الرجل الأول: رفعوا السعر قرشا. لكن خلال ساعات سترتفع الأسعار كالحمى، و ستصبح قروشنا كالعملة الباطلة »³.

وقد تصبح للمكان قيمة تربوية كالمقهى، و إن كان مكانا يجتمع فيه الزبائن فإنه أخذ بعدا آخر من خلال عملية الحكيم التي أراد بها العم موسى، تعليم الزبائن أن النصر لا يأتي بالأحلام و لكن بالتدرج و من خلال الفهم الصحيح للتاريخ فلا يمكن سماع قصة " الظاهر بيبرس " رمز الانتصار من دون أن نعرف حالة البلد قبله و هي محل تناحر بين الخليفة و الوزير:

1. سعد الله ونوس: المسرحية، ص: 33.

2. جوديت - كلودنستين- ريمون و آخرون: الفضاء الروائي، ص: 57.

3. المسرحية، ص: 14.

« الحكواتي: (الصوت الهادي) الحكايات مربوطة بعضها ببعض، ولا تأتي الواحدة قبل الأخرى، سيرة الظاهرة يجيء دورها عندما نفرغ من قصص الزمان الذي بدأنا حكايته »¹.

وقد يرتبط المكان بجوانب نفسية، كأن يكون مصدرا للحزن و البؤس فالقصر بالرغم من ما يحمله من دلالة على السلطة و رفعة المكانة إلا أنه عند الرعية يصبح رمزا للمشاكل و التناحر بين أصحابه للظفر بالمصالح الشخصية و على حساب الوطن و المواطن، فالقصر رمز للحسرة عند المواطن رغم محاولته عدم الاهتمام بما يحدث « قصر الوزير، لم تكن تهدأ فيه الحركة، ممالك ينزلون إلى المدينة و يعودون بالأخبار »².

وقد يصبح المكان مبعثا للاطمئنان، فالغرفة المظلمة التي وضع فيها مملوك جابر حتى ينبت شعره. من طرف الوزير العبدلي، كانت منبع الحل الذي يريده الوزير إلى درجة أنه منع أي اقتراب لأي أحد إلى هذه الغرفة المظلمة: « وضعه في غرفة مظلمة على بابها حارس يرفض كل من يقترب منها، كان لا بد من الانتظار حتى ينمو الشعر، و يخفي الوزير سره »³.

وهكذا فإن المكان اضطلع بأدوار موضوعاتية داخل النص، فكان بذلك قائما بدور التصوير و التخييل و الترميز.

1. المسرحية، ص: 05.

2. نفسه، ص: 22.

3. نفسه، ص: 37.

سيمياء الفضاء الاجتماعي و الثقافي:

مرّ الفكر الإنساني ليصل إلى ما هو عليه من نضج على عديد المراحل، بدء بالتأسيس، فالنمو فالتعدد؛ والسيمياء كباقي العلوم مرت على جميع المراحل، حيث قامت بعملية التحليل لجميع المعارف ومظاهر السلوك الإنساني، من عادات وتقاليد ولباس وعلاقات اجتماعية وطقوس دينية، سواء في الواقع المعاش أو فوق خشبة المسرح.

ولأن المسرح هو محاولة تجسيد للحياة، فإن الباحث السيميائي في الفن الدرامي يسير على نمطين متوازيين لا ينفصلان، أولهما نمط جرى تأليفه من أجل المسرح، وثانيهما النمط الذي يجري إنتاجه في المسرح، خاصة «أن الحوار بين السيميائيين الذين يعملون على النص الدرامي بشكل أساسي لا يستوي إلا في حالة نادرة»¹.

و لكي نضبط الفضاء الاجتماعي لمسرحية مغامرة رأس المملوك جابر، علينا أن نخرج على ضبط وتحديد مفهوم الفضاء المسرحي والمكان المسرحي، حيث يعرف مصطلح الفضاء المسرحي **ESPACE** باللغة الفرنسية، و **SPACE** باللغة الانجليزية على أنه «المكان الذي يطرحه الناس و يقوم القارئ بتشكيله بخياله، فتراه على الخشبة يدور فيه الحدث و تتحرك فيه الشخصيات»² أما القدماء العرب فيرون - في تحديد مفهوم المكان المسرحي - أنه «المكان الذي يدور فيه العرض سواء أكان ذلك في مسرح مكشوف الهواء الطلق أو في المدينة»³.

فالفضاء المسرحي إذن يعكس الفضاء الاجتماعي الذي يستوجب على المؤلف أن يستمد منه البنى الاجتماعية والثقافية التي وجد وأبدع فيها هذا العمل، فلا معنى للأحداث الدرامية والعلاقات إذا كانت بعيدة عن بنياتها الاجتماعية والثقافية والجغرافية، فظاهرة التواصل المرادة في النص مبنية على أنظمة دلالية متكونة من رسائل وإشارات تحدث تفاعلا متبادلا بين (المرسل) و(المتلقي)، فتكون بذلك السبب الوحيد في العملية التواصلية، وفي هذا الأمر يجد الباحث أن " علم السيمياء هو نظرية

1. كير ايلام: سيمياء المسرح الدراما، تر: رثيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992. ص:35.

2. حنان قصاب و ماري إلياس، المعجم المسرحي. ص:95.

3. نفسه. ص:85.

عامة للثقافة»¹، وبالتالي فإن دراسة الظاهرة الثقافية وعلاقتها باللغة، لا يتم إلا بعد أن يعلل لهذه الظاهرة.

فالثقافة عند الأنثروبولوجيين علم يعني « بدراسة سلوك الإنسان، ليس على المستوى الثقافي والاجتماعي فحسب، بل على المستوى الفيزيولوجي أيضا»²، فالثقافة تخضع لنسق سيميائي اجتماعي له ارتباط بالفضاء المكاني بما فيه من فراغات فيزيائية و فضاءات نفسية.

أما الدراسات الحديثة فإنها استطاعت بلورة علم جديد في استعمال الإنسان للفضاء الاجتماعي الذي تتحكم فيه المنظومة الثقافية للمجتمعات، فهذا إدوارد هال EDWARD HALL* يقيم علما خاصا بالروامز الفضائية الاجتماعية البونية يسميه (PROXEMIC) البروكسيميا، أنه علم يقوم على «ملاحظات استخدام الفضاء المترابط كتبلور للثقافة»³؛ فاستعمال الإنسان للأمكنة المشتركة بينه وبين أفراد مجتمعه، هو استعمال لا إرادي تتجلى مظاهره في النبرات الصوتية، وكذا في القوة وانخفاض النغمة عنده، فهناك إذن علاقة حوار بين الإنسان والطبيعة التي يعيش فيها.

إن تعريف هال أظهر وجود ربط دقيق بين العملية المسرحية بالمجتمع، مما يجعله يدرس الفضاء المسرحي بترابطاته وانعكاساته ، ولم يقف ادوارد هال عند هذا الحد، بل ميزه من بين ثلاثة أنساق بونية وقسمه على النحو التالي⁴:

- المقوم الثابت: خاص بالمسرح و أبعاده.
- المقوم غير الشكلي: يأخذ في عين الاعتبار علاقات القرب و البعد بين الأفراد، و يعتبرها وحدات ثقافية ترتبط بخيارات و تصورات اجتماعية تلعب دورا في الحياة اليومية.
- المقوم شبه الثابت: يشمل الموضوعات الممكن تحريكها لكنها ليست ديناميكية كالإشارات والديكور.

1. أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي، دراسة سيميائية، دار المشرق المغرب، دمشق، 1994. ص: 45.

2. بابار ايجينيو: انثروبولوجيا المسرح، تر: توفيق الأسدي، مجلة الحياة المسرحية، العدد 01، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1984، ص:

3. حنان قصاب و ماري إلياس: المعجم المسرحي. ص: 102.

* إدوارد هال: باحث أمريكي متخصص في دراسة الفضاءات وفق الأبعاد السيميائية. (عن موسوعة كيبديا)

4 . ينظر أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي، دراسة سيميائية. ص: 17.

وإذا أردنا دراسة النص الدرامي مغامرة رأس المملوك جابر من حيث سيمياء الفضاء الاجتماعي والثقافي، فإن هذا الفضاء قد برز وروده في المسرحية من خلال عديد المواضع، منها:

- فضاء المقهى الشعبي، حيث يمكننا تلمس نوع من الثقافة الشعبية لدى عامة الناس، فهاهم يطلبون من الحكواتي الحديث عن الظاهر بيبرس، وهم بذلك يؤكدون على من المعرفة المبتوثة في الفعل الثقافي المشترك .

• الزبون1: أي و الله صار أوان الظاهر بيبرس.

• الزبون3: يا عيني على أيام الظاهر.

• الزبون1: أيام البطولات و الانتصارات.

• الزبون3: أيام الأمان و عز الناس و ازدهار أحوالها¹ .

و حتى نوعية الأغاني التي كانت تبث من الراديو تدل على رفعة ذوقهم « يتوضح غناء أم كلثوم، وهي تكرر: الحب كده»².

كما نجد في هذا الفضاء (المقهى) نوع من الارتباط بسلوكيات الناس وتقاليدهم، وهذا ما يسميه هال بعلم البروكسيميا؛ والذي ينطلق في دراسته من «سلوك وتصرفات بعض الجماعات وطريقة تنظيمهم للفضاء المكاني: بيت، غرفة، حي ... ثم تأثير هذا الفضاء على سلوك الأشخاص الذين يقطنون فيه، إذ تؤكد أن الطريقة التي ينظم بها الإنسان الفضاء، تكون شكلا من أشكال التواصل يخضع له المرء كما لو كان جزءا لا يتجزأ من الأفراد»³؛ فالصوت مرتفع ولوكان الزبائن قريين، ولعل ذلك يرجع إلى أجسامهم، وهو أمر يشير إليه سعد الله ونوس في بداية المسرحية « نحن في مقهى شعبي ... ثمة عدد من الزبائن يتفرجون على المقاعد المبعثرة في أرجاء المقهى ... يسيطر على المقهى جو من التراخي والفوضى الشعبية، و تسود ضجة الكلام مختلطة»⁴.

1. المسرحية. ص:34.

2. نفسه. ص:36.

3. ادوارد هال: البروكسيميا، تر: بسام بركة، العرب و الفكر العالمي، الكويت، العدد 02، 1988. ص:21.

1. المسرحية. ص:1.

ثم إذا نظرنا إلى فرضية إدوارد هال وكيفية تطبيقها على مجمل السلوك بالثقافة، نجد هذا التطبيق «يعمل وفق نظام سري معقد وليس مكتوبا في أي مكان، كما أنه ليس معروفا من أي شخص، ولكنه مفهوم من قبل الجميع.»¹ هذا الأمر يتجسد في نص مسرحيتنا، بحيث يكون مكان الحكواتي مواجهها للزبائن « يأخذ العم مؤنس مكانه.. موجهها للزبائن الذين بدؤوا يعدلون من أوضاعهم ويرتبون الكراسي كي يكونوا في مواجهة الحكواتي .. كل شيء يتم بعفوية»²

أما إذا تحدثنا عن الفضاء الثاني، وهو فضاء مدينة بغداد، فإننا نجد سكانها يحسنون توظيف المكان بلا إفراط ، و لعل ذلك يرجع إلى تركيبة تكوينهم القائمة على الخوف من السلطة و جندها، فهامو المؤلف يصف أحدهم «خافض الصوت وكأنه يسر لهم: حتى الآن لم يرفع سعر الخبز.»³ كما قد تظهر فضاءات مكانية مغلقة، ويلمح ذلك عند ذكر بعض الأماكن، مثل: الشكنات، الغرفة المظلمة. وفي هذا الفضاء المكاني (بغداد) المتعدد، يبرز الفضاء الثقافي المميز لتلك المرحلة، إنه فضاء مشبع بثقافة دينية بحتة، وهو ما يتجلى في التعابير المتداولة « فكم من خليفة لا يقدم و لا يؤخر مثقال ذرة»⁴ وكذا«إذا وقعت الواقعة فمن يعرف متى تنتهي»⁵، ونلمح أيضا ثقافة شعبية في عبارة«تعب قلب ووجع رأس»⁶.

مما سبق ذكره نصل إلى حوصلة مفادها، أن المسرح مرتبط بالمجتمع ومرتبب بثقافته الاجتماعية المنتجة له، وبنأوه الدرامي وشفراته الجمالية تشكل جزءا مهما في العملية الإبداعية، فالثقافة في المسرح تتحدد وفق مرجعيات اجتماعية. هذا الأمر تمت تأديته بصورة كاملة في مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر، حيث استطاع سعد الله ونوس التعامل مع المكان بصورة فائقة ولائقة، كان لها الأثر البالغ في تحديد علاقته به، فالمتلقي العربي يتعامل مع هذه الفضاءات الثقافية والاجتماعية الموجودة في النص على اعتبار أنها تنتمي إلى قاموسه الثقافي، وهو ما يعني أنها تحمل حمولة علامائية ثقافية، مثل: "نتفرج على

2. ينظر أكرم يوسف : الفضاء المسرحي دراسة سيميائية.ص:49.

3. المسرحية.ص:04.

4. نفسه.ص:04.

5. نفسه.ص:15.

6. نفسه.ص:14.

7. نفسه.ص:12.

جهنم"، "تعال نترهن" وهي عبارات تحمل عديد المعاني من خلال ما يسقطه هذا القارئ على واقعه العربي الراهن.

وعلى هذا الأساس يتبين لنا أن للمرجعيات الثقافية والاجتماعية أهمية في عملية التواصل المسرحي وفي تلقي القارئ، فلا حياة للصورة الفنية في النص الدرامي إذا ابتعدت عن مرجعياتها، والقارئ الذي لا يتسلح بهذه المرجعيات تنقطع به الصلة لعدم إدراكه للوسط الثقافي والاجتماعي الذي أنتج فيه نص "مغامرة رأس المملوك جابر"؛ في هذه الحالة يصبح كالحلية التي فصلت عن وسطها الحيوي.

إن هذا النص الدرامي لا يعدو أن يكون تجسيدا لواقع اجتماعي وسياسي عبر عنه سعد الله ونوس عبر واقع متخيل، ينتقل بنا إلى نظرية الانعكاس ذات التوجه الماركسي والتي يرى أنه على الأديب أن يعكس روح المجتمع الذي يعيش فيه، و أن يكون الأدب ترجمانا له. فهذه النظرية تنقلنا إلى مغامرة في فك شفرات العلامات الثقافية والاجتماعية المبثوثة في النص، فالدال لا يفهم مدلوله بمعزل عن المنظومات الدلالية الثقافية والاجتماعية التي وجد فيها أصلا.

و عليه، فإن نص "مغامرة رأس المملوك جابر" يبقى مادة أولية، فالمعاني الدالة فيه مفتوحة على احتمالات تكون وفق قراءة القارئ و يتطور المدلول من مجرد قراءة إلى عملية التأويل و ذلك بحسب الخلفيات الثقافية والاجتماعية.

سيمياء النص الموازي:

يعد الخطاب المسرحي من أعقد أنواع الخطاب، لأن منتجه والمؤلف له، يكون بصدد خلق نص يشمل ويمزج الوظائف المختلفة للغة. فهو موجه إلى الممثل والقارئ في الوقت نفسه، «لأن الذات المنتجة للخطاب ذات معرفية، وهو ما يؤدي إلى القول الحتمي، أنه لا خطاب دون معرفة، فيترتب عن ذلك أن اللغة ليست أداة إنتاج المعرفة، وإنما الخطاب هو الكفيل بذلك. إذن الخطاب المسرحي هو لغة داخل لغة، أو مستوى من مستوياتها المتعددة، وبذلك قد نكون ميزنا بين اللغة على اعتبارها أداة تواصل يومي، وبين الخطاب على أساس أنه إنتاج معرفي أو جمالي معين بأداة توصيلية هي اللغة»¹.

هذا الطرح، يبين لنا أن الإنسان يفكر ويتخيل في مجالات واسعة، ولا يتأتى له ذلك إلا عبر أنظمة تواصلية عديدة. ولعل من أبرز مستوياتها الخطاب في الخطاب المسرحي أو ما يعرف بالنص الموازي. فماذا يقصد به؟ وفيما تكمن أهميته؟

النص الموازي هو «مجموعة ملحقات وعتبات نصية داخلية وخارجية، تكمن أهميته في تحليل ما يصنع به النص من نفسه، فمن دون هذه العتبات لا يستطيع المتلقي أن يلج إلى عوالم النص الأصلي، ولا يفتح مغاليقه ولا يكشف أغواره، فالنص الموازي إذن هو خيط يربط بين ما يتصوره المؤلف وما يجب أن يتصوره القارئ»². فهو إذن، «يعتبر بنية نصية جزئية توظف الإشارات والتوجيهات - ما يعرف بالرمز في المفهوم السيميولوجي - الموضوعة من طرف الكاتب، والتي تساعد على فهم خصوصية النص وتحدد مقاصده الدلالية من خلال الدور التواصلية الهام الذي تلعبه في توجيه القراءة، ورسم خطوطها الكبرى، لدرجة يمكن من خلالها، اعتبار كل قراءة للنص الأصلي من دونها، دراسة قصرية اختزالية من شأنها إلحاق ضرر كبير بالنص وتشويه أبعاده ومرامي»³؛ وعليه فالنص الموازي له أهمية في العملية التواصلية للخطاب الدرامي.

1. إدريس بلمليح: نماذج من الذات المنتجة للخطاب العربي الحديث، منشورات زاوية للفنون الثقافية، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.

ص: 79.

2. حميد حمداني: لماذا النص الموازي، WWW.DAHCHA.COM

3. عبد العالي بوطيب: برج السعود وإشكالية العلاقة بين الروائي والتاريخي، مجلة الناهل، المغرب، العدد 55، 1997، ص: 64.

كما تعد الوظيفة التداولية من أهم وظائف النص المرافق، فهي تكمن في قدرته على جلب اهتمام القارئ واستغوائه، بل إن هذه الوظيفة- كما يقول جيرارد جينات GERARD JENNET «تكمن في كونه خطابا أساسيا ومساعدًا مسخرًا لخدمة شيء يثبت وجوده الحقيقي وهو النص، وهذا ما يكسبه قوة إنجازية وإخبارية باعتباره إرسالية موجهة إلى القراء أو الجمهور»¹.

ومن هنا فإن النص الموازي يعتبر خطابا أساسيا، ولكن الخطاب المسرحي يعد من أعقد أنواع الخطاب لما فيه من تمازج بين وظائف اللغة، فهو يأخذ بالحسبان القارئ والمتفرج في آن واحد.

هنا تبرز قيمة الرمز من المفهوم السيميولوجي، أو ما يسمى بالإشارات والتوجيهات، التي يضعها الكاتب، ليجعل المخرج يخرج مسرحيته وفق ما تصوره المؤلف، ودور النص الموازي في ذلك هو إحالة القارئ إلى تصورات مساعدة على تحديد الرموزات والمدلولات.

« فقد يبدو أنه من نتائج هذا التصور إقصاء المكون اللغوي للصورة، أو الاحتفاظ بمكوناتها التماثلية الذي يشير إلى التعيين الذهني لصور الأشياء، فالرمز المتخيل هو الوجه النفساني لهذا التعبير، إنه الرابط العاطفي التمثيلي الذي يجمع بين المتكلم و محاوره»².

ومن هذا المنطلق أولت السيميائية للنص الموازي أهمية كبرى على اعتباره مدخلا إلى أعماق النص المسرحي، فكل الإشارات والتوجيهات المبثوثة بداخله لها أهمية، وكل إقصاء لها يجعل العمل ناقصا وملينا بالثغرات.

وكما أسلفنا فإن النص الموازي يعتبر حلقة وصل تربط بين تصورات القارئ والكاتب، كما يعتبر وسيلة لربط الرموز.

1. ينظر: فاطمة الذهبي، شعريات المتخيل اقتراب ظاهري، شركة النشر و التوزيع للمدارس، الدار البيضاء، ط1، 2006، ص: 203.

2. ينظر حميد لحمداوي: لماذا النص الموازي، [http:// www.Dahcha.com](http://www.Dahcha.com)

وهذا الطرح يمكننا من تقسيم النص إلى ثلاثة أصناف يمكننا من رصد هذه الحقائق

أ- نص الحركة

ب- نص الانفعال

ج- نص تحويل الدلالة

فمن خلال إجراء نوع من الإحصاء لنوعية الحركة المسيطرة على نص مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر، سيتأتى لنا تحليل طبيعة مجتمع القصة، وهذا الجدول يوضح ذلك.

النص الموازي	الدلالة	الصفحة
زبون 1: يصفق (يا أبو محمد)	حركة	1
بأخذ العم مونس مكانه	حركة	4
ينسحب الممثلون خارج المكان	حركة	8
يتقدم نحو رفيقه لاهيا مدننا	حركة	8
يهز رأسه	حركة	8
تبرق عيناه	انفعال	10
بدا يغضب	انفعال	11
يغير الخادم مكانه	حركة	11
يهز كتفيه و يمضي	حركة	12
تتنهد	انفعال	14
تافف... بعضهم ينفخ نافذا صبره	انفعال	16
يعلو صوته	انفعال	19
ينسحب من الديوان	حركة	26
يتحول صوته صياح	انفعال	26
يلتفت حوله بحذر	حركة	32

38	حركة	الخادم يحمل صينية
40	انفعال	يلوح برسائل في يده
44	انفعال	باسما
46	انفعال	الطفل يبكي دائما

فمن هذا الجدول، نرى أن معظم التوجيهات التي قدمها سعد الله ونوس، في نص مسرحيته لأي مخرج، كانت في معظمها متعلقة بفعل الحركة و الأداء الذي استأثرت بالنصيب الأوفر مما يسهل على أي ممثل من التعبير بالحركة الجسدية أيضا، أمر يجعل أي مخرج يضع في حسبانته أن الجانب السينوغرافي، سيترك مساحات وفراغات على خشبة المسرح، فالمسرحية لها طابع أدائي.

كما نلمح الانفعال بارزا بقوة، و قد يرجع الأمر إلى الحدث الدرامي في حد ذاته، فالكاتب ركز على الطبيعة النفسية للشخصيات الدرامية والتي من خلالها يتمكن المتلقي بفعل اللاوعي من إسقاط ذلك على واقعه، أمر أراده ونوس لطبيعة مسرحه التسييسي. أما فعل تحويل الدلالة فيكاد ينعدم، أو لا يلمح إطلاقا، ويعود ذلك إلى طبيعة الموضوع باعتباره نص سياسي، إشكالاته واضحة لا تحتاج إلى التلميح فالتصريح هو الأنسب في هذا المجال.

سميائية الحوار الدرامي :

العمل المسرحي عمل فني، شكله الحوار، ولبه الصراع، مقولة أجمع عليها الدارسون والنقاد، ويقصد بها أن النص الدرامي في قالب حوار يقوم على الأخذ والعطاء بين الشخصيات، وأما القلب فيه صراع وأساس للفكرة الرئيسية.

ولأن للحوار قيمة وأهمية بالغة في النص المسرحي، فإننا سندرسه من زوايا التالية:
الأنساق التركيبية، الأنساق الجمالية، الأنساق الدرامية.

الأنساق التركيبية:

إن عملية الدراسة في الأنساق التركيبية للنص الدرامي تركز على العناصر التالية:-
التحقيق - المونولوج - السرد (الحكي).

1. التحقيق :

هو ذلك الحوار التراتبي، أو مكانة كل شخصية في العمل الدرامي، يبحث في سرعة الأداء في الفعل، ونبرة الأداء في السؤال، ونبرة الأداء في الجواب، وعلاقة كل شخصية وحركاتها المتزامنة مع باقي شخصيات الفعل المسرحي. وفي هذا الصدد يقول "حازم شحاتة : «فسرعة الأداء هي حيز التحقيق في علاقته مع الزمن، الذي يشغله أداء مسرحية، فتزفع إيقاع المشهد بوصفه لحظات مصيرية في حياة شخصية ينتظر المتفرج نتيحتها»¹؛ وقد تربع التحقيق على حيز هام في النص المسرحي (مغامرة رأس المملوك جابر)، وبرز ذلك في جملة الأسئلة والأجوبة، حيث كانت سببا في تطور الفعل الدرامي:

1. حازم شحاتة: الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان. الهيئة المصرية العامة للكتاب ط1، القاهرة ، مصر، 1997 ، ص 151 .

«منصور: انظروا ما يشغله الآن...!!»

جابر: وماذا تريد أن يشغلني ؟

منصور : ألا ترى أن الأمور تجري على ما يرام ؟

جابر : ومتى كانت الأمور تجري على ما يرام ؟

منصور: هذه المرة يختلف الحال، تعقد الوضع وأصبح في غاية الاضطراب.

جابر : يستطيع الوضع أن يتعقد ويضطرب بيننا ومن حولنا، إن الخلاف على أشده بين الخليفة والوزير .

جابر : ومالنا نحن هل تريد أن نمنعهما من الاختلاف ؟

منصور : ومن نحن حتى نتدخل بين الخليفة والوزير ؟¹

فقد أخذ التحقيق سياق السؤال والجواب بين جابر ومنصور، وأحيانا كان فيه الجواب سؤالاً بعينه، وليبقى في حلقة دائرية تبدأ منهما، وتنتهي إليهما. فالتحقيق إذن تركب في شاكلة أسئلة وأجوبة، فكان بذلك حديثاً تضامت به الجمل في أنساق تركيبية، « فهو مواجهة بين إرادتين، ومسرحياً فهو قسمة انتباه المتفرج على اثنين، بحيث يكون الانتباه منصبا على المباراة التي يلعبها الممثلون بالانفعالات والأداء وحركة الممثل²».

كما يكون التحقيق بين شخصية ومجموعة من الشخصيات مثل ما هو الحال بين الرجل الثاني وباقي المجموعة أمام الفر:

«الرجل الأول: وعندما يسمى الخليفة، لا أحد يطلب من عامة بغداد رأياً أو نصيحة .

الرجل الثاني: وعندما يسمى الخليفة ووزيره يأمرنا بطاعته؟

المجموعة: فنطيع.

الرجل الثالث: وإن غضب الخليفة من وزيره وأفلح في عزله ؟.

المجموعة: أيدنا الخليفة واعرضنا عن وزيره .

1. المسرحية ، ص :12.

2. حازم شحاتة :الفعل المسرحي في مسرحيات ميخائيل رومان ،ص:147.

الرجل الثاني: وكذلك الحال بالنسبة لقاضي القضاة؟

الرجل الثالث: وكذلك الحال بالنسبة للقواد والولاة ؟

المجموعة: لا يطلبون من عامة بغداد رأيا ولا نصيحة ¹.

وهكذا يمكن من خلال التحقيق أن نقدم أكثر من قراءة للنص، فتحدد طبيعة العناصر المساهمة وهي السرعة والنبرة والحركة. فنبرة الأداء تلمس في ضوء علاقة الناس البسطاء فيما بينهم، بالتالي فحيز التحقيق يكون في أطول زمن، لأن ذلك يسمح لهم بالتنفيس عن مكبوتاتهم السياسية العاجزين من الجهر بها أمام السلطة الحاكمة.

2. الحوار النفسي (المونولوج Monologue) :

يعتبر المونولوج بمثابة عملية إثارة لخيال المتفرج والقارئ، فعندما يحكي الممثل عن الماضي فإنه وبطريقة غير مباشرة يشوق المشاهد ويأسر لبه، فيجعله يدرك معنى جديدا للمواقف والانفعالات السابقة، فيخلق تخيلا في ذهن القارئ والمتفرج ليشاركاه في الفعل الدرامي « أما المونولوج دراميا فهو يقرب المتفرج من الشخصية وهو - مسرحيا - تخصيص الفضاء المسرحي لممثل واحد بحيث يصبح إدراك المتفرج لأزمة الشخصية كمن يطلع على أسرارها، فيخلق المونولوج اتحادا مباشرا بين المتفرج والممثل ².

فالمونولوج يعد مناجاة داخلية تقوم بها الشخصية الدرامية، حيث تنفرد بذاتها في المسرحية. ومن ناحية أخرى، فإنه يعمل على محور الزمن وكأنه استيقاف للحظة معينة، أين يتجمد الحدث مثل الصورة الفوتوغرافية .

ومن خصائص المونولوج أيضا القدرة على كشف عن خبايا النفس، وهذا الأمر يتضح في حديث جابر مع نفسه «عندما اخرج من هذا القصر سأكون ذا شأن» ³؛ فهو يحلم بالنتيجة التي سيصلها، جزاء خدمته للوزير.

1. المسرحية، ص:20.

2. حازم شحاتة: الفعل المسرحي ص 148 .

3. المسرحية، ص 50.

هذا الحلم هو انفجار نفسي على رأي ميخائيل رومان «فبعد توتر طويل وحوار حاد، يبدو من وجهة نظر البطل عقيماً. إنه لحظة الانفجار، لحظة البوح بالأسرار، لحظة قذف الحقيقة في وجه العالم لحظة كشف النفس للآخرين»¹؛ وكم كان هذا الانفجار النفسي قوياً لما هم جابر بالمغادرة وقلبه كله أمل وفرح وهو يحمل الرسالة مردداً: «الطريق الذاهبة إلى بلاد العجم متعرجة وطويلة، أما الطريق العائدة من بلاد العجم فهي مستقيمة وقصيرة. البراري خضراء وملونة ولكنها ساكنة، ولا تستطيع أن تهمز جوادها مثلي، الشمس متوهجة تتألق كالعروس لكنها مقيدة بدورها، أقسو على حوافر جوادي لأني مليء بالأشواق، كل ما ينتظرنى لا يحب الصبر أو الفراق لا الزوجة و الثروة ولا المراتب، المرأة يرتخي حزام سروالها إن طال انتظارها، انطلق يا جوادي ... انطلق كالريح أو كالسحابة»²؛ فهذه الأحلام التي تقاذفت في خلد المملوك جابر، فغدت مشروع حياة سعى إلى تحقيقه، فإن المونولوج أصبح وسيلة انعكاس للمشاعر الداخلية في نفسيته، نبرتها حلم وأمل.

3. السرد:

السرد هو حكي قصة من الماضي، لها صلة بالأفعال الدرامية في النص المسرحي، هذا اللون له اقتراب من الشكل الشعبي المعروف عند العرب القدماء، بإيراد الراوي و الحكواتي مثل ما هو موجود في مسرح الحلقة عند المغاربة، أما عند الغربيين فإن المسرح البريختي ارتكز بقوة على هذه التقنية، فمثل دور الحكواتي يأخذ المشاهد أو القارئ إلى المشاهد الدرامية حيث وقعت.

فالعلم مؤنس استطاع بفعل السرد من إعادة الجميع، زبائن المقهى أو المتلقين للمشهد الدرامي، من العودة إلى التاريخ العربي القديم، فقد أراد تأصيل جانب اجتماعي، وإبانة أزمة سياسية، هدفه الأساسي إصلاح اجتماعي يعتمد على عدم خرق المراحل،

1. فاروق عبد الوهاب مع كتاب المسرح (حوار مع ميخائيل رومان) مجلة المسرح مايو 1967، ص:18.

2. المسرحية، ص 47

والاستفادة من الماضي قصد صناعة الحاضر، في هذا السياق يور المؤلف المسرحية هذا المقطع:

«زبون 1: اقلب هذه الحكايات، وافتح كتابك على سيرة الظاهر بيبرس.

زبون 2: جفت قلوبنا يا رجل، نريد أن نسمع عن بطولات.

الحكواتي: الحكايات مربوطة بعضها ببعض، لا تأتي واحدة قبل الأخرى. سيرة الظاهر بيبرس يجيء دورها عندما نفرغ من قصص الزمان الذي بدأنا حكايته.»¹.

وقد يشرك الجمهور المتلقي في عملية السرد، من خلال الحيرة والاندھاش أو حتى التأثير بما آلت إليه الأحداث «الحكي يؤكد فعلا مسرحيا يشبه فعل الراوي، وهو بذلك لا يروي للشخصيات فقط، وإنما يؤكد على السمة الرئيسية للخطاب المسرحي»²؛ وسعد الله ونوس وظف هذه التقنية بغية تحقيق هدف مسرحه المنشود، وإشراك الجمهور في العملية الدرامية.

«الجميع: من دليل بغداد نحدثكم من ليل الويل والموت الجثث نحدثكم. تقولون فخار يكسر بعضه... ومن يتزوج أمنا نناديه عمنا .. لا أحد يمنعكم أن تقول ذلك. لكل واحد رأي تقولون. لكن إذا التفتم يوما، سترون أنفسكم غرباء في بيوتكم .. الرجل الرابع: وإذا عضكم الجوع ووجدتم أنفسكم بلا بيوت .. زمرد: إذا تدحرجت الرؤوس، واستقبلكم الموت على صبح كئيب .. المجموعة:، من ليل الويل والموت نحدثكم»³.

فالعمل المسرحي ليس فيه نبرة التعالي، إنما هو فعل هدفه توصيل المعلومة للمتلقي، فالحكواتي أدى وظيفة مزدوجة، فمن جهة كشف لنا عن وقائع تاريخية وعن حال البلاد العربية في كنف حكم مستبد، وومن جهة أخرى كان الهدف نقل وقائع الفعل الدرامي على اعتبار أنه صاحب دور إصلاحي. فورود الماضي في نص المسرحية، كان من باب اعتماد ونوس على تقنية الحكاية داخل المسرحية، حتى يربط المتلقي بتاريخه، فلا يصلح حاضرا إلا بمعرفة الماضي، ولا يصنع المستقبل إذا لم يكن فهم الحاضر صحيحا.

1. المسرحية، ص: 05.

2. حازم شحاتة: الفعل المسرحي، ص: 162.

3. المسرحية، ص: 55.

الأنساق الجمالية (الفنية):

كان ولا يزال الحوار هو الذي يصنع الشخصيات الدرامية ويكشف عن صفاتها سواء النفسية منها أو الاجتماعية أو الجسدية. من أجل ذلك حاولنا الوقوف عند جمالياته وكيف ساهمت في أن تكون أيقونا مساعدا على بناء الفعل الدرامي.

إن الحوار الدرامي عادة ما يكون بقالب الشفهية، فمؤلف المسرحية يأخذ بعين الاعتبار هذه نقطة، ويعمل من خلالها على خلق التناسق والانسجام الكافي بين كل من لغة الممثل ولغة المتفرج ، وعليه يجب التدقيق أثناء كتابة هذا الحوار، ودراسته من عدة زوايا أبرزها الزاوية الجمالية والفنية المؤثرة على سمع المتفرج ومن ذلك: التنعيم والنبر، وكذا المعجم اللغوي المناسب، من انتقاء للعبارات وإدماج لعلم البيان والبديع «فالجمل في الحوار الدرامي تستطيع رسم صورة الشخصية وتحديد طبيعة أدائها الغوي في حد ذاتها أو بالاستخدام النص المرافق الذي يساعد القارئ على تصور الأداء اللغوي ومن ثمة تصوير الشخصية أو الموقف»¹.

وبناء على ما سبق، فإن دراستنا للأنساق الجمالية في مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر سيكون من خلال نواح متعددة، نجملها في العناصر التالية :

1 لغة فصيحة، عامية أو أجنبية.

2 لغة فنية.

3 لغة تصنع الشخصية أم شخصية تصنع اللغة.

1. حازم شحاتة : الفعل المسرحي ،ص: 165-166

2.1. اللغة، فصيحة أو عامية :

يلاحظ من خلال مسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر) أن القالب اللغوي الطابع والغالب على قلمها هو اللغة الفصيحة وأما ما تخللها من بعض الألفاظ العامية، فقد كان استجابة لظروف العرض وتأثير دور المقهى كمكان للعرض. وسنحاول رصد بعض الأمثلة على سبيل ذكر لا الحصر.

التركيبات العامية	سطر	صفحة
صحيح شفت اليوم أبو إبراهيم	4	2
لا ماشي الحال	13	2
يا عيني على أيام الظاهر يا عيني	12	4
هات النار يا أبو محمد	05	04
هات واحد شاي كمان	06	8
ابعد عن الشر وغني له	09	17
أخي نزل السلم عن ظهرك	04	19
خلي الرأس يصير	05	33

فالملاحظ من خلال هذا التمثيل أن ونوس، وظف اللهجة العامية، -رغم قربها من الفصحى-، ولعله يسعى من وراء ذلك إلى التركيز على عملية الاستفزاز لنفسية المتلقي السوري على وجه خاص، من باب الإسقاط على الواقع، فحتى وإن كانت مجرد حكاية لتسلية، فإنها تعبر عن حقيقة ما يعيشه هذا الموطن.

وأما التراكيب الفصيحة، فإنها سيطرت على أغلب عبارات المسرحية، ولا غرابة في ذلك وسعد الله ونوس كتب نصه التسييسي لكل مواطن عربي، من المحيط إلى الخليج، فالهم واحد، والمصير مشترك، واللغة أحد أهم عوامل الوحدة المنشودة. وعلى هذا الأساس جنح ونوس إلى الفصحى القريبة من كل اللهجات العربية، فطبيعة الموضوع وأهميته تقتضي منه ذلك. وهذه أمثلة جد محدودة أوردناها على سبيل التمثيل فحسب.

الصفحة	السطر	التراكيب الفصيحة
04	21	هذا مقال من يريد راحة البال
06	26	وان أسعفه الخيال صارت الأمانى سهلة المنال
08	07	ذلك هو سر الأمان في هذا الزمان
11	15	اختر أحد الوجهين، كل الدولة في هذا القرش
12	25	تعب قلب و وجع رأس
13	23	ييست أقدامنا و نحن ننتظر
26	29	نبت الشعر على لساني و أنا أستحثكم

أما التراكيب الأجنبية، فنلاحظ خلو النص منها، فسعد الله ونوس سعى إلى إعطاء الأولوية للغة العربية وليس ذلك عجزاً منه أو قصوراً، فالرجل على دراية بلغات أخرى كما مر بنا في الحديث عن حياته.

اللغة الشاعرية:

إنه المستوى الذي تكثر فيه الصور الفنية و البيانية، مما يجعل الخيال أكثر رحابة، فتدرك المعاني بصورة غير مباشرة، فهذا التوظيف يسمح للشخصية الدرامية من كسب القدرة على تحويل وتجسيد الأفكار إلى صور، لأن طبيعة المتلقي للمشهد الدرامي تميل إلى الأشياء المرئية والمادية، فتصبح المعاني عنده متلمسة.

«فلاستعارة عند السيميائيين تستخدم لتصنيف التشابه الأيقوني عندما يوحى به بدلاً من أن يكون ظاهراً»¹، ففي تشبيه سعد الله ونوس عند وصفه للعم مؤنس «التعابير في وجهه محوطة، حتى ليحس المرء أنه إزاء وجه من شمع أغبر. عيناه جامدتا

1. كيريلام: العلامات في المسرح، تر: سيزا قاسم، ص: 257.

النظرة...توحيان بالحياد»¹؛ فالتشابه المفترض في جملة (إزاء وجه من شمع أغبر) هو بين الدال "الشمع الأغبر"، والمدلول "وجه الحكواتي الكبير في السن"، إنما هو تشابه اعتباطي وخيالي، فلا وجه للشبه إلا سمة الدلالية "الشمع الأغبر الدال على ما مضى من الزمن حتى غدا كأنه أرشيف"، وبذلك يستطيع المتلقي للفعل الدرامي من التفاعل مع الصورة فيشمها ويتلمسها، وفي هذا السياق نورد بعض الاستعارات التي وردت في النص، والتي نراها قد ساهمت في تنمية إدراك المتلقي إزاء ما يشاهد .

الصفحة	المدلول	الدال	الصورة الفنية
10	تحمل المسؤولية	يغذي النار	يغذي النار من أوقدها
39	شدة المعاناة	المضغ	يمضغون تدمرهم
40	الحيرة الشديدة	سكن القلق	سكن قلوبهم القلق
47	الخطر الداهم	الهلاك	الهلاك يحيط بنا

أما الكناية فإن توظيفها في النصوص المسرحية يكون كثيرا، على اعتبارها «استبدال استعاري له وظيفة أيقونية، لا يظهر في النشاط اللغوي فحسب. بل يظهر أيضا في النشاط الفني والسيميوطقي»¹.

1. نص المسرحية، ص: 03.

2. كير إيلام : العلامات في المسرح، ص: 258.

من هذا المنطلق، فإن الكناية هي استبدال السبب بالنتيجة، أو استبدال أحد الأشياء بشيء مجاور له، وما يؤكد هذا الطرح، يلمح من خلال قول أحد الشعراء العرب:

ودبت له في موطن الحلم علّة * * * لها كالصلال الرقش شر ديب².

فموطن الحلم في البيت الشعري يقصد به القلب. أما قول شاعر العربي الآخر:

بعيدة مهوى القرط إما لنوفل * * * أبوها وإما عبد شمس وهاشم¹.

فبعد مهوى القرط دال على طول رقبة المرأة، وإنما يطلق هذا التعبير من باب الجمال، والعلاقة هنا مجاورة.

أما في المسرح، فإن الاستبدال الكنائي يرتبط ارتباطاً لصيقاً بالمؤشر، فلا يعقل أن يوظف السيف في المسرحية في غير وظيفته الأصلية (الحرب)، وإلا عد ذلك انحرافاً كنائياً، فالمملوك منصور تعجب من جابر حين تلاعب بالقرش على أساس فول الأخير أن كل الدولة موجودة فيه.

كما يوجد نوع آخر من الكنايات التي تسمى كنايات المشاهد (Scenic metonymies)؛ مثل تمثيل ونوس لقصر الخليفة أو قصر الوزير بكرسي يلتف حوله حراس فحسب، من دون مظاهر دالة على العظمة، لكن البعض يرى ذلك نوع من المجاز المرسل. وهذه بعض من الكنايات التي وردت بكثرة في النص:

الصفحة	المدلول	الصورة الفنية
12	الضجر	تعب قلب ووجع رأس
15	الخوف والفرع	ينتفض قلبي كلما تخيلت وجوههم
46	السرعة والنباهة	يخطف الكحل من العين

1. عبد العزيز عتيق: علم البيان، دار النهضة العربية الطباعة والنشر، 1985، ص: 212.

2. نفسه، ص: 213.

إذن الأفعال الدرامية ليست مجرد تعبير رمزي أو استعاري، فتقديم حكاية مغامرة رأس المملوك جابر، ومحاولة الكاتب تجسيد أفعالها الدرامية ظاهرياً، فإن المتلقي سيتقبل ما تقوم به شخصيات المسرحية على أنها تجسيد للفعل الكامل، بالرغم أنها لا تقوم بذلك على وجه الحقيقة. فالصور الفنية في نص المسرحية تساعد الباحث على فهم المسرحي من زاوية سيميوطيقية.

لغة تصنع الشخصية أو شخصية تصنع اللغة:

تعتبر هذه الثنائية من أعقد الثنائيات في التحليل المسرحي، ولعل ذلك يرجع إلى فلسفة المسرح، على اعتبار أنه يجمع في ثناياه أكثر من فن، فالكتابة المسرحية تولي أهمية لجميع القضايا دون استثناء.

ثم إن طبيعة الحوار الدرامي خاصة، «إنه موجه إلى الشخصية المقابلة، وإلى الجمهور في الوقت نفسه، لا بد أن تكون اللغة الخالقة للشخصية هي نفسها اللغة التي تخلق الشخصية، وهو ما يجعل كلمة ثنائية (اللغة، الشخصية) نفسها تعاني مفارقة»¹.

فالكاتب المسرحي يختار شخصيته وفق العمل الدرامي الخاص، فيمررها بخياله بعد أن يكون قد أخذها في صورتها الاجتماعية، والنتيجة هي الجمع بين البعد الفني والمتعة. وفي نص المسرحية نجد اللغة التي تصنع الشخصية من خلال وصف الحكواتي لحال بغداد، وهي محل صراع بين الخليفة والوزير، فمن خلال هذه اللغة سنعرف طبيعة كل واحد منهما « جابر: أكاد أعتقد أن سيدنا الوزير تقمصه عفريت قل لي .. هل نبت في رأسه قرنان؟ ياسر: أتمزح آه لو ترى وجهه وهو يتلون و يحتقن، نظر إلي وكأنه يريد أن يمسخني عن وجه الأرض.»²؛

فشخصية الوزير لم تتكشف خارج النص، بل من خلاله أو من داخله، فقد ظهرت صفته النفسية وهي الغضب، ومنطلقاته القائمة على القوة، إنه ببساطة مثال

1 . حازم شحاتة: الفعل المسرحي، ص: 72.

2 . المسرحية، ص: 24.

لليكتاتوري الراغب في الحكم ولو بالعنف وفي بعض الأحيان، تصوير الشخصية هي التي تصنع اللغة، فحديث الوزير مع المملوك جابر أثناء توديعه له، جعلتنا أمام وجه آخر نلمحه في السياق التالي :

«الوزير: حانت اللحظة يا جابر لحظة لن ينساها لك وزير ولا أمير ولا مؤرخ في بغداد.

جابر: يبهج القلب أن لا ينسني سيدنا الوزير. أما الآخرون فلا شأن لي بهم...

الوزير: كم تعجبني همتك، لو كان لدي عشرة من أمثالك لغزوت الدنيا.

جابر: جاد على سيدنا بأعلى مما تستحقه خدمتي التافهة. وعوده لا يحلم بها مملوك

الوزير: الوعود محفوظة. سننفذها ونزيد»¹.

فالشخصية هنا صنعت اللغة، فالوزير بالرغم من جبروته إلا أن حاجته إلى المملوك جابر جعلت لغته مختلفة، وحتى نبرات حروفها كانت عادية، والحال نفسه مع جابر، لأن الموقف حتم عليه الحديث بنوع من الخديعة والمكر وهو ما يسمى في لغتنا الحديثة بالدبلوماسية.

ولو تأملنا هذه الثنائية جيداً، لوجدناها قائمة على مبدأ التأثير والتأثر، فإذا كان الحوار بين الشخصيات يصنع اللغة، فإن هذا السياق نفسه يعود ليؤثر في طريقة حديث الشخصيات الدرامية فيما بينها.

1. المسرحية، ص: 45.

حركة النماذج العاملة وخطابها في النص الدرامي:

تعتبر عملية القص نوعاً من السلوك البشري: «فهى محاكاة أو تمثل توصل من خلاله الكائنات البشرية ضروباً معينة من الرسائل التي يتم نقلها بواسطة الرمز أياً كان ويستلزم ذلك من المؤول التمييز بين موقعه المباشر وموقع آخر يقدم بواسطة النص»¹، وبذلك يتم استحضار أحداث القصة عن طريق الخيال لتزوي وتنتقل لغة من الشخصيات أو النماذج الفاعلة في النص.

وعلى هذا الأساس أصبحت دراسة الشخصيات محط اهتمام الكثير من الدراسات التي تناولتها من جوانب مختلفة سواء السيكلولوجية منها أو السوسيولوجية، أو حتى من الناحية الفيزيولوجية، كل حسب موضوع الدراسة ومنهجها، بالرغم من صعوبة الفصل أحياناً بين الأطراف الثلاثية للشخصية فهي كل متكامل.

ولأن الشخصية في العمل الدرامي «تعتبر علامة سيميائية صغرى ضمن علامة سيميائية كبرى (النص)، فإن دراستها هي دراسة لشبكية من السمات الاجتماعية والثقافية، مما يسمح بكشف الصراع القائم بين مستويات النفس الإنسانية، ولا يتم ذلك إلا من خلال رسم خصائص الشخصية ومميزاتها الجنسية النوعية، ونفسياتها ووضعها الاجتماعي، وتكوينها الجسمي، وتتابع خطوط تكوين الشخصية، وتتفتح مما تقوله، ومما تقوله، ومما يقوله الآخرون عنها، ومما يفعلونه من أجلها»².

وفي دراستنا للنص الدرامي "مغامرة رأس المملوك جابر" سنتطرق للنموذج العاملي الذي يكشف لنا طبيعة العلاقة الشخصية والدور الذي تؤدي، أو بين الشخصية والحدث الدرامي « وهذا النموذج لا ينظر إلى الشخصية باعتبارها جوهرًا ميتافيزيقياً، أو هدف لخطاب

1. روبرت شرلز: السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية، الأردن، ط1، 1994، ص 104.

2. إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة، مصر، 1970، ص 102.

سيكولوجي، بل يمكن اعتبارها مكانا، أو وحدة نصية، تؤدي فيها بعض الوظائف»¹، فالعمل الدرامي يحدد وفقا لثلاثية محددة وهي: الفعل، الفاعل، والغرض من القيام بالفعل؛ والنص المسرحي المتناول بالدراسة "مغامرة رأس المملوك جابر" يقوم على فعل الاستئثار بالحكم، واستعمال كل الوسائل المشروعة وغير المشروعة، وفي كنف ذلك يحاول البعض استغلال الظروف ليحسن من واقعه، كما حدث مع المملوك جابر.

ويعتبر النموذج العاملي الذي وضعه فلاديمير بروب **Vladimir Propp*** والمعدل من طرف غريماس **GREMAS** الأنسب في عملية البحث عن منظومة القيم السياسية والاجتماعية، وكذا الثقافية المبثوثة في النص الدرامي "مغامرة رأس المملوك جابر" فبروب يعد من الباحثين الأوائل الذين تناولوا الموضوع بالدراسة رغم أن مجالات دراسته تصب على الحكاية العجيبة دون سواها، إذ يرى أنها تنظم وفق نظام خاص يحكمها مبينا أنه: «يتوجب علينا أن نشير على أن القوانين الموضوعية لا تخص إلا الفولكلور، فهي لا تشكل خصوصية، وذلك أن القصص المؤلفة تأليفا غير خاضعة لهذه القوانين»²؛ كما قام بضبط وظائف الحكاية، أين ارتكز على الفعل والفاعل في حركية غير قابلة للفصل بينهما، فالفاعل يعين الفاعل، وهذا على أساس الوظيفة **Fonction**، «ويعنى بالوظيفة» ما تقوم به الشخصية من فعل محدد من منظور دلالة في سير الحكاية»³

1. آن أورسفيلد: مدرسة المتفرج، قراءة المسرح، تر: حمادة إبراهيم وآخرون، وزارة الثقافة، القاهرة، مصر، ص 190.

* فلاديمير بروب **vladimir Propp** (1875-1970) باحث بنويو ينتمي إلى المدرسة الروسية.

2. فلاديمير بروب: هورفولوجيا القصة، تر: عبد الكريم حسن، سمير بن عمرندار الشرع، سوريا، ط1: 1996، ص39.

3. نفسه، ص: 38.

* نموذج فلاديمير بروب: أقام هذا النموذج على الحكايات الشعبية، حيث قدم تصنيفا لإحدى وثلاثين (31) وظيفة للحكاية الشعبية، هذه الوظائف تجتمع منطقيا ضمن حقول عمل، حددها بروب في سبعة دوائر هي:

أ- دائرة فعل المعتدي: تحتوي على أفعال الإساءة

ب- دائرة فعل الواهب: تشمل على أفعال المدح والعتاء

ج- دائرة فعل المساعد: تتمثل في سد حاجات البطل

د- دائرة فعل الأميرة: تحتوي على طلب القيام بمهام صعبة (M) والوسم بالعلامة (J)، اكتشاف البطل المزيف (EX)، التعرف على البطل الحقيقي (U) معاقبة المعتدي (Q)، الزواج (W)

هـ- دائرة فعل البطل: تحتوي على رحيل البطل، ورحلة البحث عن المفقود، والاستجابة لمطالب المانح.

فالوظائف تعد بمثابة أحداث جوهريّة وهي تتوزع على سبع دوائر كبرى (**Sphère** **Fonction**)* تقوم بها شخصيات ويقوم دورها في تنفيذ تلك الوظائف ونص: مغامرة رأس المملوك جابر «في بيته من حيث كونه حكيًا وتمثيلاً لما وقع، ونقلًا بواسطة شخص ما من منظور أن القصة تمثيل معرفي لسلسلة من الأحداث تعمل بموجب العلة والسببية وكذلك الأهداف والغايات»¹ والحدث ينتج الصراع، وعن الشخص يترجم ما يتصف إلى أفعال، كل ذلك يتحول إلى علاقات وأهداف ونتائج.

وسنركز في دراستنا هذه على علاقة التواصل **Relation de la communication** بين المرسل والمتلقي لأن «التواصل تحويل يعمل بشكل متضامن على فصل الشيء عن إحدى الذات وعلى وصله مع الأخرى»²، وفي هذه العلاقة «التواصل يركز على المرسل الذي يقدم باعتباره واهبًا للمتلقي فكل رغبة من قبل ذات الحالة لا بد أن يكون وراءها دافع يتوجه إلى عامل آخر يسمى المرسل إليه **Destinataire**»³ وهذه الصلة لا تمر إلا عبر الذات بالموضوع والراوي هو الذي يجعل للذات رغبة ما، والمروي له هو من يدرك أن ذات الإنجاز قد حققت غايتها، ويكمن أن تمثل هذه العلاقة على الشكل التالي:

مرسل ← ذات ← موضوع ← مرسل إليه

و- دائرة فعل البطل المزيّف: تتضمن رحلة للبحث وخيبة أمل المانح في هذا البطل، مع تميز وظيفته بالإدعاء وردود الفعل الكاذبة.

=

= ي- دائرة فعل الراسل: تضم الانتقال وإرسال البطل (ينظر كتاب: فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الشعبية الخرافية الروسية، تر: إبراهيم الخطيب)

أما سورير فإنه بنى وظائفه درامية على ستة وظائف تشكل العالم الدرامي لديه وهي:

أ- الأسد: القوة الموجهة، وهو الفاعل الراغب بالفعل.

ب- الشمس: القيمة والخبر الذي يريده الفاعل

= ج- الأرض: المرسل إليه من الخير، يستفيد من الخير المرغوب.

د- المريخ: المعارض أو العقبة التي تواجه الفاعل

هـ- الميزات: الحكم الذي يقرر توزيع الخير المرغوب بين المتنافسين.

و- القمر: المساعد (ينظر حميد لحداني: بنية النص السردي من منظور النقد العربي)

1. قاسم مقداد: التحليل السيميائي للقصة، مجلة الموقف الأدبي، سوريا، العدد 272، كانون الأول، 1993، ص 21.

2. الجيرداس جوليان غريماس: في المعنى، تر: نجيب قراوي، مطبعة الحداد، اللاذقية، سوريا، 2000، ص: 99.

3. نفسه، ص: 99.

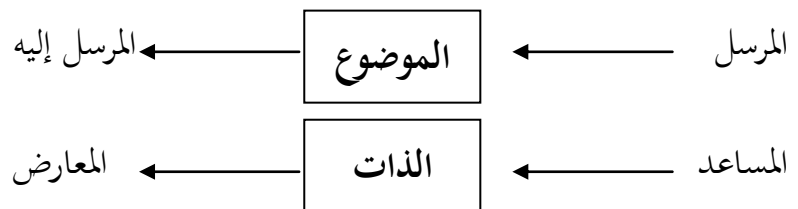
تطبيقاً على نص "مغامرة رأس المملوك جابر" نجد أن الموضوع قائم على الاستئثار بالحكم وصراع قائم بين الخليفة المعتصم بالله ووزيره العبدلي الذي وجد في شخص المملوك جابر الوسيلة للتواصل مع أطراف خارجية قد تساعد على الوصول إلى الموضوع المراد (الحكم)

المرسل (الوزير العبدلي) ← الذات ← (المملوك جابر) ← الموضوع (الحكم) ←
المرسل إليه (ملك جيوش العجم).

فالمرسل إذن (العبدلي) قام بإلقاء موضوع الاستحواذ على الحكم، فقامت ذات المملوك جابر بتبني هذا الموضوع، ولتحقيقه فقد وجد فيه الوسيلة الوحيدة لإنقاذ نفسه من هذه الأوضاع، وهذا دليل على اقتناعه وقبوله للأمر فهو إذن وسيلة وصلت إلى المرسل إليه وهو جيوش العجم، وبهذه العلاقة تنتج علاقة أخرى هي علاقة الصراع.

وعلاقة الصراع **Relation de lute**: هي نتيجة تظهر خلال حصول علاقة الوصل والتواصل من خلال تحققها أو منع حصولها، هذا الصراع يساعد على قيامه عاملان، أحدهما مساعد **Adjoint**، والآخر معارض **Opposant** فالأول «يعمل على مساعدة الذات لإنجاز برنامجها، والثاني يقوم بمحاولة منع الذات من الاتصال بالموضوع، ويعمل على تعطيل فعل الإنجاز»¹.

وقد لخص غريماس ذلك في هذا المخطط



1. A.J. Greimas : Semantique Structurale, Presse Universitaires de France, 2002, P 180.

وهذا المخطط يبين العلاقة القائمة بين المرسل الذي يوجه الذات نحو الموضوع برغبة معينة والمرسل إليه ويبين أيضا طابع الصراع بين الذات في بحثها عن موضوع القيمة، وسعيا لتحقيق الفعل رغم إذن في الحالة الأولى هي علاقة تكاملية أما الثانية هي علاقة تقابل وتعارض.

وإذا أردنا أن نطبق هذه الخطاطة على النص الدرامي "مغامرة رأس المملوك جابر" فس نجد النماذج التالية:

الأدوار العاملة:

هي الأدوار التي تسند لممثل أو مجموعة من الممثلين يقومون بوظيفة واحدة، تحدد دورهم في القصة؛ فالعامل عند قيامه بالفعل، يحتل دورا غرضيا إلى جانب دوره العاملة في علاقته بالوظائف المسندة إليه؛ من هذا المنطلق يصبح الدور العاملة هو الموقع الذي يحتله الفاعل من خطاطة النموذج العاملة، كأن يقوم بدور المرسل أو المرسل إليه، أما الوظيفة فما يوكل إليه للقيام بالفعل. من هنا تكتسب العوامل هويتها وتتحدد معالمها من خلال ما يسند إليها ويجعل كل واحدة مميزة عن الأخرى.

ففي مسرحية "مغامرة رأس المملوك جابر"، فالمرسل من حيث الدور العاملة، هو من يريد إرسال الرسالة التي تطلب التدخل الأجنبي

«الوزير: إذا لم تخرج الرسالة من بغداد فقل علينا السلام. القضية حياة أو موت. ينبغي تنفيذ الخطة مهما كان الثمن لم يعد مهما، سنقبل كل المخاطر»¹، فالوزير هو من يقوم بفعل الإرسال، وتوفير أي شيء في سبيل وصول الرسالة.

1. نص المسرحية، ص: 28

أما الوظيفة العاملة للمرسل إليه، فيمثلها ملك الفرس "داوود بن منكتم"، والذي لا محالة سيستفيد من هذا المخطط « سيكونون كالكلاب يلعبون أحذيتنا.. ويطلبون مرضاتنا، أسوار بغداد عاتية يا بني، وإذا لم أضمن هدمها من الداخل، لا أرمي بجيشنا إليها، وهو يناطح حجارته»¹.

أما المملوك جابر فيمثل دور المساعد من جهة، على اعتبار أنه قام بمساعدة الوزير بإخراج الرسالة، وفي الوقت نفسه يمثل الدور العاملي للفاعل؛ فهو من تحمل فعل المغامرة من خلال كتابة الرسالة على جلد رأسه، وفعل الخروج من بغداد رغم عيون الخليفة وحراسه، «راقبت الحراس ساعات طويلة يا مولاي، رأيتهم كيف يفتشون، وكيف تتغلغل أصابعهم كالثعابين في كل شيء يمزقون الثياب، يقطعون الأحذية. يؤلمون الناس وهم يغرسون أظافرهم في كل بقعة من أجسادهم. البطون والظهور.. وأحياناً بين الأفخاذ.. ولكن لم يخطر بباله أن يفتش تحت الرأس..»².

قيام جابر بنقل الرسالة، فإن الدور الذي قام به يساهم في تكثيف الفعل « إذن إليكم التدبير.. ننادي حلاق، فيحلق شعري، وعندما يصبح جلد الرأس ناعماً كخذ جارية، يكتب سيدنا الوزير رسالته عليه. ثم ننتظر حتى ينمو الشعر ويطول فأخرج من بغداد بسلام..»³، ويقابل هذا التكثيف للأفعال، تكثيف دلالي يخص صفات هذا المملوك؛ فهو «ذكي ذكاؤه وقاد، لمح الفرصة تواتي فانقض عليها بلا تراخ، يؤمن أن الفرصة قد لا تأتي مرتين، وسر الفطنة ألا تحتاج الفرصة مرتين، وإن أسعفه الخيال، صارت الأمانى سهلة المنال»⁴؛ هذه الصفات هي التي أدت به للسعي كي يحصل على الموضوع (المكانة الرفيعة، والزواج بزمرد).

1. المسرحية، ص: 52.

2. نفسه، ص: 30.

3. نفسه، ص: 31.

4. نفسه، ص: 26.

أما الخليفة وشقيقه عبد الله، فهما يقومان بدور المعارض، فالخليفة يسعى بأي طريقة لمنع خروج الرسالة سواء بالحصار المضروب على الوزير وأحلافه، أو من خلال تفتيش كل من يريد الخروج من المدينة، وقد كان لشقيق الخليفة الدور البارز في معارضة الفعل، حين قرب الولاة وتنازل لهم عن بعض المصالح في سبيل كسب ودهم، كما تنبه لأمر إمام الجامع ومدى فاعليته في تخدير الرعية وجعلها مستكينة.

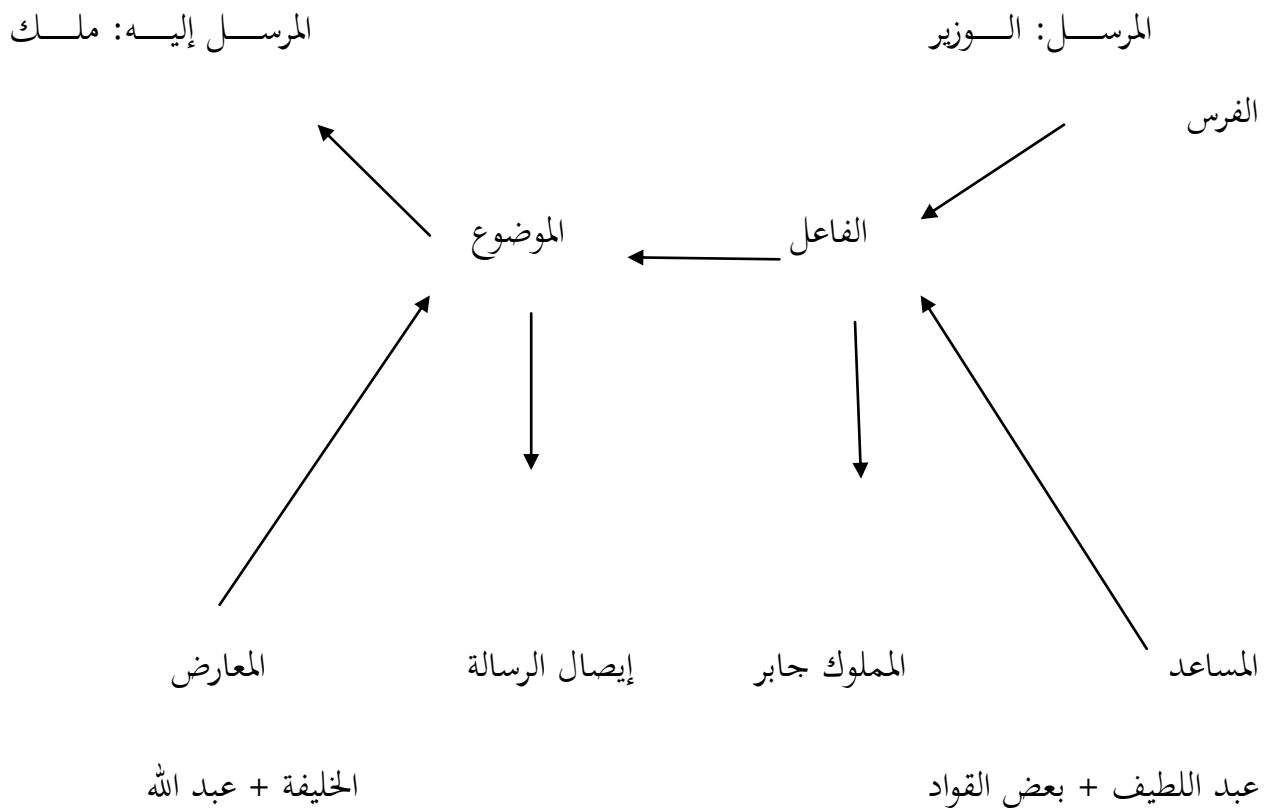
وباعتراض الوزير، ووقوعه في حالة خطر فإنه يؤدي إلى فعل آخر، حيث أصبح الوزير يريد من يقدم له يد المساعدة، فكان الاتصال بعبد اللطيف فيخبره بالأمر ليكسب الشرعية: «الوزير: ليست الظروف المحيطة بنا لغزا مستعصيا...أمامنا خياران لا ثالث لهما. إما أن نقبل تصفيتنا، أو نطلب عوناً خارجياً يحسم الصراع.

عبد اللطيف: أنت نفسك تمهلت، ووافقت على أن الأمر يحتاج إلى استعداد.

الوزير: كان ضروريا أن نضمن ولاء عدد من القواد»¹.

وهكذا يصبح الاتصال بعبد اللطيف، وبعض القواد دورا عامليا يتمثل في المساعد، لكن لا تتم العملية إلا بدخول المملوك جابر على الخط، فلم يكن ينتظر أي أحد أن يأتي بهذه الجرأة إلى الوزير ويقدم حيلته التي تساعد على القيام بوظيفة توصيل الرسالة، وتحديد أهم السبل المسهلة على نجاح ملك الفرس وجيشه الذي يعد المستفيد الأوحد، وبناء على ما تم ذكره يمكننا ترسيم الأدوار العملية في قصة مغامرة رأس المملوك جابر على النحو التالي:

1. المسرحية، ص: 27



عبد اللطيف + بعض القواد

منطق نظام العلاقات:

تعتمد المحاور المشكلة للنموذج العاملي على ثلاثة محاور زوجية متصلة بعضها ببعض وفق منطق يخص كلا منهما.

1. محور الرغبة:

يقوم هذا المحور على علاقة الذات والموضوع أين يتم الكشف عن العلاقة بينهما (الذات، الموضوع). فالذات تقوم بالبحث عن الشيء أو الموضوع المفقود من خلال محور الرغبة وضمن علاقة سببية، فلا وجود للموضوع في غياب الذات الباحثة عنه، هذا المحور هو نقطة الارتكاز في النموذج العاملي، فالذات المتحولة إلى فعل تصبح فاعلا، فما الدافع للموضوع؟ ومن الذي يبحث عنه؟ ولماذا يبحث عنه؟.

يقابل الفاعل في النص الدرامي الشخصية التي يقوم بالفعل فيها الفاعل في نص "مغامرة رأس المملوك جابر" تم تعيينه من خلال اسم العلم "جابر" وكذا كانت تسمية عامة كالخليفة والوزير والحرس. وأما المحدد لدور الفاعل فهو صلته بالموضوع.

أما الموضوع فعادة ما يكون شيئا معنويا، كحب الاستئثار بالحكم مثل ما هو الحال مع الخليفة المعتصم والوزير العبدلي، أو الرغبة في استغلال الظروف لتحسين الأحوال كما الشأن مع المملوك جابر، و«بين الفاعل والموضوع صلة لا تنقطع، ولا تنفك مشكلة محورا مشحونا بالدلالة الكامنة والرغبة من خلال فعل تعاقد بين الذات الفاعلة والشيء الموصول بها. ومن خلال حدوث حالة الرغبة التي تؤدي إلى التواصل مع الموضوع أو الشيء إما اتصالا وإما انفصالا»¹.

1. ينظر عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغربة، ص 103.

وإذا تتبعنا ذوات الفاعلين في نص المسرحية فإننا نجد أن مجالاتهم وسعيهم للحصول على ما يريدونه وعدم امتلاكهم له هو بمثابة قوة دافعة تعزّيها رغبة امتلاك ما هو مفقود، ككسب المال والحياة السعيدة بالنسبة للمملوك جابر، والاستئثار بالحكم والسلطة بالنسبة للوزير العبدلي، فمن خلال الملفوظات السردية تبين لنا حالة المملوك جابر مثلاً، فهو العبد المملوك، حالته الاجتماعية السلبية مما يعني أنه لا حول ولا قوة له في مجتمعه، فيظهر في حالة انفصال عن القيمة الاجتماعية، وهو ما يزيد في الإحساس بقيمة الموضوع وعلى هذا الأساس يمكن تحليل حالة المملوك جابر (الرق) إلى مستويات ثلاثة: المستوى النحوي، المستوى الدلالي، المستوى العاملي.

- المستوى النحوي: الفاعل: يقع شيئاً وشخصاً، (العبودية والرعية)

- المستوى الدلالي: القيمة: الموضوع الخاص بالعبد المملوك، لا قيمة له في بغداد، سواء في أحوال الضراء أو السراء، فهو يسعى لاستغلال الفرص.

- المستوى العاملي: شيء صوري يتصل بمن كانت حالته العبودية ويعاني وييلات نظام متسلط لا يراعي حق الرعية، فيحاول استغلال الظروف لصالحه «معنى ذلك أننا نرتفع مرتبة إذا ارتفع مقام سيدنا الوزير، ويعلو أيضاً مقام ممالكه، لكن شوطاً واحداً يكفي السباق»¹ وهكذا تتحقق رغبة الذات في الانفصال عن واقعها المعيشي والاتصال بالثراء بعد إيجاد الحيلة المساهمة في إنقاذ الوزير والذي وعده بجزيل العطاء، إن نجح .

ويتصل موضوع الفقر والحالة الاجتماعية والثراء بقيمة أخرى يريدها "المملوك جابر" إنها المكانة الاجتماعية؛ وبذلك فهو يسعى لتحقيق كيان جديد مختلف عن الذي يعيشه.

وعليه فإن العلاقة بين الفاعل والموضوع يمكن تحقيقها من خلال الاتصال والانفصال فالذات في حالة الانفصال عن واقعها (العبودية) ترغب في الانفصال عن الفقر، ويتحقق ذلك بالاتصال بالثراء. من خلال التواصل العاملي التالي:

الذات  شيء ← الذات U شيء

جابر  الثراء ← رجل U الفقر واللاقيمة

فالقارئ للمسرحية يلاحظ أن الثراء والمال إضافة إلى كونهما مصدر الحياة السعيدة من منظور مجتمع النص، فتوظيف النبل والاحترام والمكانة الاجتماعية المرموقة من طرف المملوك جابر، وقد يعود إلى طبيعة التفكير المحدود لبعض أفراد المجتمع العربي المتطلع للثراء بكل الوسائل والاستغلال الظروف من دون ضوابط أو مراعاة لمصلحة الأمة.

وقد تعددت موضوعات القيم المتصل بها والمنفصل عنها في النص الدرامي من خلال شخصية الخليفة المعتصم بالله والوزير العبدلي فلكل واحد منهما إرادة خاصة وكيونة مختلفة، فالخليفة يرغب في الاستئثار بالحكم، أما الوزير فإنه يحاول التخلص من الخليفة ليحقق مبتغاه وهو الحكم ولو على حساب بيع الوطن.

هذه الرغبات بنيت على علاقة الاتصال والانفصال، فهي موجودة على حال وتسعى للتغيير، وفي حالة امتلاكها للموضوع تكون في حال انفصال على الشكل التالي (ف U م)، أما في حالة التحول تصبح في حالة اتصال من نوع (ف  م).

الصعيد النظمي للأداء:

يقوم التكوين السردى للأداء في النص الدرامي "مغامرة رأس المملوك جابر" على مقطوعتين سرديتين - (تتمثل المقطوعة الأولى في ذلك الحوار المتبادل بين الحكواتي والزبائن داخل أجواء المقهى، أما المقطوعة الثانية فتتمثل في ذلك الصراع الذي شهدته بغداد زمن

الخليفة المعتصم ووزيره العبدلي) - شكلتا ثنائيتان مختلفتين ولكن لشيء واحد، ويرد هذا العمل إلى المستوى الإدراكي و الفهمي للمتلقى، الذي عادة ما يتكئ على قطبين، مما يسهل عملية التواصل مع النص.

فالقطب الأول يرتبط بالفاعل وفعله، أمّا القطب الثاني فيتعلق بالمفعول به، واعتماد النص الدرامي على هذه العناصر مستمدة من النحو، ويوفر بذلك للقصة حركية وفرجة حسب "غريماس" وذلك بإمكانية مقارنة الملفوظات الأولية **Enoncé Elémentaire** بفرجة على اعتبار أنّ العوامل هي من تقوم بالأدوار: فهناك فاعل، وهناك مفعول به، وذلك ما يجعلها فرجة تتميز بعنصر بالغ الأهمية يكمن في توزيع الأدوار، فقد تتغير العوامل التي تقوم بالفعل، وقد تنوع الفعل، كما قد يتغير المفعول به، ولكن العنصر الضامن لاستمرارية ملفوظ الفرجة **Enoncé Spectracle** هو ذلك التنوع في توزيع الأدوار»¹.

هذه الحركية تكون أقرب للقارئ، وعنصر الفرجة المبني على الفعل، الفاعل والمفعول به يوفر له ديناميكية يتلقاها ويقبل عليها، عكس السكون الذي ينفر منه هذا القارئ. لذلك اعتمد سعد الله ونوس على ملفوظات بسيطة ساهمت في تقديم نصه إلى القارئ بواسطة العلاقة الجدلية بين الطرفين، فالأول موضوع متعارف عليه "الاستئثار بالحكم ولو على حساب الوطن" أما الثاني موضوع خارج المؤلف "توظيف المملوك جابر لرأسه كوسيلة لنقل رسالة الوزير بالرغم مما في ذلك من خطر عليه فالمهم أن يصل إلى مراده.

فالمملوك جابر إذن فاعل يقوم بالبحث عن الموضوع ويسعى إلى التأكد من أنّ فعله سيحقق له ما يريد، فتتولد لديه قناعة بضرورة القيام بالفعل ليشرع في الفعل استنادا إلى قناعات ودوافع.

1. A.J Greimas : Sémantique structurale, p 173.

الدوافع:

تعمل الدوافع كمحفزات على القيام بالفعل والإقدام على البعض منها خاصة بالعالم الداخلي للفاعل وبحسب تصورات، وقد تكون ناتجة عن عوامل خارجية، ناتجة عن الواقع ومتطلبات الموقف. فالفاعل وهو يرغب في تغيير أوضاعه قد يكون مدفوعا بدوافع اجتماعية وأخرى اقتصادية، ففعل المغامرة لدى المملوك جابر كان الدافع إليه ماديا واجتماعيا

«جابر: أفكر بأشياء يا منصور، أشياء مثيرة يختلط فيها وهج الذهب وعطر الزمرد

وعلو المقام»¹؛

فهو يتصور أنه وبفعل المغامرة سيصبح صاحب حظوة عند الوزير، والذي سيغريه بالمال لذلك كان حلمه بالمغامرة كبيرا، ويشكل هذا الأمر دافعا نفسيا يجعله يقبل على الفعل

«جابر: سأبحث عن الإلهام يا منصور، إني بحاجة إليه، ألم أقل لك قد نقبض بدل أن

ندفع، إذا ظل رأسي ملتهبا كما هو الآن، فلن تضيع الفرصة»².

فحلم المملوك جابر كان الوصول إلى مناصب الحظوة حتى يتمكن من الدنيا ويعيشها كما يعيش البشر الحقيقيون على زعمه، كما قد يعد وضعه كعبد مملوك يائس لا قيمة له، دافع آخر للفعل وتضافر هذه الأسباب كان إقدام المملوك جابر على مغامرته حتى تتحقق له المكانة الاجتماعية.

وفي تصور معاكس أوجد سعد الله ونوس دوافع أخرى للفعل وهي غير مشروعة يعتمد عليها الفاعل في إثبات تفوقه على خصمه، كفعل الوزير محمد العبدلي الذي يحاول الانفراد

1. المسرحية، ص 25.

2. نفسه، ص: 25.

بالحكم ولو بتدخل أجنبي، وها هو يؤكد ذلك من خلال الحوار الذي دار بينه وبين صاحبه عبد اللطيف.

« الوزير: لا تقل لي من كان يعلم، الأوراق مكشوفة حتى قبل انفجار الأزمة الأولى، ولولا ترددكم لابتلعت إبليس قبل أن يجدوا الوقت لتطويقنا.

عبد اللطيف: ليس سهلاً أن تطلب غزواً أجنبياً دون تقدير جيد للموقف.

الوزير: ولكن الجيش الغازي يأتي ليحمي مصالحنا، ويجهز لنا كرسي السلطة فماذا يهمنا بعد ذلك سيكون هناك خراب، لن يدخل الجيش بالدفوف، ولن يوزعوا الورد والعطور. هذه حرب... سيقتلون ويخربون طبعاً لمن بقى من ذرية الخليفة حي، وستصبح قصوره خراب، المدينة هي الأخرى سينهبونها أما نحن فماذا يخيفنا؟ ليدعموا لنا السلطة، فهل نطلب أفضل من ذلك»¹.

وهناك دوافع أخرى قد تكون نفسية ودينية، كالخوف الذي ألم بالمرأة وزوجها على ابنهما الذي لم يجد ما يأكل

"الزوجة: ... ماذا أفعل (تفتح ثوبها وتخرج ثديها لترضعه) تعرف أن ضرعي جاف، ولا

توجد فيه قطرة واحد من الحليب، من أين سيأتي الحليب»².

ولكن بعد عودة زوجها بلا طعام تزداد الحيرة وبعد طول تردد يطلب الزوج من زوجته الذهاب إلى الجار الذي يريد عرضها مما يفاجئها لكنها ترضخ بدافع أن: «الله بصير، ولن علينا بالغفران»³، فالخوف مما تعيشه هذه المرأة دفعها إلى فعلتها لعلمها أن الله غفور رحيم إن كان المرء مضطراً غير متعمد. كل هذه الدوافع المبثوثة في النص الدرامي تعتبر محاولة من الفاعل

1. المسرحية، ص: 26-27.

2. نفسه، ص: 40-41.

3. نفسه، ص 26.

لإثبات الوجود المتولد عن رغبة في التفوق، والحصول على موضوع القيمة، هذا الإثبات للوجود يلمح من خلال الملفوظات السردية التي تبرر جوانب من شخصية الفاعل، ومنها شخصية المملوك جابر التي توصف بالقول

«الحكواتي: "المملوك جابر ذكي وذكاءه وقّاد... يؤمن أن الفرصة لا تأتي مرتين إن أسعفه الخيال صارت الأمانى سهلة المنال" وأما الوزير فيوصف بالقول "الوزير تجاوز الأربعين وهو بدين، وفي تقاطيع وجهه لؤم قديم ومزمن منقبض الأسارير، يمرور في عينيه حقد كظيم»¹.

فكل هذه الملفوظات تسمح للمتلقي بفهم الفاعل في محاولاته لإثبات الوجود وتحقيق المراد.

ولا تكفي الدوافع وحدها القيام بالفعل، فإن هناك جوانب تخص المعرفة بموضوع القيمة والتي تزيد من مقدرة الفاعل على الفعل.

المعرفة: إن معرفة الحوادث المختلفة لموضوع القيمة يكون أمرا مساعدا للفاعل، ويمكنه من القيام بالفعل، ويضاعف إصراره في طلبه، ويعزز رغبته فيه، ما يدفعه للقيام به؛ فبتوفر المعرفة للملك جابر حول أهمية خروج رسالة الوزير إلى ملك الفرس (منكتم بن داوود)، وأن الأمر حياة أو موت، والوزير مستعد لفعل المستحيل، جعل المملوك يدرك أن اقتناص الفرصة في هذا الوقت بالذات سيحقق المراد

» ياسر:، كاد الوزير أن يصاب بالفالج عندما علم بإجراءات مولانا، لا شك أنه يعطي أي شيء من أجل وصول هذه الرسالة .

جابر: (ينتبه... ويبدأ اهتمامه بما يحكى) ماذا قلت؟. هل يعطي مولانا مكافأة معينة؟.

ياسر: من يخرج بهذه الرسالة يستطيع أن يتمنى على سيدنا الوزير ما يشاء

1. المسرحية، ص: 27.

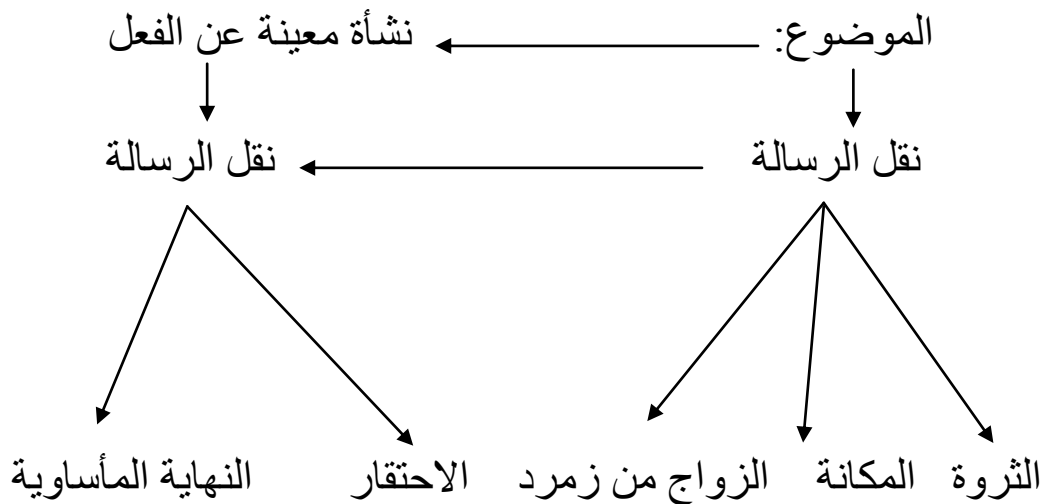
... جابر: أفكر بأشياء كثيرة يختلط فيها وهج الذهب وعطر زمرد وعلو المقام. أمتأكد أن سيدنا الوزير لن يرد طلبا لمن يحمل الرسالة؟.

ياسر: ربما كان مستعدا لأكثر من ذلك.

جابر: سأبحث عن الإلهام إني بحاجة إليه.... كل شيء يتعلق بهذا اللهيبة الذي اتقد به رأسي¹.

لكن أحيانا يكون الفاعل غير مدرك وغير عارف بموضوع القيمة جيدا والذي يبحث عنه، في هذه الوضعية يكون في حالة افتقار للمعرفة لا إلى الفعل، فهو يفكر في القيمة لا في الفعل الذي سيقوم به وما سيترب عن ذلك، فالمملوك رغم خطورة قراره في نقله لرسالة تطلب التدخل الأجنبي وأثر ذلك عليه شخصيا، قبل العباد والبلاد، إلا أنه ظل مصرا على الفعل وسعى إلى تحقيقه، ولن يعرف القارئ قيمة ما سيترب عن هذا السعي، إلا بتأويله الأفعال المترتبة عن ذلك، وما سيلقاه بعد التدخل. فقد قام جابر بتفسير مفهوم نقل الرسالة وما سيحقق له من أغراض شخصية، وطموحات وهمية، من خلال مجموعة من الأفعال (يرفع من ضعتي، يزوجني زمرد، يكون مولاي راضيا، يشملني عطفه وكرمه)؛ وهكذا يتم خلق تصور جيد عن القيم وعن حقيقة المواطنة. لكن جابر عرف بعد وصوله إلى بلاد

الفرس حقيقة فعله، وما سيلقاه، ويلقاه الوطن بعده على يد الملك منكم وابنه. وعلى هذا الأساس يكون الرسم البياني التالي:



فمجموع الملفوظات السردية في نص المسرحية، تتضافر وترسم لنا تصورات عن الأشياء و المفاهيم، فقدمت لنا صورة تم تأويلها من خلال أفعال المملوك جابر .
وعلى هذا الأساس أن سعد الله ومن خلاله ونوس الحكواتي ، أراد التركيز على الجوانب المعرفية قصد تنمية القدرات الفكرية والإدراكية لزبائن المقهى ومن خلفهم الأمة العربية، وبالتالي الوصول بهم إلى إيجاد قدرة معرفية على فهم وتحليل الواقع الذي لا يتغير بأحلامهم ولا بحلولهم الفردية.

مربع القدرة:

إن معرفة الفاعل للفعل تعطيه القدرة على التنفيذ، و عندما يكون راغبا بالفعل و مريدا له، كما يولد عنده فكرة وجوب الفعل و ضرورة إنجائه له، فيصبح الكل مولدا لرغبة الامتلاك و الكينونة من خلال فرض الذات، و التحول من الحال إلى الحال.

انطلاقا من هذا، وبحسب جوزيف كورتيس* COURTES JOSEPH تتحول الذات الفاعل إلى عامل، بحيث « يجب التركيز فيه على القيمتين المكونتين من خلال الجمع بين ذات الحالة SUJET D'ETAT و ذات الفعل SUJET DE FAIRE في فاعل سردي واحد، وفي هذه الحالة فقط يمكن اعتبار الذات السيميائية كحالة ETAT، و كمتدخل فاعل AGISSANT¹، ومثل ذلك حال العامل "المملوك جابر" ، الذي كان مدفوعا للقيام بفعل المغامرة من خلال استغلال الظروف التي تمر بها البلاد، لينتشل ذاته من ظروفه المعيشية، هذا الأمر جعله مصرا على الحصول على الموضوع OBJET الحرية و القيمة.

و يظهر هذا العامل ويبرز، لما يتفطن جابر لحيرة الوزير العبدلي، الذي يريد إيجاد حل لمعضلته من خلال إخراج الرسالة الطالبة لتدخل أجنبي من دون أن ينتبه الخليفة، وهنا يتوقد ذكاء المملوك جابر بخطة يرى فيها خلاصه « المملوك جابر ذكي و ذكائه و قاد، لمح الفرصة تواتي، فانقض عليها بلا تراخ»².

* جوزيف كورتيس: باحث في السيميائية السردية وأستاذ في المدرسة العليا للعلوم الاجتماعية بفرنسا..

1. JOSEPH COURTES : la sémiotique narrative discursive, hachette ; paris ; 1976.p :16.

2 . المسرحية، ص:26.

فعلى قدر حيرة الوزير و رغبته يزداد الإحساس لدى المملوك جابر بضرورة استغلال الظرف.

يعد هذا العامل حالة و عاملا في آن واحد، حالة لأن فيها إحساسا بواقع مر و حياة لا مكان فيها للضعفاء، الرغبة فيها كبيرة من خلال تغيير الواقع والسعي إلى عيش في ظروف مادية مريحة، تجعل صاحبها محل احترام و تقدير الجميع. وهو فاعل لأنه هو من سيقوم بتنفيذ العملية من خلال فعل المغامرة بعد أن تنهى إليه أن الوزير سيكافئ من يقدر على إخراج الرسالة:

« الوزير: أعطيك ما تريد لو بلغت رسالتي.

جابر: و يكرمني فيزوجني زمردة خادمة سيدتي شمس النهار.

الوزير: هي لك... و فوقها مال كثير، و لكن أرنا أولا تدبيرك»¹.

حينها قرر المملوك جابر تنفيذ فعل المغامرة على الفور، خاصة و هو يملك الأداة التي تساعد على تحقيق هدفه.

« جابر: إذن إليكم التدبير ... ننادي الحلاق، فيحلق شعري، وعندما يصبح جلد

الرأس ناعما كخد جارية جميلة، يكتب سيدنا الوزير رسالته عليه، ثم ننتظر حتى ينمو الشعر و يطول فأخرج من بغداد بسلام»².

و بتحقيق المملوك جابر لهذا التدبير و أعجاب الوزير العبدلي، يصبح مالكا للكفاءة في نقل الرسالة كشرط أولي لكي يعده الوزير بالمكافأة، وكان له ذلك في مرحلة ثانية عندما أمر الوزير بتنفيذ خطته، و هي إستراتيجية فرضتها الظروف السياسية التي ألمت بالبلاد، وبذلك أصبح الفعل- بالنسبة للقارئ- متسما بالغدر والخداع، فالغاية تبرر الوسيلة ولو كان الثمن هو الوطن.

و يرجع ذلك إلى ما كانت تعيشه الرعية عامة والمملوك جابر خاصة في زمن حكم الخليفة المعتصم بالله، فقد أطلق حراسه وعيونه في كل مكان، يفتشون و يرهبون الجميع،

1. المسرحية، ص:30.

2. نفسه، ص:31.

حتى وإن كانت الرعية تمن وتعاين من خلاف لا دخل لها فيها.

«الرجل الرابع: فوق رؤوسنا يتعاركان، فوق هذه الرؤوس البائسة ستنزل أقصى الضربات، إننا نتخلى عن رؤوسنا، نسلمها إلى الجلادين، و أسوأ من الجلادين»¹.

وبناء على ذلك يتبنى الفاعل ما كان سلبيا من فعل في نظر الرعية و في نظر الخليفة من خلال ممارسة الخليفة، فتتصل ذات الحالة و منها الفاعل بالموضوع و يتم القيام بالفعل طوعا أو كرها، فيولد ذلك اقتناع الفاعل بفعله، و تصبح له مفاهيم جديدة للقيم تكون هي المكونة للحالة و الواصلة للفاعل بالفعل، و المحركة لإدارة الفاعل، مما يعطي القارئ للنص الدرامي فعلا تأويليا سواء بإيجابية أو سلبية.

و في ختام القصة نجد أن الفاعل رغم رغبته في الفعل لم يقدر على تحقيق موضوعه (الغنى و الرفعة)، ومن هنا نصل إلى القول بأن جابر كان محكوما بين محاولة الفعل وبين عدم التمكين، فقد سعى المملوك إلى تبليغ الرسالة إلى المرسل إليه ملك العجم " منكنم و ابنه هلاوون"، وبعد قراءتهما للرسالة ينفذان المطلوب منهما.

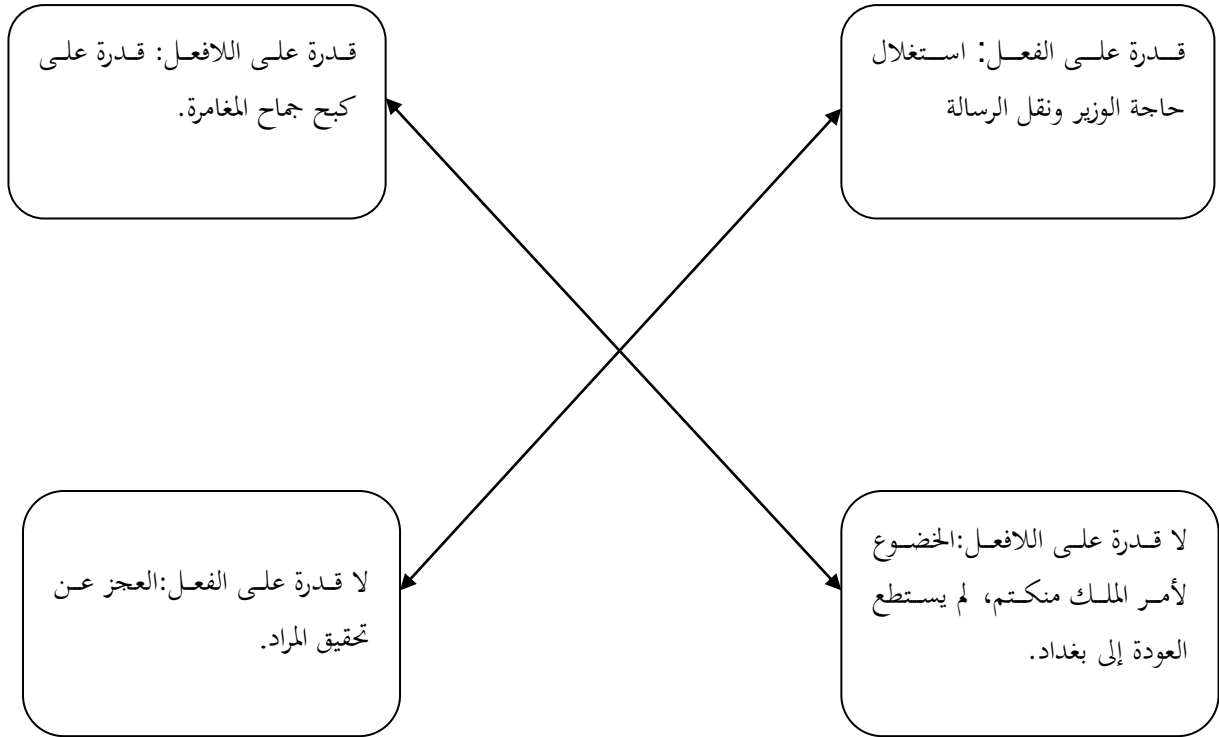
«الملك:مبتسما والخبث يلون لهجته) قرأنا الرسالة أيها المملوك، وسننفذ ما يطلبه وزيركم منا»².

والنتيجة أن المملوك يقتل، ولم يتمكن من العودة إلى بغداد و لا إلى زمردة، و يتجلى ذلك في مربع القدرة على الفعل من عدمه وذلك من خلال الرسم البياني التالي³.

1. المسرحية، ص:21.

2. نفسه، ص:51.

3.JOSEPH COURTES, la sémiotique narrative et discursive, p :116



وهذا الرسم يبرز لنا وضعيتين مختلفتين، الوضعية الأولى تكون فيها القدرة على الفعل، وتكون باختيار المملوك جابر للفعل الذي يرى من خلاله الحصول على الثروة والرفعة، وذلك ما أدى إلى اقتناع بفعل المغامرة، وتقرير المضير والسعي إلى القيام بالفعل و المثابرة على تحقيقه من خلال كتابة الرسالة على جلد رأسه.

أما الوضعية الثانية يكون فيها الخضوع و يؤطرها الخوف، مما يجعل القدرة في موضع الالفعل، من خلال إلغاء الذات لإرادتها وفرض قيود عليها، فتشل حركة الفعل ويصبح الفاعل في حال من اللاقدره ومن الالفعل، ويقع في هذا الركن فعل الملك منكم الذي طبق ما جاء في الرسالة وقرر قتل حاملها وهو المملوك جابر.

وهكذا يتم تعرف القارئ المتلقي على من يرضى بيع وطنه من خلال جزاء الفاعل مسؤولية أفعاله، فيصبح المهم بالنسبة للكاتب سعد الله ونوس هو البحث عن موضوع القيمة، و اتخاذ ما يكون مناسباً للمواقف، وما قصة المملوك جابر إلا عبرة للقارئ.

فالمفوضات السردية ساهمت في خلق معادلات موضوعية لدى الفاعل يدفعه من جهة إلى الإقدام على المغامرة، ومن جهة ثانية أبعدته عن أخرى بسبب عدم حساب ما يترتب، ويصادف ذلك عند المتلقي ما يشجعه على تغيير بعض سلوكياته، وتطوير إمكانياته من خلال اتخاذ القرار الصحيح، والإقدام على الفعل الصواب من دون خوف، والإقبال على الجماعة والتخلي عن الفردانية، وهذا مبتغى سعد الله ونوس من مسرح التيسيس.

خاتمة

إلى هنا يكون هذا العمل قد أتى على نهايته، ومنه خلصت إلى مجموعة من الملاحظات التي يمكن حصرها فيما يأتي:

1- إن الفن المسرحي يعد من أعقد الدراسات لدى الباحثين، لما في خطابه من ازدواجية، فالمؤلف غير منفصل لدى إتيانه فعل الكتابة، عن وسطه ومحيطه، فهو دائم الارتباط بالقارئ من خلال العملية التأثيرية الممارسة من هذا الأخير، وبذلك يصبح المتلقي متضمنا في فعل الكتابة شكلا ومضمونا.

2 - إن النص المسرحي دائم الحركية من خلال حاجته الدائمة لآلية التأويل وأدوات نستطيع معها استنباط دلالاته المتوالدة فمسرحية مغامرة رأس المملوك جابر برغم من أنها كتبت عام 1970، إلا أنه بالإمكان إسقاطها على واقعنا وتأويل دلالاتها على حسب ما نراه يحدث، (وهنا تبرز ضرورة النص في أن يحمل علامة الفعل التواصل الذي أنتجه بين مؤلف وقارئ، داخل سياق معين، ومن أجل أهداف معينة).

3 - أخذ سعد الله ونوس في مشاهدته المسرحية مرجعية المتلقي (قارئ/مشاهد) بعين الاعتبار، أي أنه ركز على عوامله من تجربة ثقافية تاريخية أو سياسية اجتماعية. وهكذا يصبح المشهد المسرحي المتخيل مبينا الفارق بين ما نقرؤه وما نعيشه.

4 - إن علم السيمياء يتميز بتشعب منظوراته وتعدد تصورات باحثيه، لذا فإن الجوانب التي تم التطرق إليها في هذا البحث، هي بمثابة تحديد للإطار المفاهيمي والإجرائي الذي اعتمد في الجانب تطبيقيًا .

5- إن دراسة العنوان سيميائيا -على اعتباره علامة أيقونية مهيمنة على النص من خلال وحداته المعجمية، والتي أحدثت تفاعلا كيماويا فيما بينها- شكلت المحطة الأولى التي يعانق فيها المتلقي النص الدرامي، فهو كالمنبه الذي يمارس عملية الإيقاظ في ذهنه ، وعلى اعتبار أنه عتبة لها بعد تأثيري، فإنه قام على تقابل مكوناته، مما يعطي القارئ حرية في توقع ما سيحدث قبل الغوص في فعل القراءة، أو تفسير النتائج المترتبة بعد القراءة. فالعنوان إذن رمز في علاقته بما يرمز إليه.

6- إنّ دراسة سيمياء المكان من خلال ووظائفه المضمونية والموضوعاتية، وكذا الفضاء الثقافي الاجتماعي، أمران يسمحان للدارس من معرفة طبيعة الفرد العربي، من خلال قدرته على التأقلم مع الظروف وتوظيف الفضاء بحسب الحال ، فالنبر والتنغيم لهما علاقة قوية بما يسمى علم البروكسيميا.

7- إنّ النص الدرامي لا يتأتى لنا فهمه ، واستيعاب مدلولاته إلا من خلال النص الموازي، على اعتباره مدخلا إلى أعماق النص المسرحي، فالإشارات والتوجيهات المقدمة من طرف الكاتب لها أهمية كبرى في إحداث عملية التواصل بين بين الكاتب و القارئ ، كما يعتبر النص الموازي رابطا للرموز المسرحية.

8- أولى المنهج السيميولوجي أهمية للغة الفنية في النص المسرحي، فالأشكال المعتمدة في الحوار لها على أهمية في طريقة إيصال الرسائل التي يريدها المؤلف، كما أن توظيف الصور الفنية، لا يكون إلا من منطلقات سيميولوجية مدروسة بدقة.

10- إنّ النظام السردى في مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر؛ يقوم على الحكى المرتكز على مجموعة من الأفعال، لذلك فإن النماذج السردية جاءت كيفية حسب المتلقي العربي، فسعد الله ونوس لم يتشعب بنا في علاقات الرغبة اتصالا وانفصالا، بل إنه ركز على مبدأ الترميز الذي يخص عمق الحكاية من خلال اللغة، أو المستوى السطحي الذي تتحد فيه علاقات الأفعال وتحقق داخل المسرحية، أمر يسمح للمتلقى العربي من إشغال ذهنه، والتعامل مع ما يقرؤه أو يشاهده من مرجعية ثقافية ومعرفية، تنطلق من جوانب نفسية واجتماعية وسياسية.

11- إنّ ظهور شخصية ما في مقابل شخصية أخرى في أي عمل مسرحي، قد يحمل على تحلي صور متعددة تمكن من رسم نماذج يمكن إسقاطها على الواقع، خاصة التي دار الصراع فيما بينها على إثبات الذات، كما هو الشأن مع الخليفة ووزيره، حيث جاءت (الشخصيات) محملة بمتناقضات الأشياء بين الامتلاك وللامتلاك، وبين القدرة واللاقدرة،

والإرادة واللاإرادة، كحال المملوك جابر. فكل ذلك يؤدي إلى إبراز الكثير من الجوانب والمفارقات الموجودة في حياتنا.

12- اعتمد سعد الله ونوس على صراع الشائيات التقابلية، مما سمح للمتلقي من إدراك المغزى من النص المسرحي، وكذا تغير مسار تكوينه الفكري بالقضاء على التفكير السلبي، وهو ما جسده المملوك جابر والرجل الرابع رمزا المثقف السلبي. فهذا التقابل إذن يقوي الإدراك و الإحساس بالمسؤولية من خلال عملية التأويل.

13- إن اعتماد ونوس في نص المسرحية على ما حدث في الماضي، إنما كان من باب تغذية الحاضر؛ عسى أن يكون ذلك مشكلا لمستقبل مميز، يستطيع من خلاله المواطن العربي إحداث عملية تغييرية إصلاحية على جميع المستويات، ويتطلع إلى مستقبل زاهر، فيتصرف التصرف المطلوب منه إزاء ما يعيشه. ويوصف النص حاضرا في الذاكرة، فإنه سيشكل المحدد المتعارف عليه، فإن له دلالة في السعي إلى بناء واقع مرغوب فيه وآخر مرغوب عنه .

14- يعد هذا النوع من المسرح ومن خلال ارتباطه بالواقع العربي اجتماعيا وسياسيا، فضاء يسمح بفتح آفاق جديدة في مجالات البحث الأكاديمي، مما سيسهم في ممارسة فعل الوعي مع الجماهير العربية، كما أنه سيتيح لدارسيه مستقبلا، تناول الجانب السيميوطوغرافي النابع من دراسات إدوارد هال، والذي لم يكن مناسباً لتلك المرحلة.

وفي الختام يبقى هذا البحث مجرد محاولة سعت لدراسة عمل مسرحي لكاتب مسرحي شهير أثار جدلا واسعا بموضوعاته وكذا بالتقنيات التي اعتمدها، فاستحق من الباحثين وقفة بل وقفات.

ملحق باللغة الفرنسية

L'art théâtral est l'un des études les plus complexes par son double langage, puisque l'écrivain est dépendant de son environnement. Il est lié en permanence avec son lecteur via l'influence exercée par ce dernier, qui deviendra une part entière de l'acte d'écriture, ce qui a été observé chez par Saad Allah Ouanous son théâtre Hakawati en adéquation avec la nature de la personnalité arabe.

Alors que le texte théâtral est en mouvement permanent par son besoin au mécanisme d'interprétation et les outils qu'on utilise pour conclure ses significations progressives. La pièce théâtrale « l'aventure de Ras El Mamlouk Djâbir » malgré qu'elle a été écrite en 1970, mais elle peut être projetée sur notre vécu actuel. De cela apparaît la nécessité que le texte doit contenir l'acte communicatif (écrivain-lecteur), dans le contexte pour des objectifs bien précis.

Et ce qui peut être conclu par l'utilisation de l'approche sémiologique à travers l'étude de texte théâtral ; cette science se spécifie par la diversité et la multitude des visions de ces chercheurs. C'est pourquoi les aspects étudiés à travers notre thème ; constituent une délimitation du cadre conceptuelle qu'on a abordé dans la partie pratique.

Notre mémoire a pu démontrer que l'œuvre théâtral peut être étudié à travers deux approches sémiologiques. Le premier est purement sémiologique, ce qui nous a permis d'aborder les significations réparties à l'intérieur du texte, de l'espace du lieu et l'espace socioculturel permettant ainsi de connaître la nature de la personne arabe selon ses compétences d'adaptation avec ses circonstances. Son ton et son accent ont des liens avec ce que les chercheurs appellent la proximité.

Et d'un autre côté, le texte théâtral stipule l'importance de l'utilisation des images artistiques.

Alors que le système narratif de la pièce théâtrale basée sur la novation est lui-même, dépendant de plusieurs fonctions, ces modèles narratifs, même ont été adaptés selon le lecteur arabe. Saadallah Ounnous ne s'est pas diversifié dans les relations de désirs de rencontre de séparation, mais il a insisté sur le principe symbolisation du font de l'histoire selon la langue ou le niveau superficiel où se réunie les relations des fonctions, ce qui permet

au lecteur arabe de faire fonctionner sa pensée à partir des références culturelles.

Vu que l'homme se connaît à travers l'autre, l'apparition d'un personnage vis-à-vis un autre dans le texte théâtral, permet de faire apparaître plusieurs aspects qui peuvent être projetés dans la réalité, surtout celles qui s'interposent pour prouver l'égo, ce qui apparaît dans la relation du KHALIF et son ministre, puisque ses personnalités se sont montrées chargées de paradoxes de processions et non processions, de pouvoir et de non pouvoir (inaptitude), de volonté et de non volonté, comme c'est le cas de l'esclave Djâbir.

Saad Allah Ounnous s'est basé sur la dualité des opposants, ce qui changement de son parcours de formation intellectuelle par l'élimination de la réflexion négative, ce qui a été personnalisé par l'esclave Djâbir le quatrième homme, symbole de l'intellectuel négatif.

Cette dichotomie renforce la prise de conscience de la sensation de responsabilité à travers l'interprétation.

En se basant dans le texte sur l'effet du passé, SAAD Allah Ounnous a voulu enrichir le présent, espérant ainsi que le passé soit constituant d'un avenir où pouvant permettre au citoyen arabe de déclencher un processus de réforme à tous les niveaux.

L'étude du titre sémiologiquement autant qu'icône dominante du texte, selon ses éléments à provoquer une transformation chimique entre ces derniers, constituant la première étape de rencontre du lecteur avec le texte, jouant le rôle d'un élément d'attraction, puisque c'est un seuil à forte influence, donnant la liberté au lecteur de prévoir la suite de l'histoire. Le titre est un symbole dans sa relation avec ce qu'il symbolise.

Ce type de théâtre lié à la réalité arabe 'nous permettra d'ouvrir de nouveaux horizons dans les domaines de recherche académique, contribuant à l'exercice de prise de conscience des peuples arabes, comme il permet au chercheur d'aborder le côté sémiologique issu des études d'Edward Hall, ce qui ne connaît pas aux histoires précédentes.

Et pour démontrer l'importance de l'exploitation du lieu sans abus et la mise en place d'un modèle qui permet aux réalisateurs de

concrétiser leurs visions développées d'un point de vue cinégraphique.

En dernier, cette recherche n'est qu'un simple essai visant à ce que l'étude théâtrale soit en adéquation avec les méthodes critiques modernes, est aussi une contribution pour lui donner ses lettres de noblesse, c'est un signe qui ne connaît ni fin ni limite.

قائمة المصادر و المراجع:

القرآن الكريم، برواية حفص عن عاصم

أ/ المصادر:

سعد الله ونوس: مغامرة رأس المملوك جابر، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2001.

ب/ المراجع:

1. إدريس بلمليح: الذات المنتجة للخطاب العربي الحديث، منشورات زاوية للفنون الثقافية، المغرب، ط1، 2005.
2. أرسطو طاليس: فن الشعر، تحقيق وترجمة: شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1967.
3. إسماعيل عبد الفتاح: أدب الأطفال في العالم، الدار العربية للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 2000.
4. إسماعيل فهد إسماعيل: الكلمة الفعل في مسرح سعد الله ونوس، دار الهدى، دمشق، سوريا، ط1، 1992.
5. أشرف فهمي خوجة: مبادئ الدراما والإخراج التلفزيوني، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 2007.
6. ألابريس نيكول: علم المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، دار سعاد الصباح، الكويت، د ت.
7. ألبيراس جوليان غريماس: في المعنى، تر: نجيب غزاوي، مطبعة الحداد اللاذقية، سوريا، د ط، 2000.
8. أمبرتو إيكو: السيميائية و فلسفة اللغة، تر: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2005.
9. أمبرتو إيكو: العلامة تحليل المفهوم و تاريخه، تر: سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2007.
10. أمبرتو إيكو: آليات الكتابة السردية، تر: سعيد بن كراد، دار الحوار، سورية، ط1، 2009.
11. أمير إبراهيم القرشي: النماذج و المدخل الدرامي، دار عالم الكتاب، القاهرة، مصر، 2001.
12. آن إينو، جان كلود كوكي، و آخرون: السيميائية الأصول، القواعد، و التاريخ، تر: رشيد بن مالك، دار مجدلاوي للنشر، الأردن، ط1، 2008.
13. جان كلود كوكي: السيميائية، مدرسة باريس، تر: رشيد بن مالك، دار المغرب للنشر، الجزائر، د ط، دت.
14. جمال عيسى: الدراما التلفزيونية، منشورات عمر المختار، البيضاء، ليبيا، 2007.
15. جمال عيسى: ميلاد الدراما، منشورات جامعة عمر المختار، البيضاء، ليبيا، 2007.

16. جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997.
17. جونيت - كولدوينستين - رايون وآخرون: الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، المغرب، 2002.
18. جيرار دولودال: السيميائيات أو نظرية العلامات، تر: عبد الرحمن بوعلي، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، ط1، 2000.
19. حازم شحاتة: الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، مصر، 1997.
20. خالدة سعيد: الأصداء الأولى للرحيل، إتحاد كتاب العرب، سوريا، دت.
21. رشيد بن مالك: السيميائيات السردية، دار المجدلاوي للنشر، عمان، ط1، 2006.
22. رشيد بن مالك: مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، د ط، 2000.
23. روبرت شولز: السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغامي، المؤسسة العربية، الأردن، ط1، 1994.
24. رولان بارت: مبادئ في علم الأدلة، تر: محمد البكري، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1993.
25. رولان بارت: درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط3، 1993.
26. زكي لعشماوي: في النقد المسرحي و الأدب المقارن، دار الشروق للطبعة للنشر، القاهرة، مصر، دت.
27. ستيفن أولمان: الأسلوبية وعلم الدلالة، تر: محي الدين محسن، دار الهدى للنشر، المنيا، مصر، 2001.
28. سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر، اللاذقية، سورية، ط2، 2005.
29. سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل، مدخل لسيميائيات ش. س بورس، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2005.
30. سعيد بنكراد: سيمولوجية الشخصيات السردية، دار مجلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2003.
31. سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائية السردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2003.
32. سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد: مدخل إلى السيميوطيقا، دار قرطبة، الدار البيضاء، المغرب، ط2: 1986.
33. شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.
34. صلاح الدين أبو دياب: سعد الله ونوس الحضور والغياب، دار سعود الصباح، الكويت، 1997.
35. عبد الرحيم درويش: الدراما في الراديو والتلفزيون، مكتبة نانسي، دمياط، مصر، 2006.
36. عبد الفتاح كيليطو: الأدب و الغرابة، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط3، 1997.
37. عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي

العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1996.

38. عبد المجيد العابد: مباحث في السيمائيات، دار القراوين، تونس، ط1، 2008.

39. عبدالكريم جدري: الفن المسرحي، دار الفنك للنشر، الجزائر، ط1، 1993.

40. علي عقلة عرسان: السياسة في المسرح، منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1978.

41. عمر دسوقي: المسرحية نشأتها، تاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، د ت.

42. عيسى خليل محسن الحسيني: المسرح، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2006.

43. غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، ط2، 1984.

44. فاتن علي عمار: سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث، دراسات، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الكويت، د ت .

45. فلاديمير بروب: مورفولوجيا القصة، تر: عبد الكريم حسن، سميرة بن عمر، دار الشراع، سوريا، ط1، 1996.

46. فيليب هامون: سميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، المغرب، دط، 1990.

47. كير إيلام: سيمياء المسرح والدراما، تر: رثيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1992.

48. ماجدة مراد: شخصياتنا المعاصرة بين الواقع والدراما التلفزيونية، عالم الكتب، ط1، لبنان، د ت.

49. محمد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.

50. محمد زغلول: المسرح والمجتمع في مئة عام، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، د ت .

51. محمد غرام: النقد و الدلالة، نحو تحليل سيميائي للأدب، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، د ط، 1996.

52. محمد مندور: الأدب وفنونه، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، دت.

53. محمد مندور: الكاسيكية والأصول الفنية للدراما، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د ت.

54. محمد مندور: نماذج بشرية، مطبعة دار القلم، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

55. محمد نجيب التلاوي: الذات و المهماز، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1998.

56. محمد نظيف: ما هي السيميولوجيا، إفريقيا الشرق، الإسكندرية، مصر، ط1، 1994.

57. منذر العياشي: العلاماتية و علم النص، نصوص مترجمة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.

58. نعموم تشومسكي: اللغة و العقل، تر: إبراهيم مشروح، مصطفى خلال، تينمل للطباعة و النشر، مراكش، المغرب، ط1، 1993.

ج/ المعاجم:

1. ابن منظور: لسان العرب، تر: عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، مصر، دط، دت.
2. أحمد بلخيري: معجم المصطلحات المسرحية، مطبعة سندي، مكناس المغرب، ط1، 1997.
3. دانيال تشاندلر: معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، تر: شاعر عبد الحميد، المجلس الأعلى للآثار، مصر، دط، دت
4. الزمخشري محمود بن عمر : الكشف ، تحقيق: مصطفى حسين أحمد، دار الكتاب العربي، لبنان، د ط، 1986.
5. ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، دط، 1997.

6. L Greimas et J.Courtés : Sémiotique Dictionnaire Raisonné de la théorie du langage, Hachette.
7. Dictionnaire de la langue française, Hachette, Paris, 1980.
8. Oxford:Hérens Pocket Dictionnaire third,2003,oxford university press ,New York, usa, p:06.
9. Petit Larousse : librairie Larousse,paris,France.

د/المجلات:

- 1.أحمد العشري: المسرح التحريضي، الإثارة والدعاية، مجلة عالم الفكر، مصر، العدد01، 1987.

2. إدوارد هال: البروكسسيميا، ترجمة: بسام بركة، العرب و الفكر العالمي، الكويت، العدد:02، 1988.
3. خالد لغريبي: قراءة في الفضاء المسرحي، مجلة العلامات، المغرب، العدد:31، 2009.
4. زهير حسن: الملك هو الملك ومسرح المرأة، مجلة الآداب اللبنانية، بيروت، لبنان، عدد: آب، 1987.
5. سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 1997.
6. الطيب صديقي: سعد الله ونوس ومسرح التسييس، مجلة الوسط، سوريا، العدد:217، 1996.
7. عبد العالي بوطيب: برج السعود وإشكالية العلاقة بين الروائي والتاريخي، مجلة المناهل، المغرب، العدد:55، 1997.
8. فؤاد دواره: حوار مع الكاتب السوري سعد الله ونوس، مجلة الهلال، سوريا، عدد نيسان 1977.
9. فؤاد دواره: مسرح المقهورين، رؤية جديدة تهدم نظرية أرسطو، مجلة العربي، الكويت العدد:272، 1981.
10. فاروق عبد الوهاب: مع كتاب المسرح، حوار مع مينخائيل رومان، مجلة المسرح، مصر، مايو، 1967.
11. مصطفى عبود: سعد الله ونوس من مسرحية العالم إلى مسرحية الذات، مجلة الفنون، وزارة الثقافة، سوريا، 1997 .
12. نبيل حفار: حوار مع ونوس، مجلة الطريق، سوريا، العدد:02، أبريل:1986.

هـ/ قائمة المراجع باللغة الأجنبية:

1. Algirdas Julien Greimas : sémantique structural, Presses universitaires de France, 2002.

2. **F. de Saussure** : Courts de Linguistique Générale, ENAG/ Edition, 1994.
3. **Joseph Courtés** : la sémantique narrative et discursive Hachette, Paris, 1976.
4. **Julia Kristeva** : le Texte du Roman, Mouton Publishers, the Hague. Paris. New york, 1979.

و / المواقع الإلكترونية:

<http://www.manbarlrai.com>

<http://www.Startimes2.com>

<http://ar.wikipedia.org>

[http:// www.dahsha.com](http://www.dahsha.com)

[http://www. Alhewar.org/debat/ show.art.](http://www.Alhewar.org/debat/show.art)

فهرس الموضوعات:

المقدمة.....	ص:01.
المدخل.....	ص:07.
ونوس الإنسان والفنان.....	ص:08.
ونوس والمسرح من التكوين إلى التماهي.....	ص:12.
قراءة في نص المسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر).....	ص:18.
الفصل الأول: المسرح والسيمياء.....	ص:24.
المسرح بين التعريف والاصطلاح.....	ص:25.
تاريخ نشأة الأدب المسرحي.....	ص:30.
السيمياء بين المفهوم والمصطلح.....	ص:39.
السيمياء بين النشأة والتطور.....	ص:41.
السيمياء الدلالة.....	ص:54.
السيمياء الثقافة.....	ص:57.
الفصل الثاني: دراسة سيميائية لمسرحية مغامرة رأس المملوك جابر.....	ص:60.
سيمياء العنوان.....	ص:61.
سيمياء الشخصية.....	ص:65.
سيمياء المكان.....	ص:76.
سيمياء الفضاء الاجتماعي والثقافي.....	ص:80.

سيمياء النص الموازي.....	ص:87.
سيمياء الحوار الدرامي.....	ص:91.
حركة النماذج العاملة وخطابها.....	ص:103.
الأدوار العاملة.....	ص:107.
منطق نظام العلاقات.....	ص:110.
الصعيد التنظيمي للأداء.....	ص:113.
الخاتمة.....	ص:127.
الملحق باللغة الفرنسية.....	
	ص:131
قائمة المصادر و المراجع	
	ص:135.