بسم الله وبعد: تم الرفع بحمد الله

من طرف بن عيسى ق رمزلي
متخرج من جامعة المدية سنة 2007

للتواصل وطلب المذكرات :

هاتف : 0771.08.79.69

الجنسية : جزائري وأفتخر

ولاية المدية

بريدي الإلكتروني: benaissa.inf@gmail.com

MSN: benaissa.inf@hotmail.com

سكايب:benaissa20082

دعوة صالحة بظهر الغيب لأمي وأبي ولي فربما يصلك ملفي وأنا في قبري مغبون محتاج إلى دعوتك الصالحة ....

ملاحظة: أي طالب أو باحث يضع نسخ لصق لكامل المذكرة ثم يزعم أن المذكرة له فحسبنا الله وسوف يسأل يوم القيامة وما هدفنا إلا النفع حيث كان لا أن نتبنى أعمال الغير والله الموفق وهو نعم المولى ونعم الوكيل....

صل على النبي – سبحانك اللهم وبحمدك سبحان الله العظيم -

لا تنسوا الصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم

حققوا التوحيد فهو ثمن الجنة... وإياكم والشرك واعملوا بصالح الأعمال ((إن الله مع الذين اتقوا والذين هم محسنون))..

معنى لا إله إلاّ الله هي لا معبود بحق إلاّ الله

بن عيسى 2011 يوم العيد الأضحى على الساعة 10:20

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

إعداد الطالب: إشراف:

أبوزيد قاسم د/ عبد الرزاق بن السبع

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

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.

مـقـدمـــــة

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 تراجيدية ،كما أنه يحمل بعدا أخرا 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 ربقة الاستبداد والتخلف الفكري.

فالمسرح إذن صناعة إنسانية معبرة عن التحضر الذي يتجسد من خلال احترام رأي الأخر وإعطائه حق التعبير مهما تباينت وجهات النظر واختلفت السلوكيات,لأنه وببساطة تعبير راق عن رسالة الاتصال والتواصل مع الذات بجميع مكوناتها، ومع الأخر 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 مقاربة سيميائية)، فإنّه 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 (باث) والقارئ (المستقبل)، مما يشكل مرتكزا جوهريا من مرتكزات الخطاب.

أمـا السـبب الآخـر، فيرجـع إلى طبيعـة المسـرح في حـد ذاتـه، علـى اعتبـار أنـه مـن أهـم الفنـون الـتي سمحـت للمثقـف العـربي مـن أن يعـبر مـن خلالهـا عـن مـدى رفضـه لواقعـه الاجتمـاعي والسياسـي المترهـل، فكانـت نكبـة حزيـران(1967) نقطـة تحـول في حياتـه بحـق، أيـن ثـار علـى أوضـاعه، وسـعى للمطالبـة بـالقيم الـتي تهـم المـواطن البسـيط كالعـدل، والمسـاواة، وإبـراز حقيقـة العلاقـة الموجـودة بـين المـواطن والسـلطة، وكيـف أن هـذا المـواطن ذاتـه يحمـل بـذور موتـه مـن خـلال رضوخه وهوانه.

وعـن الأسـباب الأخـرى والـتي لعبـت دورا في هـذا الاختيـار، فقـد يكـون للميـولات الشخصـية الـدور الـرئيس في ذلـك ، فـالفن المسـرحي كـان ولازال يسـتهويني، كيـف لا؟ فهـو الفـن الـذي الوحيـد الـذي أجـد مـن خلالـه المتـنفس المعـبر عـن الآراء ووجهـات النظـر سـواء أكانـت سياسـية، أم اجتماعيـة مـن دون حـرج، إنّـه فـن ذو رسـالة إصـلاحية تغييريـة ،"فـأعطيني مسـرحا، أعطيك شعبا".

وبنـاء علـى مـا تم ذكـره، فـإن هـذا العمـل سـيحاول دراسـة المسـرح عنـد سـعد الله ونـوس، متخـذا مـن نـص مسـرحية(مغامرات رأس المملـوك جـابر) أنموذجـا، وذلـك بتطبيـق المـنهج السـيميائي، مسـتندا علـى بعـض قواعـد النظريـة السـيميائية الـتي مثلـت الإطـار المفـاهيمي والإجرائـي لهـذه الدراسـة، ممـا يسـمح لي بـالتطرق للفضـاءات الفنيـة المتولـدة سـواء علـى المسـتوى المرسـل أو علـى المسـتوى المتلقـي، مرتكـزا علـى السـياقات التاريخيـة والاجتماعيـة والسياسـية، الـتي يلـم بخفاياهـا هـذا الخطـاب المسـرحي، والموجـودة بـداخل الـنص الـدرامي المـراد دراسـته.

ولعـلّ اعتمـاد منـاهج نقديـة جديـدة كالسـيميائية تحقـق فرضـية تجـاوب الفـن مـع روح العصـر ومسـتجداته. فأهميـة هـذا المـنهج النقـدي الحديث(السـيمياء) تـبرز مـن خـلال إحاطتـه بـالفهم (السوسيولسـاني)، وإمعانـه في دراسـة المحيطـات الـتي تعـنى باللغـة والطبيعـة، والـتي تسـتفحل داخـل حيثية المضامين الإشارتية والعلامتية في متن لغة الخطاب المسرحي.

السـيمياء إذن مـنهج للعلـوم الإنسـانية وتطبيقـات سوسـيو تاريخيـة تسـاهم في فهـم حيثيات الخطاب المسرحي وتفكيكه .

فهـذه المنطلقـات هـي طريقنـا إلى تكـوين مدونـة تـدرس المسـرح عنـد سـعد الله ونـوس مـن خـلال مسـرحية (مغـامرات رأس المملـوك جـابر)، فعمليـة الانتقـاء كانـت مدروسـة، علـى اعتبـار أن نـوع المقاربـة أملـى ذلـك مـن حيـث البنيـات الفكريـة أو اللغويـة المدعمـة بترسـيمات تنبـني عليهـا الأشـياء وتقـوم عليهـا العلاقـات، ممـا يسـمح بـإبراز المنظـور السـيميائي بنوعيه:الدراسـة السـميولوجية، والدراسـة السـيميائية، وذلـك مـن خـلال مجموعـة مـن التسـاؤلات الـتي تطـرح نفسـها بقوة في النص المسرحي المتناول بالدراسة،

- فهـل العنـوان «مغـامرة رأس المملـوك جـابر » أسـتطاع إثـارة فضـول القـارئ قبـل الغـوص في فعل القراءة؟
- هـل توظيـف الفضـاء المكـاني والسوسـيو ثقـافي، عـبّر بصـدق عـن طبيعـة الفـرد العـربي مـن خلال هذه المسرحية؟
- هـل تمكـن سـعد الله ونـوس رغـم فعـل الاسـتلهام مـن الفكـر البريخـتي، أن يسـقط ذلـك علـى الواقع العربي ؟
- هل البناء السردي في نص المسرحية، دلّ على تمكن الكاتب من أدوات التعبير الفني؟

وللإجابـة عـن هـذه الإشـكالات، ونظـرا لطبيعـة الموضـوع، فقـد ارتأيـت أن أضـع لـه هـيكلا يتكئ على مقدمة، مدخل وفصلين؛ أحدهما نظري والآخر تطبيقي.

ففـي المـدخل تطرقـت إلى الكاتـب ومدونتـه المسـرحية، وكـان الـدافع في ذلـك هـو معرفـة جوانـب الإنسـانية في حيـاة سـعد الله ونـوس الإنسـان، منـذ طفولتـه إلى أن توفـاه الأجـل ،كـل ذلـك حـتى نطلـع علـى العوامـل النفسـية والاجتماعيـة وكـذا السياسـية، الـتي صـقلت موهبـة هـذا المبـدع. وفي المرحلـة الثانيـة، تم تناولـت التجربـة الفنيـة لسـعد الله ونـوس المسـرحي، لأن الرجـل أثـار جـدلا في الأوسـاط المسـرحية بالموضـوعات الـتي يطرقهـا، والتقنيـات الـتي كـان يوظفهـا. ثم عرضـت للمدونـة(مسـرحية مغـامرة رأس المملـوك جـابر)مع التركيـز علـى زاويتـين؛ فقـدمت تلخيصـا لأهـم

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.

أمّا الفصل الأول (المسرح والسيمياء)؛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 سندرس 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 المبثوثة 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 وأسماؤها وسمات تعيينها، ودال الشخصية ورمزيته.

ثم تحدثت عن سيمياء المكان على أساس أنه المؤطر لكل ما في المسرحية من حيث وظائفه؛ في صلته 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 لذالك 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 أبوزيد، 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 خلالهما لكل الأساتذة الذين أشرفوا على تدريس دفعتنا، وإلى أعضاء لجنة الناقشة 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 توفيقي 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 وببساطة 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 بقرية حصين البحر المتربعة على هضبة جبلية و المطلة 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 سكانها»[3]؛ فأهلها يتميزون بالقدرة على تحويل آلامهم إلى دعابات تبرز انتكاسات الحياة، وذلك من خلال مجالس تعقد هي أشبه بالمسارح، فغدت شخصياتهم ممسرحة ولو بعفوية.

أما عن الوسط العائلي، فإن سعد لله 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 يسترق 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 التسيس، 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. فاتن 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 والفطنة 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 لزاما 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 أوسعا 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 1963/1961 كدراسته النقدية لرواية "السام–لمورافيه"و كتابته لمسرحية "ميدوزا تحدق في الحياة»[2].

وبعد الانفصال الذي حدث بين مصر وسوريا عام1963« يعود ونوس إلى موطنه ليشغل مناصب إدارية من دون أن يستقر في واحدة منها، فقد التحق بمجلة الآداب ثم مجلة المعرفة، ليعين عام 1965 مسؤولا عن قسم الثقافة في جريدة البعث الرسمية، "وواكب هذا العمل إنتاج أول مجموعة مسرحية قصيرة تضم لعبة الدبابيس، المقهى الزجاجي، والرسول المجهول في مأتم أنتيجونا»[3].

وفي عام1966يسافرسعد الله إلى فرنسا في إجازة دراسية مكنته من الاطلاع على الطروحات الجديدة في عالم المسرح، فاستوعبها ووعاها، وطوعها في إبداعاته، أين ظهر

1. فاتن 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 متأثرا نفسيا بسبب هزيمة حزيران، والتي ألقت بظلالها على رؤاه الفكرية والسياسية؛ولعلّ أبرز ما يجسد هذا التأثر 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 متنقلا بين العمل الصحفي تارة، والعمل الإداري تارة أخرى«لكنها فترة خصبة، فقد أثمرت روائعه المسرحية المتمثلة في مغامرات رأس المملوك جابر عام 1970، والملك 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 تصوراته، فشعر باليأس مما جعله "ينقطع عشر سنوات عن كتابة المسرح»[3]، فلم يجد إلا وظيفة إدارية ليحترق بها، فقد كان مسؤولا في جريدة السفير اللبنانية مشرفا 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 عام1898 بألمانيا، عاش مطاردا 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.تحدث مضمونها عن قضية الصراع العربي الإسرائيلي، وقد أثارت كعادة ونوس جدلا واسعا لما صاحبها من اتهامات للكاتب بالخيانة والتخاذل والتطبيع على حساب القضية الفلسطينية، رغم أن خطابها تميز بالعقلانية و الديمقراطية.

أمـا في مرحلـة التسـعينات فـإن ونـوس جـنح إلى التأمـل واقتنـع بـأن مسـاره قـد لفـه الكثـير مـن الخلـط وعـدم الفهـم الجيـد،«لـذا نـراه يتمـاهى في حالـة مـن الصـوفية والفلسـفية، ولعـل إصـابته بـداء السـرطان عـام 1994 أثـر فيـه كثـيرا، فقـد قـلّ حضـوره رغـم مواقفـه الجريئـة ضـد كـلّ مـن أراد توظيـف الديماغوجيـة واحتكـار الوطنيـة مـن أجـل فصـل مـن لا يوافقـه الـرأي، هـذه المشاكسـات أرهقهـا المـرض لكنهـا ظلـت متقـدة، وقـد جسـدت عـام 1996، في مسـرحية ملحمـة السـراب، وكذا منمنمات تاريخية*»[1].

وفي الخـامس عشـر مـن أيـار عـام 1997 تنطفـئ هـذه الشـعلة تاركـة اسمـا متوهجـا كالنجم و الصوت مجلجل كالرعد، مات ونوس و بقي المسرح.

1. خليـل أحمـد صـويلح، سـعد الله ونـوس ممسـرح التحـولات والانهيـارات، جريـدة الأخبـار الأسبوعية،سـوريا،عدد آب،2009.

* منمنمـات تاريخيـة :مسـرحية كتبـت عـام1994 .وهـي مـن ثلاثـة فصـول، تـروي حصـار التتـار لدمشـق فـي عهـد تيمورلنـك،وكيف كـان رد أهلهـا علـى قـدوم الغـازي، فقـد وقـف الشـيخ برهـان الـدين التـاذلي وتلامذتـه موقفـا حازمـا مـن الـذين أرادوا الخيانـة، فنقـل السـلطة إلـى آزادار الأمير،الـذي يريـد القتـال حتـى المـوت، فيجبـر الجميـع علـي مضي في مشروعه الجهادي، في انتظار السلطان المملوكي الذي سيعين. ttp//ar wikipedia.og.

ونوس والمسرح من التكوين إلى التماهي* :

كان لنكبة فلسطين 1948 شديد الوقع على الوطن والمواطن العربي، حيث تعددت لحظات الانهيار والانكسار، بدءا بهزيمة حزيران عام 1967، مرورا بتوقيع اتفاقية كامب ديفيد 1978 ثم اجتياح لبنان عام 1982، و وصولا 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 باحثا من خلاله عن مشروع يعيد للأمة هويتها و كرامتها، مشروع يتسم بعمق نافذ و وضوح باهر ونبل 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 عمقا و نضجا 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 وسياسة 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"مثلا 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 فاتن 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 التركيبة 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 عبود، سعد الله ونوس من مسرحة العالم إلى مسرحة الذات، مجلة الفنون، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1997، ص:270.
3. نفسه، ص59.
4. ينظر فؤاد دوارة، 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 وصولا إلى الرفض والرغبة في التغيير، وقد تجلى ذلك في مسرحية (مأساة بائع الدبس الفقير) و(جثة على الرصيف)، ولتصوير ذلك و تجسيده مسرحيا، فان 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 كثيرا من الواقعية الانتقادية، لكنه على خلافها « يورد في ختام أعماله بارقة آمل من دون إن يفصح للمتلقي كيفية تحول المواقف السلبية الرافضة إلى أعمال ايجابية 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 عام1967كان شيئا مدمرا، 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 لأمته؟

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 تساؤلا، 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 مسرحا وظيفته تسجيل الأحداث

---

1. فاتن 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 الونوسي 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 لونوس«بتجديد التراث و شحنه بروح العصر و قضاياه 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 تجلى أثرها الكبير عليه، فقد تغير مفهومه للمسرح من خلال اطلاعه على تجربة برتولت 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. فاتن 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، ط، 1992، ص :145.
4. المرجع السابق، ص: 108

وهكـذا اسـتطاع ونـوس الاسـتفادة مـن التجربـة البريختيـة، فأعـاد إنباتهـا في بيئـة عربيـة مـن خـلال الحكايـات الشـعبية، و لعـل أوج فهـم لتجربـة البريختيـه يتجسـد في مسـرحية(الملك هـو الملـك)* فقـد أثـارت الحكايـة مضـمونا جـدليا ، كمـا بـرز باسـتخدام تقنيـة المسـرح الملحمـي ببراعـة لا متناهية.

ومما يستشـف كمحصـلة لهـذه المرحلـة، هـو أن ونـوس سـعى إلى خلـق متلـق واع و مـؤثر في وسـطه الاجتمـاعي، لأن المسـرح- عنـد ونـوس- مكـان لتنميـة الـوعي الفكـري و الاجتمـاعي يسمح للإنسان بالتدرب قبل الانطلاق إلى التغيير.

الاستلهام من التراث العربي :

إذا كانـت مرحلـة الواقعيـة تجسـدت في مسـرحية (حفلـة سمـر)، وجعلـت ونـوس أكثـر عمقـا و نضـجا والتزامـا بقضـايا المـواطن العـربي و ارتبطـا بحركـة الواقـع الاجتمـاعي، فـإن كـل هـذه الأمـور سمحـت لـه بفهـم و إدراك حقيقـة المسـرح ودوره في صـيرورة المجتمـع. وانطلاقـا مـن هـذا الفهـم والإدراك انتقـل الرجـل إلى مرحلـة أخـرى ركـز فيهـا علـى واقعـه العـربي، واقـع منـه انطلـق وإليه وصل.

وقـد شـهدت هـذه المرحلـة كتابـة ونـوس للمسـرحيات التاليـة:«الفيـل يـا ملـك الزمـان1969، مغـامرات رأس المملـوك جـابر1970، سـهرة مـع أبي خليـل القبـاني 1972، ومسـرحية الملـك هـو الملـك1977»[2]. ففـي هـذه المسـرحيات عـاد ونـوس «إلى قضـايا السـلطة و حريـة الـرأي والكرامـة الإنسـانية، لكنـه عالجهـا مـن حيـث موضـوعات الاسـتبداد السياسـي و الاجتمـاعي والاقتصـادي، وكشـف مـن خلالهـا عـن سـلبية الشـعوب، وحـاول استنهاض هممها وتحريضها على السعي لتغيير عالمهم السلبي، وهو ما تجلى 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 نماذجا مختلفة تارة تظهر بصورة إيجابية كما هو الشأن في مسرحية سهرة مع أبي خليل القباني، «الذي كان رمزا لمثقف آخر هو مثقف عصر النهضة»[2] وتارة أخرى نرى هذا المثقف رمزا للمتنازل عن رأسه كما الحال في مسرحية "مغامرات رأس المملوك جابر.

هذه الأعمال المسرحية أدرجت ضمن ما سماه ونوس "بمسرح التسيس"؛ مسرح يطرح الإشكاليات و الأسئلة التي تجعل الجمهور يبحث من خلالها عن الحقيقة؛ من هو؟ ماذا يقال له؟ و كيف؟ كما سعى إلى الشحن لا إلى التفريغ لان المسرح « نشأ سياسيا 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 إجماعا 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: الأصداء الأولى للرحيل، اتحاد كتاب العرب، سوريا، د ت، ص63.
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 الخوذي)،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 حزيران"[1]».

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 بيراندللي فالارتجال عنده معروف مسبقا قبل العرض و محدد في النص المسرحي »[2].

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: سعدالله 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 و مسرحي إيطالي، ولد عام 1867 ، اشتهر بكتاباته 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 موقعhttp 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، لجرأتها 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 سعدالله 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، وسمة هذا المسرح هي الجدية الكاملة في التعامل مع الأمور ومنظومتها، والاهتمام بالمتلقي»[1].

ولم يتوقف ونوس عند هذا الحد، بل إنه قدم لمسرحيته بهوامش 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 سعدالله ونوس،www.ahewaar.org/ debat/show.art htt //
2. أحمد صقر: سعد الله ونوس والحوار المتمدن، htt // www. Ahewaar.org debat show.art
3. سعدالله ونوس: هوامش للعرض و الإخراج، مجلة المعرفة، سوريا، ينظر.htt// www.dahcha.com

المشـاهد والخشـبة،حوار يتسـم بكونهمرتحـل وحـار وحقيقـي بـين مسـاحتي المسـرح»[1]،لـذلك يفـترض المؤلـف –لمسـرحيته– فضـاء مكانيـا تجـري فيـه الأحـداث، وهـو مـا قـام بـه سـعد الله ونـوس باختيـاره لفضـاء المقهـى الشـعبي، بكـل مـا فيـه مـن أجـواء.بـدءا بمـ يـدور بـين الزبـائن والحكـواتي ، وصـولا إلى الشـكل المسـرحي المـراد، وهـذا مـا أراده ونـوس علـى اعتبـار أن هـذا الشـكل هـو مسـرح التسييس .

وبهـذا الطـرح يصـبح أي عـرض لمسـرحية مغـامرة رأس المملـوك جـابر، بمثابـة بحـث في ظـروف البيئـة الـتي يقـرأ الـنص فيهـا أو يعـرض، إنـه عمـل غـير منتـه بصـورته الكتابيـة، وإن الباحـث بـذلك يقـف أمـام مسـتويين؛ مسـتوى الـنص الظـاهرة (Phéno-Texte)، والـنص المتوالـد (Géno-texte)، وهذا ما سنقف هـ عنده بنوع من التفصيل فيما سيأتي.

وكمـا أشـرنا مسـبقا، فـإن سـعد الله ونـوس اعتمـد مسـرح التسـييس منهجـا لمسـرحيته، فـلا غرابـة إذن أن تقـوم الأحـداث عنـده علـى مسـتويين؛ مسـتوى المقهـى الشـعبي بكـل خصوصـياته، مسـتوى يمتـع فيـه الحكـواتي الزبـائن بحكايـات يتسـامرون بهـا، أمـا المسـتوى الثـاني فيجسـد عمليـة تمثيل أحداث مغامرة رأس المملوك جابر على الخشبة، تماشيا مع سرد الحكواتي.

تبـدأ أحـداث المسـرحية داخـل المقهـى الـذي سيصـبح خشـبة، ويصـبح رواده هـم الممثلـون، «وقـد نصـبح جـزءا مـن الجمهـور فنعلـق علـى مـا يحـدث وهـو مـا يقـترب مـن تقنيـة المسـرح داخـل المسـرح»[2]،فالمكـان مـزدحم بالزبـائن الـذين ينتظـرون العـم مـؤنس بشـوق ليحكـي لهـم حكايـة الظـاهر بيـبرس، لكـن الحكـواتي يـرفض حكـي هـذه السـيرة قبـل التعـريج علـى مغـامرة المملـوك جابر« الحكايات مربوطة بعضها ببعض لا تأتي واحدة قبل الأخرى، سيرة

---

1. المرجع السابق
2. فاتن علي عمار: سعدالله 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 الاستئثار بالحكم، فالوزير يتصل بأحد مقربيه عبد اللطيف ويعرض عليه فكرة الاستنجاد 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 دواليب 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 انتشال نفسه من العبودية، ويحقق حلمه بالزواج من زمرد، وبذلك سيصبح ذا حظوة عند الوزير، حينها وفقط يتفتق الذهن بفكرة لا تخطر على بال، فيقبل على الوزير مجازفا، ويعرض كتابة الرسالة على رأسه بعد أن يحلق شعره، فإذا نما خرج لأداء مهمته آمنا، 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 المملوك 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 نزولا 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 حرماتها وتحويل عمرانها إلى خراب. وعندها وفقط 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 مثلا 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 الامتعاض 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 سعدالله 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

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.

المتصفح 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 الدرامي[1]». 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 الفظ اليوناني (Dramatihos)للدالة على الإثارة والخطر»[2].

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 والحركة»[3]؛ والفعل هو محاكاة للسلوك الإنساني وعرضه. في هذا السياق يتحدث ألارديس نيكول " NICOL ALARDES " في كتابه علم المسرحية عن استعمال كلمة دراما أو المسرحية فيقول: إن لكلتا 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 دمشق1985-2000، 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، د ت،ص:76.

ثم يتحدثان عن هذا اللقاء، وكيف أن الابنين لرجل واحد، انفصلا عن بعضهما، منذ ثلاثين سنة، بعد شجار سخيف 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 دراماتيكيا.

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 مثلا « يتأكد من ذلك، فهو يجدها مليئة بالمشاهد الدرامية،"كلقاء أوديب لبترياس، واتهام هذا الأخير بأنه قاتل أبيه، ثم لقاؤه الراعي والرسول،فكل هذه الأحداث صدامات مثيرة »[3].

وانطلاقا 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 أساسا 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. ألارديس 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.

لـونين فنيـين مختلفـين ؛ « فأطلقـت تسـمية fabula puludaعلـى المسـرحيات الكوميديـة اليونانيـة،وfabula togota على المسـرحيات الـتي تكـون شخصـياتها مـن المـواطنين الرومـان، ثم صارت كلمة fabula تطلق على المسرحية بشكل عام »[1].

أمـا في القـرون الوسـطى « فـإن الأوربيـين أطلقـوا لفظـةPlay لتـدل علـى المسـرحية ،بـالرغم مـن أنها تعـني اللعبـة أو التمثيليـة، وابتـداء مـن القـرن الثـامن عشـر أخـذوا يفرقـوا بـين كلمـة دراما الدالـة علـى العمـل التمثيلـي القـائم علـى العـرض المتطـور في مسـار معين،والمحتـوي علـى الصـراع.أما كلمـة Theaterفصارت تستخدم للدلالة على المسرح كنوع وعرض ومكان»[2].

هـذه الـدلالات المتنوعـة،سمحت لنـا بالوصـول إلى إيجـاد تعريـف شمـولي اصـطلاحي؛ «فالـدراما هـي محتـوى الاتصـال أو محتـوى الموقـف الـذي يقـوم علـى تصـاعد الاهتمـام والإثـارة والشـفقة في المسـتمع أو المتلقـي ،حيـث صـراع الإرادة الإنسـانية هـو جوهرهـا»[3]؛ فمؤلـف الـنص الـدرامي يختـار قطاعـا مـن الحيـاة ويصـوره ضـمن إطـار مـن الأحـداث المتتاليـة ،ويرسـم شخصـياته مـن خـلال مـا يجسـده الحـوار ومعـاني الأفكـار، فالمسـرحية إذن عمـل أدبي مكتـوب شـاع بأشـكاله عند معظم الأمم.

لكـن هنـاك سـؤال وجـب طرحـه، هـل فـن المسـرحية يـدخل ضـمن الفنـون النثريـة أم أنـه فن شعري؟ما هي بداياته؟وكيف ظهر وتطور عبر العصور؟ وما هي أشكاله الفنية ؟

يـدخل فـن المسـرحية ضـمن فنـون النثـر والشـعر معـا ،«لأنـه إذا ابتـدأ عنـد اليونـان شـعرا ،فإنـه قـد تحـول إلى فـن نثـري في العصـور الحديثـة، خاصـة بعـد أن اسـتقل فـن التمثيـل عـن 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 والدراما التلفزيونية، ص:96.
4. محمد مندور :الأدب وفنونه ،دار النهضة، مصر،دت، ص:79.

أمـا إذا جئنـا للحـديث عـن البـدايات الأولى لهـذا الجـنس الفـني، فإنـه يصـعب علـى الباحـث حصـره في زمـن محـدد، « فالـدراما غريـزة متأصـلة في الطبيعـة الإنسـانية،وتعد أحـد المحفـزات في البقـاء الجـنس البشـري ،ينظـر إليهـا علـى أنهـا رغبـة وشعور،تسـمى الرغبـة الدراميـة»[1]، فالإنسـان الأول حـاول إيجـاد الوسـائل الـتي تضـمن لـه التواصـل مـع بـني جنسـه ،وتفسـير مـا يقـع حولـه مـن ظواهر،بـذلك قـام بالتمثيـل عـن طريـق الرمـز والإشـارة «فـأول مـا التجـأ إليـه الإنسـان لتحقيـق غاياتـه التعبيريـة،من تفسـير للظواهر،وترجمـة للخـبرات، فمثـل مـن أجـل تطويـع الرمـز والرسـم والحركـة والإشـارة»[2]؛ كـل ذلـك تلبيـة لحاجياتـه البيولوجيـة والسـيكولوجية ونقـل معارفـه للأخـر.لكن بمـرور الوقـت أصـبح التقليـد والمحاكـاة سـببا في ظهـور الروايـة الشـفهية ،الـتي صـارت وسيلة لتجسيد كل مـا يتعلـق بالحيـاة«فالإنسـان البـدائي كـان عنـدما يرجـع آخـر النهـار مـن عملـه وبعـد أن اصـطاد أو الـتقط الثمـرات، كـان يبـدأ في الراحـة ويجلـس مـع زوجتـه وأولاده يحكـي لهـم مـا تعرض له من مغامرات، بغض النظر عن صحتها، كان يجد انجذابا من أسرته»[3].

ومعـنى هـذا أن المسـرحية فـن عـرف عنـد معظـم الأمـم الإنسـانية العريقـة بـدءا بـالعراقيين واليونـان فـبلاد الهنـود والصـين مـرورا بالمصـريين. فأصـل المسـرحية إذن منبثـق مـن أعمـاق التـاريخ البشـري وإن اختلفـت أشـكاله، فممارسـة العقائـد والشـرائع والطقـوس الدينيـة المصـحوبة بالأغـاني والـرقص، هـي العناصـر الأوليـة الـتي كانـت وراء تشـكل فـن الـدراما« حيـث يتبـادلون الغنـاء أو الحوار مجموعتان من الممثلين أو قائد المجموعة»[4].

---

1. جمال عيسى :الدراما التلفزيونية، ص:72.
2. عبد الكريم جدري : 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 تطورا معينا.، فالنقاد والأدباء كانوا يضيفون مبادئ ويستغنون عن أخرى وهذا تبعا لظروف الحياة، سواء أكانت اجتماعية أم دينية، سياسية أو ثقافية. فالمسرح على وجه الخصوص اتصاله بالحياة لصيقا جدّا.

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 مرتبطا بالمعتقدات الدينية ظنا منهم بوجود قوى غيبية ميتافيزيقيا 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، فالريح عاصفة تارة ،ولينة تارة أخرى، والمناظر الطبيعية مختلفة من جبال شاهقة، و وهاد واسعة، وشواطئ جميلة، وكهوف مخيفة. كل هذا أدى إلى الإيمان بتعدد الآلهة التي قدسوها ومجدوها،وربطوا كل ما يحدث بها، وهذا ما تجلى في أعمالهم المسرحية، حيث تعد عبادة الإله ديونيزوس Dionysos- إله الخصب النماء- أكثر العبادات اتصالا 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 الخمور،ويغلب عليه المرح وتنشد فيه الأناشيد الدينية.وتعقد حلقات الرقص،ومن هذا النوع نشأت الملهاة أو الكوميديا،وقد كانوا يعتقدون من أن لإله دويونيزوس دخلا في الخصوبة وازدهار الطبيعة[1]». 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 التراجيديا والتي يعرفها أرسطو بأنها : « محاكاة فعل تام ،لها طول معلوم، وتؤدى 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 التراجيديا عبارة عن ابتهالات قصد إرضاء ديونيزوس ليمنّ عليهم بالخيرات .

وعن موضوعات التراجيديا و شخصياتها ،فإنها على خلاف الكوميديا « تستمد موضوعاتها من أساطير الآلهة والملوك والأبطال ،مما جعلها تعبيرا فنيا نبيلا بموضوعاته وشخصياته،ولغته الفخمة الشعرية،ثم بنوع الصراع العاتي الذي كان يجري فيها ،فيثير الفزع ،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 جدري : 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 نهضة 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 تجلى 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 بنهبه نهبا؛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 تمثيليات إيمائية»[2].

انطلاقا 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 الأرسطوقراطية 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 الغربيون 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 اندلا ع الثورة الفرنسية عام1789، التي كان وراء انطلاقها طبقة اجتماعية جديدة ثارت على الأرسطوقراطيين، 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 منذور:نماذج بشرية، طبعة دار القلم ،بيروت ،لبنان،ط1 ،1985،ص:29.

*البرجوازية: (هي طبقة ظهرت في المدن، كما يدل اسمها المشتق من الكلمة بورج"Bourg ومعناها المدينة)، ينظر محمد منذور: المسرح العالمي،ص:06

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 شأنا 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 MOLYEER بل أصبح إما تحليلا نفسيا، أو اجتماعيا هادئا عند ماريفوMARIVO أو كوميدية حبكة وأحداث ثورية، في ثلاثية بومرشي BOUMARCHIH الشهيرة :حلاق إشبيلية- زواج فيجارو- الأم الآثمة»[1]. فهذه الثلاثية التي بطلها فيجاروا، 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 ملحة 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 بين1622-1673،اشتهر بمؤلفاته الكوميدية المسرحية(http//wikipidia.org بومرشيه:اسمه بيير أوغستان كارون ولد عام1732بضواحي باريس، ، لمع اسمه عام1754بمذكرات كتبها لاستثارة 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 تصويرا فوتوغرافيا للحياة، إنما هي نظرة فلسفية خاصة، وعلى هذا الأساس اتخذت الواقعية الاشتراكية من المسرح وسيلة للدفاع عن الطبقة الكادحة،من خلال لحياتها 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 طبعت 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، وظهور 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؛ فكلّما حدث تغير في المجتمع، إلا واكبه في ذلك. فالالتصاق بين الفن الدرامي والواقع الإنساني يبدو واضحا.

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، مؤيدا للسلطة تارة، وثائرا 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 تاريخها وأصولها، ص:24.

المسرح والسياسة:

إن العلاقة القائمة بين الإبداع الفني والسياسة علاقة موغلة 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 جليلة، من خلال رصده نبض الشعوب وتحركها، فهو يسلط الضوء على الأفكار الصارخة وينقدها، ويناقشها في أفق البحث عن مخارج سليمة، هذا طرح يؤكده 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 أخر 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 دوارة: مسرح المقهورين ،رؤية جديدة تهدم 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 العرفة 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 قضاياه 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 ثائرة عليها .

مسرح التسييس عند العرب:

نشأ المسرح سياسيا ولا يزال، فهو يسير في خط تنويري يسعى إلى تحسيس الجمهور، وفتح عيونه على ما يحدق 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 المذنبة، 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 تقدمي 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 ،العدد02، أفريل 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 عبرعنها 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 سهاما ونفجرها في ذاته نارا وحرقة»[2]، مسرح التسييس يؤمن بأن لا معنى لتطوره إذا لم يرافق 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 الأعاريض، 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 مِنَ أَثَرِ السُجُودِ»[1] أو قوله سبحانه "يُعْرَفُ المجْرِمُونَ بِسِيمَاهِمْ"»[2] و«تفسر سيماهم بعلاماتهم وقريء "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 "فِعلى" 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. الزمرخشري محمود بن عمر: الكشاف، مصطفى حسين أحمد، دار الكتاب العربي، لبنان، 1986، ج4، ص347.

قلب عين الكلمة متأت خلاف فائها ولم يسمع من كلامهم فعل مجرّد من سوم المقلوب، إنما سمع منه فعلا مضاعف في قولهم "سوّم فرسه" أي جعل عليها السيمة وقيل الخيل المسوّمة وهي التي عليها السيما 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 بالسيميا، نقل وضعه من الطلسمات، إليه في اصطلاح أهل التصرف من المتصوّفة 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 المتصوّفة.

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 الحيل 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، فالسيمياء في أبسط التعريفات وأكثرها استخداما هي «نظام السمة أو الشبكة بين العلاقات النظمية المتسلسلة، وفقا لقواعد لغوية متفق عليها في بيئة معينة»[1].

كما تعد لعبة لتفكيك والتركيب وتحديد البنايات العميقة الثاوية ووارد البنيات السطحية المتمظهرة فونولوجيا ودلاليا.

هذا التعريف يؤكد على المكانة المستقلة للغة مما يجعل من السيمياء علما يدرس الأنماط والأنساق العلامتية غير اللسانية، فالعلاقة إذن في المنهج السيمياتي لسانية (لفظية) وغير لسانية.

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

السيمياء بين النشأة والتطور:

يرى الكثير من الباحثين أن علم السيمياء 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 'للعلامة signe وجهان هما الدال Signifie والمدلول Signifiant وأنها ليست لغوية فحسب وإنما هي منتشرة في مناحي الحياة الاجتماعية[3]. 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 أكدّ على أنّ أهمية العلامة تتمثل من خلال الاتصال والتواصل والتوصيل وأنّ الكلمة المنطوقة ليست إصدار صوت Fpris-Sonat فحسب بل أنها تعرف من خلال ارتباطها بالعقل -Verbum Mentis أو القلب Cordis فالقديس بين الصوت المجرد الصادر عن الحنجرة، وبين العنصر اللغوي والكلمة الموصولة بصوت والقابلة للاتصال»[1].

فالملاحظ على هذه الدراسات عند القدماء أنها 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 "السيميائية" لأول مرّة كمصطلح علمي له علاقة بعلم الأعراض المرضية Symiologie سنة 1765[2].

أما في مجال الدراسات اللغوية والفلسفية فإن علم السيمياء رأى النور على يد اللساني السويسري Ferdinand Desausscore* 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.

*سوسير ferdinandde saussure: رائد البحث اللساني، سويسري الأصل 1857-1913. تميزبدراساته الداعية إلى وصفية وموضوعية اللغة بعيدا عن اعتبارات معياريةن 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.

هـذا العلـم الـذي ربطـه باللسـانيات «فهـي ليسـت إلاّ جـزءا مـن هـذا العلـم العـام والقـوانين الـتي ستكشفها السيميائية ستطبق على اللسانيات»[1].

وبالمقابـل فـإن للفيلسـوف علـى هـذا العلـم شـارل سـندرس بـيرس Ch,S,Peirce* الفضـل الكبـير حـين حـاول بنـاء قواعـد عامـة للعلامـات جامعـا في ذلـك العلامـة اللسـانية والعلامـة غـير اللسـانية رابطـا مفهـوم السـيمياء بـالمنطق، مـع هـذين البـاحثين كانـت البدايـة الحقيقـة لعلـم السـيمياء وكـان التأسـيس لـه بـالرغم مـن أنّ سوسـير ربطـه بعلـم الـنفس وبـيرس وصـله بعلـم المنطـق «فليس المنطق بمفهومه العام إلاّ اسما آخر إلى السيموطيقا»[2].

العلامة ومنطق السيمياء:

تعتـبر العلامـة مشـروعا سـيمولوجيا بالدرجـة الأولى وإن ظلـت حبيسـة التجـارب الذاتيـة والبعـد عـن الدراسـات العلميـة والموضـوعية، وقـد تجلـى هـذا الطـرح مـن خـلال إشـكالية المعـنى والمبـنى ومـا ولدتـه مـن صـراع مـا زال قائمـا في الدراسـات الأدبيـة والفلسـفية فـأفلاطون يـرى «أن الحـروف تمتـازبحواس تعبيريـة أو علاقـة طبيعيـة مـع المـدلول، فهـي أدوات للتعبـير عـن معـان كثـيرة كالحركـة، الخفـة والطمـوح والعظمـة»[3] أمـا عنـد الدراسـين العـرب فـإن العلامـة السـيميائية عنـدهم ارتبطـت بالدلالـة، وهـذا مـا دفـع بـ**الجرجـاني** للقـول بـأن «العلامـة هـي كـون الشـيء بحالـة يلـزم مـن العلم به، العلم بشيء الآخر»[4].

وهـذا الطـرح يتوافـق مـع مـا ذهـب إليـه **ش.س.بيـرس**، الـذي كـان لـه تصـوّر شـامل لكـل مـا مـن شـأنه أن يكـون علامـة، فالسـيمياء عنـده تقـوم علـى نـواة مركزيـة هـي العلامـة Signe والـتي

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

1. جون كلود كوكي وآخرون: السيميائية، الأصول القواعد 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 شيئا مختلفا، 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 سيرورة الأشياء.

ولأن بيرس يرى أن السيميائية «هي المنطق في المعنى العام من خلال تعليلها 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 صيغا أولية لها علاقة بالمنطق:

- الواحد صيغة الفكرة البسيطة.

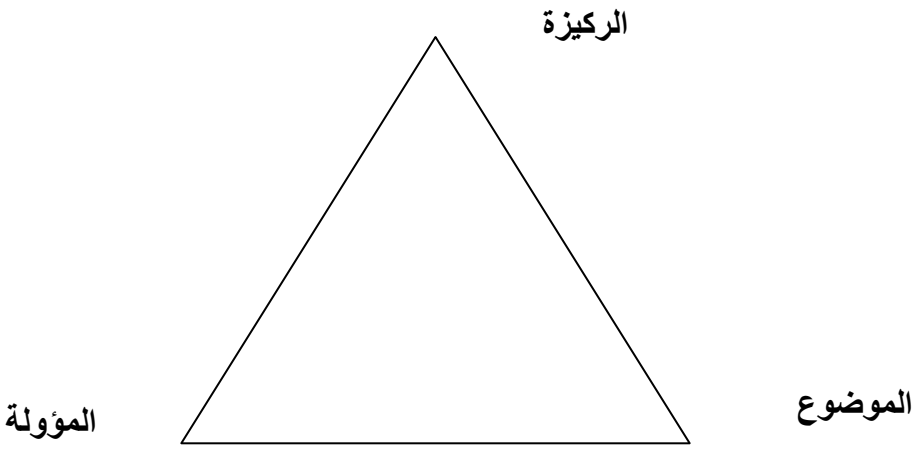
-اثنان للصيغة العادية النسبية.

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

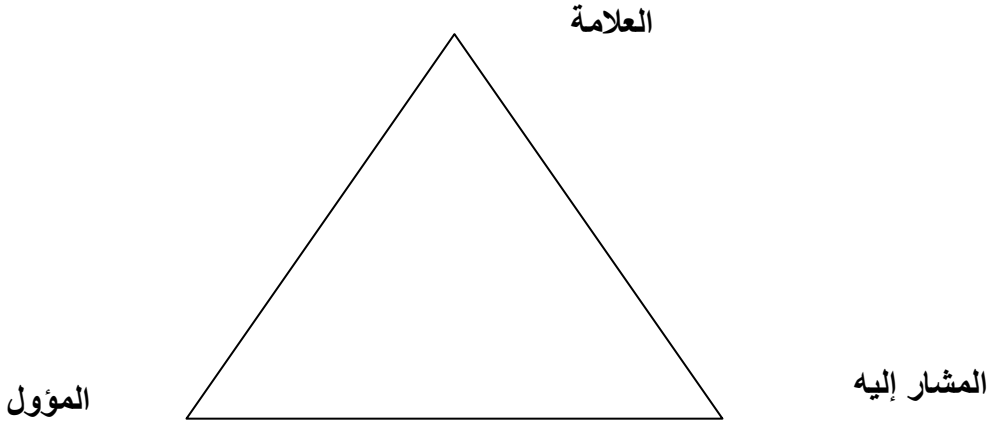
ولعل تشكيل العلامة عند بيرس على الثلاثية راجع إلى منطق رياضي بحت هو يختلف عن "دي سوسير" الذي تقوم نظريته على الثنائية، فكل تفسيراته قائمة على ثنائية الأصول وهي: الصورة السمعية/ الصورة الذهنية، وبتعبير أوضح قائمة على الدال والمدلول، فهو دائما

1. دانيال تشدل: معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، تر: شاكر 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: ص13.

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



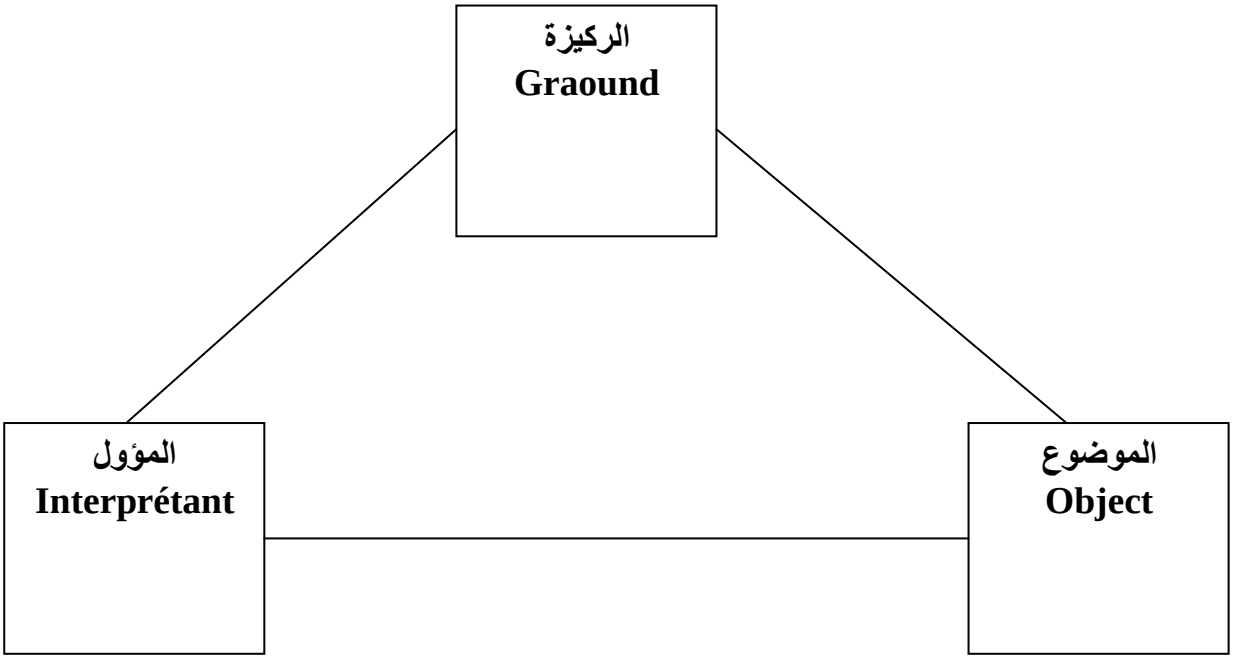
وإذا كانت العلامة هي تمثيل لشيء ما، يقوم على توصيل بعض ما يتعلق به فقها إلى شيء آخر بطريقة ما وبصفة ما فإن وظيفتها تتطلب شرطا لأداء هذه الوظيفة يتمثل في عدم تطابق الموضوع مع المؤول حتى لا يصبح هذا الأخير هو العلامة في حد ذاتها، بل إنها تنوب عنه في جانب من جوانبه فقط وعليه فإن العلامة تتكون من ثلاثة عناصر 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 ممثلا Représentant وهو ما يتم «تمثيله سواء أكان الشيء الممثل واقعيا أو خياليا 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 جامعا 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.

وبتعـــدد التعـــابير المركونـــة إلى الركـــائز تتعـــدد ســـيرورة العلامـــة ممـــا يولـــد مـــا «يســـمى بالســـيميوزيس Sémiosis الـــذي يـــتم فيـــه الانطـــلاق مـــن العلامـــة الأصـــلية بعـــد ربطهـــا بعلاقـــة مع المرجع، ثمة علامة جديدة تتطور، إنه المؤول»[1].

أمـا المـؤول فإنـه العلامـة بحـد ذاتهـا كونـه يقـوم بتوصـيلها في مرحلتهـا الأولى، وفي هـذا يقـول دولـودال "Gerard de ledalle" «أنـه أول وهـو أسـاس العلامـة بصـفتها علامـة وبـدون علاقة مع موضعها والفكرة هي الصيغة الأساسية بل الوحيدة للتمثيل»[2].

ويقســم ش.س بــيرس العلامــة بحســب الموضــوع إلى ثلاثــة أقســام هــي: المؤشــر، الرمــز، والأيقونــة، وعلى هذا الأساس فإن العلامة تقسم على النحو التالي:

العلامـــة النوعيـــة Qualisigne : وهـــي «نوعيـــة تشـــكل العلامـــة ولا يمكـــن أن تتصـــرف كعلامـــة حـــتى تتجســـد»[3] لأن الممثـــل يكـــون مجـــرد ظـــاهرة لهـــا ارتبـــاط بشـــيء، وهـــذا التجســـيد لا علاقة له إطلاقا بطبيعة الممثل كونه علامة ونرى العلامة النوعية في الصفات الحسية مثلا.

العلامـــة المتفـــردة: Sin signe: يكـــون الممثـــل متصـــلا بشـــكل فـــردي أو حـــدث فـــردي يشـــتغل كعلامـــة لكـــن «لا تعتـــبر العلامـــة المتفـــردة علامـــة إلا عـــبر نوعيتهـــا لـــذا فهـــي متضـــمنة لعلامات عرفية [4]» .

العلامـــة العرفيـــة ligi signe: هـــي عـــرف يشـــكل علامـــة، أي أن كـــل علامـــة متواضـــع عليهـــا هـــي علامـــة عرفيـــة وهـــي تبـــنى علـــى قواعـــد متحكمـــة في الـــربط بـــين الأشـــياء، كمـــا يقســـم

---

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 باربييون، فرنسا.يؤمن بأن لا مجال للفصل بين الفلسفة والسياسة الأمريكية القائمة على البراغماتية(ينظر: موقع ستارتايمز).
2. جيرارد دولودال: السيميائيات ونظريات العلامة، ص68.
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 ابلموضوع 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 كالسكون 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 المرآة 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 الموضوعة التي تعبر عنها عبر الذاتية للعلامة فقط... وهذا الشيء يكون أيقونا بالشبيه عندما يستخدم كعلامة له»[3].

ويؤكد أمبيرتو إيكو UMBERTO UCO على أن الأيقونة تكون حسب التصوّر الثقافي لها وذلك بقوله «إن الشيء لن يكون علامة إلاّ 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 وتعددها، وهذا ما يجعل العلاقة تركز على الأجزاء والصفات والبنيات 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 الموضوعة التي تعبر عنها عبر تأثرها 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: السيمياء 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 فالحنجر علامة على الجريمة، وغصن الزيتون علامة على السلام بالرغم من أنّ 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 يعانيه، 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 إلاّ إذا ربطت بشيء تتجاور معه، فاسم الإشارة لا قيمة له إلاّ 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 إلاّ من خلال الشيء الذي تتوجه إليه أو تحدده.

الرمز Symbole: يعتبر الرمز في التعريف السائد علامة تشير إلى الموضوعة 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 السيموطبقا، 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 بالتفاؤل، فالشخص الثاني هو شخص عادي كبقية البشر لا علاقة له بتلك الحالة التفاؤلية،إنما الشخص الأول من خلال تجربته جعل من ذلك الشخص رمزا لحالة منفرّدة، 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 جنائزه، 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 Sinsigne »[1]، وهذا الأمر يحدد وجود العلامة وما تقوم به من تجسيد للشيء المستحضر قبل أن تتم عملية التأويل والربط مع ما تحيله إليه،وهذا ما نجده عند "دوسوسير" من مدلول الشيء حين لا يتمكن من تجاوز التصوّر 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 مجرّدة...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" تفسيرا 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 إلاّ 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 أوّلا وثانيا والبرهان يشكل ثالثها وتقوم على إسناد "أ"، "ب"، "جـ" 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، متفرّدة، 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.

ومـن هـذه التعريفـات يكـون إنتـاج سـبعة وعشـرين تفريعـا لأنـه «مـن الوجهـة الرياضـية يمكن الحصول على $(3)^3 = 27$ مركبا»[1].

وخلاصـة القـول هـي أن العلاقـة الثلاثيـة بـين الممثـل والموضـوع والمـؤول تنبثـق عنهـا علاقـات متعـددة يتفـرع إلى علامـة نوعيـة أو فرديـة أو علامـة عرفيـة، أمـا الموضـوع فيكـون إمـا أيقونة أو مؤشرا أو رمزا وبالنسبة للمؤول فهو إما خبرا أو تصديقا أو برهانا.

وبـذلك نصـل إلى أن علـم السـيمياء ركّـز علـى مفهـوم العلامـة سـواء أكانـت لسـانية أو غـير لسـانية وعلـى المنطـق الـذي يحكمهـا. فكيـف ينظـر هـذا العلـم إلى الفـن الـدرامي؟ ومـا هـي 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.

وانطلاقا من هذا الأمر توجّه رولان بارت Roland Barthes* إلى دراسة السيمياء اللسانية وغير اللسانية، «متجاوزا بذلك الدراسة البنيوية، ومناقضا 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 بتشكل دال التضمين وهو بدوره يتضمن مدلول التضمين، وهكذا تتواتر سنن للتعيين وأخرى للتضمين، من هنا أمكننا القول أن النص الدرامي له قدرة سيمولوجية تتمثل في لعبة بالدلائل، بدلا 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 التمرّد 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، 1980-1985.(ينظر موقع www.maktabetelmostpha.net)

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 التنكر له. مضى زمن وأنا أصم ولا أسمع إلاّ صوتا واحدا وهو صوت خطاب اللسان وقد امتزجا آنئذ بدت لي اللسانيات تنشمل بوهم شاسع وتنصب على موضوع كانت تجعل منه تعسفا، موضوعا طاهرا نقيا ماسحة في الخطاب ما يتعلق بها من شوائب»[1] وعلى هذا الأساس "تكون «السيمولوجيا هي ذلك العمل الذي يصفي 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 السيميولوجي «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 175.

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 المبثوثة 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 ودلالتها، هذا الأمر تكفله لنا السيميائية من خلال مقاربتها وتغييراتها للفضاءات والشخصيات المراد دراستها كما ستفيدنا في مقاربة أن المسرح السياسي وجد لصناعة الحاضر قبل استشراف المستقبل، لكن من خلال العودة إلى الماضي.

سيماء الثقافة:

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

انطلاقا 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 دلالته إلا داخل تصور اجتماعي خاص.

وعلى هذا الأساس تصبح الأنظمة السيميائية « أنظمة منمذجه 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 وتجدد 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 انجازها إلا من خلال التفاعل الاجتماعي، و هو ما يلزم علينا التفريق بين الثقافة في ذاتها: على اعتبار تصورها لذاتها وتفردها، والثقافة في ظاهرها: وهو ما يتم تحديده ووصفه مما ظهر منها.

وبمجيء أمبيرتوايكو(UMBERTO UCO) أصبح التصور السيميائي أكثر تطورا، لأنه "يرى أن حقل السيميوطيقا يشمل كل أنظمة الاتصال من الأكثر طبيعية وتلقائية إلى أكثر "المجريات الثقافية تعقيدا »[4] باعتبارها أنساقا، 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 ، محضرات 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 (الصفعة) والذوقية(الطبخ)، والعلامات الصوتية بنوعيها الطبيعية،كالأصوات الموجودة في الطبيعة، على اعتبار أنها علامات دالة كخرير 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، فان 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 سيرورة 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 كلودكوكي ، 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 بالتحليل 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 الإجتماعية والتنظيم لها، وهي آلة لتخزين المعلومات وتنسيقها؛ ويمكن من خلال هذا المنطق النظر إلى الثقافة على أنها ذاكرة البشرية»[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 ليبحث لنفسه عن نماذج للاستدلال SIGNIFIANCE ، و لذلك فعلاقته باللغة مبينة 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 « مايعرف 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 العاملية.

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 الخاصية 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 بضلالها 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 مؤوّلته، 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 التواصلي 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.

ليثـور علـى واقعـه، مـن دون اكـتراث للنتـائج باعتبـاره رقـم غـير مهـم في البنـاء الاجتمـاعي؟، وبذلك نحن أمام نوع من أنواع الانحطاط و الانحدار في مستوى الوعي المولّد للأنانية.

هـذه التسـاؤلات الـتي يطرحهـا القـارئ، تمثـل وظيفـة العنـوان، كونـه ينطـوي علـى سـر النص ومفتاحه، وكذا توجهات صاحبه و مقاصده.

وبنـاءعلى مـا ذكـر، فـإن "مغـامرة رأس المملـوك جـابر" كعنـوان، يمكـن أن يكـون خطابـا سياسـيا يصـلح لأن يكـون وثيقـة مؤرخـة لفصـول اللاوعـي، الـتي اعـترت الجمـاهير العربيـة، فكـان الـوطن هـو الضـحية، لكـن ألا يكـون هـذا العنـوان جمـع مـا لا يجمـع مـن صـور تحمـل فعـل التضـاد من خلال إلحاق المغامرة السياسية لبلد عظيم عاصمته بغداد برأس مملوك حتى يكون الحل ؟.

مقومات العنوان و تفاعلاته الكيمياوية:

يتضـمن العنـوان "مغـامرة رأس المملـوك جـابر" أربـع وحـدات ، معجميـة، وحـين نحلـل كـل وحـدة نجـد أن المغـامرة مـن الناحيـة اللغويـة تطلـق علـى الأفعـال الـتي لا يتوقـع أصـحابها مـا يترتـب عنهـا، فـإذا كانـت حسـنة ظفـر أصـحابها و إن حـدث العكـس تحملـوا مآلهـا، فـالربح و الخسـارة سواء.

فالمغـامرة حسـب **Oxford** هـي « **Adventure : exciting or dangerous journey or expérience**»[1] ويقصـد بـذلك المخـاطرة أو الرحلـة أو التجربـة الخطـرة والـرأس 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, herners 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 إلاّ رأس جابر وسيلة يجبر بها حاله، ويعني هذا أن المملوك المغامر رغم فعل الإرادة الذي قام به ما هو إلاّ 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, herners 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 التركيبة 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 وملامحها، 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 فيليب هامون Philippe Hamon* علامة «يجري عليها ما يجري على العلامة وإن وظيفتها اختلافية، إنها علامة فارغة، أي بياض دلالي لا قيمة لها إلاّ 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 يُرسَم من خلال فعل التصوير بالرموز والإشارات فالشخصية «هي بؤرة لأثر معنوي هام، وكل تشابه مع الأشخاص هو مجرّد 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 منظورسيميائي(ينظرwww.satartaimes2.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 مونها «فرع من أصل يبدأ صفرا ثم يملأ بالمعلومات المختلفة عن طريق إسناد الأوصاف والأفعال وردود الأفعال»[2].

والشخصية الدرامية –على اعتبار أنها علامة –تصبح منطلقا 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 يعمد في كثير من الأحيان إلى وصف الملامح الظاهرية حتى يتمكن المتلقي من التشخيص بواسطة المجسد 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 نلحظه 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 مستقبلا لكل ما يصدر من المملوك جابر وتصبح هذه الشخصية مرغوبا 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، فبمجرد 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 مؤوّلا أوليا عن الشخصية، من خلال ما يعرفه المتلقي عنها كما هو الحال "مع الحكواتي"، وفي مرحلة ثانية يستطيع تكوين مؤوّل 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 اللاّ 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 انطلاقا من الواقع. وبهذا يكون المؤشر الأول لتحديد ملامح الشخصية، ليأتي بعد ذلك النص برسم تلك الشخصية، ويحاول إعطاءها أبعادا 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 مجرّدة 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 مؤشرا على الشخص؛ فاسم جابر ومنصور في اللغة مشتق من فعل جبر ونصر، فأما الأوّل فهو اسم فاعل يقوم بجَبْرِ ما كُسِرَ، 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 تجلى في النص، «لِمَ أراهن على أحد ولم أقل شيئا»[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 والحركية 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، وملامحه 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 وإلاّ 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 مناسبا 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 والتجوّل بثقة خلالها»[1].

وفي نص مغامرة رأس المملوك جابر'نجد تسمية الخليفة ب: شعبان المنتصر بالله ووزيره الخصم بـ: محمد العبدلي؛ هاتان التسميتان قائمتان على المرجعية الدينية، فالخليفة رغم طغيانه وظلمه يسمى بالمنتصر بالله، وما لذلك من دلالة سياسية، فالروح العربية تعوّدت 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 إلاّ إذا كان واثقا أنّ خط الرجعة مأمون»[2].

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

1. عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة، 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 التغيب المقصود جعل الشخصية كما هي في الواقع، إنها أيٌّ 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، إلاّ أنّ الموقف السلبي حتم على الكاتب أن لا يعطيه تسمية خاصة فهو كالعوام الذي لا يعرف إلاّ 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 ان يقوم بدوره الممثل الذي قام بدور منصور...، ينظم إلى الجماعة ويجلس واضعا كفيه في حجره، يلتفت الآخرون إليه، إلاّ أنهم لا يعيرونه كبير اهتمام»[1].

دال الشخصية:

إلى جانب اسم العلم والصفة فإن الدال أيضا يعمل على إظهار الشخصية ويقوم بتحديدها من خلال إشارات تكون دالة عليها ومساهمة في تعيينها ولأن «الشخصيات على اعتبارها مفهوما سيميولوجيا»[2] فإنها شيء يتم تشكيله بواسطة اللغة، «ولا تأخذ صورتها النهائية إلاّ 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: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص: 26.
3. رشيد بن مالك: السيميائيات السردية، ص: 130.

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

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

ومن العلامات الدالة أيضا على ما يتميز به جابر المغامر نجده في عملية الرهان التي قام بها مع المملوك منصور حين طلب منه قرشا 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 تناقضا عند الرجل الرابع الذي وإن قضى كما يقول «فترة ليست قصيرة في السجون، ومع هذا ازددت يقينا بأن ما تقولونه لا يقود إلى ما نحن فيه، نهترئ كالنفايات ونجري قلقين كالكلاب الملدوغة، وندفع

1. المسرحية، ص: 45.
2. نفسه، ص :11.

ضـريبة خلافـات لا نعـرف أسـبابها ولا مغزاهـا"»[1] فهـذا الملفـوظ يـدل في أوّل وهلـة علـى أن الرجـل يحـاول أن يكـون صـاحب شخصـية مـؤثرة ناقمـة علـى الوضـع لكنـه يعجـز علـى إقنـاع الآخـرين أيـن يشـتري بضـعة أرغفـة، ويدسـها في كيسـه، ثم يلقـي نظـرة حزينـة ويمضـي وهـو يقـول «وحق الله ليس هذا طريق الأمان»[2].

هـذه الإشـارات المتنـاثرة عـبر الـنص الـدرامي هـي الـتي مـلأت الشخصـية ووسمتهـا بالوسـم المميـز لهـا، كمـا جعلـت منهـا علامـات مميـزت يـتم تصـويرها مـن خـلال مسـتويات متعـددة، والـتي هـي بمثابـة أيقونـات متعـددة، وعلـى هـذا الأسـاس فـإن شخصـية "المملـوك جـابر" و"الحكواتي" يتم تعيينها بواسطة ما يأتي:

الـدال التصـويري الأول : المملـوك جـابر، رجـل مغـامر لا يأبـه للخطـر المحـدق بـه ويحـاول اسـتغلال الظـروف لصـالحه مهمـا كانـت العواقـب جسـيمة ليرتـبط دال المغـامرة بـه في هـذا الـنص "مغامرة رأس المملوك جابر" فها هو يرد على المملوك منصور الذي أخبره بأن

"منصـور:لو انـدلعت النـار، فسـنكون نحـن الحطـب الـذي يغـذيها فـيرد جـابر: يغـذي النـار مـن أوقدها.

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

ثم نجـده يلعـب لعبـة القـرش طالبـا مـن رفيقـه التوقـع هـل يكـون الخليفـة المنتصـر أم الـوزير 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.

هـذا الحـديث الجـانبي للزبـائن هـو أيقونـة دالـة علـى روح المغـامرة عنـد جـابر، وهـو بـذلك شخصية رغم مجاورته لشخصيات أخرى، إلاّ أنه يتجاوزها بهذه الروح.

التصوير الدلالي الثاني:

يبـدو الحكـواتي العـم مـؤنس رجـلا مطلعـا علـى الثقافـة العربيـة، معتـزا بهـا، مـدركا أن الحاضـر لا يفهـم إلاّ مـن خـلال الإطـلاع علـى الماضـي، وأن الحيـاة مراحـل لا يمكـن اختراقهـا، فـلا مكـان للافتخـار بالـذات إذا لم نعـرف واقعنـا المريـر؛ فـالعم مـؤنس لم يشـأ سـرد حكايـة "الظـاهر بيـبرس" مـن دون المـرور علـى قصـة "مغـامرة رأس المملـوك جـابر" فهـا هـو يـردّ علـى الـذين انتظـروا قصة بيبرس بكل شوق ولهفة:

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

– الزبون: حرقت قلوبنا يا رجل، نريد أن تسمح عن بطولات.

– الحكـواتي: الحكايـات مربوطـة ببعضـها الـبعض، لا تـأتي واحـدة قبـل الأخـرى سـيرة الظـاهر يجيء دورها عندما نفرغ من قصص الزمان الذي بدأنا بحكايته»[2].

وهنـاك دال آخـر علـى الثقافـة مـن خـلال مـا كـان يحملـه العـم مـؤنس وهـو الكتـاب «يتقـدم بحركـة متباطئـة حـاملا بيـده كتابـا سميكـا عتيقـا»[3] ،فالكتـاب أيقـون دال علـى الثقافـة. وكذا صاحبه المتميز بصفات لا تكون إلاّ مع المثقف من هدوء وتواضع وكذا الحياء في الطرح.

وبنـاء علـى مـا ذكـر فـإن دال الشخصـية في الـنص الـدرامي "مغـامرة رأس المملـوك جـابر" مـن ذكـر السـمات وتـوالي العلامـات، فـإن الشخصـية تمـايزت بـين الاخـتلاف والانسـجام فلكـل شخصـية علامـة دالـة عليهـا تجعلهـا تلتقـي مـع بـاقي الشخصـيات الأخـرى، ممـا يسـاعد علـى

1. المسرحية، ص: 12.
2. نفسه، ص: 14.
3. نقسه، 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: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص 31.

سيمياء المكان:

يعتبر المكان في النص المسرحي شيئا أساسيا و محوريا، ففي الغالب تقوم النصوص المسرحية بتحديد المكان و أبعاده أو ما يشتهر به، وفي نصنا " مغامرة رأس المملوك جابر«نجد الكاتب بدأ مباشرة بتحديده " نحن في مقهى شعبي، وثمة عدد من الزبائن يتفرقون على المقاعد المبعثرة في أرجاء المقهى ... »[1] ، وهذا التحديد يسمح بتحرك عوامل القصة، لذلك يعتبر المكان الإطار الحقيقي لحركية 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 مكانا 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 المواضيع.

قد نشأ المكان في النص الدرامي(بغداد، الأفران، القصر) من خلال الحوارات التي تدور بين شخصيات النص، أمر يسمح للقارئ من مسرحة 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 للزمن 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 بحراوي: 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 الإنطباع بأن النص حقيقي، فهو يؤكد أن ما يحكى داخله إنما هو محض تشخيص و بفضل المكان يميل النص، و يبدئ كأن له علاقة بشيئ 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 لرسالته 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 الحكي 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 الونوس: المسرحية، ص: 33.
2. جوديت –كلودنستين– ريمون و آخرون: الفضاء الروائي، ص: 57.
3. المسرحية، ص: 14.

« الحكواتي :(الصوت الهادئ) 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، مماليك 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 لابد من الانتظار حتى ينمو الشعر، و يخفي الوزير سره »[3].

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

---

1. المسرحية، ص: 05.
2. نفسه، ص: 22.
3. نفسه، ص: 37.

سيمياء الفضاء الاجتماعي و الثقافي:

مرَ 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 المعايش 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 نعرج على ضبط وتحديد مفهوم الفضاء المسرحي والمكان المسرحي، حيث يعرف مصطلح الفضاء المسرحي ESPACE باللغة الفرنسية، و SPACE باللغة الانجليزية على أنُه« 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 يستمده من 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 مرسلات 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: رئيف 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 وعلاقاتها باللغة، لا يتم إلا بعد أن يعلل لهذه الظاهرة.

فالثقافة عند الأنثروبولوجيين علم يعنى« 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، فها هو 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 التالي[4]:

- 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 ايجينبو: 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.

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

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، فان 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 المبثوثة 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 أحوالها»[1] .

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 قريبين، 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 مواجها للزبائن « يأخذ العم مؤنس مكانه.. موجها 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، فهاهو 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: الثكنات، 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 ومرتبط بثقافته الاجتماعية المنتجة له، وبناؤه 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 علاماتية ثقافية، مثل: "نتفرج على

2. ينظر أكرم يوسف : الفضاء المسرحي دراسة سيميائية.ص:49.
3. المسرحية.ص:04.
4. نفسه.ص04.
5. نفسه.ص:15.
6. نفسه ص:14.
7. نفسه.ص:12.

جهنم"، "تعال نتراهن" 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 كالخلية 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 التواصلي الهام الذي تلعبه في توجيه القراءة، ورسم خطوطها الكبرى، لدرجة يمكن من خلالها، اعتبار كل قراءة للنص الأصلي من دونها، دراسة قصريه اختزالية من شأنها إلحاق ضرر كبير بالنص وتشويه أبعاده ومراميه» [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 لحمداني: لماذا النص الموازي ، http // WWW.DAHCHA.COM
3. عبد العالي بوطيب :برج السعود وإشكالية العلاقة بين الروائي والتاريخي ،مجلة الناهل ،المغرب، العدد55، 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 ومساعدا مسخرا 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 المرموزات والمدلولات.

« فقد يبدو أنه من نتائج هذا التصور إقصاء المكون اللغوي للصورة، أو الاحتفاظ بمكونها التماثلي 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 ومليئا 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 ظاهراتي، شركة النشر و التوزيع للمدارس، الدار البيضاء، ط1،2006، ص: 203.

2. ينظر حميد لحمداوي: لماذا النص الموازي، htt// www.Dahcha.com

وهذا الطرح يمكننا من تقسيم النص إلى ثلاثة أصناف تمكننا 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 يضح ذلك.

النص الموازي	الدلالة	الصفحة
زبون1:يصفق(يا أبو محمد)	حركة	1
بأخذ العم مونس مكانه	حركة	4
ينسحب الممثلون خارج المكان	حركة	8
يتقدم نحو رفيقه لاهيا مدندنا	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

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

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 حسبانه 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 القالب 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 ترتكز 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 ،فترفع إيقاع المشهد بوصفه لحظات مصيرية في حياة شخصية ينتظر المتفرج نتيجتها»[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 الكتاب 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 سؤالا بعينه، وليبقي في حلقة دائرية تبدأ منهما، وتنتهي إليهما. فالتحقيق إذن تركب في شاكلة أسئلة وأجوبة، فكان بذلك حديثا تضامت به الجمل في أنساق تركيبية، « فهو مواجهة بين إرادتين، ومسرحيا فهو قسمة انتباه المتفرج على اثنين، بحيث يكون الانتباه منصبا على المبارة التي يلعبها الممثلون بالانفعالات والأداء وحركة الممثل»[2].

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

«الرجل الأول: وعندما يسمى الخليفة، لا أحد يطلب من عامة بغداد رأيا 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 ليشاركا معه 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.

هـذا الحلـم هـو انفجـار نفسـي علـى رأي ميخائيـل رومـان «فبعـد تـوتر طويـل وحـوار حـاد، يبـدو مـن وجهـة نظـر البطـل عقيمـا. إنـه لحظـة الانفجـار، لحظـة البـوح بالأسـرار، لحظـة قـذف الحقيقـة في وجـه العـالم لحظـة كشـف الـنفس للآخـرين»[1]؛ وكـم كـان هـذا الانفجـار النفسـي قويـا لمـا هـم جـابر بالمغـادرة وقلبـه كلـه أمـل وفـرح وهـو يحمـل الرسـالة مـرددا: «الطريـق الذاهبـة إلى بـلاد العجـم متعرجـة وطويلـة، أمـا الطريـق العائـدة مـن بـلاد العجـم فهـي مسـتقيمة وقصـيرة. الـبراري خضـراء وملونـة ولكنهـا سـاكنة، ولا تسـتطيع أن تهمـز جوادهـا مثلـي، الشـمس متوهجـة تتـألق كـالعروس لكنهـا مقيـدة بـدورها، أقسـو علـى حـوافر جـوادي لأني مليء بالأشـواق، كـل مـا ينتظـرني لا يحـب الصـبر أو الفـراق لا الزوجـة و الثـروة ولا المراتـب، المـرأة يرتخـي حـزام سـروالها إن طـال انتظارهـا، انطلـق يـا جـوادي ... انطلـق كـالريح أو كالسـحابة»[2]؛ فهـذه الأحـلام الـتي تقاذفـت في خلـد المملـوك جـابر، فغـدت مشـروع حيـاة سـعى إلى تحقيقـه، فـإن المونولـوج أصـبح وسـيلة انعكـاس للمشاعر الداخلية في نفسيته، نبرتها حلم وأمل.

3.السرد:

السـرد هـو حكـي قصـة مـن الماضـي،لها صـلة بالأفعـال الدراميـة في الـنص المسـرحي، هـذا اللـون لـه اقـتراب مـن الشـكل الشـعبي المعـروف عنـد العـرب القـدماء، بـإيراد الـراوي و الحكـواتي مثـل مـا هـو موجـود في مسـرح الحلقـة عنـد المغاربـة، أمـا عنـد الغـربيين فـإن المسـرح البريخـتي ارتكـز بقـوة علـى هـذه التقنيـة، فممثـل دور الحكـواتي يأخـذ المشـاهد أو القـارئ إلى المشـاهد الدراميـة حيـث وقعت.

فـالعم مـؤنس اسـتطاع بفعـل السـرد مـن إعـادة الجميـع، زبـائن المقهـى أو المتلقـين للمشـهد الـدرامي، مـن العـودة إلى التـاريخ العـربي القـديم، فقـد أراد تأصـيل جانـب اجتمـاعي، 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.

زبون2:جفت قلوبنا يا رجل، نريد أن نسمع عن بطولات.

الحكـواتي: الحكايـات مربوطـة بعضـها بـبعض، لا تـأتي واحـدة قبـل الأخـرى. سـيرة الظـاهر بيـبرس يجيء دورها عندما نفرغ من قصص الزمان الذي بدأنا حكايته.» [1] .

وقـد يشـرك الجمهـور المتلقـي في عمليـة السـرد، مـن خـلال الحـيرة والانـدهاش أو حـتى التـأثر بمـا آلـت إليـه الأحـداث «الحكـي يؤكـد فعـلا مسـرحيا يشـبه فعـل الـراوي، وهـو بـذلك لا يـروي للشخصـيات فقـط، وإنمـا يؤكـد علـى السـمة الرئيسـية للخطـاب المسـرحي»[2]؛وسـعد الله ونـوس وظـف هـذه التقنيـة بغيـة تحقيـق هـدف مسـرحه المنشـود، وإشـراك الجمهـور في العمليـة الدرامية.

«الجميـع:من دليـل بغـداد نحـدثكم مـن ليـل الويـل والمـوت الجثـث نحـدثكم. تقولـون فخـار يكسـر بعضـه...ومن يتـزوج أمنـا نناديـه عمنـا .. لا أحـد يمـنعكم أن تقـول ذلـك. لكـل واحـد 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].

فالفعـل المسـرحي لـيس فيـه نـبرة التعـالي، إنمـا هـو فعـل هدفـه توصـيل المعلومـة للمتلقـي، فـالحكواتي أدى وظيفـة مزدوجـة، فمـن جهـة كشـف لنـا عـن وقـائع تاريخيـة وعـن حـال الـبلاد العربيـة في كنـف حكـم مسـتبد، وومـن جهـة أخـرى كـان الهـدف نقـل وقـائع الفعـل الـدرامي علـى اعتبـار أنـه صـاحب دور إصـلاحي. فـورود الماضـي في نـص المسـرحية ،كـان مـن بـاب اعتمـاد ونـوس علـى تقنيـة الحكايـة داخـل المسـرحية، حـتى يـربط المتلقـي بتاريخـه، فـلا يصـلح حاضـر إلا بمعرفـة 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: التنغيم 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.

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

أما التراكيب الأجنبية، فنلاحظ خلو النص منها، فسعد الله ونوس سعى إلى إعطاء الأولوية للغة العربية وليس ذلك عجزا منه أو قصورا،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 مباشر، 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.

«فالاستعارة عند السيميائيين تستخدم لتصنيف التشابه الأيقوني عندما يوحى به بدلا من أن يكون ظاهرا»[1]، ففي تشبيه سعد الله ونوس عند وصفه للعم مؤنس « التعابير في وجهه ممحوة، حتى ليحس المرء أنه إزاء وجه من شمع أغبر. عيناه جامدتا

1. كيرإيلام: 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 .

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

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 والسيميوطيقي»[1].

1 .نص المسرحية، ص:03.

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

مـن هـذا المنطلـق، فـإن الكنايـة هـي اسـتبدال السـبب بالنتيجـة، أو اسـتبدال أحـد الأشـياء بشيء مجاور له، وما يؤكد هذا الطرح، يلمح من خلال قول أحد الشعراء العرب:

ودبت له في موطن الحلم علّة * * * لها كالصلال الرقش شر دبيب[2].

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

بعيدة مهوى القرط إما لنوفل * * * أبوها وإما عبد شمس وهاشم[1] .

فبعـد مهـوى القـرط دال علـى طـول رقبـة المـرأة، وإنمـا يطلـق هـذا التعبـير مـن بـاب الجمـال، والعلاقـة هنا مجاورة.

أمـا في المسـرح، فـإن الاسـتبدال الكنـائي يـرتبط ارتباطـا لصـيقا بالمؤشـر، فـلا يعقـل أن يوظـف السـيف في المسـرحية في غـير وظيفتـه الأصـلية(الحرب)، وإلا عـد ذلـك انحرافـا كنائيـا، فـالمملوك منصـور تعجـب مـن جـابر حـين تلاعـب بـالقرش علـى أسـاس فـول الأخـير أن كـل الدولـة موجودة فيه .

كمـا يوجـد نـوع آخـر مـن الكنايـات الـتي تسـمى كنايـات المشـاهد(Scenic metonymies) ؛ مثـل تمثيـل ونـوس لقصـر الخليفـة أو قصـر الـوزير بكرسـي يلتـف حولـه حـراس فحسـب، مـن دون مظـاهر دالـة علـى العظمـة، لكـن الـبعض يـرى ذلـك نـوع مـن المجـاز المرسل.وهذه بعض من الكنايات التي وردت بكثرة في النص :

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

1.عبد العزيز عتيق: علم البيان، دار النهضة العربية الطباعة وللنشر،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 أفعلها الدرامية ظاهريا، 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، لابد 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 يمسحني 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.

للـديكتاتوري الراغــب في الحكــم ولــو بــالعنف وفي بعــض الأحيــان، تصــير الشخصــية هــي الــتي تصنع اللغة، فحديث الوزير مع المملوك جابر أثناء توديعه له، جعلتنا أمام وجه آخر نلمحه في السياق التالي :

«الوزير: حانت اللحظة ياجابر 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 بأغلى مما تستحقه خدمتي التافهة.وعوده لا يحلم بها مملوك

الوزير: الوعود محفوظة. سننفذها ونزيد»[1].

فالشخصــية هنــا صــنعت اللغــة، فــالوزير بــالرغم مــن جبروتــه إلا أن حاجتــه إلى المملــوك جــابر جعلــت لغتــه مختلفــة ،وحــتى نــبرات حروفهــا كانــت عاديــة، والحــال نفســه مــع جــابر،لأن الموقــف حــتم عليــه الحــديث بنــوع مــن الخديعــة والمكــر وهــو مــا يســمى في لغتنــا الحديثــة بالدبلوماسية.

ولــو تأملنــا هــذه الثنائيــة جيــدا، لوجــدناها قائمــة علــى مبــدأ التــأثير والتــأثر، فــإذا كــان الحــوار بــين الشخصــيات يصــنع اللغــة، فــإن هــذا الســياق نفســه يعــود ليــؤثر في طريقــة حــديث الشخصيات الدرامية فيما بينها.

---

1. المسرحية، ص:45.

حركة النماذج العاملية وخطابها في النص الدرامي:

تعتبر عملية القص نوعا من السلوك البشري: «فهي محاكاة أو تمثل توصل من خلاله الكائنات البشرية ضروبا معينة من الرسائل التي يتم نقلها بواسطة الرمز أيا كان ويستلزم ذلك من المؤول التمييز بين موقعه المباشر وموقع آخر يقدم بواسطة النص»[1]، وبذلك يتم استحضار أحداث القصة عن طريق الخيال لتروي 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 السيكولوجية منها أو السوسيولوجية، أو حتى من الناحية الفيزيولوجية، كل حسب موضوع الدراسة ومنهجها، بالرغم من صعوبة الفصل أحيانا 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 إلاّ من خلال رسم خصائص الشخصية ومميزاتها الجنسية النوعية، ونفسيتها 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 جوهرا ميتافيزقيا، 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 ثلاثية 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" ففبروب يعد من الباحثين الأوائل الذين تناولوا الموضوع بالدراسة رغم أن مجالات دراسته تصب على الحكاية العجيبة دون سواها، إذ يرى أنها تنتظم وفق نظام خاص يحكمها مبينا أنه: « يتوجب علينا أن نشير غلى أن القوانين الموضوعة لا تخص إلاّ 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، فالفعل يعين الفاعل، وهذا على أساس الوظيفة Fonction، « ويعنى بالوظيفة" ما تقوم به الشخصية من فعل محدد من منظور دلالته في سير الحبكة»[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 بنيوي 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 والعطاء

جـ دائرة فعل المساعد: تتمثل في سد حاجات البطل

د- دائرة فعل الأميرة: تحتوي على طلب القيام بمهام صعبة (M) والوسم بالعلامة (J)، اكتشف 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 جوهرية وهي تتوزع على سبع دوائر كبرى (Sphére **Fonction**)* تقوم بها شخصيات ويقوم دورها في تنفيذ تلك الوظائف ونص: مغامرة رأس المملوك جابر «في بيته من حيث كونه حكيا وتمثيلا لما وقع، ونقلا 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 الذوات وعلى وصله مع الأخرى»[2]، وفي هذه العلاقة «التواصل يركز على المرسل الذي يقدم باعتباره واهبا للمتلقي فكل رغبة من قبل ذات الحالة لابد أن يكون وراءها دافع يتوجه إلى عامل آخر يسمى المرسل إليه**Destinataire**»[3]وهذه الصلة لا تمر إلاّ عبر الذات بالموضوع والراوي هو الذي يجعل للذات رغبة ما، والمروي له هو من يدرك أن ذات الإنجاز قد حققت غايتها، ويكمن أن نمثل هذه العلاقة على الشكل التالي:

مرسل ⟵ ذات ⟵ موضوع ⟵مرسل إليه

و- دائرة فعل البطل المزيف: 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 **سوريو** 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 لحمداني: 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. ألجيرداس جوليان غريماس: في المعنى، تر: نجيب قراوي، مطبعة الحداد، اللاذقية، سوريا،2000،ص:99.
3. نفسه، ص:99.

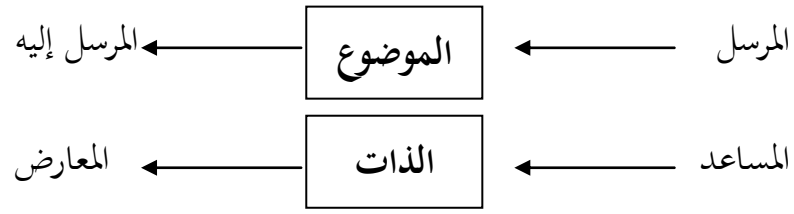
تطبيقا على نص "مغامرة رأس المملوك جابر" نجد أن الموضوع قائم على الاستئثار بالحكم وصراع قائم بين الخليفة المعتصم بالله ووزيره العبدلي الذي وجد في شخص المملوك جابر الوسيلة للتواصل مع أطراف خارجية قد تساعد على الوصول إلى الموضوع المراد (الحكم)

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 بالموضع، 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.

وهـذا المخطـط يبـين العلاقـة القائمـة بـين المرسـل الـذي يوجـه الـذات نحـو الموضـوع برغبـة معينـة والمرسـل إليـه ويبـين أيضـا طـابع الصـراع بـين الـذات في بحثهـا عـن موضـوع القيمـة، وسـعيا لتحقيـق الفعل رغم إذن في الحالة الأولى هي علاقة تكاملية أما الثانية هي علاقة تقابل وتعارض.

وإذا أردنـا أن نطبـق هـذه الخطاطـة علـى الـنص الـدرامي "مغـامرة رأس المملـوك جـابر" فسنجد النماذج التالية:

الأدوار العاملية:

هـي الأدوار الـتي تسـند لممثـل أو مجموعـة مـن الممثلـين يقومـون بوظيفـة واحـدة، تحـدد دورهـم في القصـة؛ فالعامـل عنـد قيامـه بالفعـل، يحتـل دورا غرضـيا إلى جانـب دوره العـاملي في علاقتـه بالوظـائف المسـندة إليـه؛ مـن هـذا المنطلـق يصـبح الـدور العـاملي هـو الموقـع الـذي يحتلـه الفاعـل مـن خطاطـة النمـوذج العـاملي، كـأن يقـوم بـدور المرسـل أو المرسـل إليـه، أمـا الوظيفـة فمـا يوكـل إليـه للقيـام بالفعـل. مـن هنـا تكتسـب العوامـل هويتهـا وتتحـدد معالمهـا مـن خـلال مـا يسـند إليها ويجعل كل واحدة مميزة عن الأخرى.

ففـي مسـرحية "مغـامرة رأس المملـوك جـابر"، فالمرسـل مـن حيـث الـدور العـاملي، هـو مـن يريد إرسال الرسالة التي تطلب التدخل الأجنبي

«الـوزير: إذا لم تخـرج الرسـالة مـن بغـداد فقـل علينـا السـلام. القضـية حيـاة أو مـوت. ينبغـي تنفيـذ الخطـة مهمـا كـان الـثمن لم يعـد مهمـا، سـنقبل كـل المخـاطر»[1]، فـالوزير هـو مـن يقـوم بفعـل الإرسال، وتوفير أي شيء في سبيل وصول الرسالة.

---

1. نص المسرحية، ص:28

أمـا الوظيفـة العامليـة للمرسـل إليـه، فيمثلهـا ملـك الفـرس "داوود بـن منكـتم"، والـذي لا محالــة سيســتفيد مــن هــذا المخطــط « ســيكونون كــالكلاب يلعقــون أحــذيتنا،.. ويطلبــون مرضاتنا،أسـوار بغـداد عاتيـة يـا بـني، وإذا لم أضـمن هـدمها مـن الـداخل، لا أرمـي بجيشـنا إليهـا، وهو يناطح حجارتها» [1].

أمـا المملـوك جـابر فيمثـل دور المسـاعد مـن جهـة،على اعتبـار أنـه قـام بمسـاعدة الـوزير بـإخراج الرسـالة، وفي الوقـت نفسـه يمثـل الـدور العـاملي للفاعـل؛ فهـو مـن تحمـل فعـل المغـامرة مـن خــلال كتابــة الرســالة علــى جلــد رأســه، وفعــل الخــروج مــن بغــداد رغــم عيــون الخليفــة وحراسـه،«راقبـت الحـراس سـاعات طويلـة يـا مـولاي، رأيـتهم كيـف يفتشـون، وكيـف تتغلغـل أصـابعهم كالثعـابين في كـل شـيء يمزقـون الثيـاب، يقطعـون الأحذيـة. يؤلمـون النـاس وهـم يغرسـون أظـافرهم في كـل بقعـة مـن أجسـادهم.البطون والظهور..وأحيانـا بـين الأفخـاذ.. ولكـن لم يخطـر بباله أن يفتش تحت الرأس..» [2] .

بقيـام جـابر بنقـل الرسـالة، فـإن الـدور الـذي قـام بـه يسـاهم في تكثيـف الفعـل « إذن إليـكم التـدبير.. ننـادي حـلاق، فيحلـق شـعري، وعنـدما يصـبح جلـد الـرأس ناعمـا كخـد جاريـة، يكتـب سـيدنا الـوزير رسـالته عليـه. ثم ننتظـر حـتى ينمـو الشـعر ويطـول فـأخرج مـن بغـداد بسـلام.. »[3]، ويقابـل هـذا التكثيـف للأفعـال، تكثيـف دلالي يخـص صـفات هـذا المملـوك؛ فهـو«ذكـي ذكـاؤه وقـاد، لمـح الفرصـة تـواتي فـانقض عليهـا بـلا تـراخ، يـؤمن أن الفرصـة قـد لا تـأتي مـرتين، وسـر الفطنـة ألا تحتـاج الفرصـة مـرتين، وإن أسـعفه الخيـال، صـارت ا لأمـاني سـهلة المنـال»[4]؛ هـذه 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 عونا خارجيا يحسم الصراع.

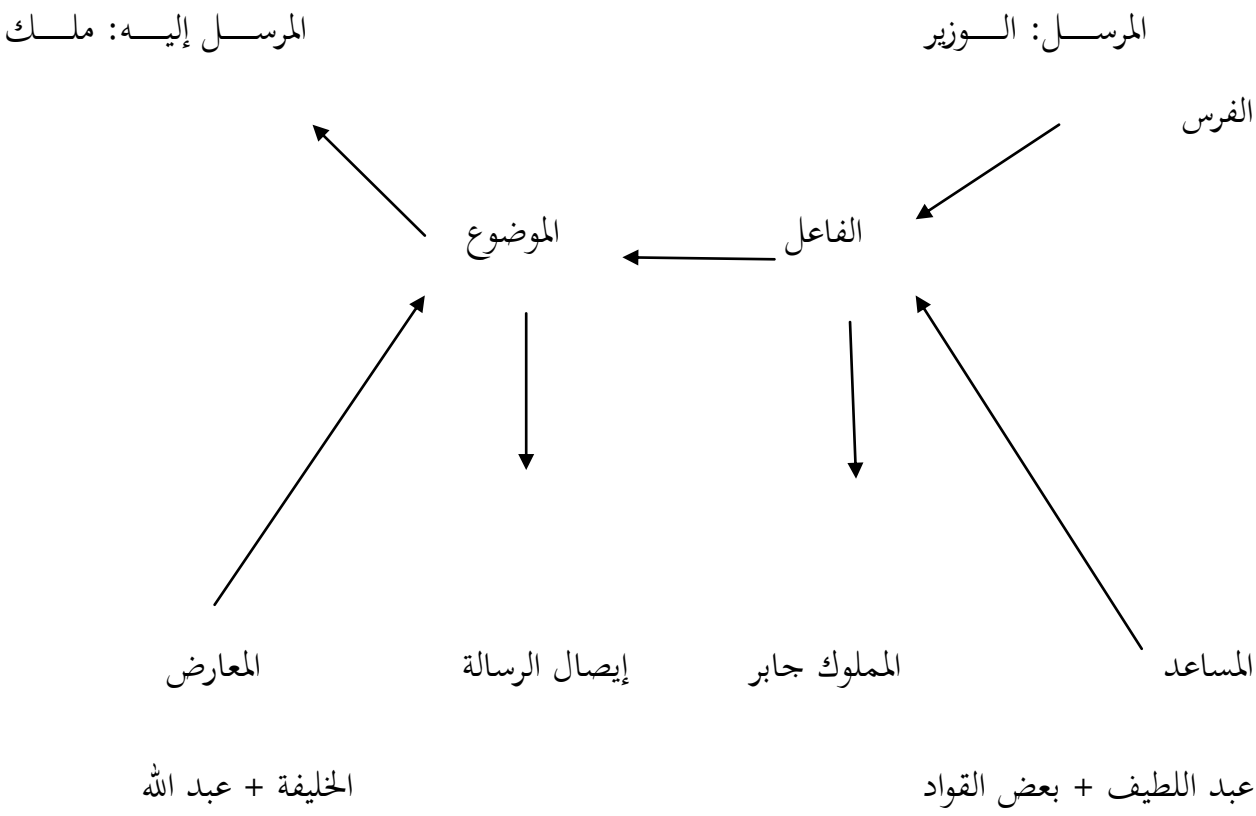
عبد اللطيف: أنت نفسك تمهلت، ووافقت على أن الأمر يحتاج إلى استعداد.

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 العاملية في قصة مغامرة رأس المملوك جابر على النحو التالي:

---

1. المسرحية، ص:27



يشكل هذا النموذج فضاء تركيبيا توظف فيه الشخصيات الدرامية، وتتحقق فيه الموضوعات التي أراد المؤلف التطرق إليها، ويكون ذلك وفق مسارين، الأول يقوم بالعرض، والثاني يخص ملفوظات الأحوال وما يتصل بها.

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 تعاقدي 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 تعتريها رغبة امتلاك ما هو مفقود، ككسب المال والحياة السعيدة بالنسبة للمملوك جابر، والاستئثار بالحكم والسلطة بالنسبة للوزير العبدلي، فمن خلال الملفوظات السردية تتبين لنا حالة المملوك جابر مثلا، 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 شيئا وشخصا، (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 ويلات نظام متسلط لا يراعي حق الرعية، فيحاول استغلال الظروف لصالحه«معنى ذلك أننا نرتفع مرتبة إذا ارتفع مقام سيدنا الوزير، ويعلو أيضا مقام مماليكه، لكن شوطا واحدا يكفي السباق»[1] وهكذا تتحقق رغبة الذات في الانفصال عن واقعها المعيشي والاتصال بالثراء بعد إيجاده 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.

1. المسرحية، ص 26.

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 واللاّقيمة

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 وكينونة 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 السردي 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 للمتلقي، 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 التنويع 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 المألوف "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 تصوراته، وقد تكون ناتجة عن عوامل خارجية، ناتجة عن الواقع ومتطلبات المواقف.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 وبتضافر 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 لابتلعتم إبليس قبل أن يجدوا الوقت لتطويقنا.

عبد اللطيف: ليس سهلا أن تطلب غزوا أجنبيا 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 الورود والعطور. هذه حرب... سيقتلون ويخربون طبعا 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 ألَمَ 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 مضطرا 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 الأماني سهلة المنال" وأما الوزير فيوصف بالقول "الوزير تجاوز الأربعين وهو بدين، وفي تقاطيع وجهه لؤم قديم ومزمن منقبض الأسارير، يمور في عينيه حقد كظيم»[1].

فكل هذه الملفوظات تسمح للمتلقي بتفهم 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 للملوك 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.

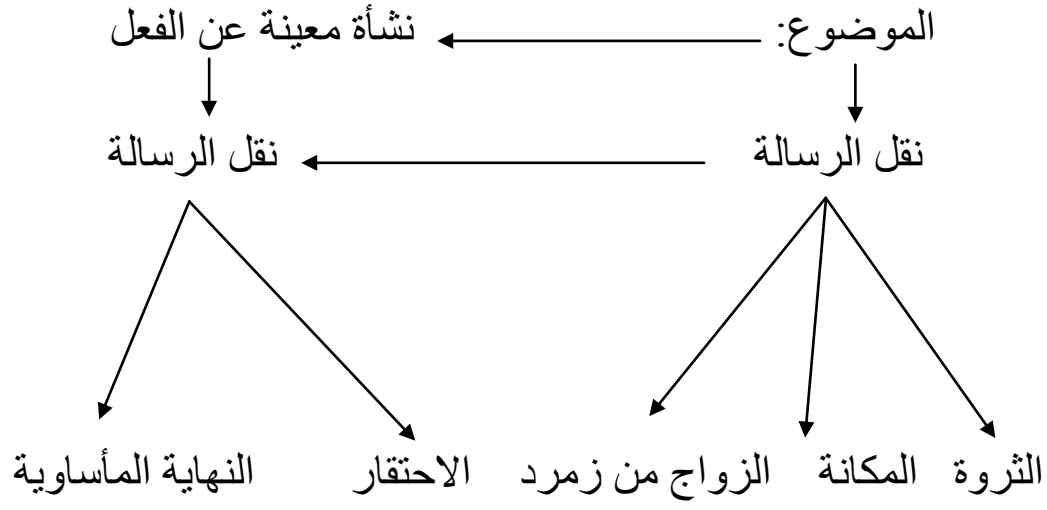
... جابر: أفكر بأشياء مثيرة يختلط فيها وهج الذهب وعطر زمرد وعلو المقام. أمتأكد أن سيدنا الوزير لن يرد طلبا لمن يحمل الرسالة؟.

ياسر: ربما كان مستعدا لأكثر من ذلك.

جابر: سأبحث عن الإلهام إني بحاجة إليه....كل شيء يتعلق بهذا اللهيب الذي اتقد به رأسي »[1].

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 سيترتب 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 سيترتب 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 منكتم وابنه. وعلى هذا الأساس يكون الرسم البياني التالي:



1. المسرحية، ص:25.

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 إنهائه 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 AGISSANT »[1]، 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 الموضوعOBJET 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 الملوك جابر بخطة يرى فيها خلاصه « المملوك جابر ذكي و ذكاءه 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 تناهى 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 تساعده 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 بتحقق 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 إستراتجية 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 تئن وتعاني 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 بايجابية أو بسلبية.

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 " منكتم و ابنه هلاوون"، وبعد قراءتهما للرسالة ينفذان المطلوب منهما.

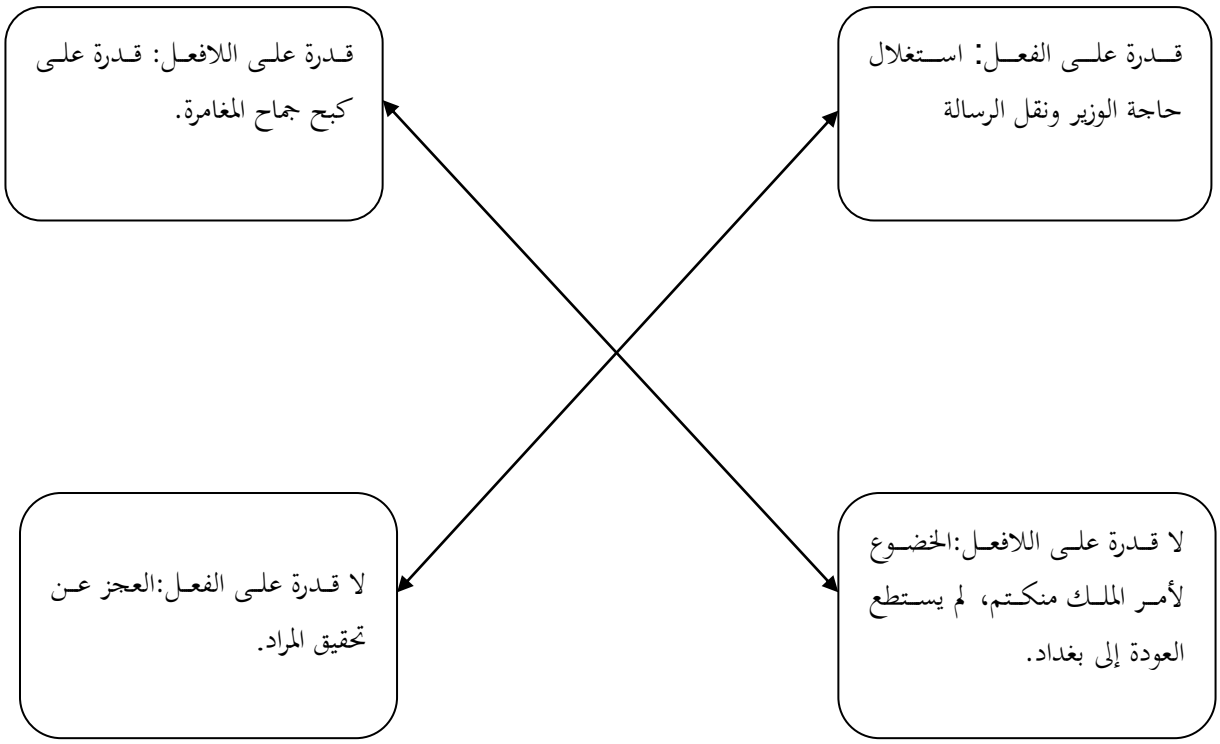
«الملك:(مبتسما والخبث يلون لهجته) قرأنا الرسالة أيها المملوك، وسننفذ ما يطلبه وزيركم منا»[2].

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 التالي[3].

---

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 اللافعل، من خلال إلغاء الذات لإرادتها وفرض قيود عليها، فتشل حركة الفعل ويصبح الفاعل في حال من اللاقدرة ومن اللافعل، ويقع في هذا الركن فعل الملك منكتم 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 مناسبا للمواقف، وما قصة المملوك جابر إلا عبرة للقارئ.

فالملفوظات السردية ساهمت في خلق معادلات موضوعية لدى الفاعل يدفعه من جهة إلى الإقدام على المغامرة، ومن جهة ثانية أبعدته عن أخرى بسبب عدم حسبان ما يترتب، ويصادف ذلك عند المتلقي ما يشجعه على تغيير بعض سلوكياته، وتطوير إمكاناته 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 التسيس.

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 عام1970، إلا أنه بالإمكان إسقاطها على واقعنا وتأويل دلالاتها على حسب ما نراه يحدث، (وهنا تبرز ضرورة النص في أن يحمل علامة الفعل التواصلي الذي أنتجه بين مؤلف وقارئ، داخل سياق معين، ومن أجل أهداف معينة).

3 - أخذ سعد الله ونوس في مشاهده المسرحية مرجعية المتلقي (قارئ/مشاهد) بعين الاعتبار، أي أنه ركز على عوالمه 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 تطبيقيا .

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- إن 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 السردي في مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر؛ يقوم على الحكي المرتكز على مجموعة من الأفعال، لذلك فإن النماذج السردية جاءت مكيفة 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 وتتحقق داخل المسرحية، أمر يسمح للمتلقي 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 تجلي 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 الثنائيات 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 تغيرية إصلاحية على جميع المستويات، ويتطلع إلى مستقبل زاهر، فيتصرف التصرف المطلوب منه إزاء ما يعيشه.وبوصف 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 السيميوطبوغرافي النابع من دراسات إدوارد هال، والذي لم يكن مناسبا 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 apparait 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 connaitre 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 proximie.
Et d'un autre coté, 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 connait à travers l'autre, l'apparition d'un personnage vis-à-vis un autre dans le texte théâtral, permet de faire apparaitre plusieurs aspects qui peuvent être projetés dans la réalité, surtout celles qui s'interposent pour prouver l'égo , ce qui apparait 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 texte sur l'effet du passé, SAAD Allah Ounnous à 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'attirance, 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 nouvel horizons dans les domaines de recherche académique, contribuant à l'exercice de prise de conscience des peuples arabe, comme il permet au chercheur d'aborder le coté sémiologique issu des études d'Edward Hall, ce qui ne connait pas aux histoires précédentes.
Et pour démontrer l'importance de l'exploitation du lieu sans abus et la mise en place d'un model qui permet aux réalisateur 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 connait 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 التليفزيوني، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر،2007.
6. ألارديس نيكول: علم المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، دار سعاد الصباح، الكويت، د ت.
7. ألجيراس 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 كريسطيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997.
17. جونيت –كولدينستين – رايمون 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 السيمائية السردية ، دار القصبة للنشر ، الجزائر، د ط، 2000.
23. روبرت شولز: السيمياء و التأويل ، 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 و التأويل، مدخل لسيميائيات ش. س بورس، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1 ،2005.
30. سعيد بنكراد: سيمولوجية الشخصيات السردية، دار مججلاوي، عمان، الأرد،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 البضاء، 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 القراويين، 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، ط2ن 1984.
44. فاتن علي عمار: سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث، دراسات، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الكويت، دت .
45. فلاديميربروب: 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: رئيف 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، دارالثقافة للنشر، الدرالبيضاء، 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،ط1985،1.
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: شاكر عبد الحميد، المجلس الأعلى للآثار،مصر، دط، دت

4. الزمخشري محمود بن عمر : الكشاف ، 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 هـال: البروكسسـيميا، ترجمـة: بسـام بركـة، العـرب و الفكـر العـالمي، الكويـت، العدد:02، 1988.

3. خالد لغربي: قراءة في الفضاء المسرحي، مجلة العلامات، المغرب، العدد:31، 2009.

4. زهـير حسـن: الملـك هـو الملـك ومسـرح المـرأة، مجلـة الآداب اللبنانيـة،بيروت، لبنـان، عـدد: آب، 1987.

5. سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 1997.

6. الطيـب صـديقي: سـعد الله ونـوس ومسـرح التسـييس، مجلـة الوسـط، سـوريا، العـدد:217، 1996.

7. عبـد العـالي بوطيـب: بـرج السـعود وإشـكالية العلاقـة بـين الروائـي والتـاريخي، مجلـة المناهل،المغرب، العدد:55، 1997.

8. فـؤاد دوارة: حـوار مـع الكاتـب السـوري سـعد الله ونـوس، مجلـة الهـلال، سـوريا، عـدد نيسـان 1977.

9. فـؤاد دوارة: مسـرح المقهـورين، رؤيـة جديـدة تهـدم نظريـة أرسـطو، مجلـة العـربي، الكويـت العدد:272، 1981.

10. فـاروق عبـد الوهـاب: مـع كتـاب المسـرح، حـوار مـع ميخائيـل رومـان، مجلـة المسـرح، مصـر، مايو، 1967.

11. مصـطفى عبـود: سـعد الله ونـوس مـن مسـرحة العـالم إلى مسـرحة الـذات، مجلـة الفنـون، وزارة الثقافة، سوريا، 1997 .

12. نبيل حفار: حوار مع ونوس، مجلة الطريق، سوريا، العدد:02 ،أفريل: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. 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 العاملية وخطابها.....ص:103.

الأدوار العاملية.....ص:107.

منطق نظام العلاقات.....ص:110.

الصعيد النظمي للأداء.....ص:113.

الخاتمة.....ص:127.

الملحق بالغة الفرنسية.....

ص:131

قائمة المصادر و المراجع .....

.ص:135.