الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر–باتنة1– كلية اللغة و الأدب العربي والفنون

قسم اللغة العربية وآدابها

آليات تلقي الخطاب المسرحي عند سعد الله ونوس

" الفيل يا ملك الزمان – الملك هو الملك " أنموذجا

مقاربة سيميائية

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي الحديث

فرع: مسرح عربي

إعداد الطالب:
بوزيد قاسم

إشراف:
أ.د/ عبد الرزاق بن السبع

أعضاء لجنة المناقشة:

أ.د الطيب بودربالة	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة1	رئيسا
أ.د عبد الرزاق بن السبع	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة1	مشرفًا ومقررا
أ.د متقدم الجابري	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة1	عضوا مناقشا
أ.د سليم بتقة	أستاذ التعليم العالي	جامعة بسكرة	عضوا مناقشا
أ.د محمد بن زاوي	أستاذ التعليم العالي	جامعة قسنطية1	عضوا مناقشا
د ليلى بن عائشة	أستاذ محاضر–أ–	جامعة سطيف2	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1440/1439هـ – 2018 / 2019م

المقدمة

المقدمة:

يعتبر المسرح من الفنون التي لها اتصال وثيق بحياة المجتمعات، كونه توليفة تُجمع في شبكة متجانسة من الأحداث والشخصيات، وكذا الأزمنة والأمكنة واللغة في قالب واحد. كل ذلك سمح للنص الدرامي من أن يكون أحد أهم الوسائل التعبيرية، والتي إن جسدت على الخشبة تُمكِن الفرد من التعبير عن أماله وآلامه، عن طموحه وهمومه؛ كيف لا؟ وقد عدّه الفلاسفة وسيلة تطهير، لما يحمله من طابع الفرجة والترفيه في قالب الكوميديا، أو من خلاله تعبيره عن المأساة والألام الحاملة للأبعاد التراجيدية.

وأما على رأي بريخت؛ فإنّ للمسرح أبعادا تتعدى التفريغ والفرجة. إنّه فن يسعى إلى تثوير الشعوب وتعبئتها واستنهاض هممها. فلا يشترط أن يكون الفرد متعلما أو جاهلا، فلكل منهما أهميته، كما أنّه لا يرى الناس على أساس طبقي، فالجميع سواءُ وجب احتواؤهم جميعا. وحينها يجد الباحث نفسه أمام خطاب مسرحي يتمحور في الاستكانة المثلى لنظام التغيير الجسدي المجتمعي، والقيام بفعل التحريض على انتشال الذات الفردية من سلطة الإيديولوجيات الحاكمة، وتحريرها من ربقة الاستبداد والتخلف الفكري، فالمسرح صناعة إنسانية معبرة عن التحضر المتجسد من خلال احترام رأي الأخر وإعطائه حق التعبير مهما تباينت وجهات النظر واختلفت السلوكيات، إنّه وببساطة تعبير راق عن رسالة الاتصال والتواصل مع الذات بجميع مكوناتها، ومع الأخر في مختلف تجلياته

على ضوء هذه الأهمية التي يمتلكها الخطاب المسرحي. فإنّ النقاد المختصون حاولوا تناول هذا النوع بعيدا عن مؤلفه بالدراسة والتحليل بمناهج ربط بعضها النص بالمجتمع، وابتعد بعضها عن ذلك، وصولاً إلى المتلقي الذي كان محورا لدراساتهم النقدية المتعددة منذ بدايات القرن العشرين إلى وقتنا الحالي، أين يتمّ التركيز على عملية القراءة والتلقي وانتاج الدلالة سيميائيا، وكلها مصطلحات أصبحت تطرح بشدّة.

ولأنّ الخطاب المسرحي خطاب غير قار أو مستقر، كونه يحوي الكثير من التغيرات إلى درجة تمنع كل محاولة للتوفيق بين مختلف وجهات النظر في كيفية تناوله، وما يفسر هذا الاختلاف، يرجع إلى أن لغوية الخطاب في حد ذاته، والتي لا تشير إلى كونه نظاما ذا موضوع محدد، وإنما هو عبارة عن مقاربات تتعايش من خلال علاقة خاصة. فالنص المسرحي لا يحتكم إلى مرحلة مسبقة للفهم، لأنّ تلاحمه بالمعنى يسمح للمتلقي بوضع استراتيجية قراءة قد تبدو غريبة عن مساره، وأن تعذر فك النص عن المجال الأيديولوجي للتأويل، سيؤدي إلى تباين خيارات المؤول.

وأمام هذا وذاك، اتجهت دراستنا إلى الاهتمام بعملية تلقي خطاب النص المسرحي المركزة على متلقي النص، انطلاقا من أن وجوده الحيوي بوصفه عنصرا نوعيا في سيرورة الإنتاج المسرحي وتأويله بفعل العلاقة حوارية بينه وبين النص، والمولدة لأنواع من اللذة التي يحصل عليها من ممارسته لفعل قراءة النصوص الدرامية، وبهدف تلمس استراتيجيات التلقي الضمنية.

إضافة إلى ذلك، حاولنا تلمس المستويات الجمالية للكتابة المسرحية وكيفية قراءاتها المختلفة وفقا للرؤى الذاتية للمتلقي، بالرغم أننا لم نتناول النص المسرحي بعيدا عن مكوناته الهيكلية، بل حاولنا استكشاف طبيعة العلاقات بين فضاءاته ودلالاته المتوالدة، ففضاء مسرحية الملك هو الملك وكذا مسرحية الفيل يا ملك الزمان المعنيتان بالدراسة، فضاء متكامل من حيث المكان والزمان، أفعال الشخصيات وأنواعها، ولغة الخطاب ودلالاتها، مما يحدث نوعا من التفاعل بين المؤلف والمتلقي نتيجة لعملية التخيل.

وأثناء البحث، لم نتناول هذه العناصر منفردة، بل إنّ تطرقنا لها كان من خلال النظر إليها ككل واحدٍ مشكلٍ لخطاب النص المسرحي، فلم نفصل بين العلامات القارئ الضمني وتأثيرها في توجيه المتلقي ليولد المعاني، كما لم نفصل بين الفضاءات المكونة للنص المسرحي، فقد حاولنا البرهنة أن كل مكون لخطاب النص يعدّ منطلق لبحث لا يتوقف، معتمدين على الملاحظات التي استوقفتنا، وعلى الفرضيات التي أثارتنا، قصد الوصول إلى ميكانزيمات تؤدي إلى اكتشاف سيرورة الحكاية، ودورها في بناء خطاب مسرحي له غاية معينة، لذلك وقع اختيارنا على عنوان أطروحتنا الموسومة بـ: "أليات تلقي خطاب النص المسرحي عند سعد الله ونوس مقاربة سيميائية، مسرحية: الملك هو الملك، و مسرحية الفيل يا ملك الزمان أنموذجا"، فاختيارنا لمسرحية الملك هو الملك، ومسرحية الفيل يا ملك الزمان، للكاتب المسرحي السوري سعد الله ونوس، يرجع إلى ما لمسناه من دقة في تصوير الواقع العربي الذي تختزل فيه ثنائية الماضي بالحاضر، بحثا عن الحل الجمعي لمعاناته، ناهيك على أن مسرحيتين تحملان في طياتهما خطاب أيديولوجيا يحاول جعل المتلقي عنصرا هاما يتفاعل مع الخطاب فيدرك دوره التغييري.

وعلى خطاب هتين المسرحيتين، سنحاول تطبيق تصورتنا البحثية القائمة على التحليل والتطبيق. انطلاقا من إجابتنا على سؤال: كيفية تجسد خطاب النص المسرحي من خلال علامات القارئ الضمني وفنيات تشكله وكيفية انتاج الدلالة من خلال فضاءاته على ضوء المقاربة السيميائية؟

أسباب اختيار الموضوع:

قد يتساءل البعض حين يطّلِعُ على عنوان أطروحتنا الموسومة بـ**:** أليات تلقي خطاب النص المسرحي عند سعد الله ونوس مقاربة سيميائية، مسرحية الملك هو الملك ومسرحية الفيل يا ملك الزمان أنموذجا، عن السرّ في اختيارنا لهذا الموضوع بالذات. عندها نجد أنفسنا مضطرين لسرد جملة من الأسباب التي كانت بمثابة الدافع لنا على خوض هذه المغامرة العلمية والإبحار في أهوال قد سبقنا الكثير إليها، أين ذللوا الصعاب، وفتحوا الأبواب، فترآت لنا فرصا بحثية تتيح لنا تحقيق الذات العلمية من خلال السير على نهج هؤلاء الأعلام. وسنحصرها في جملة من النقاط:

- إن الفن المسرحي يتيح لدارسيه فرصة الاطلاع على أهم البنى الفكرية والجمالية التي تكون مزروعة في النص الدرامي، حيث تبرز علاقة تأثيرية تجمع الكاتب (باث) والقارئ (المستقبل) مما يشكل مرتكزا جوهريا من مرتكزات الخطاب.

من هنا ألفينا أن اعتماد مناهج نقدية جديدة كنظرية التلقي والسيميائية تحقق فرضية تجاوب الفن مع روح العصر ومستجداته.

- إنّ الاعتماد على نظرية التلقي وفق منظور إيزر، وكذا التحليل السميائي كمنهج تبرز أهمية الإحاطة بالفهم (السوسيو لساني)، والإمعان في دراسة المحيطات التي تعنى باللغة والطبيعة التي تستفحل داخل حيثية المضامين الإشارتية والعلاماتية في متن لغة الخطاب المسرحي. فالتلقي والسيمياء إذًا يعتبران منهجا للعلوم الإنسانية وتطبيقات سوسوسيو تاريخية يساهم في فهم حيثيات الخطاب المسرحي. وعليه فإنّه يعد الأنسب في تفكيك الخطاب المسرحي المرتكز على النبرة السياسية.

- يعتبر المسرح السياسي من أهم الفنون التي سمحت للمثقف العربي من أن يعبر عن مدى رفضه لواقعه المعيشي، فقد كانت نكبة حزيران (1967) نقطة تحول في حياته أين ثار على أوضاعه، وسعى للمطالبة بالقيم التي تهم المواطن البسيط كالعدل، والمساواة وكشف حقيقة العلاقة الموجودة بين المواطن والسلطة، وكيف أن هذا المواطن ذاته يحمل بذور موته من خلال رضوخه وهوانه.

ومن هنا كانت المحاور التي ارتكز عليها سعد الله ونوس رائد مسرح التسييس في مسرحية الملك هو الملك، مسرحية الفيل يا ملك الزمان، واللتان هما محور بحثنا. المنطلق الذي أثار فضولنا، ودفعنا للبحث فيما يمكن استنباطه واستخراجه من خطاب النص المسرحي السياسي، في حال طبقنا عليه مناهج نقدية حديثة

إشكالية البحث وحدوده:

إنّ بحثنا يركز بقوة على إشكالية أليات تلقي خطاب نص المسرحي عند سعد الله ونوس بأبعاده الإيديولوجية المبثوثة في ثنايا مسرحية (الملك هو الملك) وكذا مسرحية (الفيل يا ملك الزمان) وذلك بإبراز جماليات التلقي القائمة على كشف علامات القارئ الضمني في النص المسرحي، والمعتمدة على البعد الذي يعطيه المرسل، والسيميائية كمنهج نقدي، يسمح بدراسة الفضاءات الفنية المتولدة من خطاب النص المسرحي، القائم على البعد المحتوى الذي يعطيه المستقبل.

فالتلقي وفق المنظور السيميائي يرتكز على السياقات التاريخية والاجتماعية والسياسية، التي يلم الخطاب السياسي بخفاياها، والموجودة بداخل النصين الدراميين المراد دراستهما.

فهذه المنطلقات كانت طريقنا إلى تكوين مدونة ندرس من خلالها أليات تلقي خطاب النص المسرحي عند سعد الله ونوس، وذلك من حيث البنيات الفكرية واللغوية وإبراز الخصائص السيميائية المميزة لهما.

المنهجية المعتمدة :

إنّ اعتماد منهجية محددة أساهم بشكل كبير في تسليط الأضواء على النص الدرامي المدروس-(تلقي خطاب النص المسرحي عند سعد الله ونوس مقاربة سيميائية في مسرحية الملك هو الملك، والفيل يا ملك الزمان)، يكون ذلك وفق رؤية محددة، تجعلنا

قادرين على تجميع الأفكار وإبعادا لتشتت عنها، كما سمحت لنا بوضع النص الدرامي المقصود في زاوية محددة.

لأجل ذلك اعتمادنا نظرية التلقي (**وفق فولغانغ إيزر**) من المنظور السيميائي لدراسة إشكالية آليات تلقي خطاب النص المسرحي عند سعد الله ونوس، وذلك بالتطرق للبنى والعناصر الفنية المكونة لهذا الإبداع الدرامي.المعتمد على مبدأ الوحدات الأساسية وعلاقتها بعضها بعض. فالعملية الانتقاء مدروسة، على اعتبار أن نوع المقاربة أملى ذلك من حيث البنيات الفكرية واللغوية المدعمة بترسيمات خصوصية تنبني عليها الأشياء وتقوم عليها العلاقات، مما يسمح بإبراز جماليات التلقي من المنظور السيميائي، ولكن بالتركيز على مفهوم التلقي عند إيزر، والمنظور السيميائي البيرسي.

خطة البحث:

وانطلاقا من هذه التصورات، ارتأينا أن يكون بحثنا مؤسسا على مدخل نظري يؤطر دراستنا، ويبين حقيقة نظرية التلقي والمنهج السميائي وأهميتهما في دراسة خطاب النص المسرحي، وفصلين تطبيقيين، يحاولان تقصي أنواع العلامات الضمنية المبثوثة في مسرحية الملك هو الملك، وطبيعة الفضاءات المنتجة للدلالة النصية في مسرحية الفيل يا ملك الزمان.

- **المدخل النظري** خصص للحديث عن المنهج المتبع في الدراسة، حيث تمّ التركيز المباحث التالية:

المبحث الأول: نظرية التلقي عند إيزر والتي كسرت حاجز الصّمت المطّبق حيال التهميش الذي يعانيه المتلقّي، وحاولت البحث في شكل العلاقة بين المتلقي والنص، وإبراز الدّور الأساس الذي يؤديه في عملية بناء المعنى.

المبحث الثاني: تمّ التطرق فيه إلى إشكالية التلقي في النص المسرحي من خلال دراسة التلقي وطبيعة المتلقي .

المبحث الثالث: تناولنا فيه السيمياء والنص المسرحي، أين ركزنا على العلامة ومنطق السيمياء، من خلال دراسة طبيعة العلامة

المبحث الرابع: وقد ركزنا فيه على دلالية العلامة في لغة المسرح أين تم الاعتماد على العلامة ونظرية المرجع.

المبحث الخامس: تطرقنا إلى سيمياء الدلالة وسيمياء التواصل في النص المسرحي، مشيرينا إلى أهمية التواصل اللساني والتواصل غير اللساني عند متلقي النص المسرحي.

أمّا الفصل الأول : إنّه فصل تطبيقي موسوم بـ: القارئ الضمني والعلامات الدالة عليه في النص المسرحي في مسرحية الملك هو الملك. وقد حاولنا من خلاله الولوج إلى حقيقة القارئ الضمني عند إيزر، والتعرف على العلامات التي تميزه لأجل ذلك ارتأينا أن يبنى على أربعة مباحث:

المبحث الأول: فعل القراءة والقارئ الضمني عند إيزر، وفيه حاولنا التعرف على علاقة بين القارئ الضمني والنص.

المبحث الثاني: تطرقنا فيه إلى العلامات الدالة على القارئ الضمني في النص المسرحي، وذلك بالتركيز على وجهة النظر الجوالة، ومنظور السارد والشخصيات.

المبحث الثالث: فقد تناولنا فيه الصورة الجشتالتية في النص المسرحي "**الملك هو الملك**"، مركزين على صورة الماضي في الحاضر وصورة الحكم بين الواقع والوهم. على اعتبار أن المؤلف أراد أن يورط المتلقي من خلال عملية الإسقاط على الواقع المعيش له

وفي المبحث الرابع، تطرقنا إلى تقنية الفراغات وأثرها في خطاب النص المسرحي، أين حاولنا الغوص في مفهوم الفراغ ومواقع اللاتحديد، ثم قمنا بتطبيق ذلك على النص المدروس-الملك هو الملك-من خلال تقنية الفراغات وطاقة النفي وتقطيع فعل السرد بين الاتصال والانفصال.

أمّا **الفصل الثاني** والموسوم **بـ"الإنتاج الدلالي في خطاب النص المسرحي "الفيل يا ملك الزمان".** وعلى الرغم من أنّه فصل تطبيقي، فإننا حاولنا التطرق إلى مجموعة من المفاهيم التي سمحت لنا من الكشف عن الدلالات المبثوثة داخل النص، والتي من خلالها يتمكن القارئ، من ممارسة فعل الانتاج الدلالي بعيدا عن كل لبس.

وعليه، فإنّ هذا الفصل قام على جملة من المباحث:

مبحث سيمياء العنوان: إنّ أية دراسة للعنوان بوصفه علامة تدرس، توجب الاعتماد على المقاربة السيميائية كونها تساهم في توضيح دلالاته، تفكيكا وتفسيرا وتأويلا.

فما أهمية العنوان؟ وما هي أقسامه ووظائفه ؟ وما علاقة العنوان بالمتلقي ؟ وكيف يمكن أن يكون التركيب الكيمياوي في بنائه؟

مبحث سيمياء النص الموازي: تعتبر دراسة النص الموازي مركز التنقل بين النص المسرحي والمتلقي، ومفتاح مهمًا في دارسة النصوص المغلقة والغوص في دهاليزها ، إنّه من أهم العتبات النصية الموازية المحيطة بالنص اللأم. لذلك حاولنا استنطاق النص الموازي لمسرحية الفيل يا ملك الزمان من خلال تناول العناوين الفرعية أين يحاول المتلقي تقصي ما تحمله من دلالات أرادها المؤلف وأشار إليها تلميحا لا تصريحا.

.

وأمّا تناول طبيعة الحركة المسيطرة على النص المسرحي فإنّها سمحت بوضع تصورات ذهنية مسبقة لطبيعة الشخصيات المسرحية وكيفية تعاملهم مع الأحداث وهنا يمرر المؤلف تصوراته الخاصة بالموضوع المراد تناوله.

مبحث الفضاء المكاني: إنّ دراسة الفضاء المكاني في النص المسرحي تحمل من الأهمية ما يجعل تجاهله أمرا مرفوضا، فلا يمكن عزل المكان عن الحدث الدرامي.

وبالمقابل لا يمكن تصور وجود أحداث ووقائع خارج الحيز المكاني. فالعلاقة الترابط والتماسك تجعل البناء الحكائي صلبا ومتينا.

ومن هنا استوجب تناول وظائف المكان الدامي في نص الفيل يا ملك الزمان سواء من الناحية المضمونية أو الموضوعاتية قصد فهم الإطار الحقيقي لحركية الأحداث ومجال تحرك الفاعل وتنقله، وموقع الفعل، فإن انعدام السؤال أين تقع الأحداث؟ يصعب استيعاب القصة.

مبحث سيمياء الفضاء الثقافي والاجتماعي:

إنّ دراسة مفهوم الفضاء في النص الدرامي، يلزم الباحث بعدم إقصاء الجانب الحضاري والاجتماعي لما يحمله من دلالات لها صلة ببنية التجربة الذاتية للكاتب والقارئ على حد سواء، أين تشتغل آليات التصور والتخيل أثناء فعل التلقي، فهذا الطرح سيسمح لنا باكتشاف الأبعاد الثقافية والاجتماعية والسياسية المبثوثة داخل الخطاب النصي للمسرحية، والتي أراد سعد الله ونوس إيصالها.

مبحث سيمياء الشخصيات: تعتبر دراسة الشخصية الدرامية من أهم القضايا التي يبنى عليها العمل الفني، ولأجل ذلك أثارت دراستها اهتمام الباحثين والدارسين، وأصبحت محورا لاختلاف وجهات النظر. ولأجل ذلك ارتأينا تناول جملة من العناصر التي سمحت لنا بفهم طبيعة الشخصيات في نص مسرحية الفيل يا ملك الزمان. فالتطرق للشخصية الرئيسة والثانوية، جرّنا للحديث عن مفهوم الشخصية عند السيميائيين من أمثال عند فلاديمير بروب، وليفي شتراوس، فيليب هامون، وغريماس، أين حاولنا فهم المسار التوليدي في كيفية بناء الشخصية الدرامية، من خلال النموذج العاملي وحركته في بناء الخطاب الدرامي، المعتمدة على علاقة الصراع Relation de lute ومبنية على منطق نظام العلاقات القائم بين شخصيات النص الدرامي، أين يكون لمحور الرغبة Relation de désir والصعيد النظمي للأداء الأثر البارز في فهم دلالات الشخصيات وتحركها في البناء الحكائي.

ولتحقيق ذلك، حاول اتخاذ بعض الكتب مصادرا نعتمد عليها، ولعل أبرزها "فعل القراءة"، "التفاعل بين النص والقارئ"، لفولفغانغ لإيزر، "جمهور المسرح" لسوزان بينيت. كما اضطررنا إلى الاستعانة بكتب جوزيف كورتيس مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، وسعيد بنكراد "مدخل إلى السردية الخطابية"؛ حين حاولنا تطبيق نظام التقاطبات المعتمد على النظام الطوبيقي عند غريماس، أين استثمرنا ذلك وركزنا على ثنائيات (الذات / الموضوع)، (المرسل/ المرسل إليه)، (المساعد/المعارض)، أي أننا اضطررنا الولوج إلى سيماء السرد رغم أنّها لم تكن هدفنا.

النتائج المتوصل لها:4د

إلى هنا يكون هذا العمل قد خلص 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 لارتباط الدائم بالقارئ من خلال العملية التأثيرية الممارسة من هذا الأخير، وبذلك يصبح المتلقي متضمنا في فعل الكتابة شكلا ومضمونا. ولكن وجبت الإشارة إلى كون الجمهور المتلقي قد لا يكون وحدة متجانسة تلتقي في أفكارها ومواقفها، وحينها لا يمكن أن نقيس عليه جماليات التلقي، بل يكون النص الفني هو المقياس باعتباره معطى جمالي أكثر ممّا هو معرفي أو فكري.

2 -لقد أخذ سعد الله ونوس في مشاهده المسرحية مرجعية المتلقي (قارئ/مشاهد) بعين الاعتبار؛ فقد ركز على العوالم السياسية والسوسيوثقافية التي تنتج الموضوع وكيفية استهلاكه ، مما يجعل المشهد المسرحي المتخيل يتطور بتطور المكونات الشخصية للمتلقي، فمواقفه من العلامات المبثوثة داخل النص الفني، تبقى مواقف متغيرة، ومولدة لنصوص متعددة من مسرحية واحدة. وهذا الأمر يفرض على الباحث الاهتمام بالوقع الجمالي فقط أثناء فعل القراءة، والبحث عن كيفية اعتبار التلقي عملية بناء جديدة، تحد من أبعاد النص التكوينية، ويعطي أهمية لما قبل التلقي ولما يمكن للعمل أن يقوم به من وظائف.

3- إن النص المسرحي دائم الحركية من خلال حاجته الدائمة لآلية التأويل وأدوات نستطيع معها استنباط دلالاته المتوالدة فمسرحية الملك هو الملك التي كتبت عام1977، ومسرحية الفيل يا ملك الزمان برغم من أنها كتبت عام1969؛ إلّا أنه بالإمكان إسقاطهما على واقعنا وتأويل دلالاتهما على حسب ما نراه يحدث، (وهنا تبرز ضرورة أن يحمل النص علامة الفعل التواصلي الذي أنتجه بين مؤلف وقارئ، داخل سياق معين، ومن أجل أهداف محددة).

4- لقد حاول سعد الله ونوس جعل المتلقي لنصيه المسرحيين (الملك هو الملك /الفيل يا ملك الزمان)يشعر بوجود ثنائية اليأس والأمل المتماشية مع طبيعة الحياة البشرية، لكن هذا الإحساس أُظهِر في فضاء دلالي متنوع أبرز الحالات النفسية للشخصيات الدرامية، فإنْ ظهر اليأس بعد الغضب والبكاء والمعاناة، فسيقابله الأمل في غدٍ أفضل يفرض وجوده من خلال إطلالته على الذوات التي تواصل حركيتها وأفعالها في النص، وفي تلك الرغبة المتولدة لدى المتلقي الذي قد يتعاطف مع المؤلف الراغب في توريطه بكونه مسؤول. ففهم النص الدرامي، واستيعابه لهما أهمية كبرى في إحداث عملية التواصل بين بين الكاتب والقارئ.

5- إنّ النص المسرحي يعتبر وحدة سيميوطيقية معبرة عن شفرة محددة سلفًا بين المبدع والمتلقي، لذلك لا يمكن أن تكون حكرا على المؤلف دون القارئ، إنّما تعدّ رابطًا يسمح بإيجاد عملية إبداعية بواسطة فعل القراءة، وحينها يصبح المتلقي مبدعا بفعل تحرره من ربقة النص الظاهرة، ومنتجا للدلالة من النص المتوالد. فالمؤلف والقارئ من خلال عملية التلقي يصبحان في مستوى واحد.

6 - إن الكاتب المسرحي سعد الله ونوس حاول جعل متلقي نصيه المسرحيين - المخصوصين بالبحث-يشعر بوجود ثنائية اليأس والأمل المتماشية مع طبيعة الحياة البشرية، لكن هذا الإحساس أُظهِر في فضاء دلالي متنوع أبرز الحالات النفسية للشخصيات الدرامية، فإنْ ظهر اليأس بعد الغضب والبكاء والمعاناة، فسيقابله الأمل في غدٍ أفضل يفرض وجوده من خلال إطلالته على الذوات التي تواصل حركيتها وأفعالها في النص، وفي تلك الرغبة المتولدة لدى المتلقي الذي قد يتعاطف مع المؤلف الراغب في توريطه بكونه مسؤول. ففهم النص الدرامي، واستيعابه لهما أهمية كبرى في إحداث عملية التواصل بين بين الكاتب والقارئ.

7 - إنّ النظام السردي في مسرحية الملك هو الملك و الفيل يا ملك الزمان؛ قام 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 يتلقاه قراءةً أو مشاهدةً انطلاقًا من مرجعية ثقافية ومعرفية، آخذةً بعين الاعتبار الجوانب النفسية والاجتماعية والسياسية.

وإلى جانب ذلك. فإنّ صناعة الكاتب للفضاء السردي، جعله يختار ذوات تساعد على تأطير الأفعال والحركة داخل النص الدرامي، ومن خلال إشراك المتلقي في فهمها، تتجلي للقارئ صورًا متعددة تمكنه من رسم نماذج يمكن إسقاطها على الواقع المعيش؛ فظهور شخصية ما في مقابل شخصية أخرى في العمل المسرحي خاصة التي يدور الصراع فيما بينها على إثبات الذات، تكون محملة بمتناقضات الأشياء بين الامتلاك وللامتلاك، وبين القدرة واللاقدرة، والإرادة واللاإرادة، فذلك يؤدي إلى إبراز الكثير من الجوانب والمفارقات الموجودة في حياتنا.

8 - إنّ اعتماد سعد الله ونوس على صراع الثنائيات التقابلية، سمح للمتلقي من إدراك المغزى العام للمسرحيتين المخصوصتين بالدراسة، و أسهم في تغير مسار تكوينه الفكري بالقضاء على فكرة السلبية المتفشية في واقعنا، فنقد السلطة لأجل نقد لا قيمة له إن لم يكون الهدف هو التغيير، لكن بمشاركة شعبية مسؤولة. فهذا التقابل إذن يقوي الإدراك والإحساس بروح المواطنة وكيفية تجسيدها في أرض الواقع، كل ذلك، يتم من خلال عملية التأويل التي يقوم بها القارئ.

9 - إن تركيز الكاتب المسرحي سعد الله ونوس في نص مسرحيته على ما حدث في الماضي، إنما كان من باب تغذية الحاضر؛ فبوصف النص حاضرا في الذاكرة، فإنه سيشكل المحدد المتعارف عليه، في السعي إلى تشكيل مستقبل مميز، يحمل دلالة الرغبة في بناء واقع مرغوب فيه يمكن المواطن العربي من إحداث عملية تغيرية إصلاحية على جميع المستويات، تتطلع إلى مستقبل زاهر، فيتصرف التصرف المطلوب منه إزاء ما يعيشه.

لقد كانت هذه أهم النتائج والملاحظات المتوصّل إليها، فنأمل أن نكون وفقنا في هذا العمل المتواضع، والذي يبقى محاولة سعت لـدراسة عمل مسرحي لكاتب مسرحي شهير أثار جدلا واسعا بموضوعاته وكذا بالتقنيات التي اعتمدها، فاستحق من الباحثين وقفة بل وقفات.

الصعوبات و المعوقات:

إن هذه الإشارة، تجرّنا للحديث عمّا واجهنا من مشاكل أثرت على سير عملنا المنجز في غير وقته المحدد؛ فقلة الدراسات المهتمة بخطاب المسرحي من خلال جماليات التلقي وفق المنظور السيمائي، جعلتنا نكتفي بالتركيز على خطاب النص ولا نغور في العرض، كما أن صعوبات الحصول على المصادر الأصلية في أوقات البحث أثر بشكل كبير على تصوراتنا للبحث، فجاءت بعض العناصر برؤى محدودة، فنلتمس العذر، لأنّ الضغوطات المهنية والاجتماعية تأثيرها قوي، فلولا الصبر والإصرار ما كان لأطروحتنا المتواضعة أن ترى النور.

وقبل أن أختم أجدد تقديم جزيل الشكر والثناء للأستاذ المشرف **البرفيسور عبد الرزاق ابن السبع** الذي أغدق علينا بطيب كلامه المرصع بالتوجيهات السديدة، وتشجيعه العملي من خلال انضباطه في تقويم عملنا.

كما لا ننسى شكر كل من قدم لنا يد المساعدة، سواء بالكلمة الطيبة أو تقديم المراجع، ثمّ نقدم العرفان الخالص لجامعة باتنة1 ممثلة في قسم اللغة والأدب العربي والفنون، أساتذة ومسيّرين، فقد كانوا بحق رمزا للعراقة والأصالة، فكل التسهيلات قدمت لنا إلى غاية إتمامنا البحث.

وبفضل من الله القدير تمّ انهاء هذه الأطروحة، راجين من العزيز الكريم أن تكون لبنة صغيرة تضاف إلى من سبقها في إرساء أسس نقدية تسهم في خدمة من يأتي ويكمل مغامرة البحث في الدراسات النقدية المعاصرة للخطاب المسرحي.

مدخل نظري:

جماليات التلقي والسيمياء في خطاب النص المسرحي

قال أحدهم: أعطيني مسرحا أعطيك شعبا

توطئة:

يعد الخطاب المسرحي من أعقد الخطابات التي تطرقت إليها نظرية التلقي، وذلك لأنه ليس كتلة جامدة تحددها معايير، فهو كيان متجدد بتجدد وعي القارئ وكذا نظرته التي تبحث عن أجوبة لأسئلة تخامر الذهن على الدوام؛ فالمسرح من الفنون الجميلة التي تتخذ من اللغة الطبيعية أداة لها، إنّه يتبدى في صور متفاوتة من حيث الطول والقصر، **ولكنه بالمقابل** يتمتع **بحد أدنى من الاستقلال الذي يسمح له من تشكيل نظام متماسك Système *cohérent SIGNYIFYING* *يرتكز على نحو عضوي بالبنى فوق الأدبية السائدة التي تسهم في ت*حديد دلالات مكوناته الصغرى فضلاً عن دلالته الإجمالية. وعلى الرغم من تأدية اللغة الطبيعية في الإنشاء الأدبي وظائف مختلفة ومتعددة فإن ما يمنحه أدبيّتهlittérarité، ويُدخِله بالتالي في نادي الفنون الجميلة، من خلال سيادة الوظيفة الجمالية فيه Fonction esthétique لسائر الوظائف الأخرى)**[1]؛ ومن هنا كان السر كامنا في اهتمام القارئ بهذا الخطاب من خلال هذه الوظيفة التي ينطوي عليها.

وعلى هذا الأساس فإن الخطاب (**لا يعدو كونه رسالة message يبثّها مرسل destinateurإلى مستقبل أو متلق Destinataire ما، مستنداً في ذلك إلى نظام ترميزيcodeمشترك بينهما،** ويقوم **هذا المتلقي على أساس منه بفك شيفرة الرسالة واستيعابها كلياً أو جزئياً تبعاً لدرجة تمكنه من النظام الترميزي ومستوياته المختلفة،** ومن **ثمّ الاستجابة لها تبعاً لهذا الاستيعاب"**[1]؛ ومعنى هذا أن عملية النتاج الأدبي تنطوي على عملية توصيل يقف عند طرفيها قطبان، تكون القناة canal واصلة بينهما تنطلق من المرسل وتنتهي بالمتلقي. هذا الطرح يجرنا للحديث عن المسرح على اعتباره ضرورة انتاجية productivité تنهض على (**مجموعة من الإواليّات والاشتغالات النفسية والثقافية والاجتماعية والجمالية وغيرها. لذلك نظر**

---

1. هانس روبرت ياوس، نحو جمالية للتلقي، ترجمة محمد مساعدي، منشورات الكلية المتعددة التخصصات بتازة، مطبعة الأفق، المغرب، 2005، ص57 .
2. سعيد عمري، الرواية من منظور نظرية التلقي، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة كلية الآداب – فاس، مطبعة أنفو – برانت، الليدو – فاس، المغرب، ط1، 2009 ، ص56

إليها و إلى حركيتها من زوايا مختلفة، فكانت هناك أبحاث في سيكولوجية القراءة و في جماليات التلقي، وما إلى ذلك، فاعتبرت القراءة بمثابة نشاط نفسي أو استجابة داخلية، واعتبرت بمثابة ظاهرة اجتماعية وتاريخية، واعتبرت بمثابة دينامية لمعطيات ثقافية و معرفية)[1] .

فالمتأمل في الدراسات النقدية الحديثة، يجد أنّ علاقة النص بقارئه أو بتعبير آخر علاقة الذات بالموضوع غدت من أهم الطروحات التي فرضت نفسها، وشكلت تغيرا في مجال البحث النقدي، محدثة تحولا في مسار الدراسات التي كانت تقوم على تكريس سلطة المؤلف وعلاقة النص به، ليغدو النص الأدبي نقطة الزاوية في دراسات النقدية المعاصرة إلى جانب سعي المناهج إلى طرح نفسها كحل بديل لتحليله وفق مقاربة منطقية تفرض نظاما يتسلح بعلوم اللسانية والمنطقية، آخذت في الحسبان "**التوسع الجغرافي، وما حصل من ثورة متزامنة في المناهج** ".[2]

ففي كنف هذه السرعة المتزايدة، واكب الإبداع النقدي العملية متأثرا بما طرأ من تحولات، مما جعل النقد الأدبي عامة و المسرحي خاصة يشهد تطوراً مهماً؛ فبعد ابتعاد النقاد عن دراسة المؤلف الذي كان -كما أسلفنا- مركز الدراسة انطلاقا من مقاربات سوسيو ثقافية ونفسية رسخت ما يمكن تسميته بـــ **سلطة المؤلف**، لكون (**الكاتب هو المنتج الحقيقي للنص و المتلقي ما هو إلاّ مستهلك له**)[3]؛فإنّ هذا التصور بيّن فشل التنميط الهالي الممنوح للكاتب في ظلّ العقلنة والموضوعية النقدية وجعل من هذا التوجه يبتعد بصورة جلية عن الظاهرة الأدبية، كون المؤلف يقوم بتحديد غايات نصه ويرسم مقاصده وأمّا الجمهور المتلقي فما هو إلاّ وسيلة تحقق المبتغى.

وموازة مع هذا النشاط النقدي وتوجهه، برز حراك نقدي معارض بمفاهيم جديدة أصبح مطلبها الرئيس هو التركيز على النص الأدبي والاهتمام به مع المطالبة **بموت**

---

1. محمد خرماش ،فعل القراءة و إشكالية التلقي،مجلة علامات ،ع 100، المغرب، 1998 ،ص:53.
2. ويلبيك رينييه، مفاهيم نقدية ، تر: جابرعصفور، عالم المعرفة ، العدد:110، الكويت 1987،ص:466.
3. سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط1، 2005 ،ص: 113

المؤلف ،فالدراسات النقدية القائمة على الخارج النصي تجعل الباحث أمام هذيان محلق في رحاب الخيال ،فالنشاط النقدي الحق يجعل (**النص مركز الاهتمام من خلال رفع شعار الأدبية المعتمدة على النصية الهادفة إلى التحليل في ضوء الوحدة الكلية للنص، وهذا ما نادى به الشكلانيون من خلال دعوتهم لإيجاد قوانين تنظم الظاهرة الأدبية التي تبتعد عن المقاربات النفسية والاجتماعية والتاريخية**)[1] ؛ ووفقا لهذا الطرح ،فإنَ النص منظورهم -أقصد الشكلانيين- شيء موضوعي مستقل في وجوده لا يخضع لسلطة الكاتب ولا لسلطة القارئ ولا امتداد له خارج وجوده، مما يستوجب السعي لإيجاد سلطة جديدة هي **سلطة النص** أو **سلطة الكتابة** أين يكون الاهتمام بالنص من خلال كل مكوناته.

أمّا البنيويون فإنّهم دعوا إلى التحليل المحايث للنص والاهتمام بمكوناته الداخلية بعيدا عن العوامل الخارجية له، كونه "**يعتبر بنية قائمة بذاتها ومجالا ديناميا يحدث تواصلا بين عناصره من خلال عملية التأثير والتأثر**"[2]، ولا يتأتى ذلك إلاّ على ضوء مقاربة نسقية هدفها التحليل والتركيب المعتمد على التحليل اللساني أي "**جعل النص يتكلم بنفسه بعيدا عن الكاتب والقارئ بحسب تودوروف** "[3]؛ وبالتالي يستحوذ على السلطة كاملة أثناء العملية النقدية.

وهكذا، ومن خلال ما تمّ طرحه، وجب التنبيه إلى أنّ ظاهرة التركيز على النص وفق منظور الشكلانيين والبنيويين غدت كتلة جامدة تدرس وفق معايير محددة رغم أنّ النص متجدد بتجدد وعينا وتغير نظرتنا إليه، مما يعطيه القدرة على الاستمرارية ؛فتوظيف مفاهيم تصف النص وفق منطلقات قائمة على أبعاد فلسفية أو رياضية مثلت حركية نقدية قدمت في متوالية متسقة ،ووجهت الباحث صوب مسألة مركزية هي مكانة النص "فقد **كانت هناك حركات كثيرة، بيد أنّها في علاقتها مع بعض أشبه بعلاقة أجزاء عجلة يوجد بينها إطار خارجي واحد ،و الشيء الذي يجمع هذه الحركات معا هو افتراض المشترك**

---

1. سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط،ص: 118
2. المرجع نفسه، ص: 113
3. نفسه، ص ن.

و المسلم به بأنّ الخطاب النقد هو تعليق يدور حول نص موضوعي، كما أنّه يضبط هنا النص... فالنقد كان فعلا لمقاربة نص ذي مكانة موضوعية"[1].

فهذه التحولات في الفكر النقدي رغم اتساع رؤيتها، فإنّ الكثير أعاب عليها إبعاد القارئ عن العملية النقدية حيث لم تشركه حتى في انتاج المعنى كون اهتمامها كان "**منصبا على سلطة المؤلف الذي رأوا فيه الملك الأزلي للعملية واعتبروه مركز التأويل فليس للمتلقي حق في إضفاء وإنتاج دلالات ومعاني مختلفة. والأمر نفسه ينطبق على التوجه البنيوي الذي حاول الحد من سلطة الكاتب والدعوة إلى الاهتمام بسلطة النص باعتباره كائنا لغويا بنيويا يتسم بالانغلاق"[2].**

وبهذا يصبح التصور المنطقي للإبداع مهزوزا بفعل التصورات القرائية في حد ذاتها ،كونها لم تؤازره بتوقفها عند اشكالية القراءة، وبالتالي فكلا التوجهين همشا دور القارئ واعتبراه ثانويا، أو بتعبير أدق إنهما لم يتطرقا لعلاقة النص بالقارئ والتفاعل الذي سيحدث جراء ذلك ،حتّى وإن ظهرت بعض التلميحات مع **رولان بارت Roland Barthes*** الذي أعلن "**موت المؤلف** في حديثه عن **القارئ الضمني** حيث شكّلت دراسته تحوّلا هاما في ميدان الدراسات الأدبية ، فجوهر توجهه رفع من سلطة القراءة والقارئ وأعاد لهما الاعتبار مما يعني أنّ عمله يعد"**إسهاما نادى بظهور نظرية التلقي التي تهتم خاصة بالعنصر الثالث في العملية الاتصالية: المتلقي- إلى جانب كل من المرسل والرسالة – وذلك عن طريق إقامة نظرية خاصة به من خلال العلاقة التفاعلية التي مؤداها إنتاج معاني ودلالات وتأويلات خاصة به"[3] .**

---

1. جين ب تومكنز، نقد استجابة القارئ، تر: حسن ناظم، علي حاكم ، المجلس الأعلى للثقافة ، الكويت،1999 ،ص: 18
2. نادر كاظم، المقامات و التلقي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1،2003 ، ص :26-25 .

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

وقد تكهن هانس روبرت ياوس منذ 1969م بحدوث ثورة ما في مجال الدراسات الأدبية المعاصرة، واقتبس مصطلحين من أعمال طوماس صامويل كوهن هما "الأنموذج" و " الثورة العلمية"، للتعبير بهما عن تجليات هذه الثورة. والمؤكد أن دراسة الأدب ليست وعاء لترسبات الوقائع والحجج، بل هي ضرب من التطور يتميز" بالقفزات النوعية والانقطاعات ونقط الانطلاق الأصلية.

3. خوسيه ماريا إيفانوكس، نظرية اللغة الأدبية، تر : حامد أبو حمد، ص:121.

إنّ هذا التصور والتوجه اعتبر بمثابة حجر الزاوية في الحد من سلطة المؤلف وسلطة النص معا، ومن هنا بدأ المتلقي يتحول إلى بؤرة الاهتمام النقدي "**يكون بوسعنا الآن التحدث عن موت النصية بوصفها موضوعا، مثلما تحدثنا عن موت المؤلف**"[2].

وفي ضوء ذلك، يمكن القول أنّ هذه التحولات كانت بداية إرهاص لظهور ما يسمى **بما بعد البنيوية**، أين يكون الاهتمام بكيفية استقبال النص وكيفية تلقيه، فثنائية القارئ والقراءة وعلاقة ذلك بالنص أصبحت أهم عنصر في العملية التواصلية كونها المنتج الحقيقي للمعنى، وهوما يتجسد مع نظرية القراءة والتلقي التي ستكون البديل المؤمن بأنّ انتاج المعنى مرتبط بعملية التفاعل *التي تحدث بين القارئ وبين النص.

على ما يمكن الإشارة إليه -قبل الغوص في بحث هذه النظرية-، هو وجوب القول إنّه وفي خضم هذه التصورات التي ميزت المناهج النقدية، فإنّ نظرية التلقي اتكأت على استلهام تلك التصورات والتغيرات، وقامت بتحويل الاهتمام من المؤلف والعمل الأدبي إلى النص والقارئ، (**فاستغلال النص الأدبي ومحاولة فهمه وتأويله لا يتم إلا بواسطة الدور الذي ينهض به القارئ في هذه العملية**)[2] ،و هنا تجدر الإشارة إلى أنّ هذا التوجه لا يقوم على إقصاء المناهج النقدية السابقة ،بل يعمل على استثمارها وتجاوز نقائصها في الوقت نفسه؛ فموضوع التلقي* شكل جانبا هاما في حقل الدراسات ، **التي تبحث في العلاقة بين النص**

---

1. -Hans Robert Jaus.pour une esthetique de la reception traduit par claude Maillard preface de Jean Starobinski gallimard paris 1978p 43

2. اسماعيلي عبد حافيظ، القراءة، القارئ والتلقي...

Source: http:// www.Fikrwanakdaljabriabed.net. Le:03/03/2016.

*تعد نظرية التلقي من النظريات التي لها جذور في الفكر الإنساني فقد استوت على سوقها، بعد أن ارتوت بماء الفكر عبر قرون طويلة، فقد نبعت من الفلسفة اليونانية، ثمّ صبت في النهضة الأوروبية الحديثة، مرورا بعيون متنوعة من الثقافة الإنسانية لعل أبرزها الثقافة العربية التي تأثرت بالنبع وأثّرت في المصب.

حين أعادت هذه النظرية الاعتبار للقارئ ، و بوأته المكانة اللائقة على عرش الاهتمام الذي تناوبه المؤلف و النص من قبل ، ذلك أن القارئ ضمن الثالوث المتكون من المؤلف و العمل و الجمهور ، ليس مجرد عنصر سلبي يقتصر دوره على الانفعال بالأدب ، بل يتعداه إلى تنمية طاقة تساهم في صنع التاريخ ، و هذا الأمر يستهدف نظرة جديدة للعلاقة بين التاريخ و الأدب ، مما يعني إلغاء الأحكام المسبقة التي تتميز بها النزعة الموضوعية التاريخية ، و تأسيس جمالية الإنتاج و التصوير التقليدية على جمالية الأثر المنتج و التلقي ؛ينظر، هانز روبرت ياوس – جمالية التلقي ، ترجمة رشيد بنحدو ص: 40، 41.

والمتلقي المستحضر في ذهن الكاتب أثناء عمليات الكتابة والإنتاج فهي تركز من جهة على التفاعل بين النص والمتلقي؛ ومن جهة ثانية تركز على إبداع المتلقي حيث جعلت منه المصدر النهائي والأساس والفاعل الحقيقي في إنتاج الدلالات ومن ثم يتم الحصول على المعنى الذي هو نتاج التفاعل بين القارئ والنص"[2]، وبالتالي شكلت علاقة النص بقارئه واحدة من أهم الأطروحات النقدية الحديثة التي أحدثت ثورة في المناهج التقليدية التي اهتمت كثيرا بالمؤلف وحياته وظروفه.

---

1. مخلوف بوكروح، التلقي والمشاهدة في المسرح، مؤسسة فنون وثقافة، الجزائر، 2004، ص: 12

المبحث الأول: المسرح بين السيميائية وجماليات التلقي:

تعد نظرية التلقي إذاً منهجا بديلا سعى إلى فك أسر النص وتحريره من القراءات المحاصرة لمعانيه وتجاوز القراءات النموذجية السائدة في مرجعية القارئ، وبالتالي "**(فإنّ ظهور نظرية جديدة في مجال الدراسات الأدبية والفنية تحت اسم نظرية التلقي أولى عناية بالغة لسياق التلقي والمتلقي؛ وذلك من خلال إنتاج معاني وتأويل النصوص انطلاقا من خبرات المتلقي وتكوينه الشخصي. لأنّ فعل التلقي يختلف من قارئ لآخر حسب تكوينه النظري والميول والرغبات، وحسب قدرته الاجتماعية والثقافية التي يحملها؛ وكل هذا يشكل مخزونا أو مرجعية الخاصة به)**[1]، وهذا ما سمي بديمقراطية القراءة، أي لا توجد سلطة الكاتب، وإنما القارئ حر في إيجاد تأويلات ومعاني تتناسب مع فهمه وذوقه وتطلعاته المختلفة.

إنّ هذه النظرية التي ولدت في أحضان مدرسة كونستانس الألمانية، قد تميزت بتصورها المحدد للقراءة والتلقي*؛ وهنا نجد أنفسنا أمام كيفية التعامل مع النص المسرحي، وكيف نحاول التوصل لفك هذا الاشكال ؟، فبحكم تعدد زوايا النظر إلى القراءة والتأويل، ارتأينا أن نقتصر في هذا المقام على تصورين، ورغم ما يشوب من أسئلة حول هذا الجمع بين منظرين يختلفان من حيث الأساس الابستمولوجي والمنهجي لكل واحد منهما، على اعتبار أن التصور الأول ممثلا في شخص **أمبرتو إيكو** يشتغل داخل حقل السيميوطيقا، وأمّا التصور الثاني فيتزعمه **إيزر** والذي ينتسب إلى جمالية التلقي ذات الأصول نظرية الممتدة إلى الفينومينولوجيا والتأويلية.

لكن رغم هذا الاختلاف في الخلفية الفكرية والمنهجية التي تؤطر الحقل الذي يشتغل فيه كل من **إيكو** و**إيزر**، فإن الأرضية التي يخضعان لها نظريتهما للاختبار هي أرضية ذات طبيعة سردية، أمر نلمحه بقوة في النصوص الدرامية لسعد الله ونوس، وهو المسكوت عنه كثيرا في المسرح رغم أنّها تمثل نقطة التقاء مع النص الروائي، فالكثير من القضايا التي عرضتها جمالية التلقي في شخص فولغانغ **إيزر** كقضية التأويل وفعل القراءة وجدت معالجة منظمة في إطار النظرية السيميوطيقية عند أمبرتو إيكو.

---

1 . خدادة سالم، النص وتجليات التلقي، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الكويت، 2000، ص: 44، 48.
Source : docs.ksu.edu.sa/DOC/articles40/article400513.doc: Le14/12/2013

*هناك أسئلة تخامر ذهن الباحث، هل سيميائيات التلقي في دراستها للعمل الأدبي تبحث في كفاءات القارئ؟. أهو النص الذي تظهر من خلاله هذه الكفاءات؟ أهو علاقة التأثير والتأثر بين النص وقارئه؟

وهذا ليس غريبا عند منظر غرف من معين سيميوطيقا **ش س بيرس** التأويلية*، والتي يعتبرها إيكو نفسه بأنها أكثر الخلفيات النظرية تأثيرا في توجيه أعماله. فالتأويلية البورسية، وخاصة مفهومه للمؤول والسيميوزيس التي قام إيكو بتطويرها، تشكل مرجعا سيميوطيقيا في نظريته للتأويل، إلى الحد الذي مكنه من الولوج ضمن إطار ما يسميه إيكو "بسيميوطيقا التأويل"، أو كما يعترف نفسه بذلك، ضمن إطار تداولية النصوص إن لم نقل جمالية التلقي. يقول إيكو: **" كما سأعرف ذلك فيما بعد، فإنني كنت أشتغل بتداولية النص دون معرفتي على الأقل بما يسمى حاليا بتداولية النص أو جمالية التلقي".**[1]

وفي ضوء هذه المعطيات، نتساءل: كيف ينظر كل من أمبرتو إيكو وفولفغانغ إيزر إلى القراءة والتأويل؟ وما هي أهم التقاطعات التي تصل بين نظريتيهما؟

يقول ميشال أوتنMichel Otten وهو بصدد الحديث عن سيميولوجية القراءة: **''إذا كان النص لا يوجد إلا بوجود القراءة، وإذا كان التأويل يبدأ عندما يستحوذ القارئ على النص، فإنه يصبح من العسير جدا أن نتحدث عن النص خارج القراءة التي هي من نتائجه. وأغلب الملاحظات التي سنحاول اقتراحها حول النص هي إذن ملاحظات تتحقق بفضل التأويلات''** [2].

وعلى هذا الأساس، فإنّ كل من ياوس وإيزر قد أعليا من شأن القارئ وعظّما دوره وجعلاه مركز عملية القراءة، فقد ذهبا إلى أن العمل الإبداعي يتشكل من خلال فعل القراءة، وأن جوهره ومعناه لا ينتميان إلى نص، بل إلى العملية التي تتفاعل فيها الوحدات البنائية النصية مع تصور القارئ، بحيث صار هذا العمل الفني لا يستطيع العيش إلا من خلال اشتغال القارئ به.

---

*تعد سميوطيقا الأمريكي" شارل ساندرس بورس" أفضل نموذج لدراسة الخطابات البصرية في بحثها عن كيفية تشكل المعنى عبر سيرورة تدليلية متنامية. إن الكون من المنظور البورسي علامة كبرى تحوي عدد لا نهائيا من العلامات ولا يمكن للإنسان أن يدرك الأشياء من حوله أو أن يتعامل بها إلا على أنها علامات

1. عبد السلام المسدي : اللسانيات وإبستيمة النقد، المجلة العربية للثقافة السنة 16 المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، تونس، العدد: 32 مارس 1997 ص 19.
2. **د.** *رشيد بنحدو : العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر مجلة عالم الفكر، المغرب، المجلد* 23 عدد 1 - 2 يوليو- سبتمبر / أكتوبر - ديسمبر

وقد حاولنا أثناء دراستنا لإشكالية آليات التلقي في النص المسرحي عند سعد الله ونوس الارتكاز على تصورات إيزر الذي أولى التلقي في المسرح أهمية خاصة، وقد تجلى ذلك في دراسة له عن المسرح عند صمويل بيكيت أين ركز على ظاهرة ضحك المتلقين الذي يعزوه إلى إحساس المتلقي بالاستعلاء على المشاهد مما يجعله يرتفع فوق مستوى الفعل.

على هذا الأساس حاول **إيزر** رصد عملية التفاعل بين ثنائية **(النص /القارئ)** فوجـــد أنّ مكمن الصعوبة أثناء عملية القراءة والتلقي لا يكون في ثنائية (النص /القارئ) بل في الحدث الحاصل بينهما من تفاعل وتقاطع، لأنّه (من **الصعب وصف هذا التّفاعل، فالنقد الأدبي لا يتوفر إلاّ على الشيء القليل جداً من ناحية الخطوط الموجهة، وبالطبع فإن الشريكين في عملية التواصل أي: النّص، والقارئ أكثر سهولة في التحليل من الحدث الذي يحصل بينهما، ورغم ذلك فهناك ظروف واضحة تسيطر على التفاعل بصفة عامة)**[1]؛ ثمّ إنّ قيمة النص لا تكمن فيما يقدمه، بل في تلك الاحتمالات الممكن تحقيقها من طرف المتلقي، لأنّ المعنى لا يكون مختبئا فيه، بل ينشأ نتيجة تفاعل ثنائية (القارئ /النص)، وذلك لكونه ليس موضوعا يمكن تحديده إنّما أثر يمكن ممارسته.

فالعمل الأدبي " **ليس نصا محضا أو ذاتيا محضا بالنسبة للقارئ، ولكنه يشملهما مندمجين، وعلى هذا الأساس أقام -إيزر-استراتيجيته التحليلية من خلال رسم الحدود بين ثلاثة من مجالات الاستبصار هي:**

أ -النص بما هو موجود بالقوة يسمح بإنتاج المعنى عندما يقوم القارئ بتجسيده وملء فجواته.

ب -فحص عملية معالجة النص في القراءة حيث تبرز أهمية الصور الذهنية التي تتشكل في أثناء محاولة بناء موضوع جمالي.

ج – فحص الشروط التي تؤذن بقيام التفاعل بين النص والقارئ وتحكمه، وذلك في نظرية الاتصال وبنية الأدب البلاغية) [1]**.**

وبالنظر إلى ما توصل إليه **إيزر**، فإنّه من الواجب الإشارة للروافد التي استمد منها منطلقاته المتأثرة بالفلسفة الظاهراتية التي تزعمها البولندي **رومان إنجاردن Roman Ingarden** المؤسس لفكرة التمييز بين الوضع الأنطولوجي للعمل الفني والوضع

---

1. فولفغانغ إيزر، التفاعل بين النص والقارئ، (تر) الجيلالي الكدية، مجلة دراسات سيميائية أدبية، المغرب، عدد:7. 1992 ص: 8

الايبستيمولوجي للنشاط المعرفي المحقق للعمل الفني لدى القارئ، فالعمل الأدبي ليس له وجود من دون مشاركة الوعي.

لأجل ذلك "**وجب التمييز-على زعم إنجاردن*Roman Ingarden-بين الموضوعات المحددة déterminantes وبين الموضوعات المتغايرة غير المستقلة بذاتهاindéterminantes؛ فالموضوع المستقل بذاته له ممتلكات لاصقة به وبوجوده، وعلى خلاف ذلك فالموضوع المغاير والذي له علاقة بالخارج، فإنّه يتمييز بالجمع بين الممتلكات اللازمة له والداخلة فيه، وكذا الممتلكات التي تنسب إليه عن طريق الوعي. ولكي يتم الوجود الكامل للعمل الأدبي الفني فلابد من حصول عمليات العلاقة بين الذات والموضوع؛ أي أنّ العمل الفني غير مستقل ولا يمكنه التحقق إلاّ من خلال القارئ؛ ولكي يتم الحضور الكامل للعمل الفني فلابد من حصول عمليات العلاقة بين الذات والموضوع، فالعمل الفني غير مستقل ولا يتحقق وجوده إلاّ من خلال القارئ)**[2].

وانطلاقا من هذا المنظور ركز **إيزر** على البحث في مفهوم التحقيق والتحديد واللاتحديد، أي أنّه فضّل في أعماله السعي إلى تبيان تفاعل القارئ مع النص، أين سعى للمزج بين الناحيتين الجمالية والاجتماعية في دراسة التلقي وإن كان يميل أكثر إلى الناحية الجمالية وهذا ما أشارت إليه **سوزان بينت** في قولها «**يبحث إيزر في العلاقة التفاعلية بين النص**

---

1. روبرت هولب، التلقي، تأليف ترجمة: عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، الطبعة 1، 1994، ص:203.

* إنّ نظرية التلقى بحسب " انجاردن " تتعامل مع الابداع المسرحي على مستويين: مستوى يمثل نص " القراءة " ومستوى " يمثل نص المشاهدة. وعلى ضوء ذلك فإنّ التلقي عند " انجاردن " يتعامل مع النص باعتباره نصين أى نصاً رئيسياً للحوار بين الشخصيات ونصاً فرعياً، ويقصد الإرشادات المسرحية، ويرى " انجاردن " أن ثمة فارقاً بين النصين، يعنى طريقة التعبير التى يقوم عليها العرض المسرحى، حيث يتحول حوار النص إلى حوار مسموع ومجسد على خشبة المسرح، بل أكثر من ذلك فى إطار افصاح جوانب أخرى للتلقي فإن " أنجاردن " يرى أن " العمل الفني هو موضوع عمدى لا علاقة له بالواقع الخارجي ومعنى هذا أنه يرفض أن يناقش العمل الفني من منظور مقارنته مع العالم الواقعي للأشياء " . (ينظر أحمد صقر، آلية التلقي في المسرح)

2. للمزيد، ينظر، أحمد أبو الحسن، نظرية التلقي والأدب العربي الحديث، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية، الرباط، عدد24، دت، المغرب، ص: 33.

و القارئ واستراتيجيات النص لا تقدم أكثر من إطار، لذا يجيب على القارئ تقييم قرأته في ضوء أحداث الماضي و توقعات المستقبل، وهو نمط من القراءة يؤدي إلى صيغة تركيبية لا تتجلى بشكل جزئي في النص وحده كما لا ينتجها خيال القارئ وحده، ومن ثمّ فهذه الصيغة التركيبية مزدوجة الطابع، وهذا التركيب لا يحدثه إلاّ القارئ، لكن في نفس الوقت يكون محكوما بمجموعة من الإشارات التي يطرحها النص"[1]؛ بذلك يكون **إيزر** قد ركز اهتمامه على صيرورة المعنى، فالعمل الأدبي في تصوره لا يتضمن معنى نهائيا يتحقق بذاته (**فالعمل الأدبي ليس بلا معنى مطلقا ولا شفافا تماما، فهو يعلّق معناه عندما يصرح عن نفسه كنظام دال يتوارى كموضوع مدلول)**[2]؛ وللكشف عن آلية التلقي والتفاعل بين النص والبنية الذهنية للقارئ، حاول وضع استراتيجية تقوم على فرضيات سماها بعض النقاد نموذج إيزر والذي أساسه سؤال جوهري:

كيف يتم التفاعل بين النص المسرحي والقارئ؟ وكيف يتم تحديد المعنى من خلال فعل القراءة على حسب إيزر ؟

---

1. سوزان بينيت، جمهور المسرح، تر:سامح فكري، إصدرات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي الرابع، دت،ص:70.
2. ايفرار،فرانك تينهن إيريك: رولان بارت، مغامرة في مواجهة النص، تر:وائل بركات، دار الينابيع، دمشق، سوريا، ط1، 2000،

جمالية تلقي النص المسرحي عند إيزر:

يشكل النص بحسب **إيزر** دالاً عائماً موجوداً في النص كقيمة حضورية، بينما يشكل "المدلول" إمكانيات قرائية تتأسس من القارئ بناء على أعراف الجنس الأدبي والسياقات المحايثة المؤثرة فيهما على حدّ سواء، وصفة "العائمية" ترتد إلى النص من عدم وجود تحديد صارم يرسم حدوده ومقاساته، حيث تسجل اللسانيات مروراً بالبلاغة والأسلوبية فراغاً حول نظرية النص، أو لعلّها في غالب الأحيان ملاحظات متفرقة غير منتظمة، فالنص لا يقع في مستوى الجملة أو القضية أو المركب، لهذا ينبغي تمييز النص عن الفقرة التي هي وحدة طبوغرافية مشكلة من العديد من الجمل، والنص كما يقول "تودوروف": (**يمكن أن يلتقي مع الجملة مثلما يلتقي مع كتاب بأكمله، فهو يتحدد بواسطة استقلاليته وانغلاقه على الرّغم من أن بعض النصوص ليست منغلقة، ويشكل النص نسقاً لا ينبغي مطابقته مع النسق اللسني ولكن وضعه في علاقة معه. وبألفاظ "هيلمسليفية": إن النص نظام إيحائي لأنه ثان بإزاء نظام آخر للدلالة**"[1].

لذا أضحى التساؤل عن مضمون النص ضرب من الجهد العقيم، لأنّ النص في إيحائيته لا بد وأنّ يُساءل عن الكيفية التي يعبر بها**، فيحدث الأثر المشاهد في عملية التلقي، ما دامت المضامين مرتبطة بالحيّز الذي تحتله المؤلفات فإنْ هي قُصرت عليه حُكم على النص بالزوال لزوالها أما الإيحاء ففاعلية ديناميكية تبيح للنص سبل التواصل المستمر عبر الزمان والمكان.

***الانطولوجيا:** (ontology) بمعنى "الكينونة"، أو علم الوجود، هو أحد الأفرع الأكثر أصالة وأهمية في الميتافيزيقيا. يدرس هذا العلم فى البحث فى كشف طبيعة الوجود اللامادى فى القضايا الميتافيزيقية المترتبة على التصورات أو المفاهيم والقوانين العلمية.

أما **الإيبستيمولوجيا:** هي فرع من فروع الفلسفة تعني في المقام الاول بيان شروط المعرفة البشرية وقيمتها وحدودها وموضوعيتها من زاوية تطور العلم المعاصر (ينظر، محمد عابد الجابري " تطور الفكر الرياضي والعقلانية المعاصرة)

1. سوزان بينيت، جمهور المسرح، تر: سامح فكري، إصدرات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي الرابع، دت، ص:70.

**إنّ الغاية من التحليل النصوص كما يرى أمبرتو إيكو، هي دراسة كيف يبرمج النص شكل تلقيه ودراسة ما يقوم به القارئ وبالأحرى ما ينبغي أن يقوم به القارئ الفطن كي يستجيب على نحو حسن للنداء الكامن في البنية النصية.

وانطلاقا من هذا الطرح نجد أنّ **إيزر** يعتمد في عملية القراءة على ثلاثة أبعاد:

-البعد الأول: ركز فيه على النص الثابت أي الترابط الموجود بين الشكل وبين المضمون، أين يمكن وضع هيكل "**لأوجه مخططة** "تسمح بتحقيق المعقولية أو المحسوسية من قبل القارئ.

-البعد الثاني: يعتمد فيه على فكرة النظم، أي التحام النص في بنائه الثابت مع القارئ من خلال سلوكياته وتكمن الأهمية في الصور الذهنية المكونة عند بناء هدف جمالي متماسك.

-البعد الثالث : القارئ الضمني الذي عرفه إيزر وميزه عن غيره من أصحاب نظرية التلقي و كذا جمالياته ، فهذا القارئ الضمني حسب زعمه موجود قبل بناء المعنى ، **إنّه يشارك في عملية انتاج معاني النص مع المؤلف، إنّه يساير العمل من أول حرف إلى آخره، أي قبل أن يرى النور، هذا القارئ الضمني يشبه المتلقي في النقد الوجودي لـجون بول سارتر الذي يقسم الجمهور المتلقي إلى جمهور واقعي، وجمهور إمكاني- وهذا ما يهمنا- إنّه الجمهور المثالي في المستقبل، فالكاتب يضع في الحسبان الجمهور الذي يتلقى العمل ، بهذا يكتب وفقا لمعايير هذا الجمهور الإمكاني**[1].

ومن هنا فإننا إذا تعمقنا في مصطلح القارئ الضمني الذي أطلقه **إيزر** وجدناه يستخدم كنوع من التفاعل بين النص والقارئ، فهو ينتمي إلى كليهما من خلال تجسيده لحظة ما قبل انتاج النص ولحظة تحقيق القارئ لهذا المعنى الممكن عند القراءة، فالنص إذن يبني عملية الاستجابة، والقارئ بدوره مجبر على ضرورة قيامه باستمرارية البناء.

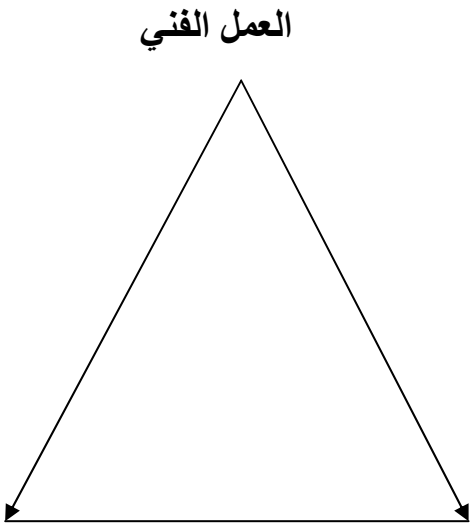
وهكذا لقد استطاع "إيزر" -انطلاقاً من فاعلية التواصل المستمر-أن يحدد النص في قطبين متلازمين: تقوم عليها حقيقة النص كوجود: قطب فني وقطب جمالي؛ "**الأول هو نص المؤلف، والثاني هو الإدراك الذي يحققه القارئ، وعلى ضوء هذه القطبية يتضح أن العمل ذاته لا يمكن أن يكون مطابقاً للنص ولا لتحقيقه بل لا بد وأن يكون واقعاً في**

---

1. محمود عباس عبد الواحد، قراءة في النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية وتراثنا النقدي، ص:"36

مكان ما بينهما"[1]

وفحوى كلام "إيزر" ينمّ عن ثلاثة نصوص تتمظهر من خلال عملية التواصل الجمالي، يحتل فيها نص المؤلف مكان "العلامة الدالة"، ونص القارئ مكان "**التحقيق الجمالي**" لها.



أما قيمة العمل الأدبي، فتتموقع بينهما ما دام العمل ذاته، هو نتيجة تحقيق التفاعل بين القطبين، أو النصين، فلا يمكن اختزاله في واقع النص، ولا في ذاتية القارئ ولهذا الغرض بالذات يؤكد "إيزر" على أنّ: "**التركيز على تقنيات الكاتب وحدها أو على نفسية القارئ وحدها لن يفيدنا الشيء الكثير في عملية القراءة نفسها، وهذا لا ينفي الأهمية الحيوية لكل من القطبين، بل كل ما في الأمر أنّنا إذا أهملنا العلاقة بينهما، سنكون قد أهملنا العمل الحقيقي كذلك**"[2]؛ وبالنظر إلى القطبية السابقة، فإنه **من الواضح أن العمل نفسه لا يمكن أن يتطابق مع النص، أو مع وجوده الفعلي، ولكن يفرض أن يقع في**

---

1. فولفغانغ إيزر، التفاعل بين النص والقارئ، تر: الجيلالي الكدية. ص:19.

2. نفسه، ص:25.

مكان ما بين الاثنين، فالعمل من حيث طبيعته، موجود وجوداً فعليا وبشكل محتوم، كما لا يمكنه أن يختزل إلى واقعية النص أو إلى ذاتية القارئ، ومن وجوده الفعلي هذا تنشأ ديناميته." [1]

وبما أن القارئ يمر عبر آفاق متعددة يقدمها النص ويربط بين وجهات نظر مختلفة ومتنوعة، فإنه سيفتح الباب أمام العمل كما يفتحه لنفسه، وبذلك **سيحرر العمل ويجعله ينطلق، كما سيحرر نفسه ويجعلها تنطلق أيضا**[2]، وتنفتح بذلك بنية النص ذاته؛ إنـــــه بنية محايثة للمتلقي أو شروط التلقي التي يهيئها النص لمجموع قرائه المحتملين، لذلك فالنص حسب"إيزر" **نظام تركيبي توافقي قد خصص فيه مكان للشخص المكلف بتحقيق تلك التوافقات فيه،**[3] أي يكون له دور مركزي داخل النص، وبدونه لا يمكن أن نسلط الضوء على النص.

على هذا الأساس، فإنّ النص المصوغ يتضمن دائما نصا آخرا، والقارئ هو المسؤول عن إيضاحه وتأويله، وضمن هذا الازدواج يوفر الكاتب منبعا للتعددية السيمانطيقية الخاصة بالنتاج الأدبي، هذا الأمر يعني أن ما لم يقله النص ويكلف به القارئ هو "بنية إبداعية" **تقوم عليها حرية المتلقي في التأويل لكنها حرية محدودة لأنها مراقبة وموجهة.**[4]

ومن هنا، فإنّه يتوجب علينا الإشارة إلى أنّ استعراض **"إيزر"** لحقيقة النص الفني على هذا النحو، جعلنا أمام إشكالية النص من جديد لأنّه يضعنا أمام تعدّد النص قبل تعدّد

---

1. محمد خرماش، "فعل القراءة وإشكالية التلقي"، ضمن مجلة علامات ع 10، 1998. ص: 58
2. سوزان روبين سليمان، "القارئ في النص مقالات في الجمهور والتأويل"، تر حسن ناظم دار الكتاب الجديد، ط 1، 2007، ص: 130.
3. أحمد بوحسن، "نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث"، ضمن نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24. ص: 36.
4. ايفرار،فرانك تينهن إيريك: رولان بارت، مغامرة في مواجهة النص، تر:وائل بركات، دار الينابيع، دمشق، سوريا، ط1، 2000، ص:63

القراءة، فالاتصال العادي*، يستند إلى مرجعية يتولى العرف ضبط كفاءاتها وإحالاتها، غير أنها تكون متماهية في النص فلا تبصر، مما ينعكس على فقد التواصل الجمالي لإطاره المنظم لعلاقات التفاعل بين النص والقارئ، ويحيل إلى تماس لا يحركه، ولا ينظمه قانون، بقدر ما يكون تبادلاً بين معنى واضح وآخر ضمني أو بين كشف وخفاء، ما دام الخفي يحرِّض القارئ على فعل شيء ما يضبطه الظاهر ويوجّهه، والذي سرعان ما يتغير بدوره عندما تنجلي الحقيقة الخفية. فالفراغات تعمل كمحور تدور حوله تفاعلات القارئ والنص. إذ يرد منها تخيل القارئ بناء على شروط يضعها النص ذاته. ينتج التفاعل على رأي **إيزر** من خلال مفهومين: مفهوم الفجوات (الفراغات) ومفهوم الغياب (النفي)؛ فالمفهوم الأول يقصد به الأشياء المخفية وغير الصريحة في النص، (**إذ أن هذا الفراغ يأتي ليفتت التماسك النصي ولكي يترك للقارئ مهمة إقامته من جدي**)[1]؛ وبالتالي القارئ أو المشاهد هو الذي يقوم بملء هذه الفراغات بخبرته الشخصية ونشاطه التخيلي. وهذا ما نفترضه فيما يتعلق بالنص المسرحي أين يمكن خلق فجوات وآفاق للتوقع. أما الغياب (**فيعطّل في النص العناصر المألوفة القادمة من خارج النص؛ أي أن القارئ يقوم باستحضار عناصر مألوفة ثم يقوم بنفيها**)[2].

---

*يرى " إيزر " أن القارئ يستطيع ارجاع النص إلى مستوى تجاربه الخاصة شريطة أن يسلط معاييره الخاصة عليه قصد إدراك المعنى المميز، وهنا وجب التعليق، فهذه المعايير الذاتية للقارئ قد تقوده لعدم التحديد، كما وجب التنبه أنّ النص إذا تعارض مع التصورات القبلية للقارئ يولد ردود أفعال تجعل القارئ يرفض الاستمرار في فعل القراءة . وهكذا فإن " إيزر" يطلق العنان لاستجابة غير محددة من قبل القارئ تحكمها مجموعة من الضوابط الذاتية الشخصية، مما يجعل الاستجابة للنص تقدم أكثر من شكل من الأشكال المحتملة لفهم النص. (ينظر، مليكة دحامنية، فصول في القراءة والتأويل، أطروحة دكتوراه مخطوطة، جامعة الجزائر2)

1. محمد القاسمي، القراءة والتأويل في النقد الأدبي الحديث، Source:

http://www.alhafh.com/author/index.php?. Le:13/03/2008

2. فيرناند هالين وآخرون، بحوث في القراءة والتلقي، ترجمة محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط 01، 1998، ص 42.

وعلى ضوء ما تناولناه. سيجرّنا البحث إلى دراسة تطبيقية على النص المسرحي عند سعد الله ونوس اعتمادا على مفهوم آليات التلقي عند **أيزر** الذي يعد من أبرز الذين أولوا التلقي في المسرح أهمية خاصة أين تجلى عمله من خلال تركيزه على ظاهرة ضحك المتلقين في العروض المسرحية لـ**صامويل بيكيت***، وخلص إلى أن الضحك يميل لأن يكون فرديا، ويصحبه عادة إحساس بعدم الراحة، ثمّ لا يلبث أن يختفي. واستند في ذلك إلى (**أنّ الكوميديا تنشأ من مواقف تنطوي على تعارض، ولا تنتهي بحسم الصراع إلى غالب ومغلوب، بل تنتج عنها سلسلة من الخسائر. وينتقل الاحساس إلى المتلقي مولدا إرباكا لملكته العاطفية والمعرفية. ولا يحدث الضحك من عدم الاتزان فحسب، بل نتيجة لعملية الارباك أيضا، وبذلك يتحول الضحك هنا إلى وحدة من آليات الدفاع**)[1].

---

*صمويل بيكيت كاتب إيرلندي, كاتب مسرحى, و ناقد أدبي و شاعر(ولد فى, دبلن فى 13 ابريل عام 1906 بإيرلندا يعدّ من أحد الكتاب الذين ساروا على نهج وخطى جيمس جويس. و المتأثرين مسرح العبث الذي يتزعمه مارتن اسلن الذى يطلق عليه " من أهم أعماله الأكثر شيوعا وشهره في انتظار غودو.

أعمال بيكيت تتميز بكونه تجنح إلى البساطة لكنها جوهريه. ومن ميزات كتاباته الميل إلى التشاؤم. قد شرح بيكيت هذا التشاؤم بأسلوب "الفكاهه السوداء " فى تلك الأعمال التى أتى بها فى صورة الإيجاز و الإختصار.

حصل بيكيت على جائزة نوبل في الأدب عام 1969 تكريما له على أعماله التى كونها بشكل جديد فى أنواع الروايات فى الأدب المسرحى, لكنه لم يأخذها فقد اختفى عن الانظار

1علي عواد، المسرح واستراتيجية التلقي، ص:60

المبحث الثالث:

سيميائية التلقي في النص المسرحي: لقد مثّل هذا الاتجاه ثلة من النقاد، وقد ركزنا على بعض الأسماء على سبيل الذكر لا الحصر ومنهم:

باتريس بافيس والتلقي: يعد بافيس من الذين اعتمدوا في دراستهم لجمالية التلقي للنصوص المسرحية على نوعين من التلقي:

- تلقي الفرد للفرجة والنص المؤدى، وهي وضعية تواصلية مباشرة بين المشاهد والعرض، وهنا يستوجب على المتلقي المعرفة الجد الخاصة للمعطيات النفسية والاجتماعية للعمل الابداعي المرسل كي يحدث الحصول على فهم دقيق لتلقي الفرد.
- تلقي العمل نفسه بتواريخ مختلفة وهذا ما كانت تنادي به مدرسة كونستانس الألمانية ممثلة في روبرت ياوس.

وعليه فإنّ التلقي عند باتريس بافيس يكون مصدره المتلقي / المشاهد، وبهذا فإنّ رأيه يمتح من المنهج البريختي معتمدا في ذلك الجماليات في كشف القدرات الفكرية والسيكولوجية والسوسيولوجية للجمهور المتلقي، كل ذلك من خلال العرض قصد الوصول إلى الاشتراك والمساهمة في انتاج المعنى من المتلقي ذاته.

والمتأمل في مفهوم **بافيس** في توضيحه لجمالية التلقي يجد أنه اعتمد (**على مجموعة من التحقيقات série des concrétisations، فعملية تلتقي تعتمد على فهم تحولات النص الدرامي من نص مكتوب إلى نص مترجم إلى محل دامارتورج*، ثمّ ملفوظ من لدن الجمهور، إذ ينبغي بناء رحلته تحولاته ضمن تحقيقات متتالية)[1].**

---

*إن كلمة (دراماتورجيا) مشتقة من الكلمة اليونانية Dramaturgeinوهي تعني مؤلف أو واضع الدراما، كما تعني صناعة الدراما ، تكوين الدراما ، وطبقا لقاموس المسرح الألماني Theater Lexikonفإن هناك ثلاثة مصطلحات تتعلق بالدراماتورج:

Dramaturg وهو الشخص القائم بالوظيفة نفسها.

Drmaturgi وهي الإجراءات التي يقوم بها الدراماتورج علي النص لتجهيزه لكي يقدم في عرض.

Dramatisierung وتعني حرفيا التدريم أو الإعداد الدرامي أو التحويل إلي دراما ، وهو يشير إلي تحويل أعمال فنية كالقصة والرواية إلي أعمال مسرحية من خلال تطويعها لقوانين الدراما.(ينظر أيمن الشيوي، الدراماتورج ودوره في الوساطة بين المؤلف والمخرج، مجلة مسرحنا،مصر، العدد 221)

و في هذا السياق توجب علينا التطرق إلى ميلاد الدّراماتورجية عبر مراحلها التاريخية؛ فإن كانت السّلطة في المسرح الإغريقيّ للمؤلّف –كونه يقود الممثّل الذي يجعل من جسده وسيطا روحيّا، بين ما ينشده وبين الآلهة المتضرّع إليها–

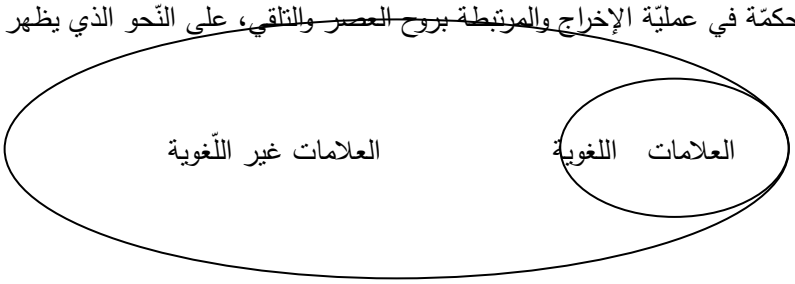
فإنّ هذه السلطة بدأت تتفلت منه شيئا فشيئا، و البداية مع المسرح الرّوماني، أين صار الممثّل متحكّما في المسرح من خلال أفعاله المسرحيّة، فأداؤه وسيلة يرتقي بها النصّ الأدبيّ، وفي العصر الوسيط انتقلت السّلطة إلى الكنيسة التي استقطبت المسرح خدمة لقضاياها الدّينية. ولم يتمكّن المؤلّف من استعادة ما ضاع منه من سلطة على المسرح إلاّ في عصر النّهضة، لكنه سرعان ما بدأ يتقاسمها من جديد مع الممثّل والمخرج بمجيء الرّومنسية، أين بقي رفقة المخرج يشرف على العرض كما كان يفعل فيكتورهوجو، وتشيكوف، وابسن.

إلاّ أنّ عمليّة الإخراج بدأت تتغيّر بشكل أوسع خاضعة للأفكار الفلسفيّة التي كانت تدعو للثّورة على كلّ تقليد، ولتطوّر الوسائل الميكانيكيّة والكهربائيّة فأخذت بذلك مهمّة المخرج تتبلور، إذ في أواسط القرن التّاسع عشر ظهرت معطيات جديدة أدّت إلي ترسيخ تقاليد جماليّة و فنّية جديدة، حيث ثار المخرجون ضدّ كثير من المفاهيم السّابقة ، فقد "كان أنطوان في مسرحه يضع المبادئ الأوّلى للإخراج المسرحيّ بمفهومه الحديث، و هو مفهوم يتعارض مع المفهوم الكلاسيكيّ الذي يحصره في مجرّد نقل النصّ إلى الخشبة بخضوع مطلق لرغبات المؤلّف"

في البدء كانت الكلمة و كانت الكلمة ملفوظة يتواصل بها البشر، أمّا النصّ الدراميّ و هو مكتوب، هو بحاجة إلى تجسيد صوتي في المسرح و إلاّ ظلّ محصورا في إطار الأدبيّ المقروء، فالمسرحية تمنح المكتوب أبعادا مسجّلة فيه بشكل صريح أو كتجويفات تتعلّق بطريقة التلفظ والنّبر والتّنغيم... أي تمنحه القوة الشّعورية، و يكفي دليلا على ذلك أنّ النصّوص المكتوبة لكتّاب أمثال شكسبير، وراسين ، وتشيخوف... تكتسب مع كلّ عرض، و مع كلّ ثقافة، و مع كلّ عصر، دلالات جديدة ناتجة عن تعدّد الطّرق و الرؤى الإخراجيّة.

و هكذا أنزلت الكلمة من على عرشها لصالح طرق تعبير أخرى كالإضاءة و أجهزة الصّوت المتطوّرة، التي تحدث المؤثّرات السّمعية فظهر مخرجون أمثال ستانسلافسكي طالبوا بالتخلّص من سطوة الكاتب و "إسقاط القداسة عن النصّ"، فكان هؤلاء من مؤسسي السينوغرافيا الحديثة ، و على أيديهم ظهر الدّراماتورجي الذي كان مخرجا أو ممثلا ...، و الذي تخلّص من الخضوع للمؤلّف و نصّه بالتّأليف أو الاقتباس .

فقد قام المخرج بتقزيم نصّ المؤلّف، إذ جعل النصّ المسرحيّ يمتصّ النصّ الدراميّ ويخضع علاماته اللغوية للرؤية العامة المتحكمّة في عمليّة الإخراج والمرتبطة بروح العصر والتلقي، على النّحو الذي يظهر في الشّكل التّالي:



ينظر، فاطمة ديلمي المسرح والتلقي المزدوج المركز الوطني للبحوث في عصور ما قبل التاريخ، والأنثروبولوجيا والتاريخ.

1. PATRICE –pavis, vers une spécifie de la traduction théâtral : la traduction inter gestuelle et interculturelle ;séminaire de maitrise ,1985-1986 ,service des publications de la Sorbonne nouvelle paris,1986-1987,p :09

فهذه التحقيقات هي المراحل التي يقطعها النص المسرحي كي يصل إلى المشاهد، وقد سماها بنص الترجمة المكتوبة، والتحقيق الدراماتورجي والتحقيق الركحي، وأخيرا التحقيق القبلي، وهذا ما يهمنا كوننا نركز على أليات التلقي.

وانطلاقا من هذا، فالحوارات المترجمة نصيا ليست سوى حوادث معبر عنها، وهذا ما يظهر جليا في كوميديا –دي لارتي- (**أين لا نجد نصا مكتوبا، بل مجرد مادة خام تحولت بفعل القراءة الواعية لفريق الإنتاج المكون من المخرج و الممثلين و السينوغراف إلى نص دراماتوجي يعطى له معنى ثمّ يتم تفجيره من خلال القراءات الدرامية و فهم أبعاد الشخصيات، ثمّ ملاحظة تطور العقدة و تحديد الوضعية الأساسية فيه، مما يسهل على الناقد فهم التحقيق الركحي الذي يعتبر إنتاجا جديدا للنص، وقد يكون نفس ما أراده المؤلف و قد يختلف عنه في الرؤية، والاهم ان هذا النص لم يعد حبرا على ورق، وانما شخصيات لها حيانها الخاصة و افكارها النابعة من قناعتها الشخصية، فأصبحت على الركح شخصيات مستقلة بذاتها، تحول خيال النص من ورق الى واقع الخشبة. ومن هنا، يبدا التحقيق التقبلي الذي يعد قطب الرحى في نظرية التلقي عند'' باترس بافس'' حيث يتحول التحقيق التقبلي الى غاية مجموع التحقيقات السابقة، إذ انه يخص المشاهد الذي يعد عاملا أساسيا في تحقيق العرض المسرحي، فهو لا يشرك المشاهد باعتباره متغيرا إنّما باعتباره ثابتا، فحضوره ليس اختياريا بل إلزاميا)**[1]، فبفضل اللقاء المباشر بين الممثل والمشاهد يتم الاعتراف الحقيقي بوجود العرض، والمشاهد لم يعد مستهلكا سلبيا للعرض، أي لم يعد يستقبل علامات العرض المسرحي فحسب، وإنّما أصبح يتجاوب ويتفاعل مع العرض وفق ميكانيزمات معينة ومحددة.

وهكذا، يمكن للفضاء المسرحي المتنوع سواء أكان مسرحا دائريا أو فضاء مفتوحا، أن يؤثر في طبيعة المتلقي.

---

1. *PANEL CAMPANU : un rôle secondaire, le spectateur, la sémiologie de la représentation ; Édition complexe ; 1975.p :86*

آن أوبسفيلد والتلقي المسرحي:

يعد الفن المسرحي من أكثر الفنون التي استفادت من علم السيمياء، وذلك لكونه نظام علاماتيا بامتياز، ومن هنا كانت نقطة تقاطع مع هذا المنهج النقدي الذي جاء لترتيب العلامات ووضع علائق سببية بينها و بين المتلقي لهذا الفن قصد تحقيق مبدأ المشاركة بين النص/العرض و بين المتلقي، فالسيماء تعد **(وسيطا فعالا بينهما كونها جاء ليفكك الجدل القائم بين النص و العرض كون هذا الأخير يعد بمثابة قراءة ثانية للنص، من هنا كانت السيماء عبارة عن إجراء بحثي يروم كشف العلامات الكامنة داخل النص المسرحي، ومن ثمة يتم السعي إلى تنظيمها كي يستفيد منها المخرج و الممثل، و كذا فضاء يجسد من خلاله العلاقات الثلاثية الأبعاد بين شخصيات النص المسرحي و الجمهور المتلقي)**[1].

ولإن كانت العلامة في النص الأدبي علامة لغوية تحدد الايقونة والرمز والمؤشر، فإن العلامة في النص المسرحي تتعدى هذا الحصر كونه نص يحمل في طياته بذور العرض حتى تتمثل فيه العلامة في هيئة قرائن سمعية وبصرية.

وفي هذا السياق تقول **سوزان بينيت:(إنّ النص المسرحي لا يمكن أن يكتب دون تصور مسبق، فنحن لا نكتب من فراغ، لا نكتب للمسرح دون أن يكون عندنا فكرة عن المسرح، فالكاتب المسرحي يكتب طبقا أو خلاف للنظام المسرحي القائم، وهذا يعني أن العرض المسرحي بالمعنى الواسع سابق بشكل ما على النص. إنّ الكاتب المسرحي لا يكتب بحال من الأحوال من دون أن يكون لديه تصور واضح لماديات المسرح: شكل المنصة، أسلوب الممثلين طريقة إلقائهم، نوع الملابس، وغير ذلك من**

---

*تعد أوبرسفيلد من الذين تحدثوا عن لذة المتلقي في المسرح، التي أثار اهتمامها بها رولان بارت، فهي تؤمن بأن اللذة تعتمد على الرغبة في أن يرى المرء تقليد العالم بإمكانياته المحدودة والحرفية، وأن اللذة المسرحية هي نتاج لجميع العناصر التأثيرية مجتمعة، إضافة إلى عملية التباعد التي نحتاجها لكي نشعر بالسكينة.

1. مخلوف بوكروح: المسرح-الجمهور-التلقي، ص:184

العناصر التي توجه الكاتب نحو نمط معين من الكتابة)[1]؛ وهذا ما يسمى بالإبداع الدرامي لحظة الكتابة.

ومن هنا، فإنّ التنوع في الفضاء الركحي يأخذ علاماتين مهمتين في الحسبان:

علامات مرئية: مجموع العلامات العينية التي تلمح فوق الركح، وتشمل الإيماءات والحركات والملابس والإضاءة.

علامات صوتية: كل ما يسمع فوق الخشبة من موسيقى وكلام منطوق ومؤثرات صوتية.

إنّ هاتين العلاماتين حين تجتمع وتتشابك بعضها ببعض، تكون الفضاء الركحي الذي يحتوي على عالم مبتكر من طرف لا يحاكي فيه المألوف من العالم الخارجي، (**فاللذة المسرحية في معناها الصحيح ليست إلاّ لذة العلامة؛ والعلامة بهذا المعنى تعتبر حضور المتلقي الغائب في شكل آخر، وما المسرح إلاّ علامة كبرى تملأ الفجوة، ذلك لكونه بؤرة تتقاطع فيها مجموع العلامات لتصنع العلامة الكبرى للخطاب المسرحي وفق نظام علاماتي خاص لا يمكن للمتلقي من استيعابها لأول وهلة)** [2]؛ ومن هنا وفقط **(تبرز اللذة المسرحية الكامنة في عملية انتقاء مجموعة العلامات الممثلة في العلامات المسموعة والعلامات المرئية؛ فاللذة المسرحية عند المتلقي تكمن في الذاكرة، أي تنبع من الفهم كما هو الحال عند بريخت، وتكمن أيضا في التوحد مع غير أنّه يجب لإشارة إلى أنّ للذة حدود تكمن أساسا في الرغبة)**[3]؛ وهذا ما ذهبت إليه أوبسفيلد حين أشارت إلى أنّ الرغبات تختلف بحسب الموضوع وبحسب المتلقي لكونها شيء ملموس لا يجب أن يحدد موضوعها، ولا يمكن للمتلقي أن يعايش اللذة من دون معايشة حدودها.

وانطلاقا مما تمّ ذكره، فإنّ المسرح عند السميائيين يتجاوز كل من النص الدرامي والنص المصاغ للعرض، كون عملية المسرحة لم تعد علامات كثيفة كما يذهب إليه **رولان بارت،**

---

1. آن أوبسفيلد : مدرسة المتفرج، تر: حمادة إبراهيم و آخرون، مطبوعات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح العربي، مصر، 1996ص: 6
2. *سوزان بينيت، جمهور المسرح نحو نظرية في الإنتاج و التلقي المسرحيين، ص: **104** .*
3. *المرجع نفسه، ص: **104***

إنّما أصبحت مواجهة بين العلامات سواء أكانت نصية أو تلك المبثوثة في العرض، هذه المواجهة بين العلامات كانت نتيجتها تسابق بينها للوصول إلى المتلقي، مما يمكنه من أن يكون في موقع اختيار العلامات التي يستوعبها، أمر يسهل عليه عمليه تشفيرها وفهمها، لكنه بالمقابل قد يغفل عن بعض العناصر التي لها أهمية في تحديد قراءة العرض.

ومن هنا؛ فإنّ الباحث يجد نفسه أمام إشكالية العلاقة القائمة بين هذه الأنظمة الدلالية المعقدة وبين الإنتاج وبين التلقي الذي يتعدى البحث في قراءة العلامة، ولعل هذه العلاقة لم تحظى بالاهتمام الكافي في دراسة التلقي المسرحي خاصة ويخص بالذكر العرض المسرحي لكونه ملغم بالعلامات التي يمكن حصرها ولا ضبط قواعدها.

فالمسرح على هذا الأساس يعتبر عند **آن أوبسفيلد** بمثابة علم للتواصل؛ فالنص أو العرض على حد سواء يمثلان ما يسمى الرسالة، أماّ المؤلف أو المخرج وحتى الممثلين فيعتبرون بمثابة المرسل، أما القارئ أو المشاهد فهو المرسل إليه؛ هذا الأخير يعتبر عنصرا إيجابيا وفعالا في العملية التواصلية، وهنا تعتمد أوبسفيلد على ما تسميه بطاقة النفيdénégation* في المسرح و منطلقها في ذلك الفلسفة الفرويدية في تعريفها للمتلقي/ المشاهد، فليس كل مايراه المتلقي حقيقيا، إنّما الحقيقة ما يعيشه في حياته اليومية نافيا بذلك حقيقة ما يحدث من أحداث سواء داخل النص أو أثناء العرض.

---

*طاقة النفي عند **أوبسفيلد** تقوم على قاعدة التحليل المنطقي، فالمتلقي يعي بأنّ نفي ما يراه من أحداث درامية تمثل، لكنه بالمقابل يعيش داخل هذا النفي بعالمين مختلفين، عالمه الحقيقي بأدق تفاصيله و تناقضاته اليومية، و عالم آخر يجده في النص الدرامي أو يراه على الخشبة، إنّه عالم يعبر عن واقعه المعيش، و أمام هذا الحال لا يجد سبيلا إلى نقده أو السعي إلى تغييره و التأثير فيه إلاّ من خلال التنكر له، فما يتلقاه حقيقي لكنه بالمقابل ليس حقيقي و هنا يدرك معنى النفي الذي أرادته **أوبسفيلد** و الذي سنراه بقوة مع مسرحيات سعد الله ونوس موضوع البحث

أمّا الباحث " عبد العزيز طليمات " فيرى أنّ طاقة النفي هي التي ينطوي عليها النص ، باعتبارها رفضا لبعض ما يقدمه النص كحقائق أو معارف أو أفكار ، و هو الشيء الذي يجعل في نظره العلاقة غير المتناسبة تقوم بين النص و القارئ، . (يراجع : عبد العزيز طليمات ، الوقع الجمالي و آليات إنتاج الوقع عند وولف غانغ إيزر، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع6: 1992، ص 63.68)

ومن هذا فإنّ طاقة النفي عند **آن أوبسفيلد** مرتبط بعملية المحاكاة، فكلما زاد المؤلف أو المخرج *من محاكاة الواقع ازداد النفي، ويصبح العرض المسرحي -على رأيها-عرضا يكون أقل إيهاما وإدماجا للمتلقي على عكس المحاكاة الأرسطية.

إنّ هذا الطرح يحيلنا مباشرة على **المسرح البريختي** –و الذي يعد سعد الله ونوس من المتأثرين به- حيث يدعو إلى تكسير الإيهام والابتعاد عن المحاكاة حتى يبقى المتلقي يقظا أمام ما يجري أمامه، و النتيجة هي ولادة متلق واع يضع الأحداث في نصابها، من دون أن ينخدع بصره أو فكره؛ و ما ينبغي الإشارة إليه في هذه النقطة و علاقتها بالنفي، أنّ هذه الطاقة تطال العلامات الأيقونية التي تكون أكثر محاكاة للحقيقة، ولا تطال الممثلين أو شخصيات النص الدرامي بقدر ما يطال الممارسات التخيلية من خطاب وحركات وإيماءات وكذا من تعبير جسدي؛ هذه الإشارة بدورها ستحيلنا على تساؤل مفاده كيف يتسنى للمتلقي أن يميز العلامات الأيقونية من غيرها؟

وتجيبنا آن أوبسفيلد حين تحدثنا عن تأرجح النظر بين التمسرح والمواضيع الخاصة بالمحاكاة، فالمتلقي يقوم بالنفي كلما كانت العلامات أكثر محاكاتية، لكنه لا يقوم بالنفي مع كل حركة تتجه للتمسرح؛ (**فـــما يراه المشاهد و ما يسمعه هو لغته الخاصة التي**

---

*إنّ حديث عن العلاقة بين المؤلف و المخرج يجرّنا إلى التطرق لأهمية المتلقي المسرحي و أراء عن أهم القامات المنظرة للتجربة المسرحية الدرامية، فإشتراك المشاهد في المناهج الحديثة كان ضمن تحسينات مدروسة هدفها تنشيط ذهنيته وزيادة وعيه كما في تجارب ،– كل من مايرهولد وماكس رابنهارت وبرشت –؛ فالعلاقة بين الممثل والمشاهد علاقة حرة مباشرة وقصدها إيقاظ ملكة النقد عند المشاهد , أي أن يقوم بدور المراقب الناقد من خلال ما يجري على المسرح من جدل مادي.

هذا الطرح يجرّنا إلى الحديث عن أهم الخصوصيات المميزة لكل واحد من الذين ذكرناهم آنفا

برشت لقد ركز برشت على [اللااندماج] بين الممثل والمشاهد معتقداً أن على الفن الدرايم المعاصر مهمة إظهار الحياة الواقعية أمام المشاهد لذلك كان برشت ممثليه الوقت الكافي للاندماج مع الشخصية , حتى لا يتحقق بالتالي إندماج بين الممثل والمشاهد وحتى لا يصبح دور الاخر سلبياً ومعطلا لذا فان اول ما اكد عليه هو تحرير خشسبة المسرح وصالة العرض من كل ما هو سحري ورفض كل المحاولات الرامية الى غثارة مزاج معين عن طريق إستخدام [الكلام الايقاعي] ورفضه لاقامة جو عمل المسرح , وأكد على هدم الجدار الرابع وذلك بان جعل خشبة المسرح تمتد الى قاعة النظارة بالاضافة الى رفضه لكل وسائل التقمص ولجأ الى وسائل التمهيد [للتغريب] وهي [أن يقوم

الممثل بالعمل على لسان الشخص الثالث] والنقل يكون بالزمن الماضي وقراءة الدور الى جانب التعليقات والملاحظات , إضافة الى ان الممثل يجب ان يكون مندهشاً كي يجعل الاشياء المطروحة مدهشة.

مايرهولد: يعتبر من لمخرجين الاوائل الذين بشروا بفن المشاهد وندد بوضع قواعد واسس تحد من العلاقة بينه وبين العرض , فالحركات التي يؤديها الممثل عند مايرهولد لا يستطيع المشاهد تقليدها وهي مثيرة للانفعال اكثر من كونها إيصالاً للغة كما أنها توفر الدهشة والمتعة لدى المشاهد .

وقد اكد على منع الاندماج لجعل المشاهد في حالة من اليقظة والمراقبة لنفسه بحيث تكون [الانا العليا] متحكمة في عملية الادراك وإن ما يعانيه المشاهد يكون من خلال الوعي والعلاقة المباشرة الحية , وقد عمد الى إشراك المشاهد في اعماله المسرحية فدعى الى امتداد خشبة المسرح كي ترتبط بقاعة النظارة وجعل بعض اعماله ذات صفة أحتفالية [معتقداً أن مهمة المسرح ينبغي أن تكون إحتفالية] وهي دعوة لقتل الوهم , على الممثل أن يكشف عن روحه الحقيقية للمشاهد مباشرة بعد أن يكون قد جسد عمل المخرج.

ماكس راينهارت

اكد على العلاقة المباشرة بين الممثل والمشاهد ودعى الى مسرحة المسرح ونادى بشعبته واستخدام [الكاباريه] لتقريب المشاهد من الممثل .

لقد سعى هولاء المخرجون الى خلق علاقة واعية ومباشرة بين الممثل الذي يعد عنصرا اساسيا في العرض والمشاهد وذلك لاعتقادهم بأن [المسرح يجب أن يكون أداة للتغير] وأن المشاهد يجب أن لا يغيب في العرض المسرحي لذا فهم منحوا أهمية كبيرة لفن المشاهد من خلال اشراكه في العرض المسرحي كي يقوم بالنتيجة بدور ايجابي.

(ينظر، محمد إسماعيل الطائي، دراسات في المسرح التربوي.)

لم تتحقق بالنفي)[1]؛ وكي تتحقق هذه اللغة الحقيقية وجب ابتعادها عن المحاكاة، وتوجهها نحو التمسرح المضاعف أي مسرح داخل مسرح مثل **الملك هو الملك** أو **الفيل يا ملك الزمن** لسعد الله ونوس وهي من أفضل الأعمال التي تبتعد عن النفي لدى المتلقي.وهذا الطرح يجعلنا نستنتج أن **آن أوبسفيلد** ترى أن التلقي يكون من خلال النفي أو عدمه هو الذي يحدد شكل العرض تمسرحا أو محاكاة، فالنفي عندها (**يشكل حالة ديناميكية تضع متعة العرض المسرحي بين التقصي والتغريب)** [2]، فتقمص الحدث يعد خاصية من خواص المحاكاة، أماّ التغريب فمتعلق بالتمسرح، وهذا ما يجعل المتلقي دائم التفطن والاقتناع بأنّ ما يراه مجرد تمثيل لا غير.

إنّ النص المسرحي على حسب أوبسفيلد **يعد نصا غير مكتمل**[3]، أمر يجعل من المخرج وشركائه أصحاب حق في استكمال الفراغات والنقائص الموجودة فيه وفق رؤى متجددة وأفاق معاصرة، فالنص وحده يعطي إمكانية ـتجديده بغض النظر عن الفترة الزمكانية التي كتــب فيها والتي ينتج فيها، لأنّ هناك أشياءً لا يمكن للنص البوح بها وتفجيرها، وهنا يكون المجال مفتوحا لإخراجها وفق قراءات جديدة، مما يسمح بملء الفراغات حسب أفق توقع المخرج كما تقرّ به **أوبسفيلد**، فالإخراج يعتبر عملية تفجير للطاقات الكامنة في الفراغات الموجودة في النص وفق إمكانيات المخرج فنيا وإبداعيا.

---

1. *باتريس بافيس: الفضاء المسرحي، ص:86.*
2. *آن أوبسفيلد: أزمة المسرح، مجلة البحرين الثقافية، عدد: أفريل2002، ص:102.*
3. *نفسه، ص ن.*

باتريس بافيس والمتلقي المسرحي:

إنّ المتتبع للدراسات التي قام بها بافيس اتجاه المتلقي المسرحي المعتمدة بالأساس على جماليات التلقي يجده قد ميز بين نوعين من التلقي:

تلقي الفرد للنص المؤدى: هي وضعية تواصلية مباشرة بين المشاهد وبين العرض، تستوجب معرفة دقيقة للمعطى النفسي والسوسيولوجي للعمل المرسل حتى يحصل المتلقي على الفهم الصحيح.

إنّ تلقي النص المؤدى بتواريخ مختلفة مما يولد قراءات متعددة؛ وهنا نجد بافيس يذهب في الاتجاه الذي ذهبت إليه مدرسة **كونستانس** بقيادة **ياوس***. فالمشاهد عند "**بافيس**" يعد مصدر التلقي، ويرجع السبب في ذلك إلى كونه استمد رأيه وتوجهه من منطلقات " **بريختية**" معتمدا في ذلك على الجماليات في الكشف عن القدرات الفكرية والسوسيولوجية للجمهور المشاهد وهذا من خلال العرض بهدف الوصول الى الاشتراك والاسهام في انتاج معنى العرض من المشاهد.

وفي ضوء ذلك، نجد أنّ باتريس **بافيس**" (قد اعتمد **في توضيح نظرية جمالية التلقي على مجموعة من التحقيقات série des concrétisations، فبالنسبة إليه عملية التلقي تعتمد على فهم تحولات النص الدرامي من نص مكتوب الى نص مترجم الى**

---

*يعد الناقد والمؤرخ الأدبي الألماني هانز روبرت ياوس، المولود عام 1921 والمتوفي عام 1997، من أبرز أعلام مدرسة كونستانس التي عني أفرادها، بصورة عامة، بعلاقة دلالة النص الأدبي بالقارئ. وقد طور ياوس، مع زملائه في جامعة كونستانس الألمانية، وعلى رأسهم وولفغانغ آيزر، ما عرف في سنوات الستينات والسبعينات من القرن الماضي بـ"نظرية التلقي". وكان لأستاذ ياوس هانز جورج غادامير، الذي درس على يديه في جامعة هايديلبيرغ، أكبر الأثر على أفكاره التي دارت حول معنى التأويل وعلاقة ما يتوقعه القراء من العمل الأدبي، في زمن بعينه، بمعنى هذا العمل وتاريخيته.

درّس ياوس فقه اللغات الرومانسية والنقد الأدبي في جامعة كونستانس، كما درّس أيضا في جامعتي كولومبيا وييل الأمريكيتين، وجامعة السوربون في فرنسا. وتركزت التأثيرات الأساسية على عمله النقدي في المذهب التأويلي لأستاذه غادامير وشعرية الشكلانيين الروس حيث تنازعه هذان التياران.(محمود فخري، مجلة الحياة، العدد1744، 2009)

محلل دراماتورج، ثم ملفوظ من لدن الجمهور، إذا ينبغي بناء رحلته وتحولاته ضمن تحقيقات متتالية) [1].

إنّ هذه التحقيقات هي المراحل التي يقطعها النص المسرحي كي يصل الى المشاهد، وقد سماها بافيس بنص الترجمة المكتوبة، والتحقيق الدراما تورجي، والتحقيق الركحي، وأخيرا التحقيق التقبلي، وهو ذاته الذي يعنينا اكثر في الية التلقي لدى" باتريس بافيس" .

فنص الترجمة المكتوبة هو ذاته النص المسرحي كونه يعد المادة الخام التي يستقي منها العمل المسرحي*، فالترجمة المكتوبة ليست مجرد محاورات، وإنّما مجموعة حوادث معبر عنها.

فهذه المادة الخام بفضل القراءات المتأنية تحول النتاج المسرحي إلى نص دراماتوجي في محاولة لإعطاء معنى لهذا النص والسعي إلى تفجيره، ولن يتأتى ذلك إلاّ من خلال تعدد القراءات الدرامية ومحاولة فهم أبعاد الشخصيات واستيعابها، والتوصل إلى بداية وتطور عقدة وتحديد الوضعيات الأساسية فيه.

كلّ ذلك سيسهل عملية الفهم ما قبل الأخير الذي يقصد به التحقيق الركحي المنتج للنص الجديد، لكن هذا النص الجديد المنتج قد يكون النص نفسه وقد يختلف عنه في الرؤية، ولكن ما يهم في عملية التلقي عند **بافيس** أنّ النص تجاوز الورق ليصبح عبارة عن شخصيات مميزة بأفكارها و قناعاتها، شخصيات مستقلة، أي أن النص تحول من النص الظاهرة **phénotexte** إلى نص متوالد **génotexte** من خلال العرض.

ومن هنا **(يبدأ التحقيق التقبلي الذي يعد النقطة المركزية في نظرية التلقي عند "باتريس بافس" حيث يتحول التحقيق التقبلي إلى غاية مجموع التحقيقات السابقة، اذ**

1- PATRICE-pavis : Vers une spécifie de la traduction théâtrale : la traduction inter gestuelle et interculturelle ;p : 04

* تجدر الإشارة أن الدراما قد عرفت بأنها محتوى الاتصال أو محتوى الموقف الذي يقوم على تصاعد الاهتمام والإثارة والشفقة في المستمع أو المتلقي، حيث صراع الإرادة الإنسانية هو جوهرها. ينظر(ماجدة مراد :شخصياتنا المعاصرة بين الواقع والدراما التلفزيونية، ص:96.

انه يخص المشاهد الذي يعد عاملا أساسيا في تحقيق العرض المسرحي، فهو لا يشرك المشاهد باعتباره متغيرا إنمّا باعتباره ثابتا، فحضوره ليس اختياريا بـل الزاميا)[1]؛ فاللقاء المباشر بين مجسدي النص الدرامي والمتلقي فقط هو من يحقق الاعتراف بوجود العرض، وهنا يصبح **المتلقي/المشاهد** ليس مجرد مستهلك سلبي يستقبل العلامات المبثوثة في النص المسرحي فحسب، بل إنّه مستقبـل فعّال يتفاعل مع هذه العلامات وفـق مكانيزمات محددة.

ومن هنا فقط يصبح الفضاء المسرحي المفتوح قادرا على التأثير في طبيعة المتلقي، الذي يفرق بين تلقي العرض المحاكاتي المكرس للإيهام والعرض القائم على التغريب البريختي، وبتعبير أدق يكون تفاعل المتلقي انفعاليا أو إدراكيا وذلك حسب طبيعة العرض نفسه*.

1. Panel-campeanu : un rôle secondaire, le spectateur, la sémiologie de la représentation ;Edition complexes ; 1975 ;p :86.

*إن النص المتشكل هو على وجه من الوجوه مزدوج يرافقه ضمنيا نص آخر يفترضه الأول، و لكن القارئ وحدهو الذي يستطيع إظهاره، " (يراجع : فرانك شوير فيجن، نظريات التلقي، تر: محمد خير البقاعي ، ضمن بحوث في القراءة و التلقي، مركز الإنماء الحضاري، الطبعة الأولى، سوريا 1998، ص 43).

أمبرتو إيكو وجماليات تلقي النص المسرحي:

إن كان **إيزر** قد أثار كثيرا من القضايا في دراسته لجمالية التلقي في النصوص كقضية التأويل وفعل القراءة، من دون أن يحصل الباحث كما أسلفنا على إجابات لعديد التساؤلات، فإنّ أمبرتو إيكو قد حاول إيجاد معالجة منظمة لذلك في إطار النظرية السيميوطيقية؛ وهذا ليس غريبا عند منظر غرف من معين سيميوطيقا بورس التأويلية، والتي يعتبرها إيكو نفسه بأنها أكثر الخلفيات النظرية تأثيرا في توجيه أعماله. فالتأويلية البورسية، وخاصة مفهومه للمؤول والسيميوزيس، تشكل مرجعا سيميوطيقيا في نظريته للتأويل، إلى الحد الذي مكنه من الولوج ضمن إطار ما يسمى "**بسيميوطيقا التأويل**".

وفي ضوء هذه المعطيات،حق لنا أن نتساءل: كيف ينظر كل من أمبرتو إيكو إلى فعل القراءة والتأويل؟ و كيف يحدث ذلك مع النص الدرامي المسرحي؟ يقول ميشال أوتن وهو بصدد الحديث عن سيميولوجية "**إذا كان النص لا يوجد إلا بوجود القراءة، وإذا كان التأويل يبدأ عندما يستحوذ القارئ على النص، فإنه يصبح من العسير جدا أن نتحدث عن النص خارج القراءة التي هي من نتائجه. وأغلب الملاحظات التي سنحاول اقتراحها حول النص هي إذن ملاحظات تتحقق بفضل التأويلات** "[1]

في هذا السياق، "حاول إيكو التمييز بين ثلاثة حقول، تسمح للباحث بولوج إلى ما يمكّن من الحديث عن فعل القراءة والتأويل:

1. النص بوصفه مجموعة من البياضات والدوال القابلة للملء وللتأويل.
2. القارئ بوصفه مجموعة من النصوص (وهو ما يسميه إيكو بالموسوعة).
3. التقاء النص بالقارئ، وهو ما يصفه إيكو بالتشارك النصي أو الموقع الافتراضي"[2].

---

* إن النص المتشكل هو على وجه من الوجوه مزدوج يرافقه ضمنيا نص آخر يفترضه الأول، و لكن القارئ وحده هو الذي يستطيع إظهاره، " (ينظر، فرانك شوير فيجن، نظريات التلقي، تر: محمد خير البقاعي، ضمن بحوث في القراءة و التلقي، مركز الإنماء الحضاري، الطبعة الأولى، سوريا 1998، ص 43).

1. ميشال أوتن: سيميولوجية القراءة، ضمن كتاب: نظريات القراءة: من البنيوية إلى جمالية التلقي ص59

2. مصطفى عمراني، القراءة والتأويل بين أمبرتو إيكو وفولنغانغ **إيزر**

فكيف تتمظهر هذه الحقول المتفصلة في تفعيل دينامية القراءة والتأويل عند إيكو؟

وقبل تناول كلّ ذلك، وجبت الإشارة إلى كتابي أمبرتو إيكو، أمّا الكتاب الأول والمعنون بـ:" **العمل المفتوح** " **(L'oeuvre ouverte)** والذي مثّل بدايات **إيكو** في اهتمامه بإشكالية المتلقي ومسألة التأويل. وفي هذا الصدد يقول جان إيف تاديه **(Gean Yves Tadie** "**وهو كتاب [العمل المفتوح] يحلل العمل الفني سواء كان أدبيا أم تشكيليا أم موسيقيا، باعتباره منظومة من العلامات القابلة للترجمة إلى ما لا نهاية: كل عمل فني حينما يكون له شكل مكتمل و "مغلق" في كمال هيئته المضبوطة بدقة، فإنه يبقى على الأقل " مفتوحا " باعتباره قابلا للتأويل بطرق مختلفة دون أن يؤثر ذلك على تفرده غير القابل للاختزال** ».[2]

وأمّا كتاب" القارئ في الحكاية " **(LectorinFabula)**، فإنّه يعتبر المرحلة الحقيقية في دراسة **إيكو** إشكالية القارئ والقراءة وبمسألة التأويل من منظور سيميائي؛ أمر يؤكده الباحث عند تناوله للمقدمة التي كتبها للطبعة الفرنسية لكتابه (القارئ في الحكاية) إلى مسألتين تشكلان هاجسه النظري:

أولا: الكيفية المثلى التي يستطيع بها العمل الفني أن يفرض تدخلا تأويليا حرا من قبل المتلقي.

ثانيا: تقديم الخصائص البنيوية الواصفة التي تشير إلى ذلك وتوجه نظام التأويلات الممكنة.[1]

إنّ اعتماد **إيكو** على هذين الجانبين الأساسيين في بحثه، مكنه من الانزياح عن المسار الذي شقته السيميوطيقا بالتبئير على ما هو نصي فقط، مما أدى إلى فتح هذه الواجهة (النصية) على أطراف التلقي والتأويل؛ فالقاعدة الأساسية التي جعلها **إيكو** منطلقا في كتابه (القارئ في الحكاية)، تتمثل في كون وجود النص يفترض تعاون القارئ ومشاركته كشرط حتمي لانتشاله من الجمود إلى الحركة. إنه البياض الذي يتركه النص

---

1. Gean Yves Tadie : La critique littéraire ou XX siècle .ed Belfond 1987 p 211 .

2. **Umberto Eco : Lector in Fabula , op. cit. p 5.**

كهامش كي يتحرك فيه القارئ ويساهم في تنشيط النص عبر ملء فراغاته وبياضاته، فالنص –كما يعرفه إيكو–"آلة **كسولة تتطلب من القارئ القيام بعمل مشترك دؤوب لملء البياضات غير المقولة أو الأشياء التي قيلت لكنها ظلت بيضاء**"[1]؛ وهذه البياضات والفراغات التي تملأ مساحته هي المسؤولة عن انفتاحه على إمكانيات متعددة من فعل القراءة والتأويل.

غير أن الحديث عن انفتاح النصوص **Textes ouverts** لا يلغي –حسب إيكو– وجود نصوص مغلقة **(Textes fermés)**، فإن كانت النصوص المفتوحة تسعى لبناء القارئ نصيا عبر جدلية التأويل (القارئ) والتوليد (النص)، فإنّ النصوص المغلقة تتميز باستهدافها قارئا محددا يستعمل النص بحسب أهدافه ومراميه؛ ويعلق فرانك شوبرويجن على ذلك "إنّ **استعمال النص حسب المحلل السيميوطيقي يعني التعامل مع النص بعنف، وذلك كأن نقرأ مثلا المحاكمة لكافكا باعتبارها رواية بوليسية.**

وعلى العكس من ذلك فإيكو يعني بالتأويل، التحيين الدلالي لكل ما يريد أن يقوله النص باعتباره استراتيجية، وذلك عن طريق مشاركة قارئه النموذجي".[2]

وبناءً على ما ذكر، يتبين لنا أنّ "انفتاح النصوص " كخاصية مميزة لها بحسب إيكو، لا يعني أن نطلق العنان للتأويل، بل إنّ السقف محدد من طرف النص؛ فقراءة النص كما يريده القارئ قد تتعارض مع القراءة التي يريدها النص ذاته، فحدود التأويل تفرضها القوانين الداخلية له. فالمعاني لا يمكن أن تكون لا نهائية وكذا التأويل لا يمكن أن يكون لا نهائي بحسب تصور إيكو.

هذا الطرح يجعل الباحث أمام خاصية سيرورة التأويلية (السيميوزيس) التي ذهب إليها شارل ساندرس بيرس في إطار حديثه من أن المؤول النهائي يقوم بإيقاف " نزيف" من

---

1. **Umberto Eco : Lector in Fabula , p 27.**

2. فرانك شويرويجن: نظريات التلقي. ترجمة: د.عبد الرحمان بوعلي، مجلة علامات في النقد الجزء 27 مجلد 7 مارس 1998 النادي الأدبي الثقافي بجدة ص 97.

التأويلات التي يفجرها المؤول الديناميكي داخل نقطة محددة، يمكن النظر إليها باعتبارها أفقا نهائيا داخل سيرورة تأويلية معينة.

وفي الاتجاه نفسه، يرى إيكو **أن (القوانين الداخلية للنص وإن كانت تفتح إمكانية التأويل، إلا أنها لا تفتحها بصورة لا نهائية، كما أن التأويلات المقترحة ليست مفروضة**

من طرف القارئ، ولكنها ناتجة عن التعاون الذي يحدث بين النص والقارئ.في إطار ما يسميه إيكو بـــالتشارك النصي" (Coopérationtextuelle)، أي لحظة التفاعل بين النص والقارئ، وتحديدا بين النص وقارئه النموذجي: (Lecteur Modéle) فالنص يفترض قارئه كشرط حتمي لقدرته التواصلية الملموسة، ولكن أيضا بقوته الدلالية الخاصة. وبـــــعبارة أخرى، إنه منتج لواحد قادر على تحيينه وحتى إذا كنا لا نأمل(أو لا نريد) أن يكون هذا الواحد موجودا ماديا أو تجريبيا)»[1]

ووفقا لهذا المنظور فإنّ القارئ النموذجي، يعتبر استراتيجية نصية حسب إيكو، تقابل الاستراتيجية النصية للمؤلف: فإذا كان المؤلف يتكهن بقارئه النموذجي، فإن هذا القارئ يرسم لنفسه فرضية عن المؤلف، يقول إيكو: «فلكي **ينظم المؤلف استراتيجيته النصية عليه أن يرجع إلى سلسلة من القدرات (وهو مصطلح أوسع من "معرفة السنن") التي تعطي المضمون للعبارات التي يستعملها، وعليه أن يتحمل أن مجموع القدرات التي يرجع إليها هي نفسها التي يرجع إليها قارئه.**

ولهذا يتوقع قارئا نموذجيا يستطيع أن يتعاون من أجل تحقيق النص بالطريقة التي يفكر بها المؤلف نفسه، ويستطيع أيضا أن يتحرك تأويليا كما تحرك المؤلف توليديا»[2].

فالمؤلف الذي يتحرك وفق طريقة توالودية أثناء محاولة خلق نص غامض، تغمره البياضات والفارغات، وعندها فإنّ القارئ يتحرك تأويليا حيث يحاول فك مغالق النص وغموضه من خلال ملئه البياضات والفراغات.

ومن هنا فقط، يصبح النص ميدانا واسعا لتفاعل أو تصادم بين استراتيجيتين نصيتين:

---

1. **Umberto Eco : Lector in Fabula , op. cit p 64.**

2. أمبرتو إيكو : القارئ النموذجي، ترجمة : أحمد بوحسن، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب عدد 8-9 / 1988 ص 142.

استراتيجية المؤلف واستراتيجية القارئ، فالمؤلف ينهج استراتيجية يتم بموجبها بناء القارئ النموذجي.

لكن ما يميز علاقة القارئ النموذجي بالمؤلف يكمن في كون (**الفرضية التي كونها " القارئ التجريبي" -الذي يتقمص دور القارئ النموذجي -عن "مؤلفه النموذجي" أكثر تأسيسا من تلك التي كونها " المؤلف التجريبي عن "القارئ النموذجي". إنّ المؤلف يفترض أشياء لم توجد بعد ويحققها كسلسلة من العمليات النصية؛ في حين أن القارئ يفترض صورة نمطية للشيء الذي روقب من قبل كفعل للتلفظ وأصبح الآن نصيا كملفوظ)** [1].

ويمكن الإشارة إلى أنّ الاختلاف قد يحدث على مستوى سنن كل من المؤلف والقارئ: فقد يحدث أن تكون سنن القارئ أضيق من سنن المؤلف –والعكس صحيح-وهنا يستلزم استدعاء إضافة للقدرة اللسانية، ما يسميه إيكو بالموسوعة (Encyclopedia) بوصفها «**مجموعة مدونة من التأويلات تدرك موضوعيا كخزانة الخزانات وهي التي يستحضرها القارئ ليس برمتها، وإنما حصة الموسوعة الضرورية لفهم وتأويل النص**»[2].

وهكذا يفترض التأويل عند إيكو تحريك الموسوعة المعرفية لدى القارئ وتنشيطها من خلال تفاعله مع النص عبر تبني سيناريوهات معينة، وبناء مسارات استدلالية وتحديد عوالم ممكنة وفق ما تخطط له الاستراتيجية النصية.

وأمّا فيما يخص جماليات التلقي في النص المسرحي، فإنّ نظرية التلقي عند إيكو دائما تستند إلى سيميوطيقا القراءة التي شكلت اهتمامه الواسع في دراسة سيميائيات التأويل على ضوء التصورات البورسية، فالقارئ النموذجي للنص الدرامي المسرحي (**يكون أمام توالد لامحدود للعلامات مما يسمح له بالقيام بعملية انتاج النصوص، فكما أسلفنا القول أنّ القراءة وإن بدأت باستثارة معجم المعاني المحتملة للمفردات المقروءة، والذي يفضي إلى إقامة العلاقات النصية بين وحدات النص،وفي أثناء العملية غالبا ما يرجئ القارئ ما**

---

1. **Umberto Eco : Lector in Fabula , op. cit p77.**

2. **Ibid ,p64**

يغمض عليه من العلاقات النصية حتى ظهور إشارات نصية توضحه)[1].

كلّ هذه المحاولات الساعية إلى التنظير للكيفية المثلى في عملية الإنتاج النصي من خلال فعل التلقي في النص المسرحي، تجرّ الباحث إلى الغوص في عالم العلامة والنص المسرحي.

---

1. جيرار بينت، جمهور المسرح، نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين، ص:92

المبحث الرابع : علم العلامة والنص الدرامي المسرحي:

أ/العلامة ومنطق السيمياء:

تعتبر العلامة مشروعا سيمولوجيا بالدرجة الأولى وإن ظلت حبيسة التجارب الذاتية والبعد عن الدراسات العلمية والموضوعية، وقد تجل هذا الطرح من خلال إشكالية المعنى والمبنى وما ولدته من صراع ما زال قائما في الدراسات الأدبية والفلسفية فأفلاطون يرى «**أن الحروف تمتاز بحواس تعبيرية أو علاقة طبيعية مع المدلول، فهي أدوات للتعبير عن معان كثيرة كالحركة، الخفة والطموح والعظمة**»[1] أما عند الدراسين العرب فإن العلامة السيميائية عندهم ارتبطت بالدلالة، وهذا ما دفع بـ**الجرجاني** للقول بأن «**العلامة هي كون الشيء بحالة يلزم من العلم به، العلم بشيء الآخر**»[2].

و يتوافق هذا الطرح مع ما ذهب إليه **ش.س.بيرس**، الذي كان له تصوّر شامل لكل ما من شأنه أن يكون علامة، فالسيمياء عنده تقوم على نواة مركزية هي العلامة Signe والتي يعرفها على "**أنها شيء ما ينوب لشخص ما عن شيء ما من جهة، وبصفة ما وبطريقة ما**»[3] .

ينطلق في ذلك «**من الفكرة أنه لا يمكن أن نحكم على وضوح فكرة ما إلاّ بواسطة الفعل المغاير الذي تتيحه**»[4]ومن هنا كان الفرق بين الفكرة وما يوضحها باعتبارها شيئا مختلفا، فمفسر العلامة هو علاقة أخرى وليست دلالتها فحسب.

1.ينظر عبد العزيز بن عبد الله: التعريب ومستقبل اللغة العربية، معهد الدراسات والبحوث، د ط، 1975، ص78.

2.عبد القادر الجرجاني: كتاب التعريفات، تح: ابراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص139.

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

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

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**»[1] بل إنها تعتمد على الثلاثية مما يضمن سيرورة الأشياء.

ولأن بيرس يرى أن السيمائية «**هي المنطق في المعنى العام من خلال تعليلها لشيء بشيء فإنها تصبح العلم المعياري إلى جانب علم الأخلاق وعلم الجمال**»[2].

فالعلامة إذن 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.

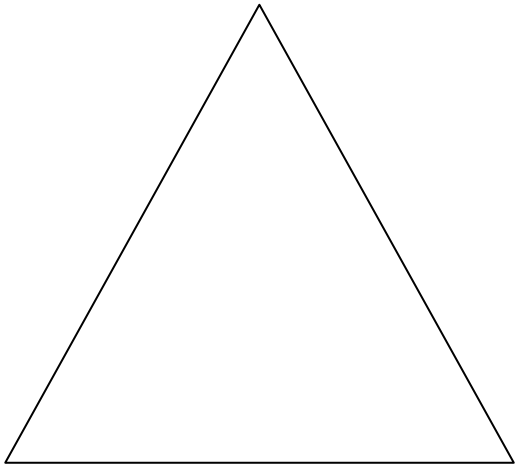
–اثنان للصيغة العادية النسبية.

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

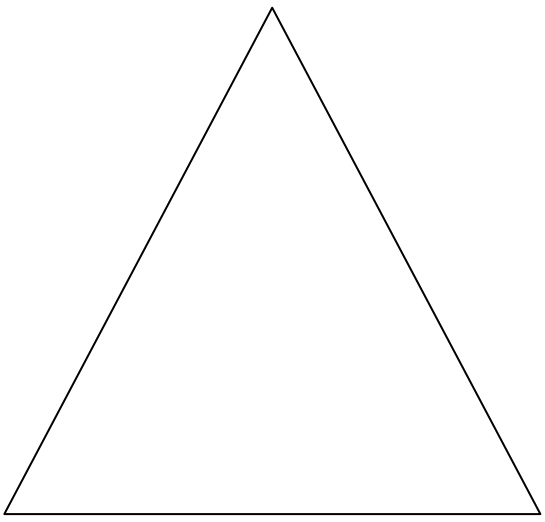
ولعل تشكيل العلامة عند بيرس على الثلاثية راجع إلى منطق رياضي بحت هو يختلف عن "دي سوسير" الذي تقوم نظريته على الثنائية، فكل تفسيراته قائمة على ثنائية الأصول وهي: الصورة السمعية/ الصورة الذهنية، وبتعبير أوضح قائمة على الدال والمدلول، فهو دائما يحاول الربط بين هذين الطرفين بينما العلامة عند ش.س بيرس دائما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

---

1. جيرار دولودار: السيميائية أو نظرية العلامة، تر: عبد الرحمن علي،ص:12.
2. نفسه، ص:13.



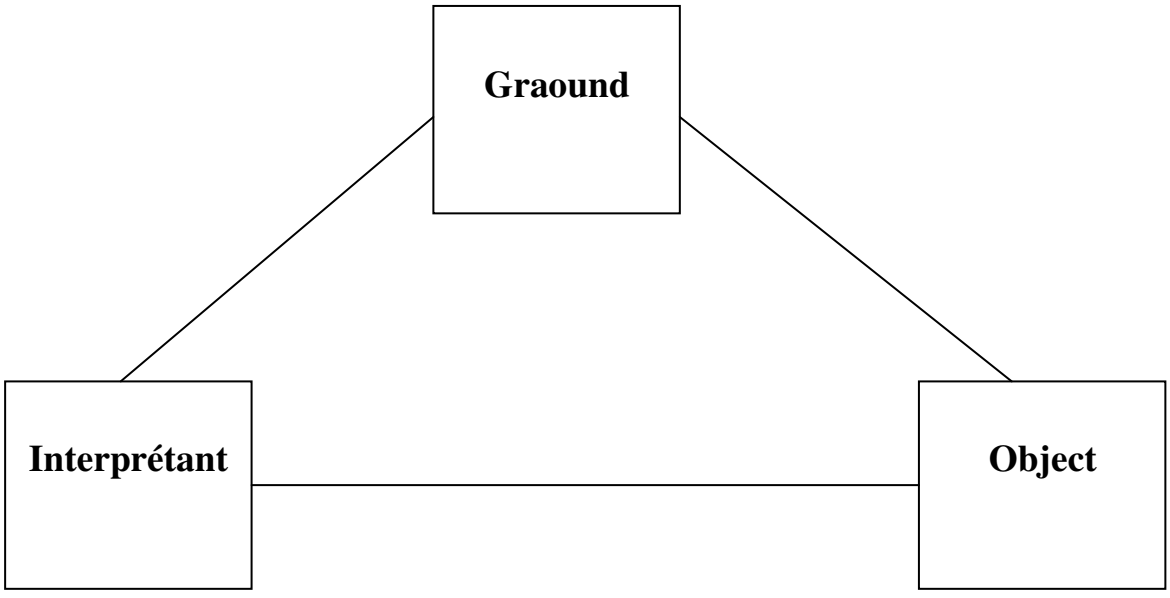
وإذا كانت العلامة هي تمثيل لشيء ما، يقوم على توصيل بعض ما يتعلق به فقها إلى شيء آخر بطريقة ما وبصفة ما فإن وظيفتها تتطلب شرطا لأداء هذه الوظيفة يتمثل في عدم تطابق الموضوع مع المؤول حتى لا يصبح هذا الأخير هو العلامة في حد ذاتها، بل إنها تنوب عنه في جانب من جوانبه فقط وعليه فإن العلامة تتكون من ثلاثة عناصر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

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

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

ويقسم **ش.س بيرس** العلامة بحسب **الممثل/ الركيزة** إلى ثلاثة أقسام هي: العلامة النوعية، العلامة المتفردة والعلامة العرفية، وعلى هذا الأساس فإن العلامة تقسم على النحو التالي:

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

العلامة المتفردة: Sinsigne يكون الممثل متصلا بشكل فردي أو حدث فردي يشتغل كعلامة لكن"لا **تعتبر العلامة المتفردة علامة إلا عبر نوعيتها لذا فهي متضمنة لعلامات عرفية**" [4].

---

1. منذر الحبائي: العلاماتية وعلم النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص:40.
2. جيرارد دولودال: السيميائيات ونظريات العلامة، ص68.

*أومبيرتو إكو Umberto Eco : 1932 – 2016[1] فيلسوف إيطالي، وروائي وباحث في القرون الوسطى، ويُعرف بروايته الشهيرة اسم الوردة، ومقالاته العديدة. وهو أحد أهم النقاد اللاديينيين في العالم، وحَاضَرَ في جامعة تورينو. من أهم مؤلفاته: اسم الوردة، السيميائية وفلسفة اللغة، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، الأثر المفتوح.

3.سيزا قاسم، نصر حامد أبوزيد: مدخل إلى السيموطيقا، دار قرطبة، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986، ص:140.

4. نفسه، ص ن.

العلامة العرفية ligisigne: هي عرف يشكل علامة، أي أن كل علامة متواضع عليها هي علامة عرفية وهي تبنى على قواعد متحكمة في الربط بين الأشياء.

كما يقسم ش.س بيرس* العلامة بحسب علاقتها الموضوع 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].

---

*ولد **شارل ساندز بيرس** في كامبردج بولاية مساسوشتس عام 1839متحصل على شهادة في الكيمياء. اشتغل محاضرا في المنطق بين 1879و1884 بجامعة جون هوبكنز .نشر عددا من المقالات، تمّ تجميعها إثر وفاته، ونشرها في 8 مجلّدات تحت عنوان "مجموعة أبحاث تشارلز س. بيرس". ومن أهمها، نذكر أوّل محاولة فلسفيّة مهمّة له أرسى من خلالها دعائم الذرائعيّة، وهي "كيف نجعل أفكارنا واضحة" (1878)، وكذلك "دراسات في المنطق" (1883)، و"الهندسة المعماريّة للنظريّات" (1890)، و"ما الذرائعيّة؟" (1905)، و"نشأة الذرائعيّة "(1905)

1. سيزا قاسم، نصر حامد أبوزيد: مدخل إلى السيموطيقا، ص:141.
2. ينظر، محمد السرغيني، محاضرات في السيمولوجيا، دار النشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.، ص41
3. نفسه، ص ن

ويؤكد أمبيرتو إيكو**Umberto Uco** على أن الأيقونة تكون حسب التصوّر الثقافي لها وذلك بقوله « **إنّ الشيء لن يكون علامة إلاّ إذا تم تأويله باعتباره علامة 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، وهذا ما دفع ش.س بيرس إلى المقابلة بين المؤشر مقابلا للأيقونة والرمز، **فالربط بين شيئين بينهما علاقة تماس مقرونة بفعل التجربة ولا دخل للفرد فيه**»[3]؛ 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. ينظر، محمد السرغيني: محاضرات في السيمولوجيا، ص42.
2. إمبيرتو إيكو: العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، ص5.
3. نفسه، ص:98.
4. محمد السرغيني، محاضرات في السيمولوجيا، ص: 43.

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

الآثار: علامات متروكة تدل على الشيء بفعل العلامة كالنقوش على الجدران والأقدام على الأرض، أو ما يقام من أبنية، كما قد تكون علاقة الأثر بين الشيئين علاقة تجاور فالخنجر علامة على الجريمة، وغصن الزيتون علامة على السلام بالرغم من 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 بالأفكار العامة التي تدفعه إلى الربط، 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].

---

1. سعيد بنكراد: السيمياء والتأويل، ص: 113.
2. نفسه، ص:119
3. نفسه، 122.

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**"[1].
- **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**"[2].

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

---

1. إيريك فروم: اللغة المنسية، تر: محمود المنقذ الهاشمي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا،1998 ،ص:41
2. سيزا قاسم، حامد أبو زيد: مدخل إلى السيميوطيقا، ص 33

يرمز 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 بـ**المؤول**؛ 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 Sin signe**[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 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.

---

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

2. أمبيرتو إكيو: السيميائية وفلسفة اللغة، ص 53

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 فالعلامة ليست إلاّ برهانا مما يعني أنه تم من المنطق والبرهان يتألف من أحكام، وأن الأحكام أجزاء تكون الاستدلال**[1]. 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: أيقونة، مؤشر رمز**
- **المؤول: خبر، تصديق، برهان.**

ومن هذه التعريفات يكون إنتاج سبعة وعشرين تفريعا لأنّه من الوجهة الرياضية **''يمكن الحصول على $(3)^3 = 27$ مركبا**[2]**''.**

---

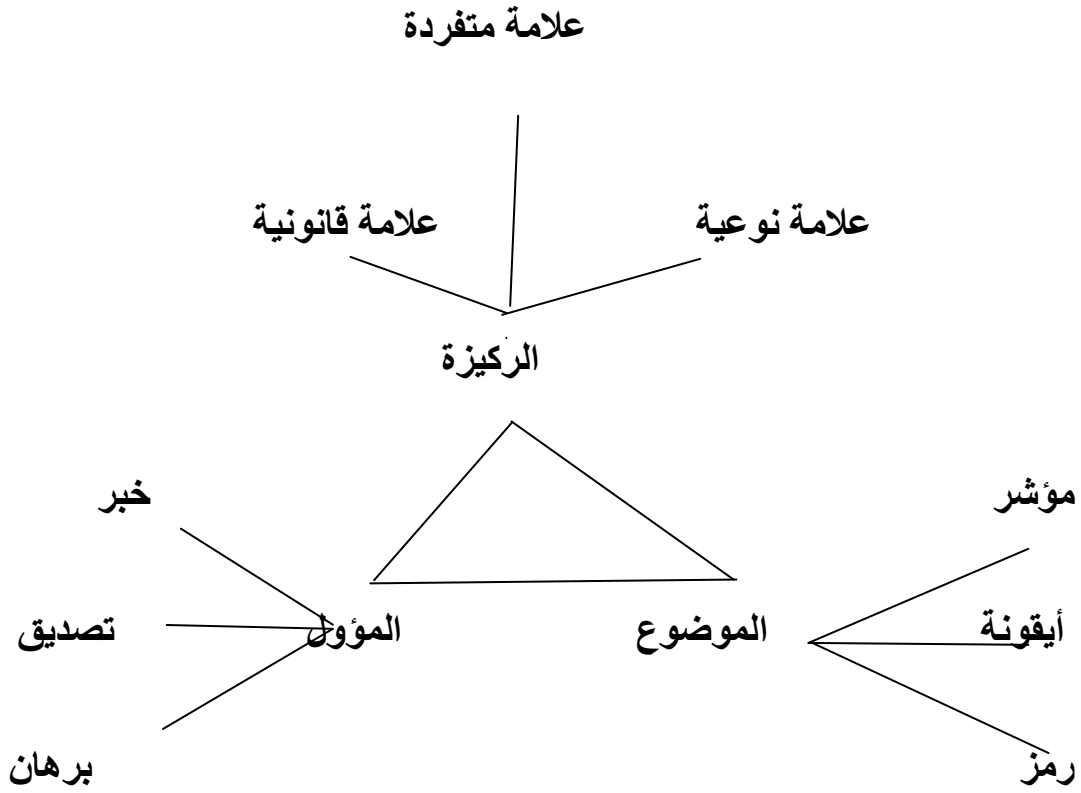
1. جيرار دولودال: السيميائيات، أو نظرية العلامة، ص 79.

*جيرار دولودال : سيميائي و فيلسوف فرنسي، ولد عام-1921 و توفي 2003 ، اشتهر بترجمته لمؤلفات ش س بيرس، وكذا الفيلسوف الأمريكي جون ديوي، و من أهم مؤلفاته: تاريخ الفلسفة الأمريكية، ش س بيرس ذلك الفينومينولوجي و السيميائي، كما يعتبر دولودال مؤسس معهد الدراسات والبحث في سيميائية التواصل و التعليم IRSCE

2. أحمد يوسف: الدلالات المفتوحة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص 32.

وبالرغم من هذا الطرح فإنّه يصعب أن نستطرد حول تقسيمات بيرس الأخرى للعلامة، فجلّ الباحثين ركز على التقسيم الثلاثي كونه الأشهر والأنفع للسيمائيات.

وهنا يجد الباحث نفسه مستحضرا لمخطط بيرس أين تمّ تفريع العناصر الثلاثة إلى تفريع ثلاثي على النحو التالي:



وخلاصة القول هي أن العلاقة الثلاثية بين الممثل والموضوع والمؤول تنبثق عنها علاقات متعددة يتفرع إلى علامة نوعية أو فردية أو علامة عرفية، أما الموضوع فيكون إما أيقونة أو مؤشرا أو رمزا وبالنسبة للمؤول فهو إما خبرا أو تصديقا أو برهانا، وبذلك نصل إلى أن علم السيمياء ركّز على مفهوم العلامة سواء أكانت لسانية أو غير لسانية وعلى المنطق الذي يحكمها. فكيف ينظر هذا العلم إلى الفن الدرامي؟ وما هي المجالات السيميائية التي سنعتمد عليها في بحثنا؟

المبحث الخامس: العلامة ونظرية المرجع:

يجمع المختصون في الدراسات السيميائية أنّ علم العلامة (السيميوطيقا) يفصل في دراساته للظواهر التجريبية والمحيط العام الذي تظهر فيه، بل إنّه يفترض شبكة من الأنساق المتداخلة التي تضع الظواهر في وحدة كبرى تؤلف كلية من الأنساق التي تتداخل وتتقاطع في مواضع، وتتباعد وتتعارض في أخرى.

وإذا طبقنا البعدين المذكورين آنفا، وجدنا (**أنّ البعد الأول هو ظاهرة تجريبية أما البعد الثاني فهو المحيط العام، نجد أن السيميوطيقا تنظر إلى الأول على أنّ مجموعة من العناصر المكونة للغة الطبيعية تتألف و تتسق طبقا لقوانين محددة، فلابد من تحليل تلك العناصر و الكشف عن ماهيتها، و قد يؤدي هذا التحليل إلى استخلاص العلاقات التي تربط هذه العناصر بعضها ببعض، أي إلى معرفة النظام الكامن وراء أي عمل فني)**[1].

أمّا إذا ولينا الوجهة شطر البعد الثاني المتعلق بالمحيط العام الذي وجد فيه النص، فإنّه يعنى بالكشف عن العلاقات التي تربط بين النص بوصفه نسقا أو نظاما، وبين غيره من الأنظمة الأخرى ومقوماته، فالنص نظام له خصوصيته ومقوماته لكن ليس بمعزل عن غيره من الأنظمة السيميائية، فيتقاطع ويتفاعل معها؛ و في ضوء هذه الدينامية فإنّ الحديث عن مرجعية النص الفني و ما يطبعها من غياب مادي مباشر، يجرّنا إلى القول أنّ الحضور الرمزي يتحول معه المرجع إلى دليل ظلّ متخفيا خلف النص لما كانت العلامات التي يحفل بها لا مرجع لها بالمفهوم الضيق المحدود .

فإذا انطلقنا من التخريجات المنطقية والاشارية، وجدنا العلامات في مسرحيات سعد الله ونوس لا تحيل إلى مرجع حقيقي بل (**إنّها نظام من العلاقات التي كونت مرجعية ذاتية لها؛ فالعمل يكون فيه المرجع واقعا خارج/صوري ويظل مرتبطا بما هو متخيل إلى جانب أنّه يتحدد بحسب طاقة العمل الفني وقابليته على الامتداد والتقلص و التكثيف**

---

1. سيزا قاسم، السيميوطيقا حول بعض المفاهيم و الأبعاد، ص:18 .

من جانب المعنى و متطلباته، ومن ثمّ فإنّ السياق هو الذي يفرض نفسه في التفكيك والاهتداء إلى سنن المرجع، وهو الذي يتحكم من جهة ثانية في برمجة علائق العمل الفني وربطه بدرجات التمظهر الشكلي)[1].

إنّ الايحاءات المبثوثة في ثنايا النص الفني تعد درجة من درجات تمفصله بحكم أنّها (**تعكس نظاما من الدلالة الخاص بالمظاهر التي يقوم عليها النص أساسا وتجعله في النهاية قابلا لاحتواء عدة مضامين لا تقف عند حدود البنية السطحية للغة القائمة في ثناياه، إنّما تراهن على مستويات من الرمز والانزياح والإيحاء)**[2].

وهكذا نجد أنفسنا أمام الحديث عن المقاربات السيميائية التي تناولت قضية الدليل والمرجع، فإن كان البعض على شاكلة **سوسير** ومن نحا نحوه قصروا جهودهم على الدال والمدلول؛ فإنّ البعض الآخر أضافوا إلى ذلك الأيديولوجيا والعالم والمجتمع إلى مقاربة تعطي موقعا للشيء.

فالسيميائية تعتبر من المناهج النقدية التي تبحث عن الدلالة والمعنى، فقد أثيرت كثير من النقاشات حول انقسام الدلالة إلى دلالة تعينية ودلالة إيحائية وغياب الحدود الفاصلة بين الدلالة و المرجع، فالدليل اعتبر كيانا فارغا لاوجود له، مما جعل الكثير يميز بينه وبين المعنى و لعل أبرز أعلام هذا الاتجاه نذكر **ش س بيرس، موريس، تشارل؛ (إذ من الممكن أن يكون لمنطوق معين مرجعية واحدة و لكن دلالاته مختلفة، و أمر نفسه مع بعض الخطابات التي تحمل عديدة الدلالات لكنها بالمقابل لا تعين أي شيء، و الأدهى أن المرجع قد توسع ليستوعب التجربة المعيشة، فانفتح كمفهوم على البعد التداولي...، و فعل القول: يعبر عن سلسلة الأفعال المنجزة و التي يساوي ملفوظها محتواها خارج إطار الصدق و الكذب هكذا إذاً صارت شروط فعل القول هي المحددة للفعل المرجعي، وبذلك لم يعد الشيء كافيا على الإطلاق لتحديد المرجع)**[1] ؛ هذا الاتجاه إذاُ يختزل الدليل في الدال والمدلول والمرجع.

---

1. ينظر، بشير قمري، شعرية النص الروائي، البيادر، الرباط، المغرب، 1991، ص:11_12
2. المرجع نفسه، ص:12
3. ينظر، داسكال مرسيلو، اتجاهات السيميائية المعاصرة،دار توبقال للنشر،المغرب، 1987، ص:7 -8 .

بناءً على ذلك، يجد الباحث أنّ جلّ الدراسات انصب عملها على المرجع وليس الرسالة؛ وهو أمر الموضوع الذي حاولنا تقصيه في مسرحيات سعد الله ونوس، فما نريد الوصول إليه هو فاعلية المرجع أو عدمها، و من ثمّة تأتي دراسة دوره في التركيب العلامي.

وهكذا يمكن القول، بأنّ الاهتمام بالعلامة ومرجعية النص والقارئ تعدّ مرحلة توسطت ما بين النّص و القارئ، فالاهتمام بالقارئ عملية مهمة ومع ذلك بقي هذا القارئ متأصلا في النص المقروء، ولم يستطع التخلص من البنيات النصية تخلصا تامًا، كون النّص مركز أي دراسة، ويضاف إلى ذلك سيطرة الفكر الوصفي مع تربع ابستيمولوجية خاصة به، إنّها مرحلة انتقالية تستدعي التوقف والبحث لأنّها تسهم في التأسيس لنوع خاص من القراء« Les lecteurs virtuels»؛ خاصة إذا كان الأمر متعلق بقارئ للنص المسرحي.

دلالية العلامة في خطاب المسرح:

إنّ الحقل السيميائي يتكشف عن وعي متقدّم لقيمة العلامة إبّان تشكلها قصد التواصل، بدءا من اختمارها في النفس فكرة إلى إيجادها سمة دالة على موجود، هذا الأمر يحيلنا إلى تفسير العلامات الطبيعية، العلامات المنطقية والعلامات العرفية.

فالباحث في الدراسات النقدية والمعاجم اللغوية يجد تعريف العلامة على أنها "**هي أية وحدة ذات معنى، يتم تفسيرها باعتبارها تحل محل أو تنوب عن شيء أخر غيرها هي نفسها، وتوحدَّ العلاقات في شكل مادي (فيزيقي) مثل الكلمات والصور والافعال والاشياء واحيانا يعرف هذا الشكل المادي او يوصف على انه العلامة او اداتها الخاصة وليس للعلامات معنى اصلي لها او كامن بداخلها فالعلامات تصبح علامات فقط عندما يقوم مستخدموها باكسابها معناها من خلال احالتها الى شفرة معينة معروفة**"[1].

لكن هذه العلامة أخذت حيزا في الدراسات السيميائية لكونها تتميز بالتعددية المكتسبة من خلال التشفير والاحالة فالولوج إلى عوالمها والامساك بديناميكتها أدى **بكريستيفا*** إلى تعريفها **(على انها تشابه فالعلامة تمثل حالات متخالفة الموضوع، الذات، من جهة الذات، المخاطب من جهة اخرى، الى مجموعة الى وحدة هي قول أو رسالة معوضة الممارسات بمعنى الاختلافات بـ التشابه؛ والعلاقة التي تقيمها العلامة هي إذن توافق وتطابق، أو اختلافات لهذا تؤكد (كريستيفا) بانها "المقدم في فرضية كبرى صحيحة تسمح بكشف التالي)** [2].

---

1. تشالز، دانيال: معجم المصطلحات الاساسية في علم العلامات، ترجمة: د. شاكر عبد الحميد ونهاد صليحة، ب.ت، ص197

***جوليا كريستيفا**: Julia Kristeva من مواليد عام 1941 بمدينة سليفن ببلغاريا، هي أديبة وعالمة لسانيات ومحللة نفسية فرنسية من أصل بلغاري. تعد من النقاد الذين اهتموا بالتناص، والسيميائية، ونظرية الأدب والنقد الفني، أصدرت أول كتاب لها بعنوان السيميوطيقا Semeiotikè في عام 1969.

1. أمبرتو، ايكو: السيمياء وفلسفة اللغة، ترجمة احمد الصمعي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2005، ص68.

وهذا ما يرتكز عليه التشكيل الدلالي والتوليدي للعلامة المسرحية التي تسعى لكشف ما يمكن أن يحدث، مما يجعل الذهن يحال إلى مجموعة من التساؤلات والتأويلات التي قد تأتي مطابقة أو مخالفة لما يمكن قراءته (علامات لغوية) وإلى مالا يمكن قراءته (علامات غير لغوية) مما يؤكد على آلية العمل السيمائي للعلامة المسرحية (اللغة الدرامية)؛ فهو "**يؤسس سميائياً الى ما يمكن تأويله علامياً بلغته الدرامية التي تطرح مجموعة اقوال وتثبت رسالة تضع المتلقي (قارئ – متلقي) في لحظة تلقي حرجة وتبدأ تساؤلاته ما الذي يمكن ان يحدث ؟ وهو بهذه الحالة جعل منه مشاركاً تراتبياً وهذا التشارك الواعي منحه القدرة على تفكيك شفرات النص العلامية بشقيها الظاهر (اللغة المكتوبة) والباطن (المسكوت عنه) او المخفي من القول (اللامنطوق) علامة، اشارة، ايماءة، رمز)، فتحويل العلامة المسرحية السيمائية يؤدي الى تحويل المعطى العلامي الى شيء يملك صفة القاعدة بحسب تعبير بيرس**" [1].

ومن جانب آخر فإنّ العلامة لا توجد إلا إذا كانت متزامنة مع قضية، لذلك يقول (ايكو) "**لكي توجد علامات يجب أن توجد قضايا، والقضايا يجب أن تنتظم داخل تركيب منطقي يعكسه التركيب اللغوي ويجعله متمكناً فالعلامات تبرز عندما يمكن التعبير عنها بصفة عقلية من خلال عناصر اللغة واللغة تتركب لأنّها تعبر عن أحداث محملة بمعنى**"[2].

هذا الأمر يظهر في النص المسرحي فهو محمل بالمعنى، معبر عن أحداثه، حامل لأنساقه، فالقارئ يجد نفسه إزاء تركيب علاماتي يسعى إلى تشكيل بنائه التركيبي؛ فالنص الدرامي من زاوية جمالية يقوم على قراءة تأويلية تنطلق من معطيات الادراك الحسي لذا فإن المدلول العلاماتي –في النص المسرحي–من الناحية السيميائية أساسه المعنى الادراكي الذي يحيل إلى استدلالات لاحقة تمثّل

1.أمبرتو، ايكو: السيمياء وفلسفة اللغة، ترجمة احمد الصمعي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2005، ص68.

2. نفسه، ص:80.

منشأ لصنع المعنى، وهذا ما نلمحه في بدايات **مسرحيات سعد الله ونوس** أين تنطلق من مقهى يتجمع فيه الناس منتظرين الحكواتي ليروي قصة لها اسقاطها على الواقع المعيش ؛ فهذا الإدراك الحسي لمعطى المسرحية يدفع المتلقي إلى عوالم تأسس لمعرفة جديدة تسمح لها من أن تتهيكل وفق قراءة سيميائية،

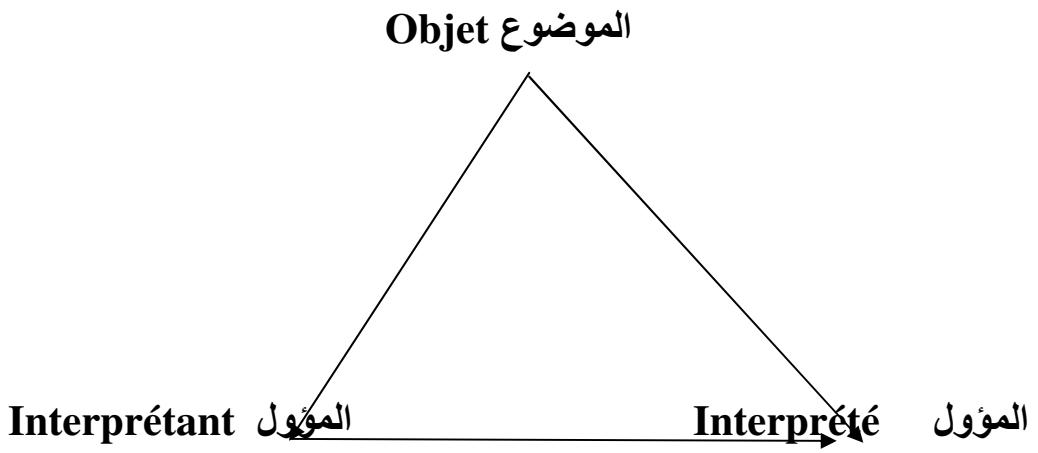
فتمثل تأويلا محدثا، "**إنها قراءة تجعل النص المسرحي ينفتح جماليا فيثير الدهشة لدى المتلقي بانفتاحه على منطقة التأويل ذو تكثيف دلالي ينطلق من منطقه الظاهري باتجاه عمقه الباطن التركيبي فهي في منطلقها الفلسفي حفر في طبقات النص المترعة بالجمال المؤسس لفضاء النص ببعديه الافقي والعمودي**"[1]؛ لذا تكشف القراءة السيمائية للغة الدرامية عن فضائية النص المنفتحة على رمز اللاوعي المتداول وعياً سلوكياً وعلى فضاء ولد علامة فوسع المعنى وأثرى الدلالة.

فالقراءة السيمائية للنص المسرحي هي إذن استنطاق معرفي لمنظومة جمالية محدثة وفق نظم الاتصال مع المتلقي الذي يحرك منظومة النص ويخلخله ليؤسس نصا وفق محدثاته المعرفية الخاصة به؛ ذلك لأن السيمائية هي حضور وغياب، تفكيك واختلاف، ما يجعل الأمر على هذا النحو هي العلامة في اللغة الدرامية نفسها التي ستشكل تكثيفاً جمالياً لما تمتلكه من تعددية وقدرة على التحول المستمر وهذا ما يؤكده (هوسرل) من أن أهم الخصائص التي تتفرد بها العلامة المسرحية من دون غيرها ،"**تعدد وظائفها وقدرتها على التحويل**[2]" فضلاً عن أنّ العلامة المسرحية تمتلك الحرية في التحويل كونها ذات شقين بصري وسمعي يؤشرها المدرك الحسي بصورة ذهنية متنوعة؛ لذا فهي (العلامة المسرحية) تتحول من علامة الى أخرى بحسب التولد الدلالي وكذا التعددية في التحويل مما يتيح للمجال للسيماء أن يشتغل في الإثراء علامي للنص، فالعلامة المسرحية تمتلك مدلولاً آخر يمثل ذاتها عند المتلقي؛ وهو ما عبّر عنه "شارل سندرس بيرس" بالسيموزس (Simiosis) بقوله: "**هي سيرورة أو الشيء يقوم مقام الدليل**[3] أي كمدلول، وهذه السيرورة تتكون بالضرورة من ثلاثة عناصر،

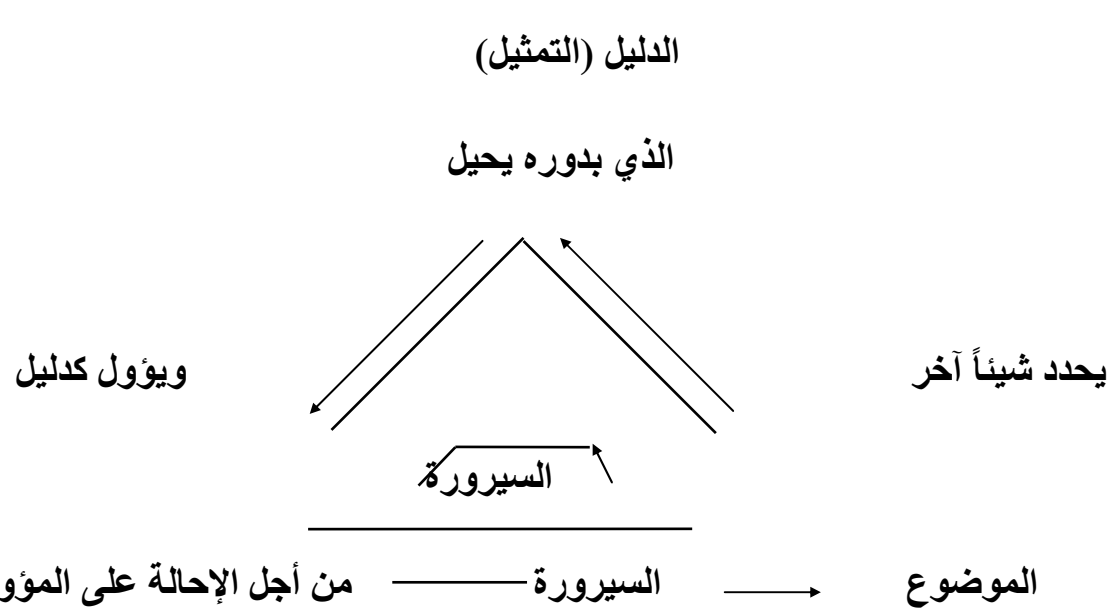
---

1. أمبرتو، ايكو: السيمياء وفلسفة اللغة، ص80.
2. صبري، محمد، اشكالية التأليف الاقتباس والاعداد في النص المسرحي، اطروحة دكتوراه مخطوطة، كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد/ 1996 ص59
3. سافرة ناجي جاسم، سيماء اللغة الدرامية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ص:356.

الثاني في هذه العلاقة يسمى الموضوع (Objet)، والثالث (مؤول) (Interprétant)؛ وبعبارة أوضح، فإن الدليل يحدد شيئاً آخر (مؤول) من أجل الإحالة على الموضوع الذي بدوره يحيل ويؤول كدليل آخر، وهكذا إلى ما لا نهاية ويمكن تجسيد الحركة في الشكل التالي:



وأما الرسم البياني الآخر فنورده على النحو التالي:



(فالدليل تمثيل لنص يؤول ليحيل على الموضوع، والذي هو أيضاً يتحول إلى دليل جديد، وهكذا دواليك دون أن تستقر العملية على شيء ثابت قار، وهي خطورة أشار إليها "ديريدا" بالمقارنة مع ما قام به "دوسوسير" عند تعريفه الدال والذي يقوم على تصور مركزي يفضي إلى مدلول وحسب، أو يؤول بدلالات أخرى)[1].

ويعلق عمر أوكان على ذلك بقوله:"**إن مثل هذا النّص إذ يقبل السيرورة، ويخضع لمنطقها التحوّلي المستمر يعلن ثورته على كل سلطة تحاول امتلاكه لتقيم عليه ضروبا الحجز والحصر للتقليص من انتشاره والحدّ من ثورته، وهوً من خلال انفلاته المستمر يكشف عن مدى صراعاته معها، لأن السلطة ترفد النقد وتمكنه من وضع معاييره وتثبيتها، والسيرورة التحويلية ترفد القراءة وتمكّن لها، كونها الرّحم الذي ستتخلّق فيه أشكال جديدة للدّوال، وبالتالي أشكالاً جديدة للنصوص المحتملة، وهي القراءة التي تولّد رغبة الكتابة باستمرار" [2].**

هذا الطرح يؤكد للباحث أنّ أي شيء في النص المسرحي له دلالة تنتظم داخل دلالة كلية للعمل المسرحي بجميع بمكوناته مما يسهم في تفاعل المتلقي ومدى استجابته على ضوء الأعراف الاجتماعية والثقافية؛ فالدلالات المصاحبة للحوار والنص الفرعي subtest لها أهمية كبيرة في المقاربة السيميائية للنص المسرحي، وهذا ما يجعلنا نعرج على الحديث عن سيمياء الدلالة.

---

1. أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي، دار افريقيا الشرق، الجزائر، ص: 4
2. عمر أوكان: مدخل لدراسة النص والسلطة. دار أفريقيا الشرق. 1991 فصل: في معرفة السلطة.

المبحث السادس: سيمياء الدلالة والنص المسرحي:

إذا كان الإنسان يعتمد على التواصل اللغوي باعتباره أرقى أنواع الاتصال، فلا 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 ومرموزاتها.

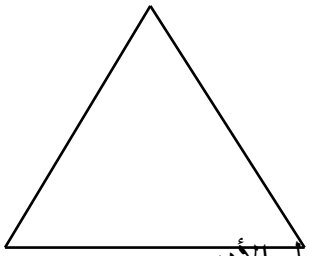
وانطلاقا من هذا الأمر توجّه رولان بارت **Roland Barthes*** إلى دراسة السيمياء اللسانية وغير اللسانية، «متجاوزا بذلك الدراسة البنيوية، ومناقضا للفكر السوسيري المعتمد على كون اللسانيات هي جزء من علم السيمياء الذي هو جزء من علم النفس الاجتماعي، وذلك من خلال التأسيس لنماذج تحاول دراسة الدلالة في مختلف صورها، 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]؛ ويمثل لذلك بالرسم التالي

---

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

1. بارنار توسان، ماهي السيميولوجيا، تر: محمد نظيف، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء،ط2، 2000.
2. ، ص44.
3. رولان بارت: درس السيمولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط3، ص:20.

الدال = القول الادبي



العلامة =العمل الأدبي المدلول =العلامة الخارجية للعمل الأدبي

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.

على هذا الأساس فإن علم السيمياء عند بارت استمدّ مفاهيمه الإجرائية من اللسانيات التي تقوضت وتفككت، مما يستوجب دراستها وفق تصورات جديدة

فاللغة تعتبر سلطة تتجسد داخل الخطاب، والخطاب سلطة أخرى مجسدة للغة، وبهذا فقط يمكن للغة والخطاب تشكيل شيء واحد لا يفصل، فكل واحد منهما يحيل على الآخر ولا يوجد إلاّ به.

وقد بدت دراسة الخطاب عند "رولان بارت" غير معتمدة على ما قدّمه دو 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**

---

1. رولان بارت: درس السيمولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي ص: 20

يصفي اللسان وينقي الخطاب مما تعلق به، أي من الرغبات، والمخاوف، والإغراءات والعواطف والاحتجاجات والاعتذارات والاعتداءات وكل ما تنطوي عليه اللغة الحية[1]»؛ فالسيمياء إذاً 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**[2]» من خلال تكريس مفهوم يعيد النظر في الثنائيات التي أقامها سوسير، فالفهم السيميائي وإن استظل باللسانيات العامة، فإنّه خلق للأشياء لغة من حيث الشكل و الرمز تتجاوز اللسان، فاللباس له لغته الخاصة كونه علامة دالة على التواصل قد يفصح عنها الكلام بعد ذلك.

ولكي ندرك هذا التوسع الذي قام به رولان بارت والقائم على التدرج من الثنائيات السوسيرية إلى غاية ما قرّرته سيميائية الدلالة، وجب التنبه إلى جملة من المعادلات التحويلية التي تنزاح عن الحقل اللساني إلى السيميائي، وهذا ما قصدته "كريستيفا" حين اعتبرت السيميائية مقاربة فاعلة في وسط الاجتماعي، الأنثروبولوجي والنفسي؛ فجملة المعادلات التحويلية تُكسب كل ثنائية إشباعاً سيميائياً خاصاً:

1. **-صورة ×قناة حسية= تشّكل**
2. **-شكل× مواضعة= علامة**
3. **- علامات× علائق= بنية (تركيب)**
4. **- بنى× تنضيد= نظام.**
5. **-- أنظمة× نسق= جهاز**

---

1. رولان بارت: درس السيمولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي ص: 20.
2. أميل بنفنيست: سيميولوجيا اللغة/ في أنظمة العلامات (ت) سيزا قاسم. مدار المعرفة، الدار البيضاء 199، ص:

6. - جهاز× وظيفة= مؤسسة

7. - مؤسسة ×عقد اجتماعي= مؤسسة اجتماعية[1].

فإذا اعتبرنا معادلة (الصورة× قناة حسية) لسانياً منشأ العلامة اللغوية، فإن مفهوم التشكل المادي يحيلنا على العلامة السيميائية التي توّحد بين الدال والمدلول: "**ومن هنا يمكن القول أن هناك علامة لسانية، وأخرى سيميائية لا تُفهم طبيعة إحداها إلا بفهم طبيعة الأخرى، وعلى أن السيميائية منهما تتميز على اللسانية بكون دلالتها تنحصر في وظيفتها الاجتماعية، وهذه الوظيفة رهينة الاستعمال، وهذا الاستعمال مشروط بحلول وقته وأوانه، وهذا الوقت والأوان ليسا شيئاً غير علامة هذا الاستعمال**"[1]

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

وعلى هذا الأساس، يمكن اعتبار سيمياء الدلالة **تجمع تلتقي فيه المؤشرات والرموز، وتعدد الأشياء والأسماء التي تقبع فيها دلائل تتضمن عديد المضامين الثقافية المبثوثة في الفضاءات المراد دراستها كونها تحمل مؤشرات ودلائل أخرى كالشخصيات وأحوالها النفسية والأماكن سواء أكانت مفتوحة أو مغلقة ودلالتها[2]**، هذا الأمر تكفله السيميائية الدلالة من خلال مقاربتها وتغييراتها للفضاءات والشخصيات المراد دراستها مما يفيد القارئ ويساعده في عملية تأويله لما تلقاه من النص، **فالقراءة السيميائية للنص الدرامي تسهم في صناعة الحاضر و تستشرف المستقبل، لكن من**

---

1. أميل بنفنيست: سيميولوجيا اللغة/ في أنظمة العلامات (ت) سيزا قاسم. ، ص: 84.
2. نفسه، ص: 83.
3. ينظر أحمد جاب الله، العلامة والعمل المسرحي، الملتقى الثالث، السيمياء و النص الأدبي، جامعة محمد خيضر بسكرة، ص:9.ن

خلال العودة إلى الماضي الذي هو منبع التوليد العلامي"[1].

و إذا تحدثنا عن النص المسرحي، فإنّ سيمياء الدلالة تعول المتلقي و علاقته بالنص إنّ سيمياء الدلالة في كل عمل مسرحي تعول على المتلقي وعلاقته بالنص وصولا إلى معنى النص، سواء فشلت في ذلك أو نجحت، وصلت رسائلها إلى المبتغى أو قصرت، فعبء الدلالة يلقى على عملية التلقي، كونها تترك الحرية للمتلقي في انتاج مدلولات النص من جديد، كما تشركه في انتاج الدلالة الغائبة عن النص تأسيسا على فكرة موت المؤلف أو وجوده، ووجود النص كما يذهب إليه **بلوم.**

وعلى خلاف ذلك، يرى كير إيلام أنّ(**سيمياء الدلالة في النص الدرامي تكون أكثر فاعلية حين تقوم على في تأكيد العلاقة بين عالم الواقع وعالم المسرح، لكن على شرط أن يكون المتلقي صاحب قدرة على انتقال من الواقع إلى عالم الاحتمال، مما يعني أنّ عبء تحصيل رسالة النص الدرامي و تفكيك شيفرات دلالته يلقى على المتلقي وحده، ولا يتأتى ذلك إلاّ من خلال قدرته على فهم الإشارات المسرحية في ضوء النسق المسرحي العام، كي يتسنى له الوصول إلى المغزى العام)**[2]؛ أمر يتطلب متلق من نوع خاص يحوز على طبيعة متميزة بخبرة ذوقية ومعرفية و أحيانا على قدرة نقدية.

فالإشارات المسرحية لها وظائفها ونظامها الخاص، وما على المتلقي إلاّ تحويلها إلى دلالات يُجمعها حول هدف واحد، هذا الأمر يحتم على هذا المتلقي، التنبه لاستقبال كلّ إشارة واستخلاص المغزى على ضوء سير أحداث العمل المسرحي.

فالمتلقي يجب أن يكون حرّا في ترتيب المعلومات التي يتحصل عليها، فالمدى الزمني لقراءته التي قد تكون متقطعة لا يهم، مما يعني أن الدلالات والمعاني التي يتوصل إليها قد تتعدد بحسب حالة تنبه وتذوقه. فالترادف المتوالد من دلالات متعددة في النص المسرحي لدى المتلقي، يقوم على جمع الإشارات المسرحية في نظام متجانس، فيقرب الشفرات

---

1. أحمد جاب الله، العلامة والعمل المسرحي، ، ص:9.

2. سافرة ناجي جاسم، سيماء اللغة الدرامية، ص:356.

المسرحية بالشفرات الاجتماعية والثقافية، لأنّ الشفرة في المسرح هي انعكاس لمواقف ونظم حضارية؛ "**فقد تتحد لتكون نموذجا حضاريا، لكنه لا يدل بالضرورة على الواقع بل على ما هو محتمل في الواقع، فعالم الاحتمالات أساس عملية الكتابة المسرحية** "[1].

فهذا الطرح النقدي يتجلى بصورة واضحة في مسرحيات سعد الله ونوس الذي نحا نحو الفكر البريختي، عندما يحث المتلقي على النظر في كلّ معطيات المسرحية على أساس من الاحتمالات عبر مسافة تبعيدية يحرص على وجودها بين مسرحه والمتلقي، وذلك بالمشاركة الإدراكية التي يجب أن لا تخلو من الحياد.

إنّ عالم المسرح عالم يقف متماثلا مع واقعنا وغير متماثل معه في آن واحد، أمرنا يجرنا للحديث عن سيمياء التواصل حتى نبحث في عملية الاتصال بين المؤلف والنص وبين النص والمتلقي، فالقراءة السيمائية للنص المسرحي، وانطلاقاً من مرتسماتها المعرفية هي اختلاف الاختلاف، إنّه تمثيل لشرطها الجمالي في القراءة الدرامية، ولكي يكون هذا الطرح النظري أكثر فاعلية سنسعى لتطبيقه على مسرحيات سعد الله ونوس، فكيف تقرأ سيميائيا يا ترى؟ وكيف يمكن تفكيك هذه النصوص وإعادة انتاجها من منظور المتلقي؟

---

1. ينظر أحمد جاب الله، العلامة والعمل المسرحي، ص:11.

المبحث السابع: سيمياء التواصل والنص المسرحي:

إنّ فعل قراءة النص المسرحي ليس مجرد استهلاك لكائن مسطور، إنّما هو فعل ابداعي يهدف صاحبه إلى جعل المستقبل شطر قبلته حتى يعلم ما لم يعلم، لذا فإنّه يصبح بفعل الكتابة المجسدة خطيا والمتمظهرة ماديا؛ فالصور الباطنة في ذهن الكاتب تصبح محسوسة وظاهرة يمكن للقارئ تلمسها ومشاركة صاحبها تلقيا وتأويلا.

فالكتابة إذاً فعل قرائي في أوسع دلالته، وهذا الفعل ما هو إلا مكابدة تصاحب المتلقي بدءًا من فعل السؤال انتهاءً إلى الاقتناع و التأويل، لذا فهي سلوك حضاري يمكّن الانسان من معرفة الآخر والتواصل معه، فالعلامات المبثوثة داخل النص تسمح باتساع مجال التفكير من تدبر و تأمل فيتخطى معها مجال الرؤية المجردة (الخط Trace والكتابة écriture) إلى ما يسمى رؤية الرؤية– ، فتكون بذلك منوطة بالعقل و القلب إنّها فعل أخذ مرتبة رفيعة ودرجة عالية فهو **(خطاب للعقل بكل ما احتواه من وظائف بجميع خصائصها ومدلولاتها، فهو يخاطب العقل الوازع و العقل المدرك و العقل الرشيد)**[1] كما يقول العقاد، فهذا الفعل الحضاري يثير الانتباه.

القراءة بهذا المنظور فعل يتجسد في أعمال تتبلور وتتمظهر من خلال ردّة فعل المتلقي، الذي ينتج فعلا حضاريا تواصليا يجسد الوعي الممكن لا الوعي الواقع على تعبير **غولدمان،** لكن وأمام هذا الطرح تساورنا الكثير من التساؤلات حول النص المسرحي عند سعد الله ونوس، فهل كل ما كتبه تجسدت انجازاته ؟ وهل فعل القراءة و التلقي إنمّا هو تفكيك لطلاسم الحروف وبيان لما تحتويه من حمولة علاماتية قد تكون مجسدة لغويا أو غير ذلك(غير لغوية) التوقف عندها ؟ فمن الماضي يصنع الحاضر، وبذلك يغدو **القارئ مجرد طيف للكاتب** كما يزعم **باشلار** وإن تباعدت بينهما الأزمنة.

هذه التساؤلات تجرّ الباحث للتطرق لإشكالية التواصل والتلقي **في النص المسرحي على ضوء** المقاربة السيميائية كون هذه الأخيرة تقدم لنا حقلاً غنياً حافلاً بأشكال يحتفي بها

---

1. عباس محمود العقاد. التفكير فريضة إسلامية، مكتبة رحاب (د ت) الجزائر، دت، ص: 7

البحث السيميائي، لأنّه يخرج من المستوى الخطي المنوط بالكتابة، إلى مستوى التواصل الاجتماعي الذي ترتع فيه العلامة وتُخصب مفاهيمها.

يعتبر فعل قراءة النص المسرحي عملية تواصلية بين الأنا و الآخر، أساسها رسالة (النص) يراد منها التأثير والابلاغ من خلال علامات تتمظهر في شكل علامات لغوية وغير لغوية؛ ولأنّ السيمياء تدرس أنساق العلامات، فالتواصل السيميائي ينبني على الإبلاغية الواعية في تشكلاته المختلفة، والتي تدركها الحواس أمر أشار إليه "بويسنس "**ينبغي للسيميولوجيا حسب أن تهتمّ بالوقائع القابلة للإدراك، المرتبطة بمجالات الوعي والمصنوعة قصداً من أجل التعريف بحالات الوعي هذه، ومن أجل أن يتعرف الشاهد على وجهتها؛ فالتواصل على رأي "بويسنس" (هو ما يكوّن موضوع السيميائية)**[1]؛ فقصد العلامة -على زعمه- هو "**الاتصال بشخص ما أو إعلامه بشيء ما**"[2]؛ وهو أمر يجعل من الحقل العلامي يضيق ويتراجع، وهذا ما ذهب إليه ش س بيرس الذي أكد على اشتمال العلامة على كلّ شيء دون إبقائها خارجا، مما يؤكده فعل القراءة والسيميوزيس؛

وعليه سيماء التواصل تتحرك وفق أطر أساسها التواصل والعلامة، فالأول لساني وغير لساني، بينما العلامة تتشعب إلى أيقونة، إشارة، رمز، مؤشر.

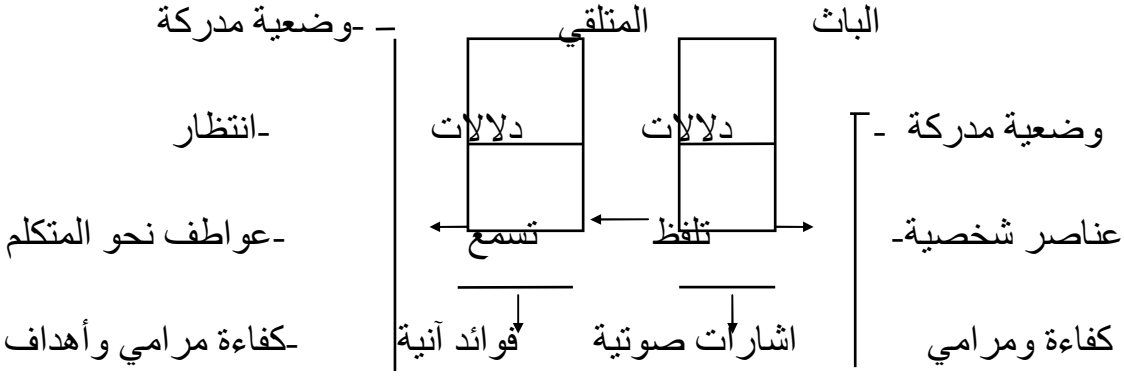
أ/المحور التواصلي: يقوم هذا المحور على أساسين:

التواصل اللساني: هذا النوع من التواصل أساسه الكلام بين المرسل والمرسل إليه، وتحدد القنوات بينهما عبر عديد الطرق، مما يبين مدى خطورة العملية كونها تقوم على انتقال الدلالة بين طرفين مما قد يعرّضهما إلى سوء فهم وتفاهم فيحدث تشويشا وعتمة، ولأجل ذلك "**اللغة أداة يتوسلها الإنسان لاتمام عملية التواصل إلاّ أنّ هذا التواصل يبقى المظهر الاستعمالي الأساسي للغة، فيقتضي التواصل اللغوي نقل الدلالات والمعاني بواسطة الإشارة الصوتية**"[3]؛ فالخطورة إذن تبرز في مفارقات الدلالة عند التلفظ أو

---

1. عبدالله إبراهيم، معرفة الأخر، ص:85
2. ميشال زكريا: الألسنة. علم اللغة الحديث. ص: 47. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ط:1983 بيروت. ص47
3. أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي. ص:8

الاستماع كون كل طرف (متلقي / باث) مجهز باستعدادات وكفاءات فردية مختلفة و مغايرة عن الآخر، حينها يصبح الذهن أثناء ذلك في حالة تأويل أو انتقاص للمعنى. وهذا المخطط البياني يوضح عملية التواصل اللساني فيجسدها على النحو التالي:



فالتواصل اللساني رغم أنه فعل مبني على التفاهم بين طرفين، إلاّ أنّه حدث اجتماعي يجعل الصورة السمعية مرتبطة بالمفهوم مثيرة في النفس فكرة، ولأجل ذلك يعتبر الدليل حسب "دي سوسير": "**الوحدة اللغوية التي تثير عند سماعها فكرة عن شيء آخر، إنّ مفهوم الدليل مرتبط بالجانب النفسي**"[1].

فالمتلقي يكون حسب وضعية الإدراك التي يوجد عليها، والمجال الذي يتواجد فيه لكن بحسب طبيعة الكلام الموجه إليه، فدرجة الانتباه، والإقبال على الباث تكفل درجة كبيرة من الفهم، ثمّ إنّ خاصية الانتظار وقابلية المتلقي تسهمان في استقبال نوع الرسالة جيدا، تدفعان المستقبل إلى توظيف عواطفه تجاه الباث، فتزداد حاسة التقبل والالتقاط، والنتيجة أنّه كلّما تظافرت هذه الخواص أمكنها إزالة التشويش والعتمة اللذان يمكن أن يتلّبسا الدلالات، فيصعب الوصل إلى القصد المراد فتحوّل الوجهة.

1أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي. ص:9.

ب/ التواصل غير اللساني:

إنّه نوع لا يرقى إلى درجة التواصل اللساني، والسبب في ذلك يوعز كونه يأخذ شكلاً مميزاً من خلال ما تحتويه الدلالات الأولية فيصبح الشكل واللون والحجم إشارات نسقية وظيفتها تسهيل التواصل العملي كإشارات المرور، وقد تغدو إشارات غير نسقية لعدم ثبوتها وتحولّها المستمر كالملصقات الإشهارية الحاثّة على الاستهلاك، وقد تكون إشارية للدلالة على وجود مماثلاتها كالرسوم على الواجهات لإعلام المستهلك بوجودها...[1]

سيمياء التواصل والمتلقي للنص المسرحي:

إنّ سيمياء التواصل تعتبر المتلقي للنص المسرحي جزءًا مهما في العمل الدرامي ككل؛ وعليه فالناقد ملزم بالنظر إلى هذا الإبداع الفني في كليته، ومن هنا يكون الحديث عن التلقي بالمنظور السيميائي متصفا بالصعوبة وذلك راجع لعدة معطيات كما يذهب إليه **صباح عطية السويبج** وقد حددها في:

أ/ طبيعة الفن المسرحي:

إنّ المسرح -وعلى خلاف بقية الأجناس الأدبية-يجمع بين الأدب والفن، وتتسم أدواته بالشمولية، أين يتم الاعتماد على المرئي والمسموع وكذا الحركي.

ب/تعدد قنوات الموصلة لإبداع المسرحي:

لكي تكون عملية التواصل المسرحي فعّالة، فإنّ ذلك يقتضي وجود القنوات الخمس الممثلة في المؤلف، المخرج، الممثل، السينوغرافيا، المتلقي، فكل عنصر له دور في إنجاح عملية وصول الخطاب المسرحي إلى مبتغاه.

ج/طبيعة المتلقي:

يلعب المتلقي للعمل المسرحي ككل دورا فعالا في العمل الإبداعي، فالمتعود على التقاليد المسرحية يكون خلافا لمن تعرف عليها مؤخرا، هذا الأمر يجرّ الباحث إلى الحديث عن كون التلقي يرتكز بالأساس على الذاكرة الجمعية للمجتمعات، وعلى العلاقات المتحكمة في قيمها والقائمة بالأساس على مختلف العلوم كعلم الاجتماع وعلم النفس"[2].

1.أحمد حساني، مباحث في اللسانيات، ديوان المطبوعات الجامعية 1994 ص: 147

2.ينظر، صباح عطية السويبج، النص الأدبي المسرحي بين السيمياء ونظرية التلقي، ص:414

على ضوء ما تمّ ذكره، فإنّ عملية التلقي وفق المقاربة السيميائية تقوم على بناء من العلامات التي يحاول المتلقي تحديد أبعادها على أساس تصبح قائمة علاقات داخلية تتشكل في سياق الخطاب المسرحي المراد التوصل إليه لأنّه **(خطاب ثلاثي الواجهات، واجهة معرفية، واجهة أيدلوجية وواجهة جمالية، ومن أجل هذه البنية كاملة لا يمكن الفصل بين الواجهات وإلاّ فإنّ الخطاب المسرحي يصبح مبتوراً.)**[1]

إنّ العمل المسرحي في ضوء سيمياء التواصل يعد الرابط الفاعل بين قطبي العملية التواصلية (مرسل/ مرسل إليه)؛ وعليه فهو **(وحدة سيميولوجية معبرة عن شفرة تجعل المتلقي مبدعا ثان من خلال تفكيكه للعلامات المبثوثة داخل النص، و الخطاب المسرحي الموجه يقتضي أن لا تكون وسائل الإنتاج داخل العمل المسرحي بيد المبدع التقليدي لأنّ العلامات المسرحية لن تكون إلاّ كأشباح لا وظيفة لها إلاّ حين يعيد المتلقي انتاجها ليس باعتبارها أيقونات ولكن باعتبارها علامات تأخذ وظيفتها السيميولوجية المتجددة انطلاقا مما يمكن تسميته بمصطلح كولدمان* بالرؤيا العالم)**[2].

---

1. نوريس كريستوفر، التفكيكية النظرية و الممارسة، تر:صبري محمد حسن، دارالمريخ للنشر، د ت، ص:175.

*لوسيان كولدمان: أحد رواد (البنيوية التكوينية) تفسيره للآثار الأدبية يرتكز على البنى العقلية. وما دون ذلك منا القضايا الفرعية فيرى أنّها تتجلى في العمل الأدبي الخلاق الذي يعبر عن رؤية للعالم يبلورها الأديب انطلاقا من القاعدة الاجتماعية حيث العلاقات تساهم في تكوين رؤى المبدع. 2.

2. أوليفا سيزر، النص المسرحي و مقوماته، تر:صباح عطية سويج، منشورات جامعة موريسيا، إسبانيا، 1985، ص:102.

الفصل الأول

التلقي وعلامات القارئ الضمني في النص المسرحي الملك هو الملك

توطئة

إذا كانت الحركة النقدية قد أهملت عنصر القارئ و أهميته في العملية التواصلية قبل ظهور نظرية التلقي، فإنّ هذه الحركة تشهد الآن تبوأً لمصطلح القارئ" **Lecteur**" والجمهور audience مكانة لامعة، حيث كان التركيز منصبا على النص ومرسله مع إهمال للمرسل إليه، **(فعلامات السارد تبدو لأول وهلة أكثر قابلية للرؤية و أكثر عددا من علامات القارئ، لأنّ السرد يستعمل في الغالب ضمير المتكلم أكثر مما يستعمل ضمير المخاطب، ثمّ إنّ علامات القارئ في الواقع هي أكثر مخادعة من علامات السارد)**[1]؛ فالأدب السردي يتميز بميزة حضور القصة وراوي القصة،والحقيقة أن القصة موجهة بشكل صريح أو ضمني إلى جمهور معين و مقصود.

إنّ هذا الاهتمام بتلقي النصوص الفنية والاشتغال بالمتلقي والتأويل أصبح أمرا مركزيا في الدراسات النقدية، رغم ما يشوبه من التباس وخلط في تحديد مصطلح القارئ بدقة، فتداخل المفاهيم جعل الحدود الفاصلة عاجزة عن التفريق بين مفهوم القارئ والمسرود له والمستمع والمخاطب، أمر يبرزه رولان بارت بقوله **(لا يمكن أن يوجد سارد ودون مستمع أو قارئ)**[2]؛ فالمستمع والقارئ كلاهما يلعب دور المسرود له.

وفي السياق نفسه تبرز صورة القارئ الخيالي متلازمة لصورة السارد، فلكليهما حضور خيالي لا يتجاوز حدود النص الذي يتحركان على سطح مساحته السردية.

وكما السارد، يتحدد حضور المسرود له بحسب ثلاثة أشكال من الوجود النصي مصنفة بحسب اشتراكه او عدم اشتراكه في الحكاية:

- **المروي له الداخلي:narrataire intra diégétique هو الذي يشكل جزءا من الحكاية والذي يمتلك كل ما للشخصية الروائية من خصائص.**
- **المروي له الافتراضيnarrataire invoqué ذلك الذي لا تمنحه القصة**

---

1. رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد، تر: حسن بحراوي وآخرون، مجلة أفاق، اتحاد كتاب المغرب، 1988: ص:21.

2. نفسه، ص ن.

هوية محددة لكنها تتوجه اليه بشكل صريح وليس له من الخاصيات التخيلية التي للشخصية الروائية غير افتراض توجه السارد بالخطاب اليه عند سرد للحكاية.

- **المروي له الخارجي :narrataire extra diégétique هو الذي لا دور له في الحكاية وهو من يمثل القارئ الافتراضي للنص الروائي والذي يتماهى معه كل قارئ خارجي يقرا القصة.**[1]

إن تسليط الضوء علي هذا المكون سيساعد حتمًا في الكشف عن مستوى من مستويات القراءة ظل غامضا، إنّه (**إضاءة بعد من أبعاد القص كان القراء يفهمونه فهما حدسيا لكنه بقي مبهما وغير محدد**) [2].

وعليه فحري بنا أن نتسأل، هل المروي له يمثل قارئا يهدف إليه المؤلف أصلا؟ أم أنه يمثل القارئ في كل وقت تتم فيه عملية استهلاك الأثر الفني؟ هذا الاختلاف في استعمال المصطلح، يجعلنا نسعى إلى ردم الهوة ورفع الغموض المفاهيمي بين الكيانين نلمس بينهما شيئا من المطابقة تصل حد التماثل إلى الآن في كتابات بعض النقاد؛ والمقصود بذلك المكونين، ثنائية (المؤلف الواقعي/القارئ الواقعي) ذات الوجود المادي الحقيقي والمتواجدة خارج النص والقارئ الضمني المتمثل داخل النص والذي يتوجه إليه السارد، أحيانا، صراحة تحت اسم "قارئ" او باستخدام ضمير المخاطب المفرد أو الجمع مما يسمح للمروي له بالظهور علناً على مسرح الحدث وهو يمارس فعل القراءة. ففي مطلق الأحوال لابدّ من تجنب الخلط بين هذا الكيان الداخل النصي والقارئ الحقيقي رغم ما بين هذين المفهومين من تجانس ظاهري، فهو الذي يجعل بعض الدارسين والنقاد يطلقون عليهما معا صفة "قراء" دون الالتفات الى حقيقة وجود اختلافات واضحة بينهما.

وهكذا، فإنّ موضوع "القارئ" قد شكّل تناقضات كثيرة، ووجهات نظر مختلفة حول مسألة تحديد وتبيان وظيفته في العملية التواصلية، وهذا ما حاول إيزر توضيحه من خلال تحديده للقارئ الضمني، وما نحاول تلمسه في النص المسرحي عند سعد الله ونوس.

---

1. المرجع السابق، ص: 20.

2. حسن سرحان جاسم، القارئ والمروي له، محاولة لفض الاشتباك، مجلة الصباح، شبكة الإعلام العراقي، عدد: نوفمبر2013

المبحث الأول: فعل القراءة والقارئ الضمني عند إيزر:

إنّ القراءة تعدّ برزخ التحول من حالة الما قبل إلى حالة الما بعد، إنّها نقطة الانعطاف التي أولت أهمية للقارئ بالقارئ وألحت على دوره في إدخال المنجز الفني حالة السيرورة. إنّها –كما يذهب إليه **الحبيب مونسي–(فعل خلاق، يقرب الرمز من الرمز، ويضم العلامة إلى العلامة، ويسير في دروب ملتوية جداً من الدلالات، نصادفها حيناً ونتوهمُها حيناً، فنختلقها اختلاقاً؛ إنّ القارئ وهو يقرأ يخترع ويتجاوز ذاته نفسها، مثلما يتجاوز المكتوب أمامه، إنّنا في القراءة نصب ذاتنا على الأثر، وأنّ الأثر يصب علينا ذواتاً كثيرة، فيردّ إلينا كل شيء فيما يشبه الحدس والفهم)**[1]؛ هي بحث عن المدلول وحفر بعيد عن كل ما هو سطحي مباشر في النص، إنّها توجه صوب العميق والباطن والمكتنز، وعبور من الدال نحو مدلول غير منته يبدعه المتلقي لحظة القراءة.

فهذا الفعل القرائي كما يزعم **إيزر** يعد **(تفاعلا ديناميا بين النص والقارئ حيث النص يجاوز نفسه ممتدّا في القارئ، والقارئ يخرج عن ذاته يمتدّ في النص)**[2]؛ وبتعبير أدق هو حالة من الاتحاد بين النص ومتلقيه يتجلى كل واحد منها في الآخر.

ومدامنا في بحثنا نركز على فعل القراءة والقارئ عند إيزر، فإننا وجدناه **(يعتبر أن الشيء الأساسي في قراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه لهذا السبب نبهت نظرية الفينومينولوجيا بإلحاح إلى أن دارسة العمل الأدبي يجب أن تهتم ليس فقط بالنص الفعلي بل كذلك وبنفس الدرجة بالأفعال المرتبطة بالتجاوب مع ذلك النص)**[3]؛ فالقيمة الحقيقية للنص لا تكمن فيما يقدمه عبر مظاهره

---

1. ينظر لحبيب مونسي :القراءة والحداثة – مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا،2000 ص: 286.
2. نادر الكاظم :المقامات والتلقي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،لبنان، ط1، 2003، ص26
3. فولفغانغ ايزر:فعل القراءة -نظرية جمالية التجاوب-، تر حميد لحميداني، منشورات مكتبة المناهل.فاس، المغرب، د ت، ص: 12.

الخطاطية، إنّما من خلال عملية انتاج فعل التحقق، و(**التحقق الفعلي للنص يعني أنه خرج من إبداع المؤلف إلى إبداع المتلقي)**[1].

وفي ضوء ذلك، فإنّنا نخلص إلى أنّ **إيزر** حول النص من كونه موضوعا إلى نص بوصفه إمكانية لتحقق، ومن هنا فقد (**فرق بين حدود ثلاثة، النص-تعين النص-العمل الفني.**

1-النص: هو الجانب الفني الإبداعي، أي ما هو موضوع هناك أمامنا من قبل المؤلف كي نقرأه

2-تعين النص : نتاج القارئ، أي تحقق النص في عقل القارئ، وقد أنجز من خلال ملء الفجوات.

3-العمل الفني : ليس هو النص ولا هو تعين النص إنه يقع في نقطة اندماج النص والقارئ) [2].

إننا إذن أمام ثلاثة نصوص، نص المؤلف (ما قبل الإنتاج)، النص ذي الأساس المادي (الإنتاج) و نص المتلقي(ما بعد الإنتاج)؛ فالنص بالنسبة إلى المؤلف واحد وبالنسبة لذاته واحد لكنه مع المتلقي متعدد ينتج الجمع بصيغة المفرد، فالتلقي يعد عملية انتاجية يقوم بها النص في المتلقي ذاته، فما دام(**الموقع الفعلي للعمل يقع بين النص والقارئ فمن الواضح أن تحقيقه هو نتيجة للتفاعل بين الإثنين)**[3].

ومن هنا تطرح الإشكالية التي تطرق إليها إيزر بالسؤال كيف وتحت أي ظروف يكون للنص معنى بالنسبة للقارئ؟

إنّه تساؤل هدفه البحث في المعنى المتخفي في النص، فقد أراد إيزر التأكيد على أنّه يكمن في التفاعل بين النص والقارئ (**أي كتأثير يتم اختباره وليس هدفا يجب تحديده)**[4] ولتحقيق ذلك سعى إيزر لوضع مفاهيم إجرائية تسهم في الإجابة عن هذا الإشكال.

---

1. فولفغانغ ايزر:فعل القراءة -نظرية جمالية التجاوب-، تر حميد لحميداني منشورات مكتبة المناهل.فاس د ت، ص: 12.
2. نفسه،ص:12
3. نفسه، ص:13.
4. نفسه ، ص: 19.

1-1القارئ الضمني والنص:

يمكن عد مفهوم القارئ الضمني من أكثر المفاهيم خلافية وقد جاء مقابلا لمفهوم المؤلف الضمني، فهذا المصطلح كمفهوم له جذور متأصلة في بنية النص "إنه **تركيب لا يمكن بتاتا مطابقته مع أي قارئ حقيقي**"[1]، فهذا الاصطلاح "**يوحد كلا مما قبل بناء المعنى الضمني في النص وإحساس القارئ بهذا التضمين عبر إجراءات القراءة**"[2]*، فمفهوم القارئ الضمني يعتبر بنية نصية تتوقع حضور متلق دون أن تحدده بالضرورة، وهو" **قارئ ذو وجود قبلي إلا أنه تجريدي غير حقيقي إنه بنية مسجلة في النص تحدده توجهات ممكنة، فالنص بهذا المعنى يهيئ متلقيه ويتهيأ له**"[3].

وحين يدرس **إيزر** مفهوم القارئ الضمني فإنّه يعتبره أهم الأسس الإجرائية لوصف العلاقة التفاعلية بين النّص والقارئ، **وهو بنية نصية تتوقع وجود متلق دون أن تحدده بالضرورة، وهو مفهوم يبني الدور الذي يتخذه كلّ متلق مسبقا، وهو ما يصدق حتى حين تعمد النصوص إلى تجاهل متلقيها المحتمل أو إقصائه. لذا فالقارئ الضمني يعدّ شبكة من البنى المثيرة للاستجابة، مما يدفع القارئ لفهم النّص**[4].

فالمؤلف الضمني مختلف دوما عن الإنسان الحقيقي – مهما تكن الصورة التي يمكننا تكوينها عن هذا الأخير–لأن الإنسان الحقيقي حين يخلق عمله يخلق ترجمة سامية لشخصه. فكل رواية جديدة تقنعنا بوجود "مؤلف" نؤوله كنوع من "الأنا الثانية" وغالبا ما تكون هذه الأنا الثانية ترجمة خالصة في منتهى الصفاء والجودة، ترجمة لحياة لا يسع أي إنسان أن يحياها.

---

1. المرجع السابق، ص:13.

* يشير روبرت هولب إلى أن "ايزر" قد استعار ، و نسخ هذا المفهوم عن" واين بوث" في مفهومه للمؤلف الضمني على نحو ما عرضه بتوسع في كتابه "بلاغة الفن القصصي (للمزيد ينظر روبرت هولب، نظرية التلقي،ص136).

2. هولب روبرت سنجواد، نظرية الاستقبال، تر: رعد عبد الجليل، منشورات مكتبة الإسكندرية، مصر، ص:102.

3. ينظر، آمنة آمقران، تشكيل القارئ الضمني في رواية دمية النار، منشورات جامعة أم البواقي، الجزائر، د ت، ص: 8.

4. فولفغانغ ايزر: فعل القراءة-نظرية جمالية التجاوب-، تر حميد لحميداني، ص: 57.

ويتشكل المؤلف الضمني "**في حين تكوّن عمله الإبداعي كذات متلفظة، وهو لا يتدخّل بطريقة مباشرة وصريحة في عمله كذات متلفظة، بل يمكنه فقط أن يختفي وراء الخطاب الإيديولوجي للسارد الخيالي، ولا يكون المؤلف الضمني في هذه الحالة هو من يتكلم بل السارد، بالإضافة إلى ذلك يجب أن ندرك أن الموقف الإيديولوجي للمؤلّف الضمني حتى في حالة تحدث السارد بلسانه لا يعكسه إلا جزئيا الخطاب الصريح للسارد، مما يعني ضرورة تفادي المطابقة بين هذين المستويين المختلفين في العمل الأدبي**"[1]

يفهم من هذا أنّ القارئ الضمني لا يتجسّد خارج النّص، بل تترسّخ جذوره داخل النص، فأثناء عمليّة القراءة على المتلقّي أن ينتحي عكس الطريق التي قام النصّ بسلوكها، حيث يضطلع بمهمّة إعادة التداوليّة la **ré**pragmatisation وذلك بربطه مرّة أخرى بالمرجعيّة الخارج نصيّة، أي بالسياقات الاجتماعيّة والثقافيّة والأدبيّة على تنوّعها، وتتمّ هذه العمليّة عن طريق استدعاء المخزون، أو رصيد النصّrépertoire، **ويفضي ذلك الإجراء إلى "كشف المظاهر الاجتماعيّة والثقافيّة، التي ظلّت خفيّةً، إلى حين قيام القارئ- أثناء عملية القراءة- بصياغة الموضوع بنفسه"**[2].

كما يقوم القارئ أثناء قراءته بملء الفراغات écart والبياضات vides، والتحديد الكامل لموقع اللاّتحديدspots de indétermination وتجميع المعنى للوصول إلى ما يدعوه إيزر التأويل المتسق أو الجشطالتgestalt*، وبالتالي تحقيق التواصل الذي يعدّ الغاية الأسمى لفعل القراءة؛ فالقارئ الذي يكتسي كلّ هذه الأهميّة أوكِلت إليه-حسب **آيزر**-جميع تلك المهام، وغيرها يدخل في عمليّة الفهم وتحقّق الاستجابة، لأنّه في نظرية التلقي يعتبر التواصل العامل الأساس في سيرورة التأويل، وهو القطب الجمالي الذي يدخل في تفاعل مثمر لإنتاج المعنى، مع القطب الفنيّ (النصّ) بطبيعة الحال.

---

1. فولفغانغ ايزر: فعل القراءة-نظرية جمالية التجاوب-، تر حميد لحميداني، ص: 57

2. نفسه، ص ن.

*يرى آيزر أن مفهوم الجشطالت، والذي يستمدّه من علم النفس اللّسانيّ، متعلّق ببناء الاتّساق الذي يحدث أثناء عمليّة القراءة، وهو حصيلة التفاعل بين النصّ والقارئ.

فالباحث في ضوء كلّ هذه المعطيات يتوصل إلى أنّ فعل القراءة عند **آيزر** يتّصف بخاصية التدرّج حتى الوصول إلى مرحلة الفهم، أين ينتقل القارئ أثناء تفاعله مع العمل الأدبي من مرحلة إلى أخرى، وهو يتمازج مع البنيات النصيّة المختلفة، ويقوم في كلّ لحظة بتوجيه ما استقرّ في ذاكرته في اللّحظة التي سبقتها، بواسطة ما يقدّمه له النصّ من معطيات جديدة لأن القارئ أيا كان، "**لن يتمكن أبدا من استنفاذ كل الإمكانات الدلالية التي ينطوي عليها النّص، هذا من جهة ومن جهة أخرى، فإنّ معاني النّص ودلالاته العميقة لا يمكن أن تتجلى دفعة واحدة، بل تظهر بكيفية انتقائية حسب الأفق التاريخي الذي يحكم تلقي النّص وعمليات بناء معناه الكامن في كل مرة، وبالتالي فوصول القارئ إلى التحكم في كل معاني النص الممكنة أقرب إلى المثالية منه إلى الواقع.**[1]"

لكن هذا الطرح يجعلنا أمام مفهوم عاجز عن توفير المعطيات التي تسمح بفهم الآليات التي تتحقق بها عملية بناء المعنى باعتبارها عملية موضوعية تتم بين النص الأدبي والقارئ.

ورغم ذلك يبقى السؤال المطروح، لماذا تناول إيزر هذا النوع من القارئ المثالي، رغم تيقنه بعدم وجوده من الناحية الموضوعية؟ ثمّ إنّ المعطيات التنظيرية التي قدمها تفتقد إلى التجسيد على مستوى النصوص الفنية، مما يصعّب الأمور ويعقدها أكثر على الباحث.

ما يمكن قوله أنّ إيزر سعى إلى إيجاد علاقة بين القارئ والنص، علاقة تبحث عن قراءة تكاملية**: (تفرض على القارئ، خلاف غيرها، أين ينظر إلى النص بكل العيون لا بعين واحدة، وأن يتحسس النص بكل الحواس لا بحاسة واحدة، المهم في كل هذا، أن هذه القراءة تبصر بعيونها عيون النص، وتدرك بوعيها وعي النص، والأهم أن هذه القراءة تقرأ النص بعيونه وتتعمق فيما تخفيه تلك العيون من أسرار وسرائر لا يعرف قيمتها إلا من يكابد شوق الوصول إليه)**[2]

وبناءا على هذا فإن القارئ الضمني تجاوز معايير وقيم القراءات النموذجية السائدة،

---

1. فولفغانغ ايزر: فعل القراءة-نظرية جمالية التجاوب-، تر حميد لحميداني، ص:63،62

2. قاسم الموني، "نحو تأسيس مفهوم معاصر لقراءة النص الأدبي"، مجلة **كلية التربية**، العدد الخامس عشر، جامعة عين شمس، 1991، ص72.

كما سعى إلى تحرير النص وفك أسره من القراءات المقيدة التي تطوق معانيه. وكل ذلك نابع من اعتقاد راسخ وهو أن (**العمل الأدبي حتى في لحظة صدوره، لا يكون مولودا من فراغ، فعن طريق مجموعة من الإعلانات والإشارات الظاهرة أو المستبطنة، ومن الإحالات الضمنية والخصائص المعتادة، يكون جمهوره مهيأ من قبل ليتلقاه بطريقة ما**)[1].

لكن وقبل التعمق في البحث عن العلامات الدالة عن القارئ الضمني يتحتم علينا القول، وجبت الإشارة أنّ إيزر وقبل أن يحدد ملامح القارئ الضمني الذي يقترحه فإنّه راح يصنّف القراء حسب ما قدّمه باحثون آخرون إلى:

1-1-1/القارئ الفذ L'architecteur عند **ريفاتير Rivattair***: المقصود به مجموعة قراء **يملكون** قدرات مختلفة ويعملون جميعا على تلمّس الدرجة العليا من فك النص باعتباره مظهرا أسلوبيا يؤسس لعلمية موضوعية تخلص من الذاتية، وقد عالج **ريفاتر** هذا المفهوم داخل فكر سلوكي محض متأثر** بما شهدته الساحة العلمية مع **سكاينلرSkylner** من تطور علمي كبير فيما يخص دراسة السلوكية النفسية.

وعلى ضوء هذا الطرح النفسي رأى ريفاتير* أنّ موضوع تحليل الأسلوب، **هو (الوهم الذي يخلقه النص في ذهن القارئ، وهذا الوهم ليس بالطبع خيالا خالصا، ولا تصورا مجانيا، فهو مشروط ببنيات النص وبميثولوجية الجيل أو الطبقة الاجتماعية للقارئ، لكن يبقى أن القارئ الفذ كمصطلح لجماعة من القراء ليس محصنا ضد الخطأ. ونفس**

---

1. قاسم الموني، "نحو تأسيس مفهوم معاصر لقراءة النص الأدبي"، مجلة **كلية التربية**، العدد الخامس عشر، جامعة عين شمس، 1991، ص72.

2. رجاء عيد، ما وراء النص، مجلة **علامات**، المغرب، عدد ديسمبر 1998، ص:193.

*يعتبر ميشال ريفاتير من أبرز الباحثين في الدراسات الأسلوبية الحديثة، كما يعتبر من ومن الذين يقولون بأن الأدب شكل راق من أشكال الإيصال وأن النص الابداعي ما أن يتم خلقا ويكتمل نصا حتى ينقطع عن مرسله لتبقى العلاقة بين الرسالة والمستقبل زمنا لا يتنتهي دوامه. وهو بذلك يخالف جاكبسون الذي يهتم بالمرسل والمرسل إليه وينصب اهتمامه بالدرجة الأولى على القارئ دون أن ننسى الوظيفة الشعرية. من أهم مؤلفاته مجموعات مقالات جمعت له و سميت بالأسلوبية البنيويةEssais de stylistique structurale .

عملية التأكيد على التناقضات التي تتخلل النص تفترض مسبقا وجود قدرات متباينة، وتتوفق على مدى قرب الجماعة أو بعدها التاريخي عن النص المعنى "[1].

ومع هذا التوجه يلاحظ، أنّ ريفاتير قد تجاوز مفهوم المقاربات الأسلوبية الكلاسيكية، وأنّه لم يعد لتحديد العناصر الأسلوبية بالاستعانة بأدوات علم اللغة.

1 -1-2/ القارئ المقصود Le lecteur visé:

على خلاف ريفاتير فإنّ اروين وولفWolff كانت منطلقاته سوسيولوجية، فالقارئ عنده فكرة أو الصورة الذهنية كما تشكّلت في ذهن الكاتب؛ وهذه الصورة يمكن أن تأخذ عدّة أبعاد في النص، وبتعبير أدق، لقد سعى **وولف** إلى **(إعادة بناء صورة القارئ الذي تخيّله المؤلف في ذهنه، إذ يمكن من خلاله إعادة بناء صورة الجمهور الذي رغب المؤلف في مخاطبته. بهذا فالقارئ المقصود باعتباره ساكنا روائيا مقيما بالنص، يمكن أن يجسد مفاهيم معها بمجرد تصويرها)**[2]. لكن السؤال الذي انتاب **إيزر** الذي يطرح نفسه هنا **(لماذا يستطيع القارئ بعد أجيال إدراك معنى النص معنى ما للنص)** [3]، في حين أن هذا النص لم يكن موجها إليه أصلا؟

1-1-3/ القارئ المطلع le lecteur informer : إنّ بحسب ستانلي فيش قارئ

---

*هناك من ترجم القارئ عند ريفاتير "بالقارئ النموذجي". وأثناء تتبعنا لهذا النوع من القراء، ألفينا أن ريفاتير جعل من القارئ الفذ نوعان:

القارئ المخبر: إنّه " قارئ مخبر عن وجود أحداث أسلوبية في النص، وقد جاء المفهوم داخل فكر لساني وصفي سنكروني محض، إنّه المحلل الأسلوبي الموظف المستعمل لأجل التعرف على سلسة أسلوبية تحتويها تراكيب النص.

القارئ الأعلى: هو قارئ استكشافي داخل عالم تراكيب ونسيج نصي بنيوي لثنائيات متضادة متضمنة في النص، يتوقف هذا القارئ كلما يجد غير المنتظر في أساليب النص التراكيب التي تجبره على الانتباه والتوقف وكلما كانت الرسالة مكثفة كانت سببا في التوقف. للمزيد ينظر: بوساحة فريدة، القارئ وبنية النص.

1. ينظر، ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد لحمداني، منشورات دراسات سال ط1، المغرب،1993، ص: 45

2. ينظر، فولفجانج إيزر، فعل القراءة، تر: جميل الحمداوي، ص: 27.

3. نفسه، ص ن.

متمكن من اللغة التي يبنى منها النص، قارئ له "**قدرات معرفية تجعله ناضجا وقادرا على استيعاب الدلالات التي تحدث أثناء فعل القراءة، ولا يتأتى له ذلك إلاّ من خلال معرفته –أي التجربة باعتبار القارئ منتجا مستوعبا–بمجموعة من المفردات المعجمية والاحتمالات الانتظامية والعبارات الاصطلاحية والمهنية المحلية الأخرى...، كما أنّه قارئ يمتلك قدرة أدبية**"[1]

وبهذا فإنّ المعنى عند القارئ المطلع* ليس موضوعاً كامناً في النص، بل هو أثر على القارئ؛ "**هذا المفهوم يشتمل على مختلف عناصر تجربة القراءة****التي تتكون أثناء بحث القارئ عن المعنى، ومن هنا يتوضح لنا منهج القارئ المطلع، ورؤيته للقراءات المتعددة والمختلفة للنص الواحد، فإذا كان معنى النص هو ردود فعل القارئ التي يثيرها النص بتركيبه اللغوي، فلا يمكن أن تتكرر ردود الفعل التي تعقب النص عبر قراءات متعددة**" .[2]

فأهمية وعي القارئ بتجربته تأتي حين يراقب ردود فعله اتجاه النص من خلال التزامه بكل أجزاء النص ومتتالياته وفق تتابعها الزمني، وهنا تأتي المرحلة الأولى من إجراءات القراءة في منهج القارئ المخبر، وتتمثل في توظيف التركيب اللغوي للنص بشكل وحدات متتالية، تتكون كل وحدة من طبقات متراتبة*.

ثمّ إنّ الخاصية الزمنية للحدث تكون متضمنة في المعنى في منهج القارئ المطلع، حيث تتطور تجربة القارئ للنص عبر تطور ردود فعله باتجاه بنية النص اللغوية، ومع تقدم القراءة يتفاعل كل جزء من النص مع ما يسبقه فيؤيد تماسك التجربة أو يقوضها ويسلك مسلكا آخر.

---

1. ينظر، ستانلي فيش، الأدب في القارئ، نقد استجابة القارئ، ص167.
2. نفسه، ص:168.
3. *يقصد بالطبقات المتراتبة مستويات الجملة من حيث الصوت، الصرف ، التركيب ، المعجم ، الدلال) ، ويمكّن هذا التقسيم القارئ من أن يختبر ردود فعله تجاه النص ، وذلك بمراعاة الخاصية الزمنية التي يكتسب النص معناه بواسطتها من خلال تجاور مكوناته اللغوية وموقع تلك المكونات من التجربة حسب ترتيب ظهورها على الصفحة ، و تتضمن هذه المرحلة إبطاء التجربة لملاحظة خطواتها الفعلية كما تحدث أثناء تكوين القارئ للمعنى.

ونتيجة للخاصية الزمنية في القراءة لا يمكن إغفال أي جزء من بنية النص اللغوية، فالمعنى يأتي من تجاور الأجزاء، بحيث تسهم كل مفردة في تجربة القراءة لا بمعناها المعجمي بل بما يثيره من رد فعل ناتج عن موقعها في النص وعلاقتها بما قبلها وما بعدها، (فالمعنى قد ينتج من اللامعنى).

وفي هذا السياق، رأى البعض أنّ طرح آيزر لمختلف هذه النماذج، جاء ليخلص إلى ضرورة **(تجاوز الأسلوبية البنيوية والنحو التوليدي وسوسيولوجيا الأدب إلى القارئ نفسه، لأنّ من الصعب تحقيق هذه الأطروحات على أرض الواقع)** [1].

فهذه المفاهيم الثلاثة للقارئ –كما يرى إيزر–**(تنطلق كلّها من افتراضات متباينة، وتهدف إلى حلول مختلفة، فالقارئ الفذ يمثل مفهوما اختباريا يساعد على تأكيد الحقيقة الأسلوبية ويشير إلى كثافة في الرسالة الرمزية التي يتضمنها النص.... ويمثل القارئ المقصود مفهوما عن إعادة تصور الميول التاريخية لجمهور القراء الذي كان يستهدفه المؤلف وكشفها. ولكن على الرغم من تنوع المقاصد إلا أن هذه المفاهيم الثلاثة لها سمة مشتركة تميزها جميعا، ألا هي أنها جميعا ترى نفسها وسيلة للسمو)** [2].

كل هذه المفاهيم للقراء ترتب عنها التضليل وعدم فهم حقيقي لمفهوم القارئ، أين قيد دوره ووظيفته في النص الابداعي، أمر أقنع **إيزر** بضرورة تحرير القارئ* والسماح بوجوده دون أي تحديد مسبق لطبيعته أو موقفه التاريخي، مما يسمح بفهم العمل الفني وإدراك الاستجابات التي تثيرها، وهذا ما يسميه بالقارئ الضمني، فهو يجسد كل الاستعدادات المسبقة لأي عمل أدبي لكي يمارس تأثيره، وهي استعدادات وميولات لا يفرضها واقع تجريبي خارجي بل يفرضها النص ذاته، وبالتالي فالقارئ الضمني تركيب نصي، ولا سبيل إلى الربط بينه وبين أي قارئ آخر؛ وإن القارئ الحقيقي أيا كان نوعه، وكيف ما يمكن أن يكون، فإنه يسند له دائما دور خاص يقوم به، وهذا الدور هو الذي يشكل مفهوم القارئ الضمني.

---

1. **علي آيت أوشان**، السياق والنص الشعري، دار الثقافة، الدار البيضاء، المملكة المغربية، ط1، 2000، ص:106
2. فولفجانج إيزر، فعل القراءة، -نظرية جمالية التجاوب-، تر حميد لحميداني ص: 39.

وهكذا فإنّ مفهوم القارئ الضمني يتحدد في كونه **(نموذج عقلي يسمح بتفسير كيف أنّ النص الخيالي ينتج أثرا ويأخذ معنً، إذ تزدوج داخل هذا النص بنيتان، بنية النص وبنية الفعل فما التمثلات الموجودة داخل ذهن القارئ إلاّ ترجمة لبنيات النص حتى وإن تلونت محتوياتها بتجربة كلّ قارئ)**[1]؛ فالقارئ كونه بنية نصية يجعل النص يقوم بتجسيد رؤية العالم التي يضعها المؤلف، فهو يبني عالما خاصا به يصنعه من المادة المتوفرة لديه والطريقة التي يتم بها بناء هذا العالم هي التي تأتي بالرؤية التي يقصدها المؤلف **و(تتكون هذه الرؤية في حد ذاتها من رؤى متباينة تحدد معالم رؤية المؤلف وتسمح بالنفاذ إلى ما قصد للقارئ أن يتصوّره"** [2].

فهذا التصور يتجلى بوضوح مع مسرحيات سعد الله ونوس المراد دراستها والتي تجسد رؤية صاحبها، **إ"نّها رؤية السارد والشخوص والحبكة، رؤية القارئ التخييلي، فكل هذه الرؤى تتجمع تدريجيا عند نقطة التقاء تبدأ عندها البنية النصية في التأثير على القارئ وتثير المعطيات المقدمة الصورة الذهنية خلال عملية القراءة"**[1].

وهكذا يقوم القارئ أثناء فعل التلقي بسلسلة من الأفعال التمثلية التي قد يتخلى عنها من حين للآخر ما لم يتمكن من إدماجها مع أفاق النص الأخرى، لأنّ هذه الأفاق يجب أن تنسجم في كلّ مرة، فوجهة نظر القارئ تتغير تبعًا لمتتالية النصية إلى غاية الوصول إلى المعنى العام للنص الذي يشترط انسجام وجهات النظر، على هذا تكوّن صورة ذهنية تسمح بمعرفة تموضع القارئ داخل النص أو خارجه.

أخيرًا، فإنّ ما يمكن قوله،أنّ أيزر تجاوز مفهوم التلقي وتجاوز المفاهيم الأخرى

---

*بعد مناقشة إيزر لمختلف المفاهيم حول القارئ، فإنّه يميّز بين نوعين من القراء: القارئ المعاصر Le lecteur Contemporaine: والذي يقوم بعملية القراءة يباشرها ويحقّقها، والقارئ المثاليLe lecteur Idéal : فهو متلق نموذجي متخيّل يفرضه النص، وهو يملك نفس سنن الكاتب حتى يتمكن من فك المعنى الكلي للعمل التخييلي.

1. المصدر السابق، ص: 41.

2. كريمة بلخامسة، إشكالية التلقي عند كاتب ياسين، مخطوطة دكتوراه، جامعة تزي وزو، دت، ص:14.

3. المرجع نفسه، ص ن.

لمّا أعطى لقارئه وجهة نظر وترك له حيزا في النص ومع ذلك لم يتخلص كليا سواء من النص/البنية أو من السلوكية تخلصا تاما، لأنّ ميولات القارئ* لا تختفي كلية، بل تبقى خلفية مرجعية يستند إليها في عملية الإدراك والفهم، وحتى وإن فقد الوعي أثناء القراءة بهذه التجارب، لكن حضورها اللاواعي أكيد ومن خلالها يتسنى للقارئ توظيف التجارب المرجعية المختلفة من أجل فهم النص، وهذه وظيفة حيوية لمفهوم القارئ الضمني؛ وقد أشار إليه إيزر إلى ذلك حين تكلم عن الأثر أولا ثم الإثارة La stimulation "، العلامات المثيرة Les signes stimulants وهي مفاهيم سلوكية، كما قد تحدث من دون أن تكون منظرة الوقوع "L'imprévisibilité".

وخلاصة القول، فإنّ البحث في مفهوم القارئ الضمني جعلنا نواجه صعوبة تجسيد مفهومه في بحثنا أثناء عملية التطبيق، وذلك لكون إيزر لم يضع نموذجا يجسد المفاهيم التنظرية والتجسيدية في أحيان كثيرة، ورغم ذلك سنحاول إيجاد طريقة تسمح لن بتجسيد القارئ الضمني على مستوى النص المسرحي من خلال البحث في علامات تواجده وآليات اشتغاله.

المبحث الثاني: القارئ الضمني والعلامات الدالة عليه في النص المسرحي

إنّ قراءة النص المسرحي عبارة عن تفاعل دينامي بين النص والقارئ، لأجل ذلك فإنّ إشارات النص سواء اللغوية أو التركيبية لا يمكنها الاضطلاع بوظيفتها إلا إذا أسهمت الأفعال التي تؤدي إلى نقل النص إلى وعي قارئه. وفي هذا الإطار يبدأ التعامل مع النص المسرحي باعتباره عملا مفتوحا يزداد معناه تجليا ووضوحا كلما صادف قراءة ترفض التماهي، علما أن معناه متعدد بالضرورة؛ وهذا التعدد هو الذي يعطيه صفة التجدد والتوالد. فالشيء الجديد الذي أرست به نظرية التلقي قواعدها الأساسية يتمثل في إعادة النظر في البديهية الخاطئة التي حاولت جعل الأثر الأدبي كياناً قائماً بذاته ومتضمناً حقائق في ذاته، لتجعله مقروناً بذات مدركة، هي ذات القارئ في إطار علاقة دينامية تفاعلية.

فليس للنص المسرحي أية أهمية في ذاته؛ (**إذ تبدأ أهميته في اللحظة التي يقرأ فيها، وتتحقق وظيفته ويخرج إلى الوجود بفعل القراءة، التي تعمل على إعادة فهمه في سياقات غير معلنة، نتيجة اكتشاف لمدلولات ومواقف إضافية أو أصلية مسكوت عنها**)[1]، كون (**النص مجرد كمون دلالي يحتاج باستمرار على قرار محتملين يحققونه، ففي تنوع القراءة تنوع لدلالته أيضا**)[2].

وبهذا الاعتبار فالنص المسرحي يتضمن دائما نصا آخرا، والمتلقي مسؤول عن إيضاحه وتأويله، وفي هذا الازدواج يوفر الكاتب منبعا للتعددية السمانطيقية الخاصة بالإنتاج الأدبي، بمعنى أن ما لم يقله النص ويكلف به القارئ هو بنية إبداعية تقوم عليها حرية المتلقي في التأويل، لكنها حرية محدودة لأنها مراقبة وموجهة؛ فالنص عند "إيزر" (**لا يوحي بواقع مرجعي، ولكنه يمثل نموذجا أو مثالا مؤشرا مبنيا لتوجيه القارئ**)[3]. وعليه، فإنّ هذا القارئ الذي ينتظره النص، وقد خصص له مكانة ودور في بنيته الداخلية، (**يهدف إلى تحقيق غرضين مزدوجين ومتكاملين هما تحقيق النص وبناء معناه أو أحد**

---

1. سوزان روبين سليمان، "القارئ في النص مقالات في الجمهور والتأويل"، تر حسن ناظم دار الكتاب الجديد، ط 1، 2007، ص: 129
2. نفسه، ص: 130.
3. أحمد بوحسن، "نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث"، ضمن نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24. ص: 36.

معانيه، وتحقيق الذات وبناء كيانها، وهذا النشاط القرائي الذي ينفع فيه القارئ وينتفع به يتم من خلال تشغيل مجموعة من المحفزات المحركة لعملية التلقي)[1]، والمساعدة بشكل كبير للمتلقي على بلوغ الغاية والهدف المقصود داخل النص الأدبي، حيث أن النص الفني لا يمكن أن يفهم في إطار الواقع المادي فحسب، وإنما تتحدد العلاقة بينهما في كونها(**علاقة تفاعلية تمكن وظائف النص المبدئية من ضبط سياق الواقع وتحديد معالمه الكبرى دون أن تتدخل فيه باعتباره جزئيات ودقائق تشكل الحياة اليومية التي يعيشها الأفراد)**[2]، أي أن وظائف النص لهما تأثير على واقع الفرد*.

ففي مسرحية الملك هو الملك –موضوع البحث–، نجد المؤلف قد جنح إلى استعمال علامات صامتة(deixis) –الضمائر–انتجت تفاعلا حيويا متعدد المكونات بين المؤلف والمتلقي، وأكدت على ضرورة تواجد القارئ في طيات النص، فتوظيف صيغة المتكلم في عملية بناء الخطاب، وحضورها المكثف، كان مرتبطا بالأحداث التي تتجاوز حدود القصة المتخيلة، والتي تحكي عن موضوع الاستئثار بالذات ولو على حساب الوطن من أجل تحقيق مكاسب فردية بكل أبعادها، يجعل المتلقي يسقط ذلك على واقعه الراهن أين يرى لوبيات تسير البلد ولو خلف الستار، مثلما يبدو في:

"**الشيخ طه والشهبندر معًا: نحن نمسك الخيوط من الحراب ومن السوق**

الشيخ طه: خيط يمسك العامة

الشهبندر: وخيط يمسك أسباب الرزق والتجارة

الشيخ طه والشهبندر: وخيط يمسك الملك والسياسة، نحن نمسك الخيوط من الحراب ومن السوق.

وفي موضع آخرًا نرى تلك لامبالاة بشؤون الأمة، لأنّ الملك ببساطة مزاجه معكرا:

---

*يرى أدونيس: إنّ القارئ لا يقرأ النص من حيث هو نص قائم بذاته، فهو من يشكل له لغته وعلاقتها، وأبعادها، إنَّه بالأحرى لا يقرأه وإنما يبحث فيه عما يؤكد أو ينفي ما يضمره في عقله ونفسه.

1. محمد خرماش، "فعل القراءة وإشكالية التلقي"، ضمن مجلة علامات ع 10، المغرب، 1998. ص: 58.
2. نفسه، ص ن.
3. سعد الله ونوس، مسرحية الملك هو الملك، ص: 02

" **الوزير: هل يسر عالي المقام تصريف بعض الشؤون العاجلة.**

الملك: ليس هناك ما هو عاجل حين يكون مزاجي غير معتدل

الوزير: لا عكر الله مزاج مولاي، (مترددا) هناك إجراءات ربما يحسن أن نتداول في أمرها.

الملك: (بعد فترة) ميمون دلك لي أصابع يدي"[1].

وعند التمعن في المثالين، نتبيّن أن التركيز على صيغة ضمير المتكلم الجمع (نحن)، يحمل أبعادا استراتيجية في قيام عملية التواصل، وتفعيل فعل القراءة، أين يتمظهر عنصر المتلقي ضمن الخطاب بطريقة ايحائية تفهم من السياق، خاصة وأن موضوع نظام الحكم قضية تهم الجميع.

فتوظيف الضمير المتكلم "نحن" **هو دلالة على انفتاح الخطاب على المتلقي " أنت"، والضمير المتكلم نحن هو جمع لضمائر ثلاثة: فهو المروي له، يتضمن بدءا (أنا +أنتم) و يتضمن (أنا + هم)، فينخرط المفرد في الجمع و المتكلم في المخاطب و الغائب..."(3).** وبالتالي يحضر القارئ ضمنيا في الخطاب كعنصر يشارك في بناء العملية التواصلية، وتفعيل الأحداث من أجل التأثير في الآخر، وتحقيق التجاوب مع هذه الأفكار النضالية التي تدعو إلى ضرورة وفضح سلوكيات الحكام، وعدم قبول الحال وإلاّ سيقع المحظور بتولي المجانين مقاليد الحكم كما هو الشأن مع أبي عزة.

وقد يتمظهر القارئ الضمني في الخطاب المسرحي، دون أن يتحدد بشكل مباشرة من خلال توظيف صيغة الجمع بالضمير " هم"، ويظهر ذلك في قول شخصية عبيد:

"**عبيد: أكاد أؤمن أن من الصعب الاعتماد على الخدم، إنّهم يمثلون حالة خاصة ومعقدة، منطقيا ينبغي أن يكونوا معنا، لكنهم في الحقيقة ليسوا معنا، حياة أسيادهم تفتنهم، وتلقيهم في حالة مستمرة من عدم التوازن، إنّهم ينسون بين الطاعة الذليلة والرغبة السرية في أن يصبحوا نسخًا عن سادتهم"**[3]

---

1. مسرحية الملك هو الملك، ص: 16.
2. Benveniste, problèmes de linguistique générale, T2, Gallimard, Paris1974, p259
3. المصدر السابق، ص:17.

إنّ هذا النوع من الخطاب، يعدّ رسالة أراد المؤلف توجيهها إلى المتلقي (القارئ الضمني) وذلك باستعمال الضمير الغائب "**هم**" مع ضرورة التنبه أنه المقصود، فسعد الله ونوس أراد تنبيه المتلقي على أنّه جزء من اللعبة السياسية، وعليه أن يسعى إلى التغيير، لأنّ الحاكم يرى فيه وسيلة لتحقيق ذاته، ولكن دون السماح بتقلد مهام رسمية، لأنه –على زعم **عبيد**–إنسان غير متوازن تتملكه عقدة مركب النقص اتجاه حاكمه.

فالإشارة إذن واضحة إلى احتواء الغائب لجميع عناصر الإرسالية (أنا، هم)، لأنّ توظيف هذه الصيغة يعتبر تخطيطا مسبقا، يُقصد من ورائه إيصال رسالة إلى القارئ، وإثارة تجاوبه، وكذا ضمان مشاركته في تفعيل هذه الأفكار، وهو ما يميز مسرح التسيس عند ونوس.

وما نخلص إليه، هو أنّ صيغة الجمع سواء في المتكلم أو الغائب، تظهر بصفة خاصة في الأسلوب الحواري بين الشخصيات حيث يتم تجاوز حدود المتن المسرحي والعالم المتخيّل. وتصبح عبارة عن رسائل تحريضية موجهة إلى كل قارئ يتولى فعل القراءة.

ومن العلامات التي تشير أيضًا على أنّ الخطاب موجه إلى القارئ الضمني، بروز الأنا الثانية الدالة على المؤلف الضمني، والتي **لا تنكشف إلا في كتب الكاتب**"[2]، المختلف عن المؤلف الشخص، إنّها–**الأنا**–تدل على البنية الإجمالية للنص.

ومن هنا، فإنّ استكشاف خطاب المؤلف الضمني في نص "**الملك هو الملك**"، سيسمح بمعرفة كيفية تجاوب القارئ مع مواقف المؤلف الضمني، وتحديد علامات حضوره في النص.

إنّ ظهور بعض المقاطع النصيّة التي تتخلل أحداث القصة، تجعل خطاب المؤلف الضمني في نص المسرحية، يحدث نوعًا من الاستغراب والدهشة في المتلقي أثناء متابعته لفعل القراءة، بحيث تأتي هذه المواقف متجاوزة حدود الحكاية إلى السياق الخارج نصي، مما يحدث يصدم القارئ، وهذا ما يلمح في:

---

1. ينظر، جاب لنتفلت، مستويات النص السردي الأدبي، تر: رشيد بن حدو، مجلة آفاق، ص 82.

"زاهد إنّ هناك شعورا عاما بالخيبة والعسر

عبيد: صحيح، هناك شعورا عاما بالخيبة والعسر، والتذمر يشتد، والناس يطحنهم الخوف والبؤس، لكن التناقضات لم تتضح، أقول لك وأرجو أن تبلغ الإخوان الذين تحفظوا على ما أقول، أمام الملك الآن طريق واحدة مفتوحة، هي طريق الإرهاب، والمزيد من الإرهاب

زاهد: ألا يمكن أن تكون بعض الإجراءات الإصلاحية التي تخدر هي الأخرى طريقا مفتوحة؟

عبيد: لم يعد ذلك مجديا، ليس أمام النظام حتى وإن تغير الملك إلا طريقا واحدة ممكنة هي الإرهاب. فهل نعطيه الذريعة ونقدم أنفسنا الضحية؟[1]"

فهذا المقطع يحمل دلالات عميقة، ويكشف عن حقائق تاريخية وسياسية لا علاقة لها بأحداث القصة مباشرة، فهي تتعلق بتاريخ الحكام العرب خلال تلك الحقبة الزمنية والتي عاشها سعد الله ونوس، وهذه الرؤية الواعية لا يمكن أن تجسدها شخصية مسرحية وهمية، فزاهد وعبيد وإن مثلا المعارضة في النص المسرحي، فإنّ خطابهما يخفي الآراء والمواقف الإيديولوجية للمؤلف الضمني الذي يعلن ويصرح بمواقفه اتجاه واقع سياسي مترهل عاشته الأمة العربية.

وقد يجنح المؤلف الضمني إلى خلق نوع من التوتر وحالة من الضياع، وعدم الفهم لمغزى الخطاب، وعلاقته بأحداث القصة المحورية لدى القارئ، وكأنّه يحرض القارئ على فهم المطلوب وتحريضه على إيجاد الحل بمفرده، من دون تصريح مباشر، وهذا نلمحه أثناء القصة التي رواها عبيد لعزّة

عبيد: ...ذات يوم دب النشاز في حياة الجماعة المتظافرة، انشق عنها واحد من أفرادها، كان أقوى كان أدهى، لا يهم لكنه مزق أملاك الجماعة، انفصل عن الأخرين، وارتدى كساءً زاهيا، بدل هيئته ووجهه وتنكر، يومها ظهر الملك، كانت أولى حالات التنكر،

---

1. المسرحية، ص: 14.

ومن الملك تسلسلت عمليات معقدة من التنكر المتتابع، تفككت الحياة البسيطة والشفافة، تمزقت وحدة الجماعة في صورة تنكرية متصارعة، هناك الأمراء والعسكر، الأجراء والعبيد، فئات كثيرة، كل منها يعيش متنكرا في ثوب ودور، بعضها تنكر ليحكم ويسود وبعضها فرض عليه التنكر ليخدم ويُضطهد، وفوق الجميع يتربع الملك سليل المتنكرين.....

عزة:(فترة تأمل) وكيف يمكن أن ينتهي التنكر وتعود وجوه البشرية صافية، وعيونهم شفافة؟

عبيد تروي كتب التاريخ عن جماعة ضاق سوادها بالظلم والمجاعة والشقاء، فاشتعل غضبها، فذبحت ملكها ثمّ أكلته.

عزّة:(مرتعدة) أكلوا الملك؟

عبيد هكذا يروي التاريخ

عزّة: ألم يتسمموا؟

عبيد: في البداية شعروا بالمغص، وبعضهم تقيأ. ولكن بعد فترة صحت جسومهم، تساوى الناس، واقت الحياة، ولم يبقى تنكر ولا متنكرون"[1].

إنّ المتأمل لهذا المقطع، يتأكد من أنّ خطاب الضمني هدفه خلق نوع من الديناميكية التواصلية بين المؤلف الضمني والقارئ، بحيث يدفع هذا الأخير إلى تأسيس علاقات بين أفكار المؤلف وأحداث العالم المتخيّل، وتفكيك شفرات رسالة المؤلف، واكتشاف تصوراته للحلول السياسية وإن كانت راديكالية بأبعاد أيديولوجية.

فهذا النوع من الخطاب المتفرد بأحداث العالم المتخيل، ويحاول تجاوز كل الحدود، مما يسمح للمؤلف الضمني من اتخاذه كقناع يتخفى من ورائه لإيصال أفكاره ومواقفه إزاء قضايا التي يعيشها.

---

1. المسرحية، ص:24.

وعلى ضوء مما تمّ تناوله، وجب التنبيه إلى أنّ النص المسرحي لا يمكنه القيام بأي وظيفة مالم تكن له مرجعيات يستند إليها تكون منتقاة من سياقات ثقافية واجتماعية وتاريخية، وكلّها تشكل ما يسمى بالذخيرة، التي يمكن وصفها ذلك بالمكان المألوف الذي يلتقي فيه النص بالمتلقي، من أجل البدء في عملية التفاعل للإنتاج المعنى؛ فهذه السياقات تسمح للمتلقي من تجاوز ما لم يصرح به النص وينوي الوصول إليه.

1-2: وجهة النظر الجوالة:

إنَّ مفهوم وجهة النظر الجوالة ينطلق من فكرة أن النص لا يمكن إدراكه واستيعابه دفعة واحدة "**فهو يختلف من هذه الناحية عن الأشياء العادية التي يمكن النظر إليها و إدراكها ككلّ**"[1]؛ فعملية الإدراك تشيرُ إلى أنَّ القارئ لا يمكنه إدراك النَّص دفعةً واحدةً، كون مسار الفهم في الواقع في تقدّم وتراجع، وهذا يعني أنَّ القارئ في قراءته للنَّص-وإن قصد الفهم-، إلاّ أنّه يُعدِّل فهمه عن طريق استجلاب المعلومات واسترجاعها، وهذه الوسيلة يطلق عليها إيزر وجهة النظر الجوالةwandering vieupoint حيث يقول فيها(**إنَّ وجهة النظر الجوالة هي أداةٌ لوصف الطريقة التي**

يمثل بها القارئ في النَّصِّ، وهذا المثول عند نقطة تلتقي عندها الذاكرة بالتوقع، وتؤدي الحركة الجدلية الناتجة إلى تعديل مستمر للذاكرة وتعقيد مطرد للتوقع)[2]، لأنّ الموضوع الجمالي لا يمكن رؤيته أو إدراكه ككلّ، بل إنّه يتشكّل في وعي القارئ تدريجيا خلال مرحلة القراءة، إذ ينتقل عبر المنظورات النصيّة، ويمثل كل انتقال من منظور نصي معين إلى منظور آخر مرحلة جديدة من مراحل القراءة.

ولكي يصوغ المتلقي موضوعه الجمالي، فأنّ وجهة نظره الجوالة لا تتوقف عن التجوال في فضاء النص، وهوأمر يتحتم عليه أن ينسق ويؤلف عند كل انتقال جديد بين المنظورات النصية السابقة التي يحتفظ بها في ذاكرته، والمنظور الجديد، وأن يقيم بينها العلاقات الدلالية التي تضمن انسجامها وتوافقها جميعا، وبالتالي اندماجها في تشكيل دلالي

---

1. فولفجانج إيزر، فعل القراءة، ص116.

2. محمود العشيري، الاتجاهات الأدبيّة والنقديّة الحديثة (دليل القارئ العام) ص:91.

كلي يمثل الموضوع الجمالي المقصود، وفي هذا السياق يقول إيزر: (**لا يمكن للموضوع الجمالي أن يكون مطابقا مع أي واحد في تمظهراته في أثناء القراءة. ويستلزم النقص الموجود في كل تمظهر على حدة، وجود بعض التراكيب التي تعمل بدورها على نقل النص إلى وعي القارئ. ومع ذلك فعملية التركيب ليست متقطعة، بل تتواصل مع كل مرحلة من مراحل وجهة النظر الجوالة**)[1].

فموقع القارئ يتضح بالنسبة إلى النص، من خلال هذه التوليفات المتعددة لمنظورات النص، والتي تتم باعتبارها تحويلات استرجاعية لمختلف لحظات القارئ، وأن كل خطوة جديدة نحو المستقبل تستدعي وتثير خلفية الماضي أو محتويات الذاكرة.

ومن هنا، فإنّ وجهة النظر الجوالة التي يتولاها القارئ في التعرُّف على النَّصِّ، تسمح للمتلقي من تقليب وجهات النظر المبثوثة فيه والتوصيل بين الفراغات والمقارنة بين المقاطع النَّصية إلى حدَّ أنَّ وجهة النظر الجوالة (**تسمحُ للقارئ بالسياحة في النَّصِّ فيكشف تعددية وجهات النظر المتداخلة التي تبرز كلما حَدَثَ تحول من وجهة نظرٍ لأخرى**) [2]، وبمعنى آخر فإنَّ وجهة النظر الجوالة حين سياحتها في مجال النَّص فإنَّها لا تعضد وجهة نظر ضد أخرى بقدر ما تحاول تعديل مضمون النَّصّ ومحتواه الدلالي، وهذا ما سماه **إيزر** بجدلية **الترقّب والتذكّر**prétention et rétention والتي تحدث في كل لحظات القراءة، فتعبر عن أفق مستقبلي، (**هو حالة الانتظار لأنّه يحتلّ مجاله، كذلك تعبر عن أفق ماض يضمحل باستمرار وقد ملئ سابقا، وتشق وجهة النظر الجوالة طريقها عبر أفقين وتتركهما يندمجان معا خلفها. ولا مفر من هذه العملية لأنّ النص لا يمكن فهمه بكامله في لحظة من اللحظات**) [1]؛ ممّا يعني أنّ جدلية الترقب والتذكر تشير إلى التوقعات المعدلة والذكريات المحمولة، وهي السمة البارزة التي تؤدِّيها وجهة النظر الجوالة في قراءة النَّص هي التي تخلق للقارئ مكاناً في النَّص لكي يُقارنَ بين وجهات النظر الكائنة في النَّص، ومكان القارئ «**لا يتحدد إلاّ من خلال الربط بين هذه الرؤى، إلاّ**

---

1. فولفجانج إيزر، فعل القراءة، ص: 117.
2. سامي إسماعيل، جماليات التلقي، ص: 11.
3. نفسه، ص: 61.

أنَّ عملية الربط غير ممكنة إلاّ من خلال التعديلات المحتفظ بها في لحظات القراءة [1].

وهكذا تظهر سيرورة القراءة من خلال وجهة النظر الجوالة للقارئ، كعملية ديناميكية

تسمح للمنظورات النصية أن تتقابل وتتبادل التأثير فيما بينها في وعي القارئ، وتمنحه إمكانية التوليف بينها وفهما عل ضوء بعضها البعض" **ويمتد النص بذلك في شكل شبكة من العلاقات الدلالية في وعي القارئ**"[2]، وبما أن وجهة النظر الجوالة لا تقع حصرا في أي منظور واحد من المنظورات، فإن موقع القارئ لا يمكنه أن يتقرر إلا من خلال التآلف، والانسجام بين هذه المنظورات.

ومن خلال وجهة النظر الجوالة إذن، يمكننا دراسة كيفية توجد القارئ في خطاب سعد الله ونوس، ومتتبعين المنظورات النصية المختلفة وإسهامات القارئ في بناء الانسجام والتآلف فيما بينها، وإنتاج المعنى العميق للنّص.

وعلى هذا الأساس، سنركز على:

-2/ منظور السارد والشخصيات:

إنّ البنية السردية* لأي خطاب لابد أن تتشكل من تضافر ثلاثة مكونات هي: الراوي، والمروي، والمروي له. فـ (الراوي) هو الشخص الذي يروي الحكاية أو يُخبر عنها، سواء كانت حقيقة أم متخيّلة. ولا يُشترط فيه أن يكون اسماً متعيّناً، فقد يتقنّع بضمير ما، أو يُرمز له. و(المروي) هو كل ما يصدر عن الراوي، وينتظم لتشكيل مجموع من الأحداث تقترن بأشخاص، ويؤطرها فضاء من الزمان والمكان.

---

1. سامي إسماعيل، جماليات التلقي، ص: 61.

2. فولغانغ إيزر، أفاق نقد استجابة القارئ، في كتاب نظرية الأدب، القراءة، الفهم، والتأويل، منشورات كلية الآداب و العلوم الانسانية الرباط ، مطبعة النجاح الجديدة ط:1 1994، ص:212.

*يبرز في الصيغة السردية مصطلحان:

المسافة Distance: تُعنى بتحديد البعد الفاصل بين الراوي والمشاهد. وهذه المسافة هي التي يستند إليها منظور الراوي في وجهة نظره التي يروي المروي في ضوئها.

المنظور Perspective: يكشف عن مستويات عرض الحكاية من خلال موقع الراوي إزاء الحدث والشخصيات. إنّه يوظّف نقدياً، ليعبّر عن (رؤية) النفس المدركة للأشياء والدالة على وجهة النظر التي تحكم وضع الراوي

وأما (المروي له) فهو الذي يتلقى ما يرسله الراوي، وصاحب النص قد لا يتكلم بصوته، ولكنه يفوّض راوياً تخييلياً، يتوجه إلى قارئ تخييلي، وهذا (الراوي) هو (الأنا الثانية) للكاتب، وقد يكون شخصية من شخصيات الرواية.

إنّ المتتبع للدراسات النقدية الحديثة يلحظ أن هناك تغيير طرأ على طبيعة (الراوي)، فقد ظهر تطور واضح في تقنيات صياغة المادة القصصية*.

"**ومن نقاط التحوّل الهامة التي طرأت على بنية التوصيل القصصي اختفاء (الروائي) نتيجة موقف ينادي بنفي شخصيته.**

وقد كان فولتير أول من نادى بهذا المبدأ حين قال: "يجب أن يكون الروائي في عمله كالله في الكون: الحاضر الغائب"[1].

ومن خلال دراستنا لمسرحية الملك هو الملك، نجد أنّ الأحداث المتخيلة تأتي في أغلبها بمنظور السارد المجهول، بضمير الغائب، وهو على مسافة بعيدة بينه وبين أحداث العالم المحكي (**بدخل الشخوص إلى المسرح، كما لو كانوا مجموعة من لاعبي السرك بحيوية وحركات بهلوانية وأوضاع تشكيلية تتوافق مع فقرات المقدمة؛ الجميع يرتدون ملابس شخصياتهم)[2].**

ويظل السارد مجهولا في ذهن القارئ، فهو غريب عن الأحداث التي يسردها، وغير مشارك فيها، وهو مطلق الحضور ومطلق المعرفة، عالم بكل شيء ولا يرى القارئ إلا ما يراه السارد بمنظوره الخاص، بحيث نتابع أحداث أربع شخصيات في مختلف مراحل حياتهم بكل اختلافاتها وعلاقاتها، مما أعطى السارد فرصا كثيرة للتلاعب وفرض أسلوبه، وبناء فعل السرد بطريقته الخاصة، حيث نجده يفاجئ القارئ في كل مرة بهذه التنقلات اللامتناهية بين أحداث القصة، وبين أحداث الشخصيات في مختلف الفترات الزمنية.

---

*تنحصر تقنية السرد المعاصر بأساليب ثلاثة: رؤية عليمة تعرف أكثر من الشخصية، ورؤية مصاحبة لا تزيد فيها معرفة السارد عن معرفة الشخصية ورؤية من الخارج وتكون معرفة السارد أقل من معرفة الشخصية.

1. إنجيل بطرس . دراسات في الرواية العربية، الهيئة المصرية للكتاب، ط1، 1987، ص: 90
2. مسرحية الملك هو الملك، ص:03.

ويبقى القارئ في النص المسرحي مشتتا بين الأحداث مما يجعل رؤيته غير مكتملة، حينها فقط نجده مضطرا إلى استعادة مقاطع الرؤية السابقة في كل لحظة قراءة مع إعادة بناء التراكيب السابقة؛ **فلحظة القراءة الجديدة ليست منعزلة، بل تقف في مواجهة اللحظة السابقة عليها، وبالتالي يظل الماضي خلفية للحاضر، يؤثر عليه، ويخضع في الوقت نفسه لما يفرضه عليه الحاضر من تعديل...فهذا هو ما يؤدي إلى إيجاد مكان للقارئ داخل النص)** [1] كل ذلك لأجل لإحداث الانسجام والتأليف بين المنظورات النصية، بحيث يعمد السارد، مثلا، إلى تفكيك وتجزيئ أحداث الشخصيات في الحظيرة، وعدم استكمالها مرة واحدة.

أمّا حين يحدث القطع والتنقل إلى أحداث أخرى، فإنّ القارئ ينتقل إلى نقطة زمنية أخرى من الحكاية، وإلى حيّز مكاني آخر، مما يفسح المجال لأحداث قصصية أخرى مضمنة خارجة عن نطاق القصة المحورية، مثلما يبدو ذلك عندما يقول السارد **(البلاط في قصر الملك. مرقاة مكسوة بمخمل ثمين، تنتهي إلى مصطبة يتربع فوقها العرش. كرسي ضخم من الأبنوس والعاج مشبك بالذاهب والمرجان، له ذراعان تنتهي كل منهما برأس تنين أرجواني الألسنة؛ ما عدا ذلك، ثمة أبهة عارية. أبهة باردة ومنفوخة بالفراغ. ..... في المؤخرة مدرجات حلزونية تفضي إلى المخدع الملكي. الملك كتلة قماشية تجلس على العرش. إن حضوره كله يبدو مكثفاً في ثيابه ذات الألوان الحادة، والمعقدة في مطرزاتها. يجب أن تظهر الثياب وكأنها قالب يرتديه الملك ويشكل قوامه. ما يبرز منها هو العباءة الضخمة، المنسوجة من خيوط ذهب وفضة. والتاج الذي ينزلق حتى منتصف الجبهة، وتنفر في مقدمته جوهرة تشع كالجمرة)**[2].

لكن مجرى السرد، سيعود بنا ثانية إلى حدث القصة، أين يحاول وصف هيئة الملك ووزيره أثناء سماعهما فرقة الإنشاد:

الراوي: **(يبدو غائصاً في عرشه، ويده تقبض على الصولجان بتراخ، إلى جانبه يقف**

1. فولفجانج إيزر، فعل القراءة، ص121.

2. سعد الله ونوس، مسرحية الملك هو الملك، ص:05.

الوزير، .... وعلى مقربة منه تصطف فرقة الانشاد الملكية)[1].

كما يسعى السارد إلى محاولة رسم صورة ذهنية لدى المتلقي تسمح له بتحسس نوعية الحركة الموجودة داخل القصر من خلال غناء الفرقة:

"**ينبغي أن تبدو الحركة في هذا المشهد آلية، وأن تشكل مع فراغ البلاط انطباعا بارداً وأجوف)**

فرقة الانشاد

أنت مولانا الكريم * سدت بالملك العظيم**

فابق يا نسل الكرام * في نعيم لا يرام**

بالغا كل المرام * في صف حسن الختام**

البشر في جبينه * والخير في يمينه**

معززا ومكرما * فاحفظه يا ربّ السما**" [2]

ثم يأتينا –وبمنظور السارد دائما–مشهد حالة القلق والضجر التي يعيشها الملك حيث: **(يبدو على الملك التأفف، يشير بيده دون أن يلتفت نحوهم آمراً بالتوقف، بتوقف الغناء فورا كما** يطفأ **المذياع)** [3].

وبهذا تظهر أهمية السارد فوضعيته تجاه الشخصيات من حيث العلم بها تجعله مهيمنا يعرفها من داخلها ومن خارجها ويعلم ماضيها وحاضرها بل وما ينتظرها من أقدار، وموجودا في كل مكان وزمان ومع كل الشخصيات؛ فهيمنته انجرت عنها مركزية حادة للوصف والتعليق على حساب أدوار الشخصيات، التي أصبحت بلا سلطة سردية بل إنّها في خدمة تمركز السارد الذي أصبح مصدر المعلومات والأخبار.

---

1. سعد الله ونوس، مسرحية الملك هو الملك، ص:06.
2. نفسه، ص: 07.
3. نفسه، ص :08.

وبهذا الطرح، يضطر القارئ –مع هذا التقطيع للأحداث–أن يعمل على التنقل من منظور السارد، واستدعاء الذكريات واسترجاعها، من أجل ربطها بلحظة القراءة، أو تعديلها وتغيّر المعطيات في الذاكرة " **فكل لحظة من لحظات القراءة هي جدل وترقب وتذكر**"[1]، إذ تغيّر موضوع السرد بين الشخصيات والتنقل بينها، تعمد وجهة النظر الجوالة للقارئ إلى التحرك وراء السارد لاستجماع هذه الأحداث المفككة وإدراكها، وبناء الصورة الكلية للنص.

ولكن في بعض الأحيان نجد منظور السارد قد ينسحب جزئيا تاركا مهمة السرد للشخصية ذاتها لتقوم بهذا الفعل، وهنا يصبح القارئ بمنظور شخصية الوزير مثلا حين يحاول وصف الواقع السياسي الذي تعيشه المملكة ولو بطريقة فيها كثير من الديبلوماسية التي تحاول تغطية حالة الاحتقان الشعبي والنفاق السياسي أثناء حواره مع الملك:

الوزير: البارحة اجتمع الأعيان ليختاروا هداياهم من أجل عيد التتويج. وفي اجتماعهم صاغوا بعض الآراء حول المرحلة القادمة.

الملك : ألا يتعبون من صياغة الآراء!

الوزير: تقلقلهم بعض مظاهر التراخي، ويخشون أن تستفحل، وتنقلب خطراً على مولاي وعليهم

الملك: مولاهم عبر الأخطار الجسيمة، ولن تقض مضجعه فقاعات تطفو على سطح الحياة في أي مملكة"[2].

فالوزير يحاول استعراض حال البلد سياسيا، من خلال عرضه محاولة الأعيان في صياغة مقترحات يرون أهميتها، حتى لا تتعرض البلاد إلى موجة من الاضطراب السياسي نتيجة بعض التراخي؛ فكلام الوزير يوصل القارئ إلى رسم صورة ذهنية حول شخصية ملك غير مبالي بما يجري في مملكته، وحاشية تسعى للحفاظ على مصالحها،

1. فولفجانج إيزر، فعل القراءة، ص 61.
2. سعد الله ونوس، مسرحية الملك هو الملك، ص:08

ولو بإسداء نصائح هي في الأصل ذر للرماد، فالقارئ هنا يستحضر واقعه من خلال عملية الإسقاط على الواقع المعيش، وهكذا فالباحث في نص " الملك هو الملك" يرى **أنّ وجهة نظر القارئ الجوالة، تأتي في أحداث المشهد المسرحي في أغلب الأحيان بمنظور الشخصيات، أين يتابع القارئ الأحداث، وتطورها من خلال الشخصيات، فلا تكتمل وجهة نظره إلا بانتهاء النص المسرحي، فالأحداث تقع بطريقة تصاعدية تراكمية**"[1]، وهو أمر يجعل القارئ في حالة انتظار لما ستؤول إليه، ولعلّ السّر هنا، نجده يكمن في كون النص المسرحي يخرج بالمتلقي من عالم الكتابة إلى عالم التمثيل، وهنا يتفاعل القارئ مع الأحداث التي تعرض وكأنّها تقع معه الآن.

فالفعل المسرحي في موضوع البحث، يبدأ بمشهد قرار الملك المتمثل في التنكر في زي أبي عزة، وهو في حالة رثة لا يلقي لها أحد بالا، فيتتبعه القارئ بمنظوره الذي يريد فعل التسلية والابتعاد عن حالة الملل التي أصابته من أحوال تسيير المملكة، ورغبته في إيجاد شيء استثنائي يبرز نظرته للحياة، حتى وإن كان نوعا من الهذيان، ومعه تنتقل وجهة نظر القارئ، وتستكمل الحدث بتقمص أبي عزة لدور الملك رغم أنه كان يحلم بالذي سيفعله لو اعتلى ذلك منصب من قبل، حين كان يحدث عرقوب، فالواقع والوهم تضاربا في بيت مواطن اسمه أبو عزة؛ وتتراكم الأحداث وتنتقل وجهة نظر القارئ الجوالة إلى القصر حين يرد مشهد إعطاء الملك سريره ولباسه لأبي عزة المواطن البسيط، ولكن هذا المواطن البسيط ينتقل بالقارئ من خلال منظور الشخصيات إلى لعبة ويتراهن عرقوب وسياف على نتيجتها:

"**عرقوب: نحن نلعب**

السياف: واللعبة تمضي حتى الآن ببراءة

عرقوب: هذا النهار، سيعتلي معلمي العرش، ويحكم .. هو واحد منا، من حينا وعامتنا، فماذا سيعطينا؟

السياف: بل هو نخبتنا فماذا سيعطينا؟

---

1. كريمة بلخامسة، استراتيجية التلقي في أعمال كاتب ياسين، ص:41.

عرقوب: هو من حينا وعامتنا

السياف: بل هو من نخبتنا[1]

ويبقى القارئ إذن في حالة انتظار وتساؤل عن تطور مجرى الأحداث مع فعل القراءة، خاصة لمّا يستيقظ أبو عزة ملكا وتتوالى معه الأحداث إلى درجة تمرده على كل ما كان مقتنعا به من أن هؤلاء هم سبب بلاء البلاد، والأدهى لما يتنكر ومن حوله من أمن وقادة للملك الحقيقي، ولا تكتمل وجهة نظر القارئ إلا مع نهاية المسرحية حين يتأكد أن هذه مملكة تدار بالتنكر ولو كانت الملابس. وكي تبقى تدخلات السارد بارزة بين المشاهد الحوارية، فنجده يقدم أحيانا شروحاته للأحداث السابقة، أو أحيانا أخرى نراه يقدم للمشاهد اللاحقة، كقوله:

أم عزة: تصوري يا عزة.. ساومني أخي على البيت. أخي من أبي وأمي يريد أن يسلبنا مأوانا، ويرمينا إلى العراء. أصبح الدم ماء، ولا أحد يستطيع أن يعتمد على أحد. (منتفضة إلى زوجها) أتسمعني! هذه المرة يجب أن تفتح أذني[2]

كل هذا من أجل أن تكون وجهة نظر القارئ الجوالة قد تهيّأت لتتبع تفاصيل الحدث واستعراضه بمنظور الشخصيات كما أسلفنا القول.

ومن هنا، فإننا نصل إلى نتيجة مفادها، أن وجهة النظر الجوالة لدى القارئ تتشكل في هذا النص المسرحي، من خلال تأرجحها بين منظور الشخصيات، ومنظور السارد من خلال تدخلاته المفاجئة التي تتخلل عرض الأحداث، أمرًا يسمح بإحداث تنويع في بناء الفعل المسرحي، **فوجهة نظر السارد مختلفة عن منظور الشخصيات ورؤيته الفوقية تعطي الحدث دلالات أعمق من خلال تعليقاته وتفسيراته الخاصة. هكذا، يبقى القارئ يتراوح بين منظور الشخصيات من جهة، ومنظور السارد من جهة أخرى، ويعمد إلى استجماع هذه المنظورات النصية والتنسيق بينها، وبالتالي تشكيل الموضوع الخفي في النص وبناء الصورة الكلية للمعنى النصي.**[3]

---

1. مسرحية الملك هو الملك، ص: 25.
2. نفسه، ص :26.
3. كريمة بلخامسة، استراتيجية التلقي في أعمال كاتب ياسين، ص:53.

فالمتلقي يشارك إذن من خلال النظرة الجوالة في عملية انتاج المعنى، فيندمج مع النص المسرحي إلى درجة أنه ينسى ذاته أو **(أنه يمارس عملية إسقاط على فما يعيشه من آمال وإحباطات وتوقعات، ما هي إلاّ ردود أفعال تحدث خلال اضطراب هذه الصور، وهذا يعني أنّ المتلقي يتفاعل مع ما ينتجه بنفسه وأنّ ردود أفعاله هي التي تمكنه من اختيار النص بوصفه حدثا حيّا، زمن تنشيط معناه بوصفه حقيقة).**[1]

إلى جانب ذلك، فإنّ فعل القراءة يلغي ثنائية الذات والموضوع، فالمتلقي أثناء القراءة يشتغل بأفكار المؤلف وهنا يصبح ذات فاعلة تحاول مقاربة أفكار المؤلف وتسعى إلى تطويرها؛ وبهذا الفعل يتمكن القارئ من خلال سيرورة قراءة النص المسرحي إعادة بناء ذاته واكتشاف ما كان خفيا عنه كما يسهم في بناء معنى العمل الفني.

1. فولفجانج إيزر، فعل القراءة، ص138

المبحث الثالث: الصورة الجشتالتية في النص المسرحي:

إنّ فعل القراءة للنص المسرحي يستوجب من القارئ القيام بنشاط أساسي لبناء موضوعه الجمالي، أين يتوجب عليه القيام بعملية تركيب بين(ما هو قبل نصي وما هو نصي)، فالنظرة الجوالة لدى هذا القارئ جعلت النص يحوز على بنيات متفاعلة ولدت نشاطا أساسيا لفهمه، وهذا النشاط التجميعي يسميه إيزر **بجشتالت*** أو التأويل المتسق، ففهم القارئ **"يتأسس على ضوء تلك الصور التي تتشكل في ذهن القارئ، حيث تظهر أشياء قد لا تتوافق مع الواقع المعطى للأشياء التجريبية، ولا يتوافق مع الشيء المعروض؛ وإنّ الطابع البصري لهذه التركيبات السلبية يصاحب فعل القراءة، حيث تقوم الذات القارئة بعملية تمثيل النّص، أي تمثيل المعنى الغائب أو المسكوت عنه في النّص، وهذا المعنى يبقى مرتبطا بما يقوله النّص، ولا يكون نتاجا خالصا لمخيّلة القارئ"[1].**

إذ يبدأ المتلقي من خلال فعل تكوين الصورة في انتاج المعنى، أين يندمج فيه ويعيشه إلى درجة تجعل هذا التشكيل الجشطالتي يتضمن نسبة من الوهم الدال على إسقاطات المتلقي في هذه العملية التشكيلية**.

فالمخططات النّصية ليست إلاّ جانب من الجوانب المشكلة لصورة كلية تستوجب على القارئ العمل على تجميعها وتركيبها حتى يتمكن من خلق معنى للنص، فهذه الرؤية التصويرية (**ليست رؤية بصرية بالمعنى الحقيقي للكلمة، بل هي في الحقيقة محاولة تصور ما لا يمكن للمرء أن يراه في صورته الفعلية. وتتمثل هذه الصور في**

---

* الجشتالتgestalt :مصطلح من علم نفس وأصل الكلمة ألمانية، و تعني النمط أو الصيغة أو الشكل أو الكل، وهي عبارة عن بنية أو صورة من الظواهر الطبيعية والبيولوجية او السيكولوجية، بحيث تؤلف وحدة وظيفية متكاملة ذات خصائص معينة لا يمكن استمرارها بأجزائها بمجرد ضم بعضها إلى بعض، وإنما ضمن إطار الكل الذي يؤلف بين الأجزاء .

فنظرية الجشتالت تنظر إلى الأشياء بكليتها وليس كأجزاء منفصلة عن بعضها البعض. كما أنها في الوقت نفسه تُقسم المجموع العام إلى أشكال حسب خلفيتها ثم تبحث عن العلاقة التي تؤلف بين هذه الأشكال. (للمزيد ينظر، عروي محمد إقبال: مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي).

1. فولفجانج إيزر، فعل القراءة، ص: 257.

** إنّ التشكيل الجشتالتي لقارئ النص قد يترتب عنه قيام جدلية بين تشكل الوهم و محاولة إزالته، وهنا يصبح المتلقي متأرجحا بين ثنائية الإندماج و الملاحظة حتى يتمكن من بناء الموضوع الجمالي للنص.

حقيقتها في كونها تلقي الضّوء على جوانب ما كانت لتظهر من خلال الإدراك الحسي المباشر للشّيء. ويتوقّف التصوّر على غياب ما يظهر في الصورة...)[1].

إنّ العمل الفني من خلال جزئه غير المكتوب، هو ما يمكن المتلقي من تشكيل الصور عن الموضوع الجمالي*، فقد يصاب المشاهد للعرض المسرحي بالإحباط كون الشخصيات التي رآها على الركح لم تحمل الصورة نفسها المشكلة لديه أثناء فعل القراءة و هي " **اللحظة التي يتم فيها تضييق الإمكانيات إلى صورة واحدة كاملة و ثابتة فإن الخيال ينطفئ و إن البطل في الرواية يجب تكوين صورة عنه، فهو لا يمكن أن يُرى، و بناء على ذلك يتعيّن على القارئ أن يستخدم مع الرواية خياله ، لتركيب المعلومات المقدّمة إليه، و بذلك يكون إدراكه غنيّا و أكثر خصوصية في وقت واحد**"[2]. أما مع العرض المسرحي فإن المتلقي يقتصر على الإدراك الحسي المادي، ومهما يكن الشيء الذي يتذكره عن العالم الذي كوّن صورته، فإنّه يتلاشى بقسوة، ولعلّ ذلك يرجع إلى كون الصورة المشكلة أثناء فعل القراءة تختلف عن تلك التي يكونها المتلقي أثناء مشاهدة العرض، فالإدراك للموضوع يختلف من حالة الإدراك المباشر إلى حالة الإدراك غير المباشر، لأنّ الصورة المكونة أثناء فعل القراءة تكون غير قادرة على تحديد إدراك القارئ الذي يقع تحت تأثير إثارة لعبة التأويل.

فالنص لا يحمل في ذاته دلالة جاهزة ونهائية، بل هو فضاء دلالي وإمكان تأويلي، ولذا فهو لا ينفصل عن قارئه، ولا يتحقق دون مساهمته أيضا " [3].

على هذا الأساس فإنّ الولوج إلى خطاب سعد الله ونوس في **مسرحية الملك هو الملك،** يمكننا من الغوص في الكيفية التي أسهمت في بناء وعي المتلقي المنفصل **Reconstruction** بعد محاولة تفكيكه **Déconstruction** وتحديد موضوعه الجمالي، ثمّ البحث عن اللّحظة التي يعيشها أثناء فعل القراءة كي يعيش في عالم غير حقيقي يساهم في عملية تكوين الصورة العميقة للعمل الفني، وبالتالي يمكننا أن نتلمس حضور القارئ الضمني ودوره في تكوين الذات القارئة وإدراك بنيات النص الكامنة

---

1. فولفجانج إيزر، فعل القراءة، ص144.
2. فولفجانج إيزر، عملية القراءة، مقترب ظاهراتي، ضمن: نقد استجابة القارئ، ص: 125
3. - بول ريكور، نظرية التأويل، "الخطاب وفائض المعنى"، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية، المغرب 2006، ص 64.

والمساهمة في تكوين المعنى؛ فدراسة الموضوع الجمالي* للنص وحده بعيداً عن المتلقي، وعن ردود فعله، لا ينتج عنها شيء، فيبقى العمل في حاجة إلى فعل يتحقق به؛ ولا يتأتى ذلك إلا بعنصر القراءة، وهذا ما يشير إليه إيزر -كما أسلفنا القول آنفا-في قولـه الآتي: "**عن الشيء الأساسيّ في قراءة كلّ عمل أدبيّ هو التّفاعل بين بنيته ومتلقيه، لهذا السبب نبهت نظريّة الفينومينولوجيا بإلحاح إلى أنّ دراسة العمل الأدبيّ يجب أن تهتم، ليس فقط بالنّص الفعليّ بل كذلك وبنفس الدّرجة بالأفعال المرتبطة بالتّجاوب مع ذلك النّص. فالنّص ذاته لا يقدم إلا ''مظاهر خطاطيّة'' يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجماليّ للنّص بينما يحدث الإنتاج ''الفعليّ'' من خلال فعل التّحقق. ومن هنا يمكن أن نستخلص أنّ للعمل الأدبي قطبين، قد نسميهما: القطب الفنيّ والقطب الجماليّ، الأوّل هو نص المؤلف، والثّانيّ هو التّحقق الذي ينجزه القارئ. وفي ضوء هذا التّقاطب يتضح أنّ العمل ذاته لا يمكن أن يكون مطابقاً لا للنّص ولا لتحققه بل لابد أن يكون واقعاً في مكان ما بينهما**"[1]

-1: صورة الماضي في الحاضر:

إنّ الباحث في خطاب النص المسرحي **الملك هو الملك** تثيره منذ الوهلة الأولى ثنائية الماضي / الحاضر، فأحداث النص المتخيل وما فيها من مرجعيات تاريخية، تبرز مدى هشاشة الحكم الاستبدادي وحالة الضغط الاجتماعي الممزوج بكبت الحريات، هذه الثنائية المستفزة لألية التأويل لدى المتلقي للنص المسرحي تجره لمحاولة الإسقاط على

---

* على خلاف إيزر فإنّ إنجاردن يرى أنّ العمل الأدبي هو نفسه الموضوع الجمالي، أي إنه شيء أكثر من " النص" وهي الفكرة التي يتقاسمها معه الكثير من النقاد الغربيين. إنه الموضوع الذي يشير إليه النص ، و لا يمكن أن يتحقق أو يتجسد إلا بالتفاعل الحاصل بينه و بين القارئ. و على هذا الأساس كان انجاردن يرى أن للعمل الأدبي قطبين ، قطب فني يرجع إلى النص كما أنتجه المؤلف، و قطب جمالي يرجع إلى تحقيق القارئ لهذا النص (وللمزيد ينظر كريمة بلخامسة، استراتيجية التلقي في أعمال كاتب ياسين)

1. ينظر: ولفغانغ إيزر: فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب، تر: حميد الحميداني والجلالي الكدية،ص: 12

واقعه المعيش؛ فالنظام الحاكم في جهة والرعية في جهة أخرى، وكلاهما ليسا إلاّ أداة يوظفها رجال الظل والخفاء من أرباب الأموال، فالحاكم والمحكوم مجرد لعبتين يتحكم فيها:

''الشيخ طه والشهبندر: (معا) ونحن من المحراب ومن السوق نمسك الخيوط
الشيخ طه: خيط يمسك العامة
الشهبندر: وخيط يمسك أسباب الرزق والتجارة
الشيخ طه والشهبندر: وخيط يمسك القصر والملك والسياسة نحن نمسك الخيوط

من المحراب ومن السوق، وسنظل نمسك الخيوط

ينسحبان عابثين بالدمى والخيوط''[1].

فالصورة المتخيلة من طرف سعد الله ونوس تعكس حالة اليأس واللاأمل التي كانت عليها الشعوب العربية، إنها صورة بائسة سوداوية تبرز الروح الانهزامية لدى الفرد ولو كان حاكما إلى درجة أن الحياة اليومية غدت لعبة تحركها أطراف لا تعرف فيها المسؤوليات والأدوار الواجب القيام بها.

يتناقل الشخوص كلمة اللعبة بصورة فوضوية، وبطبقات صوتية متنوعة. بعد قليل يد عبيد الأرض بعصا يحملها. يصمت الجميع، وتسكن الحركة

عبيد: الكل جاهز!

أصوات تتدافع دون تناسق: نعم الكل جاهز، فلنبدأ .

السيّاف : دعوني أسأل قبل أن نبدأ. أأنا سياف أم جلاد!

زاهد: وما الفرق!

السياف : إني أحمل بلطة لا سيفا.

عبيد: لا يهم.. ستكون سيافاً يحمل بلطة (إلى الجميع) يا لله!''[2]

---

1. مسرحية الملك هو الملك، ص: 04.

2. المصدر نفسه، ص:08.

فحتى المكلفون بتنظيم اللعبة الحياتية اختار لهم سعد الله ونوس أسماء إيحائية فالزاهد بأبعاد معانيه الدينية مكلف بالعامة، وأمّا عبيد بصفة اللاقدرة فمنظم للسلطة الحاكمة، لكن سلطة المال والدين ممثلة في شهبندر التجار والشيخ فيلمحان عبثية اللعبة عن بعد، وهنا تكمن المفارقة التي أرادها مؤلف النص قصد إثارة الصورة الذهنية لدى المتلقي.

يبدأ الشخوص بالانقسام إلى مجموعتين. زاهد ينظم إلى عرقوب وأبو عزة وأم عزة في مجموعة، وعبيد ينظم إلى الملك، والوزير، والسياف ومقدم الأمن، وميمون في مجموعة ثانية تقف في مواجهة الأولى.

الشيخ والشهبندر: ونحن؟

عبيد: أما الشهبندر التجار والشيخ طه، فإنهما ينتحيان ركنا، ويعبثان بالشخوص والدمى ينتحي الشهبندر والشيخ ركنا قصيا متابعين عبثهما بالدمى. في الزاوية المقابلة لهما تماما، يقف عبيد وزاهد. يدق) عبيد الأرض بعصاه تبدأ اللعبة."[1]

فهذه التوظيفات تجعل القارئ يعود إلى المرجعيات الاجتماعية والتاريخية التي عايشها والتي من خلالها ينطلق إلى تجميع عناصر هذه الصورة الذهنية المتولدة من النص المسرحي حتى يتسنى له فهم الأبعاد، وفي هذا السياق نجد **إيزر** يوضح ذلك بقوله: "**فالنص يحشد المعرفة الذاتية المتوفرة لدى القراء على اختلاف أنواعهم ويوجّهها نحو غاية واحدة بعينها. ومهما تباينت هذه المعارف، فالدور الذاتي للقارئ يحكمه الإطار المفترض، إنه كما لو كان المخطط شكلا أجوف تتم دعوة القارئ ليصبّ فيه مخزونه من المعارف. إذن، فالمعايير الاجتماعية والتلميحات المعاصرة والأدبية كلها تشكل مخططات تصوغ المعارف والذكريات التي يتم استدعاؤها، وتكشف في الوقت نفسه عن أهمية الرصيد بالنسبة لعملية بناء الصورة** "[2].

فالمتلقي للنص المسرحي **الملك هو الملك،** وبقراءة السياق التاريخي يكتشف أنّ لعبة الصراع بين الحاكم المستبد والشعب المغيب عن القضايا الجوهرية، ماهي إلاّ مسلسل

1. مسرحية الملك هو الملك، ص:08.

2. فولفجانج إيزر: فعل القراءة، ص 150.

متواصل في المنظومة العربية، مما يعني استمرار الماضي في الحاضر، وبقاء حالة الانسداد نفسها. فهذه المعاني التي أراد الكاتب الوصول إليها **تؤكد أن وراء النص الظاهر نصا يتحرك خفية وبسرية "**[1]، فما يقوله النص وما يتخيله المتلقي، ليس إلاّ حضور الماضي في الحاضر.

2-3/ صورة الحكم بين الواقع والوهم:

إنّ إشكالية الحكم ومدى تعلق الناس به، تتشكل على الثنائية الضدية (الواقع/الوهم)؛ هذه الأخيرة تبرز في ثنايا أحداث المشهد المسرحي، إذ يتمظهر في صورة شخصية أبي عزّة الذي يصاب بحالة من الهذيان والخبل حين يتصور أنّه ملك فقد عرشه وسيعاقب من تجرأ على ذلك.

" أبو عزة: لا تتأخر في السوق يا عرقوب. آه. الآن آن القهر للحساد ما دمت سلطان البلاد. (يدور بسرور وهو يغني) أنقش الختم على بياض، فينقضي أمري بلا اعتراض (بعد فترة يتوقف، يلعب. ينغمر في اللعبة، ويقودها بجد وحرارة) ماذا أرى! أتأتي إلى راكعاً! وتبكي هلعاً! أكاد لا أصدق عيني! الشهبندر الكبير ما غيره يذرف الدموع توسلا وهلعاً!"[2]

فها هو أبوعزّة أثناء حالة الهذيان، يعبر عن إحساس بالمتعة وهو يحكم البلاد، إنّه إحساس رجل يريد أن ينتقم من الذين تنكروا له بعد الحكم، لكنهم عادوا إليه خانعين طالبين العفو، وهنا ترسم صورة المرض الداخلي الذي يتملك من أرادوا هذه المناصب، فكان لزاما أن يظهر من يسعى إلى إيقاظهم، وهنا تبرز عزّة محاولة إعادة أبيها إلى أرض الواقع

عزة: ذهبت من أجلنا يا ابي.

أبو عزة: وأنت أيضاً يا عزة! .....(ساهما وحزينا) الناس يصفونني، بالمغفل.[1]

ومن هنا تتشكل صورة سوداوية في ذهن القارئ للذين يشغفون بالحكم فيقعون ضحية الواقع الذي هم عليه، والوهم الذي يعيشونه.

---

1. ببسام قطوس، تمنع النص متعة التلقي، قراءة ما فوق النص، أزمنة النشر، الطبعة الأولى، الأردن 2002، ص44.
2. الملك هو الملك، ص: 16.
3. المصدر نفسه، ص:17.

المبحث الرابع: تقنية الفراغات وأثرها في خطاب النص المسرحي:

مفهوم الفراغات*:

يرى العديد من الدارسين لنظرية القراءة، أنّ تقنية ''الفراغات'' تعدّ بنية ديناميكية فعّالة لإثراء فعل القراءة النصية في ضوء لعبة الضياء والظلام المثارة في النص، فهي مفسرة للمشار إليه والمهمل، المصرح به والمسكوت عنه في الثغرات التي تبرز من الحوار، فالمشاهد التي يرى المتلقي أنّها قد تبدو تافهة، هذه الدينامية «**تحث القارئ على ملء الفراغات بالانعكاسات. كما تجذب القارئ داخل الأحداث، فيضطر إلى إضافة ما يفهم مما لم يذكر، وما يذكر لا يكون له معنى إلا كمرجع لما لم يذكر. إنّ المعاني الضمنيّة - وليست ما يعبر عنه بوضوح-هي التي تعطي شكلاً ووزناً للمعنى**»[1].

وقد عدّ إيزر هذه الفراغات **Les vides** "**مفاصل حقيقية للنص لأنّها تفصل بين الخطوط العريضة والآفاق النّصية، وأنّها في نفس الوقت تثير التّخيّل لدى القارئ، وعندما ترتبط الآفاق بالخطوط العريضة تختفي الفراغات**[2]"؛ هذا الأمر ينتهي بالمتلقي إلى تشكيل المعاني النصية التي غالبا ما تزعزع تجربته المكتسبة، وتعطل توجيهاته، فالنص يقود خطى القارئ ويضبط مسيرته إلى حد ما، كونه ينطوي على مجموعة من العناصر التي تسمح له بمراقبة سيرورة التفاعل التواصلي القائم بينه و بين المتلقي.

إنّ النّص من منظور إيزر بنية مليئة بالفراغات تتطلب من القارئ ملئها، بل إنّها تحفز القارئ على ملئها، حيث إنّها "**تشتغل كمحفز أساسي على التواصل. وبطريقة مشابهة فإنّ الفراغات...هي التي تحدث التواصل في عملية القراءة**" [3]؛ ولَعَلَّنا لا نجانب الصواب إذا قلنا بأنّ المتلقي للنص المسرحي لن يتحقق له الاتساق في فهم النّص، إلا بعد سدّ تلك الفجوات، "**فالتواصل بين النّص والقارئ لا يبدأ إلا بعد إتمام تلك المهمة، أو قل**

---

* يعد مفهوم الفراغ من أهم النقاط التي ناقشها إيزر ففي ضوء دراسته لموضوع التفاعل و التواصل في العمل الأدبي ، ويرى أنه لكي تنجح عملية التواصل و ينتهي القارئ إلى تشكيل المعنى النصي الذي غالبا ما يزعزع تجربته المكتسبة ، و يعطل توجيهاته الخاصة ، فلا بد للنص " أن يقود خطى القارئ و يضبط مسيرته إلى حد ما (روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، تر: عز الدين إسماعيل، ص146)

1. فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، ص:10.
2. نفسه، ص ن
3. روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، تر: عز الدين إسماعيل، ص146.

إلا من خلالها، إنّها الحلقة ذات الأهمية العظيمة التي تربط بين النّص والقارئ" [2]؛ وبما أنّ الفراغات لا يمكن أن تملأ من قبل النّص ذاته، فقد لزم أن يتدخل طرف آخر ليقوم بتلك المهمة، إنّه القارئ.

إنَّ الفراغاتِ، على ضوء ما تمّ ذكره، ليست واقعا وجوديا معطى، إنّها موضوعا يتم تشكيله وتعديله من قبل القارئ حين يدخل في علاقة تفاعل مع النّص؛ (**إذ السمة المميزة لتلك الفراغات أنّها ذات طبيعة مبهمة غير محددة، وعدم التحديد هذا هو بالذات ما يكثّر من تنوع التواصل الممكن بين النّص والقارئ)[3]**، وهو ما يجعل النّص مفتوحا لإمكانيات عديدة لتحققه، وعملية "تحقق النّص" **Concrétisation*** كون هذه العملية مختلفة من قارئ لآخر، فالنّص يقبل وجود إمكانية تحققه بطرق متعددة ومتغايرة.

ومن هنا يمكن القول أنّ الفراغات عنصر فعّال يثير القارئ فيحدث التوتر لديه، كونها صلات مفقودة في الخطاب، أو أنّها تفككات وانفصالات متضمنة نصيا على مستوى السرد أو الحدث، فالإضمارات تحفز المتلقي على السعي لملئها بواسطة التخيل والتمثيل، فتتمظهر الفجوات والفراغات على مستوى الخطاب عندما ينكسر مسار الأحداث بشكل فجائي، كما قد تستمر في اتجاهات غير متوقعة.

فمن أجزاء السرد ما يرتكز على شخصية معينة، ثم يستمر بالتقديم الفجائي لشخصيات جديدة، وهذه التغيرات المفاجئة غالبا ما تتميز بفصول جديدة؛ فتتمظهر الفجوات والفراغات على مستوى الخطاب عندما ينكسر مسار الأحداث بشكل فجائي، كما قد تستمر في اتجاهات غير متوقعة.

---

1. روبرت هولب، نظرية التلقي، ص: 146.
2. نادر كاظم: المقامات والتلقي. المؤسسة العربية للدراسات و النشر، البحرين، 2003، ص25.
3. فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، ص99.

*إن مفهوم التحقق النصي أثار إشكالا كبيرا بين الباحثين، فإن كان ياوس يرى أنّه لا يمكن أن يوجد عمل بدون «تحقُّق» concrétisation في إدراك جمهور معيَّن. فإنّ فوديكا يرى أنّ تحققات العمل تَنْتُجُ عن التوتُّر بين العمل وجمهوره، الذي يعتبر أساس «التطوُّر الأدبي». فيمكن للأعمال الجديدة أن تعدِّل فهم الجمهور؛ كما أن تحَوُّل المعايير يمكنه أن يثير بالنِّسبة لها تحقُّقات جديدة للأعمال القديمة. (للمزيد، ينظر، امبرتو ايكو، الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمان بوعلي)

إنّ من أجزاء السرد ما يرتكز على شخصية معينة، ثم يستمر بالتقديم الفجائي لشخصيات جديدة، وهذه التغيرات المفاجئة غالبا ما تتميز بفصول جديدة. ففي لحظة قراءة النص المسرحي قد لا نجد إلا مقاطع الرؤى النصية ماثلة أمام وجهة نظر القارئ، وصلة كل مقطع منها بالآخر غالبا ما تكون معطلة، أمرقد يزيد عدد الفراغات نتيجة لتشعب وجهات النظر النصية لدى المتلقين، لذا **فوجهة نظر السارد غالبا ما تنقسم إلى وجهة نظر المؤلف الضمني في مواجهة وجه نظر المؤلف الحقيقي بوصفه ساردا، وقد توضع وجهة نظر البطل في مواجهة نظر رؤية الشخصيات الثانوية، ورؤية القارئ المفترض بين الموقف الصريح الذي ينسب له والتوجه الضمني الذي يتحتم عليه أن يتخذه من هذا الموقف**"[1].

وفي السياق نفسه، تشير الباحثة **كريمة بلخامسة** في دراسة لها **أنّ** "**إيزر استشهد في دراسته ومناقشته بنية الفراغات*** **بعدة نماذج وأنواع مختلفة من الكتابة الروائية منها، الرواية التعليمية المساحات الخالية والفراغات، وموضوعات معطى ومحدد بشكل واضح، وهو الحاجة للتحوّل إلى الكاثوليكية، في ضوء مشكلات الحياة في العالم الحديث. وبذلك فإن المشكلة هي مجرد تأمين الاتصال، وهو ما يعني ضرورة ربط توقعات جمهور القراء بميولهم بالمضامين ربطا سلسا**[2]"؛ وبمعنى آخر، فإنّ استراتيجيات النص يجب أن **تؤمن عملية التواصل بشكل جيد، والتي ستمتد بمخزون خبرة القارئ ومرجعياته السياقية، والتقنيات الموظفة لمثل تلك الأغراض التعليمية قد**

---

1 فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، ص: 198

*يترجم مصطلح الفراغات ب" الشواغر" (يراجع: روبرت هولب، نظرية الاستقبال، تر: عبد الجليل جواد،).

كما يرى روبرت هولب أن بنية الفراغ شغلت موضعا رئيسيا في تفكير إيزر منذ مقالته عن " بنية الجاذبية)، و قد عرفت هذه البنية كما عرف " موضع الإبهام" عند انجاردن بأنها " المنطقة المشاع للإبهام" ، و في رده على نقد وجه إلى مقولة الإبهام المجهّلة عنده ، يعلق بقوله: "إنني أقف مع الرأي القائل إن الإبهام مقولة مجهّلة إلى أبعد الحدود، إنه يمثل – على أحسن الفروض- قضية كلية في نظرية الاتصال ، و مع ذلك فإن تعريفه ربما انصرف به كونه قضية كلية تحدد عملية الاتصال ". و على نحو جلي يصدق الشيء نفسه بالنسبة إلى وحدة الاتصال التي تحكم الإبهام، و هي الفجوة أو الفراغ. "(يراجع روبرت هولب ، نظرية التلقي، ص 147).

2. ينظر، كريمة بلخامسة، استراتيجية التلقي في أعمال كاتب ياسين، ص: 145.

تسهم بقسط وافر في إعادة بناء تاريخ الأنماط الذوقية والمشاعر والمعايير وميول جمهور القراء" [1]

ولقد توصل إيزر-سواء في دراسته للرواية التعليمية أو بعض الروايات الواقعية الاجتماعية إلى أن استراتيجيات الموضوعة مسبقا، لا تسمح بمشاركة المتلقي إلا بقدر قليل، بحيث يستوجب على النص قيادة القارئ إلى الموقف الصحيح، وما عليه إلا أن بناء الموقف الموضح له. فالمؤلف في مثل هذه حالات لا يخرج عن معايير قرائه، فهو يحقق سيطرته بتقييد دلالات فراغاتها بالإجابة سواء بالإيجاب أو بالسلب.

إنّ الفراغات **باعتبارها الصلات المفقودة بين مقاطع الرؤية، لا تسمح إلا بهذين الاحتمالين، فرؤية البطل في هذه الأعمال تنتظم بطريقة لا تكون أمام القارئ إلا بالاختيار البسيط بين القبول والرفض في ربطها بسائر الرؤى. وإذا كانت الفراغات تثير النشاط التخييلي في القارئ بتعطيلها للقدرة على الربط، فهذا يستغل لأغراض تجارية** [3].

هكذا، فإنّ فعل القراءة للنص المسرحي تمثل في نظر إيزر بنية الفعل، فهي التي ترفع وتفتح انغلاق النص وتملأ فراغه؛ أمر يجعل النص يحوز على صياغته في شكل كلام؛ ثم تعيده إلى قلب التواصل الحي. بمعنى أدق، إنّ فعل القراءة هو الذي يجعل النص مفتوحاً، قابلاً لإعادة الإنتاج، يملك قدرة أصيلة على استعادة ذاته بشكل متجدد؛ وذلك من خلال عمليتي التفسير والتأويل. ويبدو أن اهتمام **إيزر** بقضية القراءة والتفسير بوصفهما إبداعاً للمدلول، هوما جعل نظريته أكثر ارتباطاً بالاتجاه الظاهراتي وبهرمينوطيقا.

وما نخلص إليه، أنّ توظيف الفراغات لها أهميتها في عملية التأويلية، **إذ بتعطيل تماسك النص تتحول الفراغات تلقائيا إلى قوة دفع لخيال القارئ تجعله يدرك هذا الصمت في الأجزاء التي أغفل المؤلف تفصيلها عن عمد حتى إنها لا معنى لها إلا في أماكنها من الموضوع الذي تكشف عنه القراءة لا يصادفها المرء في لحظة محددة من قراءته، فهي في كل مكان ولا مكان لها"**[3]وبهذا فهي تلعب دورا أساسيا في تفعيل هذه العلاقة اللاتماثلية بين الطرفين، "**إذ أن الفجوة هي عدم التوافق بين النص والقارئ وهي التي**

1. فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، ص: 198
2. نفسه، ص ن.
3. جون بول سارتر، ما الأدب، ص:53.

تحقق الاتصال في عملية القراءة..." [1].

1-4-4مفهوم مواقع اللاتحديد:

يجمع الباحثون في ميدان النقد أنّ إيزر في دراساته لبنية الفراغ، فقد اعتمد اعتمادا كبيرا على ما قدمه رومان انجاردن **Ingarden Roman** [*] في كتابه «العمل الأدبي الفني»، وخاصة لمّا حاول بلورة مفهوم بنيّة اللاتحديد والتحقق والتجسيم، ونلحظ أنّ إنجاردن ميِّز في العمل الأدبي الفني بين وضعين، الوضع الأول وضع أنطولوجي فنـي، والآخر وضع معرفـي جمالـي، الأول يخص نص المؤلف، والثاني هو النّص الذي يحققه القارئ.

فالموضوع الفني **كيان قصدي غير معين بصورة نهائية ولا هو مستقل بذاته، إنّه بنية تخطيطية تجعل القارئ في علاقة وثيقة بالعمل الفني، يمكن من خلالها انتاج الموضوع الجمالي"** [2]، وتبقى هذه المفاهيم الأكثر المفاهيم حضوراً في نظرية إيرز، فقد عُدّ ت فعل **القراءة بوصفه نشاطاً عملياً وذهنياً؛ يساهم أولاً في إنتاج المعنى؛ وثانياً في بناء موضوع جمالي متناغم ومتلاحم. ويعني هذا أن إيرز ينظر إلى النص، مثل إنجاردن على أنه هيكل عظمي أو "جوانب تخطيطية"، توجد بها فراغات بيضاء وأماكن شاغرة، يسميها إنجاردن بالفجوات أو عناصر اللاتحديد**، وهي التي تؤدي إلى عدم التوافق**

---

1. نورثروب فراي، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، تر: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد 1990، ص46

[*] يعد إنجاردن أول من تطرق لهذه النقطة بل إنّه استوحى من ظاهراتية هوسرل (Husserl)، حيث يتم التمييز بين نوعين من الموضوعات، الموضوعات الواقعية، والموضوعات المثالية، إذ إنّ «الموضوعات الواقعية ينبغي فهمها، والموضوعات المثالية ينبغي تكوينها، وفي كلتا الحالتين فالنتيجة نهائية من حيث المبدأ فالموضوع الواقعي يمكن فهمه بشكل تام والموضوع المثالي يمكن تكوينه أيضا بشكل تام»(ينظر فولغانغ إيزر، فعل القراءة102)

2 . Voir : Ingarden (Roman), l'oeuvre d'art littéraire, Ed Allemande,1983, p299

***و يعلق الباحث حميد سمير على ذلك بقوله :* لقد أراد إيزر من خلال انتقاده لتصور إنكاردن حول مفهوم المواقع أن يوضح أنّ هذا الأخير لم يكن يفكر في «مواقع اللاتحديد»Indetermination أو في التحقق باعتبارهما مفهومين للتواصل بين النّص والقارئ، وهذا هو بالتحديد، بحسب إيزر، ما أوقع إنكاردن، على الرغم من أهمية تصوره، في منزلق خطير، هو المفاضلة بيت تحققات النّص، حيث يكون ثمة تحققات صحيحة ملاءمة، وأخرى خاطئة غير ملاءمة، فمن منظور إنكاردن يتحتم علينا أن نشكّ في صحة التأويلات حين تختلف في عمل أدبي فني واحد. فنحن لا نستطيع أبداً أخذ كل تحققات النّص المحتملة بعين الاعتبار، بل يجب أن نقيد أنفسنا ببعض التحققات النموذجية التي يمكن استقصاؤها، وهذا على خلاف ما شدّد عليه إيزر ومعظم النقاد المهتمين بالتلقي والقراءة.

بين النص والقارئ، ثم تتحول إلى تفاعل واتصال متبادل بينهما. أي أن هذه الفراغات هي التي تعيق تماسك النص مما يستدعي استجابة القارئ، والتي تتجسد في شكل معان وموضوعات جمالية تضمن للنص التماسك والانسجام[2]". كما يطرح **انجاردن** ما يسميه بعملية (التحقيق)التي هي نتيجة حتمية تأتي بعد ملء هذه المواقع الغامضة في النص، وبالتالي تحقيق هوية النص وتحديده، وزيادة على ذلك، يحتفظ بالدور الأساسي في عملية التجسيد للانفعال الأولي (الإحساس الأصلي) الذي يُولِد لدى القارئ اضطرابا داخليا ناجما عن غرابة التجربة الجمالية، ويدفعه إلى تنشيط أفعال البناء التي تنتهي إلى تشكيل الموضوع الجمالي، إنّه غير محدد بصورة نهائيّة تامّة، كما أنّه يعتمد على فعل الوعي، فهو إذًا غير مستقل بذاته، حيث الموضوعات القصدية لا وجود تاماً لها إلا بفعل الوعيConscience والإدراكPerception ، فالموضوع القصدي ينقصه التحديد الكامل والاستقلال التام.

إلاّ أنّه ورغم استفادة **إيزر** من طروحات **إنجاردن** إلا أنه انتقد تصوره* لمفهوم المواقع غير المحددة، وتحققات النّص، من جهة أنّه يجعل العلاقة في اتجاه واحد، من النّص إلى القارئ فقط، في حين أن تحقق النّص يتطلب تفاعلا متبادلا بينه وبين قارئه، أي علاقة تتم في اتجاهين، من النّص إلى القارئ ومن القارئ إلى النّص؛ وفي هذا السياق، نورد قول إيزر: **"لم يكن التحقق بالنسبة لإنجاردن تفاعلا بين النّص والقارئ، بل كان مجرد تحيين /ترهينActualisation للعناصر الكامنة في العمل. ولهذا السبب لا تؤدي مواقع اللاتحديد عنده إلا إلى إتمام غير دينامي في مقابل عملية دينامية، حيث يُلزم القارئ بالانتقال من منظور نص إلى آخر[1]**، فالقارئ هو الذي يؤسس **الروابط بين تلك «المظاهر الخطاطية» التي تحدّث عنها إيزر، أو «العلامات السود» بمفهوم جان بول ساتر"[2]*.**

---

1. حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، ص26.
2. فولفغانغ إيزر، فعل القراءة ، ص112-113.
3. ينظر محمد خرماش، استراتجية النص و تفعيل القراءة، مجلة علامات، المغرب، العدد : 10 ، 1998

*جون بول سارتر: من مواليد عام 1905، تعلم علم الظواهر على يد هوسرل Husserl، ومن أهم مؤلفاته مقالاً نشره عام 1936عن «التخيل» ومقالا آخر عن «الخياليّ» عام 1940، كما نشر كتاباً بعنوان Esquisse d'une théorie des émotions ، لكنه اشتهار بعملين فلسفيين: «الوجود والعدم» L'être et le néant عام 1943 ثم «نقد في العقل الجدلي» la critique de la raison dialectique عام 1960.

إنّ هذه "العلامات السود" هي ما يظهر عليه النّص قبل فعل القراءة. فالنّص ليس إلاّ مجرد هيكل يقدّم في "مظاهر خطاطية" يمكن من خلالها انتاج الموضوع الجمالي للنص، بينما لا يكون الإنتاج الفعلي للنص إلاّ من خلال فعل القراءة أو الوعي.

ومنه يمكننا القول أنّ فعل القراءة أو أوليات بناء المعنى وإنتاج الدلالة التي ***استخلصها*** إيزر، تصب كلها في مفهوم المشاركة واستحلاب النص، الذي هو قادر على استقطاب القارئ، ودفعه إلى تحقيق هويته وبناء معناه، وهو الشيء الذي يجعل العمل الأدبي شركة بينهما، فلا يبلغ مداه إلا بتعاونهما.

أ/ تقنية الفراغات.

تعتبر تقنية "الفراغات" بنية ديناميكية في النص المسرحي **الملك هو الملك** المجال الخصب الذي تتولى القراءة إثراءه في ضوء اعتماده، التصريح والسكوت، والإشارة والإهمال، لأن هناك مشاهد تتطلب أن تملء فراغاتها كونها مفاصل أساسية تثير تخيل القارئ، وعلى هذا الأساس اعتبر" **إيزر هذه الفراغات مفاصلاً حقيقية للنص لأنها تفصل بين الخطوط العريضة والآفاق النصية، وأنها في نفس الوقت تثير التخيّل لدى القارئ، وعندما ترتبط الآفاق بالخطوط العريضة تختفي الفراغات"**[1] ، وبناء على ما تمّ ذكره، فإنّ هذه الفراغات فتحت الباب أمام مشاركة القارئ في إعادة بناء أجزاء النص المسرحي و تنظيمها .

ومن هنا قد نتساءل، كيف يمكن لتقنية الفراغ أن تحدث وقعا جماليا يميز النص المسرحي (**الملك هو الملك**) عن غيره؟ وكيف يتمظهر الفعل التواصلي بين القارئ والنص من خلالها؟ وما دور الفراغ في قيام الفعل الإبداعي واكتماله؟

أ-1/ طاقة النفي: تعد طاقة النفي Potential de negation من بين الاستراتيجيات التي تسعى إلى تنشيط خيال المتلقي عبر تقديم بعض إمكانيات التحامه بالنص بحسب إيزر، إنّها بمثابة محصلة الخروج من النسقية المعتادة وافتقاد السياق أثناء الاندماج في النص. فهذه الحركة النافية، توجه القارئ للمشاركة الإنتاجية، أين تسمح له من إعادة التقويم النص وفق منظوره الخاص قصد الحصول على رؤية جديدة في إطار التشكل

---

1. فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، ص112-113 .

النصي ذاته، فهذه الطاقة – بحسب **إيزر**–**(تمكن القارئ من إعادة النظر في الأعراف المتواضع عليها والتي ستبدو في المنظور الجديد وكأنّها قد تقادمت ويمكن تجاوزها، فهذا التشكيك الوظيفي تسمى" بالبديل غير المصوغ للنص المصوغ)** [1] .

إنّ طاقة النفي إذًا تعد **(نوعا من الغوص في البنية التحتية للنص كونها تبرز الوجه الخفي لما يصوره، وهنا يجد المتلقي نفسه –أثناء العملية التواصلية–متجاوزًا النص الظاهر باحثا عن حقيقة السبب الضمني في السؤال المطروح في النص والمرتبط ارتباطا وثيقا بالجواب الممكن)**[1].

وعلى ضوء هذه المعطيات الكامنة داخل النص وخارجه ينتج ذلك التفاعل الإيجابي بين المؤلف والمتلقي، بين النص والقارئ مما يساعد على استشفاف الأنظمة الدلالية التي تمثل امتدادا تاريخيا في المجتمع الراهن، وبذلك فالنص الدرامي يتجاوز المتعة الفنية بل يسعى إلى خلق ديناميكية إنتاجية بين سنن النص وسنن القارئ. فعند العودة إلى نص **مسرحية الملك هو الملك**، يصدم القارئ بالكيفية التي رسم بها المؤلف شخصياته المحورية، فقد قام بعملية هدم للبنية النصية المألوفة لديه، خاصة إذا علمنا أن الموضوع المسرحية يدور حول إشكالية الحكم واستهتار ملك أصابه ملل، فأراد التسلية بوضع رجل مخبول مكانه ولو للحظات –وكأنّها لعبة–:

"**الملك: نعم نعم، ماهي إلاّ حالة وهمية**

عرقوب: ونحن نحلم ولكل واحد حلمه، يلازمه مثل ظله.....

السياف: لكن حذاري

أبوعزة: (يدور كالأهبل) أصبح سلطانا، وأشد القبضة ولو يومين على العباد"[2].

---

1. Wolfgang Iser : L'acte de lecture - Mardaga – Bruxelles 85 – P 387
2. Ibid ,P :88
3. المسرحية الملك هو الملك، ص: 02.

ولكن النتيجة كانت غير متوقعة، فالواقع والوهم قد أصبحا حقيقة، لما ذهب الملك متنكرا إلى بيت أبي عزة أي فتشتيت أجزاء الشخصيات وتفككها يصعب على القارئ إعادة التركيب، فعملية السرد وارتباطها بالزمن أسهما في في تفكيك الصورة إلى علامات كانت مبثوثة عبر صفحات النص هذه الديناميكية تسهم في إحداث تفاعلية قرائية أين يبدأ المتلقي بجمع مواد النص مع محاولة تنظيمها ودمجها قصد الحصول، على بنى جديدة تولد لديه قيما حاضرة وقيمًا غائبة*، فما يحصل عليه من انتاج نصي آن يحيله على واقع آخر يتخيله؛ ولا يحدث ذلك إلاّ وفق خطة مرسومة لتحيين الافتراضات الممكنة، في الوقت المناسب وبالعمل المناسب كي يتقابل نص الكاتب ونص القارئ تقابلا إبداعيا إيجابيا. فتقنية النفي إذًا تتميز بالقدرة على توصيل التجارب الجديدة، على اعتبار أنّها تقنية ما " **لم يفهم بعد**" فهي تمثل تجربة النص الجديدة التي تختلف عن التجارب السابقة المعروفة بشأن العالم أو الواقع*.

ومن هنا تصبح طاقة النفي عند **إيزر** بمثابة أداة الجوهرية والقوة الأساسية لقيام عملية التواصل بين القارئ و النص، لأنّ النص كما يعبر عنه **أمبرتو إيكو " نسيج من فضاءات بيضاء ينبغي ملؤها، ومن يبثه يتكهن بأنها سوف تملأ، فيتركها بيضاء لسببين : الأول و هو أن النص يمثل آلية كسولة (أو مقتصدة)، تحيا من قيمة المعنى الزائدة التي يكون المتلقي قد أدخلها (إلى النص)، و الحق أن النص لا يوسم باللغو ولا يكتسب تعيينات لاحقة إلا في حال بلوغه ذروة الحذلقة، و ذروة الاهتمام التعليمي، أو في حال من الكبت قصوى، إلى الحد الذي تنتهك فيه القواعد التحادثية المألوفة ... ومن ثم لأن النص بقدر ما يمضي من وظيفته الجمالية، فإنه يترك القارئ المبادرة التأويلية"[1].**

* في هذا السياق يعلق هولب على ذلك بقوله: غالبا ما يصير القراء على وعي في عملية القراءة بمعايير النظام الاجتماعي الذي يعيشون فيه ، و يقوم معظم الأدب بوظيفة وضع هذه المعايير موضع المراجعة. ومن خلال ملء الفراغات يكتسب القارئ منظورا تبدو معه المعايير التي كانت مقبولة من قبل عتيقة وغير صالحة، وعندما يحدث هذا يقع السلب، وينشأ فراغا حيويا على المحور التزامني لعملية القراءة. (للمزيد، ينظر، روبرت هولب ، نظرية التلقي)

1. امبرتو ايكو، القارئ في الحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى المغرب1996، ص 63.

فالقارئ كما أسلفنا آنفا يبحث عمّا لم يقله (النص المسكوت عنه) انطلاقا مما قاله، باحثا عن استكمال كل أجزائه قصد بناء المعنى الجمالي الخاص به، ولا يتأتى له ذلك إلا من خلال ربط هذه الأجزاء النصية وتحديد العلاقات القائمة فيما بينها، أمر يسمح للمتلقي من المشاركة في موضوع القراءة فيملئ الفراغ، ويُحرك الصمت، **"فكلّما تعددت الفراغات والبياضات تعددت عملية التركيب والتوليف بين أجزاء النص، زادت إنتاجية المتلقي وزاد نشاط التخيل والتمثيل يه، هذا ما يعطي التواصل بين النص والقارئ ميزة التفاعلية"** [1].

4-4-2/ تقطيع فعل السرد بين الاتصال والانفصال.

لقد أسهم فعل السرد في خلق شبكة من الفجوات اللامتناهية، أحدث توترا كبيرا في مخيّلة قارئ، و نلتمس ذلك بداية من العنوان، وانطلاقا من ذلك توجب علينا الاشارة إنّ أي خطاب مهما كان نوعه أو جنسه، ينظر إليه على أنّه نص قابل للتشكل في تمفصلين كبيرين، اصطلح على الأول منها بالتمفصل الأول **Première Articulation** وعلى الثاني بالتمفصل الثاني **Deuxième Articulation**؛ ففي التشكل الأول ومن خلال تحديده اللساني، تدرك الوحدات المدللة **les monômes Significatives**، وهي وحدات صوتية تقبل التجزء إلى أقل منها، أما التشكل الثاني فتدرك فيه الوحدات الصوتية المميزة، وإتلافها ينتج التمفصل الثاني **la double articulation**.

إنّ هذا الطرح يسمح لنا بتحليل النص المسرحي **الملك هو الملك** من خلال التركيز على تمفصلاته النصية ذات الطابع الايحائي، أمر سيمكن (القارئ /المتلقي) من القيام بعملية التأويل مستغلا في ذلك الوقوف على الوحدات (العلامات، الإشارات) الدالة والتي يتمّ استثمارها في بناء النظام السردي المشحون بالشحنات الدلالية.

حين نغوص في ثنايا النص المسرحي (الملك هو الملك)، نجد أن الكاتب بدأ بضمير الغائب في فعل السرد (**يدخل الشخوص إلى المسرح، كما لو كانوا مجموعة من لاعبي السيرك. حيوية حركات بهلوانية، أوضاع تشكيلية تتوافق مع فقرات المقدمة.**

---

1. يراجع، عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، منشورات الاختلاف، ط1 ، الجزائر2007،ص288.

الجميع يرتدون ملابس شخصياتهم)[1]؛ هذا الفراغ الذي بدأت به أحداث القصة الحكائية، يجعل القارئ يتساءل: من هؤلاء؟

إنّه تساؤل يحيلنا إلى معيار الاندماج(الاتصال) واللاندماج (الانفصال) بين (النص /القارئ) والذي يعد من أهم المعايير لتحديد المقاطع السردية والحكائية*، كونه يحتكم

---

1. مسرحية الملك هو الملك، ص:01.

*إن الخطاب هو تمثيل للذاتية، وللموضوعية في آن واحد. فالذات حينما لا تندمج في الخطاب تقدم نفسها على أنها موضوعية، ولكن عدم اندماجها ليس إلا وهما يخدع المتلقي ليقع تحت طائلته. وحينما تندمج تزيل عن انفعالاتها كل قناع. والاندماج Embrayage واللاندماج Le Débrayage يتعلقان بـالعامل: اندماج'' أنا'' في النص أو لا اندماجه ليحل محله غيره من الضمائر الأخرى. - الزمان: اندماج '' الآن'' في النص أو لا اندماجها لتحل محلها ظروف زمانية أخرى. –

المكان: اندماج "هنا'' في النص أو لااندماجها ليحل محلها غيرها من الظروف المكانية''.

و يوضح السيميوطيقون عملية الاندماج الاتصالي واللاندماج الانفصالي على الشكل التالي:

أنا=غير أنا=أنت=هو
المكان الزمان هنا= غير هنا، الآن= غير الآن

المعيار الاندماجي واللاندماجي من خلال تناقض الضمائر (ضمير التكلم يقابل ضمير الغياب)، وتقابل الشخوص على مستوى الزمان و المكان حضورا وغيابا. وفي هذا السياق، يختلف ضمير المتكلم الشخصي (أنا/أنت) عن ضمير الغياب غير الشخصي (هو بكل أنواعه: شخص/ شيء/ حيوان/جماد). ويقول إميل بنفينيست E.Benveniste في هذا النطاق مميزا بينهما بكل دقة ووضوح:''إننا بجمع الضمائر في نظام ثابت وفي مستوى موحد تكون محددة فيه بتواليها ومرتبطة بهذه العناصر:أنا، وأنت، وهو، لا نعمل إلا على التحويل، داخل نظرية شبه- لغوية، لمجموعة من الفروق ذات الطبيعة المعجمية. وهذه التسميات لا تقدم لنا عناصر حول ضرورة المقولة، أو حول المحتوى الذي تتضمنه ولاحول العلاقات التي تجمع بين مختلف الضمائر. يجب، إذاً، البحث في كيفية تعارض كل ضمير مع الضمائر الأخرى، وماهو المبدأ الذي يتبنى عليه تعارضها، لأننا لا نستطيع فهمها إلا من خلال ما يحدد الاختلاف والتعارض بينها.''

يلاحظ بنيفنست أن الدراسات اللغوية التقليدية لا تميز بين الضمائر الثلاثة: أنا- أنت- هو، بل تجعلهم في مرتبة صرفية ونحوية واحدة. بينما يقتضي التصور الجديد تجاوز هذا التعامل، واستبداله بمنظور جديد يميز بين الضمائر دلاليا وأجناسيا وخطابيا، فيضع بينها تقابلات كالتقابل بين الضمير الشخصي (أنا /أنت) ، والضمير غير الشخصي (هو/هي/ الضمير المحايد (on) ويقول بنيفينست على الضمير الشخصي:'' إن ''أنا'' لا تعني الذي يتكلم، وتتضمن أيضا قولا على ذمة ''أنا'': فبقولي ''أنا''، لا يمكن لي أن أتكلم على نفسي. وفي المخاطب، ''أنت'' تتحدد ضرورة بـ''أنا''، ولا يمكن أن يتم التفكير خارج وضعية غير محددة انطلاقا من ''أنا''. أما الضمير غير الشخصي، فهو ضمير موضوعي مرتبط بالغياب سواء أكان ذكوريا أم إناثيا أم محايدا:'' إن الشكل المسمى بضمير الغائب، يشمل إشارة لقول حول شخص معين أو حول شيء معين، لكنه غير مرتبط بضمير شخصي خاص...ويمكن أن نصوغ النتيجة بشكل واضح: إن ضمير الغائب ليس بضمير شخصي، إنه صيغة الفعل التي تؤدي وظيفة التعبير عن مقولة الضمير اللا شخصي.

ويعني كل هذا أن الاندماج أو اللاندماج ضميرا وزمانا ومكانا يمكن اتخاذه معيارا لتقطيع النصوص لفهم محتوياتها ، واستكشاف مقاصدها، واحتواء رسائلها السطحية والعميقة. (ينظر جميل الحمداوي، المعايير السيميائية لتقطيع النصوص والخطابات.)

إلى مجموعة من المعينات الرابطية المتمثلة في المؤشرات الضمائرية والزمانية والمكانية التي يمكن أن تضيء النص دلالة ومقصدية.

ومن هذه المعينات:'' **ما يحيل على هيئة النص وما يتصل بها من:**

زمان ← مكان والتي تتجلى في الثلاثية المعروفة

أنا ← هنا ← الآن

وبتعبير أدق إنّ: الضمائر، والظروف، وأسماء الإشارة هي من تمنح هذه المعينات مرجعية للخطاب بتصنعها له''[1].

لكن الانقطاع في النص المسرحي يزول لما يعلم القارئ وظيفة تلك الشخصيات التي تقوم بتلك الحركات (**الجميع يرتدون ملابس شخصياتهم، الملك، الوزير، السيّاف، مقدم الأمن، ميمون، أبو عزة المغفل، أم عزة، عرقوب، عبيد وزاهد، أما شهبندر التجار والشيخ طه، فيقفان في زاوية بعيدة وهما يعبثان ببعض لدمى المعلقة بخيوط، ينفصل عبيد وزاهد عن المجموعة. هما اللذان يقودان اللعبة)[2]**، لكن السارد بعد الانقطاع لا يظهر من خلال كلامه بل إنّه قد يبرز في حوار الشخصيات الذين راحوا يبدون أسفهم على ما آلت إليه البلاد والعباد فسلامتهم في المسموح قدر الممنوع:

"وخلال قرون وقرون هم يشدون، ونحن .. (يتوقف، يرخي يديه علامة عدم الشد) لن أطيل الشرح. المهم استقرت أخيرا بلادنا الميمونة على الحكمة القديمة المأمونة، المسموح على قدر الممنوع''[3].

وعلى ذلك، فإنّ (القارئ/ المتلقي) يجد أن الضمائر المستعملة، أسهت في العملية السردية

من حيث إبراز تقابل الشخوص على مستوى الزمان والمكان حضورا وغيابا، فضمير المتكلم (نحن) اندمج مع الغائب (هم)، وهنا يدرك المتلقي أنّ ضمير الغائب(هم) في النص المسرحي، ما هو إلاّ معبر عن إحساسه بواقعه المعيش.

---

1. عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص:287.
2. المسرحية، ص: 03.
3. نفسه، ص: 06.

هنا وفقط، تحدث عملية الاتصال والاندماج بين ثنائية (هم/نحن)، ويصبح المكان المسرحي(هنا/الماضي) دالاً على (الآن/ الواقع).

وقد تتمظهر لنا حالات من الانفصال بين المتلقي والنص المسرحي، أين يصاب بحالة من اللاتوافق واللاتواصل، فحين يسرد الكاتب بعض المقاطع الحوارية، يصاب عرقوب بحالة من الدهشة وهو يقرأ **''هذا معلمي وأنا خادمه، دخلت في خدمته عندما كان ذا يسر ومال، ثم لم أتركه بعد أن انقلب عليه الزمان، وضاع ملكه في خبر كان. منذ فترة طويلة لم يدفع لي أجراً، بل ولحس معظم ما ادخرته على سبيل الدين طبعا كله مسجل في الدفتر. بعض الناس يقول إني أكثر غباء من سيدي، والبعض يرى أن الشهامة سبب بقائي.**

أمّا أنا فلست غبيا، ولست شهما كما يظنون. القصة وما فيها أن الهوى تملكني، والرغبة في وصال ابنة سيدي عزة تلهب لي جسدي، لو رحلت الآن لضاعت ديوني، وخاب الأمل في قلبي. أما إذا بقيت فستزيد الديون، تزيد وتزيد حتى تصبح مهرا لائقاً لها.

عندئذ ماذا يمكن أن يفعلوا! أما الديون وكلها مسجلة حسب الأصول، واما السترة وعقد القرآن.

ذلك اليوم لن يجدوا مخرجا من حصاري، وسأنال بغيتي ومرادي. ولكن متى يأتي ذلك اليوم، وأحضن عزة في اليقظة لا في الحلم)[1].

فالمتلقي هنا أصيب بحالة من الانكسار مع شخصية عرقوب، الذي لم يكن يتوقع تواجده في هذا المكان لأجل تلك الأغراض ولو على حساب كرامته، لكنه تفاجأ لما أدرك بأنّ لعرقوب هدفا وضيعا يريد الوصول إليه، ويُستكمل فعل السرد مع عرقوب عند رده على أبي عزّة الذي طلبه باتباعه بلا سؤال:

''أبو عزة: عرقوب، اتبعني يا عرقوب. وأنقش الختم على بياض، فينقضي أمري بلا اعتراض. وحسب الأصول، بقائي عنده يبدو محيّراً، وأن أكون هو السّيد وأنا الخادم يبدو مضحكاً.

1. المسرحية، ص: 07.

عرقوب: (وهو يتبعه) ذلك اليوم. أنت الذي ستتبعني. (مناديا قبل أن يخرج) أحلام احلموا جميعا فالأحلام مسموح بها"[1].

هذه المقاطع السردية تثير ذهن المتلقي وتجعله ينتظر استكمال أحداث القصة المحورية، وتفسح هذه الفجوة التي يخلقها السرد المكان لهذه القصة المضمنة، حيث نتعرف على شخصية الملك المتعجرف المتأفف، الذي أصبح لا شيء يثيره وسط بطانة متزلفة منافقة، فرغم محاولات المداهنة في الكلام والأناشيد، فإنّه لا يأبه بهم، فها هي الفرقة تصدح لكنه غير مبال بهم:

أنت مولانا الكريم * سدت بالملك العظيم**

فابق يا نسل الكرام * في نعيم لا يرام**

بالغا كل المرام * في صف حسن الختام**

البشر في جبينه * والخير في يمينه**

معززا ومكرما * فاحفظه يا رب السما**

(يبدو على الملك التأفف. يشير بيده دون أن يلتفت نحوهم آمراً بالتوقف. يتوقف الغناء فورا كما يطفأ المذياع)[2]؛ وهنا يعود المتلقي بذهنه إلى حال عرقوب الذي من خلاله يفهم طبيعة ذلك المجتمع، فيملأ الفراغ الذي ألم به في المقطع السابق ذكره، لأنّ الناس على دين ملوكها.

ولأنّ الأحداث لم تتوقّف في النص المسرحي **الملك هو الملك**، فإنّ المسار السردي قد يتغيّر كليا لمّا نصل إلى المقطع الذي يصور الملك وقد تنكر في شخصية مصطفى الذي راح يحاور **أم عزّة** التي راحت تشكو ما ألمّ العباد والبلاد.

أم عزّة: الحمل ثقيل ولا أعرف لمن أشكو بلائي، آه لو أستطيع أن أقابل ملك هذه

1.المصدر السابق، ص: 07.
2. نفسه، ص:05.

البلاد

مصطفى: ماذا تقولين له؟أم عزة: ماذا سأقول له! على لساني أحمال من الكلام ... سأقول... سأقول يا ملك الزمان العيارون واللصوص يحكمون البلاد، وينهبون أرزاق العباد. العدل نائم، وليس هناك من يفتش أو يحاسب. الغش رائج، والتعدي سائد. لا سلامة، ولا كرامة، ولا شريعة... و... لا لا تخف، لو قابلت الملك، فسأعرف ما أقول له.
مصطفى: لا شك أنك تبالغين
أم عزة: لينزل ويرى بنفسه، لو كنت أبالغ ما رأيتنا أيها الكريم على هذه الحال، البيت خرب، ورب البيت عقله مختل)[1].

فالمتأمل لهذا المقطع، يلمح أنّ الراوي يسعى إلى تصوير حالة الاحتقان في تلك المرحلة، فيتلقفها المتلقي ويحاول مقارنتها بواقعه المعيش، ومن هنا تبرز أهمية اتصال المتلقي بالنص من خلال تفطنه لضرورة الربط بين أحداث النص المجزأة، حيث سينقله إلى ما سيحدث لاحقا، بذلك يحدث الاندماج الفعلي في عملية الاستباق ممّا ينتج انسجاما مع بقية المقاطع النصية.

ومن خلال هذه النماذج السردية، نصل ا إلى نتيجة متوقعة، فأحداث المسرحية بالرغم من كونها مجزأة، فإنّها تحتم على المتلقي إجبارية الاندماج حتى يتمكن من إعادة بناء الأحداث وفقا لمنظوره، كونه مشاركا في إنتاج النص؛ فعملية استفزاز المتلقي تحفزه على ملء الفراغات، مما يمكنه من أن يكون منتجًا آخر لدلالات نصية لم يقصدها المؤلف، هوما يسميه **إيزر** بـ**الفراغ الباني** constructif vide، وهو فراغ يمكن أن يشمل على":

1/ الانفكاكات التي تدعو القارئ إلى وصلها.
2/ إمكانية الانتفاء التي تدعو إلى التعصب ضد بعض ما يقدمه النص كحقائق أومسلمات، وتحفز القارئ على التفكير والبحث عن التلاؤم وإيجاد الوضعية المشتركة، ولذلك يرى **إيزر** أن المعنى ينبني وفق قوانين تؤسس في غمار القراءة، وأن الانتقائية

1. المسرحية الملك هو الملك، ص: 19

هي أساس التواصل أو الحوار الإيجابي بين النص والقارئ.ويمكن أن تتمثل الانتقائية في الشكل حيث تبيح عدة افتراضات، كما تتمثل في المحتوى حيث تثير الانتباه إلى الأصل المخفي أو العناصر الغائبة.

لكن الباحث، يجد في مواقف أخرى، أنّ "إيزر يميز بين بياضات وصلية يغفلها النص ليستخلفه القارئ في ترميمها، وبين بياضات فصلية هي حاصل العلاقة بين المكتشَف والمستكشَف في النص أو ما يسميه إيزر بالموضوعة thème والأفق horizon وهو المكان الفارغ من المعنى أو الخلفية المجردة من التلاؤم الموضوعاتي.

3/ الانفكاكات التي تدعو القارئ إلى وصلها.

4/ إمكانية الانتقاء التي تدعو إلى التعصب ضد بعض ما يقدمه النص كحقائق أو مسلمات، وتحفز القارئ على التفكير والبحث عن التلاؤم وإيجاد الوضعية المشتركة.

ولذلك "يرى إيزر أن المعنى ينبني وفق قوانين تؤسس في غمار القراءة، وأن الانتقائية هي أساس التواصل أو الحوار الإيجابي بين النص والقارئ. ويمكن أن تتمثل الانتقائية في الشكل حيث تبيح عدة افتراضات، كما تتمثل في المحتوى حيث تثير الانتباه إلى الأصل المخفي أو العناصر الغائبة"[1].

ومن جهة أخرى فإن إيزر يميز بين بياضات وصلية* يغفلها النص ليستخلفه القارئ في ترميمها، وبين بياضات فصلية هي حاصل العلاقة بين المكتشَف والمستكشَف في النص أو ما يسميه **إيزر** بالموضوعة thème والأفق horizon وهو المكان الفارغ من المعنى أو الخلفية المجردة من التلاؤم الموضوعاتي"[1].

كل ذلك يبقي القارئ لهذا النص المسرحي في حالة توتر قصوى تجبره على متابعة الأحداث بتركيز شديد حتى يدرك المغزى من فعل القراءة.

إجمالا، إنّ الفراغاتِ *من منظور إيزر، ليست واقعا معطى، لكنه موضوع يتم تشكيله من قبل القارئ حين يدخل في علاقة تفاعل مع النّص؛ وفي هذا السياق يؤكد **إيزر** أنّ

---

1. ينظر، محمد خرماش، فعل القراءة وإشكالية التلقي، مجلة علامات، المغرب 1998، العدد10.
2. نفسه

"السمة المميزة لتلك الفراغات أنّها ذات طبيعة مبهمة غير محددة، وعدم التحديد هذا هو بالذات ما يكثّر من تنوع التواصل الممكن بين النّص والقارئ"[1]. فالتحفيز على التواصل بين النص القارئ، من خلال ملء الفراغات، يعد أهم التحديات التي يحاول المؤلف تحقيقها، حتى يولد من جديد، كون النص يستمد حيويته من القراءة المتجاوزة للمتواليات اللفظية والمرتكزة على ما ينشأ عن **"تجميعها ومقارباتها من دلالات ملازمة وغير ملازمة. وهذا ما يدعو إلى التمييز بين طبيعة الشكل وطبيعة الإدراك؛ فالشكل بنية منفتحة على السياق لكن لحظة الإدراك تجعلها منغلقة على معنى بعينه يحدده القارئ الذي لا بد أن يُرسي على معنى متماسك وقابل للإدراك"**[2].

وفي الختام تجدر الإشارة، إلى أنّ جماليات التلقي وعلامات القارئ الضمني للنص المسرحي، من خلال محاولة بناء معنى جديد، تسهم في استقطاب القارئ ودفعه إلى تحقيق هويته وبناء معنى النص كما يشاء، مما يجعل نوعل من الشركة بينه وبين النص، الذي لا يبلغ مداه إلا بتعاونهما.

وهكذا يصبح فعل تلقي النص الفني بما يحمله من بعد تداولي ومرجعي بالنسبة للمتلقي، ليس مجرد التقاء، بل إنّه محاولة جادّة يستمتع بها القارئ، بفعل استكشاف النص وتحريك ألته الإنتاجية والإبداعية القائمة على التفاعل التوليدي بين إمكانيات النص وقدرات القارئ وقابليته للفهم " intelligibilité"، فالمتلقي يعتبر نفسه الوريث الشرعي للنّص.

---

* و تتمثل وظيفة "البياضات" البنائية في كونها تخلق فضاءات مناسبة لتبادل الإسقاطات, حيث يُجذب القارئ داخل الأحداث و يُلزم بإضافة ما يلمح إليه فيها من معنى من خلال ما لم يذكر. و عليه تكون عملية التواصل في الأدب متوقفة على التفاعل المسترسل بين ما هو خفي يحث القارئ على الفعل و بين ما هو جلي يراقب عملية الاستكشاف و الوصل و ينظمها، و هكذا ترسم البياضات و الأماكن الشاغرة الطريق من أجل قراءة النص , بتحفيز مشاركة القارئ في إتمام بنية المواقع المتغيرة، و بذلك يتحقق إنتاج الموضوع الجمالي و يتم تحيينه.

(ينظر. Wolfgang Iser : L'acte de lecture – théorie de l'effet esthétique- P 70)

لكنّ إيزر " يميز بين البياض بما هو " وصلة " منعدمة قد أغفلها النص عنوة كي يستخلف القارئ مكانها، و بين البياض الناتج عن العلاقة الترددية بين الموضوع, و الأفق أو المقطع المتواري، حيث يفقد البياض الذي هو مكان الخلف في النص تلاؤمه التيمي في الوعي القارئ فيحتاج إلى إعادة استحضار متعاقبة.

1. فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، ص: 223.
2. نفسه، ص ن.

الفصل الثاني

الانتاج الدلالي في النص المسرحي الفيل يا ملك الزمان

يجمع المشتغلون على السيمياء على أنّها منهج يستهدف الكشف عن شروط تدليل المعنى وسير أعماله، فهي لا تحاول البحث في تكوين النص وتاريخه سواء تعلق بكاتبه أو بمراحل تأليفه وظروف قرأته، فهي لا تبحث عمّا يقوله النص، ولاعن قائله، بقدر ما تبحث في الكيفية التي يقولها النص.

وعن علاقة السيماء بالمسرح، فإنّ سر الاهتمام بالإبداع المسرحي راجع لكونه يتشكل من علامات وإشارات، ومن ثمّة فإنّ هذا المنهج يقوم بتحليلها على أسس إجرائية تنبثق من رؤية خاصة، فالعمل المسرحي (**نص/ عرض**) فعل سيميائي بامتياز فيه يصبح كل شيء عبارة عن دال يؤدي الى مدلول متعدد الاتجاهات بناءًا على قدرة العلامة على التحول، كما أنّه عمل فني يعتمد على الشفرة مما يشكل أحد المعطيات الأساسية التي تسمح للسيماء بدراسة الظاهرة المسرحية وتحليلها.

ولأنّ المسرح يعد مرتعا خصبا للعلامات اللسانية والعلامات غير اللسانية، فإن المتلقي يقيم علاقة ذهنية تلتقط شفرات تستوجب التحليل، مما يبقي نصوصه مثار جدل لا ينتهي بوصفها فكرا لا يتحقق إلا حين يجد الاستجابة والتلقي، عندها يتحول الى اسئلة واجابات في الوقت ذاته. فالنصوص تتبلور عبر اساليب تعبيرها واتصالها مع الاخرين وهناك تتجلى فاعليتها وقيمتها وتأثيرها.

ولكن ما يواجه الباحث من صعوبات تكمن في ضرورة التفريق بين النص و العرض فالنص المكتوب يبقى بحاجة لأن يفعل ضمن السياق المسرحي مع اخضاعه لعملية التجسيد داخل بنية الفضاءات الدرامية أين تفجر مكنوناته وتكتشف محمولاته الدلالية، وهذا ما ذهبت إليه **باولا غوللي بوليتاني** بقولها (**إنّ وحدات النص المكتوب التي يمكن تحويلها للمسرح لا ينبغي ان ينظر اليها كوحدات نص لساني فقط بل انها قوة كامنة في النص المكتوب**)[1]؛ كما يجب التنبه إلى أنّ النص المسرحي في بنائه الدرامي له علاقات مع نصوص سابقة، إنّه(**عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص اخرى**)[1] كما تؤكد **جوليا كريستفا**؛ وهنا تكون هذه النصوص في

1. كير ايلام ، سيمياء المسرح والدراما ، ترجمة رئيف كرم ، المركز الثقافي العربي ، بيروت 1992، ص: 244.

علاقة متداخلة ومتفاعلة تفكك لغة الاتصال عبر وسائل تعبيرية متعددة ثم تعيد تركيبها فتبني لغة اخرى قابلة لإنتاج وبث دوال جديدة.

بهذا الطرح يجمع النقاد على أن النص المكتوب والنص المسرحي المعد دراميا تربطهما علاقة متبادلة وهي التي تؤسس للبينصية الفعالة Intertextualité التي تظهر على شكل وحدات لغوية او مادية أو رمزية عبر نصوص العرض.

من خلال ما تمّ تناوله، نتأكد أنّ الفن المسرحي متسم بالازدواجية القائمة على اندماج نص المكتوب مع نص الاخراج، وهذا ما يساهم في اثارة طاقة النص وتفعيل محمولاته السيميائية واكتشاف تقنياته اللغوية تلك التي سنحاول التطرق إليها بالبحث أين يمكننا تفكيك بعض شيفراتها لعلها تنتج دلالات أخرى لم يكن يقصدها الكاتب، فالخطاب المسرحي يستوعب تحولات النصوص مما يمكّن المتلقي من تحويلها من المقترح الذهني المتخيل الى الانجاز المشهدي الجمالي المحمل بالرموز والدلالات والإحالات التأويلية المفتوحة كونها تتضمن البعد التخيلي للمتلقي المقترن بردود أفعاله المحتملة.

بناءًا على ما تمّ ذكره، تساورنا عديد الأسئلة التي تثير الذهن وتحرك الفكر ونحن نتناول مسرحية الفيل يا يا ملك الزمن بالدراسة، لكنها بالمقابل تكون لنا نبراسا يضيء الطريق في الإجابة على الكيفية التي تمكن المتلقي من انتاج دلالات المسرحية، رغم أنّ سعد الله ونوس له طريقة خاصة كونه يعتمد على الكتابة المشهدية وفضاء المسرحة* والتي تعد منطلقا لتعددية نصية تحفل بها البنية المشهدية الشاملة.

---

1. كير ايلام ، سيمياء المسرح والدراما ، ترجمة رئيف كرم ، ، ص: 461.

*المسرحة تعني فن او تقنية تحويل النص الى خطاب مسرحي محمل بدلالات كثيفة تنفتح على مجالات ابعد من حدود السرد المكتوب . او بعبارة انها توظيف ووعي بمفردات وعنا صر العمل المسرحي المادية المجسدة بكل ما يتوفر عليه من ايحاءات وتوليدات ومعطيات خارجية، أي كل ما يتعلق ببنية النص من الخارج.

و إنّ الكتابة المشهدية على خلاف الكتابة السردية – تميز بها كثير من المسرحيين العرب–تجعل النص يتشكل وفق آلية ضبط جديدة لشفراته وكيفية انتظامها وتوزيعها في بنية الخطاب ، فالنص المكتوب يجب ان يكون معد اساسا للانجاز المشهدي ولهذا فهو في حالة تشغيل مستمرة يكون فيها خاضعا للحذف والتبديل والاحلال والانزياح والاضافة انطلاقا من كون خطاب العرض بنية هرمية للعناصر الناشئة فيه او المكونة له ، **(ان المسرح يحتمل التبدل في التراتب الهرمي وهذا يرتبط بقابلية تحول العلامة المسرحية** على حد قول **هونزل جندريك** التي من شانها ان تغير مفهوم الدلالة ، بل تنتج دلالات جديدة تجعل النص المكتوب ينحرف عن سياقهُ اللغوي، ليذوب ضمن نسيج التكوينات السمع بصرية. (ينظر:حسن الانصاري، الإثراء الدلالي في الخطاب المسرحي بين مدونة المكتوب و فضاء العرض)

فالكتابة المشهدية ترتقي بدرامية النص وتخصب علاماته المتحولة ليصبح بنية ضمن فضاء مغاير يصنع فضاءات متعددة ينتجها المؤلف والمتلقي معا. ولا تتحقق الكتابة المشهدية إلا إذا توفرت الإجراءات التالية

التكيف: Adaptation يعد النص المسرحي المكتوب وفق مفهوم المسرحة عنصرا ثابتا تشكله مجموعة علامات لفظية – لغوية– محددة ولكن تكيفه ضمن نص العرض يحوله الى بؤرة من الاحتمالات والتوقعات اللامحدوة ، حيث ان الصورة والحركة حين تلازمان اللغة تعملان على تحويلها من كونها علاقة ثابتة الدلالة الى كونها طاقة ايحائية ومركز من مراكز التشفير يحفل بها خطاب العرض.(قاموس المسرح ، مجلة المسرح، القاهرة ، عدد 57 سنة 1993 ، ص 32)

التحويل : Transmutation ان الطابع التركيبي للخطاب المسرحي المتميز بفاعلية تحولاته الافقية والعمودية التي تحصل بفعل حالات الهدم والبناء المستمرين داخل فضاء الانشاء المسرحي هو ما يمنح العرض قدرة في تحويل دلالة الاشياء من حالة الى أخرى، ومع كل خروج نصي على المنطق السائد يعد من قبيل المسرحة واضافة عناصر جديدة لم تكن موجودة اصلا او عجز عن كشفها النص المكتوب , فالمتلقي يملئ فجوات المرسل الاول (بل واحيانا يخلخل بنية المكتوب تماما ويشيد تحديداته الذاتيه في الفضاءالمسرحي عندها سيتحول النص المكتوب الى تداولية بصرية تتمظهر فيها الصيغ اللغوية الى انساق وعلامات حسية وبصرية)؛ ينظر من(قاموس المسرح ، مجلة المسرح، ص 32)

ألتلقي Reception : اذا كان هدف الكتابة المشهدية هو تحويل وصياغة تركيبات نصية متداخلة بمساعدة الذوات المنجزة فأن هذا الإنجاز مهما بلغ من الدقة لا يتحقق إلاّ بوجود قاسم مشترك بين ذات الباث المختلفة عبر نصوص المشهدية ودلالاتها و نسقها الرمزي وبين ذات المتلقي التي ينبغي ان تكون حاضرة في راهنية العرض وضمن المعادلة التواصلية لاستقبال الرسائل الحسية في صيغها البصرية والسمعية والحركية ، فكفاءة التلقي تساهم في تكاملية النصوص المشهدية وبما يجعل من علاماتها الداخلية امتدادا" للعلامات الاجتماعية والممارسات الواقعية ، مما يسمح للمتلقي من أن يشكل عالما خياليا دلالته من المضمرات النصية فيحيل علاقاتها بالمرجع ، باعتبار ان فعل المسرحة هو تسجيل ما هو مدهش للمتلقي واقامة علاقة مغايرة للحياة اليومية او فعلا تشخيصيا، و بناءا خيالياً (فالمسرحة تبدو كما لو كانت دمجا للخيال في عرض داخل فضاء مغاير يضع الناظر والمنظور كلا في مواجه الاخر) ينظر(جوزيت فيرال ، المسرحانية وخصوصية اللغة المسرحية ، تر: صالح راشد) .

المبحث الأول: سيميائية العنوان

يعتبر كثير من النقاد أنّ العنوان من أهم العوامل المساهمة في نجاح العمل الدرامي السنيمائي ، فهو يقوم في كثير من الأحيان بالوظيفة الإغرائية اتجاه المتلقي ، فقد يكون سببا في شيوع العمل الإبداعي و انتشاره، أو يكون وبلا على صاحبه؛ وانطلاقا من هذا التوجه أولى السيميائيون أهمية خاصة له فهو(**أكبر من النص إذ له الصدارة ويبرز متميزا بشكله وحجمه)**[1] وهو كما يزعم **جاك فونتاني** (**العنوان مع علامات أخرى من أقسام النادرة في النص التي تظهر على الغلاف، وهو نص مواز)**[2]بل إنّ له القدرة على مسار تلقي النص لدى القارئ أو المشاهد.

العنوان إذًا كما تذهب إليه بشرى البستاني (**رسالة لغوية تعرف بتلك الهوية وتحدد مضمونها تجذب القارئ وتغريه بقراءتها، فهو الظاهر الذي يحدد باطن النص ومحتواه)**[3]

(فأي قراءة استكشافية لابد أن تنطلق من العنوان كونه **ليس زائدة لغوية يمكن استئصالها من جسد النص)**[4]

و أما رولان بارت فقد نظر إلى العنوان على أنه (**نظام سيميولوجي يحمل في طياته قيما أخلاقية و اجتماعية وايديولوجية)**[1]

فرغم هذه المقاربات المتعددة فإنّ الجامع بينها واحد هو أنّ العنوان رمز دال على مدلول سواء أكان فيلما سينمائيا أو كتابا، **إنّه (يتصدر ما يدل عليه ويميزه عن غيره ويفصله ويحدد كيانه المستقل)**[2]؛ هذا الأمر يحيلنا إلى وظائف العنوان المتعددة والمرتبطة بأطراف عملية الارسال (مرسل – رسالة-مرسل إليه) فإن كان العنوان رسالة يغدو الأمر على النحو التالي: معنون –عنوان – معنون إليه.

---

1. بشرى البستاني، قراءات في الشعر الحديث، دار الكتاب، بيروت، 2002، ص:34.
2. عبد الحميد هيمة، علامات في الإبداع الجزائري، مديرية الثقافة سطيف،2000، ص:64
3. Leo Hook- la marque du titre-p05
4. شادية شقرون، سيمياء العنوان في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي، الملتقى الوطني الأول للسيمياء بسكرة
5. بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة الأردنية، ط1،2001،ص:37
6. المرجع نفسه، ص ن.

1-1: وظائف العنوان:

يعد **لوي هوك** أبرز النقاد الذين حاولوا التأسيس للعنوان، ولأجل ذلك راح يحدد هذه الوظائف من خلال علاقة العنوان بالنص وعلاقته بالمتلقي ونوردها على النحو التالي:

1-1-1/الوظيفة التعينية:

وتكون بين الكاتب والنص أين يستوجب على المؤلف **(عنونة إبداعه كي يحدد به نصه ويبن انتمائه حتى يتداوله القارئ، فبواسطة العنوان يميز بين مؤلف ومؤلف آخر)**[1]

1-1-2/الوظيفة الوصفية:

تكون بين النص والعنوان وهنا نورد قول **عبد القادر رحيم** في كتابه علم العنونة **(يسعى العنوان عبرها إلى تحقيق أكبر قدر من المردودية، وهو ما يجعلها المسؤولة عن الانتقادات الموجهة إلى العنوان والصادرة عن المبدعين والمنظرين الذين يبدون انزعاجهم أمام التأثير الذي يمارسه العنوان عند تلقي النص بفعل وخاصيته التثقيفية الموجهة إلى القارئ)**[2]

1-1-3 /الوظيفة الإغرائية:

بين القارئ والنص المعنون؛ فإنّ المتلقي **(**يجد **نوعا من الدهشة منذ اطلالته الأولى على العنوان فيكتشف أنّها دهشة في محلها من حيث هي ترتكز على أسس متينة وجمالية وإبداعية ترنو نحو التجديد والابتكار للغة وإيقاع وصورة ذهنية، ففي أحيان كثيرة نرى الدهشة كانت مفتعلة)**[3]؛ وقصد إثارة المتلقي فإنّ **(أي عنوان يضع المبدع في الحسبان ذوق المتلقي ...فإنه يميل إلى أقرب العناوين إلى نفسية المتلقي ليستميله إلى كتابه/نصه رغبة منه في انتشاره و تداوله)**[4] .

---

1. جيرار جينيت، عتبات، تر: ع الحق بلعابد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1،2008، ص:67
2. عبد القادر رحيم، علم العنونة، منشورات الجامعة، بسكرة، الجزائر،2008، ص:56
3. بسام قطوس، سيمياء العنوان، منشورات وزارة الثقافة الأردنية، عمان، الأردن، 2001 ص:60
4. عبد القادر رحيم، علم العنونة، ص:61

1 -2/ العنوان والسيمياء:

لقد أولت الدراسات السيميائية اهتماما كبيرا للعنوان، من منظور أنه عنصر إشاري دال على النص الدرامي، كما يعد مؤشرا على الموضوع ويعمل على تعيين النص.

هذا الأمر يجعل من العنوان علامة تحيل على صاحبها، وبهذا يصبح معرّفا بصاحبه وعلامة عليه، فبمجرّد ذكرنا لعنوان "**الفيل يا ملك الزمان**" إلا وتكون الإحالة على شخص "سعد الله ونوس"؛ فالعنوان إذًا عتبة نصية أولى تستوقف القارئ قبل ولوجه إلى عالم النص الدرامي، وهو عالم أول يطل على المتلقي.

وإذا كانت الأيقونة أجود أنواع العلامة فإن العنوان يعد أيقونا من حيث أنه يمثل تصورا أوليا، ومن خلال ذلك "**يتمكن من تحديد هوية النص ووظائفه المتمثلة في التعيين والإشارة إلى المحتوى ثم إغواء المتلقي**"[1]، فعلى هذا الأساس يقوم العنوان بتحديد نوعية النصوص.

إنّ العنوان من خلال انفراده 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؛ فدراسة العنوان سيميائيا تتبع كما يقول بسام قطوس **(من كونه يجسد أعلى اقتصاد لغوي ممكن ليفرض أعلى فعالية تلقٍ ممكنة، مما يدفع إلى استثمار منجزات التأويل)**[2]**، فسعد الله ونوس** استطاع من خلال اختيار عنوان **الفيل يا ملك الزمان** من استفزاز المتلقي وجعله يبحر في تأويل هذه الملفوظات الواردة بصورة مقتصدة كونها جزء يحيل على الكلّ، لكنها تثير جملة من الأسئلة: ما قصة هذا الفيل؟ وما علاقته بالملك؟

---

1. شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص:36.
2. بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص:36.

وهل أداة النداء جاءت للاستغاثة من الفيل أو الاستغاثة لأجله، فهذه التساؤلات ألقت بضلالها على الملتقي، وجعلته يسعى إلى عملية تأويلية مسبقة وبهذا أصبح "**العنوان علامة دالة على النص**"[1]

وبالإجابة عن هذه التساؤلات تبدأ عملية التأويل، ويأخذ العنوان مؤَوِّلته، وهذا ما يدفع بنا إلى وضع استراتيجية تساعدنا على دراسة سيمياء العنوان من زوايا نراها مهمة، كونها تساهم في تسليط الضوء عليه من خلال الفعل التواصلي الذي يقوم به.

3-1: العنوان والمتلقي:

ولأنّ العنوان، ينطوي على سر النص ومفتاحه، وكذا توجهات صاحبه ومقاصده، فإنّه يشكل أول اتصال نوعي بين المرسل والمتلقي، ومن هنا فالمتلقي مجبر على القراءة العنوان انطلاقا من مستويين:

"المستوى الأول، مستوى ينظر فيه إلى العنوان بوصفه بنية مستقلة لها اشتغالها الدلائلي الخاص.

المستوى الثاني، مستوى تتخطى فيه الإنتاجية الدلالة بهذه البنية حدودها متجهة إلى العمل، ومشتبكة مع دلائليته دافعة ومحفزة إنتاجيتها الخاصة بها"[1].

والعنوان عدا عن كونه يشكل حمولة دلالية، فهو قبل ذلك علامة أو إشارة تواصلية*، له وجود فيزيقي/ مادي، وهو أول لقاء مادي محسوس يتم بين المرسل (النَّاص) والمتلقي أو مستقبل النّص.

---

1. شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، ص:11.
2. بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص:35.

*يرى الناقد طاهر روينية (أنّ العنوان عبارة عن نص يعاند نصا آخر ليقوم مقامه أو لِيُعَيِنَهُ، ويؤكد تفرده على مرّ الزمان، وهو قبل كل شيء علامة اختلاقية عدولية، يسمح تأويلها بتقديم عدد من الإشارات والتنبؤات حول محتوى النص ووظيفته المرجعية، ومعانيه المصاحبة وصفاته الرمزية، وهو من كل هذه الخصائص يقوم بوظيفتي التحريض والإشهار) (ينظر، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة 17/15 ماي، 1995، ص141.)

وفي هذا السياق يعلق بسام قطوس على ذلك بقوله: **(يغدو العنوان إشارة مختزلة ذات بعد إشاري سيميائي. وهو بما هو إشارة سيميائية، يؤسس لفضاء نصي واسع، قد يفجر ما كان هاجعاً أو ساكناً في وعي المتلقي أو لا وعيه من حمولة ثقافية أو فكرية يبدأ المتلقي معها فوراً عملية التأويل)**[1]، لذا فإنّه من الخطأ الاعتقاد أن العنوان في النص الدرامي "**الفيل يا ملك الزمان** "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 والعنوان مدلول؛ مما يجعلنا إزاء رسالة Message يمكن تفكيك تراكيبها.

قد يعدّ العنوان مفتاح للتأويل، لكن ذلك قد يخالف آلية الفهم، «**فالفهم عملية إحالية (إشارية) REFERENTIAL بالأساس، فنحن نفهم الشيء بمقارنته بشيء آخر لدينا به معرفة. وما نفهمه يشكّل نفسه في وحدات منظمة أو دوائر مكونة من أجزاء. نحن نفهم معنى الكلمة المفردة داخل الجملة بإحالتها إلى الجملة الكلية، والجملة بدورها يعتمد معناها الكلي على معنى كلماتها المفردة. وتمتد هذه العلاقة التبادلية لتشمل المفاهيم الذهنية**»[2].

و«**إذا تعين علينا أن نفهم الكل لكي نفهم الأجزاء، فلن يتأتى لنا أن نفهم أي شيء. غير أننا قلنا إن الجزء يستمد معناه من الكل. ومن المؤكد من الجهة الأخرى أننا لا يمكن أن نبدأ من الكل غير المتميز إلى أجزاء**»[3].

فعملية الفهم عملية معقدة تقوم باستمداد أجزائها بآلية متناوبة من الجزء للكل ومن الكل للجزء، فهي تحيل الجزء غير المفهوم إلى السياق، ولتفهم السياق العام تعود إلى أجزائه. لذا فإنّه من غير المعقول ان يدرك المتلقي دلالات **الفيل يا ملك الزمان** والتي هي جزء إن لم يعد إلى سياق النص* في حد ذاته باعتباره كلاّ، لأنّ كل قراءة للعنوان لا تعدو كونها تأويلا، وهو ما يدفعنا للبحث في دلاته المتوالدة.

---

1. بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص:36.
2. عادل مصطفى، فهم الفهم مدخل إلى الهرمنيوطيقا، مركز الدراسات العربية، الإسكندرية، مصر، ص:99.
3. عادل مصطفى، فهم الفهم مدخل إلى الهرمنيوطيقا، ص: 100.

1-4/ التركيب الكيمياوي العنوان:

يعتبر العنوان في الدرس السيميائي من أهم المحطات الواجب تناولها بالبحث، "**كونه نظاما ذا أبعاد دلالية وأخرى رمزية تغري الباحث بتتبع دلالاته ومحاولة فك شفرته الرامزة**"[1]، فهو مفتاح يتسلح به قصد الولوج إلى أغوار النص أين تستنطق وظائفه المرجعية والإفهامية التي تربطه بالنص وبالقارئ، إنّه وباختصار "**نص مختزل مكثف الدلالة**"[2]، فالعلاقة بين ثنائية العنوان والنص علاقة مؤسسة "**إذ يعدّ العنوان مرسلة لغوية تتصل لحظة ميلادها بحبل سري يربطها بالنص لحظة الكتابة والقراءة معا، فتكون للنص بمثابة الرأس للجسد، نظرا لما يتمتع به العنوان من خصائص تعبيرية وجمالية كبساطة العبارة وكثافة الدلالة وأخرى استراتيجية، إذ يحتل الصدارة في الفضاء النصي**"[3].

إنّ رصد العنونة رصدا سيميوطيقيا، يجرّنا للحديث عن بناء العنوان من حيث البنية التركيبية التي تعدّ "**الوحدة اللّغوية الرئيسة في عملية التواصل**"[4]، فنوع الجملة المشكّلة للعنوان تسمح لنا بتفكيك الدلالة وتأويل المعنى، خاصة إذا علمنا أنّ نص المسرحية "**الفيل يا ملك الزمان**" التي تتعرض لها الدِّراسة، لها خصائصها التركيبية التي تتفاعل

---

*يرى بعض النقاد أنّ العودة لمفاوضة العنوان، ومن ثم النص حتى فك شيفرته، تفقد العنوان كما خاصيته الدلالية المستقلة، وتجعله عقبة أمام المتلقي، فالعنوان يظهر جلياً بنصاعته بعد قراءة النص، ويكتسب دلالته في سياق العمل، فلا يمكن أن تعطي كلمةٌ واحدةٌ دلالةً على نصٍ بأكمله، إنما قد يكون لها جزء من هذه الدلالة، فالعنوان يعتبر عتبة نصية يستهل بها، والاستهلال أقدر على أن يتحمل كل هذه الطاقات الدلالية والعلامات المختزلة والمعاني الموحية.

1. Léo Hock , la marque du titre , dispositifs Sémiotiques d'une moutors publishers .Paris 1981, p5.

2. الطيب بودربالة: قراءة في كتاب سيمياء العنوان للدكتور بسام قطوس، محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيمياء، والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، 15، 16، أفريل ،2002 ، ص52.

3. شادية شقروش: سيميائية العنوان في "مقام البوح" لـ:عبد الله العيش ،محاضرات الملتقى الوطني الأول السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، 6، 7، نوفمبر، 2000، ص271.

4. محمد كراكبي: خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي نواس الحمداني، دراسة صوتية وتركيبية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2003، ص123.

داخلها، فعنوان "**الفيل يا ملك الزمان**"، اختاره سعد الله ونوس كجملة اسمية غير تامة تنتظر إكمالها من طرف المتلقي بما يوضح مقصدها، فقد يتوقع بعدها سرد لمظالم الفيل بقوة وجرأة، كما يمكنه توقع أنّ الخوف يكمم الأفواه فتتحول الشكوى لطلب بتزويج الفيل فيزداد القهر الذي تستحقه شعوب بنت بداخلها جدارا من الخوف.

فالجملة الاسمية "**الفيل يا ملك الزمان**" حاوت تحدي تموضعاتها المركزية: الخطابية والواقعية معا، وقد اتضحت هذه الفكرة من خلال جعل **الفيل** (أداة للقهر في يد كل حاكم) وذلك أمام الخوف الذى كمم الأفواه، وجمد العقول، أين ترك المؤلف الحرية في تحديد نوعيته و مظاهره ما بين خوف مادى سببه ضخامة الفيل يرتع بين عامة الناس، وخوف معنوي نسجت خيوطه أوهام الشعب حول جبروت **ملك الزمان**(سلطة طاغية تستمتع بخنوع العامة) القابع في برجه العاجي وقصره الماسي غير المبالي الرعية في بؤسها وفقرها، هذه الفكرة تنعكس من خلال ثنائية المكان **"زقاق تحصره في الخلف بيوت بائسة يتراكم عليها القدم والأوساخ"**[1] في مقابل مظاهر الفخامة والعز في قصر الملك.

بناءً على ما ذكر، فإن "**الفيل يا ملك الزمان**" كعنوان، يمكن أن يكون خطابا سياسيا يصلح لأن يكون وثيقة مؤرخة لفصول اللاوعي، التي اعترت الشعوب العربية نتيجة توجهات سياسية محدد في فترة ما، لكن ألا يكون هذا العنوان جمع ما لا يجمع من صور تحمل فعل التضاد من خلال إلحاق فعل الصرخة بفعل النداء في محاولة

لكسر حاجز الخوف ورغبة في قتل الفيل، أم ستتجمد الملامح ويتحول الخوف صمتاً بارداً، ويتقهقر الجميع ويطلبوا ضرورة تزويج الفيل؟ أليس هذا نوع من أنواع النفاق الاجتماعي والسياسي؟ ألا يمكن اعتبار العنوان انتصارا من الكاتب في نصه لفكرة التثوير الجمعي في مقابل البطولة أو المواجهة الفردية؟ وعلى أساس هذا الطرح، فإن النواة الدلالية المسماة في العنوان ذي الضلعين المتضادين، تجعل الباحث أمام الاحتمالات التالية:

1: الفيل(-). ملك الزمان (+) = سالب

2: الفيل(-). ملك الزمان(-) = موجب

3: الفيل(+). ملك الزمان (+) = موجب

---

1. مسرحية الفيل يا ملك الزمان، ص:01.

ومن خلال هذه العملية، نجد أن الضلعين 1, 2, إذا توافرا أحدثا التكامل المرجو، فالملوك تمتلك ما لا تمتلكه الرعية و ما الفيل إلا أداة للتميز في التملك؛ ولكن بمجرد معرفتنا بالشخصية الرئيسة **زكرياء (شاب نحيل، عصبي الوجه، عيناه محتقنتان غضبا)**[1]، الساخط على الأوضاع و الراغب في ثورة الجميع من خلال صرخة جماعية يكون أول من يبدأ في إطلاقها، يصبح هذا الشاب كمادة اليود الكاشفة للون التركيبة الاجتماعية القائمة على الخوف و الاتكالية.

أمّا الملاحظة الثانية، فتمثلت في أنّ عنوان **الفيل يا ملك الزمان** جاء معرفا، مما **(فتح باب التأويل والتفسير لدى المتلقي بصورة واسعة ومن دون تحديد لمجال قد يحصر تفكيره)**[2]؛ ورغم أنّ وحدتين المعجميتين **(الفيل/ ملك الزمان)** جسدتا المفارقة بين خطين متوازيين مجموعة التقاطع بينهما خالية عند الدلالة، لكنهما عند الدمج غلب أحدهما الأخر ومن هنا فإنّ المتلقي عند القراءة يذهب مباشرة إلى حالة من التنافر ونوع من القسوة التي يحسها بسبب جمع ما لا يجمع.

وتجدر الإشارة إلى ملاحظة وجب التنبه إليها، هي أنّ هذا التركيب في العنوان قائم على لجملة الاسمية مبتدؤها محذف ومقدر، **(مما يوفر الاقتصاد في العنوان ويساهم في بروز وظيفته التعيينية أو وظيفة التسمية)**[1].

وبناءً على تمّ ذكره يمكننا القول أن هناك نقاط تبرز، فتثير انتباه الباحث، عند تناوله لسيمياء العنوان:

- إنّ تركيب العنوان يحدث له فعل اعتصار الدلالة المولّدة والمساهمة في استثمار المعاني المحركة للعقل الواعي والنظر المدقق، مما سمح للمؤلف **سعد الله ونوس** في مسرحية "**الفيل يا ملك الزمان**" تجهيز أجواء الفعل الدرامي وجعل مجاريه تلتئم في مكان محدد.

---

1. المسرحية الفيل يا ملك الزمان، ص:05.
2. شعيب خليفي، هوية العلامات في العتبات و بناء التأويل، ص: 37
3. محمد عويس، العنوان في الأدب العربي النشأة والتطور، مكتبة الانجلومصرية، القاهرة، ص:36.

– إنّ تركيب عنوان "**الفيل يا ملك الزمان**" أسس لوجود انتقائي هو من صميم انشغالات الذات العربية الباحثة على معياريتها الخاصة دون الاحتكام إلى أي سلطة استبدادية، **فما الفيل** (أداة القهر) إلاّ صمت قابع في المسافات المعتمة التي تأبى التموضع المؤسساتي، وما الصرخة في وجه **ملك الزمان** إلاّ ما كان تثويرا جمعيا على التوصيف الثابت أساسه خوف يصنع حاكم طاغية؛ لذلك يمكن القول أنّ عنوان **الفيل يا ملك الزمان** حاول مجاوزة المعيارية الموروثة الثابتة بعد الثورة عليها وتقديم بديل لغوي يأبى التصنيف.

المبحث الثاني: 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،» **لأنّ الذات المنتجة للخطاب ذات معرفية، ممّا 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**

---

1. إدريس بلمليح: نماذج من الذات المنتجة للخطاب العربي الحديث، منشورات زاوية للفنون الثقافية، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 2005 ،ص:79.

*كلمةpara texte مكونة من جزئين para و تحمل عدة معاني في اللغة اليونانية واللاتينية فهي تحمل معنى الشبيه , المماثل , المساوي , الملائمة , الموازي، اما الجزء الثاني texte فترجع للكلمة اللاتينية textus والتي تعني النسيج و الثوب , تسلسل الافكار و توالي الكلمات .

****العتبات النصية هي**: المداخل التي تجعل المتلقي يمسك بالخيوط الأولية والأساسية للعمل المعروض، وهو أيضا البهو - Vestibule - بتعبير لوي بورخيس(Louis Bourges)، الذي منه ندلف إلى دهاليز نتحاور فيها مع المؤلف الحقيقي والمتخيل، داخل فضاء تكون إضاءته خافتة، والحوار قائم في شكليه العمودي والأفقي حول النص ومكوناته المتعددة التي نربط من خلالها مع المحكي علاقات عدة، باعتبار أن النص الدرامي يتضمن نصا موازيا، (Paratexte) ،الذي هو ما يتكون منه العمل الفني، ويفككه جيرار جنيت (G.Genette (إلى النص المحيط (Peritexte)، والنص الفوقي ((Epitexte. ينظر، جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، شركة الرابطة، المغرب، ط1، 2014، ص:11.

المتلقي أن يلج إلى عوالم النص الأصلي، ولا يفتح مغاليقه ولا يكشف أغواره، فالنص الموازي –إذًا–هو خيط يربط بين ما يتصوره المؤلف وما يجب أن يتصوره القارئ "[1] ؛ فيمكن للباحث أن "**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 "**[2]؛ وهذه العتبات قد تربط علاقة جدلية مع النص بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

فالنص الموازي بحسب **محمد بنيس** هو تلك "**العناصر الموجودة على حدود النص، داخله وخارجه في آن، تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته، وتنفصل عنه انفصالا يسمح للداخل النصي، كبنية وبناء، أن يشتغل وينتج دلاليته**"[3]. في السياق نفسه يعرف جنيت النص الموازي، في كتابه (الأطراس Palimpsestes)، على أنّه نمط ثان من التعالي النصي Trans textualité. "**ويتكون من علاقة هي عموما أقل وضوحا وأكثر اتساعا، ويقيمها النص في الكل الذي يشكله العمل الأدبي، مع ما يمكن أن نسميه بالنص الموازي، أو الملحقات النصية، كالعنوان، والعنوان الفردي، والعناوين الداخلية، والمقدمات، والملحقات، والتنبيهات، والتمهيد، والهوامش في أسفل الصفحة أو في النهاية، والمقتبسات والتزيينات، .....، وأنواع أخرى من العلامات الثانوية والإشارات الكتابية أو غيرها مما توفر للنص وسطا متنوعا. وقد يكون في بعض الأحيان شرحا**

1حميد لحمداني: لماذا النص الموازي ، مطبعة بن عزوز بالناظور، المغرب، ط1، سنة 1998م.ص:23.

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

2. محمد بنيس: الشعر العربي الحديث: بنياته وابدالاتها، التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1989، ص 77.

أو تعليقا رسميا أو شبه رسمي"[1]؛ فهذه العتبات تساعد على فهم خصوصية النص الدرامي، وتحديد مقاصده الدلالية والتداولية، إنّها محفل نصي قادر على إنتاج المعنى، وتشكيل الدلالة من خلال عملية التفاعل النصي. لذا، فإنّ لها " **الدور التواصلي الهام الذي تلعبه في توجيه القراءة، ورسم خطوطها الكبرى، لدرجة يمكن معها اعتبار كل قراءة ... بدونها بمثابة دراسة قيصرية اختزالية من شأنها إلحاق ضرر كبير بالنص، وتشويه أبعاده ومراميه**"[2].

وبناءً على ما تمّ طرحه، فإن الباحث يلمس أنّ النص الموازي له أهمية كبيرة في العملية التواصلية للخطاب الدرامي. من جانب آخر، يرى الكثير من المشتغلين على النص الموازي، أنّ له وظيفتان رئيستان، وظيفة جمالية تهتم بالجانب الشكلي من حيث التنميق و التزيين، ووظيفة تداولية–هذا الذي يهمنا في هذا البحث–والتي تعدّ أهم وظائف النص المرافق، فأهميتها تكمن في قدرتها على جلب اهتمام القارئ واستغوائه، بل إنّ هذه الوظيفة–كما يقول جيرارد جينات Gerard Gennet تكمن في "**كونها خطابا أساسيا ومساعدا مسخرا لخدمة شيء يثبت وجوده الحقيقي وهو النص، وهذا ما يكسبه قوة إنجازية وإخبارية باعتباره إرسالية موجهة إلى القراء أو الجمهور**"[3]

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**

---

1. Genette (G): **Palimpsestes.** Coll.Poétique Ed. Seuil, Paris, 1982 , p 9.
2. عبد العالي بوطيب، برج السعود وإشكالية العلاقة بين الروائي والتاريخي، مجلة المناهل، المغرب، العدد 55، السنة 22، يونيو، 1997، ص 64.
3. ينظر، فاطمة الذهبي، شعريات المتخيل اقتراب ظاهراتي، شركة النشر والتوزيع للمدارس، الدارالبيضاء، ط2006،1، ص: 203

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 ومحاوره" [1].

ومن هذا المنطلق أولت السيميائية للنص الموازي أهمية كبرى على اعتباره مدخلا إلى أعماق النص المسرحي، فكل الإشارات والتوجيهات المبثوثة بداخله لها أهمية، وكلّ إقصاء لها يجعل العمل ناقصا ومليئا بالثغرات. فالنص الموازي يعتبر حلقة وصل تربط بين تصورات القارئ والكاتب، كما يعتبر وسيلة لربط الرموز.

هذا الطرح، يجرّنا للحديث عن ضرورة الاهتمام بالعتبات النصية في مسرحية "**الفيل يا ملك الزمان**"، كونها أساسية لولوج عوالمه وفتح مغالقه، واستكناه أعماقه لكي نسبر أغواره، لأنّها تسمح بإيجاد " **تصور أولي يسعف النظرية النقدية في التحليل، وإرساء قواعد جديدة لدراسة الخطاب** "[2]، ومن الناحية العملية التطبيقية، فهذه العتبات تسعى إلى "**تقشير جيولوجيا المعنى بوعي يحفر في التفاصيل وفي النص الذي يحمل في نسيجه تعددية وظلالا لنصوص أخرى**"[3].

على ضوء هذه الأهمية، فإننا سنتناول العناصر التالية:

2-1/ العناوين الفرعية: هي العناوين المصاحبة للنص الدرامي، تقسم وتحدد فصول المسرحية، وإلى جانب الوظيفة الجمالية في النص، فإنّها تلعب دورًا كبيرًا في ايضاح المعاني وتوجيه القارئ. فهذه العناوين يدرجها أهل الاختصاص ضمن ما يسمى المستنسخات* **Clichés** النصية على اعتبارها عتبات نصية داخلية، قد ترد في شكل تيبوغرافية لغوية وبصرية بارزة الغية منها التضمين، والإيحاء إلى خلفيات النص وما يحمله من رسائل.

---

1. ينظر، حميد لحمداوي: لماذا النص الموازي، ص: 26.
2. شعيب حليفي، (النص الموازي للرواية-استراتيجية العنوان)، **مجلة الكرمل**، قبرص، العدد46 /1992، ص 82.
3. شعيب حليفي: نفسه، ص 83.

إنّ العناوين الفرعية(المستنسخات*) تعدّ محاولة جادة لاستحضار خطابات متعددة، ومتنوعة على مستوى المعرفة الخلفية للمتلقي، فهي تهدف إلى تحفيزه وإثارته ودفعه إلى استدعاء رصيده الفني والثقافي؛ ومن هنا **"تكمن أهميتها في بناء النص، وتوليده، وتحويله، وتحبيكه دراميا وحكائيا، باستعمال الكلمات-المفاتيح، والاستعانة بالمفاهيم الإحالية، وتوظيف العلامات السيميائية اللغوية والبصرية، والاسترشاد بالرموز الدالة"**[1].

وحين يركز المتفحص للنصوص الدرامية على العناوين الفرعية، سيجدها في الغالب حاملةً اسم البطل أو حادثة معينة، أو مكان وقعت فيه أحداث، أو مغامرة يخوضها البطل؛ والقصد من ذلك، يكمن في تكثيف الفصل أو خلق نوع من التساؤلات الكثيرة حول ما يحتويه الفصل أو المشهد، ممّا يجعل المتلقي أمام مجموعة من التأويلات كما أشار **" جيرار جينيت"**.

وإذا عدنا إلى النص المسرحي **"الفيل يا ملك الزمان"**، فإنّ سعد الله ونوس اعتمد في عنونة فصول مسرحيته، على قاعدة الإحالة الإيحائية القائمة على التحوير والإشارة الإحالية، ففي الفصل الأول، أشار إليه بالرقم (1)، ومما استفز القارئ وجعله يتساءل عن علاقة ذلك بالشخصية المسرحية والتي ذكرها كأرقام لا أسماء، أمّا الفصل الثاني فقد وظف كلمة (تدريبات) كوصف لحال الجماعة بعد ان تم الاتفاق على رفع الشكوى للملك؛ فالقارئ من خلال هذا العنوان، تتشكل لديه فكرة على حالة الخوف والارتباك، التي يعيشها الشعب، فمفردة (**التدريبات**) تحيل القارئ إلى الحالة النفسية والاجتماعية الطامحة إلى التغيير لكنها بأعماقها الداخلية مقتنعة بأنّ الملك يبقى ملكا، فلا دع لاستفزازه ولو بحركة.

أمّا الفصل الثالث فقد وظف المكان (**امام القصر**) تعبيرًا عن الإصرار والسعي لتبليغ الشكوى، بشكل جماعي دال على الوحدة.

---

* يسمي البعض هذه **المستنسخات** بـ**الكليشيهات**، لأنّها عبارة عن قوالب وأشكال أدبية جاهزة تستثمر في الإبداع الفني- على سبيل الخصوص-توليدا وتحويلا لإثارة المتلقي، وتشويقه على مستوى القراءة والتقبل الجمالي والفني. (ينظر، جميل الحمداوي، عتبات النص الأدبي، ص:134.

1. ينظر، جميل الحمداوي، عتبات النص الأدبي، ص:135.

لكن الإحالات النصية تجعل القارئ أمام حالة من الارتياب عمّا يمكن أن يحدث، فهل من الممكن ان يتشتت جمعهم؟ وهل سيحجم بعضهم بسبب الخوف؟

وبالنسبة للفصل الأخير، فإنّ المتلقي يقع في حالة من الإثارة، سببها العنوان **(أمام الملك)** الذي ذكر صفة الشخص الذي له تدور حوله فكرة ضرورة التغيير، إنّه صاحب السلطة والقرار الذي لا يمكن معارضته، إنّه حاكم البلاد الذي بسبب طغيانه الذي استشرى حتى في كمالياته –الفيل العابث–أصبح الشّعب يعاني. من هنا وفقط يمكن للقارئ التخمين في الحالة النفسية للجماعة التي ستقدم على فعل لم يسبقهم أحد إليه خاصة، فكيف يحتجون على أمر يخص الملك؟ فهل سيسمع شكواهم ويجد لهم حلا؟ أم هل سينفعل ويأمر بقتلهم لأنّهم تجرأوا على تقديم شكواهم له؟ كلّها تساؤلات تطرح نفسها وبقوة لدى القارئ، مما يجعله أمام عدة توقعات وافتراضات قد يسقطها على واقعه أو يستمدها منه.

على ضوء ذلك، نخلص الى أنّ هذه العناوين الفرعية، أخرجت النص من كونه كتابة إنشائية مجردة خالية من الفكر والأطروحات المعرفية والحقائق الثقافية، إلى نص غني يبني نفسه على أنقاض التجربة الذاتية للمتلقي المتفاعلة مع موضوع النص المسرحي، مما قد يغير مجرى الأحداث ويعطيها أبعادا خاصة بالقارئ.

2-2/طبيعة الحركة:

أمّا الخاصية الثانية، والمميزة للنص الموازي في النص الدامي **"الفيل يا ملك الزمان"**، فتبرز من خلال طبيعة النص في حد ذاته، والذي يمكن تقسيمها إلى ثلاثة أصناف، مما يسمح للمتلقي من رصد الحقائق المبطنة فيه، على ضوء:

أ-نص الحركة

ب-نص الانفعال

ج-نص تحويل الدلالة

فهذه التنوعات، تساعد الباحث على إجراء إحصاء يحدد نوعية الحركة المسيطرة على نص مسرحية "**الفيل يا ملك الزمان**"، مما يتيح له إمكانية تحليل طبيعة مجتمع القصة، وفي هذه النقطة بالذات، نتوسل بهذا الجدول لإيضاح الأمر.

النص الموازي	**الدلالة**	**الصفحة**
يعبر الزقاق رجل مسرع الخطى	حركة	01
متجهم الوجه	انفعال	01
الرجل2: جئت بعده، سمعت صراخا يذبح القلب	تحويل الدلالة	03
الرجل3: أرأيتم البيضة حين تسقط على الأرض	تحويل الدلالة	03
يهز رأسه	حركة	05
المرأة3(تعلو ولولتها): لا أمان في شيء	انفعال	08
الطفلة: لماذا يحب الملك فيلا مؤذيا يا أمي	انفعال	11
المرأة4: توجعي يا امرأة توجعي	انفعال	14
أعوذ بالله، كأنّ الشيطان يلبس صورته	تحويل الدلالة	15
تتنهد	انفعال	14
كلمة لا يحتملها رجل، أف	انفعال	16
زكريا: نولد ونموت وأعمارنا ليست إلاّ انتظار الفرج	تحويل الدلالة	19
الجماعة: كسر النخيل ولم يبق في البلدة إلاّ المعمر من النخيل	حركة	21
الجماعة: هدم بيت محمد إبراهيم، ولو كانوا هناك لعظم المأتم	حركة	22
الحارس: قبل أن تدخلوا نظفوا أحذيتكم، وانفضوا ثيابكم	حركة/ تحويل الدلالة	25

زكريا: امشوا بهدوء لا تجرّوا أحذيتكم	حركة	26
الحارس: الآن تدخلون قاعة العرش، الويل لكم إن بدر منكم شغب	حركة/ تحويل الدلالة	27
الملك متأففا: ماله الفيل؟	انفعال	28
زكريا (يائسا، يتلفت نحو الناس مقوسي الظهور في انحناء وخوف)	انفعال/ حركة/ تحويل الدلالة	32
زكريا (يمثل ما يقوله بخفة وروعة) نحن نحب الفيل يا ملك الزمان، مثلكم نحبه ونرعاه	حركة/ انفعال/ وتحويل الدلالة	32
الملك ضاحكا: مطلبكم أجيب تستطيعون الانصراف	انفعال/ تحويل الدلالة	32
الجماعة: عندما تتكاثر الفيلة تبدأ قصة جديدة	تحويل الدلالة	33
الجميع: حكاية دموية عنيفة، وفي سهرة أخرى، سنمثل جميعا تلك الحكاية	تحويل الدلاة	33

إذا تفحصنا هذا الجدول المعتمد على هذه الأمثلة، والمأخوذة من نص مسرحية **الفيل يا ملك الزمان**، على سبيل الذكر لا الحص؛ نرى أن معظم التوجيهات التي قدمها سعد الله ونوس، في نص مسرحيته لأي مخرج، كانت في معظمها متعلقة بفعل الحركة والأداء الذي استأثرت بالنصيب الأوفر، أمر يسهل على الممثل الاستعانة بالحركة الجسدية في تعابيره، كما يلزم المخرج بوضع الجانب السينوغرافي في الحسبان، بترك مساحات وفراغات على خشبة المسرح، فنص الفيل يا ملك الزمان له طابع أدائي.

أمّا الملاحظة الثانية، والتي تثير المتلقي، فتلمح ببروز جانب الانفعال بقوة، وقد يرجع الأمر إلى الحدث الدرامي في حد ذاته، فالكاتب ركز على الطبيعة النفسية للشخصيات الدرامية، والتي تعيش حالة من توتر والاحتقان بسبب ظلم حاكم واستبداده، فذكر هذه الظروف تمكن المتلقي بفعل اللاوعي من إسقاط ذلك على واقعه الراهن، إنّه أمر مقصود أراده سعد الله ونوس متعمدا لطبيعة مسرحه التسييسي.

أما فعل تحويل الدلالة فقد برز بدوره أيضا، ويعود ذلك إلى طبيعة الموضوع باعتباره نص سياسي، فرغم أنّ إشكاليته واضحة -التنديد بفعل الفيل-لا تحتاج إلى التلميح فالتصريح هو الأنسب في هذا المجال، لكن حالة الخوف والإحساس بالقهر، جعلت العامة تلمح إلى أحوالها ولو بطريقة تهكمية ساذجة، وحال نفسه يُلمح مع حراس القصر والملك ذاته حين كانت ردودهم وكلامهم بصبغته الأمرية، تحيل إلى عدم وضع هؤلاء العامة في الحسبان، فهم لا يرقون لأن يكون بشرا فيهتم لحالهم.

المبحث الثالث: سيميائية الفضاء المكاني في النص المسرحي:

لقد مرَ الفكر الإنساني على عديد المراحل ليصل إلى ما هو عليه من نضج، بدء بالتأسيس، فالنمو فالتعدد؛ والسيمياء كباقي العلوم شهدت مراحل مختلفة، لكنها حافظت على جوهرها، القائم على تحليل جميع المعارف ومظاهر السلوك الإنساني، مما دفعنا إلى الاقتراب من هذا الإجراء النقدي، «**فما حققته السيميائية من قفزة نوعية في دراسة الأشكال السردية بخاصة، والعمليات اللسانية وغير اللسانية بعامة، مبسطة نفوذها العلمي على حقول تحليلية مبنية أساساً على المنظور الافتراضي الاستنباطي**»[1].

ولأن المسرح فعل انساني يحاول تجسيد الحياة، فإن البحث السيميائي طرح إشكالية تحاور السيمياء، من حيث هي علم لدراسة العلامات داخل نظام بعينه، والفضاء الدرامي، من حيث هو بنيات كبرى وعناصر مورفولوجية ضخمة، داخل النسق اللساني للبناء السردي. خاصة "**أنّ الحوار بين السيميائيين الذين يعملون على النص الدرامي بشكل أساسي لا يستوي إلا في حالة نادرة**" [2].

فالمزج بين مقولات الدرس السيميائي والنتائج النظرية للبنية المكانية في المتخيل الدرامي، تفضي إلى طرح أسئلة جوهرية عن التمفصلات التطبيقية لهذا الامتزاج؛ إنّ القراءة السيميائية للبنية المكانية في النص المسرحي تنطلق من الكشف عن القوانين المادية والنفسية التي تحكم مجموعة علاماتها، وتمفصلاتها داخل التركيب المكاني نفسه، والذي يؤسس للفضاء المكاني ككل. وينطلق التعامل مع علامات (الفضاء المسرحي) من العلامة اللسانية، على اعتبار أن الفضاء الدرامي مثل المكونات الأخرى، لا يوجد إلا من خلال اللغة، فهو فضاء لفظي بامتياز، لذلك فإن التحليل الواعي للبنية المكانية، ينطلق عادة من الوحدات اللسانية وبعد تنزيل الوحدات البنائية للمكان (العلامات المكانية).

انطلاقاً من التحليل اللساني، تتم دراسة نظام هذه العلامات، ونسق انتظامها داخل المتخيل السردي، في علاقاتها الوظيفية والبنائية مع عناصره المختلفة، ثم بين هذه الوحدات المكانية بعضها ببعض.

---

1. رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة لنشر، الجزائر 2000، ص 97
2. .كير ايلام: سيمياء المسرح الدراما، تر: رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992. ص:35.

ولكن هذا الطرح، يلزمنا بضبط وتحديد مفهوم الفضاء *المكاني وتحديد دوره في البناء

*إنّ الباحث المتفحص في المعاجم العربية حول لفظ الفضاء، يجد أقوالا واتجاهات تؤدي إلى مفاهيم مخصوصة ومحددة؛ فقد أخذ الفضاء معنى المكان الوسع من الأرض، ففي الصحاح الفضاء يعني (**الساحة وما اتسع من الأرض، يقال: أفضيت إذا خرجت إلى الفضاء)** (ينظر، الجواهري، الصحاح، مجلد6، ص: 460.) ؛ **وفي** لسان العرب يقول ابن منظور **(وقد فضا المكان، وأفضى واتسع، وأفضى فلان إلى فلان أي وصل إليه، بمعنى صار بفرجته وفضائه وحيزه).** (ينظر، ابن منظور، لسان العرب، مادة(فضو)، مجلد 15، ص:180.)

كما وردت لفظة الفضاء بمعنى الحيز، فكلمة الفضاء تعني المكان المعلّم بحدود معينة، ومنها كلمة الماحوز الدالة على الموضع المتوجه إليه.

وبناءً على ما ذكر، يتضح للباحث أنّ المعاني المعجمية للفضاء تراوحت بين مدلولين:

- المكان الواسع سواء كان مليئا أو فارغا
- الحيز الدال على المكان المحدد بمعالم معينة.

أمّا في المعاجم الغربية، فلفظة الفضاء بحسب قاموس ROBERT تعني (اسم استعمل في القرن 12بصفة خاصة بمعنى الزمن، واستمر إلى غاية ق 16، ويقابله باللاتنية SPARTUM، أما في الفلسفة والعلم، فهو المحيط المثالي المتميز بظاهرية أجزائه، حيث تكمن إدراكاتنا التي تتضمن كل الامتدادات النهائية، وهو مقياس ورمز للزمن).

ينظر: Le robert alphabétique et analogique de la langue française ، paris, 1977, p : 625

-أمّا إذا اتصل المعنى بالمكان والموضع، فإنّ المعاجم الغربية فرقته عن باقي المصطلحات فالفضاء (ESPACE) والمكان(LIEU) والموقع(LOCALITE)؛ لكن يجب التنبيه إلى أنّ الكلاسيكيين اكتفوا في البداية بمصطلح المكان (LIEU) لتطلق على جميع أنواع المكان، لكن محدودية الاستعمال اضطرتهم إلى استخدام كلمة فضاء (ESPACE) ليعبروا عن رغباتهم بطريقة صحيحة، أما الانجليز فأضافوا كلمة الموضع للتعبير عن المكان المحدد لوقوع الحدث لوجود شيء.

- لكن تجدر الإشارة، إلى أنّ الدراسات المعاصرة أوجدت لنا ما يسمى بـ: (علم المكان / البروكسيميا)؛ إنّه علم مختص بدراسة المكان من حيث إدراك الأشخاص له، وطريقة استعمالهم له، و(**يتصف ذلك** الاستعمال بكونه غير واع ومشترك بين أفراد المجتمع الواحد).

وقد كشف البروكسيميا عن أربع مسافات يأخذها الانسان وحده عفويا أو إراديا مع الآخرين في مكان ما وهي:

المسافة الحميمية:لا تتجاوز 45 سم، وتمثل حد التّماس الجسدي مع الآخر

المسافة الشخصية: لا تتجاوز120سم، وقد تمثل أحيانا حد التّماس الجسدي.

المسافة الاجتماعية: لا تتجاوز 220 سم، تكون المسافة قائمة على العلاقات التجارية التبادلية، أي أنّها مسافة مصلحية، فاشتراك الافراد فيها ليس شخصيا بل مصلحي. (ينظر، مصطفى الضبع، استراتيجية المكان)

المسرحي على اعتبار أنّه: "**يمثل مكونا محوريا في بنية السرد، بحيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان فلا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أن كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدد وزمن معين**"[1].

لقد شاع بين المتداولين العرب استعمال مصطلحات فرنسية الفضاء (ESPACE) والمكان(LIEU) والموقع(LOCALITE) للدلالة على المكان والحيز، لكن يجب التنبه أنّ هناك فروقات تظهر، فمصطلح المكان يستعمل للدلالة على LIEU أما الحيز المكاني في يستعمل للدلالة على الفضاء ESPACE؛ إنّ هذه الملاحظة تستوجب على الباحث العربي التنبه إلى أهمية توظيف مصطلح الفضاء **المكاني** لما له من دور في إبراز الطابع الرئيسي للنص الدرامي وما يضفي عليه من طابع نفسي وأيديولوجي ورمزي، كونه يتحكم في حركة النص فيكون فاعلا في شخصياته.

فبعض من أهل الاختصاص يعرف مصطلح الفضاء المسرحي ESPACE باللغة الفرنسية، وSPACE باللغة الانجليزية على أنُه" **المكان الذي يطرحه الناس ويقوم القارئ بتشكيله بخياله، فتراه على الخشبة يدور فيه الحدث وتتحرك فيه الشخصيات**"[1].

الواضح من هذا الكلام، أننا لا نستطيع عزل المكان عن الحدث الدرامي، اذ لا يمكن تصور وجود أحداث ووقائع خارج الحيز المكاني، فالعلاقة بين الأحداث والأمكنة علاقة ترابط وتماسك، فالمكان مرتبط بالجانب الاجتماعي وسلوكيات الفرد "**فاذا كنا نريد فهم ماذا يعني حدث ما لفاعل اجتماعي، فيجب أن نرجع إلى المكان وديناميكية الحركات، لأنّ الظواهر المدركة مثل السلوكيات تأخذ معناها انطلاقا من هذا الإطار**"[2].

فالمكان الدرامي لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر البناء الدرامي، إنّما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى، وعزله عنها يجعل من العسير فهم الدور الذي ينهض به.

---

1. محمد بوعزّة، تحليل النص السردي(التقنيات والمفاهيم)، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2001،ص:99.
2. حنان قصاب وماري إلياس، المعجم المسرحي. ص:95.
3. أليكس مكيلي: الوجيز في سيمياء المواقف، ترجمة وحيدة سعدي، منشورات بونة للبحوث والدراسات، عنابة، الجزائر، ط1،2008،ص119

وأمّا الباحث السيميائي "**لوتمان**" فيعرف المكان بكونه: " **مجموعة من الأشياء المتجانسة من الظواهر، أو الحالات، أو الوظائف، أو الأشكال المتغيرة...تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة العادية، مثل: الاتصال، المسافة...الخ، ويمثل المكان الى جانب الزمان الاحداثيات الأساسية التي تحدد الأشياء الفيزيقية، فنستطيع أن نميز فيما بين الأشياء من خلال وضعها في المكان، كما نستطيع أن نحدد الحوادث من خلال تأريخ وقوعها في الزمان**"[1]

بناءً على ما سيق ذكره، يعتبر المكان في النص المسرحي شيئا أساسيا ومحوريا، ففي الغالب تقوم النصوص المسرحية بتحديد المكان و أبعاده أو ما يشتهر به، وفي نصنا "**الفيل يا ملك الزمان**" نجد الكاتب بدأ مباشرة بتحديده "**زقاق تحاصره بيوت بائسة، يتراكم عليها القدم و الأوساخ، وجلبة بعيدة وولولة امرأة تصرخ، وأقدام تركض ...**"[2] ، 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 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** "[3]، فهو يجعل الأحداث ممكنة من خلال ما يوفره من مواضع لها أو ما يدل على هذه المواضيع.

وقد ينشأ المكان في النص الدرامي (الزقاق، الباحة، القصر، قاعة العرش) 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**"[4]، كونه يلعب دورا مهمًا

---

1. محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ص: 100.
2. المسرحية، ص: 01.
3. جوديت – كلودنستين-ريمون وآخرون: الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، المغرب، دط، 2002، ص: 71.
4. محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ص100

من خلال ما يحدثه من تفاعل وتأثير، لذلك كان حضوره طاغيا في شتى المجالات (الاجتماعية ، النفسية...) فالذات الانسانية لا تتحقق ذاتها الا من خلال المكان، ومن هنا كانت وظيفته تقوم على وصف ما يعتري الانسان من مشاعر، مما يجعل العلاقة بينهما قائمة على التأثر والتأثير، **" ذلك أن المكان أكثر التصاقا بحياة الانسان مع الزمان نتيجة ارتباطه بأقدم فضاء وأرسخه هو الأرض، ووجود الانسان لا يتحقق الا من خلال علاقته به، وعلى قدر احساسه به يكون وعيه بذاته فهو يميل الى البحث عن الهوية بالبحث عن المكان والنضال من أجل استرداده ان كان مغتصبا. فالذات البشرية لا تكتمل داخل حدود ذاتها، حيث المكان الذي يمكنها أن تتفاعل معه "**[1]

هذا التأثير يتجلى بوضوح في النص الدرامي، **"فالمكان ينتقل من الحدث والشخصيات تنتقل من عالم الركود والسكون الى عالم الحركة والحياة، عالم مفعم بالحضور الخلاق، الأمر الذي يكسب كونه الدلالي وقيمته الرمزية، لأنه أساس مرتبط بخطية الأحداث وبمميزات الشخصيات "**[2].

ونجد أن علاقة الانسان بالمكان تتخذ شكلين هما:

1-العلاقة الوجدانية ⟵ علاقة انتماء:

تظهر هذه العلاقة من خلال علاقة التأثر بالمكان والانتماء اليه، فقامت من حالة الحب والشعور بالراحة لهذا المكان.

2-العلاقة العدوانية⟵ علاقة تنافر:

وتكون هذه العلاقة عند حدوث فجوة بين الانسان والمكان، ويحدث التنافر والابتعاد بينهما، نتيجة لما يعانيه الانسان من ظلم وضياع.

ولتوضيح علاقة المكان بالشخصيات في المسرحية نرسم هذا الشكل:

الشارع ⟵ **علاقة انتماء واتصال** ⟵ **يعتبر ملجأً للفقراء والبسطاء**

الشارع ⟵ **علاقة تنافر وانفصال** ⟵ **فضاء للخوف بسبب مرور الفيل**

---

1. أوريدة عبود: المكان في القصة الصغيرة الجزائرية، ص109.
2. المرجع نفسه، ص ن.

الباحة أو الساحة الشعبية

علاقة انتماء واتصال ← فضاء لالتقاء عامة الناس

فضاء للتواصل والاتصال وعقد الاجتماع

القصر

علاقة انتماء واتصال ← حين يحاور الملك وحاشيته، من خلاله تبرز الهيمنة والقوة.

علاقة تنافر وانفصال ← رمز للطغيان والاستبداد بالنسبة للعامة والبسطاء من الناس

ومن خلال هذا المخطط نجد أنّ الشخصية لا تحقق كيانها ووجودها النفسي والاجتماعي الا من خلال المكان الذي يعتبر وعاء وخزانا للتجارب الانسانية، لذلك كان حضوره في المسرحية قويا عمل على اثارة شخصيات المسرحية، فبقوة حضور الأمكنة تكون حضور الشخصيات.

ومن هنا كان المكان " **الحاضنة الطبيعية للشخصيات الروائية ومسرح الأحداث والمنهل الثري الذي يمد المخيلة بثقافتها التاريخية ورموزها وعلاقاتها المتعددة، التي تساعدها على التصدي للواقع وكشف آليات المكان وجزئياته، تلك التي تعد الوسيلة التي ترصد الواقع على المستوى السردي، وتقف على دلالاته التي تعبر عن الموقف والرؤى. وتبعا لذلك يغدو المكان القاعدة المادية الأولى التي يبني عليها النص معماره الفني، ويقيم علاقاته اللغوية التي ينهض عليها الفضاء الخيالي الحميم، ليحمل ملامح الهوية والكينونة والوجود، فالشخصية تحمل هوية مكانها، والمكان يشكل ملامح هذه الشخصية، ويرسم أبعاد تاريخها وواقعها ورؤاها، فتوصيفات المكان ليست سوى**

مشاعر الكاتب تحملها شخصيته المشحونة بالرموز والدلالات، ولذلك كان لكل مكان عالمه الخاص"[1].

" فكلما تجدد الإطار تجددت معه الأحاسيس التي تباشرنا ونباشرها، تتخللنا ونتخللها فنكسب منها رهبتها وجلالها، أو وحشتها وتوجسها، أو لطفها وجمالها"[2].

إنّ أهمية المكان في العمل الدرامي إذًا، تكمن في تلك العلاقة القائمة بينه وبين الشخصيات الدرامية من حيث التأثير والتأثر المولد للانسجام والتماسك في البناء الدرامي.

وهناك عنصر آخر يحب ألا يغفل عنه الباحث في دراسته للمكان الدرامي، إنّه الزمن وذلك لما له من أهميته في صياغة المكان الدرامي، وفي هذا السياق تقول **سيزا قاسم" إذا كان الزمن يمثل الخط الذي تسير عليه الأحداث، فإنّ المكان يظهر على هذا الخط ويصاحبه ويحتويه"[3]**؛ 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 وتحوله إلى الماضي أو العكس.

ونظرا للعلاقة الوثيقة التي تربط المكان بالزمان في أي عمل فني، فقد استعار النقاد مصطلح **الزمكانية** التي يعرفها **باختين** على أنّها" **انصهار علاقات المكان والزمان، فكل واحد مدرك ومشخص، فعلاقات الزمن تكتشف في المكان، والمكان يدرس ويقاس بالزمن. إنّ هذا التقاطع بين الأنساق وهذا الامتزاج بين العلاقات هما اللذان يميزان الزمكان الفني"[4] .**

---

1. ضياء غني لفتة، عواد كاظم لفتة: النص السردي الأدبي، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، ص28.
2. حبيب مونسي: فلسفة المكان في الشعر العربي، قراءة موضوعاتية جمالية، دراسة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،2011، ص:14.
3. سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، الهيءة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، 1984، ص: 106.
4. ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية، تر: يوسف حق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ص:220.

3-1/ وظيفة المكان:

إن الشيء الذي يقرب النص إلى الملتقى وينقله إليه هو المكان، لأنّه "**يعطي الانطباع بأنّ النص حقيقي، فهو يؤكد أن ما يحكى داخله إنما هو محض تشخيص وبفضل المكان يميل النص، ويبدئ كأن له علاقة بشيء خارجي أو هو صورة عنه** "[1] هذا الأمر يسهل الفهم والاستيعاب لدى القارئ.

والمكان في النص الدرامي لا يوجد بصورة عفوية، أو أنه يوجد لذاته وفقط، بل إن وجوده له علاقة بالمضمون وبالبحث وبالشخصيات، 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.

3-1-1/الوظيفة المضمونية:

يقوم المكان بالوظيفة المضمونية من خلال صلته بمضمون النص المسرحي، فهو يوفر محضنا للأحداث وسيرورتها، ففي المسرحية المتناولة بالبحث يركز سعد الله الونوس على الزقاق باعتباره الحاضن لجميع الناس، حتى الأطفال الصغار منهم، فمنه تنطلق الأحداث وفيه تقع بداية المشكلة

" **الرجل 1: وسط الزقاق، وأمام اعين الرجال.**

الرجل 3: كان الأولاد يلعبون في الزقاق حين دخل عليهم الفيل شخر شخيره المعتاد وأسرع الخطى لا مباليا بشيء خاف الأولاد وفروا هاربين الا أن ابن محمد فهد تعثر وارتمى ولشدة رعبه لم يستطع النهوض من عثرته فأدركه الفيل وداس فوقه"[2]، وهنا يصبح المكان سرّما سيقع من أحداث والمحفز على فعل المغامرة، بالتالي

---

1. جوديت – كلودنستين-ريمون وآخرون: الفضاء الروائي، ص: 20.

2. مسرحية الفيل يا ملك الزمان، ص:05.

" يتعدى المكان مجرد الإشارة إلى الأمكنة، إنه يخلق نظاما داخل النص، في الغالب هو انعكاس صادق لخارج عن النص يدعي تصويره"[1]، فالمكان هو الذي حرك الفعل في النص المدروس، وهو الذي قوى التذمر في نفوس العامة وولد فيهم الحزن، فالزقاق لم يعد آمنًا

" الرجل 3: لم يبق لجسمه شكل كتلة معموسة من اللحم والدم، يدور رأسي كلما تصورت منظره لملموه من الزقاق كما تلم البيضة المكسورة [2]**".**

فالمكان هو المحرك الذي يقوم بتجميع الدلالات، و بذلك يصبح " الزقاق " شيئا أساسيا من خلال ما قاله زكرياء **"إذًا، هل هناك خوف أشد من أن يخاف المرء كلّ لحظة على حياته أو طفله أو ما يملك**[3]" و التي تحمل معنى التحدي و عدم الرجوع إلى الوراء، ومن ثمة يبحث زكرياء في كل الاتجاهات ليجد حلا لكي تتحرك هذه الغالبية الصامتة وتدعم مسعاه، فالتذكير بما اقترفه الفيل في حق العامة في الزقاق والذي يفترض أنّه ملكية عامة، 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"** [4]**.**

3-1-2/ الوظيفة الموضوعاتية:

تبرز أهمية الوظيفة الموضوعاتية من خلال ما يحمله النص من قيم لها ارتباط بالمكان، وهو ما يحيل عليه من مضامين،" **فالفضاء المكاني لا يرى بالعين فحسب، إنما هو وسط محمل بالقيم** "[5] فالمكان إذن يرتبط بدلالات أخرى، وله صلة بالقيم الحضارية والثقافية أو بالقيم النفسية والاجتماعية. ثمّ 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.

---

1. جوديت – كلودنستين- ريمون و آخرون: الفضاء الروائي، ص: 75.
2. المسرحية الفيل يا ملك الزمان، ص: 08.
3. المصدر نفسه، ص:15.
4. جوديت - كلودنستين- ريمون و آخرون: الفضاء الروائي، ص: 57.
5. نفسه، ص:58.

فذكر سعد الله ونوس للزقاق كمكان يتجمع فيه الناس للتحاور أو اقتناء حاجياتهم، يشكل قيمة اقتصادية بالنسبة لأصحاب المحلات الذين أعلنوا الإفلاس بسبب الفيل

"**زكريا :..فلنجتمع في الباحة، نرتب كلامنا، ثمّ نمضي إلى القصر**

فلنجتمع في الباحة،-

الجميع الجميع

الجميع بلا استثناء

الرجال والنساء

- تنضم المرأتان والطفلة الى الرجال شيئا فشيئا، يشكّل اجتماع شعبي. زكريا: البارحة خرب بسطة عيسى جردي، أتلف كل بضاعته، وتركه يبكي خرابه وإفلاسه." [1]

وقد تصبح للمكان قيمة تربوية سياسية كالباحة، وإن كانت مكانا يجتمع فيه النّاس، فإنها أخذت بعدا آخر من خلال عملية الشحن السياسي التي أراد بها زكريا تعليم الزبائن أن النصر لا يأتي بالأحلام ولكن بالتغيير الذي ينطلق من الذوات الخاصة، المطابة برفع الأذى وعدم السكوت عليه:

زكريا: ما عادت الحالة تطاق

الرجل 3: تطاق أو لا تطاق ماذا بيدنا؟

زكريا: بيدنا

أصوات: حقا ماذا بيدنا؟

زكريا: أنا أقول لكم ماذا بيدنا نذهب جميعا ونشكو أمرنا للملك نشرح له ما يحل بنا، ونرجوه أن يرد أذى فيله عنّ عنا[2]".

فالباحة كانت نقطة انطلاق الشرارة الأولى للاتحاد والوقوف ضد الطغيان والاستبداد

---

1. مسرحية الفيل يا ملك الزمان، ص: 18.

2. نفسه.ص:21.

الممثل في صورة الفيل المدمر، فانعكس المكان على تلك المواقف الحماسية، التي وجدت فيها فضاء للدعوة والثورة على الواقع المعيش، ورغبة في القضاء والتخلص من كوارث الفيل وأصحابه.

وقد يرتبط المكان بجوانب نفسية، كأن يكون مصدرا للحزن والبؤس فالقصر بالرغم مما يحمله من دلالة على السلطة ورفعة المكانة، إلاّ أنه عند الرعية قد يصبح رمزا للاستبداد وهيكلا للخوف فيه ملك جبار هو المعبود، أعوانه هم الكهنة ومكتبته هي المذبح المقدس، وأقلامه هي السكاكين وعبارات التعظيم هي الصلوات، وأمّا الناس هم الأسرى الذين يقدمون قرابين للخوف، إنّه مكان يحتقر فيه المواطن العادي، فتنتابه الحسرة رغم محاولته عدم الاهتمام بما يحدث

" زكريا: للقصر احترام، تأنوا يا جماعة.

الحارس: (مقاطعا الضجة، ويزداد الاحتقار في وجهه) ولكن قبل أن تدخلوا نظفوا أحذيتكم جيدا وانفضوا ثيابكم كيلا يهرَمنها قمل أو براغيث (يبدا الناس بلا شعور بمسح أحذيتهم وتنفيض ثيابهم) والأهم من كل هذا أن تدخلوا (القصر) بنظام وأدب واياكم أن تلمسوا شيئا وتذكروا أنكم لستم في مزابلكم بل في قصر الملك.

- يتقدم الحارس ووراءه الناس يتلامح على وجوههم الخشوع والخوف والارتباك وكلما تقدموا داخل القصر تزداد هذه الامارات وضوحا وقوة، وتمتشر بينهم همسات مبحوحة ومندهشة.

زكريا: امشوا بهدوء ولا تجروا أحذيتكم.

الحراس: احذروا أن تلوثوا السجاد" [1].

وقد يصبح المكان مبعثا للإحساس بالقهر والشعور بفقدان الحرية، فقاعة العرش بالرغم ما فيها من هيلمان ملكي، برونقها وجمالها، إلاّ أن البسطاء المحتجين بمجرد دخولها لفهم إحساس بالدونية وشعور باللاحرية، شعور يلمحه المتلقي في المقطع التالي:

1. لمسرحية الفيل يا ملك الزمان، ص: 25.

"الحارس:(ملتفتا إلى الجماعة، وقد تزايدت رنة الاحتقار فيصوته) الآن تدخلون قاعة العرش والويل لكم إن بدر منكم شغب أو قلة احترام، للمثول أمام الملك أصول فلا تنسوا ذلك"[1].

ولعلّ الاحساس بقمة الاذلال تتجلى في ذلك الوصف للعامة وهي تقابل الملك:

(تتجمد الملامح ويتحول الخوف صمتا باردا، الجميع خافضوا الرؤوس، زكريا في طليعتهم.... يجرون بخطوات ثقيلة، ينحنون إلى أقصى حدود الانحناء، ثمّ لا يجرؤن على النهوض بعدئذ)[2]

وهكذا فإن المكان اضطلع بأدوار موضوعاتية داخل النص، فكان بذلك قائمًا بدور التصوير والتخيل والترميز، مما يجعل المتلقي منسجما مع أحداث النص الدرامي، فكأنّه يعيش الأحداث من خلال الأمكنة المشابهة لواقعه، فالمكان الدرامي يولد نوعا من الحميمية مع المتلقي.

---

1. المسرحية، ص: 25.
2. نفسه، ص: 25.

المبحث الرابع: السيماء الفضاء الثقافي والاجتماعي:

يجمع الباحثون على أنّ الفضاء ليس مجرد حيز جغرافي تعيش فيه ذواتنا البشرية، بل إنّه وسط نتأثر بما يقع فيه من أحداث لها انعكاسات على نفسيتنا، لذلك لا يمكن أن نفصله عن دلالاته الحضارية، فهو يلبس ثقافة ورؤية العصر، وهذا ما تسميه **جوليا كريستيفا (ايديولوجيم العصر)**؛ وبتعبير أدق، إننا إذا درسنا مفهوم الفضاء في النص الدرامي، لا يجب أن نقصي منه الجانب الحضاري والاجتماعي لما يحمله من دلالات قد تتجسد في البعد الأفقي الآني(**السانكروني**) البعد العمودي التاريخي(**الدياكروني**).

فالفضاء يبقى دائمًا متصلا ببنية تاريخ التجربة الأدبية والذاتية للكاتب والقارئ على حد سواء، أين تشتغل آليات التصور والتخيل أثناء فعل التلقي، فتتكشّف الأبعاد الثقافية والاجتماعية والسياسية، ولذلك يعتبر من الخطأ تصور الخطاب الدرامي "**مجرد علامات فارغة، أو سواد ممتد على بياض، إنه فضاء محمل بطبيعته المرجعية والسياقية التي تمنحه قيمة داخل أنساق معينة**"[1].

ثمّ إنّ تركيز الباحثين من أمثال **غاستون باشلار*** على أهمية دراسة الفضاء في الأعمال الفنية، تنبع من كون المتلقي يسافر مع تلك الأماكن فيعيش في فضاءات ثقافية واجتماعية يخضع فيها لتجربة تخيلية، مما يسمح "**بتشكل نقطة تقاطع بين الفضاء المتخيل والفضاء الثقافي(الواقعي) سواء أكان مدركا أم غير ذلك، إنّ الفضاء المشخص داخل النص، يعد كاشفا لمنطق انكتابه داخل الخطاب الذي يمنحه معناه**[1]".

---

1. سعدية بن ستيتي، فنية التشكيل الفضائي وسيرورة الحكاية في رواية الأمير، مخطوطة دكتوراه، جامعة سطيف، الموسم الجامعي2012 /2013، ص:80.

*يعدّ **غاستون** باشلار (1884 – 1962) واحداً من أهم الفلاسفة الفرنسيين، فقد كرّس جزءاً كبيراً من حياته وعمله لفلسفة العلوم، وقدّمَ أفكاراً متميزة في مجال الابستمولوجيا حيث تمثل مفاهيمه في العقبة المعرفية والقطيعة المعرفية والجدلية المعرفية والتاريخ التراجعي، مساهمات لا يمكن تجاوزها بل تركت آثارها واضحة في فلسفة معاصريه، ويعد من أبرز من درس جمالية المكان في النصوص الفنية.

يوري إيزنفايك، الفضاء المتخيل، تر: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، دارالبيضاء، المغرب، 2002، ص:129، 130

الطرح يجرّنا للحديث عن الفضاء الثقافي والاجتماعي في النص الدرامي. ولأن المسرح يعد محاولة جادة تسعى لتجسيد الحياة، فإن الباحث السيميائي عن أهمية الفضاء داخل الفن الدرامي، يجد نفسه أمام نمطين متوازيين لا ينفصلان، أولهما نمط جرى تأليفه من أجل المسرح، وثانيهما النمط الذي يجري إنتاجه في المسرح، خاصة أنّ"**الحوار بين السيمائيين الذين يعملون على النص الدرامي بشكل أساسي لا يستوي إلا في حالة نادرة** "[1]

ولدراسة الفضاء الثقافي والاجتماعي لمسرحية "**الفيل يا ملك الزمان**"، علينا أن نعرج على تحديد مفهوم الفضاء المسرحي ونفرقه عن المكان المسرحي، حيث يعرف مصطلح الفضاء المسرحي باللغة الفرنسية L'espace théâtral، وباللغة الإنجليزية The théâtricule space على أنّه "**المكان الذي يطرحه الناس ويقوم القارئ بتشكيله بخياله، فتراه على الخشبة يدور فيه الحدث وتتحرك فيه الشخصيات**"[2] .

فضاء المسرح إذًا تعبير هندسي معماري، ومساحة ذات إمكانيات محاطة بحدود، وكمساحة هندسية، فانّ فضاء المسرح يعدّ جزءً من الفضاء اليومي المتواجد منفصلا عن أي عرض؛ على الرغم من إن العرض داخل فضاء المسرح هو الذي يخلق الفضاء المسرحي إلا إنّهما منفصلان عن بعضهما، إنّه "**المكان الذي يدور فيه العرض سواء أكان ذلك في مسرح مكشوف الهواء الطلق أو في المدينة**" [3].

إنّ الفضاء 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

---

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. المرجع نفسه. ص:85.

التواصلية،وفي هذا الأمر يجد الباحث أن " **علم السيمياء هو نظرية 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].

وبناءً على ما تمّ ذكره، فإنّ الثقافة تخضع لنسق سيميائي اجتماعي له ارتباط بالفضاء* المكاني بما فيه من فراغات فيزيائية وفضاءات نفسية.

أمّا 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 ويسميه **(PROXEMIC)** البروكسيميا، إنّه 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، إنّه مرآة ترى فيه الأنا صورتها،ومجرد اختياره وتهيئته يعبر عن خصوصية الإنسان ثقافيا واجتماعيا

---

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.

* يرى لوتمان أنّ الفضاء_هو مجموعة من الظواهر او الحالات او الوظائف او الاشكال المتغيرة تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المالوفة العادية , اذن فهو وسيلة لبناء نماذج ثقافية و عكسها عليها دون ان تكسب صفة مكانية . فيقسم الفضاء الى اربعة اصناف (**عندي** : حيث انه السلطة الوحيدة الحاكمة والمسيطرة عليه، **عند الاخرين** : هنا تكون سلطة الغير او المجموعة هي الحاكمة مثال الاعراف او العادات السائدة في مجتمع ما هي التي تفرض سلطتها عليه , **الاماكن العامة** : الكل يخضع لسلطة الحاكم او الهيئة المسؤولة , **الاماكن اللامتناهية** :وهي الارض بصفة عامة فهي ليست ملكا لاحد) هنا اعتبر الفضاء كلا يجمع مجموعة من الافراد تربطهم علاقات وتحكمهم سلطة هذه السلطة تتغير بتغير المكان الذي يحتويهم .

"أخبرني أين تعيش أقل لك من أنت"؛ فهناك إذن علاقة حوار بين الإنسان والطبيعة التي يعيش فيها، "**فالذات لا تكون مكتملة، إلاّ إذا انبسطت خارج حدود ذاتها فتلمس كل ما هو حولها ببصمتها فتسقط من قيمتها على المكان**"[1].

إن تعريف **هال HALL** أظهر وجود ربط دقيق يجمع العملية المسرحية بالمجتمع، مما يسمح له بدراسة الفضاء المسرحي من خلال ترابطاته وانعكاساته. ولم يقف **إدوارد هال** عند هذا الحد، بل ميزه من بين ثلاثة أنساق بونية وقسمه على النحو التالي:

- **المقوم الثابت: خاص بالمسرح وأبعاده.**

- **المقوم غير الشكلي: يأخذ في عين الاعتبار علاقات القرب والبعد بين الأفراد، ويعتبرها وحدات ثقافية ترتبط بخيارات وتصورات اجتماعية تلعب دورا في الحياة اليومية.**

- **المقوم شبه الثابت: يشمل الموضوعات الممكن تحريكها لكنها ليست ديناميكية كالإشارات والديكور".** [2]

وإذا أردنا دراسة النص الدرامي "**الفيل يا ملك الزمان**" من حيث سيمياء الفضاء الاجتماعي والثقافي، فان هذا الفضاء قد برز وروده في المسرحية من خلال عديد المواضع، منها:

فضاء الزقاق: إنه مكان مفتوح يمكّن المتفحص للنص من أن يلمح الحالة الاجتماعية الصعبة للناس "**زقاق تحصره في الخلف بيوت بائسة يتراكم عليها القدم والأوساخ...".**

وهذا ما يؤكد حالة الاحتقان الاجتماعي المنعكس في حركات الشخصيات أثناء السير ونبراتهم الصوتية المعتمدة على الحروف الانفجارية الدالة على واقعهم المرير" **تسود ضجة المتناهية من اليمين وراء البيوت، ولولة النساء، وأصوات و مختلف العبارات التي تنتشر من أفواه الناس أوقات المصائب.....**

---

1. سيزا قاسم، بناء الرواية، ص:85.

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

الرجل2: يا ويل أمه، ميتة لا يشتهيها المرء لعدوه.

الرجل1: أعوذ بالله، وأين حدث ذلك؟

الرجل2: قرب دكان أحمد عزت، فمناك لا يخلو الزقاق من الأولاد"[1].

حتى نوعية التعابير المتبادلة بين الأفراد تعكس المستوى الثقافي لهؤلاء العامة، فمجرد وصفهم للأشياء يبرز مدى سطحيتهم وضيق خيالهم

الرجل2: سمعت صراخا يذبح القلب...

الرجل3: منظر يفتت الكبد رأيته بعيني يصير عجينا من لحم ودم داس على صدره (الفيل) بل في أسفل الصدر، رأيت بعيني كيف انبعج بطنه واختلطت أحشاؤه بتراب الزقاق.

الرجل4: يا لطيف.

الرجل3: لم يبقى لجسمه شكل، كتلة معموسة من اللحم و الدم، يدور رأسي كلما تصورت منظره، لملموه[2]."

كما نجد في هذا الفضاء (المقهى) نوعا 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 النّاس قريبين، وأحيانا يصبح همهمة لا تفهم، ولعلّ ذلك يرجع إلى حالتهم النفسية، وهو أمر يشير إليه سعد الله ونوس في بدايات المسرحية: "**الرجل 5 و المرأة2(بصوت واحد تقريبا): آه... هذا الفيل**

---

1. سعد الله ونوس، الفيل يامك الزمان، ص: 04.
2. المصدرنفسه، ص:05.
3. ادوارد هال: البروكسيميا، تر: بسام بركة، العرب و الفكر العالمي، الكويت، العدد 02، 1988. ص:21.

الطفلة: ...(تتراءى فيها الرهبة والجزع)ألن يعاقبوه؟

المرأة1: يعاقبون من؟

الطفلة: الفيل...

الرجلان4و5: (بيأس)يعاقبونه؟

الرجل2: ومن يستطيع أن يعاقب فيل الملك

الرجل9: والملك يحب فيله

المرأة3:..ونحن ألا نحب أولادنا؟ ''[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"[2].** وهذا الأمر يتجسد في نص مسرحيتنا، بحيث يكون مكان منطلقا لتدريبات يكون أساسها النظام حتى يتسنى لهم مقابلة الملك في قصره" **زكريا: كما قلت لكم مرارا المهم هو**

النظام...ندخل هكذا ننحني أمام الملك... بكل أدب واحترام وأصرخ بفمي الفيل يا ملك الزمان

....يا جماعة المسألة تحتاج الى نظام و ضبط."[3]

أما الفضاء الثاني (**القصر**)، فهو فضاء مغلق يستوجب أن تكون حركات من فيه مضبوطة، لذا كان توظيف المكان في نص المسرحية عاكسا لسلوك الشخصيات، ولعلّ ذلك يرجع إلى تركيبة تكوينهم القائمة على الخوف من السلطة من جهة، وانضباط الجند من جهة ثانية

''زكريا: للقصر احترام، تأنوا يا جماعة.

الحارس: (مقاطعا الضجة يزداد الاحتقار في وجهه) ولكن قبل أن تدخلوا نظفوا أحذيتكم جيدا وانفضوا ثيابكم كيلا يهرَمنها قمل أو براغيث (يبدا الناس بلا شعور بمسح أحذيتهم

---

1. سعد الله ونوس، الفيل ياملك الزمان، ص:26.
2. ينظر أكرم يوسف : الفضاء المسرحي دراسة سيميائية.ص:49.
3. المسرحية، ص: 17.

وتنفيض ثيابهم) والأهم من كل هذا أن تدخلوا (القصر) بنظام وأدب واياكم أن تلمسوا شيئا وتذكروا أنكم لستم في مزابلكم بل في قصر الملك."[1]

كما قد تظهر في القصر ذاته فضاءات مكانية أشد انغلاقًا (**قاعة العرش**) ممّا يجعل العامة من النّاس، يشعرون بأنّهم في مكان وفضاء لفقدان الحرية والاستعباد، إنّه الشعور بالضياع والتردد والغربة، الاستغلال والحرمان وفضاء للخوف، ويتجسد ذلك في النص المسرحي في قول:

- سيظهر العرش بكل مهابته.

- يفتح الحارس بابا...يقف عليه أربعة حراس كل باب له حارس.

- الحراس كالأشباح.

- العرش عال.

- الملك يتألق كالشهب.

الملك: ما خبر الفيل؟

صوت: راعش من الجماعة قت..

ثم يختنق الصوت ويتلفت صاحبه بذعر.[2]"

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.

إنّ هذا الأمر تمت تأديته بصورة كاملة في مسرحية "**الفيل يا ملك الزمان**"، 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: "**طفل لين كالعود**"، "**هذه الحياة أصبحت لا تطاق**" وهي عبارات تحمل عديد المعاني من خلال ما يسقطه هذا القارئ على واقعه العربي الراهن.

---

1. سعد الله ونوس، الفيل ياملك الزمان، ص:23.
2. المصدر نفسه، ص: 25

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 " الفيل يا ملك الزمان"؛ 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 ترى أن على الأديب عكس روح المجتمع الذي يعيش فيه، وأن 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.

إنّ نص المسرحي "**الفيل يا ملك الزمان**" يبقى مادة أولية، فالمعاني الدالة فيه مفتوحة على احتمالات تكون وفق قراءة القارئ، ويتطور المدلول من مجرد قراءة إلى عملية التأويل، وذلك بحسب الخلفيات الثقافية والاجتماعية.

المبحث الخامس: سيميائية الشخصيات

5-1/ مفهوم الشخصية:

تعتبر عملية القص نوعا من السلوك البشري كونها **"محاكاة أو تمثيل، 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.

ولأنّ دراسة الشخصية تعدّ من أهم القضايا التي يبنى عليها العمل الفني، فإنّ دراستها أثارت اهتمام الباحثين والدارسين، فأصبحت محورا لاختلاف وجهات النظر*، " **فالباحث في موضوع الشخصية يواجه صعوبات معرفية متعددة، إذ تختلف المقاربات والنظريات حول مفهومها، وقد تصل حد التضارب والتناقض، ففي النظرية السيكولوجية تتخذ الشخصية جوهرا سيكولوجيا وتصير فردا، أي كائنًا إنسانيا، وفي المنظور الاجتماعي تتحول إلى نمط يعبر عن واقع طبقي، يعكس وعيا أيديولوجيا، وبخلاف ذلك، يعامل التحليل البنيوي الشخصية باعتبارها علامة يتشكل مدلولها من وحدة الأفعال التي تنجزها في سياق السرد وليس خارجه"**[2].

لكن قبل التطرق إلى مفهوم الشخصية عند السيميائيين، وجب علينا التنبه لنوع الشخصية من حيث هي رئيسة أو ثانوية.

---

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

*هذا الطرح، أجبر بعضًا من الباحثين على وضع ثلاثة أبعاد مميزة للشخصية الدرامية، يمكن للدارس أن يراها في:

أبعاد اجتماعية: إنّها أبعاد تتعلق بمعلومات تدور حول وضع الشخصية اجتماعيا، وايديولوجيا، وكذا علاقاتها البينية مع الآخرين، فالملك يختلف عن المواطن العادي، والغني خلاف الفقير، الرأسمالي نقيض الاشتراكي، المتشدد عكس المتفتح على الآخر.

أبعاد سيكولوجية: إنّها تتعلق بكينونة الشخصية الداخلية، من حيث الأفكار، المشاعر، الانفعالات، والعواطف.

أبعاد خارجية: تتعلق بالمظاهر الخارجية للشخصية، من حيث الجانب الفيزيولوجي، كأوصاف الوجه، اللباس، الطول والقصر، النحافة والضخامة.

إن المتفحص لهذه الأبعاد، يمكنه معرفة طبيعة الشخصية المدروسة، من خلال ما يقدمه السارد، أو ما تقدمه الشخصية ذاتها عن نفسها قولا أو فعلا. من هنا يتوجب على الدارس أن يميز **بين كينونة الشخصيات وأفعالها بين أو المواصفات (الصفات) والوظائف (الأفعال)، أو بين الملفوظات الوصفية، والملفوظات السردية، على مستوى التشخيص؛ أي بناء الشخصية، تنتمي المواصفات التكوينية للشخصية إلى عدة مستويات سردية أو وصفية''**.

وأمام التنوع الاختلاف الذي يطرح في تقديم الشخصية، فإنّ فليب هامون اقترح مقياسين يضطلعان بهذه المهمة:

''المقياس الكمي: ينظر إلى كمية المعلومات المتواترة والمعطاة صراحة حول هذه الشخصية.

المقياس النوعي: ينظر إلى مصدر المعلومات حول الشخصية، هل تقدمها الشخصية عن نفسها مباشرة أو بطريقة غير مباشرة عن طريق التعليقات التي تسوقها الشخصيات الأخرى أو المؤلف، أم أن الأمر يتعلق بمعلومة ضمنية تمّ الحصول عليها من خلال فعل الشخصية ونشاطها**.**

إذًا، يمكن للباحث التمييز بين الطرق التي تقدم بها الشخصية الدرامية، معتمدا في ذلك على مستويين هامين:

التقديم المباشر: فحين يكون مصدر المعلومات عن الشخصية هو الشخصية نفسها؛ أي **أنّ الشخصية تعرف نفسها بنفسها مستعملة ضمير المتكلم، فتقدم معرفة مباشرة عن ذاتها من دون وسيط، من خلال جمل تتلفظ بها، أو من خلال الوصف الذاتيAuto description** "؛ فهذا النوع من التقديم، يسهل على المتلقي معرفة الشخصية الدرامية من ندركه دون الحاجة إلى وسيط بينهما.

التقديم غير المباشر: في هذا النوع من التقديم، يكون السارد مصدر المعلومات المخبرة عن الشخصية، حيث يخبر المتلقي بطبائع الشخصية وأوصافها، أو يوكل ذلك إلى شخصية أخرى تكون في النص الفني، لكن في هذه الحالة يكون السارد وسيطا بين الشخصية والقارئ أو تكون إحدى شخصيات النص الدرامي هي الوسيط بينهما. (بتصرف، محمد بوعزة، تحليل النص السردي، (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص:39، 40.)

2. فليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، ص:42.

2-5/ مفهوم الشخصية الرئيسة والشخصية الثانوية سيميائيا:

ولتحديد الشخصية الرئيسية أو المحورية أو الشخصية البطلة، لابد من تحديد مفهوم البطل، ورصد مجموعة من الثوابت البنيوية التي تميز البطل عن باقي الشخصيات الأخرى عن طريق أربعة أنواع من التوصيفات الأساسية:

- ✓ التوصيف التفاضلي.
- ✓ التوزيع التفاضلي.
- ✓ الاستقلال التفاضلي.
- ✓ الوظيفة الاختلافية أو التفاضلية.

وبناء على ما سبق ذكره، فإنّ مشكلة الشخصية الرئيسة والشخصية الثانوية، اثارت جدلا في النقد السيميائي، نظرا لتداخل مجموعة من المفاهيم مع البطل، كالشخصية المحورية، والبطل الزائف. وفي هذا الصدد يقول فليب هامون:" **إن الأخذ بعين الاعتبار للعبة وعملية ظهور القواعد الجمالية والإيديولوجية في نص سردي ما يسمح بتطويق مشكلة البطل. وقليلة هي المفاهيم التي يكتنفها الغموض وقلة التحديد، وتلك حالة مصطلحي البطل والشخصية اللذين يستعملان عادة دونما تمييز بينهما. من هو بطل الحكاية؟ هل يمكننا الحديث عن البطل في حالة ملفوظ غير أدبي؟ ما هي المعايير التي نعتمدها في التمييز بين البطل والخائن أو البطل المزيف(بروب)، أو التمييز بين الشخصيات الشريرة، فكيف نميز بين السعادة والتعاسة، كيف نميز بين الفشل والانتصار، والأساسي عن الثانوي، كيف نميز بين الهبة الإيجابية والهبة السلبية؟ إن سيميولوجيا (وظيفية ومحايثة لموضوعها) أو منطق للشخصيات، قد لا تهتم بهذا المشكل وتحيله على :**

1- سوسيولوجيا أو علم القيم (مشكلة استثمار القيم الإيديولوجية داخل ملفوظ ما هي مشكلة تتعلق - إذاً- بتلقي النص وبتحديد هوية وإسقاطات القارئ. إنها إذا متغيرات تاريخية وثقافية...

2-أسلوبية (تحيلنا هذه الفعالية على أساليب سطحية لا تدخل إلى اللعبة، البنية العاملية العميقة للملفوظ). وبالفعل، فإن الأمر يتعلق بمغالاة وتصويغ للملفوظ بعوامل خاصة

تركز على هذه الشخصية أو تلك بواسطة أساليب مختلفة"[1]؛ فالبطل في السيميائيات السردية، هو الذي يحصل على موضوعه المرغوب فيه، عبر مجموعة من الوضعيات الصعبة، فيستحق التمجيد، بعد إنجازه لكل توصيات المرسل وتعليماته. أما البطل المضاد أو المعاكس، فهو بطل خائن يعاكس توجهات الايجابية للبطل الإيجابي، فيسعى بعرقلة مسيرته الوظائفية، قصد إبعاده عن الموضوع المرغوب فيه.

وفي مسرحية الفيل يا ملك الزمان تبرز الشخصية الرئيسة ممثلة في **زكريا** ذلك **(الشاب نحيل، العصبي الوجه)**، والذي يحاول أن يغير الأوضاع بأسلوب هادئ، يرتكز على العمل الجماعي، متخذا أساليب متعددة قبل الوصول إلى الملك، فتارة يحرك الغضب الباطني للناس، وحين يصل إلى ما يريد، " **زكريا: أهناك خوف أشد من أن يخاف المرء على حياته أو طفله أو ما يملك؟**

أصوات: لا والله

كلام صحيح،

كله بلاء فما لا نحاول"[2]

ثمّ ينتقل بهم إلى مرحلة كيفية إيجاد حل للمشكلة، رغم الصعوبات التي تواجهه جراء الخوف المسيطر على الناس، فها هو يحضرهم من خلال فعل التدرب على طريقة الدخول على الملك وكيفية التكلم معه، من دون أن يتعرض فرد للأذية "**زكريا: (مهدئا الضجيج ومحاولا السيطرة على الجميع) كما قلت لكم مرارا، المهم النظام، أن نكون كلمة واحدة وصوتا واحدا. كلما اتحدت كلمتنا ازداد تأثيرها، واشتد وقعها، ندخل هكذا (يمثل ما يقول) ننحني أمام الملك بكل احترام وأدب، ثمّ أصرخ بملء فمي: الفيل ...يا ملك الزمان"**[3] .

---

1. فليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، ص:58،59
2. مسرحية الفيل يا ملك الزمان، ص:11.
3. المصدر نفسه، ص: 15

لكن هذا البطل تعرقل مساعيه شخصيات ثانوية، لم تذكر حتى بأسمائها، بل إنّها مجرد أرقام لكنها مثبطة، تكون في النهاية هي السبب في حالة الانكسار التي يتلقاها البطل

"تتجمد الملامح، يتحول الخوف صمتا باردا، الجميع خافضوا الرؤوس، يجرّون خطوات ثقيلة، ينحنون إلى أقصى حدود الانحناء، لا يجرؤون على النهوض بعدئذ.

الملك: ماذا تريد الرعية من ملكها؟

(مت ثقيلا، لا اختلاجة، ولا حركة، مجموعة من الأجساد المقوسة اليابسة) "[1]

إنها شخصيات ثانوية زائفة عرقلت مساعي البطل، وأثنته عن الوصول إلى المبتغى، بل إنّها كانت مساعدة للشخصية الرئيسة المعاكسة (الملك)؛ فالبطل **زكريا** شخص كالآخرين، مع إضافة واحدة، هي ظاهرة مغالاته في السعي لتحقيق الهدف.

إن هذا التقابل بين زكريا والآخرين، جعله شخصية محورية متميزة بمواصفات اختلافية تفرقه عن باقي الشخصيات الأخرى، فمن خلال **"توزيع مجموعة من القيم الخلافية التي تحدد بطولة الشخصية الرئيسية (البطل)، من مقابلها من الشخصيات الأخرى المساعدة أو المعاكسة"**[2]. فالتوصيف بالنسبة للبطل، الموسوم بالمغالاة، وتكرار المواصفات، يتيح توليد الدلالة على محور المعنى.

ولتوضيح التوصيف التفاضلي بين الشخصية الرئيسة وغيرها في مسرحية **الفيل يا ملك الزمان**، نورد الجدول التمثيلي التالي

---

1. مسرحية الفيل يا ملك الزمان، ص:17.
2. فليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، ص:65.

البطل أو الشخصية الرئيسية	الشخصيات الأخرى
مشخص تصويري: شاب – نحيل- عصبي	لا مشخص، ولا تصويري **الرجل 1، الرجل2 ...إلخ**
موصوف جسديا: **شاب نحيل، عصبي الوجه، عيناه محتنقتان بالغضب**	غير موصوف جسديا.
شاب	شيوخ/ أطفال/ نساء/ رجال
له أوصاف محفز سيكولوجيا **غاضب: أصبحت حياتنا لا تطاق، ما الذي يمكن أن يخيفنا أكثر من هذا البلاء.** **أهناك خوف أشد من أن يخاف المرء كل لحظة على حياته**	غير محفز سيكولوجيا. **اليأس، الخوف: تضع الأم يدها بهلع على فم الصغيرة وتجبرها على السكوت.**
مشارك وسارد للقصة	مشارك بسيط
ظهور مستمر في كل المراحل الحاسمة للحكاية (بداية/ نهاية/ تجارب/ مهام)	ظهور في لحظات غير هامة (الانتقال والوصف) وفي فترات مع شخصيات مرفقة
يحصل على مكافأة بعد المغامرة: **يأمر بمكافأة هذا الرجل الجريء، وتعيينه مرافقا دائما للفيل**	لا يحصل على علامة: **يتحركون بخطوات ذليلة منسحبين.**

* هذا الجدول، قام بوضعه، جميل الحمداوي، في كتابه اتجاهات السيميوطيقيا المعاصرة

وهكذا، فالشخصية المحورية* **"شخصية واسطة تحل المتناقضات، وتواجه العوائق، وتتشكل من خلال فعل، وهي دائما في علاقة مع معيق، وتنتصر* على الشخصيات المعاكسة والسالبة"[1].**

كما أنها ذات واقعية، وتمتلك مؤهلات تتعلق بالقدرة والمعرفة والإرادة والواجب، وتشارك في مجموعة من التعاقدات (العقد البدئي) للحصول على موضوع القيمة في النهاية، وتلغي كل نقص بدئي.

أما الشخصية المقابلة، فهي **"لا تقوم بدور الوسيط. ومن ثم، تتشكل من خلال قول شخصية مشار إليها أو من خلال كينونة (شخصيات موصوفة فقط)، وتنهزم أمام المعيق، ولا تشكل ذاتا محققة ومحينة، ولا تتلقى أخبارا، ولا تحصل على مساعدين، ولا تشارك في عقد بدئي، ولا تملك رغبة في الفعل، ولا تلغي النقص البدئي".[2]**

---

* يمكن للشخصية المحورية،- فليب هامون- أن تكون بطلا دائما، أو على فترات، كما يمكنها أن تجمع بين مجموعة كبيرة من التحديدات العاملية(البطل مثلا قد يكون: ذات + مستفيد)، ولا تقوم إلا بدور عاملي واحد، كما يمكن أن تقوم بأدوار مختلفة، ولكن بشكل تناوبي (أحيانا ذات وأحيانا موضوع).

3. فليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، ص:65.
4. المرجع نفسه، ص:66.

5-3/ مفهوم الشخصية عند السيميائيين:

ومن منطلق أنّ بحثنا قائم على المقاربة السيميائية، فإنّ الشخصية الدرامية" **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** "[1]، لذلك يتوجب علينا تتبع بعض المفاهيم والتعريفات، التي كان لها صدى في دراستها.

5-3-1/ مفهوم الشخصية عند فلاديمير بروب:

لقد ركز "**بروب**" عند دراسته للشخصية على "**النموذج الوظيفي**" المعتمد على فهم تصرفاتها، ولا يتم ذلك -حسبه-إلاّ من خلال ما تنجزه من وظائف وأفعال. **فقيمتها لا تكمن في كونها مكون سردي في بنية الخرافة، إنّما وجدت لإنجاز وظيفة ما بحجة تحولها وعدم استقرارها، إنّه يهتمّ بالفعل دون الفاعل ويسأل عن ماذا تفعل الشخصيات وليس من يفعل قائلا: يمكن السؤال عن ماذا تفعل الشخصيات، أمّا من يقوم بالفعل وكيف يفعله فهما سؤالان لا يوصفان إلاّ بشكل تكاملي**"[3]؛ وعليه، فبروب يولي أهمية كبيرة لطبيعة الفعل الصادر عن الشخصية، لكنه بالمقابل يغيّب ما يطرأ على الشخصية من تحولات في مسمياتها وتمظهراتها وتصرفاتها، وما يحيل عليه هذا التحول، من تنوع وتعدد في الدلالة.

فالشخصية عند **بروب** "**تتلخص في إنجاز هذه الوظيفة دون أن تتدخل في إنتاج دلالة**

---

1. محمد بوعزة، تحليل النص السردي، (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص:39.
2. إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة، مصر، 1970، ص 102.
3. فؤاد علي حارز الصالحي: دراسات في المسرح، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1999، ص:50.

هذه الوظيفة، بل يرفع "بروب" أكثر من قيمة الوظيفة على حساب الشخصية*، جاعلا الوظيفة هي السبب في وجود الشخصية، التي تولد أو تكون السبب في وجود الفواعل أي الشخصيات، وليس العكس كما يبدو من خلال المعطى الظاهري للنص"[1].

فالوظائف تعد بمثابة أحداث جوهرية تقوم بها شخصيات، لها دور هام في تنفيذ تلك الوظائف، وهي تتوزع على عدد محدود من الشخصيات، فكلّ شخصية تتحدّد انطلاقا من دائرة الفعل (**Sphère Fonction**)، راسمة موقعها ولحظة ظهورها في الحكاية، كما يبدو في المخطط التالي:

---

* **نموذج فلاديمير بروب:** أقام هذا النموذج على الحكايات الشعبية، حيث قدم تصنيفا لإحدى وثلاثين 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.

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)

وهناك نموذج سوريو الذي بناه على ستة وظائف درامية تشكل العالم الدرامي لديه وهي:

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

ب- الشمس: القيمة والخبر الذي يريده الفاعل

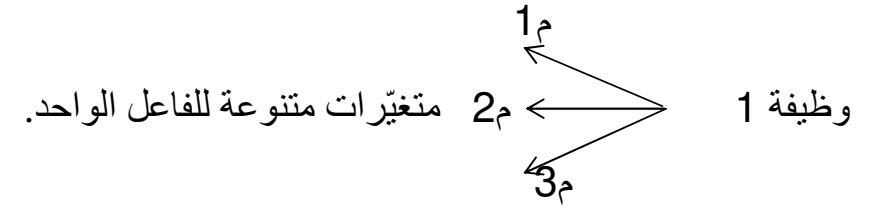
ج- الأرض: المرسل إليه من الخير، يستفيد من الخير المرغوب.

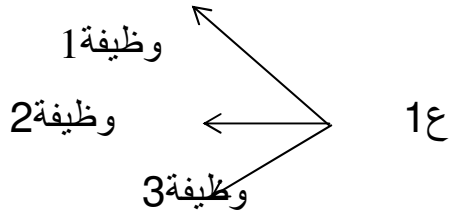
د- المريخ: المعارض أو العقبة التي تواجه الفاعل

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

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

1. فؤاد علي حارز الصالحي: دراسات في المسرح، ص:50.





وبذلك يتضح لنا أن الشخصية عند "بروب" وجدت لإنجاز وظائف وأفعال، فمن خلالها يمكن فهم الشخصية وتصرفاتها. فهذه الدوائر تشكّل نسقا عامًا، فقد تتغيّر أسماء الشّخصيات، وتتمظهر الأفعال، لكنّ نوعية الوظائف تبقى محدّدة ومضمونها ينتمي إلى دائرة فعل محدّدة.

5-1-2/ مفهوم الشخصية عند ليفي شتراوس: يعد " **شتراوس**" من أبرز الذين استفادوا من الدراسات التي قام بها "بروب"، لكنه و "**إن اتفق معه في تحول عدم ثبات الشخصية في أسمائها وأشكالها، إلاّ أنّه يختلف معه في النموذج الوظيفي، على اعتبار أنّ بروب اقتصر على الجانب الشكلي من دون الاهتمام بالجانب المضموني الدلالي الذي تحيلنا عليه الشخصيات"**[1]، فالشخصية بحسب شتراوس تعتبر مكونا أساسيا في البناء والدلالة النصية، فإسناد دور أو فعل -**الوظيفة عند بروب**-إلى شخصية ما، لا يعني فقط ما الاهتمام بما يصدر عنها وإغفال كينونتها وبعدها الثقافي، فتميزها بالقدرة على تنشيط الاشتغال الدلالي، والتحول وعدم الثبات، يجعل اختيار السارد للشخصية له ضرورته الخاصة، التي تراعي فيها بعدها ومستواها الخاص، قصد تحقيق البعد السوسيو ثقافي الدال على المحمول التاريخي والثقافي للمجتمعات.

1. باية غيبوبة، الشخصية الأنثروبولوجية العجائبية في رواية " مئة عام من العزلة " لـ: غابرييل غارسيا ماركيز، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2012، ص:45.

5-3-3مفهوم الشخصية عند فيليب هامون:

تعد الشخصية بحسب فيليب هامون "**علامة ذات دلالة قابلة للوصف والتحليل، لا تولد إلاّ من خلال ما تقوله أو ما تفعله، أو ما يقال عنها في النص، فبوصفها السيميائي يمكن أن تحدد كنوع من "المورفيم" غير الثابت، المتجلي من خلال دال متقطع (مجموع علامات) والمحيل على مدلول متقطع (معنى أو قيمة الشخصية)**"[1].

إنّها -بحسب هامون-تدرك من خلال ما تقول وما يقال عنها أيضا، ولن تتحقق إلاّ من خلال إدراك الكاتب والقارئ معاً لتلك العلاقات التي تقيمها الشخصية مع من يعايشها من شخصيات أخرى في المشهد السردي ضمن هذا النظام العلائقي والتقابلي، فالشخصية عند "هامون" "**علامة تشبه الدليل اللساني، المتمثل في مجموعة الأسماء والأوصاف التي تحددها هويتها**"[2]؛ أي أنها ومن منظور سيميائي؛ تعتبر وحدة دلالية قابلة للوصف والتحليل، وأمّا عن تصنيف الشخصية، فإنّ هامون وضع لها ثلاثة تصنيفات:

أ/ الشخصيات المرجعية:

إنّها شخصيات تحمل علامات مرجعية وإحالية، مثل: "شخصيات التاريخية (كليوباترا)، وشخصيات أسطورية (فينوس، زوس)، وشخصيات مجازية (الحب والكره)، وشخصيات اجتماعية (الفارس، والمخادع). فكل شخصية منها، لها معنى ممتلئ وثابت، تحدده ثقافة كل مجتمع ما.

والدارس لهذه الشخصية المرجعية، يجد أنّها تحيل على أدوار محددة، واستعمالات ثابتة. لذا فإن قراءتها مرتبطة بدرجة استيعاب القارئ لهذه الثقافة.

---

1. باية غيبوبة، الشخصية الأنثروبولوجية العجائبية في رواية " مئة عام من العزلة " لـ: غابرييل غارسيا ماركيز، ص:55.

2. المرجع نفسه، ص ن.

وباندماج هذه الشخصيات داخل ملفوظ معين، فإنها ستشتغل أساسا كإرساء مرجعي يحيل على النص الكبير للإيديولوجيا، الأكليشيهات أو الثقافة. إنها ضمانة لما يسميه بارت بأثر الواقعي، وعادة ما تشارك هذه الشخصيات في التعيين المباشر للبطل..."[1]

ب/ الشخصيات الواصلة: تعد الشخصيات الواصلة –حسب فيليب هامون–دليلا " **على حضور المؤلف أو القارئ أو من ينوب عنهما في النص: شخصيات ناطقة باسمه، جوقة التراجيديا القديمة، والمحدثون السقراطيون، وشخصيات عابرة، ورواة وما شابههم، واطسون بجانب شارلوك هولمز، وشخصيات رسام، وكاتب، وساردون، ومهذارون، وفنانون، الخ...."**[2]

ج/ الشخصيات التكرارية: فيما يتعلق بهذه الفئة، يقول فيليب هامون: إن" **مرجعية النسق الخاص للعمل وحدها كافية لتحديد هويتها، فهذه الشخصيات تقوم داخل الملفوظ بنسج شبكة من الاستدعاء والتذكير، بأجزاء ملفوظية وذات أحجام متفاوتة كجزء من الجملة، كلمة، فقرة. ووظيفتها وظيفة تنظيمية وترابطية بالأساس. إنها بالأساس علامات تشحذ ذاكرة القارئ، إنها شخصيات للتبشير، وشخصيات لها ذاكرة، إنها تقوم بنذر أو تأويل الإمارات الخ. إن الحلم التحذيري، ومشهد الاعتراف والتمني، والتكهن، والذكرى، والاسترجاع، والاستشهاد بالأسلاف، والصحو، والمشروع، وتحديد برنامج، كل هذه العناصر تعد أفضل الصفات، وأفضل الصحو لهذا النوع من الشخصيات.** "[3]

هذا النوع من الشخصيات* يعتبر علامات تشحذ ذاكرة المتلقي، وتجعله في حالة من التماهي معها، فق تزرع فيه الأمل للتغيير، أو تولد فيه الإحساس بالانتماء حين يتذكر الأسلاف.

---

1. فليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، الرباط، الطبعة1، 1990، ص: 24
2. نفسه، ص ن.
3. نفسه، ص:25. =

= * يرى فليب هامون، بعد أن قام بهذا التصنيف ،" أن بإمكان أية شخصية أن تنتمي في الوقت نفسه أو بالتناوب لأكثر من واحدة من هذه الفئات الثلاث ؛ لأن كل وحدة فيها تتميز بتعدد وظائفها ضمن السياق الواحد"

وفي موضع آخر، وجدنا أن فليب هامون مواصفات الشخصيات الدرامية على أساس جدول ارتكز فيه على محاور تصنيفية محددة تقوم على:

* محور الجنس.
* محور الأصل الجغرافي.
* محور الأيديولوجيا.
* محور الثروة.

وهذا الجدول يوضح طريقته في التصنيف

المحاور / الشخصيات	اسم العلم	الجنس	الأصل الجغرافي	الإيديولوجيا	المال
ش1					
ش2					
ش3					

فالشخصيات -بحسب فليب هامون-تتبين من خلال أفعالها وتصرفاتها، بل يمكن التمييز بين الشخصيات الرئيسية والشخصيات الثانوية اعتمادا على معيار كمية الوظائف والأفعال.

وتعلق دليلة مرسلي على ذلك بقولها: لابد من مراعاة التراتبية الهرمية في هذين التصنيفين: الوصفي والوظائفي بالاعتماد على خاصيات: التدريج، والتعارض، والمقاييس الكمية والنوعية، مع التمييز الضروري بين الكينونة والفعل لدى الشخصية الروائية، بين توصيف ووظيفة، بين إيضاحات قصصية وإيضاحات وصفية[1].

(ينظر، دليلة مرسلي وأخريات: مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص، دار الحداثة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 1985م، ص: 102.)

وقدمت الباحثة جدولا استعانت به لتبيين كيفية تصنيف الشخصية بحسب الوظائف

وظائف / الشخصيات	الحصول على مساعد	توكيل	قبول تعاقد	الحصول على معلومات	الحصول على متاع	مواجهة ناجعة
ش1						
ش2						

4-3-5/ الشخصية عند غريماس:

تعتبر الشخصية عند "غريماس" مجرد دور يؤدى في عملية الحكي، ولا يهم من يؤديه، فقد تكون الشخصية عنده شخصا أو شيئا أو مكانا أو فكرة مجردة، كونها مرتبطة بالدرجة الأولى بالفعل السردي، وذات الفعل الّتي تصبو إلى تحقيق موضوع قيمة ما، وذلك "**باعتبارها مكونا من مكونات النص السردي، لا تمتلك، وجودا مستقلا يسمح بمقاربتها بعيدا عن مشكلة الدلالية ذاتها. فالتفكير في الشخصيات هو تفكير في سيرورة إنتاج الدلالة أي التفكير في المسار التوليدي الذي يسمح للمعنى بالتحول إلى شكل قابل للإدراك**"[1].

لذلك لم يلتفت إلى الجوانب الانفعالية لهذه الذّات الفاعلة وما يمكن أن يحدث لها من اضطرابات نفسية، وطريقة استجماعها لقواها وحصولها على الكفاءة اللاّزمة للقيام بالعمل لمواصلة مسارها السّردي. فما " **تعيشه الذّات الفاعلة في كيانها الدّاخلي مرتبط بما يصدر عنها من أفعال، ومرتبط أيضا بما ينعكس على هيئتها الخارجية***، **فقد تقوم ذات معيّنة بعمل ما تقوم به ذات أخرى وكلاهما قد يصيب في النّهاية أو يخطئ، لكن الفرق بينهما في طريقة قيام العمل، فهل قامت ذات1 بعملها بفرح وطمأنينة؟ أم أنّها قامت بأدائه باضطراب وغضب؟، والسّؤال نفسه نطرحه بالنّسبة لذات 2؟**"[2].

---

1. سعيد بنكراد، الشخصية من منظور السيميائية السردية، مجلة علامات، المغرب، العدد06، 1996

*يقول سعيد بنكراد: يمكن القول إن كل القيم بغض النظر عن مضامينها الإيجابية أو السلبية لا يمكن أن إدراكها إلا من خلال إسنادها إلى كائنات تقوم بترجمتها في أفعال أو صفات. مما يسمح لنا بتمييز نمطين مختلفين يقعان ضمن مستويين مختلفين:

– **نمط يحدد هذه القيم على شكل ثنائيات:** هذه القيم تمتلك وجودا مستقلا عن منتجها لأنها مستقلة نسبيا. وهذا يجعلها تشتغل، لحظة تجسدها في سلوك (صفة) أو فعل (وظيفة) كسلطة لا زمنية تمارس على الإنسان.

– **ونمط يحدد هذه القيم على شكل ممارسة فعلية (من الفعل)**، إنّها استحضار السياق الثقافي باعتباره لحظة زمنية تقوم بتخصيص هذه القيم زمانيا من خلال إدراجها ضمن مرحلة تاريخية معينة (تاريخانية القيم الإنسانية) وباعتبارها مضمونا من خلال صبها داخل وعاء نص الثقافة الذي يقوم بتحديد تلوينها الخاص.

2. طارق ثابت، الشخصية المدنية في شعر الطيب أحمد الطيب معاش، مقاربة سيميائية دار أسامة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،2009، ص: 41.

بناءً على ما ذكر، فإنّ عالم المعنى بكل ما يحمله من تمنعات وإغراءات، لا يدركه الباحث إلا إذا تجسد داخل أدوار، إما على شكل صفات تحدد كينونة القيمة، وإما على شكل فعل يعد وجها آخر للقيمة المجسدة داخل حركة، أي مدرجة ضمن الممارسة الإنسانية الفعلية.

على هذا الأساس، حاول "غريماس" الربط بين المستويات والانتقال من مستوى إلى آخر داخل المسار التوليدي المسؤول عن إنتاج المعنى، من دون الاهتمام بالتمظهرات؛ ومن **أجل** الوصول إلى ذلك **"كان على هذه النظرية أن تعمق -انطلاقا من أعمال بروب -بنية التنظيم العاملي / الحدثي، واختصار التدليل اللفظي في علاقات عاملية على نفس القدر من التجريد الذي تتميز به التمفصلات المعنمية التي تقوم، إجمالا، بمراقبة التقطيع التوزيعي."**[1]

5-3-4-1المسار التوليدي وبناء الشخصية:

يرى غريماس، أن هذا المسار القائم على أساس إنتاج الدلالة* والإمساك بها، له مستويات داخل المسار التوليدي، وكل مستوى من هذه المستويات يشتمل على مكونين (مكون دلالي/ مكون تركيبي)؛ وكلّ مكون يقود إلى الآخر ضمن سيرورة منتظمة تقود إلى تحديد الدلالة داخل مكون ما. وعلى ضوء هذا التقسيم، تكون البنية النّصية قابلة للتشكّل والتّحقق، على اعتبار أنّ "**النّص الممكن يكون ماثلا فعليا بصورة كامنة في الطّيف الموسوعي الذي تعمل على تكوينه الميسومات؛ فالسيمييمات (Sémème) يجب أن تمثّل أمامنا باعتبارها تعليمة موجّهة إلى النّص، أوأنّها نص ممكن**"[2]؛ وحينها يتشكل المكون الدلالي مما يسميه غريماس بالدلالة الأصولية المدركة كبنية دلالية أولية، المتميزة

---

1. أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية (التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية)، تر: أنطوان أبوزيد، المركز الثقافي العربي، المغرب،1996، ص:21.

* وقد تحدّث " أ.ج.غريماص" عن الكون الدّلالي الصّغير بأنّه: "**ليس كونا دلاليا بالمعنى الحرفي للكلمة، إنّما يمكن أن نعرّف الكون الدّلالي الصّغير، بأنّه ذلك الكون الذي يتشكّل في مقاييس معيّنة، والتي تبرز لنا من خلالها لحظة مميّزة: كمشهد أو عرض بسيط، ليتجسّد كبنية فاعلية ما**"[1]؛ فالمكون الدلالي الصغير **micro sémantique**، يمكّن الذات ضمن فضاء معين من تجسيد رؤيتها أمامنا، من خلال قيامها بأفعال تنبثق عنها شحنات انفعالية في مواقف بسيطة.

2. ينظر، سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية، ص:29.

بطابعها اللازمني؛ أي أنّ الباحث يجد نفسه أمام كتلة فكرية عديمة الشكل، وغير قابلة للإدراك، إلا إذا انفجرت في قيم متحققة على شكل مسارات مشخصة في المستوى السردي، ممّا يشكل محورا دلاليا يتمفصل في معلمين متقابلين، مثل: الأبيض=/الأسود، الحرية= الاستعباد

وهذه الثنائيات لا تنتج الدلالة إلاّ إذا دخلت في شبكة من العلاقات تمنحها وجها إجرائيا. فيشكل المكون التركيبي، الذي يقتضي طرح سلسلة من العلاقات، تجمل في:

. **علاقة ضدّية:** الحرية ⟵ الاستعباد.

. **علاقة تناقضية:** الحرية ⟵ لا الحرية.

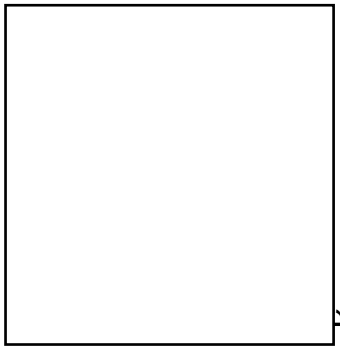
لا الحرية ⟵ الحرية

. **علاقة تضمين:** لا استعباد ⟵ الاستعباد

لا استعباد ⟵ الحرية

إنّ هذه العلاقات هي ما يشكل المربع السميائي، أو النموذج التكويني، باعتباره تأليفا متقابلا لمجموعة من القيم المعنمية التامة (المحور الدلالي)، أو ما يسمى بالمربع السيميائي، الذي يتعامل مع الخطاب على أنّه كلّ دال، في بدايته يكون على شكل تام، ثمّ يتفكك تدريجيا ليصبح عبارة عن ملفوظات خاصة. *

ومنها يمكن اعتبار النّموذج التّكويني بنية دلالية بسيطة، تقوم على انتقاء العنصر الضدي الذي يقوم بإسقاط العنصر المناقض، ومعها تصبح عملية الإنجاز على مستوى القيم، تحويل للمضامين، لأنّ نفي المضامين المطروحة يعدّ إثباتا لأخرى، وهذه الترسيمة تبين ذلك:



*إنّ السّردية لا تعبأ بتمظهرات المادة اللغوية فقط، بل قد تظهر في مواد تعبيرية أخرى، كالمسرح والسينما

وعليه، فإنّ **البنية الدّلالية البسيطة لها القدرة الكافية لجعل وحدة معنمية ما كونا دلاليا صغيرا** "[1]**(micro sémantique)**، تقوم بردّ النّص السّردي ببعده التّشخيصي التّصويري، إلى بنية دلالية منطقية سابقة عنه في الوجود ومولّدة له.

أما المستوى الثاني فيتكون هو الآخر من مكون تركيبي ومن مكون دلالي. ويقتضي التركيب في هذا المستوى إعادة قلب جديدة على العلاقات التي اشتغلت في المربع السيميائي في المستوى الأول، "**وهذا القلب لن يتم إلا من خلال تحويل العمليات إلى فعل تركيبي يستدعي دخول ذات الخطاب كشرط ضروري لتحريك المربع السميائي. ويطلق غريماس على هذه العملية التسريد*** "[2] **narrativisation**، أو **تسريد النّموذج التّكويني** الذي يمنح البعد الدلالي العام وجها تصويريا قابلا للادراك من خلال التجلي النصي، "**فتمفصل الدّلالة في وحدات تقابلية، تحدد طبيعة البنيات السردية، ووضعها داخل المسار التّوليدي للدلالة، لتتّحد البنية كشكل دال، إذ تظهر هذه الدلالة من خلال لغات متعدّدة[3]***".

---

1. سعدية بن ستيتي، فنية التشكيل الفضائي وسيرورة الحكاية في رواية الأمير، ص:22.

2.Greimas ; sens,(essais sémiotique) , Edition du seuil, paris, p,159 .

*وفي هذا السياق نورد قول غريماس، يدعم ما ذهبنا إليه:

on doit concevoir la théorie sémiotiques de t-elle façons q entre les instances fondame ntales, ou la substance sémantique reçoit ses premières articulation, et se constitue en forme signifiante à travers de multiples langages. (Greimas)

وعلى إثر هذا التّحديد يقترح* "**غريماس**" **نظاما مستقلا يتحكّم في البنى السيميائية المشكلة للبنيات السردي ويذكر مستويين من الدّلالات، كما يلي:**

. مستوى المعانم(les sémes): هو المسؤولة عن أي تمفصل دلالي ، وهو تنظيم عميق، و يكون النموذج التّكويني أوّل أشكال التّنظيم الدّلالي فيه.

. مستوى الآثار المعنوية (les sémèmes): يتناول هذه الآثار باعتبارها نتاجا لعلاقة المعانم مع بعضها، فيكون النّموذج العاملي معادلا للنّموذج التّكويني، وهو تنظيم سطحي"[1] **.

فالشخصية الدرامية وفق التّنظيم السّطحي: تتكوّن البنيات السّيميائية السّردية في إطار المسار التوليدي من مكوّنين أساسيين هما:

---

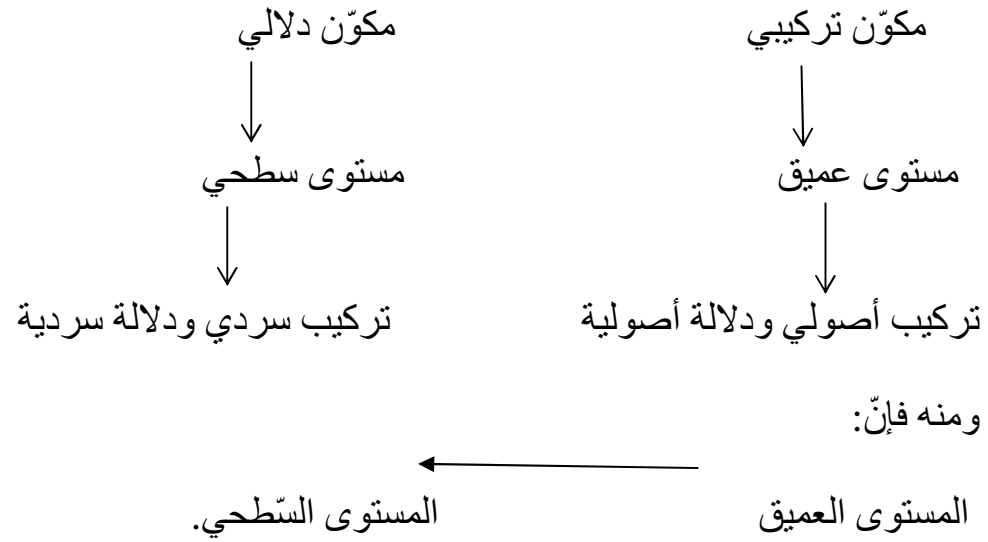
* يعتقد بول ريكور أن عبقرية غريماس تكمن في بحثه عن السردية في مستوى سابق عن التجلي النصي.

3.سعدية بن ستيتي، فنية التشكيل الفضائي وسيرورة الحكاية في رواية الأمير، ص:20.

** إنّ المكون الدلالي في هذا المستوى، يتشكل من عملية قلب تُجرى انطلاقا من المعانم المشكلة لحدود المحور الدلالي في بعده التجريدي. فعندما تدخل المعانم في علاقة مع المعانم السياقية (classèmes)، فإنها تولد سلسلة من الآثار المعنوية أو السميمات (sémèmes). وعملية القلب هاته تحدد "الهوة الفاصلة بين المضمون القابل للتحقق والمضمون المتحقق فعلا في هذا اللسان الطبيعي أو ذاك". (ينظر، غريماس، بناء الدلالة، ص: 109)

ولتوضيح هذا التحول نستعين بالمثال التالي: المرأة تموء، و بذلك، نكون أمام مجموعة من العناصر المترابطة، تجعل من إمكانية إسناد فعل "المواء" إلى "المرأة " أمرا ممكنا، لذلك نجد أنفسنا أمام: –سلسلة من المعانم: إنسان+ مؤنث + عاقل + راشد + صوت + حيوان.

ثم هناك معنمان سياقيان أساسيان: إنساني/ حيواني. وبذلك نجد أنّ المضمون المتولد عن دخول المعانم الأولى في علاقة مع المعانم السياقية يمكن أن يتحدد في ضجيج بدون فائدة أو –هذيان –مرض–وحشية، إلى غير ذلك من الآثار المعنوية التي تفترض مستوى أعلى لكي تستقيم دلالة



ومنه فإنّ:

المستوى العميق ← المستوى السّطحي.

العلاقات ← العمليات ← الملفوظ السّردي.

إنّ" أ.ج.غريماص"يعكس الرّؤية التّحليلية للنّص باعتباره ينطلق من المكوّن الدلالي التّركيبي ليصل إلى الشّكل الخارجي المتمثّل في الملفوظ السّردي، أي أنّه ينطلق من دواعي تشكيل الخطاب إلى أن يصل إلى النّص المتشكّل في نهاية المطاف، أي التمظهر المضموني، وذلك بدراسته للنّموذج العاملي كنسق خاص.

5-3-4-2/النّموذج العاملي:

يصوّر لنا النّموذج العاملي عملية توزيع للأحداث وسيرها داخل القصّة، كون **"الأنظمة الدّاخلية للحكاية، تثبت وجود تكرار في الأفعال، فالنّموذج العاملي هو شكل تعميمي لبنية تركيبية، أو إطار تحديدي أو نمذجي لأفعال قابلة للتّغير والتّحول من عناصر تمظهرها"[1].**

وقد حاول **غريماس** في برنامجه العاملي، الارتكاز على الفعل الذي يقوم على مجموعة مشاركين يساعدون على تأديته، فالملفوظ عنده فرجة قد تتغيّر وضعياتها فيتغيّر الفاعل والمفعول به، ولكن التّوزيع والنّظام لا يتغيّران، لأنّ **"الوظائف التي يعتمد عليها ليست إلا أدوارا لعبت من طرف كلمات، وما الفاعل إلاّ ذات قامت بالعمل، وما الموضوع إلا خضوع مرتبط بنجاح الفاعل في عمله، وما يساعده على ذلك هو "المساعد"، وما**

---

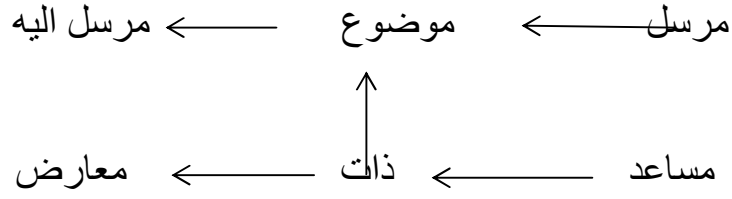
1. سعدية بن ستيتي، فنية التشكيل الفضائي وسيرورة الحكاية في رواية الأمير، ص:22.

يعرقله عن إكمال عمله هو "المعارض"[1]، ثمّ إنّ هذا التنظيم، يتيح لهذه الوظائف بالدخول مع بعضها البعض في شبكة من علاقات التشابه أو التقابل أو التضاد. ولعلّ هذه العلاقات المتنوعة هي ما يحكم نمط إدراكنا للعالم، "**فنحن لا ندرك إلا الاختلافات، وبفضل هذا الإدراك يتخذ هذا العالم أمامنا شكلا، ذلك أن الدلالة تفترض وجود العلاقة، إن ظهور العلاقة بين الحدود هو الشرط الضروري للدلالة**."[2]

إنّ النموذج العاملي يعتبر صيغة تنظيمية تستخلص من مجموعة كثيرة من النصوص السردية، كونه يمتلك القدرة على تمييز عناصر النص من غيره، ممّا يكسبه تلوينه الثقافي والأخلاقي والأيديولوجي، كما هو الحال مع مسرحية **الفيل يا ملك الزمان**.

على هذا الأساس، يمكن القول أنّ النموذج العاملي، باعتباره هيكلا تنظيميا لعناصر النص، قد يصبح أداة فعالة في مقاربة النصوص "**شريطة ألاّ نرى فيه شكلا معطى بطريقة قبلية، أو نرى فيه بنية جامدة، إنه نمط للاشتغال بالغ التنوع**"[1]. فالنص السردي يتحدد من خلال خصوصية التحيين داخل النص، ومن دون هذه الخصوصية لا يكون هناك المبرر لأيّ تحليل؛ فالنّص الذي لا يعرف تنظيمه، ونمط بنائه غير جدير بالتحليل.

ووفقا لذلك، قد حاول غريماس تطبيق ذلك على مستوى النّص كبنيات دالّة، ليصل في الأخير إلى تحديد نموذجه العاملي المعتمد على جملة من الثّنائيات:



1. سعدية بن ستيتي، فنية التشكيل الفضائي وسيرورة الحكاية في رواية الأمير، ص:23.
2. Greimas : Sémantique structurale, Presses Universitaires de France2002. p: 19
3. آن أورسفيلد مدرسة المتفرج، قراءة المسرح، تر حمادة إبراهيم وآخرون، وزارة الثقافة، القاهرة، مصر،ص 6

ومنه يمكن النظر إلى النموذج العاملي من محورين*: محور استبدالي ومحور توزيعي، وكل زاوية تحيل على تنظيم معين للأدوار وعلى نمط خاص للاشتغال.

المحور الاستبدالي: يمثل النموذج العاملي أمامنا باعتباره نسقا، أي سلسلة من العلاقات المنظمة داخل نموذج مثالي، تتجسّد في تغيّر ذات الحالة وذات الفعل، من **الذات 1**إلى **الذات 2**، عندها تكون العلاقات قابلة لتوليد توتر خاص داخل النص السردي، ونكون" **أمام تنظيم عام متمفصل في ثلاثة أزواج من العوامل يشكل الزوج**" **ذات / موضوع** " **داخله قطب الرحى.** **"** [1] وكل زوج مرتبط بمحور دلالي معين. وهكذا نكون أمام:

محور الرغبة ــ ذات / موضوع

محور الإبلاغ ــ مرسل / مرسل إليه

محور الصراع ــ معوق / مساعد

أ/ المحور التوزيعي: فالنموذج العاملي يتجسّد في انتقال الذّات من علاقة اتّصالها بالموضوع إلى علاقة انفصالها عنه يمثل أمامنا على شكل إجراء، أي تحويل العلاقات المشكلة للمحور الاستبدالي إلى عمليات، وبعبارة أخرى نقوم بتفجير النموذج العاملي في سلسلة من المسارات لعل أهمها هو الترسيمة السردية. فإذا كان بإمكاننا أن نرسم حدود نص ما تركيبيا على الشكل التالي:

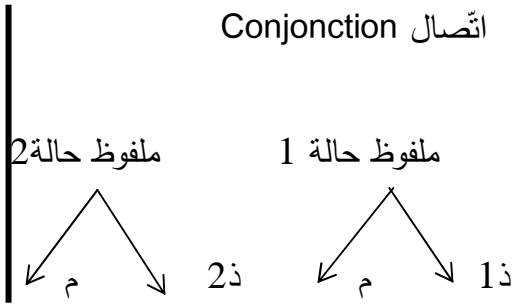
ذ nم ذ u م

---

* وهذا الطرح، جعل **غريماس** يميز بين مستويين المستوى العاملي الذي يكون فيه مفهوم الشخصية مجردا وشموليا، ويركز على الأدوار، وليس الذوات التي تنجزه، والمستوى الممثلي، أين تأخذ فيه شخصية شكل فرد يقوم بدور ما في المسار السردي.

1. جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، تر: الدكتور جمال حضري، مطبعة الجسور، المغرب، ط1، 2007. ص:64.

وقد حاول **غريماس** تبيين طبيعة المحورين التّوزيعي والاستبدالي بين **ذات 1** و**ذات 2**، وفق المخطّط التّالي:



فإسقاط المحور الاستبدالي على المحور التوزيعي **معناه استخراج العمليات من صلب العلاقات، لأنّ النص السردي ينطلق من حالة بدئية إلى حالة نهائية ضمن سيرورة خطية معطاة من خلال التجلي السطحي، فإن هذا يفترض أننا ننتقل من طرح حالة من أجل نفيها للوصول إلى طرح حالة من أجل إثباتها**"[1]؛ فما بين الحالة الأولى والحالة النهائية، تتسرب حالة لا يمكن أن تتطابق لا مع الحالة الأولى، ولا مع الحالة النهائية؛ "**فعندما يتم إنجاز عملية من هذا النوع على حدود مستثمرة قيميا، فإن ذلك سيؤدي إلى تحويل للمضامين: نفي المضامين المطرحة وإثبات أخرى**"[2].

وعلى ضوء علاقتي الوصل والفصل، حاول "غريماس" توضّح المحورين الاستبدالي والتّوزيعي، كما يلي:

---

1. Greimas : Sémantique structurale, p : 22.

2. ينظر، سعيد بنكراد، نسق الشخصيات والبناء العاملي، ص:92.

المحور التّوزيعي	المحور الاستبدالي
ذ1 **u** م / ذ1 n م ذ2 n م/ ذ2 u م	n: يرمز لعلاقة الاتصال Conjonction u: يرمز لعلاقة الانفصال disjonction
ذ1 / م: ملفوظ اتصالي ذ2 / م: ملفوظ انفصالي ←	تكرره يدل على استمرار التحولات السردية، في حالةلا نهائية بين الإيجابية والسلبية

فموضوع (الثيمة) القيمة يتحوّل إلى موضوع رغبة*، وتصبح العلاقة بين الذّات والموضوع علاقة لها غاية محددة.

على ضوء ما ذكر، لا يكون الوصول إلى البنية العاملية لمقطع ما، على أساس المحور الاستبدالي (نسقه وأنماط شخصياته) فقط، إنّما إلى انسجامه على المحور التوزيعي وفق قوانين الإنجاز، فاتباع هذه الخطوات يمكن الباحث من الوصول إلى مستويات "**وصف الشخصية (النموذج العاملي) على اعتبارها عنصرا أساسيا في كل فعالية السيميائية**"[1].

وبناء عليه، فإنّ اشتغال الخطاب الدرامي، لا يكون فعّالا إلاّ إذا تم تناول كل كياناته المكونة له (الشخصيات، المكان) ومنحها سلسلة من الخصائص، ولا يتأتى ذلك، إلاّ من خلال دراسة متكاملة لا تكتفي بالنظام التوزيعي للأداء، وإنّما تأخذ بعين الاعتبار علاقة العامل بالمحمول من منظورها النسقي أيضا، "**فهذه النظرة المزدوجة* هي ما يجعل من المستوى السردي، باعتباره البؤرة الحاضنة للنموذج العاملي، يشتغل كمستوى**

1. ينظر، سعيد بنكراد، نسق الشخصيات والبناء العاملي، ص:93.

* في هذا السياق يقول Petitot Cocorda "وهذا أمر بالغ الدلالة، "فالمقولات الدلالية التي لم تكن من قبل سوى قيم لسانية ستتحول إلى قيم أكسيولوجية (valeurs axiologiques) مودعة في موضوعات تركيبية، وستتحول العلاقات التصنيفية إلى ملفوظات حالة، كما ستتحول العمليات التركيبية المندرجة في التركيب الأصولي إلى فعل

تركيبي مشخص يحكم ملفوظات حالة. وهكذا نمر من التركيب البنيوي الشكلي إلى تركيب حدثي للفعل، " لمعنى الحياة " و " للرغبة ".

توسطي في سيرورة إنتاج الدلالة، ذلك أن القلب هو الذي يسمح بالمرور من مستوى النحو الأصولي إلى مستوى التركيب العاملي المشخص"[2]، وحينها يمكن للنموذج العاملي أن يشتغل، في ضوء عمليات القلب، كمعادل تجريدي لبنية الممثلين.

5-3-5/ حركة النماذج العاملية وخطابها في النص الدرامي:

تعتبر دراسة البنية العاملية للشخصية في أي عمل فني، من أهم مراحل التي تبين طبيعة العلاقة الشخصية بالحدث، كون النموذج العاملي "**لا ينظر إلى الشخصية باعتبارها جوهرا ميتافيزقيا، أو هدف لخطاب سيكولوجي، بل يمكن اعتبارها مكانا، أو وحدة نصية، تؤدي فيها بعض الوظائف**".[1]

لذلك لا يعني أن العامل قد يكون الشخصية فقط، بل إنّه مفهوم شامل، قد يعني القيم والأفكار والفضاءات والأشياء وغيرها من المفاهيم المجردة، كالسعادة، الحزن والنضال؛ فالفاعلون كما أطلق عليهم غريماس لا يمكن ان يتوحدوا* مع الشخصية، لأنّ البنية العاملية تتسم بكونها بنية عامة ومجردة، يمكن تعميمها على الكثير من الظواهر والنصوص والخطابات، حيث ترتبط بشكل وثيق ومتصل بالبرامج السردية التي تتبني عليها القصة. ومن هنا،" **فإن البرامج السردية هي وحدات تنبثق عن تركيب عاملي قابل للتطبيق على كل أنواع الخطابات**."[3]

---

1. : Morphogenèse du sens, Broché ,1985 , pp 210 - 211 Jean Petitot Corcorda

2. فليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، ص: 66..

*أ/ من الممكن أن يكون الفاعل مجردا (المدينة، إيروس، الله، الحرية) أو أن يكون شخصية جمعية (الكورس القديم، جنود الجيش)، أو مجموعة من الشخصيات (من ممكن أن تكون معارضة للذات الفاعلة أو لفاعلها).

ب/ من الممكن أن تتحمل الشخصية في الوقت نفسه أو تباعها وظائف فاعلية مختلفة.

ج/ من الممكن أن يتغيب الفاعل عن خشبة المسرح، ولا يدخل وجوده النصي إلاّ في خطاب الذوات المخبرة الأخرى (المتكلمون)، بينما لا يكون هو نفسه الذات المخبرة" (ينظر آن أوبسفيلد، قراءة المسرح).

3. آن أورسفيلد: مدرسة المتفرج، قراءة المسرح، تر: حمادة إبراهيم وآخرون، ص: 190

ولأنّ الخطاب المسرحي في **الفيل يا ملك الزمان** قائم على ثلاثية محددة، وهي: الفعل، الفاعل، والغرض من القيام بالفعل، فإنّ البنية العاملية سترتكز على ثلاثة محاور أساسية، ممثلة في محور التواصل الذي يشمل المرسل والمرسل إليه، ومحور الرغبة الذي يتضمن الذات والموضوع، ومحور الصراع الذي يتقابل فيه المساعد والمعاكس.

لذلك سنركز في دراستنا على علاقة التواصل **la relation de la communication** بين المرسل والمتلقي لأنّ "**التواصل تحويل يعمل بشكل متضامن على فصل الشيء عن إحدى الذوات وعلى وصله مع الأخرى**"[1]، وفي هذه العلاقة، يركز التواصل 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**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

وتطبيقا على نص المسرحي "الفيل يا ملك الزمان" نجد أن الموضوع قائم على ضرورة الثورة على الاستبداد، والصراع الخفي القائم بين الملك والرعية التي وجدت في شخص زكريا المحرض الوسيلة للتواصل مع الملك وابلاغه بتظلماتهم مما يفعله الفيل، مما قد يساعد على الوصول إلى الموضوع المراد (انهاء حالة الظلم والاستبداد)

المرسل (الرعية / زكريا)⟵ الذات (زكريا)⟵ الموضوع (انهاء حالة القهر) ⟵ المرسل إليه (الملك).

فالمرسل إذًا (الرعية وزكريا) قاموا بإلقاء موضوع القهر والاستبداد من خلال فعلة الفيل بقتل الطفل الصغير، وتحطيم الأملاك، حينها قامت ذات **زكريا** بتبني هذا الموضوع، ولتحقيقه فقد وجد فيه الوسيلة الوحيدة لإنقاذ نفسه وشعبه من هذه الأوضاع، وهذا دليل على اقتناعه وقبوله للأمر، فهو إذن وسيلة وصلت إلى المرسل إليه وهو الملك، وبهذه العلاقة تنتج علاقة أخرى هي علاقة الصراع.

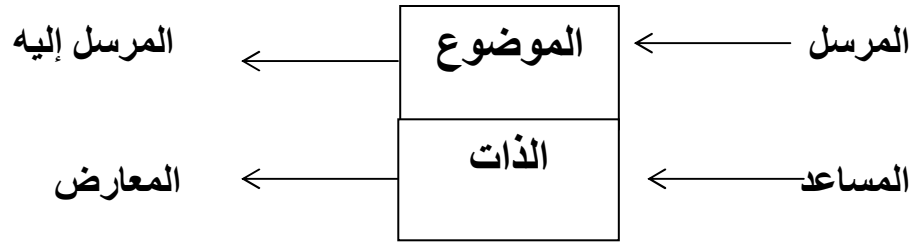
---

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

انطلاقا من هذا يمكن تحديد مفهوم الدور الذي سيلعبه زكريا. فهو يتجلى " خطابيا كسند للرعية، لذلك فإنّه من الناحية الدلالية، بالرغم أن تسميته لا تحتوي في داخلها على حقل من الوظائف مثل السلوكات مسجلة فعليا داخل الحكاية أو ضمنيا)، إلاّ إنّ دوره التصويري داخل الحكاية رغم أنّه نكرة اجتماعيا. ومن هنا نجد أنفسنا أمام:

5-3-5-1/علاقة 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:



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

وإذا أردنا أن نطبق هذه الخطاطة على النص الدرامي "الفيل يا ملك الزمان"، فسنجد:

---

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

5-3-5-1-2-1/ الأدوار العاملية:

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

فالمرسل في مسرحية "الفيل يا ملك الزمان" من حيث الدور العاملي، هو من يريد إرسال الرسالة إلى الملك تطلب التدخل لوقف انتهاكات واعتداءات الفيل على الأرواح والأملاك. فيستغل زكريا الظرف ويحاول أن يحرك المشاعر المكبوتة من الخوف:

''زكريا: نولد ونموت، وأعمارنا ليست إلاّ في انتظار الفرج، صبرنا على الفقر

الرجل 11: صبرنا على الضرائب والأوبئة

الرجل 7: صبرنا على المظالم وأعمال السخرة

زكريا: والآن يأتي هذا الفيل ويدوس كل شيء''[1].

فالشاب زكريا هو من يقوم بفعل الإرسال، من خلال استفزاز حالة الاحتقان التي كان عليها الناس، فتحريكهم نحو التغيير يكون السبيل لوصول الرسالة إلى الملك.

أما الوظيفة العاملية للمرسل إليه، فيمثلها الملك والذي لا محالة سيستفيد من فشل مخطط زكريا والرعية في إذكاء جذوة التغيير ولو بصورة سلمية منظمة **''الملك (ملتفتا إلى وزرائه وحاشيته): أتسمعون، مطلب في غاية الطرافة، كنت أقول دائما أني محظوظ برعيتي. حنان ورقة شعور. رعيتي مليئة بالحنان، كلها حنان، سننفذ للشعب مطلبه''[2]**، أما الشعب فيمثل دور المساعد من جهة، على اعتبار أنه قام بمساعدة زكريا على تولد الرغبة في إحداث التغيير المنشود، من خلال ذلك الإجماع الشعبي على إيصال الرسالة إلى الملك رغم كل الظروف.

---

1. مسرحية الفيل يا ملك الزمان، ص: 07.
2. المصدر نفسه، ص:18.

وفي الوقت نفسه يمثل الشعب من الناحية السيميائية الدور العاملي للفاعل؛ فهو من تحمل فعل المغامرة من خلال تلك التدريبات الشاقة في الكيفية اللائقة بمخاطبة الملك. وفعل الخروج إلى القصر رغم شدة والحراس وقسوتهم، **''يقف الحارس أمام باب آخر يحرسه عدد كبير من الجنود القساة. الحارس (ملتفتا إلى الجماعة، وقد تزايدت رنّة الاحتقار في صوته): الآن تدخلون قاعة العرش، الويل لكم إن بدر منكم شغب أو قلة أدب، للمثول أمام الملك أصول لا تنسوا ذلك.**

زكريا: سنثبت أننا نحسن الوقوف أمام الملك أتسمعون؟ يجب أن نكون في غاية الأدب، ندخل في صفوف منظمة، ثمّ ننحني باحترام وخشوع، ثمّ بعد ذلك نرفع للملك شكايتنا''[1].

بقيام زكريا برفقة الشعب بنقل الرسالة، فإن الدور الذي قاموا به يساهم في تكثيف الفعل" **المهم هو النظام، كلّما اتحدت أصواتنا ازداد تأثيرها، واشتدّ وقعها، ندخل هكذا، (يمثل ما يقول) ننحني أمام الملك بكل احترام و أدب، ثمّ أصرح بملء فمي، الفيل..يا ملك الزمان''**[2]. ويقابل هذا التكثيف للأفعال، تكثيف دلالي يخص صفات هذا الشعب؛ فالجماعة "**أصواتهم مفككة لم تتحد بعد، بعضهم يبدأ متأخرا، وبعضهم يخطئ في العبارة، وبعضهم يقول عبارات أخرى، يتضح التفكك ويزداد من فقرة إلى أخرى''**[3]؛ فهذه الصفات هي التي أدت بزكريا إلى محاولة تنظيمهم وتدريبهم كي يكون للسعي ناجحا كي يحصل على الموضوع (التغيير الهادئ في إزالة النظام الاستبدادي).

أما الحراس والجنود وكذا الملك في حد ذاته، فهم من يقوم بدور المعارض، فالحراس يسعون بأي طريقة لمنع أي حالة من الاضطراب، أو محاولة المسّ بحرمة الملك، سواء بالحصار المعنوي والنفسي المضروب على زكريا وجماعته، أو من خلال تفتيش كل من يريد الدخول إلى القصر، وقد كان لتلك السلوكيات الدور البارز في معارضة الفعل، حين تولد هالة الخوف والذعر في نفوس المطالبين بالتغيير، فمجرد رؤيتهم للملك وحاشيته، نسوا مطالبهم، كما تنبه زكريا للأمر ومدى فاعليته في تخدير الرعية وجعلها مستكينة.

---

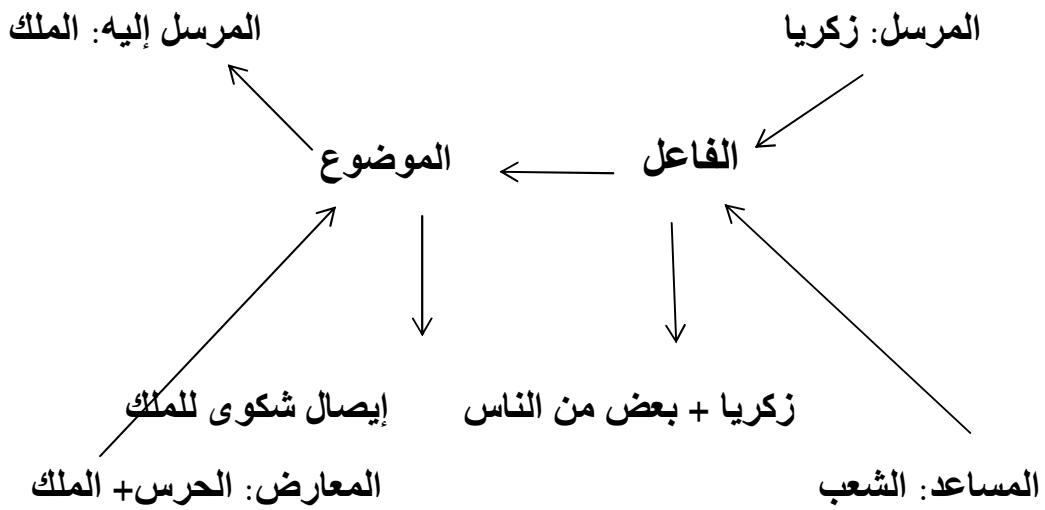
1. مسرحية الفيل يا ملك الزمان، ص:14.
2. المصدر نفسه، ص:10.
3. المصدر نفسه، ص: 11.

''الحارس: (مقاطعا الضجة، يزداد الاحتقار في وجهه) ولكن قبل أن تدخلوا نظفوا أحذيتكم جيدا وانفضوا ثيابكم كيلا يهرَمنها قمل أو براغيث (يبدا الناس بلا شعور بمسح أحذيتهم وتنفيض ثيابهم) والأهم من كل هذا أن تدخلوا (القصر) بنظام وأدب واياكم أن تلمسوا شيئا وتذكروا أنكم لستم في مزابلكم بل في قصر الملك.

زكريا: لا تخف لا تخف، سنكون عند حسن ظنك في النظام والأدب.

الحارس: اتبعوني إذن، ولا تحدثوا ضجيجا[1]''.

وهكذا يصبح الاتصال بالجند دورا عامليا يتمثل في المساعد، لكن لا تتم العملية إلا بدخول زكريا على الخط أين يسهل عليهم العملية بفعل التدريبات التي قام بها مع الجماعة، ثمّ إنّ الملك لم يكن ينتظر أن يأتي بهذه الجرأة إليه ويقدم طلبه غير المعروف لوزير وإن كان في شكل حيلة قد تساعد على القيام بوظيفة توصيل الرسالة، وتحديد أهم السبل المسهلة على نجاح عملية التغيير الهادئ، وبناء على ما تم ذكره يمكننا ترسيم الأدوار العاملية في قصة مغامرة رأس المملوك جابر على النحو التالي:



1. المسرحية، ص:14.

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.

2-5-3-5 منطق نظام العلاقات:

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

5-3-5-2 -1محور الرغبة Relation de désir: "

يقوم هذا المحور على علاقة بين الذات Sujet والموضوع objet، أين يتم الكشف عن العلاقة بينهما. فالذات تقوم بالبحث عن الشيء أو الموضوع المفقود من خلال محور الرغبة وضمن علاقة سببية، فلا وجود للموضوع في غياب الذات الباحثة عنه، وهنا تكون علاقة الرغبة، فالعامل الذات يعتبر "**الفاعل المباشر الذي يتلقى التحفيز La manipulation من طرف المرسل، ويسعى دائما لتحقيق الشيء المرغوب فيه من قبل الطرف الأول"، في حين الموضوع "يُشكل الشيء المرغوب فيه من قبل الطرف الأول**[1]"، وبهذا نرى أن العلاقة القائمة بينهما تتموقع في محور دلالي **Un axe sémantique** ، 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 "الفيل يا ملك الزمان" تم تعيينه من خلال اسم العلم "زكريا" وكذا كانت تسمية عامة كالملك والحرس. وأما المحدد لدور الفاعل فهو صلته بالموضوع.

أما الموضوع فعادة ما يكون شيئا معنويا، كالرغبة في تغيير الحكم مثل ما هو الحال مع الشعب، أو الرغبة في استغلال الظروف لإحداث تغيير هادئ مبني على تنويرالناس بما يحدث لهم، كما الشأن مع زكريا، و"**بين الفاعل والموضوع صلة لا تنقطع، ولا تنفك مشكلة محورا مشحونا بالدلالة الكامنة والرغبة من خلال فعل تعاقدي بين الذات**

---

1. عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، ص65.

الفاعلة والشيء الموصول بها. ومن خلال حدوث حالة الرغبة التي تؤدي إلى التواصل مع الموضوع أو الشيء إما اتصالا وإما انفصالا"[1]

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، كتحقيق الرغبة في إحداث تغيير سياسي هادئ، والاستئثار بالهدوء والعيش بسلام بالنسبة للشعب، فمن خلال الملفوظات السردية تتبين لنا حالة الاجتماعية السياسية لزكريا وشعبه، حالة سلبية مما يعني أنه لا حول ولا قوة، لهم فيظهرون في حالة انفصال عن القيمة السياسية، وهو ما يزيد في الإحساس بقيمة الموضوع. وعلى هذا يمكن تحليل حالة زكريا إلى مستويات ثلاثة: المستوى النحوي، المستوى الدلالي، المستوى العاملي.

- **المستوى النحوي**: الفاعل: يقع شيئا وشخصا، (العبودية والرعية)

- **المستوى الدلالي**: القيمة: الموضوع الخاص بزكريا، فصوته غير مسموع ولا معروف سياسيا، فلا قيمة له في بلده، فهو يسعى لاستغلال الفرص ليحدث التغيير الهادئ.

- **المستوى العاملي**: شيء صوري يتصل بمن كانت حالته العبودية ويعاني ويلات نظام متسلط لا يراعي حق الرعية، فيحاول استغلال الظروف لصالح شعبه **"يا جماعة، أصبحت حياتنا لا تحتمل ولا تطاق، ما الذي يخيفنا أكثر من هذا البلاء المقيم؟ التهديد كالسيف فوق رؤوسنا"**[2]؛ وهكذا تتحقق رغبة الذات في الانفصال عن واقعها المعيشي والاتصال بتغيير الواقع، بعد إيجاد الفرصة السانحة في تثوير الشعب الذي ملّ حياة البؤس والاستبداد في إحداث التغيير المنشود الذي سينعم به الجميع إن نجح الأمر.

ولتحديد وضع كل من العاملين بالنسبة إلى الآخر في هذا النص المسرحي، فإنّ كون الذات هنا هي "مـالكـة للقـيم"[1] فإنّ العلاقة بينهما استتباعية Implication، لأنها **"الصلة بين العاملين تعالقية"، فوجود العامل يفترض بالضرورة وجود الآخر، لأن**

---

1. ينظر عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغربة، ص 103.
2. مسرحية الفيل يا ملك الزمان، ص:10.

أحدهما موجود دلاليا للآخر وبه"[2]؛ وعليه فإن العلاقة بين الفاعل والموضوع يمكن تحقيقها من خلال الاتصال والانفصال فالذات في حالة الانفصال عن واقعها (العبودية) ترغب في الانفصال عن القهر والاستبداد، ويتحقق ذلك بالاتصال بنجاح عملية التغيير. من خلال التواصل العاملي التالي:

الذات ∩ شيء ⟵ الذات U شيء

زكريا ∩ نجاح عملية التغيير ⟵ رجل U القهر واللاّقيمة

فالقارئ للمسرحية يلاحظ أن رضوخ الشعب وخوفه من الملك كانا مصدر الحياة التعيسة من منظور مجتمع النص، فتوظيف الفيل كحجة في المطالبة بحياة أفضل من طرف زكريا، وقد يعود إلى طبيعة التفكير كشاب متقد العزيمة والرغبة في التغيير مثله مثل كثير من الشباب العربي المتطلع لما هو أفضل، ولو بالاستغلال الظروف مع وجود ضوابط تراعي مصلحة الأمة من خلال تحرك الجميع بصورة سلمية.

ولم تعدد موضوعات القيمة المتصل بها والمنفصل عنها في النص الدرامي من خلال شخصية زكريا وبقية الجماعة، فالكل يرغب إلا في التغيير السلمي. وأمّا الملك يرغب في الاستئثار بالحكم وبسط نفوذه ولو يسح الرعية، من خلال إطلاق العنان للفيل، إنّه يحقق مبتغاه ويتلذذ بالحكم على حساب حياة الموطن البسيط.

فهذه الرغبات بنيت على علاقة الاتصال والانفصال، فهي موجودة على حال وتسعى للتغيير، وفي حالة امتلاكها للموضوع تكون في حال انفصال على الشكل التالـي:

(ف U م)، أما في حالة التحول تصبح في حالة اتصال من نوع (ف n م).

---

1. محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي (نظرية غريماس)، الدار العربية للكتاب، تونس، 1993، ص40

5-3-5-2 -2 الصعيد النظمي للأداء:

يقوم التكوين السردي للأداء في النص الدرامي "الفيل يا ملك الزمان" على مقطوعتين سرديتين - (تتمثل المقطوعة الأولى في ذلك الحوار المتبادل بين زكريا و بقية أفراد الشعب حول فعلة الفيل بتحطيمه أملاك الناس وقتل أطفالهم، في فضاء مفتوح هو الشارع، أما المقطوعة الثانية فتتمثل في محاولة نقل زكريا وبعضا من أفراد الشعب ممن شهد ما قام به الفيل نقل احتجاج الناس إلى الملك لعله يصلح حالهم)- شكلتا ثنائيتان مختلفتين ولكن لشيء واحد، ويرد هذا العمل إلى المستوى الإدراكي والفهمي 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 بالفرجة 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 Spéctracle 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، وهو الرغبة في تغيير الحكم ولو بطريقة هادئة، أما الثاني موضوع خارج المألوف، توظيف الملك للفيل كوسيلة لنقل رسالة للمواطن البسيط، مفادها أن لا قيمة للجميع أمام كل ما يمت للعرش الملكي بصلة".

---

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

5-3-5-2 -2-1/ الدوافع:

تعمل الدوافع كمحفزات على القيام بالفعل والإقدام على البعض منها خاصة بالعالم الداخلي للفاعل وبحسب تصوراته، وقد تكون ناتجة عن عوامل خارجية، أي ناتجة عن الواقع المعيش ومتطلبات المواقف. فالفاعل وهو يرغب في تغيير أوضاعه قد يكون مدفوعا بدوافع اجتماعية وأخرى سياسية، ففعل المغامرة لدى زكريا كان الدافع إليه سياسيا بدرجة الأولى ولو أنّ مغلف بالصبغة الاجتماعية "**زكريا: نولد ونموت وأعمارنا في انتظار الفرج، صبرنا على الفقر**[1]"؛ فهو يتصور أنه وبفعل تحرك الشعب بصورة جماعية هادئة سيمكنه من إيجاد حياة سعيدة عادية يحلم بها الجميع، ويشكل هذا الأمر دافعا نفسيا يجعلهم يقبلون على الفعل " **أنا أقول لكم ماذا بيدنا... نذهب جميعا، ونشكو أمرنا إلى الملك، نشرح له ما يحلّ بنا، ونرجوه أن يرد فيله عنّا**"[2].

فحلم زكريا إذن، كان الرغبة في الوصول إلى الملك وتبليغه بمعاناة الشعب حتى يتمكن من إحداث التغيير المنشود، فيعيش الناس كما يعيش البشر الحقيقيون على زعمه، فوضع الجميع اجتماعيا من حالة فقر، وبؤس ويضاف له ما يفعله بهم فيل، يعتبر دافعا آخر للفعل. وبتضافر كل هذه الأسباب، كان إقدام زكريا على مغامرته، ليتحقق الهدف المنشود من الناحية الاجتماعية والسياسية.

وفي تصور معاكس أوجد سعد الله ونوس دوافع أخرى للفعل وهي غير مشروعة يعتمد عليها الفاعل في إثبات تفوقه على خصومه إن أخلوا بالاتفاق المبرم بينهم، كفعل الجماعة حين التقت الملك وأصابها الخوف والذعر، أين تركت زكريا وحيدا يواجه مصيره، فما كان منه، إلاّ استغلال الظرف ليكسب ودّ الملك ولو على حساب شعبه المتنكر لحقوقه، وها هو يؤكد ذلك من خلال الحوار الذي دار بينه وبين الملك "(**يتفرس زكريا في الناس باحتقار ويأس، يتردد لحظات ثمّ يتغير وجهه، ويتقدم من الملك) زكريا:(يمثل ما يقوله بخفة وبراعة) نحن نحب الفيل يا ملك الزمان، مثلكم نحبه، تبهجنا نزهاته في المدينة....، تعودناه حتى أصبحنا لا نتصور الحياة من دونه، لكن لاحظنا أنّ الفيل دائما**

---

1. مسرحية الفيل يا ملك الزمان، ص:08.
2. المصدر نفسه، ص ن

وحيدا، لا ينال حظه من الهناء والسرور، الوحدة موحشة لذلك فكرنا أن نأتي نحن الرعية، فنطالب بتزويجه كي نخفف وحدته وينجب لنا عشرات الأفيال، مئات الأفيل، ألاف الأفيال.

الملك: مقهقها أهذا ما جئتم تطلبونه؟

زكريا: لعلّ مولاي لا يردّ لنا رجاءً"[1].

والنتيجة كانت درامية، فالشعب سيزداد همه، أمّا زكريا فقد عُين بفرمان "**يأمر بمكافأة هذا الرجل الجريء، وتعينه مرافقا دائما للفيل"**[2]

فكل هذه الملفوظات، تسمح للمتلقي بتفهم الفاعل في محاولاتها الرامية إلى التغيير، والمصدمة بحالة التنكر من الرعية، مما يجبره على استغلال الوضع، وتحقيق أهداف شخصية ولو كانت حقيرة.

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

5-3-5-2 -2-2/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 زكريا حول ما يعانيه الناس مما يفعله الفيل بهم يوميا من قتل وتحطيم للأرزاق، وأن الأمر أصبح لا يطاق، كون حياة العامة أصبحت مهددة، جعل زكريا يدرك أن اقتناص الفرصة في هذا الوقت بالذات، سيحقق المراد بإحداث تغيير هادئ يقوم به الجميع.

"**زكريا: أهناك خوف أشد من أن يخاف المرء كلّ لحظة على حياته أو طفله أو ما يملك.**

---

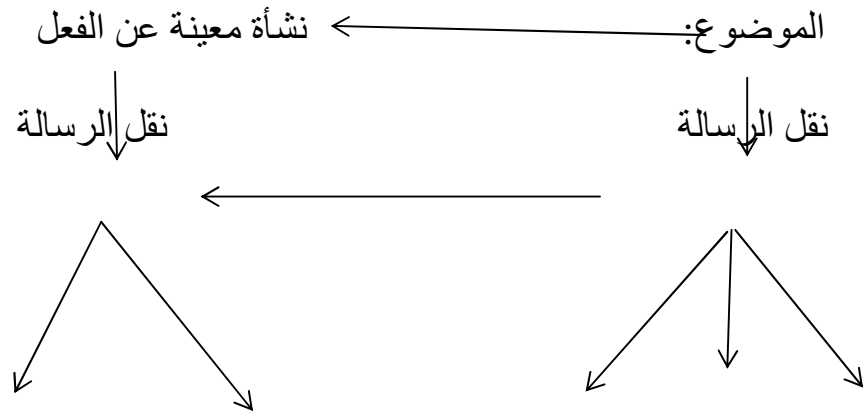
1. مسرحية الفيل يا ملك الزمان، ص:18.
2. المصدر نفسه، ص ن

أصوات: هذا جائز.

زكريا: لذلك ما من حل آخر، نذهب بأنفسنا ونشكو للملك حالنا"[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، فزكريا رغم خطورة قراره في نقله لرسالة تتطلب مواجهة الملك شخصيا وأثر ذلك عليه، 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 مواجهة الملك، فقد قام زكريا بشحن الرعية نفسيا من خلال إزالة الخوف الذي يسكنهم، وتوليد الرغبة في المطالبة بحياة أفضل، من خلال مجموعة من الأفعال(إزالة التهديد، ضمان حياة الأبرياء، الحفاظ على الأملاك)؛ وهكذا يتم خلق تصور جيد عن القيم وعن حقيقة المواطنة. لكن زكريا عرف بعد وصوله إلى القصر ومواجهة الملك حقيقة فعلته، وما سيلقاه، نتيجة تنكر الرعية وإحجامها عن المطالبة بالحقوق كما اتفقوا عليه.

وعلى هذا الأساس يكون الرسم البياني التالي:



إزالة التهديد الأمان الحفاظ على الأملاك التنكر النهاية المأساوية

فمجموع الملفوظات السردية في نص المسرحية، عند تضافرها رسمت لنا تصورات عن أشياء ومفاهيم قدمت لنا صورة تمّ تأويلها من خلال أفعال زكريا تجاه الرعية.

---

1. المسرحية، ص:07.

وعلى هذا الأساس، فإنّ سعد الله ومن خلاله هذا النص المسرحي، أراد التركيز على الجوانب المعرفية، قصد تنمية القدرات الفكرية والإدراكية للمتلقي العربي ومن خلفه كلّ الشعوب، للوصول بهم إلى إيجاد قدرة معرفية على فهم وتحليل الواقع المعيش، والذي لا يتغير بالأحلام ولا بحلول الفردية.

5-3-5-2 -2-3/ مربع القدرة:

إن معرفة الفاعل للفعل تعطيه القدرة على التنفيذ، كونه راغب فيه ومريد له، هذا الأمر يولد عنده فكرة وجوب الفعل وضرورة إنهائه له، فيصبح الكل مولدا لرغبة الامتلاك والكينونة من خلال فرض الذات، والتحول من الحال إلى الحال.

انطلاقا من هذا الطرح، وبحسب جوزيف كورتيس*Joseph Courtes تتحول الذات الفاعل إلى عامل، وحينها " **يجب التركيز فيه على القيمتين المكونتين من خلال الجمع بين ذات الحالة Sujet D'état و ذات الفعل Sujet de faire في فاعل سردي واحد، وفي هذه الحالة فقط يمكن اعتبار الذات السيميائية كحالة état، وكمتدخل فاعل**[1]" **Agissant**، ومثل ذلك نجده في حال العامل "زكريا"، الذي كان مدفوعا للقيام بفعل المغامرة وتحريك الرعية، مستغلا ما قام به فيل الملك، وما حلّ بهم من تحطيم للأملاك، وقتل الأطفال، ليحاول انتشال ذاته وذات غيره من تلك الظروف المعيشية. وهذا الأمر جعله مصرا على الحصول على موضوع **objet**إحداث التغيير والحصول على القيمة.

ويظهر هذا العامل ويبرز بقوة، لما يعلم زكريا بوفاة طفل كان يلعب بالشارع تحت أقدام الفيل، ووقوع الرعية في حالة حيرة أمام ما يحدث لهم، فهم يريدون إيجاد حل لمعضلتهم.

---

* جوزيف كورتيس: باحث فرنسي، مختص في السيميائية السردية وأستاذ في المدرسة العليا للعلوم الاجتماعية بجامعة تولوز الفرنسية (1985-2005). من أهم مؤلفاته، التحليل السيميائي للخطاب، سيميائية اللغة، السيميائية.

1. Joseph-courtes : la sémiotique narrative discursive, hachette ; paris ; 1976.p :16.

وهنا يتوقد ذكاء زكريا بخطة يرى فيها فرصة لتحريك هذا الجمود، وتحطيم حاجز الخوف، حينها يحاول الضغط، بالتذكير ببشاعة ما يحدث لهم يوميا، "**زكريا (مهدئا الضوضاء) لكن يا جماعة، أصبحت حياتنا لا تحتمل ولا تطاق، ما الذي يمكن أن يخيفنا أكثر من هذا البلاء المقيم؟ التهديد كالسيف فوق رؤوسنا، والضحايا تتزايد من يوم إلى آخر**"[1].

فعلى قدر حيرة الرعية ورغبتها في رفع الظلم، يزداد احساس زكريا بضرورة استغلال الظرف لتحريك الشعب وجعله يؤمن بضرورة التغيير النابع من فعل جمعي.

يعد هذا العامل حالة وعاملا في آن واحد، حالة لأن فيها إحساسا بواقع مر وحياة لا مكان فيها للضعفاء الراضخين لألة القهر، فالرغبة كبيرة في تغيير الواقع والسعي إلى عيش في ظروف مريحة، تجعل صاحبها محل احترام وتقدير.

كما يعدّ زكريا فاعلا لأنه–ببساطة–سيقوم بتنفيذ العملية من خلال فعل المغامرة المحركة للرعية والذهاب رفقتها إلى الملك في صورة تبدي له حالة التذمر، وعدم الخوف " **زكريا: لذلك ما من حل آخر، نذهب بأنفسنا ونشكو للملك حالنا.**

أصوات: نعم نذهب

هو ذا رأي سديد

كلما أسرعنا كان أفضل"[2] .

فحصول زكريا على هذا الإجماع، سمح له بمواصلة فعل المغامرة ودفع الجميع إلى السعي لتنفيذها، خاصة وقد استطاع أن يستميلهم إلى رأيه، إنّه يملك الأداة التي تساعده على تحقيق هدفه من خلال جرّهم إلى الأمر الواقع، وجعلهم يتدربون على الكيفية التي يدخلون بها القصر ويبلغون الملك بشكواهم. **أصوات: يا الله يا ناس، فلنجتمع في الساحة الجميع، الجميع، سنذهب إلى الملك ونشكو حالنا، الرجال والنساء**"[3].

---

1. مسرحية الفيل يا ملك الزمان، ص:10.
2. المصدر نفسه.
3. نفسه،

وبتحقق زكريا لهذا التدبير وإعجاب الرعية به، يصبح مالكا للكفاءة في كيفية نقل الرسالة كشرط أولي لكي على المكافأة معنوية، تتمثل في توليد الرغبة الجمعية في التغيير الهادئ، وكان له ذلك في مرحلة ثانية عندما دخل الجميع في حالة من التدريبات، في كيفية الدخول إلى الملك ونقل انشغالهم، وهي استراتيجية فرضتها الظروف السياسية التي ألمت بالبلاد، وبذلك أصبح الفعل-بالنسبة للقارئ-متسما بالحنكة السياسية ورجاحة العقل، فالغاية تبرر الوسيلة ولو كان الثمن، هو التضحية بالروح في سبيل حياة أفضل.

ويرجع ذلك إلى ما كانت تعيشه الرعية في زمن ذلك الملك، من حالة خوف وخشية، فالجميع يرهب الحراس ويخشاهم:

"أصوات: سيطردوننا بقسوة

سيغضب الملك،
وإذا غضب الملوك، الله وحده يعلم ما يحدث"[1].

وبناء على ذلك يتبنى الفاعل ما كان سلبيا من فعل في نظر الرعية وفي نظر الملك من جرأة ورفع الانشغال بما يقوم به الفيل من دون خوف، فتتصل ذات الحالة ومنها الفاعل بالموضوع ويتم القيام بالفعل طوعا أوكرها، فيولّد ذلك اقتناعَ الفاعل بفعله، وتصبح له مفاهيم جديدة للقيم تكون هي المكونة للحالة والواصلة للفاعل بالفعل، والمحركة لإدارة الفاعل، مما يعطي القارئ للنص الدرامي فعلا تأويليا سواء بإيجابية أو بسلبية.

ولكن الدارس لحكاية الفيل يا ملك الزمان، يجد أن الفاعل **زكريا** رغم رغبته في الفعل لم يقدر على تحقيق موضوعه (التغيير الهادئ، وإسماع صوت الرعية) بفعل الخيانة المبطنة بالخوف وعدم القدرة على المواجهة.

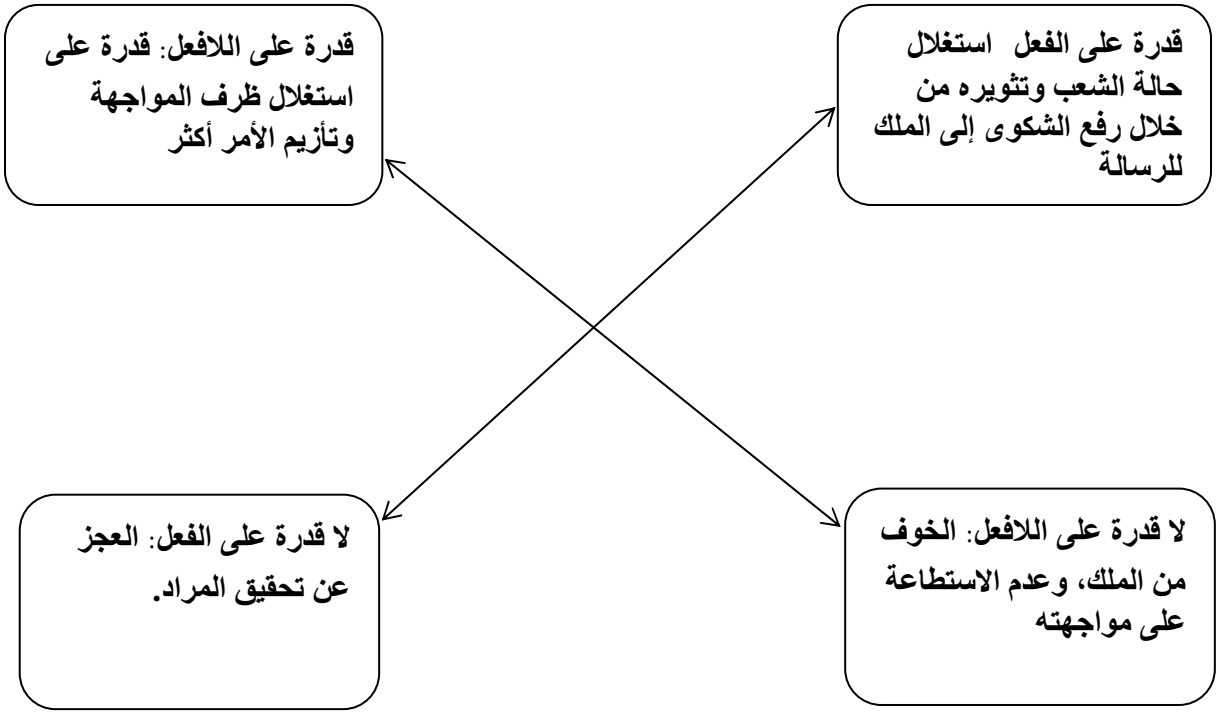
ومن هنا يمكننا القول أنّ زكريا كان محكوما بين محاولة الفعل وبين عدم التمكين، فقد سعى إلى تبليغ الرسالة ورفع الانشغال إلى المرسل إليه "ملك"، لكن بمجرد الوصل إليه انقلب الجميع، وأذعنوا إلى الخوف، فما كان منه إلاّ مطالبة الملك بما يشهيه من خلال جلب فيلة يتزوجها الفيل، وحينها يزداد الهمّ، فالساكت عن حقه شيطان أخرس، يتيح للجميع استعباده، "**نحن نحب الفيل يا ملك الزمان، مثلكم نحبه، تبهجنا نزهاته في المدينة**

---

1. المصدر نفسه، ص: 11.

....، تعودناه حتى أصبحنا لا نتصور الحياة من دونه، لكن لاحظنا أنّ الفيل دائما وحيدا، لا ينال حظه من الهناء والسرور، الوحدة موحشة لذلك فكرنا أن نأتي نحن الرعية، فنطالب بتزويجه كي نخفف وحدته وينجب لنا عشرات الأفيال، مئات الأفيل، ألاف الأفيال"[1].

والنتيجة أن زكريا لم يحقق مبتغاه بتثوير الشعب، ولا الشعب استطاع أن يتخلص من الفيل، بل إن الجميع صار خادما ومسؤولا عن خدمة الفيل. لعل ذلك يتضح أكثر مع مربع القدرة على الفعل من عدمه، وذلك من خلال الترسيمة التالية:



وهذا الرسم يبرز لنا وضعيتين مختلفتين، الوضعية الأولى تكون فيها القدرة على الفعل، وتكون باختيار زكريا للفعل الذي يرى من خلاله الحصول على فعل التغيير وتثويرالشعب، وذلك ما أدى إلى الاقتناع بفعل المغامرة، وتقرير المصير والسعي إلى القيام بالفعل والمثابرة على تحقيقه من خلال التدريبات المكثفة التي قام بها مع الرعية، بعد توليد رغبة التغيير.

1. مسرحية الفيل يا ملك الزمان، ص:18.

أمّا الوضعية الثانية يكون فيها الخضوع، ويؤطرها الخوف واللاستطاعة، مما يجعل القدرة في موضع اللافعل، فمن خلال إلغاء الذات لإرادتها وفرض قيود عليها، تشل حركة الفعل ويصبح الفاعل في حال من اللاقدرة ومن اللافعل، ويقع في هذا الركن فعل الرعية التي لم تطبق ما اتفقت عليه مع زكريا، فكانت النتيجة عكسية.

وهكذا يتمكن القارئ المتلقي من معرفة الشخص الذي يعتمد على الجبناء الراضيين بالقهر والذل، من خلال جزاء الفاعل ومسؤولية أفعاله، فيصبح المهم بالنسبة للكاتب سعد الله ونوس هو البحث عن موضوع القيمة، واتخاذ ما يكون مناسبا للمواقف المشابهة، وما قصة زكريا وشعبه 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 عند تنكر من معه لما اتفقوا عليه، 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 المؤمنة بفكرة التغيير من دون خوف، والتخلي عن الفردانية، وهذا مبتغى سعد الله ونوس من مسرح التسيس.

الخاتمة

الخاتمة:

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

-إن الفن المسرحي يعد من أعقد الدراسات لدى الباحثين، لما في خطابه من ازدواجية، فالمؤلف غير منفصل لدى إتيانه فعل الكتابة، عن وسطه ومحيطه لارتباط الدائم بالقارئ من خلال العملية التأثيرية الممارسة من هذا الأخير، وبذلك يصبح المتلقي متضمنا في فعل الكتابة شكلا ومضمونا. ولكن وجبت الإشارة إلى كون الجمهور المتلقي قد لا يكون وحدة متجانسة تلتقي في أفكارها ومواقفها، وحينها لا يمكن أن نقيس عليه جماليات التلقي، بل يكون النص الفني هو المقياس باعتباره معطى جمالي أكثر ممّا هو معرفي أو فكري.

-لقد أخذ سعد الله ونوس في مشاهده المسرحية مرجعية المتلقي (قارئ/مشاهد) بعين الاعتبار؛ أين ركز على العوالم السياسية والسوسيوثقافية التي تنتج الموضوع وكيفية استهلاكه معا، مما يجعل المشهد المسرحي المتخيل يتطور بتطور المكونات الشخصية للمتلقي، فمواقفه من العلامات المبثوثة داخل النص الفني، تبقى مواقف متغيرة، ومولدة لنصوص متعددة من مسرحية واحدة.

وهذا الأمر يفرض على الباحث الاهتمام بالوقع الجمالي فقط أثناء فعل القراءة، والبحث عن كيفية اعتبار التلقي عملية بناء جديدة، تحد من أبعاد النص التكوينية، ويعطي أهمية لما قبل التلقي ولما يمكن للعمل أن يقوم به من وظائف.

- إن النص المسرحي دائم الحركية من خلال حاجته الدائمة لآلية التأويل وأدوات نستطيع معها استنباط دلالاته المتوالدة فمسرحية الملك هو الملك التي كتبت عام1977، ومسرحية الفيل يا ملك الزمان برغم من أنها كتبت عام1969؛ إلّا أنه بالإمكان إسقاطهما على واقعنا وتأويل دلالاتهما على حسب ما نراه يحدث، (وهنا تبرز ضرورة في أن يحمل النص علامة الفعل التواصلي الذي أنتجه بين مؤلف وقارئ، داخل سياق معين، ومن أجل أهداف معينة).

- إن الكاتب المسرحي سعد الله ونوس حاول جعل المتلقي لنصيه المسرحيين (الملك هو الملك /الفيل يا ملك الزمان)يشعر بوجود ثنائية اليأس والأمل المتماشية مع طبيعة الحياة

البشرية، لكن هذا الإحساس أُظهِر في فضاء دلالي متنوع أبرز الحالات النفسية للشخصيات الدرامية، فإنْ ظهر اليأس بعد الغضب والبكاء والمعاناة، فسيقابله الأمل في غدٍ أفضل يفرض وجوده من خلال إطلالته على الذوات التي تواصل حركيتها وأفعالها في النص، وفي تلك الرغبة المتولدة لدى المتلقي الذي قد يتعاطف مع المؤلف الراغب في توريطه بكونه مسؤول. ففهم النص الدرامي، واستيعابه لهما أهمية كبرى في إحداث عملية التواصل بين بين الكاتب والقارئ.

- إنّ النص المسرحي يعتبر وحدة سيميوطيقية معبرة عن شفرة محددة سلفًا بين المبدع والمتلقي، لذلك لا يمكن أن تكون حكرا على المؤلف دون القارئ، إنّما تعدّ رابطًا يسمح بإيجاد عملية إبداعية بواسطة فعل القراءة، وحينها يصبح المتلقي مبدعا بفعل تحرره من ربقة النص الظاهرة، ومنتجا للدلالة من النص المتوالد. فالمؤلف والقارئ من خلال عملية التلقي يصبحان في مستوى واحد.

- يتميز المنهج السيميائي بتشعب منظوراته وتعدد تصورات باحثيه، لذا فإن الجوانب التي تم التطرق إليها في أطروحتنا، كان بمثابة تحديد للإطار المفاهيمي والإجرائي الذي اعتمدناه في أحد الفصول التطبيقية. فدراسة العنوان سيميائيا -على اعتباره علامة أيقونية مهيمنة بوحداتها المعجمية، أحدثت تفاعلا كيماويا وشكلت محطة عانق فيها المتلقي النص الدرامي.

- إن الكاتب المسرحي سعد الله ونوس حاول جعل متلقي لنصيه المسرحيين - المخصوصين بالبحث-يشعر بوجود ثنائية اليأس والأمل المتماشية مع طبيعة الحياة البشرية، لكن هذا الإحساس أُظهِر في فضاء دلالي متنوع أبرز الحالات النفسية للشخصيات الدرامية، فإنْ ظهر اليأس بعد الغضب والبكاء والمعاناة، فسيقابله الأمل في غدٍ أفضل يفرض وجوده من خلال إطلالته على الذوات التي تواصل حركيتها وأفعالها في النص، وفي تلك الرغبة المتولدة لدى المتلقي الذي قد يتعاطف مع المؤلف الراغب في توريطه بكونه مسؤول. ففهم النص الدرامي، واستيعابه لهما أهمية كبرى في إحداث عملية التواصل بين بين الكاتب والقارئ.

- إنّ النظام السردي في مسرحية الملك هو الملك و الفيل يا ملك الزمان؛ قائم 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 اللـغة، أو المستوى السطحي الذي تتحد فيه علاقات الأفعـال وتتحقق داخل المسرحية، أمر يسمح للمتلقي العربي من إشغال ذهنه، والتعامل مع ما يتلقاه قراءةً أو مشاهدةً انطلاقًا من مرجعية ثقافية ومعرفية، آخذةً بعين الاعتبار الجوانب النفسية والاجتماعية والسياسية.

- إنّ صناعة الكاتب للفضاء السردي، جعله يختار ذوات تساعد على تأطير الأفعال والحركة داخل النص الدرامي، ومن خلال إشراك المتلقي في فهمها، تتجلي للقارئ صورًا متعددة تمكنه من رسم نماذج يمكن إسقاطها على الواقع المعيش؛ فظهور شخصية ما في مقابل شخصية أخرى في العمل المسرحي خاصة التي يدور الصراع فيما بينها على إثبات الذات، تكون محملة بمتناقضات الأشياء بين الامتلاك وللامتلاك، وبين القدرة واللاقدرة، والإرادة واللاإرادة، فذلك يؤدي إلى إبراز الكثير من الجوانب والمفارقات الموجودة في حياتنا.

- إنّ اعتماد سعد الله ونوس على صراع الثنائيات التقابلية، سمح للمتلقي من إدراك المغزى العام للمسرحيتين المخصوصتين بالدراسة، وكما أسهم في تغير مسار تكوينه الفكري بالقضاء على فكرة السلبية المتفشية في واقعنا، فنقد السلطة لأجل نقد لا قيمة له إن لم يكون الهدف هو التغيير، لكن بمشاركة شعبية مسؤولة. فهذا التقابل إذن يقوي الإدراك والإحساس بروح المواطنة وكيفية تجسيدها في أرض الواقع، كل ذلك، يتم من خلال عملية التأويل التي يقوم بها القارئ.

- إن تركيز الكاتب المسرحي سعد الله ونوس في نص مسرحيتيه على ما حدث في الماضي، إنما كان من باب تغذية الحاضر؛ فبوصف النص حاضرا في الذاكرة، فإنه سيشكل المحدد المتعارف عليه، في السعي إلى تشكيل مستقبل مميز، يحمل دلالة الرغبة في بناء واقع مرغوب فيه يمكن المواطن العربي من إحداث عملية تغيرية إصلاحية على جميع المستويات، تتطلع إلى مستقبل زاهر، فيتصرف التصرف المطلوب منه إزاء ما يعيشه.

لقد كانت هذه أهم النتائج والملاحظات المتوصّل إليها، فنأمل أن نكون وفقنا في هذا العمل المتواضع، والذي يبقى محاولة سعت لـدراسة عمل مسرحي لكاتب مسرحي شهير أثار جدلا واسعا بموضوعاته وكذا بالتقنيات التي اعتمدها، فاستحق من الباحثين وقفة بل وقفات.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

المصادر:

1. سعد الله ونوس، مسرحية الملك هو الملك، دار ابن رشد، ط3، 1980.
2. سعد الله ونوس، مسرحية الفيل يا ملك الزمان، منشورات دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.
3. عبد القادر الجرجاني: كتاب التعريفات، تح: ابراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

المراجع باللغة العربية:

4. إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة، مصر، 1970.
5. أحمد أبو الحسن، نظرية التلقي والأدب العربي الحديث، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية، الرباط، دت، المغرب،
6. أحمد جاب الله، العلامة والعمل المسرحي، الملتقى الثالث، السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة، 2004.
7. أحمد حساني، مباحث في اللسانيات، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994،
8. أحمد يوسف: الدلالات المفتوحة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005
9. إدريس بلمليح: نماذج من الذات المنتجة للخطاب العربي الحديث، منشورات زاوية للفنون الثقافية، الدار البيضاء، المغرب، ط1،2005
10. أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي، دراسة سيميائية، دار المشرق المغرب، دمشق،1994.
11. إنجيل بطرس . دراسات في الرواية العربية، الهيئة المصرية للكتاب، ط1، 1987
12. أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي، دار افريقيا الشرق، المغرب، 1987.

13. باية غيبوبة، الشخصية الأنثروبولوجيا العجائبية في رواية " مئة عام من العزلة " لـ: غابرييل غارسيا ماركيز، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2012

14. ببسام قطوس، تمنع النص متعة التلقي، قراءة ما فوق النص، أزمنة النشر، الطبعة الأولى، الأردن 2002،

15. بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان،وزارة الثقافة الأردنية، ط،2001.

16. بشرى البستاني، قراءات في الشعر الحديث، دار الكتاب، بيروت، 2002.

17. بشير قمري، شعرية النص الروائي، مكتبة البيادر، الرباط، المغرب، 1991.

18. جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، شركة الرابطة، المغرب، ط1، 2014

19. حبيب مونسي: فلسفة المكان في الشعر العربي، قراءة موضوعاتية جمالية، دراسة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،2011.

20. حبيب مونسي :القراءة والحداثة – مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000.

21. حسن سرحان جاسم، القارئ والمروي له، محاولة لفض الاشتباك، شبكة الإعلام العراقي، بغداد،2013.

22. حميد لحمداني: لماذا النص الموازي، مطبعة بن عزوز بالناظور، المغرب، ط1، 1998.

23. حنان قصاب وماري إلياس، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 1997.

24. داسكال مرسيلو، اتجاهات السيميائية المعاصرة، دار توبقال للنشر،المغرب، 1987

25. رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة لنشر، الجزائر 2000.

26. رولان بارت، نظريات القراءة: من البنيوية إلى جمالية التلقي، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، 2003

27. سافرة ناجي جاسم، سيماء اللغة الدرامية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 2003.

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

29. سعيد عمري، الرواية من منظور نظرية التلقي، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة كلية الآداب – فاس، مطبعة أنفو – برانت، الليدو – فاس، المغرب، ط1، 2009.

30. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 2، 1993.

31. سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.

32. سوزان بينيت، جمهور المسرح نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين، أكاديمية الفنون، 1995.

33. سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، 1984.

34. سيزا قاسم، نصر حامد أبوزيد: مدخل إلى السيموطيقا، دار قرطبة، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986.

35. شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005

36. ضياء غني لفتة، عواد كاظم لفتة: النص السردي الأدبي، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1. د ت.

37. طارق ثابت، الشخصية المدنية في شعر الطيب أحمد الطيب معاش، مقاربة سيميائية دار أسامة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،2009.

38. محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيمياء، والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، 15، 16، أفريل ،2002

39. عادل الفاخوري: تيارات في السيمياء، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1990

40. عادل مصطفى، فهم الفهم مدخل إلى الهرمنيوطيقا، مركز الدراسات العربية، الإسكندرية، مصر.2007.

41. عباس محمود العقاد. التفكير فريضة إسلامية، مكتبة رحاب ، الجزائر،2008.

42. عبد الحميد هيمة، علامات في الإبداع الجزائري، مديرية الثقافة سطيف،2000.

43. عبد العزيز بن عبد الله: التعريب ومستقبل اللغة العربية، معهد الدراسات والبحوث، 1975،

44. عبد القادر رحيم، علم العنونة، منشورات الجامعة، بسكرة، الجزائر،2008

45. عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر2007 .

46. عبدالله إبراهيم، معرفة الأخر، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1996.

47. عروي محمد إقبال: مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي، مجلة عالم الفكر: المجلد 37 / سنة 2009.

48. **علي آيت أوشان**، السياق والنص الشعري، دار الثقافة، الدار البيضاء، المملكة المغربية، ط1، 2000.

49. علي عواد، المسرح واستراتيجية التلقي، مجلة الدراما، دار الحياة، الأردن، 2008.

50. عمر أوكان: مدخل لدراسة النص والسلطة. دار أفريقيا الشرق، المغرب. 1991

51. فاطمة الذهبي، شعريات المتخيل اقتراب ظاهراتي، شركة النشر والتوزيع للمدارس، الدارالبيضاء، ط1، 2006.

52. فؤاد علي حارز الصالحي، دراسات في المسرح، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1999.

53. فولغانغ إيزر، أفاق نقد استجابة القارئ، في كتاب نظرية الأدب، القراءة، الفهم، والتأويل، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية الرباط، مطبعة النجاح الجديدة ط، 1994

54. ماجدة مراد، شخصياتنا المعاصرة بين الواقع والدراما التلفزيونية، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2004.

55. محمد السرغيني: محاضرات في السيمولوجيا، دار النشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.

56. محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي (نظرية غريماس)، الدار العربية للكتاب، تونس، 1993.

57. محمد بنيس: الشعر العربي الحديث: بنياته وابدالاتها، التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1989

58. محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2001

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

60. محمد عويس، العنوان في الأدب العربي النشأة والتطور، مكتبة الانجلومصرية، القاهرة، مصر.1988.

61. محمد كراكبي: خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي نواس الحمداني، دراسة صوتية وتركيبية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2003

62. محمود عباس عبد الواحد، قراءة في النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية وتراثنا النقدي، دار الفكر العربي، ط 1، 1996.

63. مخلوف بوكروح، التلقي والمشاهدة في المسرح، مؤسسة فنون وثقافة، الجزائر، 2004

64. مصطفى الضبع، استراتيجية المكان (دراسة في جمالية المكان في السرد العربي)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 1998

65. مصطفى عمراني، القراءة والتأويل بين أمبرتو إيكو وفولنغانغ **إيزر**، **دار** الفكر، المغرب، 2016.

66. منذر الحبائي، العلاماتية وعلم النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004

67. ميشال زكريا: الألسنة. علم اللغة الحديث، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر بيروت، لبنان،1983

68. نادر الكاظم :المقامات والتلقي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003.

المراجع المترجمة:

69. ادوارد هال: البروكسيميا، تر: بسام بركة، العرب والفكر العالمي، الكويت، العدد 02، 1988.

70. أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي، دراسة سيميائية، دار المشرق المغرب، دمشق،1994.

71. أليكس مكيلي: الوجيز في سيمياء المواقف، ترجمة وحيدة سعدي، منشورات بونة للبحوث والدراسات، عنابة، الجزائر، ط1،2008

72. أمبرتو إيكو: القارئ النموذجي، تر: أحمد بوالحسن، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب عدد 8-9 / 1988.

73. أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية (التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية)، تر: أنطوان أبوزيد، المركز الثقافي العربي، المغرب،1996

74. أمبرتو، ايكو: السيمياء وفلسفة اللغة، ترجمة احمد الصمعي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2005

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

76. آن أوبسفيلد : مدرسة المتفرج، تر: حمادة إبراهيم و آخرون، مطبوعات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح العربي، مصر، 1996 أوليفا سيزر، النص المسرحي ومقوماته، تر: صباح عطية سويج، منشورات جامعة موريسيا، إسبانيا، 1985.

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

78. ايفرار فرانك تينهن إيريك: رولان بارت، مغامرة في مواجهة النص، تر: وائل بركات، دار الينابيع، دمشق، سوريا، ط1، 2000

79. بابار ايجينبو: انثروبولوجيا المسرح، تر: توفيق الأسدي، مجلة الحياة

80. بارنار توسان، ماهي السيميولوجيا، تر: محمد نظيف، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط2، 2000.

81. بول ريكو، نظرية التأويل، (الخطاب وفائض المعنى)، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية، المغرب 2006.

82. جوزيت فيرال، المسرحانية وخصوصية اللغة المسرحية، ترجمة صالح راشد مصر، القاهرة، مجلة فصول، العدد الاول، 1995

83. جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، تر: الدكتور جمال حضري، مطبعة الجسور، المغرب، ط1، 2007.

84. جيرار جينيت، عتبات، تر: ع الحق بلعابد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008

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

86. جين ب تومكنز، نقد استجابة القارئ، تر: حسن ناظم، علي حاكم، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1999.

87. خوسيه ماريا إيفانوكس، نظرية اللغة الأدبية، تر: حامد أبو حمد، مكتبة غريب، مصر، دت.

88. روبرت شرلز: السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية، الأردن، ط1، 1994

89. روبرت هولب، التلقي، تأليف ترجمة: عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط1، 1994.

90. روبرت هولب، نظرية الاستقبال، تر: عبد الجليل جواد، دار الحوار سوريا، الطبعة الأولى، 2004

91. رولان بارت: درس السيمولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط3،

92. رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، الكويت ط1، 1993

93. سوزان بينيت، جمهور المسرح، تر: سامح فكري، إصدرات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي الرابع.

94. سوزان روبين سليمان، "القارئ في النص مقالات في الجمهور والتأويل"، تر حسن ناظم دار الكتاب الجديد، لبنان، ط 1، 2007.

95. فرانك شوير فيجن، نظريات التلقي، تر: محمد خير البقاعي، ضمن بحوث في القراءة والتلقي، مركز الإنماء الحضاري، الطبعة الأولى، سوريا 1998

96. فرانك شويرويجن، نظريات التلقي. ترجمة: عبد الرحمان بوعلي، دار النشر جسور، المغرب 1998.

97. فليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، الرباط، الطبعة1، 1990،

98. فولفغانغ ايزر:فعل القراءة –نظرية جمالية التجاوب–، تر حميد لحميداني، منشورات مكتبة المناهل، فاس، المغرب، د ت.

99. فولفغانغ إيزر، التفاعل بين النص والقارئ، (تر) الجيلالي الكدية، مكتبة المناهل، فاس، المغرب، د ت.

100. فيرناند هالين وآخرون، بحوث في القراءة والتلقي، ترجمة محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط 01، 1998

101. كير ايلام ، سيمياء المسرح والدراما ، ترجمة رئيف كرم ، المركز الثقافي العربي ، بيروت 1992.

102. ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية، تر: يوسف حق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، د ت.

103. ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد لحمداني، منشورات دراسات سال ط1، المغرب،1993

104. نورثروب فراي، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، تر: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد 1990.

105. نوريس كريستوفر، التفكيكية النظرية و الممارسة، تر:صبري محمد حسن، دارالمريخ للنشر، السعودية.

106. هانز روبرت ياوس – جمالية التلقي ، ترجمة رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004.

107. هانس روبرت ياوس، نحو جمالية للتلقي، ترجمة محمد مساعدي، منشورات الكلية المتعددة التخصصات بتازة، مطبعة الأفق، المغرب 2005.

108. ويلبيك رينييه، مفاهيم نقدية، تر: جابرعصفور، عالم المعرفة، العدد:110، الكويت، 1987

109. يوري إيزنفايك، الفضاء المتخيل، تر: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، دارالبيضاء، المغرب، 2002

المجلات العلمية

110. أمبرتو إيكو: القارئ النموذجي، تر: أحمد بوالحسن، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب عدد 8-9 / 1988.

111. آن أوبسفيلد: أزمة المسرح، مجلة البحرين الثقافية، عدد: أفريل2002

112. بابار ايجينبو: انثروبولوجيا المسرح، تر: توفيق الأسدي، مجلة الحياة، بيروت، 2001.

113. بوساحة فريدة، القارئ وبنية النص، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة بسكرة، العدد العاشر، دسيمبر2006

114. جميل الحمداوي، المعايير السيميائية لتقطيع النصوص والخطابات مجلة العلامات، المغرب، العدد75 .

115. جيريك، هونزل : ديناميكية الاشارة في المسرح، مجلة الحياة المسرحية، عدد 28، 29، 1987.

116. حبيب مونسي: في القراءة والتأويل، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب بسوريا، ع:440، كانون الأول، السنة السابعة والثلاثون 2007.

117. حسن سرحان جاسم، القارئ والمروي له، محاولة لفض الاشتباك، مجلة الصباح، شبكة الإعلام العراقي، عدد: نوفمبر 2013

118. رشيد بنحدو : العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر مجلة عالم الفكر المجلد 23 عدد 1 – 2 يوليو– سبتمبر / أكتوبر – ديسمبر 1994

119. سعيد بنكراد، الشخصية من منظور السيميائية السردية، مجلة علامات، المغرب، العدد06، 1996

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

121. عبد العزيز طليمات، الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند وولف غانغ إيزر، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع6: 1992

122. عروي محمد إقبال: مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي، مجلة عالم الفكر: المجلد 37 / سنة 2009.

123. علي عواد، المسرح واستراتيجية التلقي، مجلة الدراما، دار الحياة، الأردن، 2008.

124. فاطمة ديلمي المسرح والتلقي المزدوج المركز الوطني للبحوث في عصور ما قبل التاريخ، والأنثروبولوجيا والتاريخ. المجلة الإلكترونية شبكة رواد المعرفة، 04-2013.

125. قاسم الموني، "نحو تأسيس مفهوم معاصر لقراءة النص الأدبي"، مجلة كلية التربية، العدد الخامس عشر، جامعة عين شمس، مصر، 1991.

126. محمد إسماعيل الطائي، دراسات في المسرح التربوي، مجلة المجلة تبحث في الأدب، مجلد20، جامعة ميتشيغان، الأردن، 2008

127. محمد خرماش، "فعل القراءة وإشكالية التلقي"، ضمن مجلة علامات ع 10، 1998.

128. محمد خرماش، استراتجية النص وتفعيل القراءة، مجلة علامات، المغرب العدد77، 1998.

129. محمد خرماش، فعل القراءة وإشكالية التلقي، مجلة علامات، العدد 10، 1998.

المراجع الأجنبية:

130. A.J Greimas ; sens,(essais sémiotique) , Edition du seuil, paris,

131. A.J.Greimas Sémantique structurale, Presses Universitaires de France2002

132. Gean Yves Tadie : La critique littéraire ou XX siècle .ed Belfond 1987

133. Genette Gennet: Palimpsestes. Coll.Poétique Ed. Seuil, Paris, 1982

134. Hans Robert Jaus.pour une esthétique de la réception traduit par Claude Maillard préface de Jean Starobinski Gallimard paris 1978

135. Ingarden (Roman), l'oeuvre d'art littéraire, Ed Allemande,1983

136. Jean : Morphogenèse du sens, Broché ; France ;1995

137. Joseph-courtes : la sémiotique narrative discursive, hachette ; paris ; 1976

138. Léo Höck, la marque du titre, dispositifs Sémiotiques ; mouton éditeur .Paris 1981

139. Michail Riffaterre : Essais de stylistique structurale، traduction de Daniel Delas, Flammarion, éditeur, Paris, 1972

140. Panel Campanu : un rôle secondaire, le spectateur, la sémiologie de la représentation ; Édition complexe ; 1975

141. Patrice-pavis, vers une spécifie de la traduction théâtral : la traduction inter gestuelle et interculturelle ;

142. séminaire de maitrise ,1985-1986, service des publications de la Sorbonne nouvelle paris, 1986-1987

143. Patrice-pavis : Vers une spécifie de la traduction théâtrale : la traduction inter gestuelle et interculturelle. Artois Presses université, 2008

144. Umberto- eco: Lector in Fabula, Traduit par Bouzaher Myriem; Editeur;B Grasset;1985

145. Wolfgang Iser : L'acte de lecture - Bruxelles : Pierre Mardaga, 1985

146. Wolfgang Iser : L'acte de lecture – théorie de l'effet esthétique ; Broché –avril 1995

المعاجم:

147. ابن منظو، لسان العرب، تحقيق عامر أحمد حيدر، مراجعة عبد المنعم جلال إبراهيم، مجلد 15، منشورات محمد علي بيضون لنشر كتب السنة والجماعة، دار الكتب العلمية ط1، 2003.

148. إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة، مصر، 1970.

149. حنان قصاب وماري إلياس، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 1997.

150. دانيال تشدل: معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، تر: شاكر عبد الحميد، المجلس الأعلى للآثار، ط2، 2002.

151. Le robert alphabétique et analogique de la langue française، paris, 1977

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

-المقدمة.....
أ-ز

المدخل النظري: جماليات التلقي والسيمياء

توطئة.....12

المبحث الأول: المسرح بين التلقي والسيمياء..... 19
1-1 تلقي النص المسرحي في ضوء نظرية التلقي.....21
1-2جماليات تلقي عند إيزر.....24

المبحث الثاني: سيميائيات تلقي النص المسرحي.....29

2-1/ التلقي عند باتريس بافيس.....29

2-1-1طبيعة المتلقي عند بافيس.....32

2-2 آن أوبسفيلد والتلقي المسرحي.....35

2-3 أمبرتو إيكو وجماليات تلقي النص المسرحي.....43

المبحث الثالث: علم العلامة والنص الدرامي المسرحي.....49

3-1/العلامة ومنطق السيمياء.....49
3-1-1العلامة باعتبار الركيزة 53
3-1-2العلامة باعتبار الموضوع 54
3-1-3العلامة باعتبار المؤول.....58
4-المبحث الرابع العلامة ونظرية المرجع.....60
4-1-1/ دلالية العلامة في لغة المسرح.....63
5-المبحث الخامس: سيمياء الدلالة والنص المسرحي.....68
6-المبحث السادس: سيمياء التواصل والنص المسرحي.....75
6-1-1/ التواصل اللساني.....77
6-1-2/ التواصل غير اللساني.....78
6-2 سيمياء التواصل ومتلقي النص المسرحي.....78

الفصل الأول التطبيقي: جماليات التلقي وعلامات القارئ الضمني في خطاب النص المسرحي

توطئة.....82

المبحث الأول:

فعل القراءة والقارئ الضمني عند إيزر.....84

1-1القارئ الضمني والنص المسرحي.....86

1-1-1/القارئ الفذ 89

1-1-2/ القارئ المقصود..... 91

1-1-3/ القارئ المطلع 91

المبحث الثاني:

القارئ الضمني والعلامات الدالة عليه في النص المسرحي....96

2-1/ وجهة النظر الجوالة.....98

2-2/ منظور السارد والشخصيات.....100

المبحث الثالث: الصورة الجشتالتية في النص المسرحي.....108

3-1/ صورة الماضي في الحاضر.....111

3-2/ صورة الحكم بين الواقع والوهم.....113

المبحث الرابع: تقنية الفراغات وأثرها في خطاب النص المسرحي...115

4-1/ مفهوم الفراغات.....115

4-2/ مواقع اللاتحديد.....119

4-4/ تقنية الفراغات.....122

4-4-1/ طاقة النفي.....122

4-4-2/ تقطيع فعل السرد بين الاتصال والانفصال.....125

4-5/ تقنية الانفكاكات أو الفراغ الباني.....131

الفصل الثاني التطبيقي: الإنتاج الدلالي في خطاب النص المسرحي

توطئة.....136

المبحث الأول: سيميائية العنوان.....139

1-1/ وظائف العنوان.....140

1-1-1/الوظيفة التعيينية.....140

1-1-2/الوظيفة الوصفية.....140

1-1-3 /الوظيفة الإغرائية.....140
1 -2/ العنوان والسيمياء.....141
1-3/ العنوان والمتلقي.....142
1-4/ التركيب الكيمياوي العنوان.....144

المبحث الثاني: سيمياء النص الموازي.....148
2-1/ العناوين الفرعية.....151
2-2/طبيعة الحركة.....154

المبحث الثالث: سيميائية الفضاء المكاني في النص المسرحي.....158
3-1/ وظيفة المكان 165
3-1-1/الوظيفة المضمونية..... 166
3-1-2/ الوظيفة الموضوعاتية.....167

المبحث الرابع: السيماء الفضاء الثقافي والاجتماعي.....171

المبحث الخامس: سيميائية الشخصيات.....179
5-1/ مفهوم الشخصية.....179
5-2/ مفهوم الشخصية الرئيسة والشخصية الثانوية.....181
5-3/ مفهوم الشخصية عند السيميائيين.....186
5-3-1/ مفهوم الشخصية عند فلاديمير بروب.....186
5-3-2/ مفهوم الشخصية عند ليفي شتراوس.....188
5-3-3مفهوم الشخصية عند فيليب هامون.....189
5-3-4/ الشخصية عند غريماس.....192
5-3-4-1المسار التوليدي وبناء الشخصية.....193
5-3-4-2/النّموذج العاملي.....198
5-3-5/ حركة النماذج العاملية وخطابها في النص الدرامي..203
5-3-5-1/ علاقة الصراع 205
5-3-5-2 /منطق نظام العلاقات.....209
5-3-5-2-1 /محور الرغبة 209
5-3-5-2-1-1 /الأدوار العاملية.....210
5-3-5-2-2/ الصعيد النظمي للأداء.....212
5-3-5-2 2-1/ الدوافع.....213

5-3-5-2 -2-2/ المعرفة.....214
5-3-5-2 -2-3/ مربع القدرة.....216
الخاتمة.....221
قائمة المصادر والمراجع.....226
فهرس المحتويات.....242

الملخص
باللغة الأجنبية

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 Saad Allah Ouanous.

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. Les pièces théâtrales « Le roi est roi, et L'éléphant ya malik zamane» bien qu'elles soient été écrites en 1978et 1971, mais elles peuvent être projetées 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 sémiotique à travers l'étude de texte théâtral. Cette science se spécifie par la diversité et la multitude des visions de ces chercheurs, qui ont été axées sur la production du *texte,* c'est que ce versant de l'échange entre l'œuvre et son récepteur apparaissait avec le plus d'évidence et se prêtait le mieux à l'analyse. On s'intéressait au produit artistique comme à un agglomérat de travaux effectués avant que n'intervienne tout regard extérieur.

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 thèse a pu démontrer que l'œuvre théâtral peut être étudié à travers deux approches. 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 côté, le texte théâtral stipule l'importance de l'utilisation des images artistiques.

Alors que le système narratif de la pièce théâtrale basée sur la novation est lui-même, dépendant de plusieurs fonctions, ces modèles narratifs, même ont été adaptés selon le lecteur arabe.

Saadallah Ounnous ne s'est pas diversifié dans les relations de désirs de rencontre de séparation, mais il a insisté sur le principe symbolisation du font de l'histoire selon la langue ou le niveau superficiel où se réunie les relations des fonctions, ce qui permet au lecteur arabe de faire fonctionner sa pensée à partir des références culturelles.

Vu que l'homme se 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 Chalif et son peuple , puisque ses personnalités(abou azza/zakaria) 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 jeune zakaria .

Saad Allah Ounnous s'est basé sur la dualité des opposants, ce qui changement de son parcours, ce qui a été personnalisé par abou azza, symbole de l'hypocrisie sociale. Et l'élimination de la réflexion négative qui a été personnalisé par zakaria Le jeune homme que ces citoyens avaient abandonné devant un destin inconnu

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

En conclusion ; L'étude du texte théâtrale sémiologiquement autant qu'icône dominante selon ses éléments, à provoquer une transformation chimique entre ces derniers, constituant une étape de rencontre du lecteur avec le texte, et jouant le rôle d'un élément d'attirance, puisque c'est un seuil à forte influence, ou il donne la liberté au lecteur de prévoir renouveler l'histoire et s'obliger à se défaire des préjugés de l'objectivisme historique et à fonder l'esthétique de la production et de la représentation .

تمّ بحمد الله المُوفق والمستعان