جامعة محمد بوضياف المسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:

رقم التسجيل: 13/MD12/078

شعرية الفضاء في مسرحية "أهل الكهف" لـ: توفيق الحكيم

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر

الميدان: **لغة وأدب عربي** **فرع : أدب عربي** **تخصص: أدب عربي حديث**

إعداد الطالبة:

- سهيلة بوغرارة

إشراف الدكتور:

- مفتاح خلّوف

تاريخ المناقشة: **2015/06/01**

أمام لجنة المناقشة:

- محمد زعيتري رئيسا.
- مفتاح خلّوف مشرفا ومقررا.
- عمر عليوي ممتحنا.

السنة الجامعية: 2014-2015

بسم الله الرحمن الرحيم

إلهي لا يطيب الليل إلا بشكرك ولا يطيب النهار إلا بطاعتك ولا تطيب اللحظات إلا بذكرك

ولا تطيب الآخرة إلا بعفوك ولا تطيب الجنة إلا برؤيتك

"الله جل جلاله"

إلى من بلغ الرسالة وأدى الأمانة ونصح الأمة الى نبي الرحمة ونور العالمين

سيدنا محمد صل الله عليه وسلم

نتوجه بجزيل الشكر والامتنان إلى الأستاذ المشرف".مفتاح خلوف" الذي لم يبخل علينا بارشاداته ونصائحه وتوجيهاته القيمة ألتي كانت عوننا لنا في إتمام هذا البحث وأنار طريق بحثي بكتبه فجزاه الله خيرا.

سهيلة

مُقَدِّمَةٌ

مـــــــــــقدمة

يعد المسرح أكثر الأجناس الأدبية حساسية تجاه المجتمع، فالنسيج الدرامي للنص المسرحي شبكة مؤلفة من شخصيات وأحداث ولغة وأمكنة وأزمنة على حد سواء، وقد بات حديثا من أوسع وسائل التعبير انتشارا، فلا يخـــلو أدب أمة من الأمم منه. إذ كان وما يـــزال الأدب المسرحي نصا وعرضا أعلى صور التعبير الأدبي، لازم الإنسان منذ وعيه بالواقع إلى يومنا الحاضر، يجسد كل القيم التعبيرية وكل فنـــون الأدب، وهو كغيره من الفنـــون العربية التي نمت تدريجيا مع الزمن "فن المسرحية" وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى أن الكثير من الدراسات الأدبية تجمع بأن العرب قد عرفوا أشكالا مختلفة من النشاط المسرحي منذ قرون خلت فالحكواتي أو القـــوال، والنيّاحة، والسامر، والاستقاء، ما هي إلا ظواهر مسرحية من ظواهر كثيرة، وهي تعد الإرهاصات الأولى لميلاد المسرح عند العرب، هذا المسرح الذي كان في مد وجزر يحاول إثبات وجوده شيئا فشيئا، ومع تأثير المسرح الغربي كوّن كتابنا المسرحيون مسرحا عربيا حقيقيا واستطاعوا جلب الجمهور إليه.

وعلى غرار المسارح العالمية، فان المسرح العربي لازم الإنسان وحوى كل همومه وانشغالاته، كونه يغوص في جـــذور الحقائق الإنسانية ليكشف الغطاء عنها، وبفضل هذا تتطلع النفوس إلى نور الرفعة والسمو، ومثلما يستحق المسرح أن يكون أبا الفنون، يستحق كذلك أن يكون توفيق الحكيم " أباً للمسرح العربي"، فهو من أولئك الكتاب القلائل الذين جعلوا من الفن رسالة فكرية وجمالية، اخترقت ظروف الزمان والمكان إلى الرؤى الإنسانية العالمية، والقضايا الكونية الوجودية، وهذا ما عكسته ضخامة مؤلفاته سواء كمًّا أم نوعًـــا بالإضافة إلى وضوح تفكيره وسلامة أسلوبه.

وكما ورد سابقا أن النسيج الدرامي للنص المسرحي يتكون من الشخصية المسرحية وخطابها، والفضاء الدرامي بما فيه المكان والزمان، وتحليل النص الدرامي المسرحي يخضع إلى تحليل هذه العناصر الفنية المكونة له. وارتأيت أن يكون موضوع بحثي شعريـــة الفضاء في مسرحية" أهل الكهف" لتوفيـــق الحكيم .

ولإنجـــاز هذا البحـــــث اعتمدت على المدونة الموسومة "مسرحية أهل الكهف".

وقد دفعت إلى هذا الموضوع مجموعة من بين الأسباب هي الرغبة في الغوص في أغوار هذا النوع من الأجنـــاس الأدبية، كما كان هذا الموضوع وليد اقتراح الأستـــاذ المشـــرف الذي لم يبخل عليا بتوجيهاته وأفكاره القيمـــــــة.

- عزوف أغلب الباحثين عن هذا الفن، وتسليط أضواء اهتماماتهم على فنـــون التعبير الأخـــرى على الرغم من أهمية الفن المسرحي.

- أغلب الدراسات ركزت على الموضوع دون الاهتمام بالبناء الفني للنص المسرحي، ولهذا جاء هذا البحـــث للإمساك ببعض جوانب هذا النص المسرحي "أهل الكهف" عند الكاتب توفيق الحكيم.

ويمكن صوغ إشكالية البحث الموسوم بـــ شعرية الفضاء في مسرحية "أهل الكهف " لـــ: توفيق الحكيم في مايلي:

- كيف تجسدت شعرية الفضاء في مسرحية أهل الكهف؟كيف استطاع تشكيل الفضاء أن يستوعب الفعل المسرحي؟ ما هي التقنيات التشكيلية التي وظفها الكاتب في صياغة الفضاء؟

ولا تخلوا أي دراسة من إتباع لمنهج معين، يحدد معالم هذه الدراسة، ولهذا اخترت المنهج الوصفي التحليلي والذي يتداخل مع المنهج السيميائي والبنيوي، لأنني رأيته الأقرب إلى مثل هذه الدراسات، وقسمت هـــذا البحث إلى مقدمة وفصلين وخاتمة وقائمة المصادر والمراجع.

جاء الفصل الأول عبارة عن مفاهيم لمصطلح كل من الشعرية، الفضاء، والزمان، وتطرقت فيه إلى الشعريـــة في الدراسات العربية والغربية ويندرج تحته مفهوم الشعرية اللغوي والشعرية عند العرب المحدثين والشعرية عند الغرب المحدثين.ثم تناولت بنية الفضاء ويندرج تحته مفهوم الفضاء بشكل عام، والفضاء المسرحي بشكل خاص وذكر أهم أنواع الفضاءات المسرحية (الفضاء الدرامي، الفضاء الركحي، الفضـــاء السينوغرافي، والفضاء اللّعبي أو التمثيلي).

ثم تطرقت إلى بنية الزمن ويندرج تحته مفهوم الزمن في الأدب وتناولت الأزمنة المكونة له كالزمن الطبيعي، النفسي، وزمن الخطاب، ثم ذكرت الزمن الدرامـــــي ودلالاته، لأن الزمن من العناصر الأساسية في بناء الحبكة التي تعتبر الوسيلة الرئيسية التي عن طريقها يتم بناء الأحداث السردية وتنسيقها ،وذكر أهم أنواع الأزمنة في المسرح.

أما الفصل الثاني فهو عبارة عن دراسة تطبيقية لنص مسرحية "أهل الكهف" لتوفيق الحكيم، حيث تطرقت في هذا الفصل إلى دلالات الفضاء المسرحية ويندرج تحته دلالة الفضاء الدرامي من الناحية النفسية، والاجتماعية، والدينية، ثم دلالة الفضاء الركحي من خلال الإرشادات المسرحية في هـــــذا النص وبعده دلالة الفضاء السينوغرافي؛ ثم تناولت فيه الزمن في نص مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم، وركزت في دراستي هذه على الأزمنة التالية: زمن القصة، زمن السرد (المفارقات الزمنية، المدة، التواتر) حاولت تطبيق تقنيات

جيرار جنيت على هذا النص المسرحي، وزمن الخطاب، وزمن العرض، وزمن القراءة. وفي الخاتمة عرضت جملة النتائج التي توصلت أليها من خلال دراستي لهذا النص المسرحي.

ومن الصعوبات التي واجهتني في انجاز هذا البحث هو قلة المادة العلمية التي تقارب النص المسرحي من الداخل ومن الكتب التي استعنت بها في دراستي هذه كتاب أكرم اليوسف المعنون بالفضاء المسرحي دراسة سيميائية وأيضا المعجم المسرحي لماري إلياس وحنان قصاب بالإضافة إلى مراجع أخرى.

وأخيرا وليس آخرا خير ما أختم به شكر وتقدير للأستاذ المشرف مفتاح خلوف الذي لم يبخل علـــي بتوجيهاته القيمة التي كانت سندا لي ودافعا معنويا يدفعني إلى إتمام هذا العمل، وإلى كل من ساعدني ومد لي يد العون من أساتذة وأصدقاء، لإنجاز هذا البحث.

ولست أدّعي أنني استوفيت جوانب التحليل لنص المسرحية المدروسة، وآمل التوفيق والاستفادة، وألا يضيع جهدي هباء منثورا وأن يكون عملي هذا فاتحة خير وبشرى سعيدة لموضوعات أوسع، وأن يكون بوابة صغيرة نلج من خلالها إلى عالم أبر وأشمل؛ والله ولي التوفيق.

الفصل الأول

بين الشعريـــــــــة والفضـــــــاء

1- الشعرية في الدراسات العربية والغربية

1-1 تعريف الشعرية لغة

1-2 الشعرية عند العرب المحدثين

1-3 الشعرية عند الغرب المحدثين

2- الفضـــــــاء

2-1 مفهوم الفضاء

2-2 الفضاءات المسرحية

3- الزمـــــــان

3-1 مفهوم الزمن

3-2 مفهوم الزمن الدرامي

1- الشعرية في الدراسات العربية والغربية

يزخر النقد الأدبي بالعديد من المصطلحات التي كانت ولازالت محل اهتمام الأدباء والنقاد على مر العصور،ويعد مصطلح الشعرية من أهم المصطلحات النقدية التي عرفت جدلا واسعا لدى النقاد المحدثين سواء على مستوى المفهوم ،أو على مستوى ملائمة مصطلح الشعرية لذلك المفهوم و أحقيته على باقي المصطلحات التي تحمل نفس المفهوم و التي قام "حســـن ناظـــم" بترتيبها على النحو التي:«الشعرية الإنشائية ،الشاعرية ، علم الأدب ، الفن الإبداعي ، فن النظم ، بيوطيقا ، و بيوتيك.»[1]

كما تعد الشعرية من بين المصطلحات الحديثة التي دخلت ميدان النقد مع بداية القرن العشرين ،و ذلك على يد الشكلانيين الروس و ممثلي حلقة براغ اللغوية، و عرفت الشعرية اضطرابا واسعا على مستوى المفهوم، فقد استعمل للتعبير على مدلولات تختلف حينا و تتوافق حينا آخر، سواء على صعيد النقد العربي أو على صعيد النقد الغربي و هو ما أشار إليه "حسن ناظم" حين أكد أننا نواجه بخصوص مصطلح الشعرية مفهوما يكاد يكون واحدا بمصطلحات متعددة من جهة ونواجه من جهة أخرى مفاهيم وتصورات مختلفـــة بمصطلح واحد، ويتضح ذلك في قوله :« إن الأولى تتلخص في مفهوم عام منها شعرية أرسطو ونظرية النظم عند الجرجاني، والأقاويل الشعرية عند حازم القرطاجني ، أما الجهة الثانية فتتلخص في النظريات التي وضعت في إطار الشعرية كما هو الحال في نظرية التماثل عند جاكبسون ، و نظرية الانزياح عند جون كوهن ، و نظرية الفجوة –مسافة التوتر- عند كمال أبي ديب .»[2]

نفهم من ذلك أن مصطلح الشعرية قد استخدم للدلالة على مفهوم عام وآخر خاص، أما العام فقد شمل محاولات الأقدمين للتنظير للأدب واستنباط قوانينه مثل ما كان عند "أرسطو" و "الجرجاني " و"القرطاجَني " أما المفهوم الخاص فقد شمل محاولات المحدثين في نفس المجال كما هو الحال عند "جاكسون "و "جون كوهن" و "تدوروف "و"كمال أبو ديب " وغيرهم.

والفرق بين المحدثين والقدماء يكمن في الوعي باستخدام مصطلح الشعرية، إذ لم يوظفه القدماء في أعمالهم، وإنما تم إدراجها حديثا ضمن هذا المصطلح، أما المحدثون فقد وظفوا هذا المصطلح في أعمالهم

---

(1) حسن ناظم:مفاهيم الشعرية ،دراسة مقارنة في المنهج و الأصول و المفاهيم ،المركز الثقافي العربي،ط1 ،بيروت ،1994 ،ص18 .
(2) المرجع نفسه: ص11 .

النقدية.وهكذا نقوم بمحاولة تتبع وضبط مفهوم الشعرية انطلاقا من مفهومها اللغوي مرورا بالنقاد المحدثين الذين نظروا لها على مستوى العرب والغرب.

1-1-مفهـــوم الشعرية

أ-لغة: مشتقة من مادة (ش،ع،ر) شعر ،شعر به،و شعر،يشعر ،شعرا و شعرة و مشعورة وشعورا ...

وحكـــــــي عن" الكسائي" أيضا:أشعر فلانا ما عمله وأشعر لفلان ما عمله وشعرت فلانا ما عمله قال:هو كلام العرب ...[1]

وقال" الأزهري " : الشعر القريض المحدود بعلامات لا يتجاوزها ، والجمع أشعار وقائله شاعر لأنه يشعر مالا يشعره غيره أي يعلم به [2]

ولعله السبب الذي جعل العرب القدامى يربطون مصطلح الشعرية بالشعر دون بقية الأجناس الأدبية الأخرى ،فضلا عن احتفائهم بالشعر أكثر من غيره .

والمعنى المعجمي لمصطلح الشعرية و الذي مرده إلى أن: الشعرية مصطلح لساني يتكون من ثلاث وحدات لغوية " POEIM" وهي وحدة معجمية " LEXEME " تعني في اللاتينيـــة الشعر أو القصيدة

" اللاحقة وهي وحدة مورفولوجية " MORPHEME" تدل على النسبة وتشير إلى الجانب العلمي IC"

لهذا الحقل و اللاحقة"S" تدل على الجمع .[3]

إصطلاحا:وهذا ما سنحاول تتبعه عند كل من النقاد العرب المحدثين و النقاد الغرب المحدثين ومن بينهم: كمال أبو ديب ،عبد الله الغذامي ،أدونيس ،رومان جاكبسون ، جون كوهن ، وتدوروف.

---

(1) ابن منظور:لسان العرب،مادة ،دار صادر، ط4 ،بيروت ،2005 ،ج8 ،(ش،ع،ر)،ص 88

(2) المرجع نفسه ،ص 89 .

(3) رابح بوحوش:الأسلوبية و تحليل الخطاب ،مديرية النشر جامعة باجي مختار ،(ب ط)، عنابة ،الجزائر ،ص57 .

1-2- الشعرية عند العرب المحدثين :

1-2-1- الشعرية عند كمال أبي ديب :

إن التحديد المبدئي الذي يطرحه أبو ديب لمفهوم الشعرية أو مفهوم الفجوة أي مسافة التوتر يحيل إلى الانزياح عند كوهن، وذلك عن طريق تحول المكونات الأولية من نص في السياق لتكون دالة على الشعرية، بيد أن أبا ديب ومن خلال مفهوم الفجوة :مسافة التوتر، يلغي الامتياز الذي يحظى به الشعر عن النثر، فليس النثر معيارا للشعر إنهما أصلان متوازيان.[1]

إن ما يلغى هنا ليس فقط المفاضلة القيّمة بين الشعر والنثر وإنما يلغي مفهوم الأصل –الانحراف ،النثر بما هو أصل والشعر بما هو انحراف عن هذا الأصل ،وهنا ينتقد كمال أبو ديب جان كوهين الذي ميز بين الشعر والنثر طبقا لمفهوم الانحراف و لم يميز بين الشعر واللاشعر ،لأن الشعر والنثر كلاهما يقعان تحت مضلة الأدب[2]وما يؤكد عليه أبي ديب من خلال مفهوم الفجوة –مسافة التوتر –هو مبدأ التنظيم الذي يميز لغة الشعر "فالفجوة" تميز الشعرية تمييزا موضوعيا لا قيميا ،وإن خلو اللغة من فاعلية مبدأ التنظيم لا يعني سقوطها أو أصوليتها أو انحطاطها بالنسبة للغة تتجسد فيها فاعلية مبدأ التنظيم .[3]

وقد أشار أبو ديب إلى أن شعريته هي شعرية لسانية، فهو يعتمد على لغة النص أي مادته الصوتية والدلالية، مثلما هو الشأن في الحكم على الشعرية عند جون كوهن، والواقع أن أبا ديب لم يكتف بتحديد الشعرية على البنية اللغوية فحسب بل تجاوزها إلى«مواقف فكرية أو بنى شعورية أو تصورية مرتبطة باللغة أو التجربة أو بالبنية العقائدية (الإديولوجية) أو برؤيا العالم بشكل عام.»[4]

وإذا أمعنا النظر في شعرية كمال أبي ديب فإننا نلحظ تشابها كبيرا بينه وبين رومان جاكبسون وجون كوهن في قولهما الانحراف أو الانزياح، فالانزياح في أطروحات أبي ديب هو وسيلة من وسائل خلـــق الفجوة

---

(1) بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية ، عالم الكتب الحديثة،ط1 ، الأردن، 2010 ،ص 342.

) بشير تاوريريت :الشعرية و الحداثة بين النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية ،دار رسلان للطباعة و النشر ،ط 1،سوريا ،دمشق ،2008 ،ص90 2)

(3) كمال أبو ديب:في الشعرية العربية، مؤسسة الابحاث العربية،ط1، بيروت، 1987 ،ص35

(4) المرجع نفسه ،ص22 .

—مسافة التوتر- [1]"إن استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية، بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة، وهذا الخروج هو خلق لما أسماه أبي ديب الفجوة —مسافة التوتر-[2]و بذلك فإن «الحياد بالكلمات عن معانيها القاموسية، يؤدي بالضرورة إلى كسر بنية التوقعات وهذا ما عناه جاكبسون "بالتوقع الخائب" و"الانتظار المحبط"»[3] وقد اعتمد أبي ديب في حديثه عن العلاقات بين المكونات الأولية للنص على محورين لسانيين هما، المحور الاستبدالي، والمحور السياقي حيث عبر عن الأول بالمحور النسقي والثاني بالتراصفي وثمة فرق بين استخدام أبي ديب وجاكبسون للمحور الاستبدالي فهو حسب رومان جاكبسون يصف بنية اللغة في استخدامها العادي، ولهذا فالخيارات محدودة، أما المحور الاستبدالي في رأي أبي ديب فيصف بنية اللغة الشعرية، وتبعا لذلك فإن الخيارات لا نهائية .[4]

إذا كان أبو ديب قد تأثر بالنقاد الغربيين في تأسيسه لشعرية مفتوحة، فهذا لا ينفي أنه قد تأثر بتلك المساهمات القيمة لعبد القاهر الجرجاني في حديثه عن نظرية النظم فشعرية كمال أبو ديب هي مزيج بين المفاهيم الغربية والعربية الأصيلة ولا شك أن«...إعادة بناء الشعرية العربية في أفق مفتوح يعني اللقاء مجددا بقديم الشعرية (المكبوت) وبحديث النظريات والمناهج الأوروبية والأمريكية لأن تاريخ علاقته بالثقافة الأوروبية قديم وليس جديد كما نتخيل ونخال ...»[5] وفي هذا القول يتبين لنا أن كمال أبو ديب قد اعتمد في تأسيسه للشعرية على النقاد الغربيين من جهة، وتأثره بإسهامات العلماء العرب منهم عبد القاهر الجرجاني من جهة ثانية .

1-2-2- الشعرية عند عبد الله الغذامي :

عبد الله الغذامي تحدث هو الآخر عن الشاعرية في سياق حديثه عن الحداثـــة وقد جاء حديثه عن الشاعرية،مرتبطا بشعرية القراءة والتلقي مؤكدا في الوقت نفسه على انفتاح النص الشعري إن الشعريات مهما تعددت و تنوعت فإن مرجعها هو الخطاب الأدبي نفسه ،فتنوع المفاهيم في ضوء وحدة المرجع أمر مقيد

(1) بشير تاوريريت :الحقيقة الشعرية ،ص344 .
(2) كمال أبو ديب : في الشعرية العربية، ص18 .
(3) رومان جاكبسون : قضايا الشعرية ،ترجمة :محمد الولي ومبارك حنون ،دار توبقال للنشر ،ط1 ،الدار البيضاء ،المغرب ،1988 ،ص31 .
(4) بشير تاوريريت :الحقيقة الشعرية، ص344 .
(5) محمد بنيس:الشعر العربي الحديث،بنياته وإبدالاتها التقليدية،دارتوبقال للنشر،ط1، ج1 ،المغرب ،1989 ،ص57

للأدب والفن .[1] ومن هنا فإن كل« شعرية حتى في إطار اختلاف المفاهيم تكشف جانبا من جوانب الشعريـــة، فتنـــير بصيرتنا النقدية في ضوء ما قلناه من أن النقد عمل تراكمي دائم التصور وغير منغلق على نفسه، مثل الفن وهو لا يقـــوم على البرهان العلمي المنطقي وإن أفـــاد من المنطق والعلم. ويتجسد ذلك في قول الغذامي بفاعلية القراءة وسلطتها على النص.» [2] وبذلك«فالشعراء يسرقون لغتنا ومشاعرنا وأحاسيسنا، ليسوغوها شعرا بيانيا، يسرقون به ما تبقى منا ومن خيالنا، وليس لنا إلا أن نسترد حقنا من سارقه، فنحول النص إلينا عن طريق القراءة (...) وكل قراءة بذلك تصبح قراءة صحيحة، لأنها ليست ســـوى أثـــر (دعوة) الطفل لأمه.» [3]ولعل هذه القراءة الحرة التي أسسها الغذامي لا تتقيد بالسياق، وإنما تكمن الحرية، في تفسير تلك الشفرة ، وكأن القراءة هي محاولة للبحث عما يحدثه ذلك النص المقروء من أثر في نفسية المتلقي.

والقارئ في تصور الغذامي:«لا يستهلك النص فحسب وإنما يشارك بقواه العقلية والوجدانية في صناعة النص وإنتاجه،كما تكون القراءة محكومة بالعقل الذي يضبط توجهات العاطفة، وتكون العاطفة التوجـــــه الانفعالي المقنن، وليس المفرط في عملية تلقي النص الأدبي »[4] فالقارئ هو الذي يعيد إنتاج النص من جديد والقراءة هي :«كتابة ثانية على كتابة أولى، تمثل الكتابة الأولى وجودا شكليا للنص في حين أن الثانية تمثل وجودا فنيا لعالم النص الأدبي، ولما كان انبثاق القيم الجمالية في النص الأدبي يتطلب قراءة خلاقة، من الزاوية التي منحت للقارئ سلطة الريادة في تتبع دلالات النصوص.»[5]

ومما تقدم من نصوص يكشف لنا أن الشعرية عند عبد الله الغذامي هي :«شعرية الانفتاح و التساؤل، انفتاح مس النص الإبداعي من حيث هو دلالات متعددة،والقراءة من حيث هي طرائق متنوعة ،وتختفي الحداثة وراء هذا التنوع والتعدد.الحداثة في قيامها على الدهشة ونبذ العادة، والانفتاح، والتســـاؤل،

(1) ينظر حسن ناظم :مفاهيم الشعرية ،ص09 .

(2) بشير تاوريريت :الحقيقة الشعرية ، ص350 .

(3) عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية ،قراءة لأنموذج إنساني معاصر، النادي الأدبي الثقافي، ط1، 1985السعودية، ص 288،289

(4) حسن ناظم : مفاهيم الشعرية ،ص 139 .

(5) بشير تاوريريت : الحقيقة الشعرية ،ص 351 .

والحـــرية، والتمـــرد، وقـــد تحولت هذه الخصائص إلى طعم جديد قدم من خلاله الغذامـــي صياغة جديدة لنسيج الشاعريـــة تنظيـــرا وممارسة.» (1)

وفي هذا القول يكشف لنا بشير تاوريريت على أن شعرية عبد الله الغذامي هي شعرية الانفتاح والتساؤل، ذلك لانفتاح النص الإبداعي، من حيث هو دلالات متعددة، ونبذ العادة، والدعوة إلى الانفتاح والتساؤل والحرية والتمرد ،ومن خلال هذه الخصائص يقدم لنا عبد الله الغذامي صياغة جديدة لنسيج الشاعرية تنظيرا وممارسة .

3-الشعريـــــة عند أدونـــــــيس :

يعد أدونيس من أبرز النقاد العرب الذين اهتموا بموضوع الشعريـــة، وخصصوا العديد من مؤلفاتهم للخـــوض في هذا الموضوع، ومحاولة الفصل فيه، وقد تجلى ذلك في كتابه الشعرية العربية، الذي تناول فيه الشعريـــة الشفويـــة الجاهلية، الذي بين فيه أثر الشفوية على النقد من خلال خصائصهـــا المتمثلـــة في السمـــاع، الإعـــراب، الـــوزن ... ولكن الجانب السلبي في هذا الخطاب أنه بقي ينظر إلى النصوص الشعريـــة اللاحقة بنفس المقيـــاس الذي نظر به للشعر الشفوي:«حيث لا يعد أي كـــــلام شعرا إلا إذا كان موزونا على الطريقـــة الشفويـــة الأولى ... وبذلك استبعد من مجال الشعرية كل ما تفرضه الكتابة : التأمل، الاستقصاء، الغموض ،...»(2)

كما تطرق لعلاقة الشعرية بالنص القرآني مركزا على الأفق الذي فتحته البنية الكتابية لهذا النص المعجز أمام الشعرية العربية يقول أدونـــــيس :«هكذا كان النص القرآني تحولا جذريا وشاملا :به وفيه، تأسست النقـــلة من الشفوية إلى الكتابة،- من ثقافة البديهة والارتجال إلى ثقافة الرؤية والتأمل، ومن النظرة التي لا تلامس الوجود إلا في ظاهره الوثني، إلى النظرة التي تلامسه في عمقه الميتافيزيائي في شموله –نشأة، ومصيرا، ومعادا.»(3) كما دفع هذا النص القرآني إلى تأليف العديد من الكتب والدراسات حول مصدر إعجازه وقد أفاد علم اللغة والأدب من هذه الدراسات كتلك التي حاولت المقارنة بين النص القرآني والنص الشعري،و كذا

---

(1) بشير تاوريريت : الشعرية و الحداثة ، ص 100 .

(2) أدونيس :الشعرية العربية ، (محاضرات ألقيت في الكوليج دوفرانس ، باريس ،أيار، 1984) دار الآداب ،ط2 ،1989 ،ص 30 .

(3) المرجع نفسه ،ص 35،36 .

التي بحثت في مصدر إعجاز هذا النص (اللفظ والمعنى) وظهور نظرية النظم للجرجاني والأثر الكبير الذي أحدثته في علوم اللغة، لذلك يخلص أدونيس إلى أن جذور الحداثة الشعرية العربية والحداثة الكتابية بعامة كامنة في النص القرآني، بالدراسات القرآنية وضعت أسس نقدية جديدة لدراسة النص ممهدة بذلك إلى شعرية عربية جديدة، نتيجة لظهور معايير جديدة لكتابة القصيدة الشعرية مع كلا من :بشار بن برد، وأبو نواس، أبو تمام ... وغيرهم، فالنص الشعري ما هو إلا مقارنة فكرية للأشياء والعالم والفكر هو مزيج من الحدس والتأمل وقد قـــدم نماذج متباينة للوحدة بين الشعريـــة والفكر في الكتابة الإبداعية مثل النص النواسي (نسبة لأبي نواس) والنص المعري (نسبة لأبي العلاء المعري) ويشير أدونيس إلى خصيصة مهمة من خصائص الحداثة وهي الغموض فيقول :«فمن الطبيعي أن يتجلى ...غريبا، مفاجئا، غامضا، وسط ذلك السائد، ذلك أنه يخفي الجوانب الأكثر عمقا وغنى في كياننا الجوانب التي جعلناها ... وفي هذا المستوى يكون الشعر خلقا يكشف عن الأجزاء الخفية أو المنتظرة أو الغائبة من وجودنا ومن مصيرنا»[1] وليس المقصود هنا الغموض ذلك التعقيد والتعجيز في فهم النص وإنما ما يدفع بالقارئ إلى البحث لمحاولة معرفة كنه النص الذي أمامه فالغموض عند أدونيس حلّة وجسد تأوي إليهما الروح الشعرية ويشترط أدونيس لفهم شعرية الحداثة العربية أمورا من بينها أنه لا يمكن فهم شعرية الحداثة العربية فهما صحيحا:«إلا إذا نظرنا إليها في سياقها التاريخي اجتماعيا وثقافيا وسياسيا »[2] يتبين لنا من هذا القول أن للشعرية جذورا تاريخية أثرت في بلورة مفاهيمها:«وبهذا يتخذ أدونيس من الرؤيا الشعرية منطادا يعلو به في سماء التغيير، فيغير بموجبها المفاهيم السائدة فالتجديد عنده لا يأخذ شرعيته إلا في رحاب هذه الرؤية الكلية، الرؤية التي لا تقوم على الثبات مثل الرؤية الخليلية، ويصل بـــه الأمر في تحكيم هذا المقياس إلى تغييب الشعر في المجتمع العربي»[3] ويشير بشير تاوريريت إلى مرجعية الشعرية عند أدونيس قائلا:«...وأحب أن أشير هنا إلى أن مرجعية أدونيس في التأسيس لإستراتجية الرؤيا الشعرية لم تكن مرجعية عربية أصلية بقدر ما هي مرجعية غربية، نستشم روائحها من عطور الرمزيين والسرياليين »[4] ومن هذا القول يتضح أن مرجعية أدونيس مرجعية غربية أكثر منها عربية.

---

(1) أدونيس : الشعرية العربية ،ص27 .

(2) المرجع نفسه ،ص79 .

(3)بشير تاوريريت : الحقيقة الشعرية، ص 447 .

(4) المرجع نفسه ،ص449 .

1-3- الشعريـــة في الدراسات الغربيـــة :

1-3-1- الشعريـــــة عند رومـــــان جاكبســـون «roman jakobso»:

يمثل **رومان جاكبسون** فصيلة نقدية متميزة في التأسيس لعلم الشعرية ونشير إلى فضل الشكلانيين الروس في التنبيه إلى وظيفة الناقد التي لا تتمثل في الحديث عن الأدب أو النصوص الأدبية الفردية بل في أدبيتها وقـــد لعب **رومان جاكبسون** دورا أساسيا في تطوير هذا المفهوم، حيث ربطه بمفهوم الشعرية بعد أن قام بدراسة تحليلية لمقومات الرسالة الشعريـــة ووظائفهـــا الست،كشف بشكل خاص عن أهمية مفهوم القيمة المهيمنة للوظيفة الشعرية .

وقبل الخوض في مختلف الأسس التي نادى بها **جاكبسون** في تأسيسه لعلم الشعرية نشير إلى أن هذا العلم قد انبثق من أرضية ألسنية وهذا ما نلمحه بصورة خاصة في تعريف **جاكبسون** للشعرية وهي:«ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها بالوظائف الأخرى للغة. وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشعرية، لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية.»[1]

ويطرح **جاكبسون** تعريفا آخر يمتاز بالإيجاز :«يمكن للشعرية أن تعرف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية، في سياق الرسائل اللفظية عموما، وفي الشعر على وجه الخصوص.» [2] هكذا حاول **جاكبسون** أن يكسب الشعرية نزعة علمية ما، من خلال ربطها باللسانيات حتى تكون اللسانيات منهجية للأشكال اللغوية كافة، والشعرية تستمد هذه المنهجية في معالجة الأشكال الشعرية .

كما تحدث **جاكبسون** عن موضوع الشعرية ويرى أنه :«تمايز الفن اللغوي واختلافه عن غيره من الفنون الأخرى، وعما سواه من السلوك القولي، وهذا ما يجعل الشعرية مؤهلة لموضوع الصدارة في الدراسات الأدبية، والشعرية تبحث في إشكاليات البناء اللغوي ولكنها لا تقف عند حد ما هو حاضر وظاهر من هذا البناء في النص الأدبي، وإنما تتجاوزه إلى سبر ما هو خفي وضمني، ولذلك فإن كثيرا من الخصائص الشعرية لا

---

(1) رومان جاكبسون :قضايا الشعرية ،ص 35 .

(2) المرجع نفسه، ص35.

يقتصر انتماؤها على عالم اللغة وإنما إلى مجمل نظرية الإشارات،أي إلى علم السيميولوجيا العام.»[1] ومن هذا القول نرى أن الشعرية لا تقف عند ما هو ظاهر في النص الأدبي ،أي البنية السطحية للنص إنما تتجاوزه إلى ما هو خفي وضمني أي البنية العميقة وقد بين **جاكبسون**:« أن استهداف الرسالة بوصفها رسالة والتركيز على الرسالة لحسابها الخاص، هو ما يصنع الوظيفة الشعرية للغة »[2]ومن هنا جاء مفهوم **جاكبسون** للشعرية:« على أساس التفريق بين فئتين لغويتين، الأولى لغة الأشياء وهي اللغة النفعية التي نتعامل بها في الحياة، ونعبر من خلالها عن الأشياء، والفئة اللغوية الأخرى هي ما وراء اللغة أو لغة اللغة .أي عندما تكون اللغة ذاتها موضوع البحث، وهذه هي الشعرية، ولكنها لا تقوم كشيء ذي قيمة إلا بأن تتجاوز ظاهر اللغة فتسبر بواطنها، وتستكشف تركيبتها الخفية.»[3]

ولقد وجد علم الأدب وجهته الصحيحة في عبارة **جاكبسون** الشهيرة :«إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما الأدبية أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا. »[4] بهذا يكون البحث منصبا على (أدبية) الأدب، بوصفه لغة من دون التأمل في التجليات الفلسفية والنفسية والجمالية والإيديولوجية المنبثقة عنه.

ويقدم **جاكبسون** موجزا للعناصر المكونة للحدث اللساني كالأتي :« إن المرسل يوجه رسالة إلى المرسل إليه ولكي تكون فاعلة فإنها تقتضي بادئ ذي بدء، سياقا تحيل عليه وهو يدعى أيضا المرجع باصطلاح غامض نسبيا، سياقا قابلا لأن يدركه المرسل إليه ، وهو إما أن يكون لفظيا أو قابلا لأن يكون كذلك ،وتقتضي الرسالة بعد ذلك سننا مشتركا، كليا أو جزئيا، بين المرسل والمرسل إليه (أو بعبارة أخرى بين المسنن ومفكك سنن الرسالة)، وتقتضي الرسالة أخيرا اتصالا، أي قناة فيزيقية ورابطا نفسيا بين المرسل والمرسل إليه، اتصالا يسمح لهما بإقامة التواصل والحفاظ عليه.» [5]ويمكن لمختلف هذه العناصر التي لا يستغني عنها التواصل اللفظي أن يمثل لها في الخطاطة التالية:

(1) بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية ، ص 300 .
(2) رومان جاكبسون : قضايا الشعرية ،ص 31 .
(3) بشير تاوريريت : الحقيقة الشعرية ،ص300 .
(4) المرجع نفسه، ص300 .
(5) حسن ناظم : مفاهيم الشعرية ،ص90.

contexte سيـــــاق

Adressée مرسل　　massage رسالـــة　　addresser مرسل إليه

Contacte إتصـــــال

Code سنـــن

إن الرسالة في مفهوم **جاكبسون** تستوعب مدلولا لفظيا يتولد في إطار لغوي محض حيث يوّلد كل عامل من هذه العوامل وظيفة لسانية مختلفة وهي الوظيفة:«المرجعية، الانفعالية، الإفهامية، التنبيهية، الانعكاسية، الشعرية.»[1] الشعرية عند جاكبسون هي خلاصة لمجموعة من الماهيات الجزئية المرتبطة بعالم الشعر، هي اتحاد بين عناصر التواصل والغموض واللغة والصورة والموسيقى وما إلى ذلك من عناصر أخرى .وبرغم الانتقادات الموجهة لجاكبسون فيما يخص الوظيفة الشعرية وعناصر التواصل إلا أن جاكبسون يبقى واحدا من أهرامات النقاد المحترفين للتأسيس للشعرية الغربية الحديثة .

1-3-2- الشعرية عند تـــودوروف«tzvetan todorov»:

هو واحد من النقاد الغربيين الذين نظروا إلى الشعرية، فالشعرية كما قرر **تدوروف** هي علم يسعى إلى «معرفة القوانين التي تنظم ولادة كل عمل... وهي تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، وهذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن ... وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تضع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية.»[2] أي أن الشعرية لا تهتم بالأدب بقدر ما تهتم بتلك الخصائص التي تميزه عن كافة أنواع الإبداع الأخرى، كما أن هذه الخصائص هي التي تنظم كل عمل أدبي وتكسبه صفة الأدبية .

(1) بشير تاوريريت : الحقيقة الشعرية ، ص301 .

(2) تودوروف تزفيطان:الشعرية، ترجمة:شكري المبخوت ورجاء سلامة ،دار توبقال،ط1، الدار البيضاء، المغرب1990، ص 23 .

كما يرى **تودوروف**:« أن مؤلف أرسطو في الشعرية لم يكن موضوعه هو الأدب وبهذا المعنى لا يرى فيه مكانا لشعر، كما أنه لا يعده لنظرية الأدب بل هو كتاب في التمثيل(المحاكاة) عن طريق كلام يصف فيه أرسطو خصائص الأجناس الممثلة أو المتخيلة ويعنى بها الملحمة والدراما. »[1]

ومن خلال تركيز **تودوروف** على النظرية الأدبية نجده يحدد مجالات للشعرية في النقاط التالية:«

1-تأسيس نظرية ضمنية للأدب .

2-تحليل أساليب النصوص.

3-تسعى الشعرية إلى استنباط الشفرات المعمارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي ...»[2]

و لهذا يرى منذر عياشي :«أن أدبية الخطاب الأدبي هي نقيض للنفعية التي يتميز بها الكلام اليومي، لما فيه

من قوة إيحائية مكثفة تسكن النص وتمتد على أطرافه.»[3] ومن هذا القول يتضح لنا الفرق بين الخطاب العادي و الخطاب الأدبي أي أن الخطاب العادي يتميز بالنفعية وهو الكلام الذي نستعمله يوميا، أما الخطاب الأدبي فهو عكس الأول هو يتميز بقوة الإيحاء المكثفة في النص الأدبي من بدايته إلى نهايته .

1-3-3- الشعرية عند جـــون كوهـــن «jan kohn»:

جون كوهن هو أيضا من أكبر النقاد الغربيين الذين نظروا للشعرية، فالشعرية عند **كوهن** تقتصر على الشعر وذلك يظهر في قوله:« الشعرية علم موضوعه الشعر.»[4] ولكنه مع ذلك يورد نظرة غيره للشعرية التي تشمل أنواع أخرى من الفن فيقول :«ثم أصبحت كلمة الشعر تطلق على كل موضوع يعالج بطريقة فنية راقية.»[5] فالشعرية في بداياتها الأولى كانت مقتصرة على الشعر ثم اتسعت فيما بعد لتشـــمل كل أصناف الإبـــداع الأدبي والفني.

---

(1) تودوروف تزفيطان:الشعرية، ترجمة:شكري المبخوت ورجاء سلامة، ص 12 .

(2) عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير ، من البنيوية إلى التشريحية، ص 23 .

(3) بشير تاوريريت : الحقيقة الشعرية ، ص305 .

(4) جون كوهن : النظرية الشعرية ،ترجمة،أحمد درويش، دار غريب، ط4،القاهرة 2000،ص 29 .

(5) المرجع نفسه ، ص 29

ويرى **جون كوهن** أنه:«إذا كانت اللغة قابلة للتحليل على مستويين اثنين، الصوتي والدلالي»[1] فإن «الشعري يتعارض مع اللغة النثرية من خلال خصائص موجودة في هذين المستويين »[2] وإذا كان الجانب الصوتي واضحا في الشعر، فإن الجانب الدلالي يحتوي أيضا على خصائص يمتاز بها الشعر، حاولت البلاغة أن تحددها. وتبعا لذلك فإن كوهن يميز بين ثلاثة أنماط من القصائد:«

1- **القصيدة النثرية**: أو (القصيدة الدلالية) وتركز على الجانب الدلالي مع إهمال الجانب الصوتي .

2- **القصيدة الصوتية**: (النثر المنظوم)، وهي تركز على الجانب الصوتي مع غياب الجانب الدلالي .

3- **القصيدة الصوتية /الدلالية**، أو (الشعر التام)، وهي التي تتوفر على خصائصها الصوتية والدلالية في آن واحد.»[3]

وانطلاقا من التعارض الذي يقيمه **كوهن** بين الشعر والنثر، يصل **كوهن** إلى تحديد مفهوم مركزي عنده هو:« مفهوم(الانزياح)، حيث يمكن أن تعد القصيدة انزياحا قياسا إلى اللغة العادية.» [4].ويتخذ الانزياح عند **جون كوهن**:« طابعا تعميميا، حيث يقوم بسحبه على كل مكونات القصيدة، لتتحول هذه الأخيرة إلى انحراف عن القاعدة. إن هذا الانحراف الذي يطرحه كوهن يتمظهر في بنية اللغة الشعرية للنص وهو الذي يسمها بطابع الشعرية ... »[5]

ويعلق **حسن ناظم** مبديا رأيه في الأنماط التي حددها **جون كوهن**:« وإذا ما ألقينا نظرة خاطفة على الأنماط التي حددها كوهن للشعرية فإننا نجده، قد حصرها في ثلاثة أنماط، مستندا في ذلك إلى مستويين من مستويات التحليل اللغوي، وهما الصوتي والدلالي. وقبل جدولة هذين الصوتين، نشير إلى مستوى لغوي آخر هو المستوى التركيبي الذي ربطه كوهين بالانزياح، فالانزياح التركيبي يمثل عند كوهين ن نوعا من أنواع الانزياح السياقي، الذي يحدث على مستوى الكلام، بمفهومه السوسيري، ويمثله التقديم و التأخير في الشعر

---

(1) جون كوهن:بنية اللغة الشعرية، ترجمة،محمد محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر،ط1، الدار البيظاء، المغرب 1986، ص 11 .
(2) بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية، 308 .
(3)جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص، 12 .
(4) المرجع نفسه، ص 15 .
(5) بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية، ص 308 .

بخرق هذا الترتيب.» [1] وفي ما يلي جدول رقم (1)خاص بأنماط الشعرية عند كوهن في ضوء المستويين الصوتي والدلالي:

الجنس	الصوتية	الدلالية
قصيـــــــــــــــدة نثريـــــــــــــــة	-	+
نثـــر منظـــــــــــــوم	+	-
شعـــــــــــــر كامـــــــــــــــــــــــــل	+	+
نثـــر كامــــــــــــــل	-	-

ومن خلال الجدول رقم (1) نلاحظ أن الشعر التام يتوافر على عناصر الشعرية في حين نلاحظ خلو النثر تماما من عناصر الشعرية،ومن البديهي أن على الشعر أن يستنفذ كل أدواته، ومن هذه الأدوات المستويان الصوتي والدلالي وهكذا يتضح أن الشعرية التي نادى بها كوهن شعرية تقوم على الانزياح،انزياح لغوي يمس ثلاثة مستويات كبرى، المستوى التركيبي والصوتي والدلالي مع حرصه الشديد على تضافر المستويين الصوتي والدلالي ،ويبقى الانزياح عاملا من عوامل توليد الغموض في الشعر، لأن التركيب الجديد للكلمات في ضوء علاقات جديدة هو الذي يحول العبارة الشعرية والنص الشعري إلى إشعاع دلالي مكثف .

(1) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 112 .

2 – الفضـــــــــــــاء

2-1-مفهـــوم الفضـــــــــاء:

إن الفضاء في المسرح رؤية فنية ،واهتمت الدراسات المسرحية في العصر الحديث بالفضاءات المسرحية وعملت على تطويرها ،وسلطت الضوء على زاوية النظر للمخرج المسرحي المعاصر ،الذي بدأ يقترح رؤى كثيرة ومتنوعة في هذا المجال للكشف عن بنية الفضاء المكاني الدرامي وعن دلالاته المتعددة كما راح يرصد المستويات المختلفة التي تتشكل منها البنيات الخطابية للنص ضمن فضاء العرض المسرحي .

للتكوين المزدوج في المسرح نص/ عرض دور أساسي في جعلها فنا فريدا في خصوصيته، فهو من ناحية نص أدبي ومن ناحية أخرى فهو عرض وفرجة«لقد أعتبر المسرح دائما فنا سحريا ،وفي الوقت نفسه فنا فلسفيا عميقا يساعد على إدراك الحياة»[1] هذه الحياة الإنسانية التي يسكنها هاجس الصراع الأبدي بين الأنا والآخر، تشكل جوا مسرحيا مشحونا بالكلمات والأفعال وهذا الجو هو:« هواء المكان والزمان حيث يعيش الإنسان محاطا بعالم كامل من الأصوات ومختلف الأشياء الممكنة.»[2]ويعد الفضاء المكون المهم في تكوين سلوك الإنسان، كما أنه يؤدي دورا فعالا في التعبير عن المقومات الاجتماعية والثقافية والنفسية للإنسان وفيه:« تنتظم الكائنات والأشياء والأفعال، معيارا لقياس الوعي والعلائق والتراتيبات الوجودية والاجتماعية والثقافية.»[3]

ويرى "حميد لحمداني" أن الفضـــاء في الرواية يظم أمكنتها جميعا :«لأن الفضاء أشمل وأســـع من معنى المكان، والمكان بهذا المعنى هو مكون الفضاء ومادامت الأمكنة في الروايات غالبا ما تكون متعددة ومتفاوتة فإن خفايا الرواية هو الذي يلفها جميعا .إنه العالم الواسع الذي يجمع مجموع الأحداث الروائية(...) إن الفضاء وفق هذا – شمولي-إنه يشير إلى (المسرح) الروائي بكامله والمكان يمكن أن يكون جزءا فقط متعالقا بمجال

(1) ألكسي بوبوف:التكامل الفني في العرض المسرحي:ترجمة:شريف شاكر،منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، (د-ط)، دمشق ،1986 ، ص11

(2) المرجع نفسه،ص 95.

(3) حسن نجمي:شعرية الفضاء السردي،المركز الثقافي العربي،ط1 ،الدار البيضاء ،المغرب، 2000،ص 32.

جزئي من مجالات الفضاء الروائي.»[1] وبهذا نرى أن "حميد لحمداني" قد فصل بين المكان والفضاء، أي أن الفضاء أشمل وأوسع من المكان والمكان لا يمثل إلا جزءا من أجزاءه .

وتناول الناقد المغربي "حميد لحمداني" مفهوم الفضاء في الحكي ،وميز بين أربعة أنواع:

أ- الفضاء الجغرافي: وهو مقابل لمفهوم المكان، ويتولد عن طريق الحكي، أنه الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال .

ب- فضاء النص: وهو فضاء متعلق بمكان الذي تشغله الكتابة الحكائية .

جـــ- الفضاء الدلالي: يتعلق بالصورة التي تخلقها لغة الحكي .

دـــ- الفضاء كمنظور: ويشير إلى الطريقة التي يستطيع الكاتب بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي.[2]

أبدى السيميائيون حذرا واضحا من الفضاء مفهوما ومصطلحا نظرا لشساعته الدلالية والرمزية والاستعارية والجمالية:«إن مصطلح الفضاء مستعمل في الدلائلية بمفاهيم متباينة قاسمها المشترك هو اعتباره كموضوع مبني (يتضمن عناصر متقطعة) انطلاقا من الامتداد، المعتبر كاتساع مملوء، ممتلئ. إن بناء الموضوع – الفضاء- يمكن فحصه من وجهة هندسية (بإخلاء أي ملكية أخرى)، ومن وجهة نظر نفسية فيزيولوجية (كظهور متصاعد لخصائص مكانية) أو من وجهة نظر اجتماعية ثقافية (كتنظيم ثقافي للطبيعة) وإذا أضفنا جميع الاستعمالات الاستعارية لهذه الكلمة فإن استعمال مصطلح الفضاء يتطلب حذرا شديدا من طرف الدلائليين.»[3]

ويعني مصطلح الفضاء عند طامر أنوال:«المحتوى الواسع والشامل الامتداد في جميع الاتجاهات بامتلاك الأبعاد الثلاثة بحسب هندسة(إقليدس) وهذا الامتداد لا يتحقق إلا من خلال الأبعاد المعروفة : الطول ،العرض، العمق كما ويجب التمييز بين ثلاثة مستويات من الأمكنة :

---

(1) حميد لحمداني:بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي،المركز الثقافي العربي،ط3، الدار البيضاء، المعرب، 2000، ص63.
(2) المرجع نفسه:ص 62،63 .
(3) حسن نجمي:شعرية الفضاء السردي، ص 35 .

- الفضاء وهو كلي.

- المكان وهو الجزئي.

- الموضوع وهو الأكثر جزئية والأكثر تحديدا.»[1]

وبهذا التقسيم نلاحظ أن طامر أنوال ميزت وفرقت بين ثلاث مصطلحات، وهي الفضاء والمكان والحيز، وانتقلت أيضا إلى المسرح حيث ترى أن :«في المسرح يمكن تمييز ثلاث أنواع من الفضاءات:

- الفضاء المرجعي، الذي يشير إليه الكاتب والذي يجسد بفضل الديكور.

- الفضاء الركحي،أو المادي أين يلعب الممثلين وهي خاصة بحدود الخشبة.

- حيز"خارج الخشبة" قد يقع في الكواليس.»[2]

وبما أن المسرح يعد رسالة ومرسل ومتلق، أو بمعنى آخر رسالة ذات أضلاع ثلاثة وفقدان ضلع من الأضلاع ينفي وجـــود المثلث ذاته، والمسرح بهذا المفهوم هو أحد أنواع التبليغ والتواصل والخطاب المسرحـــي يتكون من نص وعرض.

ولابد أن ننظر إلى الدراما في سياقها المسرحي:«باعتبارها فن لا تكتمل دورته الحياتية، إلا بتحقيقه وتجسده ماديا (العرض) وإنها أبعد من ذلك، أبعد من مجرد الاهتمام إلى الاعتراف ومن ثم الممارسة الفعلية.»[3]

وقد وضع كير إيلام نموذجا للتواصل تتناول جميع أنواع الإرسال:«فمصادر الإرسال تتعلق بالمؤلف ،المخرج، السينوغرافي، الممثل، أما قناة الإرسال فتتجسد في لغة الجسد بحركاته، وأما المستقبل فهو المتفرج الذي يستقبل الرسالة عبر حاستي السمع والبصر، وفي هذه اللحظة يتحول المتلقي مرسلا من خلال الأصوات أو الإشارات أو الحركات، مكونا بذلك رسائل متباينة بين القبول والرفض.»[4] ومن هذا المنطق يمكن أن

(1) طامر أنوال :المسرح والمناهج النقدية الحديثة ،دار القدس العربي،(د ط)، وهران ، الجزائر،2011 ص233 .
(2) المرجع نفسه: ص 233 .
(3) نديم معلا محمد:في المسرح، في العرض ،في النص، قضايا نقدية ،مركز الإسكندرية للكتاب،(د-ط)، مصر 2000 ، ص267 .
(4) عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر 2003 ،ص 41 .

نتحدث عن:«مرسل ومتلق ونظام روامز، ونظام توقعات وكفاءات درامية ومسرحية يحتاجها المتفرج لزيادة إنتاجه التواصلي المسرحي.»[1]

إن النص المسرحي يتشكل وفق منظور شكلي مادي هو العرض المسرحي والأدوات العلامية التي تترجمه من نص مكتوب إلى نص بصري فالفضاء هو كل ما يؤطر الخشبة المسرحية «ومعنى ذلك أن كل المظاهر الموجودة على الخشبة من ديكور وأزياء، وأشياء، وحتى الممثلين أنفسهم وأدوارهم وحركاتهم وملامحهم يدخل ضمن ما يسمى بـــ (السمطقة المسرحية).»[2]

إن النص المسرحي أثناء عرضه يحقق متعة فعلية ناجمة عن التفاعل الحاصل بين الممثل والجمهور، فالوظيفة البارزة للممثل هي التلفظ بالنص الدرامي. أي أنه الجسر الذي يجمع بين الدرامي والمسرحي.«إن الشفرات الفضائية لا تقوم فقط بتحديد وتشكيل وبناء معنى فضاءات اللعب والمشاهدة وإنما ترتبط بالعلاقات بين المؤدين على خشبة المسرح والتفاعلات بين المؤدي والجمهور»[3]

إن الفضاء المسرحي تبرز خصوصيته المسرحية باعتباره فضاءا مسرحيا يحتل فيه اللعب المسرحي دورا أساسيا في إحداث الفرجة الدرامية «إن الخشبة عادة بناء، وليست طبيعتها البنائية هي التي تجعلها خشبة مسرح، بل حقيقة كونها تمثل مكانا دراميا.»[4]

أما الفضاء المسرحي عند باتريس بافيس فإنه يحمل دلالات غنية في النظرية المسرحية ويتخذ عدة أشكال:

1- **الفضاء الدرامي:** وهو فضاء يتحدث عنه النص، يشيده القارئ عبر الخيال.

2- **الفضاء الركحي:** وهو الفضاء الحقيقي لخشبة المسرح حيث يتحرك الممثلون ويتفاعلون فيما بينهم .

---

(1) أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي دراسة سيميائية،دار مشرق، المغرب2000 ، ص 89 .

(2)فيصل الأحمر: معجم السيميائيات ،منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2010، ص104 .

(3) إلين أستون وجورج ساقونا: المسرح والعلامات ،ترجمة: سباعي السيد ،مراجعة :محسن مصيلحي ،وزارة الثقافة ،مهرجان الثقافة الدولي التجريبي، ص 162 .

(4)سيمياء براغ للمسرح ،دراسات سيميائية ،عدد من المؤلفين ،ترجمة:أدمير كورية، وزارة الثقافة ،دمشق،ص 98 .

3- **الفضاء السينوغرافي:** هو الفضاء الذي يجمع الفضاءات المسرحية ويعتبر محطة أساسية في إنجاز فرجوية العرض المسرحي .

4-**الفضاء التمثيلي:** هو الفضاء الذي يخلقه الممثل من خلال حضوره وتنقلاته على خشبة المسرح .

5-**الفضاء النصي:** يرتبط بفضائية بعض أشكال اللغة الشعرية فهذا الفضاء النصي، عندما يكون النص على شكل مادة معدة للرؤية.»[1]

وبهذا نرى أن "باتريس بافيس" قسم الفضاء المسرحي إلى خمسة فضاءات منها الفضاء الدرامي وهو الذي يتخيله القارئ أثناء قراءته للنص، والفضاء الركحي وهو فضاء خشبة المسرح حيث يتحرك الممثلون ويتفاعلون فيما بينهم، والفضاء السينوغرافي الذي بدوره يعتبر محطة أساسية في إنجاز فرجة العرض المسرحي، وأيضا الفضاء التمثيلي الذي يخلقه الممثل من خلال حضوره على خشبة المسرح ،وأخيرا الفضاء النصي وهو فضاء مرتبط بفضائية بعض أشكال اللغة.

2-2 الفضاءات المسرحية :

2-2-1مفهوم الفضاء الدرامي:

إن الفضاء الدرامي يتشكل من خلال البناء الدرامي للمسرحية، وتبنى هذه الصورة بفضل الشخصيات وأفعالهم، وعلى القارئ أن يشيد عبر خياله.«إن الفضاء المكاني الدرامي لا يمكن أن يبنى إلا من خلال وجهة نظر شخصية تخترقه أو تعيش فيه، فهو بالعمق ليس إلا مجموعة من العلاقات المتواجدة بين الأماكن والديكور والوسط الذي تجري فيه الأحداث والشخصيات الدرامية ،والتي تدفع بالقارئ إلى تشكيل هذا الفضاء جماليا وذهنيا.»[2]

فالفضاء الدرامي هو فضاء تخيلي يدركه القارئ من خلال تفاعل الأحداث وحوارات الشخصيات وانتقالاتها المكانية ،وينشأ انطلاقا من الإرشادات المسرحية التي يقدمها الكاتب والتي تظهر جليا في الحوار

---

(1) Patrice pavis ,dictionnaire du théâtre, éditions sociales,paris,1980,p151.

(2) أكرم اليوسف :الفضاء المسرحي دراسة سيميائية، ص 14 .

الموجود داخل النص:«والفضاء الدرامي بشكل عام هو فضاء مكاني كما يقدم من خـــلال الحبكة الدرامية بما هو مجموعـــة من انتقالات مكانية كما في المسرح (الإليزابيثي) أو فضاء ثابت كما هو في التراجيديا الإغريقية ومسرح الكلاسيكية الفرنسية وباختصار هو الفضاء الذي يصوغه الخطاب الدرامي، وهو مكون بفضل اللغة ســـواء داخـــل النص الدرامي الرئيسي أو من خلال النص الثانوي ... يتضمن كل المشاعر والتصورات المكانية التي تستطيع اللغـــة التعبير عنها.»[1] وهو أيضا «الفضاء التقديري الخاص بالنص، وينشأ من مفهومين:المفهوم الخاص بالفضـــاء النصي الذي يمكن أن يحدد الفضاء المادي للنص المسرحي، المطبوع أو المكتوب على الآلة،كما يظهر علـــى الورق، بنظامه الخاص (حوارات، إرشادات، مسرحية) والفضاء الوهمي المشكل انطلاقا مـــن النص، يـــوحي بـــه النص، سواء ظهر أم لم يظهر على المنصة.»[2] وبالتالي فهو لا وجود له خارج ذهن المتفرج فهو:«بناء ذهني يخلقه المتفرج بنشاطه التخييلي، وتكفي قراءة النص لإدراكه.إلا أنه يتخذ في العرض المسرحي بعدا بصريا ودعامة مادية هي المكان الركحي.»[3] وجاء في المعجم المسرحي أن الفضاء الدرامي هو:« العالم الذي يحتويه نص المسرحية مـــن خلال الحكاية التي يرويها، وهذا الفضاء هو فضاء الصراع بين القوى الفاعلة التي تشكل البنية العميقة للنص. ويتجلى بشكل ما في البنية الظاهرية عبر العلاقات المكانية المتولـــدة عن الصراع حسب رأي (يـــوري لوتمان) و(آلان أوبرسفلد)، والفضاء الدرامي يأخذ بعده المكاني من خلال عملية التخيل، من خلال عناصر مرئية: المنظر، الأزياء، الإضاءة، الماكياج، الشعر المستعار، القناع، والمسموعة (الأصوات) تتموضع في مكـــان مـــادي ملموس هو الخشبة.»[4]

2-2-2 الفضاء الركحي:

وهو الفضاء المرئي على الخشبة يشكل نقطة التلاقي بين النص والعرض، وبين الفضاء المسرحي والفضاء الدرامـــي، ويدركه المتفرج بحواسه وهو:« فضاء دال يتشكل من مجمل علامات العرض وله وظيفة إرجاعية، ذلك أن المتفـــرج، وعلى مدى الامتداد الزمني للعرض يتعرف على العناصر الموجودة على الخشبة مهما كان

(1) المرجع نفسه، ص 14 .
(2) عواد علي: المعرفة والعقاب، قراءات في الخطاب المسرحي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت، لبنان، 2001 ،ص 51 .
(3) محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية ،دار الأمان،(د ط)،المغرب 2006 ،ص 68 .
(4) ماري إلياس وحنان قصاب حسن:المعجم المسرحي ،مكتبة لبنان ناشرون،(د ط)، بيروت، 1997، ص 339 .

وضعها، ويرجعها إلى شيء ما في الواقع.»[1] ومنه مهما كان شكل خشبة المسرح أو طريقة تكوينها فهي المكان المادي الذي ستقع فيه أحداث المسرحية أي أن العملية المسرحية تتمثل في تحويل المستحدث المتخيل إلى الواقعي الملموس، بينما المسرحية أدبيا هي تحويل الواقع إلى متخيل وبذلك فإن الخشبة هي الأخرى تطورت بتطور المسرح وتقنيات العرض المرافقة له ، وأهم هذه الأشكال هي:

1-مسرح البروسينيوم:Proscenium Stage حيث يرى المتفرجون فيه المنظر من خلال إطار Frame أو قوس يحدد العناصر المرئية من العرض الموجود على المنصة.

2-مسرح بروسينيوم ذوالحافة: Thrust Stage وهو مسرح بروسينيوم ، لكن مع امتداد لمنطقة التمثيل (المنصةStage) أمام الإطار المسرحي.

3-المسرح Open Stageوفيه تكون منطقة المتفرجين على شكل نصف أو ثلاثة أرباع الدائرة، بينما المفتوح:

تكون المنصة Stage دائرية Circular أو شبه دائرية Semi-circulaire.

4-مسرح الأرينا (المسرح Aréna Stage وفي هذا المسرح يحيط المتفرجون بشكل دائري Circular الدائري)

.بمنصة Stage وبشكل كامل ،وبذلك تكون المنصة دائرية Circular،أو مربعة Square أو مستطيلة المسرح

...وأشهر هذه المسارح الكلوسيوم Colosseumفي العاصمة الإيطالية روما Rome.

Rectangulaire

5-مسرح الهواء Open Street Théâtre ويكون هذا المسرح مكشوفا، وتتنوع أشكاله بين مسرح الطلق:

(1) ماري إلياس وحنان قصاب حسن:المعجم المسرحي: ص 339 .

البروسينوم والمسرح الدائري، وإن كان المسرح الدائري أهم أشكاله.

6-المسرح المحمول:Mobile Street Théâtre وهو المسرح الجوال، ويمكن أن يطلق عليه أيضا مسرحا حيث يتم نصب منصة عرض في مكان عام وتتم مشاهدة العرض من الجهة الأمامية أومن جميع الجهات حول المنصة.»[1]

2-2-3- الفضاء السينوغرافي:

(Scénographie) السينوغرافيا مصطلح يوناني ارتبط معناه بتزيين واجهة المسرح بألواح خشبية عندما كان المسرح خيمةSkene[2]

أما تعبيرا فهو:«فلسفة علم المنظرية الذي يبحث في ماهية كل ما على خشبة المسرح،وما يرافق فن التمثيل المسرحي من متطلبات ومساعدات تعمل في النهاية على إبراز العرض المسرحي جميلا، كاملا، متناسقا، ومبهرا أمام الجماهير.»[3] ويرى الأستاذ مشعل موسى في مقالته "السينوغرافيا بين النظرية والتطبيق":«أن السينوغرافيا على مستوى الاختصاص، باتت ضمن الممارسة المسرحية، بل وإحدى العناصر الفاعلة في العرض المسرحي، فهذا المصطلـــح حديث الاكتشاف بوصفه فنا جديدا في البيئة المسرحية، عريق الوجود بعراقة المسرح اليونانـــي، فالسينوغرافيـــا بمفهومها الحديث هي اكتشاف وليست اختراعا، ومرد ذلك لامتداد رحلة تصميم المناظر المسرحيـــــــة عبر العصور.»[4]

فالسينوغرافيا تهتم بتأثيث الخشبة و تزيينها وتنظيمها وتعميرها، وذلك من خلال وضع المناظر المشهدية المنسجمة،وبناء الديكور للفضاء المسرحي:«فهو فن يجمع بين الديكور وكل المكونات البصرية والسينمائية التي تعرض على خشبة المسرح ، ومن ثم لم يعد هذا الفن فن التزيين والزخرفة والرسم والإيحاء إلى زمان ومكان الأحداث، بل صار هذا الفن عنصرا حيويا متعدد الوظائف في الإبداع المسرحي بدءا من عمارة المكان

(1) عبد الرزاق معاد وحسام دبس وزيت: السينوغرافيا في القرن العشرين وارتباطها بفنون التصوير ،مجلة جامعة ناشرين ،المجلد(31) العدد(1) 2009 .

(2) أرسطو : فن الشعر ،ترجمة: حمادة ،مكتبة الأنجلو المصرية ،ص 96 .

(3)كمال عبيد: سينوغرافيا المسرح عبر العصور ،دار الثقافة للنشر،(دط)، القاهرة،(د-ت) ، ص05 .

(4) عبد الرزاق معاد وحسام دبس وزيت: السينوغرافيا في القرن العشرين وارتباطها بفنون التصوير واتجاهاتها، مرجع سابق .

المسرحي إلى سينوغرافيا الديكور إلى هندسة الركح إلى توريط المتلقي في المشاركة الفعالة في العرض المسرحي.» [1]ومن هذا القول نخلص إلى أن السينوغرافيا هي التي تهتم بترتيب وتزيين وتأثيث الخشبة وذلك لإحالة المتلقي إلى زمان ومكان أحداث المسرحية ،وبهذا تقوم الخشبة في توريط المتلقي بالمشاركة في العرض المسرحي.

إن استخدام الوسائل والمستلزمات التي تضفي الصورة المثالية للفضاء المسرحي في شكله ومضمونه متنوعة وهـــي:«إما من الفنون التشكيلية وإما من الفوتوغرافيا، وإما من فنون الإضاءة، وإما من هندسة الصوت، وإمـــا من الديكور والأزياء.»[2]

وعلى المختص بالسينوغرافيا تحديد الطرق والمناهج المختلفة المرتبطة بتكييف مركبات العرض المسرحي، ويجب عليه اعتماد تقنيات علمية في تحديد المجالات الركحية المتعلقة بالأماكن المعدة للديكور، وأيضا المعدات الفاعلة في تغيير المناظر والمؤثرات الاصطناعية، وعليه فالسينوغرافيا فن يستلهم دلالته من :«انفتاحـــه على مهن فنية وتقنية مختلفة لها صلتها بالعرض المسرحي ، بفضاءات أخرى تتصل بالتصورات التي يمكن أن تقدم حول المدن وحول الاستعراضات وحول الفضاءات التي يمكن أن توظف توظيفا جديدا حسب عمرانها وحسب جغرافيتها.»[3]

ويشترط في السينوغرافي أن يتميز بالذوق الفني في تأثيثه لخشبة المسرح، ولن يتم إلا من خلال فهم النص المسرحي وتفسيره، لأن العرض المسرحي يتشكل خطابه من خطابات مركبة، خطاب المؤلف، وخطاب المخرج، وخطاب العرض الذي يتشكل من ألفاظ فقط ،وإنما من حركات وإكسسوارات وأصوات ،وإضاءة ،وأزياء ... وتصوير الفضاء المسرحي يتطلب تأثيثه بعلامات سمعية بصرية تعمل على تجلية النص الدرامي، وشرح مؤثراته السيميائية والمرجعية ،ولا يمكن الوقوف«على مفاتيحه الأساسية ،تأويلا ،أو تفسيرا ،أو قراءة ،إلا بامتلاك القدرة على تفكيك التفاصيل التي تكون معماره الفني.»[4] وتنوع الفضاء السينوغرافي المسرحي

(1) عبد الرحمان زيدان: التجريب في النقد والدراما،منشورات الزمن،،(د،ط)، الدار البيضاء،المغرب 2001،ص 105 .
(2) المرجع نفسه، ص 100 .
(3) عبد الرحمان زيدان: التجريب في النقد والدراما ، ص 100 .
(4) نديم معلا محمد: في المسرح ،في العرض المسرحي، في النص المسرحي ،قضايا نقدية، ص 267 .

بتنوع الاتجاهات الأدبية والفنية ويحمل دلالات مختلفة، ومن أبرز الأنواع التي جسدت رؤيا كبار المخرجين المسرحيين في العالم نذكر الفضاءات التالية :الفضاء السينوغرافي الكلاسيكي، الباروكي، الطبيعي...إلخ.

2-2-4- الفضاء اللعبـــي:

الفضاء اللعبي Espace Ludique ويسمى أيضا فضاء الحركة أو فضاء التمثيل، وهو الفضاء الذي يرسمه الممثل بحركته وصوته في حيز Aire de Jeu وهذا الفضاء هو فضاء متحرك سريع لا يتحدد بحدود.على اللعب العكس من العناصر الثابتة على الخشبة مثل الديكور ...والاهتمام بالفضاء اللعـــبي أمر حديث نسبيا ارتبط محاولة تحديث المسرح ، والتأثر بالدراسات الانثربولوجية الحديثة التي تطرقت إلى علاقـــــــات التباعد والتقارب بين الممثلين، أي التشكيل الحركي الذي يرسمه مجمل الأداء وإلى الفضـــاء الذي يرسم حـــول جسد الممثل ويتشكل من خلال حركته على الخشبة وعلاقة جسده في الفراغ بأجساد بقية الممثلين [1].

إن حركة الممثل لا يمكن فصلها عن الأغراض التي يتعامل معها وتحيط به «فهذه الحركة هي التي تعطيها دلالتها كما أن هذه الحركة هي التي تحدد الأبعاد الهندسية للفضاء المسرحي(اقتراب الممثلون من بعضهم بشكل لصيق، الهمس، أو الابتعاد أثناء الحوار...إلخ)» [2] والممثل المسرحي في كونه نسقا علاماتي كغيره من الأنساق الأخرى له كالديكور والإضاءة والأغراض الأخرى له الدور الفعلي في إنشاء الفضاء المسرحي.

إذا كان الممثل حامل العلامة الرئيس في العروض المسرحية بلا استثناء وبالتالي فإن حركاته هي التي توحي بالفضاءات من خلال الاستبدال الاستعاري الرمزي لأنساق العلامات الأخرى.[3] أي أن الممثل هو حامل العلامة الرئيس في العرض المسرحي أي«أن قوام الممثل يشكل وحدة ديناميكية لمجموعة كاملة من الإشارات، وناقل كل هذه الإشارات قد يكون جسم الممثل، صوته، حركاته وقد تكون هناك أشياء متنوعة أخرى كأجزاء من ثياب الممثل والديكور.أما الشيء الهام فهو أن الممثل يمحور معاني هذه العناصر حول نفسه، وبإمكان الممثل أن يفعل ذلك، إلى حد كبير، وذلك بأفعاله التي تحمل محل كل حاملات الإشارة.»[4] ومنه فإن

---

(1) ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص340 .

(2)أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي دراسة سيميائية، 129 .

(3) المرجع نفسه، ص130 .

(4) سيمياء براغ للمسرح ،دراسات سيميائية، ص 139 .

الممثل عن طريق ما يقوم به من حركات بجسمه وكلام وإيماءات تشكل بنية الإشارات بالإضافة إلى استغلال ما يحيط به من ديكـــور لإيصال رسالته إلى الجمهور «وكلما ازدادت أفعال شخصية الممثل تعقيدا كلما ازدادت ليس فقط عدد إشاراته القصدية بل أيضا إشارات-وهذا أمر هام هنا-تلك الأفعال الخالية من القصد، لذلك يحتل واقع شخص الممثل المقدمة، أمـــا الشخص الذي تكون أفعاله أقـــل تعقيـــدا فهو بالطبـــع ،أكثر تخطيطا (أي نمطـــي).»[1]

ويشترك الديكور والثياب بخصائص عديدة متشابهة، إن هدف الثياب كالديكور، هو وصف الشخوص والبيئات، إلا أن الثياب تختلف عن الديكور في أنها تصف بشكل رئيسي الشخص في حين أن الديكور معني بالدرجة الأولى بوصف مكان وزمان المشهد.[2] وبهذا نستطيع القول أن كل من الديكور و الثياب يلعبان دور كبير في العرض المسرحي كونهما علامة يستطيع المتلقي من خلالهما فك شفرة العرض المسرحي وذلك إلى كونهما يحيلان إلى مكان وزمان الأحداث المسرحية.

إن الممثل الحقيقي هو الذي يتمكن من إيصال دوره بجدارة للتأثير في المتفرج، وهذا من خلال تمثيل مشاعر إنسانية راقية، ونقلها بأساليب مسرحية هادفة، وذلك عن طريق تقمص دوره وتجسيده بشكل جيد ولا يتم ذلك إلا عن طريق فهمه للمسرحية من جهة، وإدراكه لغرض الشخصية المراد تحقيقه من جهة أخرى، فالممثل يشكل فاعلية الخشبة على اعتبار أنه أكثر الذين يقومون بالفعل، وكل شيء سواه يكون بالنسبة إليه كرمز لنظامه العقلي والجسماني، والأشياء الأخرى التي توجد على خشبة المسرح تدرك بالحواس فقط، أما الممثل وتعابير وجهه فيمكن النفاذ إليها عبر مشاركة المتفرج الوجدانية ومدى التأثير فيه.

---

(1) المرجع نفسه: ص140 .

(2) سيمياء براغ للمسرح ،دراسات سيميائية، ص143 .

3-الزمـــــــن

3-1مفهـــــوم الزمـــن:

يعد الزمن هاجسا حقيقيا في حياة الإنسان منذ الأزل ولا يزال حتى وقتنا الحاضر وقد «أصبح للزمن قيمـــة جوهريـــة في العصر الحديث بل أدقها وأهمها كونه جزء لا يتجزأ من كل الموجـــودات وقوة تفعيل فيها باستمرار، والزمـــن عدة أنواع: نجد الزمن التاريخـــي، والزمن الرياضـــي، وآخر اجتماعي،وآخر دينـــي، وزمن أسطـــوري، وزمن نفسي.» [1]

فالذات الإنسانية تتعلق في جوهرها بحركة الزمن، وهذه الحركة المولدة للزمن هي التي تحدده وتعطيه أبعاده«فلا يمكن أن نتصور حديثا سواء أكان واقعيا أم تخييليا، خارج الزمن، كما يمكن أن نتصور ملفوظا شفويا أو كتابة ما دون نظام زمن.»[2]

والزمن يحمل دلالة ذهنية إذا كان له علاقة بالإنسان وأعماله وتاريخه وحياته وفكره، ومادام الإنسان يتعامل مع الزمن في مستوى الأحداث فقد صير الزمن وجعله قابلا للقياس وعاملا مهما في توثيق الأحداث الفردية والجماعية في أعماله الأدبية، إن عنصر الزمن في الأدب جوهري، فأهميته تكمن في كونه يشغل حيزا أساسيا لآليات البناء الخاصة بأجناس الأدب على المستوى البنائي، وعلى مستوى التلقي، ولا تتوقف أهميته عند هذه النقطة فقط، بل تتجاوزه إلى مكانه المهم في داخل البنى الأدبية [3]، وعليه فإن الأدب يتعامل مع الزمن من خلال تعامله مع مكون هذا الزمن، ويمكن تقسيمه إلى ثلاثة أنواع وهي:

3-1-1 الزمـــن الطبيعـــي:

هو زمن استمراري ومنتظم يتميز بالخطية لإتسامه بحركته المتقدمة إلى الأمام ويتجلى في تعاقب الفصول والليل والنهار وبدء الحياة من الميلاد إلى الموت، ويرتبط هذا الزمن بمدى إدراك الإنسان له وإحساسه به، ويربط **غاستون باشلار** هذا النوع من الزمن بالعلة:«فالعلة تستوجب توافقات عضوية وهي ذات بنية زمنية،

---

(1) عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن في الرواية المعاصرة ،الدار العربية للكتاب،(د،ط) ،تونس، 1988، ص 306 .

(2) إدريس بودية: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار،شركة أشغال الطباعة،ط1،قسنطينة، الجزائر، 2000 ،ص98 ،99 .

(3) هيثم الحاج علي: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي ،الانتشار العربي ،ط1، بيروت، لبنان، 2008، ص 24 .

ذات فعل إيقاعي، وهي تنتسب إلى طبولوجيا زمانية مكانية.»[1] ولهذا فإن **هانز بيرهوف** يرى أن الزمن الطبيعي يتحدد بواسطة علاقته الزمنية بالطبيعة فيقول:«أن الزمن الطبيعي لا يتحدد بالخبرة، وإنما هو مفهوم موضوعي يتحدد بواسطة التركيب الموضوعي للعلاقة الزمنية في الطبيعة. »[2]

3-2-2 الزمـــــن النفســـــي:

إنه زمن في مستوى إحساس الشخصية في العمل الأدبي، إن العنصر الذاتي للزمن أساسي في تصوره ويتعلـــق بالانفعال الوجداني، ولهذا فإن لكل شخصية زمنها الخاص، وفي ظل هذا التفاعل الذاتي مع الزمـــن تغيب أبعـــاد الزمن الموضوعي لتحل محلها العواطف التي تشكل علة استحضار هذا الزمن وأساس تفاعل الشخصية معه:«فالزمن النفسي لا يخضع لقياس الساعة مثلما يخضع الزمن الموضوعي وذلك باعتباره زمنـــــا ذاتيا يقيسه صاحبه بحالتـــه الشعورية.»[3]

3-2-3زمـــــن الخطـــــاب:

يميز **تدوروف** بين القصة والخطاب، فزمن القصة :«متعدد الأبعاد، فالعديد من الأحداث في القصة يمكن أن تحدث في وقت واحد، لكن في الخطاب لا يمكنها أن تجري في لحظة واحدة، وذلك سبب الانحرافات الزمنية المتعددة التي تمدنا بها العديد من الخطابات على المستوى الزمني: وعليه فإننا نجد أشكالا متنوعة بحسب علاقة زمن القصة والخطاب من خلال التضمين أو التسلل أو التناوب، فالتمييز الوقتي للماضي والحاضر والمستقبل غير وارد بطريقة مباشرة داخل الفعل ، لأن زمن الفعل لا يعني تعيين الوقتية فقط، لكنه يعمل أيضا على إظهار العلاقة بين الذي يتحدث والمتحـــدث عنه، وزمن الخطاب هو الذي ينتظم حول الحاضر فهو لغوي محض ويعني الوقت الذي نتكلمه»[4].

ويرى **تدوروف** بأنه في القصة يجب أن نميز بداخلها زمـــــــــن التخييل أو الزمن المحكـــــي، ويعتبرها وقتـــــية خاصة بالعالم المستحضر، وزمن السرد الذي يعتبره زمنا مرتبطا بمشروع التلفظ، وإلى

---

(1) غاستون باشلار: جدلية الزمن، ترجمة، أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط3 ،بيروت لبنان ،1992،ص 84 .

(2) مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1،بيروت، 2004 ،ص 22 .

(3) المرجع نفسه: ص23 .

(4) تدوروف تزفيطان: مفاهيم سردية ،ترجمة: عبد الرحمان مزيان ،منشورات الاختلاف،ط1، الجزائر 2005 ، ص 10 .

جانب هذه الأزمنة الداخلية المسجلة في النص هناك أزمنة خارجية يدخل معها النص في علاقته وهي: زمـــن الكاتب، وزمـــن القراءة، وأخيرا الزمـــن التاريخي الذي يخلق موضوع التاريخ بما هو علم .[1]

أما **جيرار جنيت**«Gérard genette» في حديثه عن زمن الحكاية يرى بأن الحكاية مقطوعة زمنية ،ميز بين زمنيين:« زمن الشيء المروي وزمن الحكاية أي زمن المدلول وزمن الدال ،وهذا ما يترتب عنه الإلتواءات الزمنية المختلفة فوظائف الحكاية من هذا المنطق هو إدغام زمن في زمن آخر والزمن بهذه الصورة موجود في مختلف أشكال الحكي.» [2] وتتم دراسة العلاقة بين زمن القصة وزمن الحكي وفق المحددات التالية:«

- علاقة الترتيب الزمني بين تتابع الأحداث في المادة الحكائية وبين ترتيب زمن الحكي وتنظيماته في الحكاية.
- علاقة الديمومة المتغيرة بين الأحداث والمدة الزائفة(طول النص) وعلاقاتها في الحكي: علاقة السرعة التي هي موضوع مدة الحكي.
- علاقة التواتر بين القدرة على التكرار في القصة والحكي معا.» [3]

ومن خلال تحليله لنموذج من «بحث عن الزمن المفقود نستنتج مختلف العلاقات الزمنية الممكنة ويعطيها مفاهيم خاصة:الاستباق ويعني حكي الشيء قبل وقوعه والاسترجاع :معناه استرجاع حدث سابق عن الحدث الذي يحكي.»[4]

أما المفارقات الزمنية فتعني عند **جرارد جينيت**« الترتيب الزمني للحكاية ويتم مقارنة نضام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث الزمنية نفسها في القصة. ويمكن للمفارقة الزمنية أن تكون بعيدة عن اللحظة الحاضرة ،أي لحظة القصة التي تتوقف فيها الحكاية لتحل محلها المفارقة الزمنية في الماضي أو المستقبل وهذه المسافة الزمنية يسميها **"جيرار جنيت"** مدى المفارقة الزمنية .كما يمكن لهذه المفارقة الزمنية أن تحتوي على مدة قصصية طويلة أو قصيرة وهذا يسمى سعتها فعندما يذكر

---

(1) تدوروف تزفيطان: مفاهيم سردية ، ص 110 .

(2) جيرار جنيت :خطاب الحكاية ،ترجمة،محمد معتصم ،عبد الخليل الأزدي، عمر حلي ،منشورات الاختلاف،ط3، الجزائر، 2003، ص 45 .

(3) سعيد يقطين :تحليل الخطاب الروائي (الزمن،السرد،التبئير)،المركز الثقافي العربي ،(د ط) ، الدار البيضاء، المغرب،ص 76.

(4) المرجع نفسه :ص 77.

"هوميروس" في ملحمـــة "الأودسية"الظروف التي أصيب فيها "عوليس" وهو فتى ،بالجرح الذي لا يزال يحمل أثره في اللحظة التي تستعد فيها "آوركيليا" لغسل قدميه فإنه يكون لهذا الاسترجاع مدى من عدد سنوات وسعة من بضعة أيام .[1]

إن كل مادة حكائية تسير وفق زمن معين ،سواء كان كرونولوجيا أو تاريخيا فالزمن له حضوره الفاعل في تحقيق الأحداث، وفي خلق الأجواء الدرامية ولهذا هو يتعلق بالفضاء الدرامي في كونه يبرز الأحـــــداث والمتغيرات التي تطـــرأ على الشخصيات:«فالزمن يفعل فعله في تفاصيل الأشياء وحرياتهـــا وهو يحدث تغيراته في سياق التتابع المكاني. ويقدم **"ميشال بوتور"** أحد رواد الرواية في فرنسا رؤية جديدة لتقسيمات الزمن الروائي تتجلى في زمن المغامرة وزمن الحكاية وزمن القراءة ،وكثيرا ما ينعكس زمن الكتابة على زمن المغامرة بواسطة الكاتب ...وهكذا يقدم لنا المؤلف خلاصة تقرؤها في ساعة أو أكثر وتكون أحداثها خلال يوم أو أكثر.»[2]

3-2- مفهوم الزمن الدرامي :

مفهوم الزمن تطرقت إليه مجالات عدّة أهمها الرياضيات والفيزياء والفلسفة لأنه يرتبط بشكل مباشر بحياة الإنسان ووعيه ومن الصعب تحديد ماهية الزمن وتلمس أبعاده كما هو الحال بالنسبة للمكان فإدراك الزمـــن :«كامتداد وتعاقب وتناوب يتم على المستوى المادي بشكل موضوعي من خلال العناصر التي تتأثر به مثل الطبيعة والإنسان (تعاقب الفصول تتالي الليل والنهار .الولادة والموت .مظاهر الشيخوخة) اهتم الفلاسفة منـــذ القدم بوضع الزمن في الأدب والفن وقد ميز أرسطو المسرح عن غيره من الفنون والأجناس الأدبية من خلال الزمن فقـــــد اعتبر المسرح فن الحاضر يقدم "أفعال أشخاص يعملون" على أنها تجري الآن في حين تروي الفنون السردية(ومنها الملاحم) وما حصل بصيغة الماضي»[3]

ولا يمكن فصل الزمان عن المكان فهما متلازمان يشكلان معا الإطار الزماني والمكاني على اعتبار أنهما يكتفيان ضرورة الفعل الإنساني«لأن الزمن غالبا... ما يقرن بالحركة والحركة تقرن بالمكان بحيث يموت الزمن

---

(1) جيرار جنيت : خطاب الحكاية ،ص،59 .

(2) مها حسن القصراوي:الزمن في الرواية العربية، ص49 .

(3) ماري إلياس وحنان قصاب حسن:المعجم المسرحي، ص 238 .

ويـــــــــذوب في مفهوم المكان.»([1]) وكثيرا ما يتبادر للإنسان أنه يدرك حقيقته من خلال الزمن «في حين أن كل ما نعرفه هو تتابع تثبيتات في أماكن استقرار الكائن الإنساني الذي يرفض الذوبان والذي يود حتى في الماضي ...أن يمسك بحركة الزمن.» [(2)]

فالزمن يرتبط بوعي الذات الإنسانية في تفاعلها مع الأشياء التي تحيط بها. وهذا الـــوعي هو الـــذي ساعد على تقسيم الزمن إلى أقسامه المعروفة "ما قبل"و"ما بعد" فالماضي يتم إدراكه من خلال رؤى الذاكرة، والحاضر يرتبط بالحياة الحاضرة .ويتم إدراكه في اللحظة الآنية .والمستقبل يدرك بالمخيلة [(3)]

إن الزمن في المسرح يتعلق بثنائية النص/العرض مثله مثل الفضاء أي أنه يوجد في العمل المسرحي زمنان مختلفان في العرض المسرحي الواحد نحصل عادة على نوعين من الزمن :

1-**الزمن الأول** .هو زمن الأحداث المسرحية.

2 - **الزمن الثاني** .هو زمن التمثيل.

1- **زمن الأحداث المسرحية** .هو الزمن الواقع بين بداية الأحداث ونهايتها بساعاته وأيامه .وسنواته وقد يمتد إلى القرون أيضا.

2- **زمن التمثيل** المقصود به الزمن الذي يمر من بداية دخول الصالة إلى وقت الخروج ...زمن تمثيل العرض في المسرح عادة ما يكون بين الساعتين والأربع ساعات .ونادرا في العصر الحديث ما تطول المسرحية عن ذالك[(4)]

وبالتالي جاء الإجماع على وجود زمنين مختلفين في أي عمل مسرحي :زمن الخيال (زمن أحداث القصة)وزمن العرض وكل منهما يؤثر في الآخر. [(5)]

---

(1) طاهر عبد مسلم: عبقرية الصورة والمكان ،دار الشروق،ط1،بيروت، 2002، ص 85.

(2) مدحت الجيار:البحث عن النص في المسرح العربي،دار النشر للجامعات المصرية، مصر، 1995 ،ص210.

(3) هيثم الحاج علي: الزمن النوعي واشكاليات النوع السردي ،ص 17.

(4) كمال الدين عيد :أعلام ومصطلحات المسرح الأروبي ،دار توبقال ،ط1، دار البيضاء،المغرب، 2006، ص 354 ،355 .

(5) عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية ،ص83 .

إن محاولة تحديد ماهية الزمن في المسرح تخلق التباسا فهو يرتبط بعناصر عديدة متنوعة، منها تحديد أبعاد الزمن في العمل(زمن امتداد العرض المسرحي، وزمن امتداد الفعل الدرامي، والزمن أو الفترة التاريخية التي ترجع إليها الحكاية). [1]

ويعتبر الزمن من المكونات الرئيسية للنص وللعرض المسرحيين وهو يحمل نفس الطبيعة المركبة للمكان المسرحي من حيث أنه يتجلى على عدة مستويات لا بل أن إدراك الزمن مرتبط بادراك الفضاء المسرحي الذي يدور به فبالنسبة للمكان يتم التمييز بين الموضع المتقطع من فضاء الحياة العامة Lieu De Théâtralالحدث.
ويطلق عليه

(وفيه يرتسم حيز اللعبAire De Jeu مقابل حيز الفرجة) وبين مكان المتخيل الذي يصور على الخشبة ويسمى مكان الحدث Lieu De L'action كذلك بالنسبة للزمن هناك الامتداد الزمني المتقطع من الواقع أي من الزمن المعاش ،ويسمى زمن العرضTemps De Représentation(ويقابله في حـــالة النص المسرحي زمن Temps De La Lecture)وهناك الزمن الذي يرسمه الحدث المتخيل المعروض القراءة

على الخشبة Temps De L'action يمكن نقص زمن الحدث في النص وفي العرض لكن العلامات الدالة عليه في كل منهما تكون ذات طبيعة مختلفة. [2]

إن الزمن من العناصر الأساسية في المسرح و يعتبر الوسيلة الرئيسية التي يتم عن طريقها بناء الأحداث السردية وتنسيقها ويعمل وفق الطريقة التالية:

(1) ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي ،ص338 .
(2) المرجع نفسه، ص 338 .

3-2-1- الزمن الحاضر :

وفيه يجد المتفرج نفسه في (هنا والآن) الخاصة بالعالم الخيالي الذي يتم اكتشافه أثناء أداء الفعل الدرامي »لأن المسرح بطبيعته يقدم الحركة في زمن لا يزال بصدد الوقوع فعلا وهذه الحركة تبعا لذلك هي بدورها لا تزال بصدد الوقوع.» [1]

3-2-2- الزمن المتتابع (الكرونولوجي):

وهو يرتبط بالتتابع الخطي للقصة ،ويرصد الأحداث التي تقع بالترتيب السردي .

3-2-3- زمن الحبكة:

يتم بناء الأحداث من الزمن المتتابع من أجل تشكيل (هنا والآن) الخاصة بالزمن الحاضر، وتستطيع الدراما في بناء زمن الحبكة أن تتضمن انتقالات زمنية كرونولوجية في اهتمامات الزمن الدرامي الحاضر ويتم هذا بتقنيات مختلفة كتقنية الاسترجاع ،أو النقلات الزمنية بين الفصول والمشاهد. [2]

3-2-4- زمن العرض:

هذا الزمن هو زمن المتفرج لأنه جزء من حاضره ويمكن أن نسميه أيضا زمن الاحتفال على اعتبار أن حضور العرض المسرحي هو فعل مستقطع من الحياة العملية واليومية ... ومع ذلك فهذا الزمن موضوعي وملموس وواقعي يقاس بالساعة ... وهو زمن يحمل طابع الاستمرارية لأنه يمتد لحظة بداية العرض إلى نهايته ، ويتخلله انقطاع فعلي في فترة الاستراحة، وامتداد زمن العرض يختلف حسب طبيعة العرض أو التقاليد المسرحية. [3]

---

(1) عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن ودلالته .ص 34 .

(2) إلين أستون وجورج ساقونا :المسرح والعلامات ،ص 46،47 .

(3) ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي ،ص، 239 .

كما يرى أيضا عمر بلخير أن الزمن يظهر جليا في اللغة إما عن طريق قرائن نظيرا بجانب الأفعال أو عن طريق الظروف التي يطلق عليها مبهمات الزمن منها :الآن، اليوم، غدا... ويعتبر الزمن الذي يتحدث فيه المتكلم هو الذي يرتب مختلف مبهمات الزمن، وتنقسم هذه المبهمات إلى ثلاث أقسام:

1-المبهمات التزامنية: وتتمثل في الظروف التي يقترن استعمالها ودلالتها بالحاضر مثل: الآن.

2-المبهمات القبلية: وهي الدالة على الزمن المنتهي مثل:البارحة، الأسبوع الماضي.

3-المبهمات البعيدة: وتدل على الزمن نميز المنقضي مثل: غدا، الأسبوع المقبل.[1]

تناولنا في هذا الفصل مفهوم المصطلحات التالية ،الشعرية، والفضاء، والـــزمن، وسنحاول تتبـــع هـــذه المصطلحات في النص المسرحي، من خلال الفضاء الدرامي، هذا الفضاء الذي يبنيه القارئ من خلال الإرشادات المسرحية، ومن خلال الحوار حول الفضاء ،فكل قارئ يمتلك تصوره الخاص حول الفضاء الدرامـــي الذي يحمـــل دلالات كثيرة ، منها النفسية، والاجتماعية، والدينية، وغيرها من الدلالات التي تظهر من خلال شعريـــة اللغة التي تحاول هي الأخرى بدورها أن تجسد وتصور هذه الفضاءات. فالذات القارئة تحاول أن تعيش مع الذات المقـــروءة إشكاليتها ومشاغلها، كما تحاول أن تطل على إشرافاتها، وأن تكتشف مكبوتاتها، فتعري ما اختفـــى وراء سيـــاق التفكير، وما حجبته مناورات التعبير، فلكل كلمة أصداؤها وكذلك بالنسبة للصمت.

(1) عمر بلخير : تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية ،ص 81 .

الفصل الأول ـــــــ

الفصل الثاني

دراسة تطبيقية في مسرحية أهل الكهف

1- **التعريف بالمدونة**

2- **دلالة الفضاءات المسرحية**

2-1- دلالة الفضاء الدرامـــــي

2-2- دلالة الفضاء الركحـــــي

2-3- دلالة الفضاء السينوغرافي

2-4- الفضـــــاء الجغرافـــي

3- **الزمن في مسرحية أهل الكهف**

3-1- زمـــــن القصـــــة

3-2- زمـــــن الســـــرد

3-3- زمـــــن العـــرض

3-4- زمـــــن القـــارئ

1-1 التعريف بالمدّونة:

المدونة هي مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم، التي كتبت سنة 1929 ،ونشرت أول مرة سنة 1933. وهي مسرحية استمد توفيق الحكيم "موضوعها من القرآن الكريم، وذلك عن طريق سماعه قصة أهل الكهف لأول مرة من المقرئ في المسجد يوم الجمعة، ولمـــّا أراد أن يكتبها مسرحية فنيّة قرأ ما كتب في تاريخ المسيحية، وقرأ الأناجيل الأربعة، والتوراة وكتاب الموتى،والقرآن الكريم .ولكن توفيق الحكيم أخذ بما ورد في القرآن الكريم[1] لقوله تعالى:﴿ فَضَرَبْنَا عَلَى آذَانِهِمْ فِي الْكَهْفِ سِنِينَ عَدَداً (11) ثُمَّ بَعَثْنَاهُمْ لِنَعْلَمَ أَيُّ الْحِزْبَيْنِ أَحْصَى لِمَا لَبِثُوا أَمَداً (12) ﴾[2]، من قصة الفتية الذين"أووا إلى الكهف هربا من ظلم وبطش ملكهم وقومهم الذين اتخذوا آلهة دون الله، فألقى عليهم سباتا دام سنين عددا، فلبثوا في كهفهم ثلاث مائة سنين وازدادوا تسعا .ثم استيقظوا فوجدوا أنفسهم غرباء عن الناس في هذا الزمن فآثروا العودة إلى الكهف".

وكتب" توفيق الحكيم" مسرحية" أهل الكهف "من أربعة فصول .تدور حول نقطة مهمة وهي صراع الإنسان مع الزمن، ويمكن تلخيص أحداث كل فصل على حدا للوصول إلى الذروة الكاملة للمسرحية .

فالفصل الأول دارت أحداثه في الكهف المظلم الذي كان فيه الفتية الثلاثة (مشلينيا،مرنوش،يمليخا) وأخيرا الكلب قطمير، ونتعرف من خلال الحوار على هوية الأشخاص وأسباب تواجدهم في الكهف وعلاقتهم الجوهرية بعقيدتهم، فقد فروا بدينهم من الملك "دقيانوس"الذي أمر بقتلهما (مشلينيا ومرنوش)، وفي طريقهما التقيا بالراعي المسيحي "يمليخا" وكلبه"قطمير"الذي دلهما إلى كهف مظلم أووا فيه للنجاة من المذبحة.

وعند استيقاظهم أحسوا بالجوع فكلف"مشلينيا"و"مرنوش"صاحبهما الراعي "يمليخا" بشراء الطعام، وعند خروجه التقى بفارس غريب المظهر والكلام، فيعود ليخبر صاحبيه بما شاهده، وهو في حالة المصدوم. فراح يطرح تساؤلا عن مدة مكوثهم في الكهف الذي يتضح في قول «**مشلينيا لصديقه :ترى ألبثنا أسبوعا ونحن لا نشعر ؟!** » [3] وبهذا يعد أول من أثار مشكلة الزمن.

---

(1) عمر الدسوقي:المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها ،دار الفكر العربي،(د ط) ،القاهرة، 2003 ،ص 96 .

(2) سورة الكهف، الآية ،11 ،12 .

(3) توفيق الحكيم: أهل الكهف، دار الهدى،(د-ط)،عين مليلة، الجزائر،2006 ، ص 25 .

وفي هذا الوقت كان قد أشاع الفرس الخبر بين الناس في جميع أرجاء المدينة، إلى أن وصل الخبر إلى الملك الذي أمر بتقصي الأمر وإحضار الفتية الثلاثة إلى القصر.

أما الفصل الثاني فنجد أن أحداثه تتغير نظرا لتغير البيئة، الزمان، ومكان العيش.فالأحداث هنا انتقلت من الكهف المظلم إلى قصر الملك، أين تظهر شخصية "بريسكا" ويدور بينها وبين" غالياس " حوار عن القديسة التي ماتت منذ ثلاثمائة عام في بهو هذا القصر، ثم يظهر والدها الملك، ويغير مجرى حديثهم إلى الحوار عن أشباح أهل الكهف، وعن عودة الموتى، ويأمر باستعداد جميع الحاشية لاستقبال القدّيسين الذين عثر عليهم، إلا أن الفتية الثلاثة لم يقتنعوا بفكرة تقديس الناس لهم، فقام الرّاعي بالبحث عن غنمه، ومرنوش باحثا عن زوجته وولده للاطمئنان عليهما، ولكنهما لم يجدا شيئا مما يبحثان عنه، فيدور الحوار بينهم وبين الملك يبرز مدى القطيعة والهوة بينهم وبين الملك .ويخرج الجميع كل إلى ما يشدّه إلى عالمه الواقعي، وأول من يعود منهم يمليخا وهو في حالة مؤلمة مضطربة ويظل يدعو صاحبيه يستعجلهما الذهاب إلى الكهف دون الإفصاح عما انكشف له في الشارع من وجود عالم جديد بمختلف تغيّراته وأنماطه من أناس،ونمط معيشته، فيعود بهذا يمليخا إلى الكهف ويترك صاحبيه في القصر.

بينما الفصل الثالث فقد استمرت أحداثه في القصر، ويظهر مشلينيا ليلا ببهو الأعمدة ينتظر بريسكا، ويظهر غالياس رسوله إليها، ويدل الحوار على القطيعة بينهما. رغم أن مشلينيا قد غير مظهره الخارجي، وتشبه برجال القصر، ثم يدخل مرنوش متجها إلى مشلينيا وقد انحنى ظهره انكسارا. لقد كانت الصّدمة التي تلقاها أعظم إذ روّض نفسه على استحالة أن يرقد ثلاثمائة سنة، وإذا به تفاجأ بالحقيقة وهي:«**موت ابنه شهيد في سن الستين بعد أن جلب النصر لجيوش الروم**»[1] إنها الحقيقة الأخيرة التي اكتشفها عن طريق الحس مثل يمليخا، وفي آخر الفصل يبقى مشلينيا مع بريسكا في حوار يبرز القطيعة الزمنية والهوة العميقة بينهما، وتصدمه الأميرة بحقيقته بقولها:«**أنسيت أن عمرك ثلاثمائة عام ؟!** »([2]) بينما يبقى مشلينيا متمسكا بموقفه معبرا عليه :إنّها هي (بريسكا) التي يحب. رغم الحقيقة التي صدمته بها، وهي أن العالم الذي يعيش فيه ليست عالمه، فأيقن بذلك استحالة الاندماج في الواقع وربط علاقته مع بريسكا الحفيدة. فيعود إلى الكهف في حالة مأساوية .

(1) توفيق الحكيم: أهل الكهف، ص 66 .
(2) المصدر نفسه، ص 83 .

في حين أن الفصل الرابع الذي يعد مرحلة العودة إلى الكهف المظلم، بعدما لم يتمكن الفتية الثلاثة من التواصل والتعايش مع الواقع الجديد، ويبدأ كل واحد منهم في الموت ببطء فيمليخا يموت دون أن يعرف الحقيقة من خلال قوله :«**الوداع أشهد الله والمسيح أنّي أموت ولا أعرف ...هل كانت حياتي ...حلما ...أم...حقيقة؟!**»[1] .كما يموت مرنوش معه كذلك .

أما غالياس وهو مؤّدب بريسكا فقد ساعدها للوصول إلى الكهف أين سمعا حشرجة مشلينيا، فتسرع بريسكا إلى مشلينيا وتعترف له بحبها إذ قالت «**بل عش لي ...لا تمت ... إنّي أحبك.** » ([2])

وتتحدى الزمن وتنتصر عليه بقولها لمشلينيا:«**إنّ القلب أقوى من الزمن ،إنّك بعثت لي وبعثت لك ...بعثا من نوع آخر ... قم ... وأحيى وعش.**»[3]

أما مشلينيا فيحاول أن يصارع الموت، لكنه يرى أن الزّمن تغلب عليهما، فيموت مشلينيا مؤمنا بين أحضان بريسكا. ثم يدخل غالياس ويتحاور مع بريسكا التي بكت عن فوات الفرصة بقولها:«**تلك السعادة التي لمعت كالبرق لحظة ثم انطفأت.**»[4] ويظهر الحوار انقطاع التواصل بين بريسكا وغالياس فهو لم يفهم مقصدها وذلك في قولها: « **إنّك لا تفهم ولا تحس ولا تصدق**» [5].

وتنتهي المسرحية بحوار جرى بين غالياس وبريسكا، توصيه بأن يعلم الناس بقصتها وتاريخها، بأنّها امرأة أحبت ثم يخرج غالياس، وبعد كل هذا يقوم جماعة من الرجال بسد الكهف على كل من مشلينيا ومرنوش ويمليخا والكلب قطمير والأميرة بريسكا .

---

(1) توفيق الحكيم: أهل الكهف،ص 105.
(2) المصدر نفسه،ص 113.
(3) المصدر نفسه،ص 115.
(4) المصدر نفسه ،ص 115 .
(5) المصدر نفسه ،ص 116 .

2-2-دلالة الفضاءات المسرحية

2-2-1- دلالات الفضاء الدرامي

أ- الفضاء النفسي:

يتجسد لنا الفضاء النفسي من حوار الشخصيات، أي عن طريق شعرية اللغة، التي كانت تعبر عن الحالة النفسية التي آل إليها كل شخص من شخصيات المسرحية ونجدها من خلال اللغة التي تحمل الدلالات النفسية لكل شخصية، وهذه المقاطع الحوارية تبرز لنا الحالة التي آل إليها مشلينيا وتتمثل في الحيرة، والحزن، والضياع، وذلك حين عرف أن بريسكا ليست هي خطيبته وأنه في عصر ليس بعصره، وكل هذا نراه جليا في كلام مشلينيا:

«مشلينيا: (كمن أصابه خبل يمد يديه نحوها) بريسكا؟ عزيزتي تعالي أنت هي ..؟ رباه ..؟ أنت هي ..! ليست هي ؟ ومن تكونين إذن .. إلهي. إلهي ! أيها المسيح أيها الإله ! أعطني عقلا أرى به، أعطني النور أو أعطني الموت اليقظة. النوم. العقل .العقل .. مرنوش .أين أنت يا مرنوش؟ أين نحن ..الآن .أحلام الكهف؟ أهي أحلام الكهف ؟أأنا في حقيقة ؟ أأنا في الكهف؟ ما هذه الأعمدة ..؟(يتخبط بين الأعمدة في البهو)إليّ يا مرنوش .. يا يمليخا .. إنا لا نصلح للزمن .. إنا لا نصلح للحياة !.. ليست لنا عقول (يخرج فيصطدم بغالياس الداخل).»[1]

إننا نرى في هذا المقطع ضياع مشلينيا بين الحلم والواقع وتعاقب صيحات الحزن وآهات الألم حين عرف أنه نام في الكهف أزيد من ثلاث مائة عام وأنه بعث في عصر ليس بعصره بل في عصر جديد ،وأن بريسكا ملاكه وحبيبته وخطيبته قد ماتت وهي تنتظر عودته إليها، ونرى أيضا خيبة الأمل التي أصابته حين رفضته الأميرة بريسكا، وصدمته بواقعه الذي لم يتقبله عقله .

ونجد أيضا في هذا المقطع الحواري الذي سنتناوله لاحقا الحالة النفسية التي آل إليها مرنوش وذلك من خلال اللغة التي أبرزت لنا الحالة التي وصل إليها مرنوش من تعاسة وحزن وألم حين علم بأنه بعث أيضا في

(1) توفيق الحكيم: أهل الكهف،ص86 .

زمن ليس بالزمن الذي تركه حين فر مع صديقيه إلى الكهف وأنه نام أكثر من ثلاثمائة عام بالإضافة إلى سماعه نبأ موت ولده وزوجته اللذان كان يعيش لأجلهما ،وكانا يمثلان كل شيء في حياته .وهذا يظهر في حديثه مع مشلينيا .

«مرنوش: (هو يجر جسمه جرا ،ويئن متوجعا) مشلينيا؟ ..

مشلينيا: (ذاهبا إليه ومسندا إياه) ماذا بك؟

مرنوش: مشلينيا !

مشلينيا: ما بك يا مرنوش؟

مرنوش: (يقع رأسه على صدر مشلينيا) ولدي..

مشلينيا: ماذا بولدك ؟

مرنوش: (في أنين) مات .

مشلينيا: (في جزع) ماذا تقول..؟

مرنوش: مات ...

مشلينيا: (بعد لحظة) لا تجزع هكذا ! عد إلى نفسك قليلا ،وقص علي ما حدث !

مشلينيا: مرنوش ؟ ألا تسمع لي ؟ قلت لك إنتبه إليّ قليلا وحدثني بما رأيت علّني أستطيع التخفيف عنك (مرنوش لا يجيب) مرنوش !(يهزه برفق) أهكذا فقدت كل قوة وكل أمل وصرت شيئا لا يصلح لشيء ؟ ثم كيف تركت امرأتك وجئت في مثل هذه الساعة ،لعلها محتاجة إليك .

مرنوش: ماتت...»[1]

(1) توفيق الحكيم: أهل الكهف،ص 64 .

وفي هذا المشهد نرى الكاتب يصف الحالة النفسية التي آل إليها مرنوش بدقة وإتقان، حيث كان يصف أدق التفاصيل سواء كان ذلك من الناحية النفسية أو من الناحية الجسدية، فلقد رسم لنا الشخصية من الداخل ومن الخارج، وكيف كان وقع الخبر عليها وخيما حتى تسبب في الانهيار النفسي والجسدي في آن واحد.

ب- الفضاء الاجتماعي:

وهو كالفضاء السابق يظهر من خلال اللغة التي تحمل دلالات الفضاء الاجتماعي، وهذا الفضاء نرصده من خلال نص المسرحية، ومثال ذلك استبداد وظلم الملك الوثني دقيانوس، وإجباره لرعيته على عدم الخروج عن دينه الوثني، وإحياءه لتقاليد روما القديمة، وأمر بقتل كل من يخرج عن دينه وذلك لردع كل من تسول له نفسه الخروج عن دينه الوثني .ونرى ذلك في هذه المقاطع الحوارية التالية:

«مرنوش:...ولما تركت امرأتي وولدي وحدهما في عذاب هذا القلق وسط هوجاء المذبحة .

يمليخا: (بعد لحظة صمت) مولاي! أو تركت أهلك في الخطر

مرنوش: أحمد الله على أن ليس أحد يعلم أنهما مسيحيان .ولا أنهما يمتان إليّ بصلة . وإن أمر زواجي سر لا يعلمه غير ثلاثتنا الآن، ثم إني أخفي امرأتي وولدي عن الناس في بيت منفرد منذ سنوات كلا ..لا خوف عليهما ..لقد عصفت قبل اليوم مذابح ومجازر فلم يمتد إليهما أذى.

يمليخا: ذلك من فضل المسيح .

مرنوش: قل هو سوء المصادفة أن يظهر سرنا للملك ولما يمضي يومان على أمره بذبح المسيحيين .

يمليخا : أنّي أتخيل مبلغ غضبه.

مرنوش: قيل أنه جعل يجأر، والرسالة في يده يتلوها ضاحكا ضحكات مخيفة، ونادى ابنته، وأطلعها عليها وهو يصيح بمن حوله أن أعدّوا أقفاص السباع الضارية، فلسوف نقدم لها وليمة لا تنساها .

يمليخا: ياللهول... »[1]

(1) توفيق الحكيم: أهل الكهف، ص 12 .

ومن خلال هذه المقاطع الحوارية يتبين استبداد الملك ديقيانوس على رعيته التي اعتنقت ديـــن المسيحية، وأمر جنوده بقتلهم وتسليط كل أنواع العذاب عليهم، ولم يعتق حاشيته من هذا العقاب وزيريه (مشلينيا ومرنوش) اللذان كانا يعتنقان دين المسيحية خفية عن الملك ديقيانوس، وأمر جنوده أن يعدّوا أقفاص السباع الضارية وذلك لمعاقبتهما لمخالفة أوامره، ويكونا عبرة لغيرهم ممن يفكر في اعتناق دين المسيحية .

جـــ- الفضاء الديني:

و يتجلى الفضاء الديني من خلال اللغة التي تحمل دلالات دينية، ويتجسد هذا الفضاء في النص المسرحي بهروب الفتية بدينهم من الملك الوثني إلى الكهف، ويظهر ذلك جليا من خلال هذه المقاطع الحوارية التي تبين مدى الظلم الذي مارسه هذا الملك على رعيته التي اعتنقت دين المسيحية، والخوف والرعب الذي كان الناس المؤمنين بالمسيحية يعيشونه وليس هذا فقط فلقد كانوا يخفون دينهم وذلك حفاظا على حياتهم وحياة عائلاتهم وكل هذا يظهر في هذه المقاطع.

«مشلينيا: نعم كلمة لو لم أخطها..

مرنوش: لكنت نجوت بجلدي .

مشلينيا: أجل كنت نجوت بجلدك .

مرنوش: ولما خسرت مكاني عند الملك. ولما جئت أحطم عظامي على أرض هذا المكان الموحش هذه الليلة. ولما تركت امرأتي وولدي وحدهما في عذاب القلق ووسط هوجاء المذبحة .

يمليخا: إنّي أتخيل مبلغ غضبه .

مرنوش: قيل أنه جعل يجأر، والرسالة في يده يتلوها ضاحكا ضحكات مخيفة، وناد ابنته، وأطلعها وهو يصيح بمن حوله أن اعدّوا أقفاص السباع الضارية، فلسوف نقدم لها وليمة لا تنساها .

يمليخا: ياللهول...»[1]

(1) توفيق الحكيم: أهل الكهف،ص 12 .

ويتجلى هذا الفضاء أيضا عندما يخرج الفتية من الكهف، فهم لا يبعثون إلا بعد أن ينساهم الناس، ويزدهر دين المسيحية في مدينة طرسوس بعد ثلاثمائة عام من اختفاء الفتية، وتكون هذه المدينة تحت حكم ملك مسيحي عادل وهذا ما سنحاول إبرازه في هذه المقاطع الحوارية التالية :

«غالياس: ألم أحدثك يا مولاتي فيما حدثتك عن تاريخ عصر الشهداء أن فتية من أشراف الروم هربوا بدينهم من دقيانوس ولم يظهروا ولم يعلم عنهم شيء، وقد لبث معاصروهم ينتظرون أوبتهم وينشئون عنهم الأساطير مؤكدين عودتهم .. ولقد قرأت كتبا قديمة تتنبأ بيوم يظهرون .

الملك: هذا ما قاله شيخ كان بين الناس في الغار على رواية الصياد.

بريسكا: (في خوف وحب الاستطلاع) ماذا قال هذا الشيخ يا أبي؟

الملك: قال للناس عندما رآهم ورأى لباسهم إنهم ليسوا بأشباح موتى ،لأنّ آباءنا وأجدادنا حدثونا عن فتيين من أصحاب دقيانوس هربا منه ولحق بهما راع وكلبه وأنهم اختفوا ولكن سوف يظهرون ،وكلما جاء عصر ،ذكرهم الناس وانتظروهم..

بريسكا: ولكن يا أبتي .. ها قد أوشك أن ينساهم الناس في عصرنا هذا!

غالياس: أجل يا مولاتي .. إن القديسين لا يظهرون إلا في عصر ينسون فيه ..

الملك: أتؤمن بهذا يا غالياس ؟

غالياس: (في حماسة وفرح) كل الإيمان يا مولاي .نعم، الآن لا ريب عندي في أنهم هم ولقد أظهرهم الله في عصرك السعيد يا مولاي لأنك مسيحي مؤمن بإله واحد ولأن عصرك عصر المسيحية الزاهرة .

الملك: (في فرح) ما أسعد حظيّ لو أن ما تقول صحيح !

غالياس: (في فرح كذلك) صحيح يا مولاي .هم.هم.ثلاثة رابعهم كلبهم: القديس مرنوش، والقديس مشلينيا، والقديس يمليخا، والكلب قطمير، كما جاء في كتاب الراهبين . » [1]

ومن خلال هذه المقاطع الحوارية من النص المسرحي نجد قصة أهل الكهف مدونة في كتب الأولين وكان الناس ينتظرون عودتهم في كل عصر جديد وهذا مدون في كتب الراهبين ،الذين كانوا يؤمنون بعودتهم مرة ثانية ،وكان بعثهم في عصر يزدهر فيه دين المسيحية ،عصر هذا الملك الذي كان مسيحيا، عادلا ، مؤمنا بإله واحدا .

وهناك مثال آخر عن هذا الفضاء ويتجسد في المراحل التي مر بها إيمان يمليخا، من إيمان سطحي إلى إيمان عميق، وذلك بعد أن كان يعتنق دين المسيحية أبا عن جد، ومن خلال هذه المقاطع الحوارية مع كل من مرنوش ومشلينيا يتبين كيف تعمق دين المسيحية وأصبح ينير قلبه وروحه، وذلك بعد سماعه كلام الراهب الذي كان فيه وقع شديد على قلبه وعقله .

«مشلينيا: إنّي أعجب من إيمانك يا يمليخا .

يمليخا: إنّي أومن بالمسيح لأنّه حق، ولا يمكن أن تكون هذه البشرية قد بذلت أرواحها وسفكت دماءها من أجل شيء غير الحق .

مشلينيا: أولدت مسيحيا ،أم اعتنقت الدين على كبر؟

يمليخا: بل ولدت مسيحيا ...

مشلينيا: مثلي إذن.

يمليخا: نعم.ولكن الإيمان الحقيقي ،إيمان اليقين والاقتناع لم يضئ كل نفسي إلاّ من يوم سمعت ذلك الراهب يتكلم تحت أسوار طرسوس.

مشلينيا: أي راهب؟ .

---

(1) توفيق الحكيم: أهل الكهف،ص34، 35 .

يمليخا: كان ذلك منذ خمسة أعوام إذ بلغت الثلاثين .وما كنت بعد أفكر في غير غنمي. وكنت أدين بالمسيحية اسما بحكم الوراثة وحدها لا عن شعور واقتناع، حتى كان يوم ذهبت إلى مدينة طرسوس في بعض شأني، فلمحت خارج أسوارها راهبا يتكلم في جمع صغير تخفيه عن الأعين خرائب قديمة وأحجار.فاقتربت وطفقت أصغي، وإذا بي كأن عيني تريان ما كانتا عنه غافلتين .»[1]

في هذه المقاطع الحوارية يظهر الفضاء الديني ويتمثل في حديث يمليخا عن إيمانه بالدين الحق وهو دين المسيحية الذي كان آباءه وأجداده يدينون به من قبله ،وكيف تعمق هذا الدين وأضاء نفسه بعد سماعه الراهب الذي كان يتكلم خفية تحت أسوار طرسوس في جمع من الناس ،وتأثره بكلامه الذي وجد صدا في نفس يمليخا وفتح أعينه على الدين والعقيدة المسيحية ،وأصبح يمليخا مسيحيا مؤمنا عن يقين وصار الإيمان يملأ قلبه منذ ذلك الحين .

2-2-2- دلالات الفضاء الركحي

عالج توفيق الحكيم مسرحيته "أهل الكهف" في أربعة فصول يكون الكهف فيها الإطار للفصلين الأول و الرابع أو المقدمة والخاتمة،وينقلنا في الفصلين الثاني والثالث إلى "بهو الأعمدة بالقصر الملكي في مدينة طرسوس".

ففي الفصل الأول نجد المنظر التالي:«**(الكهف بالرقيم ..ظلام لا يتبين فيه غير الأطياف، طيف رجلين قاعدين القرفصاء، وعلى مقربة منهما كلب باسط ذراعيه بالوصيد).**»[2]

أما في الفصل الثاني نجده يفتتحه بالمنظر التالي:«**(بهو الأعمدة .الأميرة بريسكا بين وصائفها وفي يدها كـــتـــاب).**»[3]

وفي الفصل الثالث:«**(منظرالفصل الثاني: بهو الأعمدة . مشلينيا ينتظر نافذ الصبر بين العمد.الوقت ليل والمكان مضيء يظهر غالياس في حذر..).**»[4]

---

(1) توفيق الحكيم: أهل الكهف، ص14-15.
(2) المصدر نفسه، ص 07 .
(3) المصدر نفسه، ص 29 .
(4) المصدر نفسه، ص 59.

وأخيرا منظر الفصل الرابع والأخير:«**منظر الفصل الأول عينه:الكهف"بالرقيم". يمليخا ومرنوش ومشلينيا ممدودين على أرض المكان كالموتى أو المحتضرين ...والكلب قطمير قابع على مقربة منهم ...سكون عميق...**» (1)

وإذا أردنا البحث في دلالة فضاء" **الكهف** " في حقيقته ":«مغارة في الجبل إلا أنه أوسع منها ...فإذا صغر فهو غار يقال فلان كهف فلان أي ملجأ له»(2)

وإننا إذا ما تأملنا أصوات الكلمة والمعنى:«الذي وردت فيه نجد المشاكلة التي تحدث عنها ابن جني ماثلة فيها لأن انتقال النطق من الشدة صوت الكاف و وقفته إلى الرخاوة والهمس في كل من الهاء والفاء.»(3) شبيه بانتقال الفتية من حال الشدة والخوف لو بقوا مكشوفين خارج الكهف إلى حال الأمن والدعة داخله، كما أن شكل تجويف الفم وهو ينتقل من الفتحة القصيرة في صوت الكاف ليحقق صوت الهاء الساكن ثم الانغلاق الجزئي للشفتين لدى تحقيق صوت الفاء يعطي كهفا فمويا باباه الكاف و الفاء وبهوه الهاء ،لذلك كانت هذه الكلمة أنسب مرادفاتها لهذا المكان .

و**الكهف** يحيل إلى القدم والسكون وخور ينتهي إليهما ركض كل فار ،بالإضافة إلى ما وصلنا عن تاريخ العرب الجاهلي إلى أن فئة منهم خرجت عن النظام السائد في القبيلة ولجأت إلى الكهوف ومثال ذلك" الصعاليك". الكهف فضاء ضيق ومغلق وهو يحمل دلالات متعددة منها الدينية وتتمثل في عزلة الناسك والزاهد في الدنيا ومشاغلها بالإضافة إلى الدلالة النفسية وهي الانغلاق النفسي والانطواء والعزلة عن الناس.

الرقيـــم،اختلفت الآراء في تفسيره فمنهم من قال إنه لوح حجري كتبت عليه قصة أهل الكهف وأسماءهم، ووضع على باب الكهف، ومنهم من قال أنه اسم قرية أو اسم بلد، أو هو الكتاب المرقوم الذي كان معهم في الكهف ومنهم من قال أنه اسم جبل وهذا اقرب الى الصواب ...وقيل الرقيم واد دون فلسطين فيه الكهف، وقد أعلن عالم الآثار الأردني رفيق وفاء الديجاني أنه قد عثر على كهف الرقيم أو"الرجيب"المذكور

(1) توفيق الحكيم: أهل الكهف، ص 97 .
(2) ابن منظور:لسان العرب، مادة (كـــــــ.ه.ف)،دار صادر، ط4،ج13، بيروت، لبنان، 2005، ص125 .
(3) ينظر:إبراهيم أنيس:الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو، ط5، مصر،1979، ص 46 ،88 .

في القران الكريم ،وهو –كما ذكر المقدسي- على مسافة ثمانية كيلومترات جنوب شرقي عمان. وقد عرفه المسلمون الأوائل وقدسوه.[1]

(هو الأعمدة) فاء رحب يوحي إلى دلالات عدة منها الانفتاح والتواصل مع المجتمع والحركة والحرية والاستمرار في الحياة بالإضافة إلى السلطة، الثراء.

2-2-3- الفضاء السينوغرافي

هو فضاء يتجلى في هيئة الشخصية وأفعالها وأقوالها ويمكن رصد هذا الفضاء من خـــلال الإرشادات المسرحية التي يقدمها الكاتب لتعين الممثل على تجسيد دوره بشكل تام، إضافة إلى إعانة المخرج أيضا على تصوير هذا الفضاء.

ويتمثل الفضاء السينوغرافي في مسرحية "أهل الكهف" في النقود التي تحمل نقش الملك دقيانوس التي مر عليها ثلاثمائة عام ويظهر هذا في المقاطع الحوارية التالية:

«يمليخا: ما كدت أسير خطوتين حتى رأيت أمامي فارسا يلبس لباسا غريبا وكأنّه صياد فأبرزت له مما معي من فضة عارضا عليه شراء بعض صيده فما تبينني حتى امتلأ رعبا ولكز فرسه يريد الركض فأمسكت بزمام الدّابة وأوقفت الرجل وأنا ألوّح له بالنقود.وفي النهاية أخذ مني قطعة في حذر وجعل يتأملّها وأنا أرقبه، وإذا هو يقول في تلعثم وخوف وعجب وهو يقلبها بين أصابعه:دقيانوس!ثم رفع رأسه متشجّعا وقال لي أمعك من هذا كثير؟ فأخرجت له كل ما معي فقال أين وجدته؟ قلت ماذا؟ قال هذه النقود القديمة.. هذا كنز؟! فحسبت بالرجل مسّا فخطفت منه قطعتي وابتعدت عنه وهو ينبعني بنظرة عجب واستطلاع وخوف،ثم لكز فرسه واختفى عن بصري...»[2]

يظهر الفضاء السينوغرافي في هذا المقطع ويتمثل في ملابس الفارس الغريبة على يمليخا ومن خلال النقود الفضية التي تحمل نقش الملك دقيانوس ويتبين من هذا الحوار الذي جرى بين يمليخا والصياد ذي الملابس

---

(1) عمار شلواي: مقاربة سيميائية لمسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم ،الملتقى الثالث"السيمياء والنص الأدبي"،قسم الأدب العربي ،جامعة محمد خيضر بسكرة 23.

(2) توفيق الحكيم: أهل الكهف،ص 24 .

الغريبة عدم التواصل بين كل منهما لأنهما لا يعلمان أنّهما من عصرين مختلفين أي أن عصر يمليخا قديم قدم النقود التي يحملها معه وهو لا يدرك ذلك بعد.

ويتجسد هذا الفضاء أيضا في الهيئة التي آل إليها فتية الكهف،الذين وجدوا أنفسهم في حالة مغايرة للحالة التي أتوا فيها أول مرة إلى الكهف، ويظهر ذلك من خلال الحوار التالي مع كل من يمليخا ومشلينيا ومرنوش.

«**مشلينيا: لقد داخلني شك.**

مرنوش: في ماذا؟

مشلينيا: في زمن إقامتنا بهذا الكهف. ألا تذكر أنّي أتيته حليقا؟ ها أنذا الآن ولحيتي مرسلة وشعري يتدلى. ما تنبهت إلى ذلك إلاّ الساعة! وأنا أحك رأسي بظفري..

يمليخا: نعم.نعم. أنا كذلك لحظت وأنا أخرج قطعة الفضة للرجل أن أظافري طويلة على هيئة لم أعهدها من قبل! ومن يدري لعل الرجل ارتاع من منظر شعري المبعثر الأشعث. نحن هنا في الظّلام لا نلحظ شيئا ولا يرى أحدنا الآخر.

مشلينيا: ترى ألبثنا أسبوعا ونحن لا نشعر!

مرنوش: (يتلمس رأسه) صدقتما! أنا أيضا لا أحسبني جئت الكهف بهذا الشعر كله في رأسي ولحيتي .هذا عجيب!انظر يا مشلينيا .لو كنت تبصر في الظلام .أكاد بهذه اللحية أشبه القديسين على ما يخيل إليّ...»[1]

من خلال هذه المقاطع الحوارية والهيئة التي أصبح عليها الفتية دليل على طول المدة التي قضوها في الكهف،والتي لم تكن بالمدة التي كانوا يتصورونها في عقولهم (ليلة واحدة أو ثلاث ليالي)لأن هذه المدة التي كانوا يتصورونها ليست بالمدة الكافية لكي تتغير هيئتهم التي أتوا بها إلى الكهف أول مرة ،حيث صار شعرهم مبعثر وأشعث يتدلى وأظافرهم طويلة ،وهذا إذا ما دل على شيء ألا وهو طول المدة التي مكثها الفتية في الكهف وهم نيام دون أن يعلموا ذلك .

(1) توفيق الحكيم: أهل الكهف، ص 24.

وهناك أيضا الصليب الصغير الذي صنعه مشلينيا من الذهب إلى حبيبته يريسكا ابنة الملك دقيانوس والرسالة التي كتبها إليها كي يخيرها بأنه ذاهب بصحبة مرنوش يصلي صلاة الفصح ،ونرى ذلك فيما يلي :

«مرنوش: هذه المرة قد ذهب رشدك دفعة واحدة. فكتبت ثمّ دفعت الرسالة إلى وصيفة غيري ...أو لم تخبرني أنك قبل الرسالة المشئومة بقليل أهديت إلى بريسكا يدا بيد صليبا صغيرا من الذهب الذي استصنعته لها ؟ »[1]

ويوجد أيضا الكتاب المقدس الذي كان مشلينيا يحمله في بهو الأعمدة وهو ينتظر الأميرة بريسكا ابنة الملك دقيانوس.وهذا من خلال استذكار مشلينيا لذلك :

«مشلينيا: ...لا أرتعد لذكرى شيء مثلما أرتعد لذكرى دقيانوس وقد فاجأني مرة في بهو الأعمدة أنتظر يريسكا وفي يدي الكتاب المقدس ...»[2]

ومن خلال هذه المقاطع الحوارية التي تناولناها سابقا نلاحظ أن الفضاء السينوغرافي قد لعب دورا أساسيا كغيره. من الفضاءات المسرحية وساعد في تشكيل الفضاء المسرحي وذلك عن طريق استيعاب الفعل المسرحي.

(1) توفيق الحكيم: أهل الكهف، ص 11 .
(2) المصدر نفسه،ص 23 .

2-2-4- الفضـــاء الجغرافي

الفضـــــــــــــــــــــــــــــــاء	الصفحة
الكـــــــــــــــهف	7-8-10-16-17-23-24-25-26-27-28-29-36-38-40-44-48-49-50-51-54-55-70-97-98-100-101-102-111-112-114-120-121-122-124
الغار	26-33-34-35-37-41-120-122
مدينة طرسوس	8-9-14-15-16-29-48-50-54-56-68-70-101
بهو الأعمدة	22-23-29-37-39-43-59-63-73-82-84-86
الجبل	15
بيت مرنوش	12-18-19-20-42-44-45-46-65-99
خرائب قديمة	15
القصر	12-22-37-38-41-42-44-59-60-98-101
سوق الرماح	65-99
المقابر	66-99-118
جزر اليابان إقليم يوشا	35-36-116
مصر	108
البحر الأزرق	116-119

وهكذا حاولنا من خلال هذه الدراسة استخراج أهم الفضاءات المحققة على مستوى مسرحية أهل الكهف ومحاولة رصد دلالة كل فضاء على حدا، من خلال الانزياح اللغوي، ومدى تأثيره في المتلقي وإعادة إنتاجية النص المسرحي من زاوية رؤيا القارئ .

الزمن جانب من جوانب المسرحية لا بد أن نقوم بدراسته على حدا مثله مثل المكان، فالزمن أصبح يشكل مشكلة عويصة وبخاصة لدى أولئك الذين يتعمدون محو كل أثر زمني وعليه سنقوم أولا بتحديد دلالة هذه المصطلحات، زمن القصة، زمن السرد، زمن العرض، زمن القراءة .

1 – زمن القصة : Fiction le temps

يعرف بأنه زمن المادة الحكائية في شكلها ما قبل الخطابي«إنه زمن أحداث القصة في علاقتها بالشخصيات والفواعل (الزمن الصرفي) أي أنه المادة الخام أو المادة الأولية التي يمتلكها الروائي».[1]

قصة "أهل الكهف" قصة استمدها "**وفيق الحكيم**" من القرآن الكريم، ويتناول مادة متصلة بالعقيدة الإسلامية والمسيحية، بريشة الفنان المبدع، التي لا شك في أنها ستخلق من مادتها شيئا جديدا، وزمن القصة، أي وقوع حدث اختفاء أهل الكهف في عهد الإمبراطور« "**ديكيوس**"(249 -521م) والذي يسميه المؤرخون العرب وعلماء المسلمين والعامة "**دقيانوس**" وهو الاسم الذي استخدمه "**توفيق الحكيم**" في مسرحيته "**أهل الكهف**" هذا الإمبراطور حاول استعادة أمجاد القيم الرومانية التقليدية بإحياء سنة السلف،وفي عهده سادت النظرة إلى المسيحيين على أنهم أناس غير متعاونين يهددون أمن ووحدة الإمبراطورية الرومانية فكان هذا السبب في اضطهادهم وسفك دمائهم ،حيث أصر الإمبراطور بالقبض على رجال الكنيسة وبإعدام الأب "فابيانوس"، كما تعرض بعض منهم إلى التعذيب بشتى أنواعه ،حيث ألقي بهم إلى الأسود والنمور الضارية في حلقة يلتف حولها الجمهور الروماني الوثني المتعطش للدماء.»[2]

وفي عصر«"**ثيودوسيوس الثاني**"أي الأصغر(408-450م) أصبحت سيادة المسيحية تامة، إذ صار البحر المتوسط كله بحيرة مسيحية.» وفي هذا الزمن يقع استيقاظ، الفتية"**أهل الكهف**"من كهفهم،وهذا ما تتفق عليه الروايات القديمة التي وصلت عن هذا الحدث الجلل، الذي أثار الدهشة،فدفع الناس إلى تسجيله في كتبهم وتواريخهم .[3]

---

(1)سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي(النص-السياق) ،ص 49 .

(2) أحمد عثمان: المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم ،الشركة المصرية العالمية للنشر ،لونجمان، ط1، القاهرة، ،1993 ،ص231 .

(3) المرجع نفسه، ص 235 .

2- زمن السرد : " Le temps de la narration"

عرف بأنه«الزمن الذي تعطي فيه القصة زمنيتها الخاصة من خلال الخطاب في إطار العلاقة بين الراوي والمروي له (الزمن النحوي).»[1] وميزته أنه خطي ولا يمكن لنظام ترتيب الأحداث في المادة القصصية أن يتطابق مع نظيره في الخطاب حتى ولو بالغ المؤلف في محاولة إحداث توازن بين الزمنين.

وقد قسم جيرارد جينات دراسته للزمان إلى ثـــلاث مستويات سنتبعها في دراستنا لمكونـــــات الزمان في مسرحيـــة " **أهـــل الكهف**"وقبل مباشرة التحليل، نشير إلى أن أي نص يقيم علاقة بين زمن القصة و الخطاب يمكن أن ينظر إليها من ثلاث منظورات : المفارقات الزمنية، الديمومة، التواتر.

أولا- المفارقات الزمنية:L'ORDRE TEMPOREL

أو كما تسمى المتنافرات الزمنية، يعرفها جيرارد جينات بقوله «هي دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما، بمقارنة نظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة .»[2] وفي هذا السياق يمكـــن التمييز بين نوعين من المفارقات الزمنيـــــة :" الاسترجاع و الاستباق "

1-الاسترجاع :Analyse

ويأخذ تسميات متعددة منها اللاحقة الارتداد ,التذكر ،الاستذكار, وهي كلها مسميات عدة لمعطى واحد ويعرف الاسترجاع حسب جيرارد جينات على أنه:« كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحـــن فيها من القصة أي التي بلغها السرد.» [3]

ويعد الاسترجاع من أكثر التقنيات الزمنية السردية حضورا وتجليا في النص الروائي فهو ذاكرة النص ومـــن خلاله يتحايل الراوي على تسلسل الزمن السردي إذ ينقطع زمن السرد الحاضر ويستدعى الماضي بجميع مراحله ويوظفه في الحاضر السردي، فيصبح جزء لا يتجزأ من نسيجه [4]وبذلك «فإن كل عودة

---

(1) سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي(النص-السياق)، ص 49 .
(2) جيرار جنيت: خطاب الحكاية،ص 50 .
(3) المرجع نفسه، ص51 .
(4) مها حسن القصراوي :الزمن في الرواية العربية، ص192

للماضي،تشكل بالنسبة للسرد ،استذكارا يقوم به الماضي الخاص، ويحيلنا من خلاله إلى أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة »[1]

ويتضح جليا الاسترجاع في مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكم في الفصل الأول من المسرحية فهي عبارة عن حوار يدور بين كل من الشخصيات بتذكر الماضي والأحداث التي جرت في ذلك الوقت ويبدأ الاسترجاع في هذه المسرحية من خلال سؤال يمليخا لكل من مرنوش ومشلينيا وكيف عرف الملك دقيانوس سرهما (أي اعتناقهما دين المسيحية) ومن خلال هذا الحوار نكتشف ذلك :

«يمليخا: معذرة يا مولاي أنا لم أطلب العلم بأمر واحد:كيف عرف الملك سركما ؟أمكيدة أو وشاية؟

مرنوش:بل أحمد الله على أن رسالتك المشئومة لم يكن بها غير اسمينا:(مشيلينا لا يجيب)نعم...إنها من سوء حظي الرسالة الأولى و الأخيرة

مشيلينا:من سوء حظك ...حقيقة

مرنوش: طالما حذرتك الكتابة إلى بريسكا

مرنوش:لكنك هذه المرة قد فقدت رشدك دفعة واحدة فكتبت ثم دفعت الرسالة إلى وصيفة غيري تضمر لكما الشر ...ألا تذكر أني نبهتك يوما إليها وقد لحظت منها أشياء.أو لم تجد رسولا سوى هذه المرأة(مشيلينا لا يجيب)يا لقلة الحذر أو لم تجبرني أنك قبل الرسالة المشئومة بقليل أهديت إلى بريسكا يدا بيد صليبا صغيرا من الذهب الذي إستصنعته لها ؟..فماذا عليك لو أنك أعطيتها الرسالة يدا بيد؟ (مشيلينا لا يجيب)ولكنك تزعم أنك لم تستطع.فلقد كتبتها بعدئذ على عجل ...نعم ،تخبرها أنك ذاهب بصحبة مرنوش تصلي سرا صلات الفصيح وتذكرها في الصلاة (مشيلينا لا يجيب) بصحبة مرنوش!!

مشيلينيا:أجل كنت نجوت بجلدك. »[2]

(1) حسن بحراوي:بنية الشكل الروائي، ص121

(2) توفيق الحكيم: أهل الكهف، ص 10.

في هذا الاسترجاع نجد أيضا اللوم والعتاب الذي يلقيه مرنوش على عاتق مشيلينيا الذي لم يكن حذرا ولا مبالي على الرغم من تحذير مرنوش له،وندم مشيلينيا على فعلته هذه التي كادت تودي بحياتهما إلى التهلكة .

ونجد استذكار وآخر حين كان يصف مرنوش الملك ديقيانوس حين علم بسرهما وكيف كان غضبه باديا عليه وهو يتوعدهما بعقاب شديد وسنرى كل هذا في المقاطع الحوارية الآتية :

«مرنوش:قل هو سوء المصادفة أن يظهر سرنا للملك ،ولما يمضي يومان على أمره بذبح المسيحيين.

يمليخا:نعم إني أتخيل مبلغ غضبه .

مرنوش:قيل أنه جعل يجأر ،والرسالة في يده يتلوها ضاحكا ضحكات مخيفة، ونادى ابنته، وأطلعها عليها وهو يصيح بمن حوله أن أعدوا أقفاص السباع الضارية ،فلسوف نقدم لها وليمة لا تنساها

يمليخا: يا للهول..

مرنوش:لو لم تنسل الأميرة بريسكا إلى باب القصر تنتظر أوبتنا من صلاة الفصح لتدعونا إلى الفرار..»[1]

ومن خلال هذا الاستذكار يتحدث أيضا مرنوش عن بريسكا وكيف كانت هي السبب في حياتها مرة أخرى حيث ذهبت خلسة على أبيها وجنوده إلى باب القصر وأخبرت كل من مرنوش ومشيلينيا عما حدث في القصر ودعتهما إلى الفرار من المدينة ومن أبيها :

ونجد أيضا من خلال استذكار مرنوش لماضيه وكيف كانت علاقته وطبيعته مع مشلينيا الذي كان أكثر من أخ لمرنوش يتذكر مشيلينيا الأخ والصديق الذي وقف معه جنبا إلى جنب في بناء حياته .

«مرنوش:نعم إني لست مثلك يسهل محو كل شيء طيب من ذاكرتي إني لا أستطيع أن أنسى يا مشيلينيا أنك الوحيد الذي عاونني في زواجي الخفي ...ولازمني في كل ظروفي الحرجة التي مر بها تأسيس هذه الأسرة المخبوءة ...إني لا أستطيع أن أنسى أنك كنت تفرش معي المنزل وتحمل إلينا على ذراعيك ليلا

(1) توفيق الحكيم: أهل الكهف، ص 12.

الخضر والفاكهة، إذ كنا لا نأتمن خادما ولا عبدا على سرنا،ولا أنسى يوم ولد ابني أنك جعلت تحوك أثوابه الصغيرة وقلانسه بيدك قبيل نزوله إلى هذا العالم ...أجل لولاك ما كانت أستطيع أن ... »[1]

وهناك استذكار آخر حينما كان مشيلينيا يريد أن يبوح للأميرة بريسكا بدينة وكان يريدها أن تعتنق المسحية وكان مشيلينيا فرحا لأن هذه الفكرة لقيت استحسانا عند الأميرة بريسكا وهذا ما جعله يدبر هو وصديقه مرنوش كيف يدخلانها دين المسيحية خفية عن أبيها ويتمثل فيمايلي:

«مشيلينيا:(مستنكرا في فرح)نعم إني لن أنسى تلك الليلة التي طالما حدثتك عنها الليلة كانت في ثياب بيضاء تخطر في الأعمدة حيث موعدنا بعد سكون القصر لقد قلت لها وقتئذ في غير حـــذر (إنك ملك من ملائكة السماء)؟ نظرت إلي دهشة وسألت عن معنى الملك.فقلت في ارتباك هو اسم في المسيحية المخلوقات أسمى وألطف من مخلوقات الأرض، ثم صمت لحظة وقلت لها مموها (ليتني كنت مسيحيا) فقالت (لماذا) ؟قلت (حتى أستطيع أن أكون خطيبك أمام الله وأن يكون بيننا عقد مقدس لا يستطيع أحدنا الحنث به) فقالت (أهذا في المسيحية؟) وصمتت لحظة ثم قالت في سذاجة وحياء(ليتـــي أنا أيضا كنت مسيحية).

مرنوش: وبعدئذ كنت ببابي كالمجنون فرحـــا.

مشيلينيا:نعم.ومن فورك أخذت تفكر لي وتدبر الأمور ...

مرنوش:وكان أن ذهبتما سرا إلى الراهب كي يدخلها في الدين.»[2]

ودلالة هذا الاسترجاع إنما يريد تزويد القارئ معلومات عن شخصية بريسكا وعلاقتها بمشلينيا.وهاهنا يقوم مشلينيا بتذكر مواقف مرنوش معه، وكيف كان يغطي عن غياب الأميرة من القصر حين ذهبت هي ومشيلينيا إلى الراهب لكي يدخلها في الدين،وكيف عرض نفسه للخطر من أجـــل صديقه مشيلينيا حين أخذ منه الكتاب المقدس وقال للملك أن هذا الكتاب له .

(1) توفيق الحكيم: أهل الكهف، ص 21.
(2) المصدر نفسه، ص 22 .

«ميشيلينيا: بفضل رأيك ومعونتك .مرنوش !حقا لست أنسى حرج موقفك يومئذ وقد لبثت بعد ذهابنا ترقب عودتنا وتقول لدقيانوس إذ يسأل عن ابنته إنها مع وصائفها في الحمام وتقول لوصائفها القلقات هي عند أبيها أجل ! غير أنّي لا أرتعد لذكرى شيء مثلما أرتعد لذكرى دقيانوس وقد فاجأني مرة في بهو الأعمدة أنتظر بريسكا وفي يدي الكتاب المقدس ،أني لم أزل أسمع صوت الملك وهو يقول لي وأنا من الهلع لا أعي "ما هذا الكتاب بيدك" وهنا تقدمت أنت يا مرنوش وخطفته من يدي وقلت مجيبا "هذا كتابي يا مولاي نسيته في هذا البهو" عندئذ أدركت أنك مستعد أحيانا للهلاك من أجلي.

مرنوش: لا من أجلك، بل من أجل محب وخطيب أردت أن أحفظه لخطيبته.»[1]

وإذا بحثنا في دلالة هذا الاسترجاع وجدناه يتضمن عدة دلالات لعل أهمها بغية إعلامنا بما حدث مع مرنوش وهول التوقف الذي كان فيه وإذا جئنا للبحث في دلالة هذه الاسترجاعات وجدناها تتمركز في نقطتين محوريتين هما:

أولا: تعلقها بالكتاب حيث أنها تظهر قدرته على الإبداع في الكتابة من خلال ذلك الاسترجاع ورجوعه إلى الماضي وتوظيفه له فاستدعاؤه لهذه الحركة الزمنية دليل قاطع على تمكنه من هذه التقنية.

ثانيا: أما بالنسبة للوظيفة الدلالية فتكمن أساسا في إبراز بعض الحقائق التاريخية التي وقعت كهروب الفتية بدينهم إلى الكهف من الملك الوثني الظالم، بالإضافة إلى إيمان الكاتب بقضية البعث وتسليمه بالفكرة أي أن كل من يموت سوف يبعث مرة ثانية.

ومن هنا نستطيع القول أن توقيف الحكيم لم يلجأ إلى هذه التقنية اعتباطا إنما كان استخدامه لها عن وعي اقتدار فقد حوت في طياتها غايات كثيرة، وبذلك استطاعت هذه التقنية أن تبين لنا قدرة الكاتب وتمكنه من عنصر الزمن فاستعماله ما هو إلا نوع من التوازي والتكافؤ بين الماضي والحاضر .

(1) توفيق الحكيم: أهل الكهف، ص 23 .

2- الاستشراف:

الاستشراف هو مفارقة زمنية تتجه إلى الأمام عكس الاسترجاع ،والاستباق تصوير لحدث سردي سيأتي مفصلا فيما بعد.إذ يقوم الراوي باستباق الحدث الرئيسي في السرد بأحداث أولية تمهد للآتي وتومئ للقارئ بالتنبؤ واستشراف ما يمكن حدوثه أو يشير الراوي بإشارة زمنية أولية تعلن صراحة عن حدث ما سوف يقع في السرد[1]ويرى حسن بحراوي في الاستباق أنه:«القفز على فترة معينة من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب الاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية »[2]

ومن بين أنواع الاستباق هو الاستباق التمهيدي :«ويتمثل في أحداث وإشارات وإيحاءات أولية،يكشف عنها الراوي ليمهد لحدث سيأتي لاحقا ،وبالتالي يعد الحدث أو الإشارة الأولية هي بمثابة استباق تمهيدي للحدث الآتي في السرد،وتعد الرواية بضمير المتكلم هي الأنسب في الاستباقات التمهيدية كونها تتيح للراوي الفرصة بالتلميح إلى الآتي وهو يعلم ما وقع قبل وبعد»[3]

وفي المسرحية التي بين يدينا نجد توفيق الحكيم قد لجأ إلى استعمال تقنية الاستشراف، ونرصده من خلال نص المسرحية في حلم بريسكا التي رأت نفسها بأنها سوف تدفن حية وبهذا الاستشراف مهدت إلى ما سيقع من أحداث في نهاية هذه المسرحية ويظهر ذلك في الحوار الذي دار بين الأميرة بريسكا ومؤدبها غالياس.

«الأميرة:ماذا بالمدينة؟أبي كذلك كان يطلبك الساعة في اهتمام غريب :

غالياس:(يتحرك بسرعة) الملك يطلبني

الأميرة:(متوقفة) انتظر أترى ما يبدي ؟كتاب الأحلام إني ؟ رأيت الليلة حلما عجيبا يا غالياس؟

غالياس :خيرا يا مولاتي؟

الأميرة:رأيت كأني دفنت حية.

---

(1) مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص 212 .

(2) حسن بحراوي: بنية النص الروائي، 132 .

(3) مها حسن قصراوي: الزمن في الرواية العربية ،ص 213.

غالياس:(مفكرا لحظة)يا إلهي أيمكن أن يكون لهذا صلة بما شاع اليوم في المدينة ؟»[1]

ونجد استشراف آخر يتمثل في تنبأ مرنوش إلى أنهم سوف يصبحون قدسين بعد أن كانو أناس عاديين في عصرهم الماضي ويظهر هذا في قول مرنوشالتالي:

«مرنوش: (يتلمس رأسه) صدقتما! أنا أيضا لا أحسبني جئت الكهف بهذا الشعر كله في رأسي ولحيتي. هذا عجيب! أنظر يا مشلسنيا. لو كنت تبصر في الظلام. أكاد بهذه اللحية أشبه القدسين على ما يخيل إليّ.. »[2]

وهناك استشراف آخر حين تنبأ العراف لبريسكا بأنها تشبه تلك الأميرة القديسة (يعني بها بريسكا ابنة دقيانوس) خلقا وإيمانا ،وبهذا الاستشراف أيضا يمهد لما سيحدث حين يصل مشيلينيا إلى القصر وإلى ما ستؤول إليه الأحداث في النهاية.

«الأميرة:أليس هو أب تلك الأميرة التي سميت باسمها؟

غالياس:ها أنت ذي قد ذكرت يا مولاتي.نعم هي أبنته...تلك الأميرة القديسة التي تنبأ لكي العراف ساعة ميلادك بأنك ستشبهينها خلقا وإيمانا.»[3]

هذا استشراف إلى أن الأميرة بريسكا ستكون قديسة مثل كل من مشيلينيا ومرنوش ويمليخا وتكون مؤمنة كما كانت جدتها بريسكا .أما مقاصد ووظائف هذا الاستباق فهي الدفع بعجلة السرد إلى الأمام حتى يضع توفيق الحكيم القارئ في موضع الترقب والانتظار من جراء هذا الاستشراف وخلق حالة من التشويق لدى القارئ.

ومن ثم نقر بأن توفيق الحكيم وظف هذه التقنية عن قصد واقتناع منه بدورها.حيث جعل توفيق الحكيم قرائه يعيشون حالات زمنية متداخلة: ماضي، حاضر، مستقبل.

---

(1) توفيق الحكيم: أهل الكهف، ص29 .
(2) المصدر نفسه، ص 25 .
(3) المصدر نفسه،ص30 .

ثانيا:الديمومـــة" la durée"

يعرفها كل من سمير المرزوقي و جميل شاكر بقولهما :« يتمثل تحليل ديمومة النص القصصي في ضـــبط العلاقة التي تربط بين زمن الحكاية الذي يقاس بالثواني و الدقائق و الساعات و الأيام و الشهور و السنوات و طول النص القصصي الذي يقاس بالأسطر والصفحات والفقرات والجمل وتقود دراسة هذه العلاقة إلى استقصاء سرعة السرد والتغيرات التي تطرأ على نسقه من تعجيل أو تبطئ له.» (1)

ومن ثمة يمكن التمييز بين أربعة أنساق لمظهر إيقاع السرد والتي حصرها جيرارد جينات في: الوقفة، الحذف، المشهد، المونزلوج.وسنتعرف على الواحدة تلوى الأخرى وسنبدأ أولا وقبل كل شيء بـــــــــــ:

1-الوقفة "pause" :

وتسمى أيضا الاستراحة يعرفها إدريس بودية بقوله:« هي حركة سردية على النقيض من الحذف،تحدث عندما يوقف الكاتب تطور الزمن أي تتحقق عندما لا يتطابق أي زمن وظيفي مع زمن الخطاب.»(2)

ونصادف هذه الوقفات الزمنية أثناء الوصف و يسميها جيرارد جينات بـــ:"الوقفات الوصفية"والمعادلة الزمنية للوقفة كما يقول جيرارد جينات هي:«أن يكون زمن الحكاية يساوي صفر وزمن السرد يساوي"ن" إذن زمـــن السرد في الاستراحة يكون أكبر بصورة لا نهائية من زمن الحكاية.»(3) **زمن الحكاية <زمن السرد**

إذن فالوقفة هي تقنية من تقنيات تعطيل السرد إلى جانب المشهد فهي تقنية مهمة في إدارة الأحداث وترابطها وقد عرفت مسرحية:" أهل الكهف" توظيفا لها لكننا سنقتصر في دراستنا هذه على ذكر مثالين أو أكثر مبينين الغرض من وراء توظيف هذه الوقفة، نجد وصف يمليخا الناس وكيف كانوا ينظرون إليه بطريقة غريبة،وكيف كانوا يبدون منه الحذر والخوف ويظهر ذلك فيما يلي:

«يمليخا...أنتما البقية الباقية بعد أن مضى كل شيء كحلم وانطفأت عصور وأجيال في شبه ليلة واحدة.آه لو تعلمان أيها الأعميان ما رأيت الآن في الشارع بطرسوس إن كانت هذه بعد مدينته طرسوس! لو

---

(1) سمير المرزوقي و جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، تحليلا وتطبيقا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،1986، 89 .

(2) إدريس بودية: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، دراسة نقدية،شركة أشغال الطباعة،ط1،قسنطينة،الجزائر،2000 ،ص 106.

(3) أحسن مزدور: مقاربة سيميائية في قراءة الشعر والرواية، ، مكتبة الآداب، ط2، القاهرة، 2005، ص 99 .

رأيتماني قد أحاط بي ناس في ثياب غريبة وعلى وجوههم ملامح عجيبة وهم ينظرون إلي نظرات كاد قلبي ينخلع منها.وكأنهم يتفحصون أمري تفحص من يحسبني من عالم الجن، وأينما سرت فهم في أثري بنظراتهم المستطلعة الحذرة.لا أستطيع مخاطبة أحد منهم.وإن فعلت فلا أحسبني أجد مجيبا بل نظرات صامتة فزعة. يخيل إليّ أني أموت جوعا قبل أن يمدّ إليّ أحدهم يده بطعام،إنهم يظنوني ولا ريب من خلقة لا تأكل ولا تشرب ...ولا شك أني إن أردت سكنا فلن يسكنني أحد بجواره.وإن هبطت مكانا فالكل هاربون وتاركوه لي لينظروا إلي عن كثب بعيونهم المستطلعة الحذرة التي لا تتغير نظراتها ...بل إني سمعت أثناء هذا نباحا خافتا مخنوقا فانتبهت فألفيت كلبي قطميرا كذلك قد أحاطت به كلاب المدينة ترمقه وتشمه كأنه حيوان عجيب وهو يحاول الخلاص من خناقها ولا يجد إلى ذلك سبيلا ...هذا أنا وهذا كلبي قطمير في هذه الحياة الجديدة !»[1]

والغرض من وراء توظيف هذه الوقفة هو الوصف الملم و الدقيـــق للناس وكيف ينظرون إلى يمليخا وكـــأنه ليس بإنسان مثلهم وأنه غريب عنهم وليس هذا فقط فإنهم يفرون خوفا منه،ولم يتوقف الأمر عليه بل تعداه إلى كلبه قطمير الذي أحاط به كلاب هذا العصر وكانوا يرمقونه بنظرات غريبة وكانوا يقتربون منه ويشتمونـــه وكأنه ليس من فصيلتهم وفي هذا الوصف الدقيق يبين يمليخا بأنه لا يستطيع العيش مع هؤلاء الناس،لأنه يرى بأنهم مخلوقات غريبة عنه لا تربطه أي صلة بهم .

وهناك وصف آخر يتميز بنفس الصفة أي أنه ملم بجميع التفاصيل الدقيقة ولكن كان هذا الوصف على لسان مرنوش في قوله:

«مرنوش:...نعم صدق يمليخا ..هذه الحياة الجديدة لا مكان لنا فيها،وإن هـــذه المخلوقـــات لا تفهمنا ولا نفهمها،هؤلاء الناس غرباء عنا.ولا تستطيع هذه الثياب التي نحاكيهم بـــها أن تجعلنا منهم لقد عرفني الناس من وجهي ومن كلامي برغم ثيابي فتبعوني أنا والعبد.وحتى العبد الذي نصّبه الملك لخدمتي ما كان يفهم أغلب ما أقول وكان يبتعد عني كأني أجرب أو أبرص.ولقد صرنا نتخبط طول اليوم في المدينة نسأل ونبحث واليأس والرجاء يقطعان قلبي والناس من حولي لا تفهم ما أريد.ولا أسمع منهم إلا صياحا يتبعونه بإشارة إلي هامسين ((هذا أحدهم! هذا أحدهم !تعالوا شاهدوا!.هذا أحدهم)) ثم المدينة! أهي

(1) توفيق الحكيم: أهل الكهف، ص56.

طرسوس؟مستحيل أن تكون طرسوس! ...وها هو ذا العالم يحيط بنا كأنه بحر زاخر لا تستطيع الحياة فيه كأننا سمك تغير ماؤه فجأة من حلو إلى مالح...»[1]

في هذه الوقفة وصف مرنوش أناس مدينة طرسوس على أنهم مخلوقات غريبة لا يستطيع التواصل معهم على الرغم من أنه غيّر هيئته وحاكاهم في لباسهم، ولكن دون جدوى فقد عرفوه،كانوا يتجنبونه وكأنه مصاب بالجرب ووصف العالم الذي هو فيه بأنه بحر لا تستطيع الحياة فيه لأنه ليس هو الوسط المناسب الذي يحيا فيه أي أنه كالسمك إذا خرج من وسطه إلى وسط آخر فسوف يموت.كل هذا الكلام أراد أن يفهمه إلى مشيلينيا أي أنه لا مكان لهما في هذا العالم وأن الحياة بدون العلاقات الاجتماعية لا تستمر حتى وإن كان هناك روح في جسد.

2-الحـــــــذف:

يعد الحذف تقنية زمنية تشترك مع الخلاصة في تسريع وتيرة السرد الروائي، والقفز به في سرعة وتجاوز مسافات زمنية يسقطها من حساب الزمن الروائي ...فالحذف هو التقنية الأولى في عملية تسريع السرد ،لأنه قد يلغي فترات زمنية طويلة وينتقل إلى أخرى.وبذلك يطبق الراوي مبدأ اختيار الحدث ونسجه في النص. والحذف تقنية يلجأ إليها الراوي لصعوبة سرد الأيام والحوادث بشكل متسلسل ودقيق، لأنه من الصعب سرد الزمن الكرونولوجي، وبالتالي لابد من القفز واختيار ما يستحق أن يروى.([2])

تم استعمال تقنية الحذف في مسرحية "أهل الكهف"لتوفيق الحكيم ،وذلك بإسقاط مدة تقدر بشهر كامل و لم يذكر الوقائع التي مرت خلال هذا الشهر،أي منذ عودة الفتية إلى الكهف بعدما اصطدموا بواقع الزمن الذي هم فيه ذلك الزمان الذي ليس بزمنهم ولا المكان بمكانهم ولا الناس هم أناسهم الذين تركوهم قبل ثلاثمائة عام ويظهر الحذف من خلال حوار الأميرة بريسكا وغالياس:

«بريسكا:(تقف جامدة في رهبة)!يخيل إليّ أني سمعت صوتا هنا...

(1) توفيق الحكيم: أهل الكهف، ص 68 .

(2) مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية ،ص 232 .

غالياس:مستحيل يامولاتي!إنهم جثث هامدة كما ترين...ولقد مضى نحو شهر وهم محبوسون بلا طعام.»[1]

3-المشهـــــــــد:

يحضى المشهد بعناية خاصة وموقع متميز في الحركة الزمنية للنص المسرحي،بما يمتلكه من وظيفة درامية تعمل على كسر رتابة السرد .ويرى تدوروف أن المشهد «هو حالة التوافق التام بين الزمنين عندما يتدخل الأسلوب المباشر وإقحام الواقع التخييلي في صلب الخطاب خالقة بذلك مشهدا» [2]

يكون المشهد الحواري آنيا يعمل على تطور الحدث وتنميته ،وبث الحركة الحيوية في السرد«ويتميز المشهد بنمط الزمن حيث نرى الشخصيات وهي تتحرك وتمشي وتمثل وتفكر»[3] وبالتالي«فالمشهد يأتي لتقديم الموقف الخاص من خلال تصويره فترات مكثفة، مشحونة، ولأن المشهد الحواري يميل إلى التفصيل أحيانا ،فهذا يعمل على إبطاء زمن السرد حيث يمتد الحوار ويتسع فيعمل على قطع خطية السرد ،لتقدم الشخصية نفسها»[4]

والمسرحية التي بين أيدينا "مسرحية أهل الكهف" هي عبارة عن حوارات بين الشخصيات أي هي مشاهد حوارية وهذا ما يميز البنية المسرحية ،ومن بين هذه المقاطع الحوارية مايـــلي:

«الملك: لقد عاد الصياد الآن يعدوا على فرسه ويروي عجيبا :إنهم أبصروا بالغار ثلاثة مخلوقات مفزعة الهيئة أشعارهم المدلاة ويلبسون ملابس غريبة ومعهم كلب عجيب النضرات ،فولوا هاربين منهم رعبا...

بريسكا: (خائفة) يا إلهي! مخلوقات مفزعة...؟

الملك: لا تخافي يا بريسكا .

غالياس: (مفكرا) أممكن أن يكون هذا ؟!

الملك: ماذا ترى يا غالياس !؟

غالياس: ثلاثة ورابعهم كلبهم !مولاي.. أممكن أن يكونوا هم ؟!.

---

(1) توفيق الحكيم: أهل الكهف، ص111.

(2)تودوروف تزفيطان: الشعرية، ص49.

(3) مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية ،ص 239 .

(4) المرجع نفسه، ص 239 .

الملك: من هم ؟

غالياس: (كمن يخاطب نفسه) نعم ..نعم.. ثلاثة رابعهم كلبهم ... .

بريسكا: من هم يا غالياس ؟

غالياس: ألم أحدثك يا مولاي فيما حدثتك عن تاريخ عصر الشهداء أن فتية من أشراف الروم هربوا بدينهم من دقيانوس ولم يعلم عنهم شيء، وقد لبث معاصروهم ينتظرون أوبتهم وينشئون عنهم الأساطير مؤكدين عودتهم..ولقد قرأت كتبا قديمة تتنبأ بيوم يظهرون .

الملك: هذا ما قاله شيخ بين الناس في الغار على رواية الصياد .

بريسكا: (في خوف وحب استطلاع) ماذا قال هذا الشيخ يا أبي؟

الملك: قال للناس عندما رآهم ورأى لباسهم إنهم ليسوا أشباح موتى ،لأن آباءنا وأجدادنا حدثونا عن فتيين من أصحاب دقيانوس هربا منه ولحق بهما راع وكلبه وأنهم اختفوا ولكن سوف يظهرون وكلما جاء عصر، ذكرهم الناس وانتظروهم...

غالياس: أجل يا مولاتي .. إن القديسين لا يظهرون إلا في عصر ينسون فيه .

الملك: أتؤمن إذن بهذا ياغالياس .

غالياس: (في حماسة وفرح) كل الإيمان يا مولاي .نعم. الآن لا ريب عندي في أنهم هم ولقد أظهرهم الله في عصرك السعيد يا مولاي لأنك مسيحي مؤمن بإله واحد ولأن عصرك عصر المسيحية الزاهرة .»[1]

والغرض من هذا الحوار الذي جرى بين الملك وغالياس والأميرة بريسكا حول من بالغار إذ هم أشباح أم أنهم أولئك الفتية الذين فروا بدينهم من الملك دقيانوس ولحق بهم الراعي وكلبه، وكيف أصبح هؤلاء الفتية أسطورة وكان الناس ينتظرون عودتهم في كل مرة، جيلا بعد جيل ، ويؤكد غالياس ذلك حيث لا يظهر أولئك الفتية إلا في عصر ينسون فيه ،وحين يزدهر دين المسيحية .

(1) توفيق الحكيم: أهل الكهف، ص 33.

أما الحوار في هذه المقاطع يبين اختلاف الزمن وعدم التواصل بين كل من مرنوش والملك وغالياس ويظهر ذلك جليا في المقاطع الحوارية التالية:

«الملك: (متلفتا إلى الباب) يا غالياس، أقدم ياغالياس .

غالياس: (من بالخارج) لبيك يا مولاي ! (يدخل مهرولا) مولاي!

الملك: (يشير إلى مرنوش) إنك تستطيع أن تفهم ما يقول القديس !

غالياس: (يلتفت إلى مرنوش وينحني في خضوع وخشوع) يا من تظله هالة النور!لقد ظهرت على الرحب بعد طول انتظار،قضته الروم في قلق ترقب عودتكم، لا تقنط ولا تمل ،وقد ربط الله على قلبها بالإيمان.. (مرنوش يتفرس في غالياس مرتابا بعقله، ولكن غالياس يمضي قائلا:) غير أن الجميل في هذا يكون ظهوركم في عصرنا نحن–كأنما قد خصصتم مليكنا السعيد دون من سبقوه وآثرتم شعبه الكريم.

مرنوش: (لنفسه) أقسم بالمسيح أن هذا معتوه .

الملك: (هامسا للمؤدب) كل هذا قلته أنا قبلك . سله عما يريد الآن .

غالياس: يريد؟ وهل يريد إلا العزلة والخلو إلى الله!يا مولاي؟ فلأفعلن به ما فعلت بصاحبه ،أسير به إلى منزل الضيوف وأوصي به الخدم والعبيد أن يعنوا بقضاء حاجاته ويأتمرون بأوامره المقدسة . (مرنوش) هلم يا صفي الله!

مرنوش: (لا يتحرك) إلى أين ؟

غالياس: إلى صومعتك الشريفة..(يريد أن يأخذه بيده).

مرنوش: (يدفعه عنه ويلتفت إلى الملك) مولاي ..أو تترك على هذا المجنون (الملك وغالياس يتبادلان النظرات ويدنو أحدهما من الآخر)مولاي!إني انتظر أمرك لأذهب إلى بيتي.»[1]

(1) توفيق الحكيم:أهل الكهف ،ص 45 .

. . .

«غالياس(يتقدم مشجعا الى مرنوش)أيها القديس! إنا نعرف أين بيتك لكن نسألك ضارعين ألاتفارقنا إليه الساعة.

مرنوش:(دهشا)تعرف أين بيتي!» (1)

...

«مرنوش:أسمع أيها الشيخ! سواء أكان الإيمان كما تقول أم غيره أريد الآن أن أعرف منك أين بيتي ؟في أي موضع؟ إن كنت صادقا ،في أية ناحية؟في أية جهة ؟

غالياس:(في صوت عميق)في السماء.

مرنوش:(ناظرا إلى الملك وكأنما يخاطب نفسه)ألم أقسم بأن هذا الشيخ مصاب في عقله!» (2)

ومن خلال هذه المقاطع الحوارية نرى أن مرنوش يعتقد بأنه لم يمضي على مكوثه في الكهف إلا أياما قليلة ولهذا عاد ليبحث عن بيته وزوجته وولده اللذان تركهما في بيته الذي لا يعرفه إلا هو ومشيلينيا ولهذا كان مرنوش يعتقد أن غالياس مجنون و لم يفهم مايقول ،وبالطبع غالياس هو الآخر لم يستطع أن يفهم ما يريده مرنوش لأنه لم يكن يعلم بأن مرنوش لا يعلم الفارق الزمني بين عصره الحقيقي والعصر الذي ظهر فيه.

ونفس الأمر وقع فيه مشيلينيا مع من حوله ومنهم الأميرة بريسكا التي كان يخاطبها على أساس أنها خطيبته التي تركها سابقا ولهذا فإن بريسكا لا تعرف كيف تجيب عن أسئلته التي طرحها وتبقى صامتة .

«الأميرة:(يعقد الخوف لسانها فتقف كالتمثال)!

مشيلينيا: إني أترقبك منذ وقت طويل ..(الأميرة لا تجيب)عجبا !أهذا استقبالك لي؟!(الأميرة لا تتحرك)ما كنت ولا ريب تتوقعين رؤيتي الساعة؟.(لحظة صمت...الأميرة ذاهلة) بل ربما كنت لا تحبينها.بل لعلك

---

(1) المصدر نفسه ، ص46.

(2) المصدر نفسه، ص 47 .

ساخطة على المصادفة التي جاءت بك إلى هذا المكان،إني أرى ذلك في وجهك لا بأس بالرغم من هذا لا أكتمك أن مرآك في هذه اللحظة قد صيرني سعيدا ..سعيدا يا بريسكا إلى أقصى غاية..(الأميرة في دهش) لماذا تنظرين إلي هكذا؟ (بريسكا لا تتحرك وينظر مشيلينيا إلى ثيابه) أيدهشك شيء في هيئتي ؟ ماذا ترين فيّ قد تغيّر(بريسكا لا تجيب) عجبا ألا تتكلمين ؟ألا تنطقين بحرف ؟أليس لديك الآن ما تقولين لي! أتريدين أن أظن بك ما ظننت الساعة (بريسكا لا تتحرك)(مشيلينيا يتقدم خطوة نحوها، ويقول في شيء من الحدة)تكلمي! انطقي! ..إني لست بعد قادرا على احتمال ما يحيط بك من صمت وغموض ..تكلمي! تحدثي بشيء..!

بريسكا:(في صوت خافت) أيها القديس.»[1]

ومن هذا الحوار نجد أن مشيلينيا يتحدث مع الأميرة بريسكا على أساس أنها خطيبته التي تركها في عصره ويذكرها بالعهد القدسي وأنها خطيبته أمام الله و الغرض من هذا الحوار أن يتعرف المتلقي على العلاقة التي كانت تجمع بين مشيلينيا و الأميرة بريسكا ابنة دقيانوس ومن جهة أخرى اكتشاف الأميرة بريسكا مدى التشابه الذي بينها وبين القديسة بريسكا ابنة دقيانوس، ومحاولتها إقناع مشيلينيا بأنها ليست خطيبته وأن الفارق الزمني بينه وبينها كبير ويقدر بلا ثمانية عام وأزيد.ويتجلى ذلك في الحوار التالي :

«بريسكا:لست أفهم ...

مشيلينيا:أنا كذلك لست أفهم.إني أعرف بريسكا بسيطة ووديعة صافية النفس،مؤمنة القلب،طاهرة الضمير،وما عرفتها قط قديرة على التصنع والتخابث والختل..

بريسكا:أأنت تعرفني إذن؟

مشيلينيا:بريسكا. احترسي. إن لصبري حدا.

بريسكا:(في دهشة)من أنت؟إنك تخاطبني كما لو كنت تعرفني من قبل.أو كما لو كنت لي بعل؟!

مشيلينيا:(في ألـــــــــم)شكرا لكي .

---

(1) توفيق الحكيم :أهل الكهف، ص73

بريسكا:ما بك؟(مشيلينيا لا يجيب)إني لم أقصد إغضابك يا هذا لكن..

مشلينيا :(منفجرا) وأنت تخاطبينني كما لو كنت امرأة خائنة مرائية تريد أن تتجاهل ما سلف وتنقض عهودها المقدسة متوسلة بأحسن الأسباب .ما كان أحراك أن تسلكي طريق الصراحة والصفاء وتواجهيني بالحقيقة بدل أن تنكريني هذا الإنكار ...»[1]

...

«مشلينيا :(يتظاهر بالهدوء والفتور) معذرة أيتها الأميرة إني ما قصدت بكلامي شيئا سوى إبراء ذمتك

بريسكا : إبراء ذمتـــــي ؟مـــــم؟..

مشلينيا : مما ارتبطت بـــــه من عهد.

بريسكا:أي عهـــــد؟؟

مشلينيا:(في هدوء) أو لا تعرفين هـــــذا أيضا؟! عهد الخطبة بيننا. »[2]

...

«مشلينيا : من هـــــذا الرجـــــل ؟

بريسكا:(في دهشة) أي رجـــــل ؟

مشلينيا: الذي كنت عنده الساعـــــة!

بريسكا:لم أكن عند رجل الساعة! ولئن جاز لك أن تخلط وتهرف ...فليس لك الحق أن تهينني.!»[3]

...

---

(1) توفيق الحكيم: أهل الكهف، ص 75.

(2) المصدر نفسه، ص 76 .

(3) توفيق الحكيم:أهل الكهف ، ص82 .

«بريسكا: كنت عنـــد أبـــــي .

...

بريسكا: أأنت مجنونا! أأكـــون ابنة ملك قد مـــــات منذ ثلاثمائة عام؟!

مشلينيا (ورأسه بين يديه كأنما ينظر طامـــة)من أنت إذن يا إلهي! أكاد أجـــن! سأجـــــن... »[1]

...

«بريسكا :(في تجهم)إني أشبهها.وليست هي.أنظـــر جيدا ...وليعد إليك عقـــــلك.

مشلينيا:(يعلق كمن لا يصدق)تشبهينها؟ تشبهيـــــن من بريسكـــــــا؟؟

بريسكا: ولقد أسمـــــوني إسمهـــــا .

مشلينيا: كمن كاد يفهم ربـــــــاه!» [2]

...

«مشلينيا: (يعـــــود)؟

بريسكا:(تحس بـــه فتستدبر ملتفتة إليه)لم عدت ؟(مشلينيا يطرق ولا يجيب) ألم تفهم إذن ما قلت لك الليلة ؟ إني لست هـــي ...

مشلينيا :(في صوت خافت) فهمت ..»[3]

وبهذا الحوار يكتشف مشلينيا أنه ظهر في زمن غير زمنه وأن بريسكا ليست خطيبته بريسكا وعرف أنها بقيت محافظة على العهد وأن لا مكان له في هذا الزمان بعد وفات خطيبته بريسكا فرجع إلى الكهف والتحق

---

(1) المصدر نفسه ، ص83.

(2) المصدر نفسه، ص85 .

(3) توفيق الحكيم: أهل الكهف، ص91 .

برفيقيه يمليخا ومرنوش والكلب قطمير ومن خلال هذه المشاهد نرى أن الإنسان لا يستطيع العيش بدون العلاقات التي تربطه بالناس.والحياة مرتبطة ارتباطا وثيقا بالعلاقات الاجتماعية التي يكونها الفرد مع من حوله ، فالحياة ليست مجرد روح في جسد بل هي أكثر من ذلك وهذا ما جسدته هذه المقاطع الحوارية.

3-المونـــــولـــــــوج:

إذا كان المشهد الحواري يجسد حوارا بين شخصين أو أكثر فإن المونولوج يعد نوعا آخر من أنواع الحوار، لكنه حوار داخلي يحدث بين الشخصية وذاتها، وهي الحالة الروائية التي يتوقف فيها زمن الحكاية ليتسع ويمتد زمن الخطاب.فالمونولوج«هو ذلك التكنيك المستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية، والعمليات النفسية لديها –دون التكلم بذلك على نحو كلي أو جزئي –وذلك في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود .وهذا ينبغي أن يلاحظ على نحو خاص أنه تكنيك لتقديم المحتوى النفسي والعمليات النفسية في المستويات المختلفة للانضباط الواعي، وبعبارة أخرى لتقديم الوعي.»[1]

إن المونولوج هو:«تحليل الذات من خلال حوار الشخصية معها، فتتوقف حركة زمن السرد الحاضر، لتنطلق حركة الزمن النفسي في اتجاهات مختلفة. ويعبر المونولوج عن مشاعر الشخصية وتأملاتها، إذ ينهال الكلام بصورة عفوية ليعبر عن تجربة البطل النفسية الداخلية تعبيرا شعوريا دون اعتبار لتسلسل الزمن الخارجي.»[2]

مسرحية "أهل الكهف" كغيرها من المسرحيات إنها لا تخلو من المونولوج ونقدم البعض من هذه الحوارات الداخلية للشخصية مع ذاتها ومثال ذلك في هذه المقاطع من المسرحية:

«**غالياس: (كمن يخاطب نفسه) نعم .. نعم .. ثلاثة رابعهم كلبهم...**»[3]

---

(1) مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص 244.

(2) المرجع نفسه، ص 244 .

(3) توفيق الحكيم: أهل الكهف، ص34.

من خلال هذا المونولوج لغالياس نفهم منه أنه يتعجب من هذا الحدث الجلل الذي قرأ عنه في كتب التاريخ والأساطير التي تركها الأولون، وبهذا فإنه يؤكد ويتذكر هذه الحادثة في استغراب وذهول منه.

«**مرنوش: (لنفسه) أقسم بالمسيح أن هذا معتوه.**» (1)

«**مشلينيا:...(كأنما يخاطب نفسه) أتراها تقصد إساءتي و الإغضاء عني لأمر في نفسها ؟**» (2)

«**مشلينيا:... (كأنما يخاطب نفسه)هاهو ذا مرنوش قد أنساه ولده وامرأته كل شيء في الوجود.وها أنذا لم أزل كما جئت بالأمس في تربص وانتظار على غير جدوى .ا. أأستطيع أن أبيت تحت سقف هذا القصر ليلة أخرى ولم أكلمها بعد ؟**»(3)

ومن خلال هذه الأمثلة ترتسم لنا نفسية الشخصيات وتظهر لنا الحالة الشعورية لها، والتي يبدو عليها الحيرة والقلق والحزن وذلك لأنها لا تعـــي الفارق الزمني بين زمنها الحقيقي والزمن الذي ظهروا فيه.

ثالثا–التواتـــــــــر :

يعرفه سمير المرزوقي جميل شاكر وعلى أنه:«مجموع علاقات التكرار بين النص والحكاية وسمي باللغة الفرنسية "la fréquence" ويمكن تقسيمه إلى ثلاثة أضرب هي:

1. **تواتر مفرد** :أن يروي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة ،يسميه جيرارد جينات بـــ:سرد قصصي مفـــــرد "récit singulatif".
2. **تواتر مكرر** :أن يروي أكثر من مـــرة ما حدث مـــرة واحدة يسميه جيرارد جينات بالنص المكرر "récit répétitif"

(1) المصدر نفسه، ص45.
(2) المصدر نفسه، ص60 .
(3) المصدر نفسه، ص60 .

3. **تواتر مطرد** :أن يروي مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة و يسميه جيرارد جينات بالمحكي المؤلف أو المتشابه " récit itératif "» [1]

وبالعودة إلى مسرحية " أهل الكهف "وجدنا توظيفا لهذه التقنية-التواتر-في سرد أحداث المسرحية ونبدأ أولا وقبل شيء كل شيء بـــــــــ:

أ- ما حـــدث مرة ويحكـــى أكثر من مـــرة:

«غاليـــــاس:ها أنت ذي قد ذكرت يا مولاتي .نعم هي ابنته..تلك الأميرة القديسة التي تنبأ لك العراف ساعة ميلادك بأنك ستشبهينها خلقا وإيمانا .»[2]

«غاليـــــاس:من يدري يا مولاتي! قد تكونين أنت أيضا كما كانت وتصدق فيك نبوءة العراف!»[3]

«غاليـــــاس:(جاثيا)؟!يها القديس! إنها حافظه للعهد كجدتها القديسة.سل العراف.لو أن العراف على قيد الحياة؟ لقد قال أنها تشبه جدتها في كل شيء.»[4]

«غالياس:إني أقول الصدق أيها القديس.إن العراف يوم ميلادها قال ذلك.»[5]

«بريسكا:لقد تنبأ بأني حينما أكبر سأشبه القديسة بريسكا ابنة دقيانوس ولهذا دعوني باسم بريسكا.»[6]

ودلالة هذا التكرار للحدث الذي وقع مرة واحدة وهو ولادة الأميرة بريسكا وتنبأ العراف لها بأنها ستشبه القديسة بريسكا خلقا وإيمانا وذلك تأكيدا لما سيقع من أحداث آتية ودمج القارئ معها.

ب- ما حـــدث مرة واحدة ويحكـــى أكثر من مرة:

«مشلينيا :أقعد بجوارنا.مذ قدتنا إلى هذا الكهف وأنت صامت،كأنك لا تأنس بنا !»[1]

---

(1) سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة،تحليلا وتطبيقا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص89 .
(2) توفيق الحكيم: أهل الكهف، ص30.
(3) المصدر نفسه،ص32 .
(4) المصدر نفسه، ص62 .
(5) المصدر نفسه ،ص 63 .
(6) المصدر نفسه ، ص 85 .

«يمليخا :...وأتينا الكهف،فسكنت إلى نفسي أفكر في أمركما حتى دهمني نوم ثقيل لم أصح منه إلا الساعة وكأن بأضلعي كسرا .»[2]

«مشيلينا:في زمن إقامتها بهذا الكهف.ألا تذكر أني أتيته حليقا؟

مرنوش:(يتلمس رأسه)صدقتما! أنا أيضا لا أحسبني جئت الكهف بهذا الشعر.كله في رأسي ولحيتي.»[3]

ودلالة هذا التكرار على مجيئهم"للكهف"هو واقع يريد الكاتب نقله إلى القارئ كما جاء في قصة أهل الكهف في القرآن الكريم .

وما يمكن قوله أن دراساتنا لعنصر الزمن لم تكن بغرض إحصاء جميع مظاهر الـــزمن التي تشكلت منها المسرحية وإنما أقتصر هذا على الإشارة لوجود هذه التقنيات بهذا النص من جهة ومن جهة أخرى لدليل على حسن استثمارها من طرف توفيق الحكيم لاستخدامه لأحداث تاريخية موغلة في القدم بطريقة فيها شعرية فقد تطرق إلى ما حدث في زمن"أهل الكهف"وصاغها وتلاعب بالزمن وهذا دليل على براعته وتمكنه من الزمن فكان الزمن متداخلا بين عدة أزمنة .ماضي،حاضر،مستقبل .

3-زمـــن العـــرض

يورد الباحث هنا وصفا مفصلا لليلة الافتتاح نشره أحد الصحفيين في صحيفة (مصر)في اليوم التالي يقول:

«في تمام التاسعة بدأ حضرة المقرئ الشهير الشيخ علي محمود بتلاوة سورة الكهف بصوته الجميل ،فأنصت الجميع لـــه بسكون ،ولم يكد ينتهي منها حتى بدأت الفرقة القومية بتمثيل الرواية المشهورة أهل الكهف ،ولقد أجـــاد الممثلون،كل الإجادة في أداء أدوارهم فكان الجمهور لا يتمالك بعد نهاية كل فصل من التصفيق

---

(1) توفيق الحكيم: أهل الكهف ، ص 08 .
(2) المصدر نفسه، ص 10 .
(1) المصدر نفسه ، ص25 .

لهم (...) و لم يكد ينتهي تمثيل الرواية في نحو الساعة الواحدة صباحا حتّى دوت القاعة بالتصفيق الحاد، دليلا على الإعجاب والاستحسان.»([1])

وبهـــــذا يكون زمـــن العرض لمسرحيـــة أهـــل الكهف قـــد دام حـــــــوالي أربـــــع ساعـــــــات .

4- زمـــن القـــراءة: " le temps de lecture"

إنه يختلف كلية عن الأزمنة السابقة (زمن القصة-زمن السرد-زمن العرض)، إذ أنه يتعلق بحجم المؤَلف وثخنه فالمسرحية تتكون من 139 صفحة كما هو الحال مع "أهل الكهف"ستختلف المدة الزمنية التي يقضيها القارئ في الاطلاع عليها عن رواية تتكون من 500صفحة كالفسيفساء الدمشقية.كما أن :«كفاءة القارئ في حد ذاته تلعب دورا في تسريع أو تبطئ زمن القراءة، إضافة إلى عامل الرغبة و الميول، ولا ننسى أن عملية القراءة لأي أثر، بمعزل عن إيحاء زمني "غير منتهية "ما دام هناك قراء له يختلف فهم كل منهم له حسب مكوناته المختلفة فالنص ليس مادة منتهية أو محدودة.» [(2)]

وعلى هذا الأساس تتضح قيمة هذا الزمن فهو يحول الأثر الأدبي من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل في اللحظة التي يتناوله فيها القارئ بين يديه لعـــــله بعد هذا نكون قد أتينا على تحليل (الزمن المسرحي) و إبـــــراز الخصائـــص والسمات العامة التي يتميز بها والخروج بجملة من الملاحظات والنتائج. لقد عرض توفيق الحكيم تجربة في التعامل مع الزمن و استفاد من كل ما يمكن أن يمنحه له الأسلوب الحديث (سوابـــق-لواحق-مشاهـــد-تكرار-...)حتى أنه جعل من الصعب سهلا (خلط الأزمنة).كما أنه أعاد بواسطة الزمن الداخلي، فترة امتدت أكثر من قرون وهو ما يفسر لجوؤه إلى كل التقنيات السابقة التي استوجبت منه تكثيف الزمن وضغطه، لأنه اشتغل على فترة قصيرة .

(2)عصام الدين أبو العلا: آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم الهيئة المصرية العامة للكتاب،(د ط)،مصر،2007 ،ص55 .

(1) محمد عزام :النقد والدلالة (نحو تحليل سيميائي للأدب)وزارة الثقافة(د-ط)،سوريا ،دمشق 1996 ص 62.

الخاتمة

الخاتمـــــــــة:

تخلص هذه الدراسة إلى:

أن الشعرية عند النقاد العرب المحدثين قد أثارت إشكالا يعيق بشكل أو بآخر وجود تعريف جامع شامل، فقد قدم كل دارس للشعرية اجتهاده في تحديد المفهوم ، فهي عند بعضهم الانزياح ومسافة التوتر ،الفجوة والحداثة ، ومن هنا يتضح أن الباب مازال مفتوحا للباحثين في تحديد مفهوم للشعرية كي يضيفوا إليه الجديد.

إن الشعرية في المفهوم النقدي الغربي الحديث تجلت في نظرية جاكبسون التي تكونت من ستة عناصر هي: المرسل والمرسل إليه والسياق والشفرة وقناة الاتصال ،فهي عنده فرع من اللسانيات تهيمن الوظيفة الشعرية على الوظائف الأخرى.

أما عند تودوروف فهي علم يسعى إلى معرفة القوانين التي تنظم ولادة كل عمل فهي تبحث عن القوانين داخل الأدب ذاته .

الشعرية عند جون كوهن هي علم موضوعه الشعر وتتجلى الشعرية عنده في خرق الشعر لقانون اللغة.

الفضاء في المسرح يتشكل من خلال الفضاء الدرامي لنص المسرحية، الذي تتخلله الإرشادات المسرحية، والتي بدورها تساعد في تجسيده على خشبة المسرح ، ومن هذا يتبين لنا أن هناك فضاء درامي خاص بالنص المسرحي يتخيله القارئ وفضاء الخشبة الذي يعرض على المتلقي .

إن الفضاء الدرامي في النص المسرحي"أهل الكهف" لتوفيق الحكيم من خلال البناء الدرامي، فالفضاء الدرامي يمثل الحركة الدرامية والذي تتفاعل فيه العناصر الفنية للنص الدرامي، كما يبنى الفضاء الدرامي في النص الدرامي من خلال الإرشادات المسرحية، وأيضا من خلال الحوار، فكلاهما يعطي صورة فضائية عن العالم الدرامي، كما أن ملامح الفضاء الدرامي في مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم يرتبط أساسا بعلاقات الشخصيات وحالاتها النفسية والاجتماعية إضافة إلى الجانب الديني، فهو فضاء متخيل، ولهذا فهو يستحضر الصور بوصفه فضاء مفترضا بنيته الكلمات ودلالاتها وما تبعثه في ذهن المتلقي من خيال .

يتشكل الفضاء الركحي في مسرحية أهل الكهف من خلال الإرشادات المسرحية التي نجدها في بداية كل فصل وهو فضاء" الكهف" وفضاء "بهو الأعمدة" حيث ساهم الانزياح اللغوي في تشكيل هذا الفضاء وذلك من خلال دلالاته المتعددة ومناورات التعبير فلكل كلمة أصداؤها.

إن الفضاء السينوغرافي في المفهوم الحديث تهدف إلى تنسيق الفضاء المسرحي، وهي تعكس نوع الرؤية الإخراجية وطبيعتها، ولذا فهي تستخدم الوسائل والمستلزمات الضرورية التي تضفي على الفضاء المسرحي الصورة المثالية في شكله ومضمونه. ومن ثم فهو يحمل في طياته دلالات متباينة تساعد على الإبداع في مجال الإخراج.ويتمثل هذا الفضاء في مسرحية توفيق الحكيم في الكتاب المقدس الذي يحمل دلالة دينية بالإضافة إلى الصليب الذهبي وملابس الفتية و النقود التي تحمل نقش ديقيانوس هذا كله يوحي إلى زمن الماضي البعيد.

إن الزمن في المسرح يلعب دورا أساسيا في بناء الحبكة، وتعدد العلامات في مسرحية توفيق الحكيم "اهل الكهف"، تظهر جلية في الإرشادات المسرحية أو عن طريق خطاب الشخصيات، ومن خلال نص المسرحية نجد أنه تضمن الانتقالات الزمنية عن طريق (المفارقات الزمنية، المدة ، التواتر).

زمن القصة وهو زمن تاريخي يعود إلى زمن مابين البعثتين زمن بعثة المسيح عيسى عليه السلام وبعثة سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم وتلعب الأحداث وحوار الشخصيات دورا بارزا في تحديده .

زمن العرض وهو الزمن الذي يقتضيه العرض المسرحي ، حيث أن النص المسرحي يحقق متعة في اللحظة التي يمارس فيها الممثل دوره في تجسيد التفاعل بينه وبين الجمهور، فهو الذي ينطق بالنص الدرامي ويجعله نصا مسرحيا مجسدا ركحيا.

قائمة المصادر و المراجع

V القرآن الكريم برواية ورش عن الإمام نافع:

- سورة الكهف

قائمة المراجع والمصادر

I.المصـــــــادر:

1- توفيق الحكيم: أهل الكهف، دار الهدى، (د-ط)، عين مليلة، الجزائر،2006.

II.المراجـــــع:

1- الكـــــتب:

أ- الكتب العربية:

2- أحسن مزدور: مقاربة سيميائية في قراءة الشعر والرواية، مكتبة الآداب،ط2 ، القاهرة، 2005 .

3- أحمد عثمان: المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم ،الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1،القاهرة، ،1993 .

4- إدريس بودیبة: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار،شركة أشغال الطباعة،ط1،قسنطينة، الجزائر، 2000.

5- أدونيس :الشعرية العربية ، (محاضرات ألقيت في الكوليج دوفرانس، باريس ،أيار، 1984) دار الآداب ،ط2 ،1989.

6- أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي دراسة سيميائية، دار مشرق، المغرب2000.

7- بشير تاوريريت :الشعرية والحداثة بين النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية ،دار رسلان للطباعة والنشر ،ط1،سوريا ،دمشق ،2008 .

8- بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، عالم الكتب الحديثة،ط1 ، الأردن، 2010

9- بن منظور: لسان العرب، دار صادر ط4، بيروت ،2005 .

10- جيرار جنيت :خطاب الحكاية :ترجمة:محمد معتصم ،عبد الخليل الأزدي، عمر حلي ،منشورات الاختلاف،ط3، الجزائر 2003.

11- حسن ناظم:مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في المنهج والأصول والمفاهيم ،المركز الثقافي العربي،ط1، بيروت ،1994

12- حسن نجمي: شعرية الفضاء السردي،المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب2000.

13- حميد لحمداني:بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي،المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، المعرب،2000 .

14- رابح بوحوش:الأسلوبية و تحليل الخطاب ،مديرية النشر جامعة باجي مختار ،(د ط)، عنابة ،الجزائر.

15- سعيد يقطين:تحليل الخطاب الروائي (الزمن،السرد،التبئير)،المركز الثقافي العربي،(د ط)، الدار البيضاء، المغرب.

16- سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة،تحليلا وتطبيقا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986 .

17- طامر أنوال :المسرح والمناهج النقدية الحديثة ،دار القدس العربي،(د ط)، وهران، الجزائر،2011

18- طاهر بن حسين بومزبر: التواصل اللساني والشعرية،مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، ،منشورات الاختلاف،ط1 ،الجزائر ،2007.

19- طاهر عبد مسلم: عبقرية الصورة والمكان ،دار الشروق،ط1،بيروت، 2002.

20- عبد الرحمان زيدان: التجريب في النقد والدراما،(د،ط)،منشورات الزمن،الدار البيضاء،المغرب 2001.

21- عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن في الرواية المعاصرة ،الدار العربية للكتاب،(د،ط) ،تونس 1988.

22- عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية ،قراءة لأنموذج إنساني معاصر، النادي الأدبي الثقافي، ط1، السعودية1985.

23- عصام الدين أبو العلا: آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم (د ط) ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر ،2007

24- عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف ط1، الجزائر 2003.

25- عواد علي: المعرفة والعقاب، قراءات في الخطاب المسرحي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، 2001 .

26- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات ،منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2010.

27 - كمال أبو ديب: في الشعرية العربية، مؤسسة الابحاث العربية،ط1،بيروت، 1987 .

28- كمال الدين عيد :أعلام ومصطلحات المسرح الأروبي ،دار توبقال ،ط1، دار البيضاء، المغرب، 2006

29- كمال عبيد: سينوغرافيا المسرح عبر العصور ،دار الثقافة للنشر،(دط)، (دت)، القاهرة.

30- ماري إلياس وحنان قصاب حسن :المعجم المسرحي ،مكتبة لبنان ناشرون،(د ط) بيروت1997.

31- محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية ،دار الأمان،(د ط)،المغرب 2006 .

32- محمد بنيس:الشعر العربي الحديث،بنياته وإبدالاتها التقليدية،دار توبقال للنشر،ط1، ج1 ،المغرب 1989،

33- محمد عزام :النقد و الدلالة (نحو تحليل سيميائي للأدب)وزارة الثقافة(د ط) ،سوريا ،دمشق 1996.

34- مدحت الجيار:البحث عن النص في المسرح العربي،دار النشر للجامعات المصرية، 1995.

35- مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط1،بيروت 2004 .

36- نديم معلا محمد:في المسرح، في العرض ،في النص، قضايا نقدية ،مركز الاسكندرية للكتاب،مصر 2000.

37- هيثم الحاج علي: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي ،الانتشار العربي ،ط1، بيروت لبنان2008.

ب- الكتب المتـــــرجمة:

38- أرسطو : فن الشعر ،ترجمة: حمادة ،مكتبة لأنجلو المصرية.

39- ألكسي بوبوف:التكامل الفني في العرض المسرحي:ترجمة:شريف شاكر،منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق ،1986 .

40- إلين أستون وجورج ساقونا: المسرح والعلامات ،ترجمة: سباعي السيد ،مراجعة :محسن مصيلحي ،وزارة الثقافة ،مهرجان الثقافة الدولي التجريبي.

41- تدوروف تزفيطان: مفاهيم سردية ،ترجمة: عبد الرحمان مزيان ،منشورات الإختلاف،ط1، الجزائر 2005

42- تودوروف تزفيطان:الشعرية، ترجمة:شكري المبخوت ورجاء سلامة ،دار توبقال،ط1، الدار البيضاء، المغرب1990

43- جون كوهن : النظرية الشعرية ،ترجمة:أحمد درويش، دار غريب، ط4،القاهرة 2000.

44- جون كوهن:بنية اللغة الشعرية، ترجمة:محمد محمد الولي ومحمد الغمري، دار توبقال للنشر،ط1، الدار البيظاء، المغرب 1986.

45- رومان جاكبسون : قضايا الشعرية ،ترجمة :محمد الولي ومبارك حنون ،دار توبقال للنشر ،الدار البيضاء ،المغرب،ط1 ،1988.

46- سيمياء براغ للمسرح ،دراسات سيميائية ،عدد من المؤلفين ،ترجمة:أدمير كورية، وزارة الثقافة، دمشق، 1997 .

47- غاستون باشلار: جدلية الزمن، ترجمة: أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط3 ،بيروت لبنان ،1992 .

2- المجـــــــــلات:

48- عبد الرزاق معاد وحسام دبس وزيت: السينوغرافيا في القرن العشرين وارتباطها بفنون التصوير ،مجلة جامعة ناشرين ،المجلد(31) العدد(1) 2009 .

3- المراجع بالغة الأجنبية:

49 -Patrice pavis ,dictionnaire du théâtre, éditions sociales, paris,1980.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة:.....أ-ج

الفصل الأول
بين الشعرية والفضاء

1- **الشعرية في الدراسات العربية والغربية:**.....**05-17**

1-1 مفهوم الشعرية لغة.....06

1-2 الشعرية عند العرب المحدثين.....07

1-3 الشعرية عند الغرب المحدثين.....12

2- **الفضاء:**.....**18-36**

2-1 مفهوم الفضاء.....18

2-2 الفضاءات المسرحية.....22

3- الزمن **29-36**

3-1 مفهوم الزمن.....29

3-2 مفهوم الزمن الدرامي ودلالاته 32

الفصل الثاني
دراسة تطبيقية في مسرحية أهل الكهف

1- **التعريف بالمدونة:**.....38-40

2- **دلالة الفضاء في المسرحية:** 41-52

2-1 دلالة الفضـــــاء الدرامـــي.....41

2-2 دلالة الفضـــــاء الركحي.....47

2-3 دلالة الفضاء السينوغرافي 49

2-4 الفضاء الجغرافـــــي 52

3- **الزمـــن في المسرحيـــة:**.....53-75

3-1 زمن القصة 53

2-1 زمن الســـــرد.....54
2-2 زمن العرض 74
2-3 زمن القراءة 75
الخاتمة 77-78
قائمة المصادر والمراجع.....80-84
فهرس الموضوعات 86-87
ملخص

تم بحمد الله

ملخص الدراسة:

هذه الدراسة، هي محاولة لكشف شعرية الفضاء في مسرحية "أهل الكهف"، وذلك لإبراز دلالات الفضاء الموظفة في هذه المسرحية عن طريق الفضاء الدرامي والإرشادات المسرحية، وكيف ساهمت شعرية اللغة في تشكيل هذا الفضاء من خلال الانزياح اللغوي الذي نرصده في الفضاء الدرامي المسرحي وما يمكن أن يوحي لخيال المتلقي من تصورات وتأويلات يسبح فيها القارئ بخياله وذلك بإدماجه داخل النص، فالذات القارئة تحاول أن تعيش مع الذات المقروءة إشكاليتها ومشاغلها، كما تحاول أن تطل على إشرافاتها، وأن تكتشف مكبوتاتها، فتعري ما اختفى وراء سياق التفكير، وما حجبته مناورات التعبير، فلكل كلمة أصداؤها وكذلك بالنسبة للصمت، بالإضافـــــة إلى توظيفه لعامل الزمن الذي استطاع ضغطه كما أنه أعاد بواسطة الزمن الداخلي، فترة امتدت أكثر من قرون وهو ما يفسر لجوءه إلى كل التقنيات السابقة التي استوجبت منه تكثيف الزمن وضغطه، لأنه اشتغل على فترة قصيرة.

Résumé:

Cette étude est une tentative pour dévoiler la poétique de l'espace dans le théâtre de « Les gens de la caverne » et ce afin de mettre en lumière la sémantique de l'espace employée dans ce théâtre à travers l'espace dramatique et les instructions théâtrales ainsi que la façon dont la poétique de la langue a contribué à la formation de cet espace à partir du déplacement linguistique que nous observons dans l'espace théâtro-dramatique et ce qu'il inspire à la fiction du récepteur comme perceptions et interprétation dans lesquelles nage le lecteur avec sa fiction en s'y intégrant au sein du texte. Le soi-lecteur essaye de vivre avec le soi dont ses problématiques et ses préoccupations sont lisibles, Il tente aussi de surplomber ses directions et qu'elle découvre ses refoulés déshabillant ce qui a été dissimulé derrière un contexte de la pensée et ce qui a été caché par les manœuvres d'expression. A tout mot son écho, il en est de même pour le silence, ajouté à cela, son emploi du facteur temps qui a réussi à le comprimer et qu'il a rendu aussi, par le temps interne, une période qui s'est prolongée à plusieurs siècles ; Ce qui signifie son recours à toutes les techniques précédentes qui l'obligent à amplifier le temps et le compresser car il a œuvrer sur une courte période.