بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

إنه لمن شيم الكرام الاعتراف بشيم الأكرمين حتى وإن كان استفاء حق الأستاذ من الخيال ،وتماشيا مع ماجرت عليه العادة فإنني أقدم حصيلة مجهودي المتواضع إلى كل من أنار دربي في طلب العلم والمعرفة وساعدني في أنجاز هذا العمل من قريب أو من بعيد

وأخص بالذكر أستاذي المشرف :لعويجي أحمد لما بذله من جهد ومراجعة وتصحيح لموضوع البحث وتنقيح

كما أشكر له صبره علي

ولا يسعني أيضا في هذا المقام إلا أن أتقدم بأسمى آيات الشكر والعرفان إلى لجنة المناقشة بتفضلهم المناقشة هذا العمل المتواضع

وإثرائه بأفكارهم القيمة ،فلهم مني كل الثناء والتقدير.

مقدمة

يعد الرمز من أهم الخصائص الفنية التي تميز النص الأدبي عامة والمسرحي خاصة،لما يتيحه من دلالات وأبعاد محدودة،تبقى مفتوحة على قراءات ذات مستويات عدة تدخل المتلقي في جدلية مع العمل الدرامي يفضي أحيانا إلى تشويش التأويل بفعل الرموز التي تحملها مدلولاته.

ولو عدنا إلى تشكل هذا الجنس الأدبي وبداياته الفعلية نجده ينفلت نحو الرمز، ويعبر عن الحدث بطريقة غير مباشرة ؛مما يعني أنه لا يمكن الولوج إلى عالم المسرحية في حالة الإستقبالإلا انطلاقا من الرموز التي يمثلها الحوار الدراميوهي وثيقة الصلة بعضها ببعض وفق نظام معين ، يكشف عن أفكار النص ورؤيته الأيديولوجية،وكيفية تواصله مع الواقع وفق زمن ومكان معين عن طريق شخصيات مفتعلة يجمعها عامل الصراع، ولعل من أسباب توظيف الرمز هو القدرة على المداراة خلف أستار غير مكشوفة، ومن أجل تعرية أفضل لواقع ما دون حسيب ولا رقيبٍ. وممن استخدم لرمز (توفيق الحكيم) و(يوسف إدريس)،(ألفريد فرج) وغيرهم. وكيف أسهم هؤلاء في تأصيل الظاهرة المسرحية في الأدب العربي الحديث باعتمادهم على التراث الذي أعادوا بريقه ومنحوه حياة جديدة بما يتوافق وقضايا العصر التي تهتم بالدرجة الأولى بالواقع المعيش للمواطن العربي،كما نهلوا من الآداب الإنسانية العالمية وفقا لمصطلح فني في منحى التطور والتجديد في التجربة الإبداعية في المسرح العربي،فجاء إنتاجهم عظيم الأثر ومع هذا فأنه لا يعني بالضرورة أنه شيء مقدس لا يمكن اختراقه،بل أنه يخضع للبحث والمناقشة مما جعلأكثير من الدارسينيتناولونه بالوصف والتحليل والنقد إبرازا لقيمته الفكرية والجمالية؛ فصنعت تلك الدراسات تجربة نقدية أدخلت المتلقي في حوار مع العمل الدرامي،مما جعلني أتطلع إلى البحث في هذا الموضوع ،وفي خضم البحث ،أعجبت بالمسرح السوري لمابه من التراثورصيدهائل ثري بأعماله وقضاياه ومصادره ورمزه،فشعرت بالمسؤولية الملحة في ولوج هذا الباب وهو المسرح في

سوريا،وبعد مسح لتجاربه الرائدة ، واخترت التجربة الإبداعية في المسرح للكاتب سعد الله ونوس الذي يمثل إحدى العلامات البارزة في الممارسة النقدية والإبداعية الروائية منها والمسرحية رغم حداثته ،إذ أقدم للقارئ السوري والعربي أدبا وفنا جادا ،بعيدا عن المحاكاة والتقليد،لينتج مسرحه الراهن الذي يعبر عن أحداث عاشها وتفاعل معها، ثم وإن السمة الغالبة في إبداعاته هي توظيفه للرمز إما على مستوى العناوين أوعلى مستوى عناصر البناء الدرامي بكل أشكالهوأنواعه وهكذا تبلورت فكرة البحث الموسوم ب:(الرمز في النص المسرحي لسعد الله ونوس الملك هو الملك نموذجا).

ولعل أهمية الموضوع تتمثل في شقين : شق عام وشق خاص ،فالأول يتعلق بقلة الدراسات الأدبية والنقدية في الأدب المسرحي بشكل عام ، وأما الخاص،فمرده لأن الموضوع لا يزال جديدا من حيث الجمع والدراسة .

وفيما يخص الأسباب والدوافع لاختياري لهذا البحث فيكمن اختصارها في النقاط التالية:

-إثبات أن الحركة المسرحية في سوريا لا تقل نشاطا عن مثيلاتها في البلدان العربية.

-إن المشهد المسرحي في سوريا لا يزال يعيش أزمة النص والقراءة والجمهور، وإن كانت القضية يتقاسمها المسرح العربي بشكل عام.

-إن البناء الدرامي للنص المسرحي السوري ينطوي على كثير من الجماليات الفنية التيتستحق الكشف عنها.

-قلةالدراسات المتخصصة والتي تعنى بالرمز في التجربة المسرحية.

ولعل علاقة سعد الله ونوس بالرمز تطرح عدة تساؤلات منها: كيف استطاع هذا الرمز

المسرحي في استغلال هذه الظاهرة الفنية ، ومدى توظيفه في الحقل المسرحي ؟ وهل كان لهذا التوظيف إضافة كان الراجل يرجوها ؟ وإذا كان الأمر كان الأمر كذلك فماهي هذه الإضافة ؟ ثم ما هي لجماليات التي أضافها استخدام الرمز في النص المسرحي ؟ وهل هو تعبير عن واقع يفترض أن لا يصرح به بالاعتماد على التلميح والإيحاء؟ أم أن النقد الأدبي المعاصر أضحى من سننه الإعتماد على الترميز والتشفير ليحقق الإنفتاح على تكثيف الدلالي ،والتعدد في القراءة والتأويل ؟.

وللإجابة عن هذه تساؤلات اعتمدت المنهج البنيوي السيميائي بإعتباره يشكل نظرية متماسكة تركز كثيرا على أبعاد البنيات النصية ودلالاتها،مطلقا لها العنان نحو آفاق دلالية تقوم على الرمز والإشارة؛ ومن أجل إنجاح هذه المقاربة البنيوية في التعامل مع نتاج ونوس المسرحي،سأستعين بالمنهج التحليلي والوصفي الذي يعتمد التحليل.

ولمعالجة هذا البحث رأيت أن أقسمه إلى مقدمة ومدخل و فصلين وأنهيته بخاتمة مذيلة بفهرس للمصادر والمراجع وأخرى للموضوعات؛ وخصصت المدخل لمفهوم المسرح في اللغة والاصطلاح، ثم نشأة الفن المسرحي وتطوره التاريخي.

وجعلت الفصل الأول خاصا بضبط المصطلحات من خلال تحديد مفاهيم الرمز ومجالات اشتغاله وأنواعه وأشكاله،وأهم خصائصه الفنية التي تميزه،ثم عرجت على الرمزية الأدبية كمذهب، ثم حاول لإبراز تجليات الرمز في الأدب عموما والمسرح خصوصا. أما الفصل الثاني فتناولت فيه تمظهر الرمز على مستوى العتبات والشخصيات المسرحيةوالفضاء (المكاني والزماني).

أمابخصوص الخاتمة فقد ضمنتها بجملة من النتائج التي توصلت إليها.

وعلى الرغم من أن بعض الدارسين والباحثين لم يولو اهتماما بالمسرح ،إلا أننا نجد البعض الأخر قد إهتم به وأشار إليه في دراسات نذكر منها على سبيل المثال:

– المعجب المسرحي ل :(ماري إلياس وحنان قصاب) حيث تطرقا فيه إلى الحديث عن المصطلحات المسرحية وترجمتها ومحاولة تحديد مفهوم خاص لهذه المصطلحات بالعربية ، وضبطها.

– المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها ل:(عمر الدسوقي) حيث تناول في هذا الكتاب نشأة الفن المسرحي وتطوره التاريخي منذ ظهوره إلى غاية وصوله إلينا.

فحاولت أن يكون بحثي الموسوم ب: (الرمز في نص المسرح لسعد الله ونوس "الملك هو الملك" نموذجًا) مختلفا عما ذكرته من حيث المضمون :لا يعني بالمصطلحات المسرحية ولا يتحدث عن ترجمتها ،كما أنه لا يبحث في التاريخ المسرح ، مسيرته بل جاء باحثا في جزئياته تصنفي كثيراً من الدلالات والإيحاءات التي ربما يتجنب الكاتب فيها اللغة العادية.

أما المصادر والمراجع التي اعتمدتها لإنجاز هذا البحث فهي :

– المسرح في سوريا ل: غسان غنيم .

– النص المسرحي ل: عبد الوهاب شكري.

– الملك هو الملك ل : سعد الله ونوس.

– الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر ل:محمد فتوح أحمد.

وككل بحث علمي اعترتني صعوبات أبرزها، صعوبة الحصول على بعض المراجع الخادمة للموضوع، إضافة إلى تداخل المناهج، وهذه الأخيرة جعلتني في كثير من فترات البحث أحتار أيها أصلح للظاهرة المدروسة، وأيضا ضيق الوقت.

وفي الأخير أتقدمبالشكر الخالص إلى الله عز وجل الذي وفقني وسدد خطاي بإنجاز هذا العمل المتواضع،والذي تشرف برجال منحهم الله عز وجل وسام بتشريفي ومناقشتي، وأعني بهذا الأستاذينالفاضليناالذيْن كلفا بمناقشة هذا العمل ،وأقدر فيهم الجهد الذي بدلاه في قراءته واستخراج الملاحظات التي تزيد في تزين هذا البحث، دون أن أنسى الأستاذ المشرف الذي منحني الكثير من وقته،وأسدى لي الملاحظات التي كانت نبراسا أهتديت به،فله مني جزيل الشكر والعرفان،وهذا لا يجعلني أنسى شكر كل من قدم لي يد المساعدة مهما كان صغرها؛ فلهم جميعا مني جزيل الشكر.

أولا: المسرح في اللغة والاصطلاح

يعد المسرح سبيلا نحو الثقافة والتطور فهو من الوسائل المساعدة في إزدهار المجتمعات والوصول بها إلى أحسن حال،لما يتميز به من قدرة على توظيف الأشكال التعبيرية،متخذا لنفسه عدة لغات فنية من إيقاع وحركة وأضواء وملابس ...،"مادته هي الواقع المسلط على الفنان، ولغته أدوات فنية ملائمة لموهبة الكاتب وتجربته واستعداداته أما غايته فوصف هذا الواقع الموجود في النفس ،والمتسرب إليها عن طريق العالم الخارجي".[1]

أما الأصل اللغوي لكلمة (مسرح) بفتح الميم :"فهي مشتقة من الفعل سرح ويعني رعى ومنه المكان المرعى الذي تسرح فيه الماشية للرعي ،وجمعه مسارح".[2]

والمتصفح للمعجم المسرحي لحنان قصاب وماري إلياس يجد أن الدراما " كلمة اشتقت من الفعل(dram) والذي يعني فعل،وصفة درامي (drematique) موجودة في اللغة اليونانية باسم (drematikos) وفي اللاتينية (drematicius)وهي تدل على ما يحمل لإثارة والخطر،وتستخدم كلمة دراما في اللغة العربية بلفظها الأجنبي."[3]،"وتطلق على كل الأعمال المكتوبة للمسرح مهما كان نوعها "[4]،ولفظة مسرح (théatre)"مأخوذة من اليونانية (theatron)

---

[1]–عبد الملك مرتاض،النص الادبي من أين؟ ، الجزائر:1983 ،ديوان المطبوعات الجامعية، ص15.

[2] – ابنمنظور، (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم)، لسان العرب، مصر:2003، دار الحديث، مادة سرح

[3]– ماري الياس ،حنان قصاب، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ،ط1 .بيروت،1997 ، مكتبة لبنان ناشرون ص 194.

[4]– المرجع نفسه ،ص194.

التي كانت تعني حرفيا مكان الرؤية أو المشاهدة، وصارت تدل فيما بعد على شكل العمارة "[1].

كما يطلق مصطلح المسرح أيضا على الأعمال التي تكتب لأجل العرض لمسرح في بلد معين ،أو في أي موقف مسرحي يشتمل على صراع يهز المشاعر ويؤثر في العواطف وعليه فكلمة درامي تستعمل "لوصف المشهد الذي يتضمن هزة خاصة في المشاعر ويشيع عن طريق الصدفة ألوانا من الأحاسيس مما يثيره مشهد عادي."[2]

وهو نفس الموجود عند الأرديس نيكولalardisnikollفي كتابه (علم المسرحية) فيقول: "أن لكلتا الكلمتين مسرحية (drama) مسرحي (dramatic) أستعمالا أكثر امتداد،وأكثر دلالة من الألفاظ الأخرى".[3]

وقد تعددت المفردات الدالة على هذا الجنس الأدبي في الحضارات الإنسانية المختلفة ،فعند اليونان أستخدم أرسطو تسمية التراجيديا بمعنى المأساة ،أما عند الرومان فاستخدمت كلمة الخرافة بمعنى النص المكتوب الذي يجمع بين الفقرات المختلفة التي يؤديها الممثلون "فأطلقت تسميةfabula palliataعلى المسرحية التي تكون شخصياتها من الكوميديات اليونانية fabula togotaعلى المسرحية التي تكون شخصياتها من المواطنين الرومان ...ثم صارت كلمة fabulaتعني المسرحية بشكل عام".[4]وفي القرون الوسطى أصبحت كلمة jeu/playتطلق على المسرحية ،وفي القرن السادس عشر عادت المسرحية من جديدٍ إلى تسميتها حسب النوع المسرحي الذي تنتمي إليه ،هذا وقد استعمل الفرنسيون والإسبان في القرن السابع عشر كلمة

[1]– عبد الوهاب شكري، النص مسرحي ، ط 2 . دار فنون للنشر وتوزيع ، 2001،ص 61.

[2]– محمد زكي العشماوي ،في النقد المسرحي والأدب المقارن ،دون تحقيق ،دار الشروق للطباعة والنشر ،ص56.

[3]– ماري الياس ،حنان قصاب، المعجم المسرحي ،ص423.

كوميديا للدلالة على المسرحية ،أما في القرن الثامن عشر صارت دراما تطلق على أي عمل تمثيلي يقوم على عرض فعل درامي يتطور في منحنى معين ،ويحتوي على الصراع ،في حين كلمة مسرح صارت تستخدم للدلالة على المسرح كنوع وعرض ومكان.وقد كانت الدواعي لظهور هذا الفن كثيرة أبرزها رغبة الإنسان في إيجاد وسائل وطرق تمكنه من التواصل مع بني جنسه حول الحياة المشتركة فكان "أول ما التجأ إليه الانسان المرح لتحقيق غايته التعبيرية من تفسير للظواهر ...لأجل تطويع الرمز والرسم والحركة والأشارة".[1]

في حين أتجه الإنسان البدائي إلى تقليد الحيوان، باستغلال جلده في خلق الزي والقناع وهدفه من ذلك شخصية غير شخصيته "وحتى يعيش هذا الإنسان فترة من الزمن أحداثا ووقائع في عالمه تقمص الحقيقي عن طريق الوهم ،بارتداء الزي غير العادي وتأدية حركات غريبة عن طباعه".[2]معتمدا الرمز لترجمة احتياجاته المختلفة مشركا الغناء والموسيقى "حيث يتبادل الغناء أو الحوار مجموعتان من الممثلين أو قائد مجموعة أخرى".[3]

ويرى محمد مندور أن المسرحية تدخل ضمن فنون النثر والشعر معا ،لأنه إذا كان ابتدأ عند اليونان شعرا، فإنه قد تحول إلى فن نثري في العصور الحديثة ويعرفها زكي العشماوي أنها:" أدب يراد به التمثيل وهي قصة لا تكتب لتقرأ فحسب، وإنما هي قصة تكتب لتمثل".[4]

فالمسرحية إذا "نص أدبي يأتي على هيئة حوار، يصورها الكاتب قصة مأساوية أو

---

[1]– عبد الكريم جدري،الفن المسرحي ، ط1 . الجزائر : 1993 ،دار الفنك للنشرص92.

[2]– عبد الكريم جدري ،نماذج من المسرح الأوروبي الحديث ،ط1. ،الجزائر:2002 ،دارهومةص10.

[3]– محمد زغلول سلام : المسرح والمجتمع في مئة عام ،دون تحقيق ، مصر: منشأة المعارف ص05.

[4]– محمد زكي العشماوي، في النقد المسرحي والأدب المقارن، ص 43.

هزلية، مضمنا إياها مجموعة أفكاره، ونظرياته وتصوراته، سواء السياسية منها أو الإجتماعية فهي الوعاء الذي يتضمن الأماني والأحلام، والرغبات التي يسعى المؤلف إلى تجسيدها في عمله وفق تسلسل منطقي محكم "[1].

ثانيا: نشأة الفن المسرحي وتطوره التاريخي

نشأ الأدب المسرحي وتطور في بيئات تاريخية مختلفة وكان في كل طور من أطواره أو بيئة من بيئاته يعرف تطورا معينا، فقد كان الأدباء ودارسو الفن يضيفون مبادئ ويستغنون عن أخرى، وذلك تماشيا مع ظروف الحياة الدينية والسياسية والإجتماعية والثقافية التي كان لها بالغ الأثر على الأدب عموما والمسرح بصفة خاصة، لأنه أكثر الفنون الأدبية الإتصاقا بمستجدات الحياة منذ زمن الإغريق حتى وصل إلى الصيغة المعروفة عندنا اليوم، وإن كانت سبقته بعض الصور من المسرح القديم، من ذلك ما كان يعرض في ساحات المعابد المصرية القديمة والذي له علاقة بمعتقداتهم وأساطيرهم "وظل أمر المسرح الفرعوني غامضا حتى أتى الكشف الحديث الذي قام به كونتز في عام 1922 وثورة عام 1928 وسليم حسن عام 1927، فبين لنا أن ثمة نصوصا تمثيلية قديمة بعضها يقع في أربعين مشهدا كتلك التي اكتشفها كورت"[2].

وقد ارتبط المسرح في بداياته عند الإغريق بالطقوس الدينية، فنشأ في كنف الأساطير والمعتقدات، فهم يؤمنون بتعدد الآلهة لأن طبيعة بلادهم متنوعة المظاهر،كثيرة التغير جبال تلال، كهوف، ريحلينة، ريح عاصفة، رعود، سيول جارفة، وغيرها من الظواهر "فتوهموأن ثمة قوة خفية وراء هذه المظاهر الطبيعية فقدسوها وتملقوها بالقرابين والعبادة".[3]

---

[1]– محمد الزكي العشماوي ، في نقد مسرحي والأدب المقارن ،ص43.

[2]–عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها ، مصر :2003،دار الكر العربي، ص 10.

3– المرجع نفسه، ص10.

ومن الآلهة التي قدسوها ديونيزوس أو باخوس إله النماء والخصب، وبخاصة العنب والخمر، وقد اعتاد اليونانيون أن يقيموا له حفلين:حفل في الشتاء بعد جني العنب وعصر الخمر فتكثر لذلك الأفراح وتعقد حفلات الرقص وتنشد الأغاني، ومن هنا نشأت الملهات الكوميديا والتي هي حسب أرسطو "محاكاة الأراذل من الناس لا في كل نقيصة، ولكن فيالجانب الهزلي الذي يثير الضحك، ومن غير إيلام ولا أصراخ".[1]

أما الحفل الثاني فيكون في فصل الربيع حيث تكون الكروم قد جفت وعبست الطبيعة فيغلب عليه الحزن ومنه نشأت المأساة أو التراجيديا ويعرف أرسطو التراجيديا:"بأنها محاكاة فعل نبيل تام ،لها طول معلوم ،بلغة مزودة بألوان التزيين تختلف وفقا لإختلافالإجزاء وهذه المحاكاة تتم على يد أشخاص يفعلون ،لا عن طريق الحكاية والقصص وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الإنفعالات".[2]

وبعد أن استعرضنا مفهوم التراجيديا والكوميديا حري بنا إن نعطي الفروق الأساسية بينهما "فالأولى تجسد مواضيع التعاسة والشقاء وفكرة الخضوع للآلهة (القضاء والقدر) أما الشخصيات فيها فهي تاريخية ،لها صفات إلهية، ووظيفة الجوقة المبالغة في تصوير الكارثة وإيجاد الرعب ،قصد التأثير في نفوس النظارة حتى يؤمنوا بهذه الفكرة الدينية ،في حينٍ أن الكوميديا موضوعها الإضحاك لا تعطي أهمية كبيرة للجانب الديني،شخصياتها بشر ،لا ينظر

[1]– عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها ، مصر :2003،دار الكر العربي،ص195.

[2]– المرجع نفسه ، ص60.

إلى البطل النظرة المتعالية".[1]

وإذا كان السائد بيننا أن الفرق بين المأساة والملهاة يكمن في خاتمة كل منهما ،فأذاانتهت المسرحية بموت البطل أو فشله أو انتحاره ،كانت مأساة، وإذا كانت نهايتها سعيدة فهي ملهاة، فإن إلتماس الفرق بينهما يكون في الإنطباعات التي يتركها كل منهما في الجمهور "المأساة تعالج موضوع الصراع بين قوتين ماديتين قد يكونان شخصيتين ،أو بين شخص وقوة أعلى منه ،أو بين القوة الذهنية بعضها ضد بعض ،أو بين المادية والذهنية معا، وتستخدم لذلك الشخصيات العظيمة، أما الملهاة فهي تمثل الصراع بين الشخصيات أو بين الجنسين الذكر والأنثى أو بين الفرد والمجتمع ،وتستخدم لذلك الشخصيات الاكثر اتضاعا، على أن الشيء الذي يجب أن يتوافر في كليهما هو الجو الذي يضفي على الشخصيات جميلها صبغة فريدة ولونا طاغيا تكسبها صفة الشمول".[2]

ويعتبر ثيسبس(thyspis)أول من أدخل التمثيل الى العرض ،بينما كان في أول الأمر لا يعدو بعض الرقص والأناشيد الجماعية والأغاني الدينية ،ثم مثل ديونيسوس فكانت الكوسنشيز وهو على خشبة مرتفعة ؛ثم أدخل الحوار بينهما وبين الجوقة ثم مثلت الشخصيات التي ترد في الأغاني والأناشيد فكان الممثلون يظهرون على هيئة البشر في نصفهم الأعلى وصورة الماعز في نصفهم الأسفل مرتدين جلود الماعز عند أدائهم للأدوار المسرحية ،لأن هذا الحيوان مقدس عندهم ،حيث كان يقدم قربانا للإله .

هذا وقد قلل الشاعر أسخيلو(Eschule) من دور الجوقة وأناشيدها وأعطى الحوار

---

[1]– عيسى خليل محسن الحسين ،المسرح نشأته وآدابه وأثر النشاط المسرحي في المدارس ،ط1 .عمان:2006، دار جرير للناشر وتوزيع ، ص74.

[2]–محمد زكي العشماوي،المسرح واتجاهاته المعاصرة مع دراسة تحليلية مقارنة ،دون تحقيق ، لبنان: دار النهضة العربية ، ص32.

أهميةبالغة ،كما رفع عدد الممثلين إلى اثنين ،وبعده قام سوفوكليس (sophocle)برفع عدد الممثلين إلى ثلاثة ،وأمر برسم المناظر ، كما يرجع إليه الفضل في أنه جعل أفراد الجوقة خمسة عشر فردا بعد أنكانوا اثني عشر، رغم أنه لم يجعل من الكورس كل شيء في التراجيديا على نحو ماكان في عهد الذين سبقوه.

بينما عرف يوريبيديس (eurpide) بتناوله أشد المآسي الإنسانية فجيعة ، حتى يستطيع أن يؤثر في الجمهور ،باحثا عن القوانين الأخلاقية ،أما الكوميديا اليونانية فبرز فيها أرسطوفان (arestophoe) ومن ملاهيه الشهيرة (الضفادع) التي تهتم فيها بشخصية يوبيدس،فيصور الإلهديونيزوس في حيرة من أمره بعد وفاة يوربيدس،لأن المأساة لم يعد لها مشاعر يخلدها ،فيذهب الإلهإلى العالم الآخر ليعود بأحد شعراء التراجيديا، فيتردد بين أسخيلوسويوربيدس وعلى ذلك يقيم مسابقة بين الشاعرين فينقد كل منهما الآخر نقدا لاذعا غارقا في الناحيتين الأخلاقية والفنية ،وينتهي الأمر بظهور يوربيدس بمظهر مفسد التراجيديا وبذلك يختار ديونيزوسأسخيلوس ويعود به إلى الأرض. وبهذا يعد اليونانيون أسبق الأمم إلى فن المسرح ،إذ نظروإلى قواعده الجمالية والفنية وقانون الوحدات الثلاث : وحدة الزمان ،وحدة المكان وحدة الموضوع.

إن الموقع الجغرافي المتقارب بين العاصمتين أثينا وروما، وكذلك التشابه بين البيئتين في المجالات الإجتماعية، السياسية، الإقتصادية والدينية، ساهم في انتقال العادات والتقاليد اليونانية إلى الحياة الرومانية، فنتج عن ذلك معطيات ثقافية "مكنت من ترقية المعارف العلمية في ثلثا العاصمتين".[1]

وكما كان للغزو البيزنطي لأثينا الأثر الكبير في انتقال الثقافة اليونانية إلى روما عبر هجرة الشعراء والفلاسفة وأهل العلم عموما، وبذلك سارت المسرحية الرومانية على خطى

[1]-عبد الكريم جدري، نماذج من المسرح الأوروبي الحديث، ط 1. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية ، ص 121.

نظيرتها اليونانية ويبدوا ذلك جليا في أعمال هوراس (Horas) التي تأثر فيها بكتاب فن الشعر لـ أرسطو كما تأثر فرجيل(Virgile) هومير(Homér)ومن ذلك "نرى أدباء الرومان وشعراءها والمشتغلين بأمور الفكر هناك يرثون ... تقديس المثل الأدبية اليونانية، وينظرون إليها بعين الرعاية والاعتبار، فهم يعرضون مسرحياتهم بنصها وكما كانت تعرض في المسارح اليونانية وهم يقلدون تلك المسرحيات تقليدا شديدا وفي كل سمة من سماتها".[1]

ويؤكد هذا الرأي عمر الدسوقي بقوله:" أما المسرحية الرومانية ... فقد كانت تقليدا للمسرحية اليونانية، إذا سطا الكتاب الرومانيون على الأدب الإغريقي ينهبونه نهبا"[2]،وهكذا بقيت المفاهيم الفنية والأدبية لهذا الفن سائدة، إلا في بعض الأشياء، ففي الفرجة الرومانية تأخذ الألعاب البهلوانية قسطا من زمن الإحتفال، إلى جانب ترويض الوحوش، وإضافة إلى تلك العروض ظهرت إحتفالية أخرى تتمثل في التمثيليات الإيمائية.

أما في العصور الوسطى فاتسمت المسرحية بالطابع الديني نتيجة لظهور المسيحية وانتشارها في العالم الغربي، حيث "تحول المسرح إلى مسرح كنيسي يعتمد على الوعظ والإرشاد الديني، وقد أقبلت الجماهير على مشاهدة تلك العروض، ثم ما لبث المسرح أن انتقل من الكنائس إلى الأماكن العامة"[3]. "فالمسرحيات تستمد موضوعاتها من حياة المسيح ومأساة صلبه وحياة القديسين وكرامتهم وأسس أخلاقهم الدينية"[4]. وبهذا التوجه لا يرتق المسرح إلى المستوى الفني الإنساني الذي بلغه عند اليونان والرومان، لأن الكنيسة إحتكرتتمثيل لنفسها، واقتصرت مسرحيات التسلية على الملوك والأمراء في شكل لوحات هزلية.

---

[1]–دريني خشبة، أشهر المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات، 1999، ص 21.

2– عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، ص 08.

[3]–أمير إبراهيم القريشي، النماذج والمدخل الدرامي، ط 1. مصر: دار عالم الكتب، ص 25.

[4]–محمد مندور، الأدب وفنونه، ص 57.

وفي عصر النهضة عاد الأوربيون إلى التراث اليوناني والروماني وبعثوه من جديد، وهجر المسرح الديني، وظهر المسرح الكلاسيكي نتيجة لذلك، وبخاصة عند الفرنسيين الذين اعتبروا أنفسهم الورثة الحقيقيين لـ أثينا، وظل الأدب المسرحي في ظل المذهب الكلاسيكي ينقسم إلى تراجيديا وكوميديا تماشيا مع المجتمع المنقسم إلى طبقتين.

والملاحظ على مسرح هذه الفترة أن هناك فارق، يتمثل في انتقال الصراع في المسرحية إلى داخل شخصية البطل كصراع بين العقل والعاطفة أو بين الحب والواجب، وهذا ما يضع البطل في تفكير عقلي منطقي يحتم عليه حلا من الحلول، أو أهواء عاطفية تريد السيطرة عليه وهذا ما أدى إلى تغيير الأحداث الثقافية، كما كان لها تأثير على الحياة الإجتماعية والسياسية.

وقد استطاع المسرح الكلاسيكي في القرن السابع عشر ميلادي أن يكون صورة لتطور الحياة في عصر النهضة، أبرزها ظهور الفرد وسط الجماعة، وبروز الشخصية الإنسانية في المجتمع "وكان من الطبيعي أن ينتقل الصراع من خارج الشخصيات إلى داخلها، كنتيجة للإهتمام بالإنسان في ذاته، وتحديد أبعاده وتحليل مقوماته النفسية والعقلية، حتى سمي الأدب الكلاسيكي بالأدب الإنساني"[1] .

وفي القرن الثامن عشر قامت الثورة الفرنسية، وكان من نتائجها "ميلاد طبقة إجتماعية جديدة أطلق عليها إسم الطبقة البرجوازية والتي لها همومها الخاصة، فهي الأكثر تقييدا بالأخلاق وقيم المجتمع وعاداته على عكس الطبقات الأخرى، فالأرستقراطية ترى أنها أرقى من أن تقيد نفسها بتلك العادات، والطبقة الشعبية ترى نفسها أحط من أن تقيد بالأخلاق والعادات"[2].

وقد وجدت الثورة في الفن المسرحي الأرض الخصبة لتنمية الوعي الثوري لدى الناس،

[1]–محمد مندور، المسرح العالمي، ط 1. مصر: دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ص 09.

[2]– المرجع نفسه، ص 10.

وفي هذا الصدد يرى محمد مندور أن الكوميديا قد حملت العبء الكبير، فلم يعد هذا الفن الكوميدي شخصيات كما كان عند موليير بل أصبح تحليلا نفسيا أو اجتماعيا، عند ماريفو بيتر(Mariveau P)) أوكوميدية حبكة وأحداث ثورية في ثلاثية بومارشيه (Beau marchais) الشهيرة حلاق إشبيلية" زواج فيجارو" الأم الآثمة.فيجارو ابن الشعب امتهن عدة مهن منها الحلاقة وخدمة بيوت النبلاء وبذلك تعرف على الطبقة الأرستقراطية فراح يسخر منها، مما جعل لويس السادس عشر يسجن بومارشيه، وهذا ما يعكس الصراع بين الطبقتين في الكتابات المسرحية.

"أما المأساة البورجوازية فقد جعلت أبطالها من الطبقة الوسطى التي ازداد تأثيرها ووضحت شخصياتها، ومآسيها لا تقل عن مآسي القدماء، وإن نقصتها الحماسة فقد عوضتها بقربها من الواقعية ومعالجتها مشكلات الناس وأخلاقهم".[1]

ثم نشأت بعد ذلك عند الرومانسيين الميلودراما(Mélodrama)والتي "بدأت تتبلور كنوع مسرحي له أعرافه الخاصة في فرنسا في فترة الثورة الفرنسية التي أعطت لهذا النوع مبرر وجوده ومعالمه، فقد برزت الحاجة الخاصة بكتابة تراجيديات تتوجه للشعب"[2].

وقد ارتبطت بالموسيقى من أجل إثارة عواطف الجمهور، لأن كتاب هذا النوع المسرحي يرون أنه ضروري لإثارة الإنفعالات لدى المشاهدين ليكسبوا لأنفسهم النجاح ولأعمالهم الرواج الواسع، وعادة ما يكون فيها الصراع ظاهريا كالصراع بين رجلين من أجل امرأة، أما الأحداث فتكون غالبا "فردية تخص أفرادا بأعينهم، وليست قضايا عامة يدور فيها الصراع بين عناصر

[1]– عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، ص 214.

[2]–ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، ص 497.

إجتماعية متباينة، أو بين عقائد ثابتة، وأخرى مستجدة كما هو الحال في المسرحيات الإجتماعية، ذلك أن غاية الميلودراما هي بلوغ التأثير المباشر على المشاهد"[1].

وبظهور المذهب الواقعي تمخضت عنه الدراما الحديثة التي تلجأ إلى المجتمع بمشكلاته المختلفة، وتتخذها مادة لها، فقد قصر أصحاب هذا الاتجاه "نشاطهم على تصوير حياة الطبقة الدنيا، ونقل ما تزخر به تلك الحياة إلى المسرح ليراه الناس"[2] .

وفي القرن التاسع عشر ظهرت أشكال مسرحية في أوربا، أبرزها المسرح الحر (théatre libre)الذي أسسه الفرنسي أندريه أنطوان في باريس عام 1887 وقد اختار هذه التسمية للتعبير عن رغبته في التحرر من التقاليد والأعراف المسرحية، إضافة إلى الإستقلال عن المؤسسات الرسمية، والتوجه إلى جمهور جديد، من خلال العمل على تقديم نصوص جديدة لكتاب شباب غير معروفين لدى الجمهور، وقد تزامن هذا النوع من المسرح مع ميلاد فن الإخراج، ومن أشهر الذين كتبوا في هذا الإتجاه نذكر السويدي أوغيستستريندبرغ (A.Strindberg) والنرويجي هتريك ابسن (H. Ibsen).

أما في القرن العشرين فقد شهد العالم الحرب العالمية الأولى والثانية، ولا يخفى ما أحدثته ويلاتها من أزمة في الضمير العالمي، كفقدان الثقة في الإنسان؛ هذه الظروف أفرزت نوعا من المسرح سمي مسرح العبث(théatre de l’absurdité) الذي ظهرت ملامحه ما بين الحربين، ثم تبلور كتوجه بعد الحرب العالمية الثانية، وقد تفرد العبثيون بأسلوب في الكتابة لم يعهد من قبل، شمل الشكل والمضمونمعا في اللغة" والمحتوى الفكري ووسائل الأداء والعرض

[1]–محمد زغلول سلام، المسرح والمجتمع في مئة عام، ص 32.

[2]– دريني خشبة، أشهر المذاهب المسرحية، ص 150.

المسرحيين".[1]

وتعتبر المغنية الصلعاء للروماني يونسكو (E. Inesco) "أول مسرحية عبثية، تلتها أعمال كثيرة في هذا الإتجاه، نذكر منها: في انتظارغودو عام 1953 للإيرلندي صموئيلبيكيت (S. Beckett) والغرفة لـ هارولد بينتر(H. Pinter) عام 1957".[2]

وفي سبعينيات هذا القرن ظهر نوع من المسرح يتعلق بالعلاقات الإجتماعية، خاصة التي تنجم من مشاكل العمل في المجتمع الصناعي، إذا يطرح تجلياتها في تفاصيل الحياة اليومية، وهو مسرح الحياة اليومية (théâtre du quotidien)،الذي ولد في ألمانيا مع كتاب أمثال(فرانتزكروتز F. Krotez) ويوتوشتراوخ (B. Strauss)والجدير بالذكر "أن مسرح الحياة اليومية هو ظاهرة أوروبية بحتة لعلاقته المباشرة بنمط حياة معين، ولهذا فنصوصه أنتشرت بسرعة في دول أوربا ولم تعرف خارجها".[3]

وهكذا كلما حدث تغير في المجتمع، تبعه تغيير في الفن المسرحي، الذي هو تعليم وتربية وتهذيب، إضافة إلى كونه وسيلة ثقافية، تهدف إلى شحن المتفرج بحاجة إجتماعية لتنوير المجتمع وتغييره، رغم أنه يقدم المتعة والتسلية، هذه المتعة هي متعة فكرية أولا، وهذا ما يتطلب أن يكون المتفرج واعيا بأهميته.

---

[1]– محمد زكي العشماوي، المسرح واتجاهاته المعاصرة، ص 135.

[2]– ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، ص 304.

[3]–المرجع نفسه،ص 431.

مدخل

تطور المسرح

أولا: المسرح في اللغة والاصطلاح .

ثانيا: نشأة الفن المسرحي وتطوره التاريخي.

الفصل الأول

مفهوم الرمز وأنواعه وخصائصه وتجلياته

أولا: مفاهيم الرمز

ثانيا: أنواعه

ثالثا: خصائصه

رابعا: تجلياته

أولا:مفاهيم الرمز

1-مفهوم اللغوي للرمز

تعد اللغة من أرقى وسائل الإتصال وأنجعها في تحاور الفرد مع مجاله الإجتماعي، وما البحث في الجذور اللغوية للمصطلحات إلا لبنة أساسية في فهم أبعادها وضبط دلالاتهاوهذا ما يدفعنا إلى العودة إلى المعاجم اللغوية لفحص مادة المصطلح.

لقد شرح لسان العرب كلمة الرمز: "الرمز تصويت خفي باللسان كالهمس ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت وإنما هو إشارة بالشفتين وقيل الرمز إشارة وإيحاء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم، والرمز في اللغة كما أشرت إليه مما يبان بلفظ بأي شيء أشرت إليه بيد أو عين (...)، ورمزته المرأة بعينها ترمزه رمزا: غمزته".[1]وغير بعيد عن هذا المفهوم يراه الخليل:" تصويت خفي باللسان كالهمس أو إيحاء وإشارة بالعينين أو الحاجبين أو الشفتين"[2].

أما الأزهري في كتابه التهذيب فيعرف الرمز:" الحركة والتحرك (...) كما يقال للجارية الغمازة بعينها رمازة، أي ترمز بفمها وتغمز بعينيها ..."[3].

فالرمز بهذا المفهوم هو الهمس بالصوت والغمز بالحاجب، والإشارة بالشفة

---

[1]-إبن منظور، لسان العرب، دون تحقيق ،مادة، رمز ، لبنان: دار صادر، ج6 ، ص 222.

[2]-الخليلإبنأحمدالفراهيدي،المعنى،تحقيق: عبدالحميدهنداوي،باب: **الراءط** 4. **لبنان**: 2003،دارالكتابالعلمية،ج 2،ص 14.

[3]-أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري، تهذيب اللغة، مادة رمز، تحقيق: أحمد عبد العليم البردوني، مراجعة: علي محمد البجاوي، مطابع ، مصر: الدار المصرية للتأليف والترجمة، ص 250.

ويكون الرمز هو سبيل التعبير عن تلك الإشارات.

وفي القرآن الكريم ورد ذكر الرمز بمعنى الإشارة في قوله تعالى:﴿ **قَالَ رَبِّ اجْعَلْ لِي آيَةً قَالَ آيَتُكَ أَلاَّ تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلاثَةَ أَيَّامٍ إِلاَّ رَمْزاً...﴾ [آل عمران: 41]**، قد شرح الأستاذ محمد الحمصي لفظ الرمز هنا بمعنى: "أن تعجز عن تكليمهم بغير علة، فلا تتفاهم معهم إلا بالإيحاء والإشارة"[1].

كما ورد هذا اللفظ أيضا في الشعر العربي القديم بالدلالة نفسها يقول الشاعر:

رمزت إلي مخافة بعلها من غير أن تبدي هناك كلاما

وقد أورد السكاكي هذا البيت ليوضح أن الرمز هو ما يشار به إلى قريب منك على سبيل الخفية.

فمفاهيم الرمز لغويا ترادف الإشارة وترادف الإيحاء أيضا، وأمثلة ذلك كثيرة في الأدب العربي قديمه وحديثه كما أن استخدام الرمز والعدول عن الكلام الواضح يرجع إلى أن الرمز يحجم عن الإفصاح للجميع لسبب ما، فتلجأ إلى الرمز "فيما يريد طيه عن كافة الناس والإفضاء به إلى بعضهم"[2]، وهذه الغاية تقارب وظيفة الرمز في الأدب وهي الإيحاء والتعبير غير المباشر عن النواحي النفسية الخفية التي لا تقوى

---

[1]–المصحف الشريف مع أسباب النزول، وفهرس المواضيع والألفاظ، تحقيق:محمد حسين الحمصي، مليلة، الجزائر:دار الهدى، عين ص 55.

[2]– أبو نصر الفرابي، جوامع الشعر، نقلا عن محمد أحمد العزب: طبيعة الشعر وتخطيط النظرية في الشعر العربي، منشورات أوراق المغرب: 1985، ص 115.

على أدائها اللغة في دلالاتها المعجمية "فيكون مناطا للمستويات عديدة من التأويل والتفسير"[1].

2-المفهوم الإصطلاحي للرمز

أما مفهوم الرمز إصطلاحا، فهو يحمل معاني ومفاهيم واسعة فضفاضة يرتبط بالدلالة ارتباطا وثيقا؛ إذ الرمز يتخذ معنى وقيمة مما يدل عليه ويوحي به فقد اتخذه بعض فلاسفة الإغريق القدامى ومن بينهم سقراط وأفلاطون وسيلة لـ "التعبير عن الإنطباعات النفسية، عن طريق الألغاز والتلميح بدلا من الأسلوب التقريري المباشر، وذلك أن دعاتها وجدوا أن العقل عاجز عن الوصول إلى الحقائق وأن العلم لا يمكن من إشباع رغبة الإنسان لمعرفة أسرار الكون"[2].

أما أرسطو فيعتبر الكلمات رموزا لمعاني الأشياء "أي لمفهوم الأشياء الحسية أولا، ثم التجريدية المتعلقة بمرتبة الحس ثانيا"[3]، إلا أن الملاحظ أن أرسطو قد ضيق من حدود الرمز فقصر، على الرموز اللغوية وتظل عنده مجرد إشارات، فميز بذلك بين الرمز من جهة والإشارة من جهة أخرى، فالإشارة عنده أوسع مجالا من الرمز الذي قصره على الكلمات باعتباره رموزا لدلالات الأشياء أو أنها تنوب عنها في

---

[1]-أبو نصر الفرابي، جوامع الشعر، نقلا عن محمد أحمد العزب: طبيعة الشعر وتخطيط النظرية في الشعر العربي ص 115.

2-محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، ط 2. لبنان: ،1999، دار الكتب العلمية، ص 488.

[3]-محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، ط 3. مصر: 1984،دار المعارف، ص 260.

الدلالة وتتعدد مفاهيم الرمز باعتبار أن حياة الإنسان كلها أسرار وطقوس وعقائد، تشكل رموزا خفية قابلة للتأويل، ولما كان محال اشتغاله متعدد بتعدد الحقول المعرفية التي عالجته، فقد رصدت مختلف التيارات هذا المصطلح مما عرضه إلى كثير من الإضطراب و التناقض أحيانا؛ وبما أنه مطلب هام وأساسي من مطالب الدراسة، يجدر بنا أن نتعرض إلى مختلف التيارات وفروع المعرفة التي عرضت له ونلخصها وفق العناصر الآتية:

أ-الرمز بالمفهوم العام:

ويفهم من هذا المعنى العام والإجمالي دون إقحامه في مجال معرفي ما، فهو ما تعارف الناس على اعتباره رمزا لشيء ما "كجعل الحمامة رمزا للسلام، والميزان رمزا للعدالة والصليب رمزا للمسيحية، كذلك قد تستخدم بعض الأفعال والإشارات والحركات كرموز، فرفع الذراعين إلى الأعلى يرمز إلى الإستسلام، بينما رفع السبابة والوسطى وضم الأصابع الأخرى يرمز للنصر، أما رفع قبضة اليد فيرمز حتما للتهديد، وقد يكون الرمز في شخصية معلومة تتجلى أحيانا في بعض الزعماء والشخصيات التاريخية والأسطورية المعروفة كجمال عبدالناصر"رمزا للقومية العربيةالزعيم الزنجي مارتن لوثركنج رمزا للثورة العنصرية، وتموز رمزا للخصب والنماء فالوظيفة الدلالية لتلك الرموز هي إشارة أو علامة محسوسة تذكر بشيء غير حاضر"[1]. ويقسم إدوين بيفانEdwyn Byvan الرمز إلى نوعين:

[1]-جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ط 1. لبنان: 1979، دار العلم للملايين، ص 123.

-الرمز الإصطلاحي: "وهي إشارات إصطلح عليها كالألفاظ باعتبارها رموزا لدلالاتها"[1].

-الرمز الإنشائي: "وهي نوع من الرموز لم يصطلح عليها، تحمل نوعا من الإبتكار والجدة مثال ذلك الرجل الأعمى توضح له مثلا اللون الأحمر، بأنه يشابه نفير البوق"[2].

ونلاحظ أن الإختلاف بين النوعين هو أن الأول يقوم على الإصطلاحوالإعتباط فالرموز ما هي إلا إشارات أساسها التواضع لا التماثل الذي هو جوهر الرموز، وبالتالي فهي تعد عملية "تجديد عقلي، تختلف تماما عن العملية النفسية التي تصحب استكشاف الرموز واستخدامه"[3]؛ أما النوع الثاني من الرمز، فإننا نلمس فيه شيئا من الرمز الأدبي، لما يحققه من تشابه بين المرئي والمسموع، بين الحسي والمجرد، إلا أن تمثيله بوقائع يومية دون الإلتفات إلى الواقع الأدبي أفقده شيئا من قيمته، فهذا الاتجاه ينظر إليه باعتباره قيمة إشارية يمكن أن تلحظ خلال الحياة كلها.

غير أن هذا التعريف يستوجب التفريق بين معنيين متقاربين للرمز Symbole والعلامة أو الإشارة Signe "التي تعبر عن شيء معلوم محدد في

---

[1]-محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، ص 34.

[2]-المرجع نفسه، ص 34 .

[3]-عز الدين إسماعيل، في الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ط 05. القاهرة: 1994 ، مطبعة الأكاديمية، ص 201.

وضوح، بخلاف الرمز الذي هو أفضل طريقة للإفضاء بما لا يمكن التعبير عنه وهو معنى لا ينصب للإيحاء بل التناقض كذلك"[1]، فالفرق بينهما يكاد يكون جوهريا، إذ يتيح الرمز أكثر من علامة فهو مفتوح على التأويل والقراءة، وهذا ما يمكن تناوله أكثر في المفهوم اللساني لهذا المصطلح.

ب-الرمز في المفهوم النفسي:

لقد نظر صاحب نظرية اللاشعور سيغموند فرويد S. Freud إلى الرمز على أنه تعبير عن الرغبات المكبوتة في اللاشعور نتيجة الضغوطات الإجتماعية والأخلاقية التي يمارسها المحيط على الفرد، ويدل اصطلاح التحليل النفسي لمفهوم الرمز وفقا لتحديد فرويد على ثلاثة أشياء:

1- منهج البحث في العمليات النفسية التي لا تكاد تستعصي على أي من هج آخر.
2- فن لعلاج الإضطرابات النفسية، يقوم على منهج الفن المذكور
3- مجموعة من المعارف النفسية، يتألف من نظام جديد.

ولعل هذه النظرة إلى الرمز لا تبقى مجرد متنفس تخيلي يشير إلى رغبات مكبوتة في اللاشعور، تستحضر حال غياب الرقيب دون حضور الذات الواعية وهذا يتنافى وقصدية الرمز، فالرمز عند فرويد غير دقيق وما هو إلا "دلالة أو إشارة إلى

[1]-إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث ، الجزائر: 1991،ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، ص 273.

شيء معين"[1]، وبذلك فهو يبقى مجرد وسيلة لمعالجة الإضطرابات النفسية، بما يثير من مواقف وسلوكات موقعها اللاشعور الباطني في غياب الوعي.

أما في علم النفس اليونجيالتحليلي، فالعالم كارل غوستاف يونج Carl Gostavyung يخبرنا عن دلالة أعمق للرموز، فيما يعرف في منطقة اللاشعور الجمعي الذي يتجسد على شكل رموز ذات روح حية، فاعلة، ومؤثرة في حياتنا بشكل محسوس ويرفض يونج التفسير الفرويدي للرمز، ويعده خزانا لمضامين منطقية ولا منطقية ، وكان من الصعب إقتحام اللامنطقي فيه، إذ يحوي مجاهيل الذات من جهة، ويعبرعن الحالات النفسية المعقدة والغامضة والمتناقضة من جهة أخرى ،وهذا الذي يضاعف من تعقيد وتأويل الرمز؛ غير أن يونج يوجهنا إلى الحدس الذي يعد الأداة الوحيدة التي لها القدرة على تقريبنا وتمكيننا من بعض المعطيات اللامنطقية للرمز وللقارئ الحدس"، وهو" عملية نفسية في تفسير النغم الرمزي، لأن الرمزية تؤثر الإختصار في التعبير، وتعتمد اللمح الذي يشير إلى الإنفعالات دون أن تعريها"[2].

وإن الرمز عند يونج من الجهة النفسية ذو وجهين:

1- فهي من ناحية تجريد الموضوعي.

2- ومن ناحية أخرى تجسيد للذاتي.

---

[1]-مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، القاهرة: 1958، مكتبة مصر، ص 170.

[2]-نسيب نشاوي، المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، الجزائر: 1982، ديوان المطبوعات الجامعية، ، ص 270.

وهكذا قدر يونج الرمز في إعتماده على الحدس والإسقاط، فبالحدس يصل الفنان إلى الوتر المشترك في الإنسانية، وبالإسقاط يجدد مشهده ويخرجه من نفسية واضعا إياه في شيء خارجي هو الرمز، ونقول أن الحدس نسبي لا يتاح للجميع هذا من جهة، ومن جهة أخرى فهو يأسر الناقد والمفسر في دهاليز الشيء والإحتمال، إذ أنه لا يشكل معيارا موضوعيا للحكم على الرمز، طالما "يقنع بنصف المعرفة ما دام يعيش في هيام الحدس ومتعته"[1]؛ أما الإسقاط فهي عملية أساسية في خلق الرمز وعلة ذلك أن الكائن البشري لا ينظر إلى مظاهر الطبيعة نظرة سطحية، بل ينظر إليها نظرة تأملية تفضي به إلى خرق حجاب الحس، واستشراق ما توحي به تلك النظرة أو المظاهر، وهذه الوسيلة هي وسيلة الرمزيين في تقديس الطبيعة إلا أن يونج يكون قد فرق بين الرمز والإشارة من حيث أن الرمز إيماء وإيحاء، لما يمكن التعبير عنه، أما الإشارة شيء معروف ومعالمه محددة في وضوح.

أما العالم النفسي لاكانLacan فقد استعمل مدلول كلمة رمزي كأحد العناصر الثلاثة الأساسية التي يمكن التمييز بينهما في مجال الدراسات النفسية، إضافة إلى المدلول الواقعي والخيالي، فمدلول كلمة رمزيSymbolique حسب لاكان يحيله إلى المجال اللغوي، ليدل على تلك المظاهر التي يتناولها التحليل النفسي، باعتبار أبنية لغوية، وهكذا فإنه يكون بذلك قد أولى اهتمام ببناء النسق الرمزي الذي قد يتحقق عن طريق المشابهة التي تنطوي على عنصر الخيال.

[1]–مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 173.

ونخلص إلى أن الاتجاه النفسي في تفسير مفهوم الرمز، قد جعله مجرد متنفس شعوري، أو لا شعوري لمكبوتات أو صور محفوظة في الذاكرة –سلفا– وبهذا أبعدوه عن حقيقته الأدبية، ومع ذلك لا نذكر مدى إستفادة تحليل الخطاب الأدبي من الكشوف التجريدية لتقنيات التحليل النفسي مثل تقنية التداعي التي مكنت من الكشف عن طبيعة الرموز التي لا شك أنها في صلة مع طبيعة الرمز الأدبي.

ج–الرمز في المفهوم الأدبي:

إن من مظاهر الحداثة ما يدعو الأديب إلى تحطيم القوانين المألوفة قصد بناء عالمه الأدبي المتميز بالغموض، والذي أصبح سمة مميزة له في الأدب الحديث، ومن إستقرائنا لهذا الأدب نلحظ أنه يتحرك من الوضوح إلى الضبابية وكلما تقدمنا في الزمن، إلا ويزداد الخطاب الأدبي كثافة وغموضا، فلم يعد هناك معنى حقيقي للنص، فقد أصبحت القراءة تقوم على التأويل، لما يكتنف هذا النص من غموض، وإن الحداثة الأدبية تستدعي مثل ذلك، بل وتلح عليه وتعده عنصرا مميزا للأدب، ويعد أدونيس هذا الغموض "جوهرا أصيلا في الشعر ينشأ من إعداد لغة مجازية خيالية، وتعبر عما تعجز عنه اللغة البشرية العادية"[1]. وما ينطبق على الشعر نقرره على الأدب عامة كالرواية والمسرحية، فقد أصبح هذا الأدب "ذا طبيعة خاصة تحتج نحو الإنفعالوالإستبطان، والكشف والشمولية والمعايرة،

[1]- إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 317.

واللاتحددواللانفعالية والكثافة، والغموض، والتعقيد والتعدد واللاواقعية"[1].

وهكذا أتجه النص الأدبي أتجاه الغموض المجنب، بصوره الجزئية والكلية مستعملا خاصية فنية جمالية تسمى الرمز أو اللغة الرمزية، وليس القصد بذلك الرمز اللغوي أو الإشارة التي تعبر عن شيء معلوم محدد في وضوح، وإنما الألفاظ التي تتحول إلى أدوات لغوية تحمل وظائف جمالية وتكون دالة على مدلولات تستطيع أن تترك أثرا في الواقع الإنساني، إنها الوظيفة التي يبحث عنها الأدب الحقيقي، فعندما نسمع الأديب يقول :سلام يباع في المزاد! نفهم أن المقصود هو التحسر على السلام الذي بات شيئا ماديا يباع ويشترى، وبيعه يعني فقدانه، وهكذا يأخذ الرمز بعده الأساسي في العمل الأدبي فهو بمثابة "الصاروخ السائل في سموات الأرض الحديث"[2].

والذي يهمنا في هذا البحث قبل كل شيء هذا الرمز بمدلوله الفني الأدبي ولهذا النوع من الرموز ميزتان ظاهرتان لا يقوم رمز أدبي وفني إلا بهما:

-**الميزة الأولى:** تتلخص في أن لكل رمز فني صورتين أو مستويين: صورة الشيءالمحسوس، وصورة الشيء المعنوي، واندماج الصورة الأولى، والصورة الثانية يولد الرمز.

-**الميزة الثانية:** وهي تحدد نوع العلاقة التي تربط الصورة الحسية بمعناها الرمزي

[1]- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 74.

[2]-فايز الداية، جماليات الأسلوب الصورة في الأدب العربي، ط 2. سوريا: 1962، دار الفكر ، ص 175.

أي علاقة المشابهة بين الصورة الحسية والمعنى المرموز به إليها.

وإن هاتين الميزتين هما القالب الذي يشكل الرمز الفني المنتزع من الواقع المحسوس والذي يجعل الرمز كائنا قائما بذاته ليس بينه وبين الماديات المحسوسة علاقة.

ويشترك الرمز الأدبي مع الرمز بمفهومه العام في جانبهما الإشاري، إلا أن الرمز الأدبي ينزاح الإشاري في كونه يحمل حتمية من نوع مختلف، فهي تنبع من داخله ولا تحده بالعرف والإصطلاح، إذ يدخل الإنسان بمشاعره كطرف فعال في أدبية النص وفعاليته "فحينما يمتزج الذاتي بالموضوعي ينبثق الرمز الذي يمثل علاقة الإنسان بالشيء وعلاقة الفنان بالطبيعة"[1]. فتوظيف الرمز في العمل الأدبي ليس سترا للمقصود، بل دعوة حرة للمتلقي كي يكشف بنفسه كل إيحاءات الرمز اكتشافا يتفاوت فيه الناس بمقدار تفاوت ثقافتهم وأذواقهم ودرجة شعورهم قوة وعمقا؛ ففعل القراءة مفتوح على التأويل، وما دام النص الأدبي الذي يوظف الرمز هذا هو شأنه مع القراءة، فالسؤال المطروح هو هل يتطلب هذا النص المفتوح قارئا من نوع خاص؟ والإجابة تقوم على الإثبات بمعنى نعم؛ فإن طبيعة هذا النص الأدبي الذي يتكئ على الرمز، يحتاج في قراءته إلى قارئ مزود بقدرات معرفية تستجيب لأفق انتظام النص، الذي يحمل دلالات تتغير كل مرة، وتتفاعل مع استجابات المتلقي لميراث النص وتساؤلاته، ولهذا قيل بلا نهاية معاني النص وهذا مصدره الرمز.

[1]–محمد فتوح أحمد، الرمز في القصيدة الحديثة، ديسمبر، 1999، مجلة في النقد، ج 4، ص 258.

وخلاصة الرمز الفني الأدبي أنه يجمع بين ثلاثية: الكاتب، والنص، والقارئ، أو لعله لهذا يكون الوسيلة الناجعة لتحقيق الغايات الفنية والجمالية، وإدراك ما لا يمكن إدراكه ولا التعبير عنه بغيره، ولاسيما إذا أتحد مع وسائل أخرى في السياق النصي "لأن الرمز ابن السياقات وهو سمة النص"[1].

د-الرمز في المفهوم اللساني:

تعرف اللسانيات بكونها ذلك العالم الذي يعني باللغة المكتوبة أو الملفوظة قديما أو حديثا، من أجل دراستها والبحث عن قانون عام يجمعها، ونحاول في هذا المقام أن نستفيد من العلوم اللسانية، ومن أطروحاتها بما قد يفيدنا في بحثنا عن وظيفة الرمز الأدبي، ومدى تقاطعه وانزياحه عن الوظيفة التواصلية التي هي "الوظيفة الأساسية للغة، والوقوف عند أهم الآراء التي تناولت العلامة اللغوية باعتبارها إشارة لسانية، أو رمزا كما هو الحال عند السيميائية، علم العلامات، علم الرموز، واتجاهي فرع من علم اللغة، لقد شكلت السيميائيةمنذ الخمسينيات من القرن الماضي في المجال الأدبي -خاصة- تيارا فكريا أثر على الآراء النقدية المعاصرة، وأمدها بأشكال جديدة بغية فهم وتأويل الخطاب الأدبي في جميع أشكاله، فمع بداية القرن الماضي بشر عالم اللسانيات السويسري فرناند دوسويسر Ferfinand. S بميلاد علم جديد أطلق عليه السيمولوجيةSémiologمهمته هي دراسة حياة

[1]-غنيمي هلال، الأدب المقارن، ط 3. لبنان:دار العودة ، ص 89.

العلامات داخل الحياة الاجتماعية"[1]. من خلال كتاباته محاضرات اللسانيات العامة الذي أشار فيه إلى مفهوم الرمز، ولو بشكل عرضي، وفي الوقت نفسه خرج الفيلسوف الأمريكي «شارل سندرس بورسcharles Sanders Boris برؤية جديدة في التعاطي مع الشأن الإنساني أطلق على هذه الرؤية السيميائية، وقد كان لهدين الرأيين رأيسوسير وبورس أثر كبير على الوعي المعرفي وعلى العلوم في مجملها.

أما الرمزيSymbole عند سوسير فهو يقابل الدالsignifiant والمرموز إليه الفكرة تقابل عنده المدلول Signifie فنجده في دروس علم اللغة، يقول: "أن العلامة لا تربط بين الشيء والاسم بل بين المفهوم والصورة السمعية"[32]، فالعلامة عنده وحدة ثنائية لا يمكن الفصل بينهما، والدلالة تنشأ من حيث الربط بين هذه الثنائية أي الدال والمدلول، والعلاقة بينهما علاقة اعتباط، وهي غير معطلة وبالتالي فإن سوسير يكون قد أقصى الواقع الخارجي الذي تشير إليه العلامة وهو المرجع.

وقد استخدم دو سوسير كلمة رمز لتعيين العلامة الألسنية التي يسميها الدال كما أنه يشير إلى طبيعة العلاقة في الرمز والتي تختلف عن العلاقة في العلامة اللسانية، يقول:" إن للرمز صفة ليست هي شكل عام اعتباطية أبدا، وهذا الرمز ليس بفارغ أيضا، إذ هناك بعضا من ملامح الرابط الطبيعي بين الدال والمدلول، ولا يمكن

---

[1]–سعيد بن كراد، السيميائية (مفاهيمها وتطبيقاتها) المغرب: 2003، منشورات الزمان، ص 01.

2–فرناند دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، تر: يوسف غازي مجيد نصر ،الجزائر: 1986، المؤسسة الجزائرية للطباعة، ، ص 88.

تبديل الميزان، وهو رمز العدالة بأي شيء آخر كالعربة مثلا"[1]، ومن ثم فهو يستعمل مصطلح علامة أو إشارة، وذلك أنه يدرك جيدا أن الرمز ليس فارغا فهو يشير إلى بقايا تعليلية تجعل من إحالة الدال على المدلول إحالة محكومة بمبدأ التعليل، في حين أن اللسان في جوهره ظاهرة اعتباطية غير أنها إعتباطية نسبية، كما أن الرمز لا يمكن استبداله بشيء آخر.

والرمز عند سوسير غير العلامة، فإذا كانت العلامة قد تكسبت دلالات متنوعة من خلال سياقات مختلفة، فإن الرمز بدوره يشير إلى سياقات ثقافية متباينة وهذه الأخيرة كفيلة بخلق الرمز أو نفي هذه الميزة عنه، "فالعلامة تشير إلى شيء أو ذهنية موجودة سلفا، في حين يستمد الرمز دلالته من ظلال العلامة، فكما أن الغروب يشير إلى انقضاء النهار، فهو يشير أيضا إلى دلالة أخرى وهي الفناء فالحياة تلتقي مع النهار في أنه مصدر للحركة، مثلما أن الفجر يشير إلى التجدد والولادة"[2].

وقد وظف الرومانسيون هذه الدلالات الرمزية لمظاهر الطبيعة في أدبهم حتى غدت الطبيعة عندهم بكل مظاهرها رموزا لما تخفيه الذات الإنسانية من مشاعر مرهفة، وهذا لا يعني إبتكار الرومانسية لتلك الرؤية الوجودية، فذلك يرتبط بطقوس قديمة، ومن تلك الدلالات القديمة لمظاهر الطبيعة استمدت كثير من الرموز

[1]–فرناند دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، ص89.

[2]–المرجع نفسه، ص 89.

بكينونتها، فالنور يشير إلى المعرفة والبياض إلى الصفاء والنقاء، والحمامة البيضاء إلى السلام، فالرمز بهذا المعنى شيء حسي له وجود في ذاته بعيدا عن أية دلالة ومن جهة أخرى فهو مرتبط بالثقافة، أي بالطقوس والمفاهيم التي تعارف الناس عليها عن طريق الإصطلاح، وهي مرتبطة بالحالات النفسية التي تنتاب الإنسان.

وهذا ما أشار إليه بورس بأن العلاقة بين الأيقونة الرمزية وموضوعها لا يستند إلى التشابه ولا إلى التجاوز، بل إلى العرف الإجتماعي، وقد قسم العلامة إلى مجموعات ثلاث: الأيقونة والإشارة والرمز.

1-الأيقونة Icône:

إن الأيقونة "علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل صفات تمتلكها خاصة بها وحدها، فقد يكون أي شيء أيقونة لأي شيء آخر سواء كان هذا الشيء صفة أو كائنا فردا أو قانونا بمجرد أن تشبه الأيقونة هذا الشيء وتستخدم علامة له"[1]، ومثال ذلك الصورة الشمسية التي تشير إلى شخص بعينه من خلال علاقة التشابه بينهما أي بين الدال والمشار إليه.

2-المؤشر Index:

وهي "علامة تحيل إلى الشيء المشار إليه من خلال التجاوز الواقعي الفيزيقي كالدخان الذي يشير إلى وجود النار، فعلاقتهما بما تشير إليه علاقة سلبية

[1]-أحمد حساني، مباحث في اللسانيات، الجزائر: 1994،ديوان المطبوعات الجامعية، ص 31.

كما قد تصبح هذه العلامات مزدوجة الدلالة، فقد تكون لها دلالة ثانية تكتسبها من العرف وإن كان يحمل رسالة تتجاوز مجرد العلامة"[1].

3-الرمز Symbole:

وهو "علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفعل الاصطلاح تعتمد على التداعي بين الأفكار العامة، متجاوزة التجاوز والتشابه، فهو كلمة تشير إلى موضوع معين مباشرة على سبيل الإصطلاح والتواضع"[2]، فهي أكثر العلامات تجربة وأقرب إلى الكليات منها إلى الحقائق في الواقع، فالعلامات المفردة تجليات للرمز، وليس الرمز نفسه من ذلك الميزان الذي نرمز به إلى العدالة والحمامة إلى السلام.

هكذا فالرمز عند بورس قد أضاف فسحة للرمز مقارنة مع نظيره سوسير، إذا العلامة عنده أرقى فنيا من الأيقونة والمؤشر، كونها أكثر تجديدا، لأن العلاقة بين الدال والمدلول غير معللة وغير مصطلح عليها، إلا أنه حصر العلامة في الإصطلاح والتجاور والتشابه بحيث جعله الرمز السيميائي يتقولب على نفسه في وحدة دلالية مغلقة، وهذا ما لم يتقيد به الدرس السيميائي الجديد يجعله علامة شاردة في الفضاء الدلالي مما جعله غاية من المعاني لا نهائي التأويل.

هـ-الرمز في المفهوم البلاغي:

---

[1] -أحمد حساني، مباحث في اللسانيات، ص 32.

[2]-ياسين الأيوبي، مذاهب الأدب، معالم وانعكاسات، الكلاسيكية، الرومنطقية، الواقعية، ط 2. بيروت: 1984،دار الملايين، ص 40.

1-الرمز والصورة: إن من طبيعة التفكير الأدبي التصوير باعتبار "الصورة إدراكا جماليا لحقيقة الصور، ولكونها تهدف إلى الإيحاء، وليس إلى التقرير والثبات"[1]، هذا يعني أن الصورة الفنية تفكير مرتبط بوجدان الأديب، وأنها لا تخضع لعقله بقدر ما تخضع لشعوره "تتحرك هذه الصورة في أعماق النص الأدبي، وهي حركة لا تراها العين، وإنما تحسها النفس، إنها سر خفي، هي التعاطف والتقارب بين الصور في بعض عناصرها المكونة لها"[2] وهي رمز لا يحمل الواقع وغير الواقع، وإنما هو "عالم واحد يمتزج فيه الطرفان على نحو متكامل، لا يشير إلى غيره لأنه نفسه إشارة، ولا تعرف هذه الدلالة الثنائية تعارضا بين الدلالة الواقعية الحسية للرمز وغير الواقعية أو الذهنية"[3]، فالصورة الفنية بهذا المفهوم مثلها مثل الرمز، فـ" هي تجمع بين الذات المبدعة بكل خصوصياتها والعالم الموضوعي بكل سلبياته"[4] فالغاية الفنية التي تقصد إليها الصورة هي محو التناقض بين الإنسان والعالم المحيط به، وعليه فالعمل الفني يصبح "ليس مجرد تقليدا للعالم المرئي، ولكنه يتجاوزه إلى خلق جميل عبر مشاهد في الطبيعة بواسطة خيال الفنان المبدع"[5]، وهي عند الكثير من الدارسين لا

---

[1]-كريب رمضان، فلسفة الجمال في النقد العربي، مصطفى ناصف نموذجا، الجزائر: 2009، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، ص 146.

[2]- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 11.

[3]-بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد الحديث، المغرب: 1994،المركز الثقافي العربي، ص 28.

[4]-عثمان حشلاف، الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، الجزائر: 2000 ،منشورات التبيين الجاحظية، ص

[5]-المرجع نفسه، ص نفسها.

تقوم إلا على أساس من التعبير المجازي، وكانت الصورة عندهم مرادفا للمجاز ولأنواعه المختلفة.

ومهما يكن من أمر في تعدد الرؤية للصورة الفنية، فإنها تعد حتما مدخلا خصبا لدراية الرمز، فهي "الممر الحتمي المفضي إلى اكتشاف الرمز الفني، وإدراكه ضمن سياقه الحيوي"[1].

وهي أيضا تشكيل لغوي يكونها خيال الأديب من معطيات متعددة غير خاضعة للمحاكاة وخلق جديد، غايتها كسر الجاهز الموضوعي، وتشكيل واقع جديد على أنقاض هذا الموضوعي، وهكذا يبدو أن الصورة ليست مجرد وسيلة مجازية فهي إذا وظفت عن وعي بمستوييهاالحقيقي وغير الحقيقي، أو الدلالي والرمز فإنها تصبح رمزا.

وانطلاقا من هذا التحول الأخير نجد أن بعض الدارسين يخلطون بين الرمز والصورة وقد تم بالفعل دراسة العديد من القضايا الأدبية تحت مصطلح الصورة الرمزية، ويعود ذلك حسب تقدير البعض إلى أن الحدود بين الرمز والصورة تبقى غامضة، حيث تتداخل كل من مفاهيم الصورة مع مفاهيم الرمز، ونجد محمد فتوح أحمد يلخص الفرق بينهما فيرى أن: الرمز وحدته الأولى صورة حسية تشير إلى معنوي، لا يقع تحت الحواس، لكن هذه الصورة بمفردها قاصرة على الإيحاء، سمة الرمز الجوهرية، والذي يعطيها معناها الرمزي إنما هو الأسلوب كله، (...)، ومن ثم

[1]– كريب رمضان، فلسفة الجمال في النقد العربي، ص 39.

فإن علاقة الصورة بالرمز من هذه الناحية أقرب إلى علاقة العموم بالخصوص أو علاقة الصورة البسيطة بالبناء الصوري المركب الذي يتبع قيمته الإيحائية من الإيقاع والأسلوب معا"[1]، فالفرق بينهما يقدر في درجة التجريد والتركيب، ومن جهة أخرى يذهب محمد فتوح إلى القول أن:" علاقة الرمز بالصورة ليست بالضرورة علاقة مفارقة، فقد تتعقد الصورة وتتآزر عناصرها تآزرا، إيحائيا بحيث تبلغ درجة من التجريد، تصلها بمشارف الرمز ومن أجل هذا كان الخلاف بينها وبين الرمز خلافا نظريا ينهار عند الممارسة الفنية"[2]، وتبقى العلاقة بينهما علاقة تكامل وتداخل، إذ يهدف كل منهما إلى الإيحاء ،وليس إلى التقرير والإثبات.

2-الرمز والكناية: تعرف الكناية "بأنها ضرب من الأساليب البيانية التي يشملها الرمز، وهي أن تتكلم عن شيء وتريد شيء غيره، وهذا باب من أبواب الرمز والإشارة حتى أن النقد العربي القديم قد قرن بين المصطلحات كما هو الحال لدى عبد القاهر الجرجاني الذي عدها ألفاظا مترادفة على معنى واحد"[3]، وهي في تعريف علماء البيان لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع جواز إرادة ذلك المعنى أي المعنى الحقيقي لمعنى الكناية، وهي تعبير غير مباشروهذا ما يشكل نقطة التلاقي بينها وبين الرمز.

3-الرمز والمجاز: يتداخل المجاز مع الرمز من حيث أن كل منهما يكتسب دلالات

---

[1]-محمد فتوح أحمد، الرمز في القصيدة الحديثة، ص 272.

[2]- المرجع نفسه، ص 144.

[3]-عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد رشيد رضا، لبنان: 1978، دار المعرفة، ص 201.

حسية أو معنوية والمجاز في اللغة من جاز الشيء أن يتعداه ويتجاوزه؛ أما اصطلاحا فهو: "إستعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة، مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي"[1] فكل لفظ نقل عن موضعه فهو مجاز والشيء نفسه بالنسبة للرمز، إلا أن الدلالة للمجاز تتصف بأنها محدودة، أما الرمز فإيحاءاته لا نهاية لها يعتمد التأويل اللانهائي، إضافة إلى أنه غير مقيد القرينة.

4-الرمز والإستعارة: ويمكن تعريفها بأنها مجاز وتشبيه حذف أحد طرفيه، وهي عند جاكسبونJackpson"تقوم على الإنتقاءوالإستبدال والمشابهة، أنها تصوير الأشياء بما لا يرتبط بها مكانيا وزمانيا، بل بما يرمز إليها بعلاقة غلبا ما تكون تشبيهية أو ثقافية"[2].

نفهم من هذا أن هناك تقاربا قويا في عمق الدلالة بين الإستعارةوالرمزبحيث "أن العمل الأدبي في عمومه تعبير إستعاري ذو أبعاد رمزية"[3]، فالإستعارة تبقى نوعا من التجريد، تبتعد عن التجسيد، وتقترب من الرمز، بل وتدخل مداره، إلا أن هناك تفاوتا بينهما من حيث أن الرمز يبقى أكثر إيحاء وعطاء من حيث إمكانيته في التجدد تبعا لتعدد القراءات والتأويلفقد تفوق الرمز في كثرة الدلالات وتنوعها، قد يصعب حصرها وتحديدها.

---

[1]- عبد العزيز عتيق، علم البيان ، لبنان: 1958 ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ص 68.

[2]-فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكسون، ط 1. لبنان: 1993 ،المؤسسة الجامعية، ص 210.

[3]- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 156.

ونعتقد أن الإلمام بشيء من أنواع البيان، وما بينها من إتفاق أو إختلاف مع الرمز لم يكن بالصفة الموسعة، ولكننا نرى أن ما ذكرناه هو أهمها، وتبقى سمة الرمز بين تلك الألوان البيانية هي الإيحاء المفتوح على القراءات والتأويلات في ثراءكما تذوب تلك الصور في الرمز، ويبقى السياق هو الفاصل بينهما.

ثانيا: أنواع الرمز ومستوياته

اختلف الباحثون في تقسيم أنواع الرمز ومستوياته، ما بين تراثي أو خاص أو طبيعي، وما بين جزئي وكلي وبسيط ومركب، وأحيانا يخلطون بين الأنواع والمستويات، وهو اختلاف يتناسب أحيانا ويتناقض أحيانا أخرى، مع أن ماهية الرمز لا تعترف بالفوارق بين مصطلحاته مادام يؤدي وظيفته في العمل الأدبي، فالحقيقة الثابتة أن يكون الرمز أو لا يكون.

وتجدر الإشارة إلى أن بعض المصطلحات التي أطلقها النقاد وخصوصا العرب على مستويات الرمز تدل على ركام اصطلاحي زاعق تفنن فيه العرب دون سواهم ما جعل مسمياتهم "تعبيرا ضمنيا أمينا عن إسهال مرضي فتاك بالفعل الاصطلاحي العربي".[1]

1- أنواع الرمز

[1]-يوسف أوغليسي، محاضرات في النقدي الأدبي المعاصر، قسنطينة: 2004- 2005،منشورات جامعة منتوري، ص 65.

أ-الرمز التراثي: يعرف إسماعيل سيد علي التراث أنه "ذلك المخزون الثقافي المتنوع والمتوارث من قبل الآباء والأجداد، والمشتمل على القيم الدينية والتاريخية والحضارية والشعبية، بما فيها من عادات وتقاليد سواء كانت هذه القيم مدونة في كتب التراث أو مبثوثة بين سطورها أو متوارثة أو مكتسبة بمرور الزمن، وبعبارة أكثر وضوحا إن التراث هو روح الماضي، وروح الحاضر وروح المستقبل، بالنسبة للإنسان الذي يحيا به وتموت شخصيته إذا ابتعد عنه أو فقده"[1]، يكشف هذا التعريف ما للتراث من أهمية بالغة باعتباره يشكل جوهر وجدان الأمة ومنبعا يعمد إليه الأديب في كثير من الأحيان يستمد منه رموزه، سواء كانت شخصيات أم أحداثا أو أقوالا، وتكون مستمدة إما من التراث الأسطوري أو الشعبي أو الأدبي، أو التراث التاريخي، فهو "الذي يملك أساسا من الدين والتاريخ أو الأسطورة"[2]، ويعد التراث بهذا المفهوم الينبوع الكبير الذي تتفرع عنه جداول تصب في مجراها، ويمكن أن نميزها كأنواع للرمز يتداولها الأدباء "مستلهمين جوانبها التراثية، وطاقات إيحائها الكامنة مجددين حينا ومجترين أحيانا".[3]

1-الرمز الأسطوري: لا يكاد يخلو نص أدبي معاصر من تضمين للأسطورة باختلاف أشكالها، سواء كانت رمزا، أو صورة إستعمارية أو إشارة بسيطة عابرة

---

[1]-إسماعيل السيد علي، أثر التراث في المسرح المعاصر، الكويت: 2000 ،دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دار المرجان،ص 25.

[2]-يحي الشيخ صالح، شعر الثورة عند مفدي زكرياء، ط 1. قسنطينة: 1987 ،دار الشعب ، ص 336.

[3]-المرجع نفسه، ص نفسه.

يكشف فيها المبدع عوالم وحضارات القرون، السائدة من عرب، ويونان، وفراعنة ...، وإسقاطها على الحاضر المعاصر عن طريق الإيحاءات والدلالات غير المباشرة، يحددها السياق.

2-الرمز الديني: لقد كان التراث الديني في كل العصور، ولدى كل الأمم مصدرا من مصادر الإلهام، حيث يستمد منه نماذج وموضوعات وصور أدبية، وما زال القرآن الكريم المعين الثر بالدلالاتالإنسانية والفنية التي تضفي على الصورة الأدبية عنصر الحيوية والأصالة، ليستقي منه الأدباء تجاربهم الإبداعية إضافة إلى السيرة النبوية والشخصيات الدينية الشهيرة، والكتب السماوية والأنبياء -عليهم السلام- فهي كلها رموز دينية تشكل ذاكرة الأمة العربية الإسلامية بما تضمره من إيحاءات دلالية.

3-الرمز الصوفي: لقد أصبحت رغبة المبدع ملحة في ولوج تجارب جديدة والإرتقاء إلى فضاءات أرحب تستوعب واقعه بكل تراكماته الثقافية والإجتماعية والسياسية ويطمح إلى تطعيم كل ذلك بجماليات راح يبحث عنها في الموروثات الثقافية من جهة ويصبها في شكل حداثي منفتح على إمكانات فنية هائلة أخرى، فكان ذلك الوهج الصوفي الذي أخذ بقلوب الأدباء، فراحوا ينهلون من منابعه متكئين على لغة تخفي حقيقتها وراء أستار الرموز الصوفية، وغاية الأديب من هذا التوظيف "هو الجمع بين النقيضين عالم الواقع وعالم المثال، للوصول إلى نوع من المصالحة بين مادة والروح أو إحداث نوع من التوازن في الشخصية الحاضرة، والأزلية للإنسان"[1].

[1]-عثمان حشلاف، الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، ص 15.

كما أكد ذلك الشاعر كولوردج.

4-الرمز التاريخي: يستنزل فيه الكاتب الدلالات التاريخية على الأبعاد المعاصرة وإن أبرز الرموز التاريخية تستقي من التاريخ العربي الإسلامي، وهي تتنوع بين الشخصيات وبين الوقائع والأحداث.

5-الرمز الأدبي: فقد يستحضره الأديب بإستخدام وتوظيف رموزا لشخصيات أدبية أو أقوال مشهورة، ليخلق به رمزا ينبض بدلالات إيحائية لتجربة شعورية جديدة، مثلما نجد ذلك عند الشاعر أمل دنقل الذي إستدعى أبياتا للمتنبي لتكون معادلا موضوعيا لتجربة جديدة يقول فيها:

ما حاجتي للسيف مشهورا

ما دمت قد جاوزت كافورا

وعيد بأية حال عدت يا عيد

بما مضى أم لأرضي فيك تهديد

وهكذا فقد وجد الأديب العربي في هذا التنوع التراثي المعادل الموضوعي للواقع المعيشي وبابا من أبواب التأصيل للظاهرة الأدبية ومسايرة الحداثة والمعاصرة بشرط أن يخرجه من الدائرة التداولية التي تبقيه واضحا، يفتقد لأهم خصائص الرمز وهو الغموض والإيحاء بتفجير طاقاته المخزنة والإبتعاد عن التقييد الدلالي الذي يقربه من اللفظ اللغوي ذي المدلول المحدد المتفق عليه.

ب-الرمز الخاص: يعد الرمز الخاص أرحب مجالا من حيث أن الأديب يجد فيه حركية وحرية أكبر "ولهذا يكون رمزا خاصا به على الأغلب، لأنه يختاره عادة من بين آلاف الجزئيات التراثية والحياتية الصغيرة".[1] فخصوصية هذا النوع من الرموز تكون نابعة من ابتداع وخلق المبدع نفسه لهذا الرمز، يستقيه من مصادر تراثية أو طبيعية "دون أن يسبقه إلى غيره ليعبر عن تجربة أو شعور ما"[2]، فهو رمز جديد لم يتداول ولم يستهلك، مما يتيح له نثر إشعاعات وإيحاءات توفر له المتعة والفائدة.

2- مستوياته

يتحقق الرمز بواسطة الألفاظ التي تتحول إلى أدوات لغوية تحمل وظائف جمالية وتكون دالة على مدلولات، وقد تتحقق قيمة الرمز بالكلمة المفردة أو الوحدات اللغوية البسيطة، كما قد تتآزر فيها بينها تآزر كليا تمتد على رقعةالنصكله فيخلق بذلك رمزا كليا، فيعدوا الأول رمزا جزئيا، أو بسيطا، بينما تأتي الثانية في صورة مركبة، وهكذا فإن البناء الرمزي يتشكل من خلال الإطار الكلي، وهذا لا يعني حصر الرمز في هذا المجرى بل إن هناك رموزا لا تعد، فهي بمثابة جداول صغيرة تتدفق وتؤدي إلى المجرى الكبير لتلتحم به مكونة معه الإطار الكلي، وعليه يمكننا تقسيم النص إلى هذه المستويات:

أ-الرمز الجزئي أو البسيط:

[1]-محمد فتوح أحمد، الرمز في القصيدة الحديثة، ص 209.

[2]- يحي الشيخ صالح، شعر الثورة عند مفدي زكرياء، ص 355.

وهو "أسلوب فني تكتسب فيه الكلمة المفردة أو الصورة الجزئية التي تتراءى في شتى أنواع البيان قيمة رمزية من خلال تفاعلها مع ما ترمز إليه، فيؤدي ذلك إلى إيحائهاوإستثارتها الكثير من المعاني الخفية"[1]، وهو يقوم على الإيحاءات التي تبثها الصورة الجزئية أو الكلمات المشعة ذات الإرتباط بأحداث تاريخية أو سياسية، أو تجارب عاطفية أو مواقف إجتماعية، أو ظواهر طبيعية، أو أماكن ذات مدلول شعوري خاص.

ب-الرمز الكلي أو المركب:

وهو "الفكرة المطلقة أو المعنى الأساسي، أو المحور الذي تدور حوله كل الصور الأدبية، على أن تكون تلك الفكرة هي التي تنظم كل الصور الجزئية، التي تتناثر في النص

؛ ومهما تناثرت فروعها فإن قوة أثيرية تربط بينها برباط وثيق ينبع من التجربة الشعورية".[2]

وإن الرمز الجزئي يسهم في جعل المتلقي في تفاعل مع الرمز الكلي، الذي ينبع من المعنى الإيحائي الذي يقدمه بناء النص حين تتعاون جميع صورها وعناصرها الفنية لتقديم هذا المعنى الرمزي، فهو لا يقوم على تمثيل الفكرة المحددة الواضحة المعالم، وإنما يقدم رمزا عاما ينبع من تكامل بناء النص، ويأتي رمزا ثريا بالإيحاءات التي تحمل أكثر من تأويل وأكثر من تفسير، وهذا النوع من الرموز

---

[1]-يحي الشيخ صالح، شعر الثورة عند مفدي زكرياء،ص 356.

[2]-المرجع نفسه ، ص 357.

يعتمد على الصور الرمزية المركبة أكثر من اعتماده على الرموز المفردة، وتحقق الصور فيه هذا المعنى الرمزي العام، وبعبارة أو جز فهو "إطار كلي تتآزر في بنائه وسائل الأداء المختلفة من ألفاظ وصور وإيقاعات".[1]

ثالثا: خصائص الرمز

هناك سمات وخصائص تميز الرمز ولا تجعله مجرد إشارة أو علامة دالة وقدم تم استنباطها من المفاهيم المتعددة له، وأهم هذه الخصائص:

1-الغموض:

إذا رجعنا إلى مدلول كلمة الغموض في الدراسات النقدية، فسوف نجد أن ابن الأثير في المثل السائر يرى أن" أفخر الشعر ما غمض فهو لا يعطيك غرضه إلا بعد مماطلة"[2] وما يصدق على الشعر يصدق على النثر كالرواية والمسرحية، بحيث إننا حين نكتب نصا غامضا، يكون ثريا من حيث الدلالة والتأويل، مما يجعله قابلا للاكتشاف، والانزياح، أيضا بما يحمله بناؤه اللغوي من إيحاء، ولا مكان في النص للسطحية والتقريرية والمباشرة بشرط إن لا يكون الغرض من الرموز إخفاء الأشياء من أجل البحث عنها، فيتحول النص الأدبي إلى لغز كبير تحار فيه الأفهام، بل لعل الأديب نفسه لا يدري ماذا يريد، وهكذا يكون الغموض من أسباب إختلاف رؤية متلقي العمل الأدبي ووقوعه في دائرة الاغتراب.

---

[1]-يحي الشيخ صالح، شعر الثورة عند مفدي زكرياء، ص 227.

[2]-ابن الأثير، المثل السائر، تحقيق: أحمد الحوفي، مصر: دار النهضة، ج 4، ص 07.

2-الإيحاء:

وهو أن يكون الرمز مفتوحا على دلالات متباينة ومختلفة، حيث أنها عنوان للجمال الفني للتجربة، حيث الكثافة والعمق، وتعدد القراءات والتأويل.

3-الإيجاز:

وقد اعتبره درويش الجندي "دعامة أساسية من دعائم الرمزية العربية الأسلوبية"[1] يسقط ابن سنان الخفاجي الرمز على الإيجاز في قوله "والأصل في مدح الإيجاز والإختصار في الكلام، أن الألفاظ غير مقصودة في نفسها، وإنما المقصود هو المعاني والأغراض التي احتيج إلى العبارة عنها بالكلام"[2].

4-الاتساع:

وهو اللفظ الذي يتسع فيه التأويل وينطبق أيضا على التعبير الرمزي، وقال السبكي بشأن التأويل "وهو كل كلام تتسع تأويلاته فتتفاوت العقول فيها لكثرة احتمالاتها"[3]، فالدلالة الرمزية تتسم إذن بالتراكم الدلالي أي طبقات متراكمة من المعاني يتيحها التأويل.

5-السياقية:

---

[1]-درويش الجندي، الرمزية في الأدب العربي الحديث، القاهرة: 1958 ، مكتبة نهضة مصر، ص 20.

[2]-ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، تحقيق: عبد المتعال لا صعيدي، مصر: 1953، ص 251.

[3]-بهاء الدين السبكي، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، مصر: 1937، ج 4، ص 469.

وهي إحدى خصائص الرمز، حيث يكون السياق في الرمز كالعينات السيميائية في النص يوجهه ويخلق له فضاءه الدلالي.

6-غير المباشرة في التعبير:

وهي السمة الأساسية التي بني عليها النص الحداثي برمته، كما يعد ركيزة أساسية من ركائز الأساليب الرمزية يقول مالارميه:" سم شيئا باسمه، يحدث منه ثلاثة أرباع شاعريته"[1]، كما أنها سمة بارزة في الكتابة المسرحية والروائية وفنون النثر الأخرى.

رابعا:الرمزية وتجلياتها في الأدب والمسرح

كانت الرمزية Symbolisme أحد الإتجاهات الهامة فيالأدبوالفنظهرت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر على أيدي الشاعرين الفرنسيين ستيفان مالارميStéphane Mallarmé وبول فرلينPaul Verlaineاللذين خرجا عن المذهب البرناسي والواقعية الطبيعية وكانت الرمزية "رافضة للرومانسية لإنجرافها مع الإنسياب التلقائي للأديب، والبرناسة في شكليتها الضيقة، والواقعية في رصدها التسجيلي والفوتوغرافي للواقع"[2].

وإذا أردنا تأمل هذا التعريف جيدا، لا شك أن سؤالا مهما يطرح نفسه، ومفاده

---

[1]- بهاء الدين السبكي، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح ، ص 469..

[2]-نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، ط 1. مصر: 2003 ، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، ص 299.

هل التيار الرمزي قد ظهر دفعة واحدة، بحيث لا نجد له إرهاصات أو صدى في تلك المذاهب التي رفضها؟.

نقول أن الرمزية الأدبية تعتبر نتيجة نهائية للتطور الذي بدأ بالرومانسية التي ظهرت خلال القرن الثامن عشر، وكانت تنطوي على أفكار معقدة، ولم تكن مجرد نزعة عاطفية لا تعبر إلا عن حالات النفس الباطنية في بحث مستمر مع الذات بحيث فرضت وجودها على أجناس الأدب جميعها، بما فيها من بساطة وتلقائية إعتمادا على الطبيعة التي شكلت للرومانسيين مصدرا ما لرموزهم، كما ارتبط مفهوم الرمز بفلسفة الحلم الذي اهتم بها الرومانسيون خاصة الكاتب الأماني هيدر Herderk، إلا أن هذا الملمح ظل عندهم يتحرك على السطح دون العمق، مع إستفادة الرمزيين من هذا الإرث الرومانسي ونظريات فرويد في معالجة الحلم الذي "غدا عندهم ضربا من الممارسة الصوفية"[1]، كما أفادت من البرناسة في صفاء الأسلوب وجمالية التعبير، وكذلك من الكلاسيكية في امتناعها عن الهذيان والاهتداء بالفعل بعد إن يذاب ويصهر في بوتقة التجريد.

وقد دعا الرمزيون إلى الاهتمام بالتعبير عن أسرار الكون والوجود وما وراء الطبيعة وعالم الأفكار والمشاعر الغامضة والشعور الداخلي، وهي ضد التقريرية والخطابية، كما اعتمدت الرمزية على خاصية المزج بين الحواس، والدمج بين وظائفها لكسر حدود المنطق والعقل اللذين يقيدان عالم الشعر والأدب، فترى الأديب

[1]–إبراهيم رماني، الرمز في الشعر العربي الحديث، ص 76.

يسمع قدوم الظلام، ويسمع نور الصباح وقد كان بودلار أول من طبق نظرية الحواس في شعره، ويبرر محمد مندور هذا المزج أدبيا فيقول:" ... من الواجب على الأديب أو الشاعر الذي يريد أن يستنفذ كل ما في نفسه وينقله كاملا إلى نفس الغير، أن ينقل ألفاظ من مجال حسين معين إلى مجال آخر إذا كان هذا الثقل بعينه على مدفعه، وهو نقل الأثر النفسي إلى الغير"[1]، ومفاد هذا القول أن هذا المزج إذا وجد لغير نقل الأثر النفسي المتولد عن التجربة، عد ذلك تهويما وهذيانا، وما دام الأدب خلقا وسحرا وجمالا وكشفا ورؤيا، فعلى الأديب الإستمرار في البحث عن الأساليب والطرق الفنية التي تصور الحقيقة وتقدمها للمتلقي في شكل أدبي راق.

كما ميز الرمزيون بين الرموز المصطلح عليها وبين الرموز الفنية ورأوا بإمكانية إدماج ما اصطلح عليه من الرموز في العمل الأدبي، بعد إعادة صياغتها من جديد، بحيث أن مضمون الرمز يمكن ترجمته إلى شيء آخر، فهو متباين في التفسير والتحليل والدلالة ولا يقبل أن يستنفذ معناه، إذ هو عملية ديناميكية متجددة، وبمقارنته مع الأساليب البلاغية التقليدية كالتشبيه والمجاز والاستعارة يبدوا أنها عملية فكرية سكونيةاستاتيكية تضع دائما حدا ونهاية لتداعي المعاني؛ فهي تكون بمثابة لغز حله واضح، في حين يفجر الرمز المعاني والدلالات ويولدها ويجعلها دائما في حالة حركة، وهكذا يغدوا الرمز لغة شعرية قائمة بذاتها وليس مجرد أداة للتشبيه والإستعارة والتورية، وهذا ما جسده رأد الرمزية بودلير في قصيدته مراسلات(Correspondance) التي "أحال فيها كل الأشياء والمعاني إلى رموز

[1]–محمد مندور، الشعر المصري بعد شوقي، مصر: 1960 ، دار نهضة مصر، ص 33.

بحتة، فكانت مدخلا للتوظيف الفني الجديد للرمز، بعيدا عن الإستعمال التقليدي له في الأساطير والملاحم القديمة"[1]، فالإنسان عند بودلير "كائن رمزي حي يسير وسط غابة مليئة بالرموز وجميع الأشياء الملموسة عبارة عن صدى مجسد للحقائق الروحية التي تحلل في الوحدة المطلقة المظلمة المضطربة التي يتكون منها العالم غير المرئي"[2]

كما يعد بودلير من النماذج العليا للتيار الرمزي من خلال ديوانه أزهار الشر الذي صدر عام 1957 وكذلك بول فرلين في دواوينه أغنيات دون كلام وحكمة ونشير إلى آرثر رامبو (ArtherRumbo) الذي اعتمد في بناء القصيدة "على اللاوعي وتداعي الصور تداعيا حرا تتراسل فيه المدركات على نحو لا يتقيد بالزمان والمكان"[3].

وتبلغ الصيغة لارمزية ذروتها على يد مالارميه، بل إنه عند بعض الدارسين يعد المؤسس الحقيقي للرمزية، ومع وفاته سنة 1898 بدا وكأن التيار الرمزي يحتضر بوفاة رائده الأكبر، ولكن ذلك لم يمنع من إمتداد هذا التيار، فقد إمتد إلى الرواية والمسرحية ليشمل جميع الفنون، ففي الرواية فإن دستويفسكي في روايته البحث عن الزمن الضائع يمثل خير تمثيل الإتجاه الرمزي، وإلى جانبه تبرز أسماء منها جيمس جويس وحيل روما وريتشارد هوفمان، وتولوستوي، وبلزاك، همنغواي، مع

---

[1]–محمد منضور ، الشاعر المصري بعد شوقي ، ص 34.

[2]–نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، ص 305.

[3]–Jean Sterart, Poetry in France and England, London, 1931, p 25.

ما تتميز به أعمالهم من روائع الواقعية، إلا أنهم وظفوا الرمز توظيفا بارزا في كثير من الأحيان.

أما في المسرح فيعتبر الكاتب البلجيكي موريس ميترلنك (Maurice Meaterlincke) 1862-1949، مؤسس قواعد المذهب الرمزي في المسرح، فقد أعلن في مقالته تراجيدا كل يوم من كتابه كنز المتواضع عام 1896 أن مهمة الشاعر هي كشف الخصائص الخفية اللامرئية في الحياة ولا نخالها إلا دعوة لإتخاذ الرمزية منهجا للكتابة، التي تتيح الكشف عن جوهر الأشياء بخلاف الواقع المادي الملموس وقد استعان هذا الأديب بأعمال اسخليوس كنماذج للدراما "التي لا تتضمن حركة أو حادثة، وإنما حدثا سيكولوجيا فقط، وبهذه النظرة تتسع الدراما الرمزية عنده لتلتقي مع كل التجليات المسرحية للحلم والخيال"[1]؛ فالأساس عنده هو البعد عن معالجة الواقع عن طريق المكاشفة والإقتراب من الخيال والحلم، وفي هذا يلتقي مع الإتجاه النفسي في مفهومه للرمز.

وتعد مسرحية الطائر الأزرق التي كتبها عام 1908 من المسرحيات التي جسدت الرمزية و"فيها يصور تجربة الإنسان في بحثه الدؤوب عن السعادة، وحقائق تلك السعادة التي تجبر بطل المسرحية بحثا عنها، ليكتشف في نهاية الأمر أنها لا توجد إلا في أعماقه وهو فقط تعوزه تلك القوة والروابط المعنوية التي تصل الإنسان

[1]-مجد القصص، مدخل إلى المصطلحات والمذاهب المسرحية، الأردن: 2006 ،منشورات أمانه عمان، مطبعة الروزنا، ص 100.

بالآخرين والأشياء"[1]، وقد نجح نجاحا كبيرا "فأبطاله شخصيات غير عادية هشة هوائية، غامضة، تروح وتجئ في ضوء أثيري فاتن مؤثر، وهي جميعها تمثل رموزا لأحكام الكاتب"[2].

ونرى أيضا هذا الاتجاه بوضوح عند أيسن النرويجي، فقد رمز في مسرحياته إلى قوى الشر الكامنة في النفس البشرية بشخصيات غريبة وغايته هو توجيه السلوك الإنساني وتكييف أعماله مثل مسرحيتي الأشباح والبطة البرية بحيث تمكن من التوظيف الدرامي للرمز وأثر في معاصريه.

وظهرت الرمزية عند المتأخرين، فقد استوحى أندري جيد André Gide مأساة أوديب عندما كتب مسرحيته من ثلاثة فصول أطلق عليها الإسم نفسه عام 1932 حيث حرص منذ البداية على تحويل المأساة إلى دراما، مازجا العنصر المأساوي بالحياة اليومية كما كتب جون بول سارتر Jean Paul Sartreمسرحيتهالذباب على نهج الرمزية، وإنتجوبا للكاتب أنوي وحرب تراوده لن تقوم لـ"جيرودو" وهي أغلبها رموز أسطورية بعثها أصحابها في قالب مبتكر للتعبير عن تجارب جديدة عاشها أصحابها فأبدعوا روائع الفن المسرحي العالمي.

وإذاكانت الرمزية قد وجدت صدى في الأدب الأوروبي سواء كان شعرا أو نثرا، يجب أن نسأل "ما تأثير هذا الملمح على أدبنا العربي الحديث؟ وما تجلياته في

---

[1]–المرجع نفسه ، ص 100.

[2]–مجد القصص، مدخل إلى المصطلحات والمذاهب المسرحية،ص100.

النص المسرحي باعتباره محور الدراسة وغايتها؟"[1].

إن الرمزية بمفهومها الفلسفي الذي عرف في النص الثاني من القرن التاسع عشر لم يعرفها الأدب العربي القديم، وإنما عرف رمزية المجاز بألوانه البيانية، المعروفة التي لم يمسها الغموض إلا نادرا، وفي مواقع محددة، ذلك أن الأديب العربي القديم كما يقول أنطوان كرم "أميل إلى الوضوح والواقع منه إلى الغموض والتجريد"[2].

وذهب محمد فتوح أحمد إلى أن الأدب العربي قد عرف منذ أمد طويل نمطا آخر من أنماط الرموز العامة وهو الرمز الصوفي، ومنه تتجلى قيم روحية وفنية تصله بالرمز المعاصر من جهة ويتعدى عنه من جهات، ومفاد ذلك أن كل من الرمز والصوفية يعبر عن حالات وجدانية تتسم بالغموض والتجريد، فتتمرد على عالم الحس، ليتحد بالمجال الإلهي فتعجز اللغة بدلالتها المتواضع عليها عن إستيعاب دقائق تلك الحالات، فلجأت الصوفية إلى المعجم اللغوي للغزل والخمريات لتقرير تلك القيم الروحية، فكان القرب والبعد الوحش والأنس، الغيبة والحضور وكانت بمثابة رموز صوفية على أن "شعراء الصوفية كثيرا ما كانوا يكفون المتلقي عناء البحث عن مضامين رموزهم حتى مع وجود الإصطلاح والقرينة فكانوا يقدمون لشعرهم أو يعقبون عليه، مما يجلو غموضه، ويكشف عن مراميه"[3] ويتبين من هذه

---

[1]–أنطوان غطاس كرم، الرمزية والأدب العربي الحديث، لبنان: 1949 ، دار الكشاف، ص 10.

[2]– المرجع سابق، ص 11.

[3]– عبد الحكيم حسان، التصوف في الشعر العربي، 1954 ، مكتبة الأنجلو مصرية ، ص 318.

الإشارة أن الرمز الصوفي لم ينطبق تماما على معنى الرمز الفني بالمفهوم الحديث لإفتقاره إلى الإيحاء والتلقائية وكثرة التأويل.

أما الأدب العربي الحديث فقد عرف الرمزية بمفهومها الفلسفي نتيجة الاحتكاك المتواصل مع المنتوج العربي، وتواصله مع الثقافة الإنسانية، وتعميقا لعملية الإبداع الفني وإن لم يكن متمذهبا على شكل مالارميه وألان بو، "إذ كان يجنح إلى القالب الإستعاري الذي يكاد يصل أحيانا إلى مرحلة الرمز، مع إيثار التعبير الرمزي المعتمد على تراسل الحواس واختيار الألفاظ ذات الإشعاع الموحي والموسيقى الصوتية"[1]، وقد كان الشعر سابقا في الأخذ من التيار الرمزي، بحكم جدلية التأثير والتأثر، فقد قرأ الشعراء العرب الفلسفة الرمزية واطلعوا على نماذجها وتأثروا بها ثم إتخذها بعضهم مذهبا فأبدعوا ما شاء لهم الإبداع من دون أن يفقدواأصالتهم.

فقد سجل بشر فارس والسياب وخليل خاوي وأدونيس علي أحمد سعيد ونازك الملائكة وغيرهم أعمالا فنية رفيعة عبرت عن هذا التيار الجديد في الأدب العربي الحديث، ويمكن أن يعد هؤلاء الشعراء من المؤسسين لهذا المذهب، وهذا ما ذهب إليه درويش الجندي إلى أن الرمزية ومبادئها أقوى وأشد عند شاعرين من شعراء الأدب الحديث محاولا تقليد الفرنسيين في المبادئ والإنتاج معا وهذان الشاعران هما بشر فارس وسعيد عقل.

[1] – درويش الجندي، الرمزية في الأدب العربي الحديث، ص 35.

حتى بعد إنهيار هذا المذهب إستمر توظيف الرمز بإعتباره ملمحا حداثيا يقوم على الإيحاء والتأويل وتعدد القراءة، ويمكن أن نذكر على سبيل المثال لا الحصر أسماء شعرية وظفت الرمز بكثافة حتى غدا النص غابة من الرموز قد يستحيل على القارئ فك شفراتها كـ نزار قباني ومحمد درويش وأملدنقل وغيرهم، وللتأكيد فإن الرمزية العربية الشعرية انبثقت من الإلتزام القومي، فهي كتابة جديدة هدفها "خلق معادل للتحول الحاصل، وكما يمكن أن يحدث في المستقبل"[1].

وتجدر الإشارة إلى أن تأثير الرمزية كمذهب لم ينقطع حتى بعد انهياره حتى أننا نجدها مؤثرة في الإتجاهات التي ظهرت بعدها كالتعبيرية والسريالية، وهكذا لم يقتصر تأثيرها على الفترة الزمانية التي سادت فيها، ولا على آثار روادها الأوائل وهذا هو جوهر الفرق بينها وبين الرمز الذي هو إشعاع يسبح في فضاء الزمن لا تقييده سلاسله، كما لم يعد يقتصر على الشعر باعتباره –أي الرمز– بمنأى عن الموضوعية وينزع نحو التجريد وينفر من الواقع الحسي حيث "اعتمدت الرمزية في بداية نشأتها اعتمادا كليا على الشعر، ثم أنتقلت إلى المسرحية ثم إلى الرواية واتسع نطاقها ليشمل جميع الفنون"[2]وبإعتبار الدراسة تتركز في الأدب المسرحي، سنحاول أن نستجلي بعض الكتابات المسرحية التي حاول أصحابها إقتناصا شيئا من الرمز كوسيلة فنية حداثية، يتوارى حولها المعنى في إحتشام يترقب متلقيا يشغل آليات

[1]–نسيب نشاوي، المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ص 500.

[2]–محمد البصير، الرمز الفني في الرواية العربية المعاصرة، جامعة الجزائر:1993 ،مخطوط لنيل درجة دكتوراه دولة، معهد اللغة العربية وآدابها، ص 31.

قراءته ليعيد قراءة هذا المعنى.

فعلى مستوى الأدب المسرحي نجد "أن أدباء الرمز قد ضاقوا ذرعا بالمسرح الواقعي الذي لا يهتم إلا بتصوير الحياةاليومية وإنتقادها أو تقديم نموذجا من الحياة فوق خشبة المسرح، اعتمادا على كل ما هو تقريري، مباشر وجاهز بدلا من إضافة البعد الجمالي باعتبار أن الكناية المسرحية هي صياغة جمالية للواقع".[1]

فحاول هؤلاء الأدباء –جاهدين– إيجاد مسرح يعبر عن أرائيهم ويعلن عن أفكارهم وذلك بتخليص المسرح من الأسلوب الواقعي ومن التفاصيل غير الضرورية والمفاجآت والحيل المسرحية المفتعلة، وإستبدالها بوسائل إيحائية؛ وهكذا دخل الرمز دائرة المسرح سواء في التأليف المسرحي أو تتليك المنصة أو الديكور، فلن نستغرب بعد ذلك إذا رأينا المسرح يتأثر في دراميته وهيكله العام بالرمز، والحق أنه بوسع الدارس أن يلاحظ في عدد من النماذج المسرحية التي أبدعها الأدباء العرب في العصر الحديث سخاء في الرمز، حيث بات هم الأدباء المسرحيين "تجاوز المألوف وتخطي الحد المعلوم، وابتغاء صياغة لغة أخرى وعالم جديد، فأصبح النص إنزياحا عن النمط التعبيري المتواضع عليه وهو الخروج عن السنن اللغوية"[2]، فالكثير من الأعمال المسرحية مهما تقادمت فهي لازالت تنحت بقاءها في ذاكرتنا، وترسم إشارة استمرارها في أفق الكتابة المسرحية، لأنها استطاعت أن تبني عالما دراميا عميقا

[1]–محمد مسكين، (مفهوم الكتابة المسرحية النقدية)، ط 1.مطبعة الأنباء، يناير 1987 ،مجلة التأسيس المغربية، ، ص 50.

[2]–إبراهيم رماني، الرمز في الشعر العربي الحديث، ص 77.

بكل العناصر الدرامية التي لا تقوم إلا عليها مثل: الشخصية والفضاء والحوار باعتبارها علامات كبرى تتيح إنتاج دلالات مضاعفة، ولعل في وقوفنا على النماذج من التوظيف الرمزي في المسرح العربي الحديث، ما يوفي بالبحث إلى الغاية من هذه الفقرة أعني توظيف الرمز الفني في الأدب المسرحي العربي العربي الحديث، وقد يكون لنا فيما كتبه توفيق الحكيم من مسرحيات خير مثال على توظيف الرمز المسرحي، كما نجد في مسرحية الضيف الثقيل "الذي كتبها في مطلع حياته الأدبية والتي ترمز إلى التواجد الإنجليزي في مصر، وسيطرته على البلاد باعتباره ضيف ثقيلا غير مرغوب في وجوده ويطول إنتظار الكل لوقت رحيله"[1]، ويبدو –من عنوان المسرحية– أن وطأة الموضوع كانت شديدة على توفيق الحكيم، مما "جعل اللجوء إلى الرمز أقوى في التعبير عما في مكنوناته نفسه من آلام وأحزان"[2] وإن هذه النزعة الرمزية ظهرت جلية عند الحكيم بعد عودته من فرنسا، حيث أصبحت ملمحا يميز مسرحياته، وكانت الأسطورة هي المعين أكثر لإنتاجه الرمزي، وقد تنوعت مصادره الأسطورية تنوعا كبيرا يشمل القصص المستمدة من التاريخ والتراث الإسلامي مثل: مسرحيات أهل الكهف وسليمان الحكيم وشهرزاد والسلطان الحائر والملك أوديب أو المأخوذة من الأساطير الفرعونية إزيس أو من الأساطير المستمدة من الفلكور الشعبي كما هو الحال في مسرحية يا طالع الشجرة وهو في هذا بعيد تشكيل

[1]–أحمد أبو مطر، الرواية في الأدب الفلسطيني، ط 1. لبنان: 1982 ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص 297.

[2]–المرجع نفسه، ص نفسها.

الأسطورة تشكيلا خاصا ويصيف لها أبعادا جديدة بعيدا عن المحاكاة الحرفية.

وتعد دراما العبث أو اللامعقول مصدرا هاما للرمزية عند توفيق الحكيم وبعض المسرحيين العرب، تأثرا بمسرح صموئيل بكيت ويونسكو، هذا الإتجاه الفكري الحديث الذي لا يعترف بالمنطق طريقا للفهم والتمييز فقد رأى أصحابه أن يكون لهم أسلوبهم الخاص في التعبير عن إحساسهم الدرامي والضياع وفقدان الثقة، حيث الشعور بالدهشة من الوجود المحيط، ثم الشعور بالقلق والحيرة من هذا الوجود، وكان السعي للخروج من هذه الأزمة هو طريق السخرية العنيفة من العالم المفعم بالزيف والكذب، ومن إنسان هذا الوجود الذي يخفي في داخله عالما من البشاعة؛ وأن الإتجاه الرمزي له صلة وثيقة بهذا النوع من الدراما، حتى أن إرنست فيشر (Ernest Fisher) يرجع أصول أدب العبث إلى "المذهب الرمزي الفرنسي، وخاصة إلى الشاعر رامبو الذي ينطوي أدبه على عنصر اللامعقول وعدم خصوعه للمنطق أو لمفهوم عقلي"[1].

وتتجلى الرمزية اللامعقولية عند الحكيم في مسرحية يا طالع الشجرة التي نشرت عام 1962 فالشجرة من خلال السياق المسرحي تكون رمزا للخصوبة والعطاء وخطط النوع، من حيث أن الكاتب يقيم علاقة تماثل بينها وبين المرأة الزوجة في المسرحية، فكانت هذه المسرحية نوعا من التجريب الذي يهدف إلى التحرر من

[1]–تسعديتآيت حمود، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، جامعة القاهرة: 1979 ،مخطوط ماجستير، كلية العلوم، ص 29.

اسس التقليدية في الفن، مع الإختلاف مع العبثيين في فلسفتهم وإجتهاد الحكيم حسب قوله "ألا يجرجروه إلى الشكل الفني الذي اشتهروا به"[1].

كما كتب صلاح عبد الصبور مسرحيته مأساة الحلاج موظفا الرمز الفني الذي أستقاه من التراث الصوفي الإسلامي، فقد رمز لعذاب الحلاج بطل المسرحية لعذاب المفكرين في مفكرين المجتمعات الحديثة، وحيرتهم بين السيف والكلمة، وقد عبر عن ذلك بنفسه حيث قال:" فكانت مسرحية مأساة الحلاج معبرة عن الإيمان العظيم الذي بقي لي نقيا لا تشوبه شائبة وهو الإيمان بالكلمة"[2].

وعن التوظيف الرمزي في المسرح السوري نجد سعد الله ونوس وعلي عقله عرسان وغيرهما، أما ونوس فقد أتخذ من التراث مصدرا يستمد منه مسرحياته، ونذكر على سبيل المثال مسرحيته الفيل يا ملك الزمان عام 1971 هذه الحكاية الشعبية التي أذاب فيها ونوس الزمان وألغى حدود المكان، ليضع بها معادلات موضوعية للواقع الراهن، ويعرض من خلالها مشكلة السلطة وعلاقتها بالشعب وعلاقة الشعب بها في أسلوب رمزي إنتقادي ساخر، ممزوج بمرارة الواقع السياسي العربي المتردي، فيه الكثير من التسيس والتحريض على الفعلحيث شكلت الكتبة عنده منذ البدء مجلا يطرح فيه قضايا إنسانية، فقد نظر إلى المسرح والكتابة المسرحية على أنها حاجة، ولا حاجة للمسرح إذا لم يطرح قضايا إنسانية جوهرية وإنا كنا نأخذ عليه غياب

[1]–المرجع نفسه، ص 30.

[2]–صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، لبنان: 1977 ، دار العودة، ص 120.

التفاؤل وسيطرة اليأس والتشاؤم في جل أعماله المسرحية.

أما عرسان فهو "رائد من رواد الحركة المسرحية السورية العربية المعاصرة، جمع بين الإخراج والتمثيل والتجربة، ونراه في هذه الحركة الإبداعية يرتبط إرتباطاوثيقا بقضايا أمته وقضايا الإنسان عموما".[1]

اتسمت أعماله المسرحية بالطابع الرمزي الممزوج بالواقع وما وراء الواقع، لغرض نراه فني وآخر إنساني، ومن مسرحياته الأقنعة والغرباء والسجين95وتحولات عازف الناي هذه النماذج عبر فيها عن حالات الإغتراب التي يعيشها الإنسان داخل مجتمعه نتيجة القهر السياسي، كل ذلك بتقنيات إيحائية، اعتمد فيها عرسان على الأخيلة، وفي ذلك زاوية بين الرمز والواقع، بلغة نجدها ترتقي نحو التكثيف الدلالي والإنزياح، ولرقيها الفني ومضمونها إيجابي الملتزم، نجد أن الكثير من النقاد والدارسين قد وقفوا عند قراءتها، وكان الكاتب المسرحي والروائي الجزائري عز الدين جلاوجي أحد هؤلاء، فقد ذكرته بروائع توفيق الحكيم المسرحية، وبالعملاق محمد المسعدي ورائعته الخالدة السد، وهذا ما ذكره في مقدمة دراسته النقدية الموسومة بـهكذا تكلم عرسان شطحات في عرس عازف الناي كشف فيها عن مدى التزام عرسان في أعماله الفنية بواقعه الإنساني أما عن الملمح الحداثي في الإنتاج المسرحي على مستوى المغرب العربي فيمكن القول أنا محمد مسكين يمثل ذلك، هذا

[1]–محمد جلال أعراب، خطاب التأسيس في مسرح النقد والشهادة، ط 1. المغرب: 2009 ، نزيهة بركان، ص 24.

الكاتب الذي حاول أن يجمع بين ثلاثية هي: المعرفة والإيديولوجية والرؤية الجمالية فقد قصد في الأولى التنقيب عن أساليب علمية لإكتشاف الحقيقة وتجريب طرق متقدمة في المسرح وخلق تبادل بين الحقول المعرفية؛ أما الثانية أو الثالثة فهي تأكيد على أن لا مسرح دون حمولة إيديولوجية ولا رؤية جمالية، هذه الرؤية التي تتكئ على الرمز، فالكتابة المسرحية عنده لا تعكس الواقع بتفاصيله بل يعيد صياغته في قالب رمزي، ينفتح على القراءة والتأويل ويبدوا هذا الملمح جليا في مسرحياته نيرون السفير المتجول وإصريا أيوب قاضي الفئران وغيرها.

وفي الاتجاه، الفني في الرمز نجده أيضا عند أكثر من كاتب مسرحي جزائري، لغرض تكثيف الحالة الشعورية والتعبير عن معاناة المواطن الجزائري، لا سيما في فترة الإستعمار، حيث تجسدت الرغبة في التحرر، ومن أجل ذلك سعى الكتاب المسرحيون بالجزائر إلى بث رموز الحرية في تواصل مع التراث العربي والإسلامي، ولعل هذا ما تؤيده نظرة عابرة على بعض الآثار المسرحية مثل مسرحية بلال لـ محمد العيد آل خليفة التي كتبها عام 1938، ورغم معالجتها واقعا تاريخيا إلا أن الرمز الكلي فيها يستشف من وراء عنوان المسرحية، الذي نجد له صدى قويا داخل العمل المسرحي، من حيث أن بلال هذا الصحابي الجليل رمزا للصمود والتحدي ضد الكفر والرق والعبودية، وهو الواقع نفسه الذي كان يعيشه المواطن الجزائري مع الاستعمار الفرنسي، بل إنه رمز للضعيف القوي بإيمانه "وهو دعوة للشعب الجزائري كي يصبر ويتمسك بدينه وبربه، لأنه سيجعل له الأسباب ليخرج

مما فيه من محن، كما هيأ الله تعالى أبا بكر لينقذ بلالا"[1]، و"هكذا يكون الرمز التاريخي قد اعتنى حقا بدلالات الحاضر، وأضاف أغراضا إنسانية دائمة إلى جانب غرضه المحدود في سياق التراث، فتتسع بذلك مساحة الإيحاء عندما يصنع الرمز"[2].

أما الكاتب أبو العيد دودو فيفيد من تأليف رموزه من الواقع الوطني فهو في مسرحيته التراب التي ألفها عام 1954، يلفت نظرنا إلى الأرض، الانتماء، الهوية، الثورة ...، ولو ربطنا هذا المعنى بتاريخ إنتاج النص المسرحي، وهو تاريخ اندلاع الثورة التحريرية الكبرى أمكننا أن نكشف هذا الرمز في انتظار تفجير مضمونه، إنه "الصراع بين الوطنية والحب والتضحية"[3]، من أجل التراب وتحرير الأرض، فالتراب يرمز "إلى أقصى درجات حب الوطن والتمسك بتربته"[4]، ويرمز إلى الجزائر باعتباره اسم معرفة محدد، لا يمكن إطلاقه على أي حيز مكاني، وغير بعيد عن حب الوطن نستدعي مسرحية تغريبة جعفر الطيار لـ يوسف أوغليسي التي كتبها عام 1996 وهي "دراما شعرية قصيرة في مشهدين"[5]، كتبت في خريف 1996، وقد صدرت طباعتها الأولى عام 2000.

---

[1]–عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، الجزائر: 2007 ، مديرية الثقافة وجمعية أصدقاء الثقافة، مطبعة هومة، ص 59.

[2]– عثمان حشلاف، الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، ص 73.

[3]–صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ط 2. الجزائر: 2007 ، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، ص 123.

[4]–المرجع نفسه، ص نفسه.

[5]–يوسف أوغليسي، تعريبة جعفر الطيار، ط 2. الجزائر: 2003، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، ص 42.

أما الرمز على مستوى هذا العمل الإبداعي فقد إستمده أوغليسي من التراث العربي الإسلامي إما على مستوى الحدث، أو على مستوى الشخصيات أو على مستوى عنصري الزمان والمكان، (جعفر بن أبي طالب، النجاشي، الحبشة، الهجرة ...) "ليعبر [بهذا الرمز] عن واقع سياسي جزائري قائم، ويبشر في الوقت نفسه بموقف سياسي قادم، هو ما عرف بالمصالحة"[1]، فقدحاول أوغليسي أن يلبس الموقف الدرامي قناعا رمزيا شفافا، ليضع المتلقي داخل فضاء من الجدل بين اللحظة الآنية والماضي المستعاد.

وإذا روحنا نحصي الأعمال الدرامية التي نلمح فيها التوظيف الرمزي، فإن هذا المقام لن يتسع، فقد غط النص المسرحي العربي هذا الاتجاه، بحيث "لم يعد يعبر عن المحتوى تعبيرا سطحيا مكشوفا، بل أصبح يعبر عنه بشكل مثير وخلاب وموج من الشعور والحالة النفسية، فهو يحمل مجموعة من الإيحاءات والدلالات التي تنمو وتتعمق بواسطة الرمز".[2]

والكاتب العربي المعاصر عند إستدعائه الرمز، إنما هو يتوق إلى تحقيق دلالاته وإيحاءاته البعيدة، لعل من أهمها إبراز الذات العربية المكتوبة، وتقديم البديل لراهن الأمة المتناقض من ناحية، ثم رفض قوانين الظلم والقهر، وكشف ما خفي في

---

[1]–أحسن ثليلاني، توظيف التراث في المسرح الجزائري، الجزائر: 2010 ،مخطوط لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية، جامعة منتوري، ص 110.

[2]– عز الدين منصور، دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، ط 1. بيروت: 1985 ،مؤسسة المعارف، ص 777.

النفس من انكسارات واحباطات من ناحية أخرى، وكل ذلك جعله يستغيث بالرمز ليزرع بواسطة الحياة في التجربة المسرحية، ومن ثم خلق عالم نقي، غض ومتجدد وما الكاتب المسرحي سعد الله ونوس إلا نموذجا لهذا الكاتب الذي حرص على الإمتزاج دائما بكل ما هو وطني وقومي في إنتاجه الابداعي المسرحي، فنراه في كتابه "يناهض كل أشكال السيطرة من امبريالية إلى صهيونية يدافع عن كل ما هو إنساني دون اللجوء إلى ما هو معادل نقلي عن هذا الواقع الإنساني ودون التراجع إلى حدود الخطاب العادي الذي يحاكي الواقع وينقله"[1]، بمعنى أن الخطاب عند سعد الله ونوس على مستوى النص المسرحي –محور الدراسة– هو خطاب تخييلي* مفتوح على الإيحاء والتأمل والرمز، حتى وهو في علاقته مع الواقع نراه يتجاوز هذا الواقع ويطمح إلى تعديه وتخطيه، محاولا رسم واقع جديد على أنقاض هذا الواقعوكأنه يقوم بعملية هدم من أجل البناء، لذلك فالرمز ينطلق من الواقع ليتجاوزه ويصبح أكثر تجريدا، وإنه المستوى الذي لا يتحقق إلا عن طريق تقنية الرمز وفق رؤية ذاتية ليسقطها الأديب على كل ما هو إنساني، الفعل المسرحي ليست هدفه – بالطبع– تصوير أحداث إنسانية تعيشها الشخصية في واقع الحياة، وإنما هو "الإيحاء بهذا الواقع، فالفن يحقق مهمته الجمالية عن طريق الإيحاء والتلميح لا التقرير

[1]–يمني العيد، فن الرواية العربية (بين خصوصيته الحكاية وتميز الخطاب)، ط 1. بيروت: 1998 ، دار الآداب، ص 56.

* تخييلي ، بمعن بأن لأحداث في المسرحية لا تكون هي نفسها تلك الأحداث التي يعتقد أنها وقعت ،أو يمكن حدوثها في الواقع ،وهذا ما أصطلح عليه أرسطو بالمحاكاة .

والتصريح"[1].

وفي نهاية هذا العرض لمفهومات الرمز في جميع مجالاته وأنواعه وأشكاله وكذا تجلياته في الأدب عموما والمسرح خصوصا، هناك ثلاث نقاط متصلة بينما في الرمز المسرحي يجدر التأكيد عليها:

أولا: إن الرمز الفني يختلف عن غيره من العلامات والرموز دون تعارض، وإن كان يفترض أن نستعين بها في عملية التأويل وقراءة النص، ما دام النص يجمع بين كيمات عديدة نفسية، ولسانية، وبلاغية ...وغيرها

ثانيا: أن الرمز لم يكن أبدا محكوما بفترة زمنية محددة وفي ذلك إشارة إلى المذهب الرمزي بل إنه منطلق عبر الزمن يساير الحداثة وما وراءها.

ثالثا: أن الرمز المسرحي قد غداسمة النص ومظهرا من مظاهر الحداثة، هذا النص الذي إذا قرأه القارئ العادي أو شاهده لا يفهم منه إلا ظاهره، أما القارئ المتأمل فيفهم منه هذا الظاهر ولكنه لا يقف عنده بل يمعن إلى ما تحت سطحه، وما تحت السطح هو الجوهر ولكن هنا الجوهر يتلقاه المتلقي المتأمل بصورة مختلفة في الذهن، صور تتفاوت في مقدار ما فيها من جمال ومعان وأهداف، والأعجب أن متلقيا متأملا آخر قد تتخايل له صورة جديدة غير تلك التي مرت بذهن المتلقي المتأمل الأول، حيث العمل الابداعي يحتمل أكثر من تأويل وقراءة.

[1] –رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، ط 1. مصر: 2000 ، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، ص 141.

وبناءا عليه فإن هذا الفعل –القراءة– يمكن ممارسته مع العلامات النصية للنص للمسرح لـ سعد الله ونوس، من حيث أنه "مشروع دلالي وجمالي يكتمل بالقراءة النشطة التي تملأ ما في النص من فراغات وبالتالي يشارك القارئ بطريقة فعالة في كتابة النص، حيث يصبح مبدعا آخر له، وهو ما حدا بالنقاد إلى اعتبار كل قراءة نصا إبداعيا جديدا يحتاج هو نفسه إلى قراءة أخرى وهكذا تتوالد النصوص إلى ما لا نهاية"[1].

وسنحاول –في الفصل اللاحق– أن نقرأ المعنى المتواري خلف أستار الرمز الدرامي في نص سعد الله ونوس على مستوى العنوان، وكذا على مستوى عناصر البناء الدرامي (الشخصية والفضاء).

[1] –محمد كعوان، (سيميائية القناع، مقاربة تأويلية في ديوان فويضات المجاز)، ديسمبر 2007 ، مجلة العلوم الإنسانية، العدد 28، ص 94.

الفصل الثاني

تظاهر الرمز على مستوى العتبات والشخصيات والفضاء

أولا: على مستوى العتبات

1-أسم المؤلف

2-العنوان

3-الغلاف

4-علامات الناشر

ثانيا: على مستوى الشخصيات

1- مفهوم الشخصية

2-أهمية الشخصية في النص المسرحي

3-بنية الشخصية في مسرحية الملك هو الملك

ثالثا:على مستوى الفضاء

1-المكاني

2-الزماني

تمظهر الرمز على مستوى العتبات والشخصيات والفضاء.

أولا: تمظهر الرمز على مستوى العتبات

لكي نسير أغوار النص لابد من أن نضع أقدامنا الثابتة على مدخل النصوص وعتباتها وفق الطروحات التي قدما الناقد الفرنسي جيرار جنيت Gerardgénette للعتبات النصية Seuils التي يندرج تحتها العنوان،والغلاف، اسم مؤالف، والملاحظات ...؛ حيث يشكل بينهما نصا مجاورا وموازيا للنص المسرحي ويقترح النص الموازي نفسه على القارئ كمنظومة فكرية أو ثقافية أو أيدولوجية أو دينية أو فلسفية، عتبة لا يمكن تجاوزها أو تهميشها، فحضورها مثقل بالمضمر والجلي، بالمعلن والمسكوت عنه وكمدخل له أهميته إذ يحفز القارئ ويدفعه لإكتشاف ما وراء النص على مستوى الشكل والمضمون.

ويأتي إهتمام البحث لهذه النصوص الموازية: العنوان والغلاف واسم المؤلف والملاحظات على وجه التحديد كروافد منهجية، نحاول من خلالها مقارنة النص والكشف عما يرمز إليه، لأجل ذلك نهتم في هذا المبحث بتقصي حمولتها في النص المسرحي لسعد الله ونوس، هذا النص الذي يفرض اختياره على الباحث ضمن النصوص العربية في الكتابة المسرحية وعلاقتها بالمتن، من حيث أنه وتبعا لمنظوم التلقي يمثل نموذجا للمسرحية القصيرة نسبيا من جهة ونموذجا للعتبات الفعلية من جهة أخرى، وإلى جانب هذا وذلك "يتمتع النص المسرحي لـ: سعد الله ونوس بلغة درامية عالية، ورموز فنية

ملغمة ليس من السهولة تصدرها في الفعل التأويلي مما يدفع القارئ إزاء نصوص على وشك الإنفجار""[1].

1-اسم المؤلف :

إن لاسم المؤلف أهمية بالغة فهو يعتبر نص مواز، حيث يرى جيرار أن "إهتمامبإسم المؤلف ينحدر من عمق انثروبولوجي بعيد، يتصل بحاجة المجتمعات الدينية الغربية إلى معاقبة الخطابات الإنتهاكية، التي تخترق قطب الدين والشرع، وعليه فالحاجة إلى تقييم مثلا هذه الخطابات هي التي حملت مؤسسة الأدب فيما بعد إلى الاهتمام بالمؤلف كطرف مسؤول عن نظام خطابة وقيمه"[2].

ويعتبر اسم المؤلف شهادة ميلاد أصلية للنص إذ به تتحقق هوية الكتاب فبمجرد معرفة اسم المؤلف تزول عتمة النصوص وتصبح واضحة أمام قارئيها.

والكاتب سعد الله ونوس ككل الكتاب المسرحيين يود أن يهدف إلى أن يكون له عمله الأدبي الخاص، فبمجرد قراءة روايته الملك هو الملك يجد القارئ أنه يرمز ويحاول الوصول إلى مرمى وهدف معين، ويفهم المعاني والرموز المتخفية وراء المسرحية، وكأن هناك حقائق لابد توصيلها للأجيال فمع ذكر اسم سعد الله ونوس فترسم في الذاكرة مسرحيته الملك هو الملك، ويتضح ما ترمي إليه المسرحية ومن هنا يبرر دور اسم المؤلف نص موازي.

[1]– جميل حمداوي، (لماذا النص الموازي؟)، مجلة الكرمل، فلسطين ، باريس:2006، العدد 88 ، مؤسسة الكرمل الثقافية ، ص 220.

[2]– Girard Genette Seuils .P: 41

أما بخصوص مسرحينا التي تناولناها، فنجد أن الكاتب قد استخدم اسمه الحقيقي حيث وقع سعدالله ونوس بإسمه وهذه حالة يستخدمها الكتاب المشهورين، فهو لم يستعمل اسما آخر أو لقب معين، فكان بذلك اسمه واضحا بلا إشارة أو ترميم.

واسم المؤلف وجدناه في أسفل العنوان فهو يرمز لقضية لها ارتباط بالتوجه السياسي الإيديولوجي للمؤلف سعد الله ونوس المشهور بتوجهاته الأدبية الملتزمة ، وهي قضية ترتبط بالإطار السياسي والإيديولوجي للأنظمة الخادمة في بلده المعروف بفساد حكامه وأنظمته وأنظمة حكام البلدان العربية بصفة عامة.

2- العنوان :

من المهم أن نقف عند العنوان بوصفة العتبة الأولى التي تمتلئ بقيم النص كلها وضرورة كتابته تجسد "سلطة النص وواجهته الإعلامية"[1]، وواحد من النصوص الموازية وأولى العتبات التي نطؤها قبل الولوج إلى فضاء النص الداخلي، يرد في شكل صغير "يختزل نصا كبيرا عبر التكثيف والترميز والتلخيص"[2].

وليس غريبا أن نبدأ هذه المقارنة بالعنوان والإرتكاز عليه، وقد لاحظت أثناء قراءتي الأولى للمسرحية أن عنوانها يتمتع بحضور دائم من حيث قدرته على إثارة التساؤلات، سعيا لتحصيل دلالته،" باعتباره مفتاحا أساسيا يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها"[3]، وهكذا يغدوا النص سؤالها إشكاليا ينتظر حلا ، والعنوان بمثابة إجابة عن هذا السؤال الإشكالي وبالنظر إلى الأهمية التي

---

[1]- جميل حمداوي، (لماذا النص الموازي؟)، ص 221.

[2]-شعيب حليفي، (النص الموازي وإستراتجية العنوان)، قبرص: 1992، العدد 46 ،مجلة الكرمل ، ص 23.

[3]- جميل حمداوي: (السميوطيقا والعنونة)، يناير ،1997 ، العدد 13 ، مجلة عالم الفكر ، ص 96.

يشكلها العنوان ، فإن أسئلة كبيرة تطرح نفسها على الدارس وعن الكيفية التي يتم بها وضع العنوان ، وعنوان المسرحية بالتحديد ، هل هو تلخيص لما يرد في مضمون المسرحية؟ مأخوذ من المادة النصية ؟ أم جاء محض صدفة من مؤلف ؟ هل هو بنية تتكر بشكل موسع في المتن ؟ ما نوع الدلالات التي يحملها؟ ما هو باب تسمية الكل باسم الجزء ؟ كم تتم عملية التأويل ؟ مم يتكون ؟ أهو جملة اسمية أو فعلية ؟ هل هو أول ما قبل؟ أو آخر ما قبل ؟... وقد لا نلقي هذه التساؤلات إجابة إلا مع نهاية النص ومهما تكن الإجابة، فالعنوان هو الرحلة الأكثر وعيا بالنسبة للمبدع وآخر ما ينتج وربما يكون الشيء الذي يتكرر أكثر على الشخصيات أو هو محور حديث بينهم، أو قد يكون أخر ما قبل لأنه الأوسع في الذاكرة.

والمؤكد أن العنوان يبقى يستفز القارئ الذي يتحول إلى مبدع ومنتج كان للنص وبهذا يحقق لهذا المنتج الانفتاح على أكثر من قراءة، مشكلا بؤرة الاهتمام والحديث ويمكن أن نمثل له بالشكل التالي:

القارئ

العنوان

المضمون

فالمتلقي مطالب بملء فراغات العنوان التي يصر أن يطل بها دائما على قرائه خاصة في الأعمال الأدبية الحداثية التي بات يجمع فيها بين الدرامية والقدرة الفائقة على ممارسة الإبهام والتضليل بأساليب شتى، الأمر الذي ساهم في تشكيل أفق رؤيا وانتظار للقارئ والقراءة والرمز هو أحد هذه الأساليب ، ويبنوا أن الاتجاه إليه يعد حاجة فنية ملحة تنهض من علاقة الرمز بالانفعال من جهة، ومن علاقة بالتجربة الجمالية التي هي دائمة التطور من جهة ثانية.

والدرامية الحديثة تتجاوز مجرد الرغبة في ترميم اللغة إلى الإرتقاء بالمعنى إلى مستوى جديد هو إعناؤها بإبقاء ذلك الترميز ، حيث يعجز عن ذلك اللفظ المجرد.

وفي ضوء هذه المداخل النظرية "تأتي لتقارب تحويلات العنونة (Titrogie) في النص المسرحي لـ سعد الله ونوس، وما لحقه من رمز يرسخ حداثته ويثري التجربة المسرحية ويؤثر خضوعها للتحول الإبداعي الفاعل الذي يخطو بها صوب النضج والإكتمال"[1].

وحتى تكون المقاربة أكثر ثراء وفاعلية ، تقف عند نموذج مسرحي بعينه لتلامس تجليات فعل الترميز في عنوان المسرحية وهو **الملك هو الملك.**

الأنموذج التطبيقي : مسرحية الملك هو الملك

نلتقي بالعنوان من الوهلة الأولى فالملك "اسم من الفعل ملك الذي صغته فعل من الثلاثي المجرور الصحيحالسالم، ملك الشيء يملكه ملكا وملكا وتملكا وملكه أي احتواء،

[1]–جميل الحمداوي ، (السميوطيقا والعنونة)، ص 98 .

قادرا على الإستعداد به، فهو مالك ومليك وملك"[1]، وهي"صيغة مشتركة بين العبد وربه، فإذا وصف بها العبد فهو المتصرف بالأمر والنهي في الجمهور، وذلك تختص بسياسة الناطقتين،وإذا وصف بها الله تعالى فتعني الذي سيتغني عن كل الموجودات سواء في ذاته أم في صفاته، ولا في وجوده ولا في بقائه، وهذا هو الملك المطلق".[2]

ويرجح أنها صفة مشبهة من متعد، على اعتبار أن فعل قد يخفق على فعل وأن فعيل وفاعل كل منهما متطور عن فعل، بمعنى أنها صيغة تشترك مع جميع هذه الصيغ، ويتجسد هذا في كلمة ملك، فنقول ملك ومليك ومالك، جاء في اللسان "وملك وملك مثال فخذ وفخذ كأن الملك مخفف من ملك والملك مقصور من مالك أو مليك"[3] وقرئ بكل هذه الصيغ في قوله تعالى:﴿**مَالِكِ يَوْمِ الدِّينِ** ﴾"[4].

وقد قرئت بفعل وبفاعل أي حذفا الألف وبإثباتها، فمن حذفها جعل الملك أقصى من المالك وأمدح ، لأن المالك قد يكون غير ملك ، بينما لا يكون الملك إلا ملكا ، ومن أثبتها جعل الملك داخلا تحت الملك ، ودليل ذلك قوله تعالى:﴿**قُلْ اللَّهُمَّ مَالِكَ الْمُلْكِ**﴾"[5]، ووردت الكلمة جمع تكسير على فعول في قوله تعالى:﴿... **إِذْ جَعَلَ فِيكُمْ أَنْبِيَاءَ وَجَعَلَكُمْ مُلُوكاً** ﴾."[6]

---

1 – ابن منظور، لسان العرب، مادة ملك

2 – المرجع نفسه، ص نفسه

3 – ابن منضور ، للسان العرب، مادة ملك.

4 – سورة الفاتحة، الآية 04.

5 – سورة آل عمران، الآية 26.

6 – سورة المائدة، الآية 20.

ويذهب بعض القدماء إلى أن "فعل المكسور العين يثمر على أفعال في الكثرة والقلة نحو: كتف أكتاف وكبد، أكباد ... وما جاء منه فعول قليل تشبيها له بباب أسود مع هذا الأخير جمع لـ: فعل، نقول أسد أسود".[1]

أما من حيث التركيب فالعنوان عبارة عن جملة اسمية كونه من مبتدأ مرفوع بالابتداء وعلامة رفعه الضمة الظاهرة وهو الملك وضمير العماد أو الفصل هو الخبر المرفوع الملكفهذه المرفوعات لها دلالاتها المنسجمة مع مكانة من هو موضوع الحديث وما أخبر عنه فضلا عن الجملة الاسمية الدالة بحقيقة وصفها على التبات والتوكيد، وما أضافه لها ضمير الفصل من تخصص فهيا ترمز إلىثبوت السلطة وتخصيصه لها تأكيد لذالك.

وعليه يمكن القول ان العنوان يرمز إلى الثبات بمعنى حتى وإن تغير الملك فإنه يبقى هو هو.

3- الغلاف:

يعد الغلاف النص الموازي الأول الذي يواجه القارئ، ويشد انتباهه، فهو رمز ومرآة عاتفة للخطاب النصي، ويلعب دورا كبيرا في تشويق القارئ وتحفيزه على الدخول إلى متن الكتاب، فالغلاف إذا يمثل "العتبة الأولى من عتبات النص تدخلنا إشارته إلى اكتشاف علاقات النص بغيره من النصوص"[2]، فهو يحمل على ظهره لوحة تشكيلية

[1]-سيبويه، (أبو بشير عمرو بن عثمان بن قنبر)،الكتاب، تحقيق وشرح : محمد هارون ، ط3. لبنان: 1983 ، ج3 ، دار عالم الكتب، ص 573.

[2]-حسن محسن حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية ؛بحث في نماذج مختارة، مصر: 1997 ،الهيئة المصرية للكتاب، ص 102.

تحمل في طياتها دلالات ومؤشرات عديدة تستهوي القارئ وتمارس عليه سلطة الإغواء من أجل فك شفرتها.

ويتكون الغلاف من عدة وحدات تتمثل في التجنيس، الصورة المصاحبة في الغلاف الأمامي النصوص والشهادات في الغلاف الخلفي وغيرها، وفيما يلي تفصيل لهذه الوحدات وما تحمله من دلالات ورموز .

1-الغلاف الأمامي: أول ما يصادفنا في الرواية أو المسرحية الواجهة الأمامية للغلاف وما تحمله من علامات نصية من عناوين وأسماء المؤلفين وكل الإشارات الموجودة من أجل تشكيل المظهر الخارجي للرواية كما أن ترتب واختيار هذه المواقع لابد من أن تكون له دلالة ورموز جمالية.

وهذا التشكيل الخارجي يؤدي "وظيفتين، حالة إشهارية متعلقة بالناشر، وتنتهي بإقتناء الكتاب، وحالة تأويلية رهينة بذاتية المتلقي نفسه، التي تجسد في الذهن كل علاقات التماثل الدلالة والتجريدية بين الغلاف والنص"[1]، ويتكون الغلاف الأمامي من التجنيس والصورة المصاحبة.

2-التجنيس:هو موازي فوقي يتم فيه تحديد طبيعة العمل إلابداعي إن كان قصة مسرحية، شعر، رواية، والتجنيس أو المؤشر الجنسي كما يراه جيرار جينيت هو "ملحق

[1]-حميد لحميداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، ط 3. الدار البيضاء: 2003 ،المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ص 60.

بالعنوان قليلا ما نجده إختياريا وذاتيا وهذا بحسب العصور الأدبية والأجناس الأدبيةفهو ذو تعريف خبري تعليقي لأنه يقوم بتوجيهنا قصد النظام الجنسي"[1].

وقد أصبح التجنيس أول ما تطأ أعين القارئ عليه وأول ما يحاول التعرف عليه بإعتباره مكملا للعنوان، إذ يعد العنوان الثاني المتمم للعنوان الرئيسي.

ويقع التجنيس عادة على ظهر الغلاف أسفل العنوان، كما يمكن أن يكون في صفحة العنوان التي تلي الغلاف.

3-الصورة المصاحبة: لقد تعامل الإنسان مع الصورة إبداعا واستهلاكا لقرون طويلة وحملها أفكار وشحنها بمشاعره وأحاسيسه، ولكن التفكير في كيفية إنتاج الدلالة الرمزية صنعها ظلت مؤجلة لعهود طويلة، "فلم تظهر دراسات تشتغل على الخطابات البصرية إلا بعد الثورة التقنية التي عرفها العالم فكان لظهور آلة التصوير بإمكاناتها الهائلة في مجال التمثيل وإعادة إنتاج الواقع دور بارز في قلب التاريخ التمثيلي البصري التقليدي منذ مطلع القرن العشرين"[2]، ويقوم هذا النمط على وضع صورة المؤلف على ظهر الغلاف الأمامي، أو صورة فوتوغرافية لمنظر ما يعبر ويرمز لدلالة النص.

إذ أردنا الحديث عن الشكل الأول فهو غير وارد في مسرحية سعد الله ونوس وربما يعود السبب إلى أنه لو وضع صورة الكاتب في الغلاف الأمامي، لما تمكنا من تأويل هذه الصورة وإستخراج الدلالات والرموز منها.

---

[1]-عبد الحق بالعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص 89.

[2]-نعيمة جدي، سيميائية الصورة والممارسة النقدية، الجزائر: 2007 ،العدد 7 ، مجلة الناص، منشورات جامعة جيجل، ص 93.

أما الشكل الثاني، صورة فتوغرافية لمنظر ما، فإننا نجده واردا في المسرحية (الملك هو الملك) وهي عبارة عن صورة لتاج وما هذا التاج إلا رمزا إلى النظام الملكي والسواد الذي داخله يرمز للحزن ، ويرمز عن مواقف وحالات نفسية عديدة كالخوف والغموض وهو أيضا رمز للكفر والضلال وسوء الحال والمآل.

4-لون الغلاف: يعد الحديث عن الألوان من أساسيات دراسة الأغلفة وما ترمز إليه وعلاقتها بما يحتويه العمل الأدبي حيث تلعب الألوان دورا هاما في التأثير على نفسية الفرد حيث أن الميل إلى بعض الألوان يرجع إلى ظروف حياتنا وثقافتنا كما يرجع إلى الظروف النفسية التي يمر بها الفرد "ومن هنا نجد أن للألوان دلالات ورموز معينة وارتباطاتبالظروف والأحداث التي مروا بها، وفي هذا تعليل للأسباب التي تجعل بعضهم يميل إلى ألوان دون أخرى"[1].

وإذا عدنا إلى مسرحية سعد الله ونوس كنموذج للكتاب السوريين المعاصرين نجد مسرحيته (الملك هو الملك) يغلب عليها اللون البني الفاتح لما فيه من دلالات ورموز نفسية وجمالية يمكنها أن تكشف عن تجربة الكاتب نحو عالم المسرح، فكان هذا اللون بمثابة قناع فني، يلجأ إلى استعمال صورة الغموض فالنص الإبداعي حسب تعبير جاد دريدا "ليس بنص لم يخف منذ الوهلة الأولى أسلحته الفنية وي.... الأساسية، وقوانين تكوينه، وقواعد لعبته"[2].

[1]-عياض عبد الرحمان الدوري، دلالات اللون في الفن العربي الإسلامي، ط 1. العراق: 2002 ، دار الشؤون الثقافية العامة، ص 19.

[2]-عبد الملك أشهون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ط 1. سوريا:دار الحوار للنشر والتوزيع، ص 66

لقد كان اللون البني من الألوان التي غطت مساحة بارزة في واجهة الغلاف واختياره كان عن قصد ليرمز إلى ما هو موجود في المتن من تشاؤم وشحوب وهموم ومعاناة، كما نجد إلى جانبه اللون الأصفر الذي ينتشر قليلا على مساحة الغلاف فهو رمز على بصيص الأمل الذي مازال يشرق فالكاتب إستعان باللون الأصفر لصلته بالبياض وضوء النهار وعليه فهو يرمز إلى الحركة والتنقل، فالكاتب كما يبدو للمتلقي متشائم وغامض يخفي بداخل مآسي وآلام نتيجة الواقع الذي يعيشه وأوضاعه غير مستقرة.

4- علامات الناشر:

تعد علامات الناشر عتبة نصية من بين العتبات التي نحن بصدد دراستها، وهي عبارة عن مصاحبات نصية تكون غالب الأحيان من إنتاج الناشر، إذ أنها تقع تحت مسؤوليته المباشرة، وإذا أردنا تعريفها بشكل أرق نقول "أنها مصاحبات ذات طبيعة فضائية ومادية تتعلق بالفضاء الداخلي الأكثر خارجية للنص، هذا الفضاء يتضمن الغلاف، وصفحة العنوان وملحقاتها، والتحقيق المادي للكتاب نفسه"[1].

ومن علامات الناشر المتوفرة في مسرحية الملك هو الملك لسعد الله ونوس نجد:

1-اسم الناشر: إن الطبعة التي اعتمدتها في الدراسة (الملك هو الملك) كانت من إخراج دار الآداب وهي دار أنشئت عام 1956 بعد صدور مجلة الآداب عام 1953 وعملت على إنتاج مؤلفات مطولة وموثقة تتناول مختلف ألوان الإنتاج الجاد في ميدان الدراسات والترجمات والروايات والدواوين الشعرية والمسرحيات، كل ذلك بتوجيه تنويري

[1]- Girard GenetteSeuils .P:17.

الغاية منه الإسهام في خلق نهضة ثقافية كبيرة تكون مواصلة لما قدمه العرب في القرون السابقة وعليه فهذه المسرحية قد أخرجت من طرف دار الآداب البيروتيةوإسم دار النشر يساعد كثيرا في تكوين الإنطباع الأول عن العمل الأدبي عامة والمسرحي خاصة، فدور النشر الذائعة الصيت لا تصدر إلا الأعمال الأدبية ذات المستوى الفني الرفيع.

2-رقم وتاريخ الطبعة: إن رقم وتاريخ الطبعة يدل أو يرمز إلى مدى مقروئية العمل الأدبي وتأثيره في القارئ ومكانة المؤلفين الجمهور، فمثلا الطبعة التي كانت محل دراستي في (الملك هو الملك) هي الطبعة الرابعة مما يدل بأن نسبة قراءة المسرحية كانت كبيرة جدا ذلك ما أدى إلى إعادة طباعتها عدة مرات

ثانيا: تمظهر الرمز على مستوى الشخصيات:

تمثل المسرحية طبقة للدلالات المستقلة ذات بنية والتي لا يمكن عزلها عن مجموع الرسالة، وأهم عنصر هذه البنية نجد الشخصية، التي تعد بكل تجلياتها القطب الذي يتمحور له الخطاب المسرحي، والعمود الفقري الذي ترتكز عليه.

وعلى هذا الأساس، فإن دراسة الشخصية المسرحية تعد محورا أساسيا في الدراما الأدبية الحديثة، باعتبارها آلية من آليات التشكيل الحداثي، وحتى نستطيع أن نتطلع إلى دراسة هذه البنية تجدر بنا أن نقف عند مفهوم الشخصية أولا، وبيان أهميتها في الإنتاج المسرحي ثانيا.

وباعتبار المبحث سيتخصص في تناول الشخصية كرمز مشحون بالدلالة والإيحاء هذا المعنى الذي يجاوره نظرة فيليب هامون Philip Hamon إلى الشخصية

"كمورفيم فارغ في البداية سيمتلئ تدريجيا كلما تقدمت القراءة"[1]، مما يعني أن النص الأدبي ما هو إلا مدونة كلامية وعلاقته بلغة التداول علاقة مرحلية، ثم تفسح المجال للتشكيل الأسلوبي، الأمر الذي جعل الكتابة الأدبية أكثر إيحاء ورمزية بدلالتها وتراكيبها، عما هو تقريري، مباشر بمعنى "أن الشخصية نتاج قراءة يعيد بناءها القارئ كما يقوم النص بدوره ببنائها"[2] وهذا ما يحيل حتما على نظرية القراءة والتلقي، الذي يحدد فيها القارئ الشخصية، ويعيد بناءها حسب مرجعيته الثقافية والمعرفية فهي "وليدة مساهمة الأثر السياقي، ونشاط استذكاري يقوم به القارئ"[3].

ومن هنا فإن الحديث سوف يركز على ما توحي به الشخصية المسرحية باعتبارها تشكل رموزا ذات دلالات كثيفة، انطلاقا من تلك النماذج التي أبدعها خيال الكاتب ويعيد بناءها القارئ أو المشاهد، ويحق لنا أيضا أن نطرح أسئلة نراها تفرض نفسها في هذا المقام هي كيف خفق المؤلف الإيحاء والإنزياح الدلالي على مستوى شخصياته؟ وماذا حققت تلك الشخصيات من الرموز على مستوى الواقع الذي أهتم به المؤلف وجسده، إما على مستوى أنواعها، وإما على مستوى التسمية، بإعتبارها عملية قصدية تحمل رموزا توحي بدلالات إيديولوحيةوإجتماعية وسياسية تمنح من تقنية الأسماء؟

ويمكن أن نحدد مستوى الدراسة على أساس المحاور الآتية:

---

[1]–فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة: سعيد بن كراد، تقديم، عبد الفتاح كيليطو، المغرب: 1990 ، دار الكلام، ص 117.

[2]– المرجع نفسه، ص 182.

[3]– Roland Barthes : Polétique du Récrir, Ed, Seil, 1997, P 117.

- مفهوم الشخصية (لغة، اصطلاحا)
- أهمية الشخصية في البناء المسرحي
- بنية الشخصية الرمزية في مسرحية الملك وهو الملك سعد الله ونوس

أولا: مفهوم الشخصية

1-المفهوم اللغوي:

تعد الشخصية من المصطلحات التي وجد فيها الدارسون والباحثون على جميع المستويات صعوبة في تحديد ماهيتها وبيان طبيعتها، وذلك لما تتسم به من تكامل وعدم قابليتها للتفكيك والتجزئة، ومع ذلك فقد وجدت لها تعاريف في قواميس اللغويين العرب القدامى، وكذلك المحدثين من الغرب يعرفها لسان العرب لإبن منظور فيقول أن الشخصية "لفظة مشتقة من مادة (شخص)، فكل شخص رأيت جسمه فقد رأيت شخصه والشخص كل جسم له إرتفاع وظهور والمراد به إثبات الذات فاستعير لفظ الشخص وشخص الرجل بالضم فهو تشخيص أي تجسيم وشخص بصر فلان فهو شاخص إذا فتح عينيه وجعل لا يطرق"[1] نلاحظ أن التعريف لا يخرج عن مجال اللغة، فهو يقيد الشخصية بما هو مادي ملموس، لا يتجاوز إلى ما وراء هذا الفيزيقي.

ويعرفها قاموس اللسان الفرنسي على لسان دون دي بوا Jean Du Bois: "الشخصية مجموعة العناصر التي تشكل ردود أفعال لأشخاص ما إزاء المواقف الحياتية"[2] هذا المفهوم للشخصية نراه يتجاوز حدود اللغة ليقترب من منطقة علم النفس،

[1]-ابن منظور، لسان العرب، تصحيح أمين محمد عبد الوهاب، ومحمد الصادق العبيدي، ط 7. لبنان: 1996 ، دار إحياء التراث العربي ومؤسسة التاريخ العربي، ج 7، ص 280.

[2]- Jen du Bois, dictionnaire de l'inguistiquelarouse, Paris, 1973, P 320.

يجعل المصطلح يتشكل معادلا موضوعيا للنمط السلوكي الذي يستجيب به الإنسان للآخرين مشكلا له هويته وتميزه عن المتميزين.

وغير بعيد عن هذا المعنى نجد الشخصية عند المحدثين من الفلاسفة هي جملة من"الخصائص الجسمية والوجدانية والنزوعية والعقلية التي تحددها هوية الفرد"[1].

إن العامل المشترك بين هذه التعريفات الثلاث أن الشخصية ليست واحدة، وإنما هي تتعدد بتعدد الجسماني منها والمعنوي.

وفي العهد الإغريقي القديم كانت "تدل على القناع Persona الذي يضعه الممثل على وجهه أثناء أداء الدور المسند إليه، ثم صار بعد ذلك يدل على الدور نفسه"[2] ليمتد مفهوم القناع في اللاتينية ليشمل أي شخصية من شخصيات المسرحية، ثم أطلق على أي فرد في المجتمع، معنى هذا أن القناع كان مرتبطا بالشخصية وأيضا المسرح وحيث لا يزال الكاتب المسرحي يستخدمه في إنتاجه الإبداعي، ولكن لوظيفة جديدة فنراه يلبس شخصياته قناعا معنويا "حتى يقول كل شيء دون أن يعتمد على شخصه أو صوته الذاتي بشكل مباشر، لأنه سيلجأ إلى شخصية أخرى يتقمصها أو يتحدث بها، أو يخلقها خلقا جديدا أو سيحملها آراءه ومواقفه"[3]؛ واستنادا إلى هذا القول فإن الشخصية تتحول من مجرد اسم إلى كائن خاضع للوصف والتحليل والتأويل، باعتباره يشكل قناعا يخفي الكثافة الدلالية ليستدعي قارئا افتراضيا، يفضح هذه الدلالات، وكأنه رمز غير مقصود

[1]–جميل صليب، المنهج الفلسفي، بيروت: 1991 ، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، ج 2، ص 692.

[2]–محمد التونجي، المعجم المفضل في الأدب، ص 546.

[3]–شجاع العاني، البناء الفني للرواية العربية في العراق (بناء السرد)، بغداد: 1964 ، دار الشؤون الثقافية العامة، ص 187.

لذاته،"يلجأ إليه الكاتب المعاصر عندما تطوله الضغوط السياسية والإجتماعية فيتأتى به عن التصريح"[1].

هذا وإن مفهوم الشخصية عند الأدباء والنقاد المعاصرين لم يلق هذه الدقة في التحديد وذلك لإختلاف المدارس اللغوية واللسانية، التي لم تتبن تعريفا واحدا، فتشعبت الإتجاهات والتنظيرات لهذا المصطلح.

2-المفهوم الاصطلاحي:

شكلت الشخصية القاسم المشترك بين جميع الفنون الأدبية، وهو ما جعل شارل بودلير يسميها "أخت الفنون ولعل هذا من أبرز عوامل غموض مقولة الشخصية، إذ تشارك في

استخدامها فنون مختلفة، كالسينما والمسرح والرواية والشعر"[2].

وقد عرفها المعجم المسرحي لماري إلياس وحنان قصاب حسن بأنها "كائن من ابتكار الخيال ويكون له دور أو فعل ما في كل الأنواع الأدبية والفنية التي تقوم على المحاكاة، مثل اللوحة والرواية والمسرح والفيلم السينمائي والدراما التلفزيونية والدراما الإذاعية"[3].

إذن فالشخصية في المفهوم الفني من نسيج الخيال، أو هي كائن ورقي، كما عبر عن ذلك بارثوتودوروف، لها دور في النص الأدبي، تقوم على مبدأ المحاكاة، ومرة

---

[1]-شجاع العاني، البناء الفني للرواية العربية في العراق (بناء السرد)،ص 112.

[2]-عبد الوهاب الرقيق، في السرد -دراسات تطبيقية- ، تونس: 1998 ، دار محمد علي الحامي، ص 125.

[3]-ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي ، ص 269 .

أخرى، فهي مدلول قابل للتحليل والوصف، وهذا ما ذهب إليه الناقد فيليب هامون في كتابه من أجل قانون سيميولوجي، حين عرف المصطلح بأنه: "وحدة دلالية باعتبارها مدلولا. متواصلايفترض أن هذا المدلول قابل للتحليل والوصف، وأن الشخصية تولد من المعنى، والجمل التي تتلفظ بها، أو من خلال الجمل التي يتلفظها غيرها من الشخصيات"[1]، ومن هذا المنطلق صار ينظر إلى الشخصية في العمل المسرحي من جهة النقد المعاصر على أنها علامة Sign بدال Signifiant ومدلول Signifié، وفي هذا يقول حميد الحميداني "تكون الشخصية بمثابة دال من حيث أنها تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها، أما الشخصية كمدلول، فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص، أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها"[2].

فإذا نظرنا إلى التعريفين معا، نجد أن أقوال وسلوكات الشخصية هي السبب المباشر في إنتاج الفعل الذي يدعم تصاعد الأحداث، فيمد النص المسرحي بالحركية ونراها خصوصية تميزها عن غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى كالرواية والشعر إضافة إلى "كونها تتحول إلى عنصر ملموس عندما تتجسد بشكل حي على الخضبة من خلال جسد الممثل وأدائه، كونها تعبر عن نفسها مباشرة من خلال الحوار والمونولوج والحركة دون تدخل وسيط هو الكاتب أو الراوي"[3].

ومن التعريفين –اللغوي والإصطلاحي– يتبين أن ثمة فرقا بين الشخص والشخصية فالشخص هو الكائن البيولوجي الذي له وجود فعلي خارج النص، بينما

[1]–فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص 20.

[2]–حميد لحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص 51.

[3]– ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص 270.

الشخصية كائن تمثيلي لا يمكن أن يكون له وجود إلا داخل النص وفي مخيلة قارئ النص، يقول عبد الملك مرتاض "يختلف الشخص عن الشخصية في الأعمال السردية والغربيون يميزون بسهولة بين Personne و Personage"[1].

ومع أن عبد الملك مرتاض خص الحديث عن الشخصية الروائية، "إلا أن ذلك ينطبق على الشخصية في أي جنس أدبي آخر، ونقصد –حتما– النص المسرحي، ففي المسرح والسينما يوجد فرق بين الشخصية والممثل والشخص"[2].

ومع هذا الإختلاف تبقى الشخصية من أهم العناصر المكونة للنص الأدبي، ومنه المسرحية، وتبقى "شخصية إنسانية ولكن بعد أن تم عزلها ونقلها من الواقع إلى المسرح، وإن هذه النقلة كفيلة بأن تحدث كثيرا من التغييرات والإضافات للشخصية التي تصبح دالا ومدلولا وتصبح رمزا ومعنى"[3]، وهذا إعتراف آخر على أنها "تركيب جديد يقوم به النص"[4]، وذلك حسب –رأينا– لا يتحقق إلا بفهم طبيعة العلاقة الجدلية القائمة بين الدال والمدلول، أو بين ثنائية الحضور والغياب، كما أنه تأكيد على أن الرمز والمعنى يشكلان جزءا أساسيا في العمل المسرحي ككل، ومع ذلك لا زلنا نتساءل عن أهمية ومدى مركزيتها في النسيج الدرامي.

ثانيا: أهمية الشخصية في النص المسرحي

[1]–عبد الملك مرتاض، تحليل الخطابالسردي (معالجة تفكيكية –سيميائية مركبة) لرواية زقاق المدق، ط 1.الجزائر: 1995 ، ديوان المطبوعات الجامعية، ص 86.

[2]–ميشيل زيراف، الأسطورة والرواية، ترجمة صبحي حديدي، ط 2. المغرب: 1986 ، منشورات عيون للمقالات، ص 11.

[3]– محمد مسكين، (مفهوم الكتابة المسرحية النقدية)، ص 56.

[4]–فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص 181.

لم تلق الشخصية كعنصر إستراتيجي هام في العمل الإبداعي الإهتمام الخاص ولم يعط لها الحد الأقصى من الظهور إلا في العصر الحديث، وهذا مقارنة لما كانت عليه في الشعرية الأرسطية، إذ لم تكن تمثل إلا ضلا للأحداث التي نقوم بها، فالمؤلف يهتم بالأحداث أولا، ثم يختار الشخصيات التي تناسبها، حيث يرى أرسطو "أن المأساة محاكاة فعل نبيل (...) وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون لا بواسطة حكاية"[1] ومع أن هذا التعريف للمأساة يعطي الأهمية والضرورة لوجود الشخصية التي لا يقوم الحدث إلا بها، إلا أن أرسطو يفضل الحدث على الشخصية، "لأن المأساة عنده لا تحاكي الناس بل تحاكي الفعل والحياة"[2].

ويرجع مندور سبب تغليب الحدث على الشخصية عند أرسطو إلى إعتماد المسرحية على الأساطير، حيث يقول أن "شخصيات تلك المسرحيات كانت أسطورية غير محددة الأبعاد، وكان دورها في المسرحية يقتصر على تجسيد أنواع من السلوك لتلك لم يتحدث عنها وعن أبعادها (أرسطو)"[3].

وقد أكد أرسطو أن الفعل والحدث موضوع الدراما، وأن الشخصية لا يمكن أن تكون في ذاتها مادة الدراما، بل إن كيانها يرتبط إرتباطا عضويا بالحدث، وفي هذا التأكيد لـ أرسطو "تكون طبيعة الأعمال هي التي تتحكم في رسم صورة الشخصية والمأساة بهذه الصورة لا تحاكي عمل من أجل أن تصور الشخصية ولكن محاكاتها

[1]–أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمان بدوي، ط 2. لبنان: 1973 ، دار الثقافة ، ص 18.

[2]– المرجع نفسه، ص 18..

[3]–محمد مندور، الأدب وفنونه، مصر: 1980 ، دار النهضة، ص 48.

للعمل تتضمن محاكاة الشخصية"[1] فأرسطو لم ينكر وظيفة الشخصية كعنصر فعال في التمثيل الدرامي إلا أنها لا تحتل الأهمية القصوى فيه.

وقد استمر عدا التصوير عند المنظرين الكلاسيكيين الذين كانوا يرون أن الشخصية مجرد اسم يقوم بالحدث وفاء منهم لرؤية أرسطو، إلا أن هذا الترتيب في العمل الدرامي من حيث عناصره لم يستمر بعد أرسطو والكلاسيكيين؛ حيث أعيد للشخصية إعتبارها، فبعد أن كانت ثانوية خاضعة للحدث، إكتسبت بعدا نفسيا، وغدت كيانا قائما بذاته، غير تابع للحدث و"الأساس الذي يحرك العرض المسرحي، بحيث لا يستطيع تقديم حبكة مسرحية دون وجود شخصية تتفاعل مع الأحداث عن طريق الحوار، لكي توصل القضية التي يريد المؤلف طرحها على الجمهور"[2]، المشاهد في العرض والقارئ للنص، وهذا الأساس في الفعل المسرحي يؤيده البناء المسرحي ذاته فمسرحيات شيكسبير مثلا، لا يمكن فهمها إلا بالعودة إلى شخصياتها وفهم منحنيات نفوسها وتجاعيد ملامحها، وذلك –حتما– لا ينقص من قيمة الحدث، فكل من "الحدث والشخصية ليسا في الحقيقة إلا وجهين لعملة واحدة، كما يقولون"[3] فالشخصية التي تخلق الحدث، فلكل عمل مسرحي مضمون وفكرة يؤديها، وأداته في ذلك هو عرض شخصيات تتفاعل وتتجاور وتتصارع "فعالم المسرح صورة للعالم الكبير، لا عزلة فيه ولا حياة فيه للمسرحية، ما لم تتفاعل الشخصيات، ومن هذا التفاعل في شتى صورة تتولد

[1]–ديفيد ديشس، منهج النقد الأدبي، ترجمة: محمد يوسف نجد، مراجعة إحسان عباس، بيروت: 1967 ، دار صادر، ص 250.

[2]–أحمد صقر، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، مصر: 1998 ، مركز الإسكندرية للكتاب، ص 208.

[3]–دريني خشبة، أشهر المذاهب المسرحية، ونماذج من أشهر المسرحيات، ص 11.

بنية المسرحية، ومن خلاله تنمو الشخصيات مع الحدث في حساب فني دقيق محكم يبدو من دقة إحكامه تلقائي، طبيعي"[1].

ويؤكد دريني خشبة بدوره على أهمية الشخصية المسرحية بقوله "تعد الشخصية أهم ما في المسرحية كلها، لأنها تعد المصدر الذي تنبع منه جميع الأفعال، وعلى تصرفاتها تقوم العقدة"[2]، فالشخصية هي أساس الحدث الدرامي و"الحبكة ما هي إلا نتاج طبيعي لصراع الشخصيات، فالشخصيات تعطي للحبكة معناها ومغزاها وحياتهاويضرب أصحاب هذا الرأي مثالا بأن الإنسان عندما يشاهد عملا فنيا، فإنه يحتفظ في ذهنه بالشخصية المحورية وقد ينسى قصتها"[3]، وإن هذا القول يعني بصفة خاصة العرض المسرحي أو الفيلم السينمائي، وهذا لا يمنع من إسقاطه على النص المسرحي باعتبار العتبة التي نلج منها إلىالعرض أو الركح المسرحي، وفعلا فالذاكرة معهما تقادم عهدها، فهي لازالت تحتفظ بروائع شخصيات سوفوكليسويوربيدس وشكسبير وغيرهم من عمالقة المسرح العالمي.

ومما تقدم نستخلص أن مصطلح الشخصية يشكل بؤرة مركزية في الإنتاج المسرحي لا يمكن تجاوزها أو تجاوز مركزيتها، وكل عناصر البناء الدرامي الأخرى هي خدمة لهذه البؤرة المركزية، إذ يمكن الحديث عن وجود مسرح في غياب الشخصية فمسألة حضوره وغيابه مشروط بحضور وغياب الشخصية، فهذا الإلتحام بين الشخصية والمسرحية يعطي للشخصية قيمة دالة، وهو ما عبر عنه محمد مسكين بقوله "إن

---

[1]–محمد غنيمي هلال، في النقد الأدبي الحديث، ص 568.

[2]–المرجع نفسه، ص نفسه.

[3]–شكري عبد الوهاب، دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي، مصر: 2007 ، مؤسسة عورس الدولية للنشر والتوزيع ، ص 85.

الشخصية المسرحية، هي المحور الدال الذي تتحرك حوله الكتابة المسرحية ككل"[1]فهي العمود الفقري للمسرح، وهذا ما جعله يؤكد مرة أخرى أنها "العلة الأنطولوجية، أي الوجودية للكتابة المسرحية ككل (...)إذا كان الوجود يأخذ معناه ودلالته من الإنسان فإن المسرح يأخذ أبعاده من الشخصية وغيرها، لهذا فلا مسرح بدون شخصية، ويمكن أن يغيب الحوار ويستمر المسرح، ويمكن أن يغيب الحدث ويستمر المسرح، لكن لا يمكن أن يخلو المسرح من الشخصية"[2].

ولعل هذا التأكيد يحيلنا على مسرح العبث أو اللامعقول لصموئيل بكيت، ومن سار في ركابه من يوجين يونشووأتوأنتونين هؤلاء الذين نادوا بموت النص والإعتماد على الإيماء والإشارة، ولكن لا غنى عن الشخصية.

ثالثا: بنية الشخصية في مسرحية الملك هو الملك

1-أبعاد شخصيات مسرحية الملك هو الملك:

إن النص المسرحي الملك هو الملك، يحمل دلالات مختلفة إقتصاديةوإجتماعية وسياسية بالدرجة الأولى، لأن هدفه تغيير واقع مرير تعيشه بعض الشعوب المغلوبة على أمرها، مجسدا أفكار إيديولوجية سعد الله ونوس في رؤيته لعالمه، من خلال عودته إلى التاريخ لتصوير معاناة مجتمعه على إعتبار أن المجتمع يحمل وصفات فكرية مفتوحة على الإحتمالات تستمد شرعيتها من التاريخ عبر التأويل وإعادة ترتيب الحوادث، ومن المستقبل الذي يعتبر حقيقة حتمية تكشف عنها الصيرورة الحاضرة.

[1]- محمد مسكين، (مفهوم الكتابة المسرحية النقدية)، ص 56.

[2]- المرجع نفسه، ص نفسه.

وأن أية جماعة مسيطرة تحاول تجسيد تاريخها وحاضرها عبر مجموعة من الرموز تجند التاريخ والمستقبل لتملك كل شيء، ومن ثم فإن عملية القراءة للرموز الفنية في المجتمع والتاريخ وفق وجهة نظر البنيوية التكوينية تفرض شكلا هيكليا بهذه الرموز ويكشف عن العلاقة بين البنى التحتية والفوقية، التي تكون الإيديولوجية أكبر رموزها وهكذا فإن النافذة المعرفية التي تؤهلنا لدخول عوالم شخصيات مسرحية الملك هو الملك هي رحلة الوعي الإيديولوجي المرتب للأحداث والرموز، والكاشف للأزمات والحلول في المجتمع فيما يعرف عند جولدمان بالوعي القائم والوعي الممكن باعتباره همزة الوصل بين الأدب والجماعة المعبرة عنها، لأنه تعبير عن الوصول إلى مستوى متقدم من الإنسجامللميولات الخاصة لوعي جماعة أو أخرى، "هذا الوعي ينبغي النظر إليه على أنه حقيقة دينامية موجهة نحو تحقيق حالة التوازن لتلك الجماعة، وهو يميز في العمق السوسيولوجي الماركسية من مجموع الإتجاهاتالسوسيولوجية الأخرى"[1].

ويمكننا تتبع رؤية الكاتب لمجتمعه من خلال شخصياته التي إستمدها من إحدى حكايات ألف ليلة وليلة لجلد الواقع الذي تحياه الكثير من الشعوب، والذي يسوده القمع والنهب للثروات العامة، كاشفا عن أفكاره –ولو بطريقة غير مباشرة– التي نهايته تحقيق مجتمع العدل والمساواة.

وقد ظلت شخصيات مسرحية الملك هو الملك رهينة الحكاية التاريخية والحدث المسرحي، فلم تكن غنية في ذاتها، لكنها غنية بالأفكار التي تؤدها، وقد انقسمت إلى مجموعتين هما الملك وحاشيته من جهة وزاهد وعبيد من جهة أخرى وكل منهما يدلي بأفكاره وهذه الشخصيات هي:

[1]–نور الدين صدار، مدخل إلى البنيوية التكوينية في القراءات النقدية المعاصرة، ص 102.

أ-الملك:

يبدو الملك في هذه المسرحية لاهيا عن قضايا شعبه متفرغا لملاهيه، وهو شخصية نرجسية، يصرح لوزيره في أكثر من موضع بعبارات مثل:"كم عرفت هذه البلاد ملكا مثلي"[1] "كثيرا ما أشعر أن هذه البلاد لا تستحقني"،كما يبدو إنسانا ضجرا تسيطر عليه حالة من السأم وتكون تسليته الوحيدة في العبث بالبلاد والناس بدل مساعدتهم، ويظهر ذلك في قوله: "ما أحتاجه هو سخرية أعنف وأخبث، أريد أن أعابث البلاد والناس"[2]، حين تبدو حالته النفسية واضحة من خلال حلمه بلعبة خطيرة ومسلية في نفس الوقت، تزيل عنه حال الملل والضجر، وكأنه يريد التأكيد لمن حوله ولعامة الناس أن العرش لم يخلق إلا من أجل أن يجلس عليه هو دون غيره.

وللملك أيضا بعد تنكره شخصية الحاج مصطفى، إذ تتغير طباعه، ويصبح في حلة ذلك المواطن العادي، وكله شغف بأن يتلذذ بلعبته، فنجده في حواره مع وزيره الذي يود أن يبقى وزيرا إلى جانب الملك الجديد فيقول له:" لا، ذلك يفقد الفكاهة طعمها ستبقى أنت حيث أكون، أف ... ألا تستطيع أن تتخلى نهارا واحدا عن الوزارة؟ ولمن تتجلى !فعلا أنت مضحك"[3]، لكنه ما لبث أن تحول إلى شخص قلق وهو "يرى عرشه يفلت منه بعد أن أنكره الجميع حتى زوجته وخادمه الوفي ميمون، فيقرر أن يكسر كل المرايا، ويذبح الجميع، كل الذين شاهدوا اللعبة واشتركوا فيها"[4]، لكن هيهات أن يتحقق له ذلك، فالملك الجديد أحكم القبضة جيدا وتحول الملك الأصلي إلى ذلك النديم في

---

[1]-سعد الله ونوس، الملك هو الملك.

[2]-المرجع نفسه، ص 17.

[3]-سعد الله ونوس، الملك هو ملك ،ص 18.

[4]- المرجع نفسه ، ص 59.

القصر، وكله محاولات لإسترجاع عرشه "هي لعبة، لا بد أنها لعبة، أنا هو، أو هو أنا ... مرايا .. مرايا مهمشة ووجهي ألف ألف قطعة. من يلم وجهي؟ أين الوزير؟ أين الحراس؟ أين الجواري؟ أنا الملك ... كانت لعبة وأنا الملك، إني الملك وأنقش الختم على بياض فينقضي أمري بلا اعتراض"[1].

وما يمكن أن يشار إليه أن شخصية الملك شخصية نامية تحمل الكثير من الأبعاد الإجتماعية والنفسية، ولاسيما بعد أن يسلم رداءه وهو وصولجانه طواعية لأبي عزة، فهو ضحية لعبه أرادها هو، فسارت الأمور عكس ما يشتهي، ويمكن تحديد المفارقة في أن الملك أراد أن يتسلى بالآخرين فأصبح مادة تسليتهم، خلافا لملك ألف ليلة وليلة.

ب-الوزير:

يبدو الوزير في هذه المسرحية أنه يعي دوره جيدا، ففي البداية كان كله ولاء وطاعة لملكه، يعمل جاهدا على إرضائه؛ من ذلك ما ورد في المشهد الأول:" إن كل الذين سبقوك يبدون ضلالا شاحبة، تتقلص أمام نورك الوهاج !أي ملك استطاع أن يحفظ هذا العرش كل هذه المدة، أي ملك أنعش هذه البلاد بعد طول اختناق، أي ملك أمن هذا الإستقرار وحقق هذا الإزدهار أي ملك كان مثلك ملكا"[2]، لكنه عندما فكر الملك في لعبته أبدى معارضته "هذا ما كنت أتوقعه وأخشاه، أرجوك يا صاحب الرفعة أن تجد تسلية أخرى."[3].

---

[1]-سعد الله ونوس، الملك هو الملك ، ص 108.

[2]- المرجع نفسه ، ص 16.

[3]- المرجع نفسه ، ص 18.

وللوزير أيضا بعد تتكره شخصية الحاج محمود إذ يعمل بكل ما أوتي على إقناع سيده بأنما يقوم به له عواقب وخيمة "مولاي لا تزال هناك فرصة للعدول عن هذا التدبير، من واجبي أن أقول لك، إنك تندفع وراء نزوة لا تخلو من المزالق"[1]، ملمحا به بأنه لا يستطيع أن يكون دون رداء للوزارة "ليعذرني سيدي لا أستطيع أن أحتمل رخاوتي حين لا يكون ردائي على جسدي، فكيف إذا رأيت هذا الخادم يرتديه ! "[2]، فقد كان يحس أنه خسر الوزارة حين خلع رداءه ومنحه للخادم عرقوب لإتمام اللعبة، وبالتالي فهو "يحاول استعادتها من الملك الجديد، ونجح في ذلك بمكيدة محكمة التدبير، جعلت الوزير المزيف يتنازل عن الوزارة مقابل بعض النقود المزيفة"[3].

ت-الملكة:

شخصية ثابتة في مواقفها، لا يبدوا منها غير الطاعة لزوجها، والغريب أنها لم تتعرف على الملك الجديد وراحت تعامله على أنه زوجها، وهذا ما ورد على لسان عرقوب عندما سئل عن الملكة من طرف محمود "مولاتي الملكة بلحمها ودمها كانت تناغيه وتطعمه بيدها .. وحين وقف وصرخ تلك الصرخة انطرحت على الأرض وراحت تحتضن قدميه وتقبلهما مهللة .. أنت ملكي وسيدي، عذبني إذا شئت، أفعل ما يحلو لك، فأنت ملكي وسيدي"[4]، وهنا تظهر حالة الإستلاب القصوى التي أرادها الكاتب، فالمملكة التي كانت تغار من جارية زوجها ريحانة أصبحت تنحني إذلالا أمام هذا الذي

---

[1]- سعد الله ونوس ، الملك هو الملك ،ص 58.

[2]- المرجع نفسه ، ص 59.

[3]- المرجع نفسه ، ص108.

[4]-المرجع نفسه ، ص 103

ارتدى رداء زوجها، فلم تتعرف عليهوهذاما يؤكد رؤية سعد الله ونوس "أعطني رداء وتاجا أعطك ملكا".

ث-أبو عزة:

تاجر مني بالإفلاس وجن بعد المنافسة غير المتوازنة مع الشهبندر، ولكنه في جنونه ظل يمارس حياة التاجر، وأحلامه مرتبطة بالعودة إلى ما كان فيه من عز وجاه وقد ورد تعريفان لهذه الشخصية على لسان زوجته "عندي رجل قليل الهمة، عديم الحليلة، تكاثف عليه أولاد الحرام، وهم في هذه الأيام، أكثر من أولاد الحلال، فسرقوا ماله وأودوا بتجارته حل الإفلاس وبدأت تتراكم الديون والسندات ... زوجي غرق في الطاس والأوهام"[1]،أما أحلامه وطموحاته فقد وردت على لسانه في مونولوغ *طويل: "أصبحت سلطان هذه البلاد وأشد القبضة ولو ليومين على العباد ... أنقش الختم على بياض فينقضي أمري بلا اعتراض، طه الشيخ الخائن المخادع، أجرسه على حمار بين العامة، ثم أشنقه بلغة العمامة وشهبندر التجار الكبير ومعه تجار الحرير اللذين يسيطرون على الأسواق ويتحكمون بالتجارة والأرزاق أجلدهم حتى أشفى غليلي ثم أعدمهم بعد مصادرة الأملاك والمال، أما الخلان الذين انفضوا عني إذ رأوا إفلاسي فسأرمي بهم في الزنانين عبرة للجاحدين ..."[2].

وإذا تأملنا شخصية أبو عزة، وهي شخصية محورية نامية في هذا النص، نجده يتحول ولا يتطور، وحتى مظاهر جنونه تزول بسرعة فائقة ليتقمص دور الملك بإتقان بعد ارتباك بسيط حدث في اليوم الأول عند ما وجد نفسه على فراش الملك، وكل

[1]- سعد الله ونوس ، الملك هو الملك ، ص 09.

[2]-المرجع نفسه ، ص09.

مظاهر جاه تحيط به معتبر أنما فيه مجرد حلم متمنيا الايزول" لا تفر أيها الحلم".[1]وفي ظرف وجيز إستفاق وراح يتقن اللعبة بإتقان، يتصرف كالملوك بل أكثر فطنة وذكاء من الملك الأصلي متنكا لماضيه، فقام بتفقد الوضع الأمني للمملكة من خلال استجواب دقيق لمقدم الأمن.

ولأن المسرحية تعتبر رمزا للسلطة في أنظمة التنكر والملكية، شعر الملك بأنه من الضروري التوحد مع السياف، بل مع بلطته *،ليشعر بالقوة أكثر" بل يريد من السياق أن يستريح ليقوم بعمله، لأنه يقويه ويقوي ملكه فهو يشعر بأهمية هذه الأجهزة وضرورتها"[2] ويبدوا كل ذلك في المشهد التالي:

" الملك: يداعب الكتلة الحديدية، ويتحسس النصل بلذة شبه حسية"[3].

هكذا أحب أن تظل في متناول يدي، أن أحس ملمسها الصلب تحت أناملي، أريد أن يخترق حديدها الأصابع، ثم يسري في ذراعي عابرا جسدي حتى تجاويف القلب، أريد أن اتخذ بالحديد، أن نصبح كتلة واحدة. ونصلا واحدا، هكذا.. ستظل أيها السياف إلى يمين البلطة تسند يدي وتنفذ في مسامي حتى يندفع واحدنا بالآخر الملك والبلطة"[4].

ويزداد تنكر أبو عزة" لماضيه أكثر عندما ينس خصومه، خاصة الشيخ طه وشهبندر التجار ويتخذهما صديقينبإعتبار وظيفتهما من أسس استمرار الملك"[5].

---

[1]–سعد الله ونوس ، الملك هو الملك ، ص64.

[2]–غسان غنيم، المسرح السياسي في سوريا،ص242.

[3]–سعد الله ونوس ، الملك هو الملك ، ص 86.

[4]– المرجع نفسه ،ص 79.

[5]–المرجع نفسه ، ص 77.

"والأغرب من كل هذا يظهر عندما تقف أمامه ابنته عزة وأمها كي تشرح له وضع زوجها السيئ وحالة البلاد، لكنه لا يتعرف عليهما ويحكم ضدهما،ويقف إلى جانب أولئك الذين أفقروه يوما ما"[1]، إن قطع أبو عزة لصلة بالماضي لم يكن مبرار من الناحية الإنسانية على إعتبار إن الشخصية مرتب نفسي وفكري متراكم، وإلا كيف يقبل إنسان أن يحكم على نفسه بالجريس وأن تكون ابنته جارية لدى الوزير؟وهنا تبدو رؤية الكاتب في أناأبا عزة الحاكم قد مات نهائيا وولد فيه إنسان أخر لما صلة له ماضيه.

وإذا قارنا شخصية أبو عزة بنظيرتها أبي الحسن في حكاية النائم واليقظان، نجد الأول ذكيا أتقن اللعبة تماما يتصرف وكأنه ملك متمرس، بينما الثاني فكان مغفلا فعلا وقد فشل بعد أن حقق له الخليفة هارون الرشيد حلمه، كما إنه لم يتمسك بالعرش كما كان الحال مع أبو عزة.

ج-أم عزة:

أم عزة هي صورة الأم التي تحاول أن تبحث عن مخرج لازمة الأسرة، والمتمثلة في إستهتار الأب وأراقه في شرب خمرة، وعدم إهتمامه بالمسؤوليات المادية، وتحلم بخروج زوجها من أمته، وترى في مقابلة الملك حلما فيه بوادر لإنفراج أزمتها" نحن عائلة جرعوها السم وأنزلوا بها الظلم.. يا ملك الزمان من كان مثلنا لا يستطيع إلا أن يبكي على حاله ويشكو من زمانه، جئنا نطلب الإنصاف".[2]

كما تبدو حريصة على نقل هموم الرغبة للملك من خلال حوارها مع الملك المتخفي بثياب الحاج مصطفى" سأقول يا ملك الزمان العيارون واللصوص يحكمون

[1]-سعد الله ونوس ، الملك هو الملك ، ص 98.

[2]- المرجع نفسه ، ص 92.

البلاد، وينهبون أرزاق العباد، العدل نائم وليس هناك من يفتش أو يحاسب، الغش رائج والتعدي سائد. لا سلامة، ولا كرامة، ولا شرعية .."[1].

وكل ام نجدها تحلم بزوج مناسب لأبنتها" ابنتي الوحيدة لن يطلبها رجل كريم ونحن في هذا المقام"[2]، لكن الملك عندما قابلته إم عزيزة يردها خائبة، غير مصدقة ما سمعته منه، والمألوف لا من طرف حاشيته" وما قاله الملك سمعناه من الإمام والقاضي والشهبندر.كأنهم لسان واحد، وعائلة واحدة"[3]، وبذلك بدت رؤية سعد الله ونوس واضحة بأن هرم السلطة"يؤثر على الاقتصاد والدين والأمن"[4]، وكل شيء يصدر عن هذه الأقطاب كأنه صدر عنها جميعا

د-عزة:

تمثل عزة في هذه المسرحية رمز الفتاة التي تتمنى تحسن أوضاعها العائلية خاصة عندإفتقار والدها وقد عبرت عن ذلك الضجرة في أكثر من موضع منه" لا قدرة لي على الإحتمال أكثر حتى ينتهي شقاء؟".[5]

لكن سرعان ما نما وتطور هذا الشعور وأصبحت تحلم بفارس أحلام يخلصها وأهل بلدها مما يعانون من جور وظلم" سيأتي من بلاد بعيدة، يدخل المدينة كالريح أو العاصفة .. نظرات عينيه ضربات خناجر براقة سيفزع الرجال من نظراته ويهرولون إلى

---

[1]- سعد الله ونوس ، الملك هو الملك ص 46.

[2]- المرجع نفسه ،ص 9.

[3]- المرجع نفسه ، ص 99 .

[4]- غسان غنيم ، السرح السياسي في سوريا،ص239.

[5]- المرجع نفسه ، ص51.

البيوت، تخلو الشوارع وتخبئ التفاهة... وهو يخترق المدينة سيعطر هوائها الفاسد جوها المسموم بالجور والذل.. إني انتظره، ولن أتعب من انتظاره"[1].

وقد أراد الكاتب بهذه الشخصية أن" تكون أداة لربط أحدمستويات المسرحية الثلاث، من خلال إيوائها وعطفها على عبيد المتنكر. في زي المتسول أحب، إلى أن نشأت علاقة حب بينهما، وأصبح الأثنان يتقاسمان إفكار الثورية التغييرية، خاصة بعد أن اكتشفت أن حدبته مزيفة وكما تبدوا "أنها أكثر ذكاء ووعيا من بقية شخصيات المستوى الأول والثاني، إذا أنها عندما رافقت ..للقصر لتشكوا حالها وحال البلاد التعيس، كادت أن تتعرف على والدها وخادمه عرقوب"[2].

خ- عرقوب:

هو خادم أبو عزة، إنتهازي ماكر، مبتذل أخلاقيا وفكريا، استغل تردي الأحوالالإقتصادية لسيده وراح يسخر منه مستغلا ذلك للزواج من ابنته عزة التي لاتحبه، وهذا ما نجده في قوله:" هذا معلمي وإنا خادمه دخلت في خدمته عندما كان ذا يسر ومال ثم لم أتركه بعد أن إنقلب عليه الزمان، وضاع ملكه في خبر كان، منذ فترة طويلة لم يدفع لي أجرا، بل ولحس معظم ما إدخرته على سبيل الدين، طبعا كله مسجل في الدفترفإبقائه عنده يبدوا محيرا، وإن يكون هو السيد وأنا الخادم يبدو مضحك بعض الناس يقول آنيأكثر غباء من سيدي...فأنا لست غبيا ...القصة ومافيهاأن الهوى تملكني والرغبة في وصال ابنة سيدي عزة تلهب جسدي"[3]، وحين يسند له الحاج مصطفى

[1]-سعد الله ونوس ،الملك هو الملك ، ص 10 .

[2]-المرجع نفسه ، ص 52.

[3]-المرجع نفسه ، ص 92.

والحاج محمود دور الوزير مع سيده كي تكون اللعبة محبوبة يفشل في دوره، كما يبدو ضعيف الحيلة أمام دهاء الوزير الأصلي الحاج محمود الذي أخدامنهالوزارة دون غناء، وبالتاي حزم صفر اليدين وهو يقول" حتى النقود التي بعث بها الوزارة تبين أنها مزيفة وضاعت التيحلمت بما زوجة، هي لعبة كنت فيها الشاهد والضحية، ولكل هل تعلمت شيئا؟ أخشى أن يكون قد فات الأوان، لم أعرف كيف ألتصق بالذين مثلي ولم أعرف كيف أصل إلى الذين فوقي، وأخشى أن يكون الأوان قد فات"[1].

وكان سعد الله ونوس يريد أن يقول التغيير لا يتم فيه الاتكال على مثل هذه الفئة من المجتمع، وعليه منح شخصيته هذه اسم عرقوب في أمثالنا العربية بالخلف بالوعود.

د-ميمون:

خادم للمك ضعيف، همه الوحيد إرضاء سيده بخدماته، كأنه يمثل درجة ذوبان الفرد أمام سلطة الرموز الموغلة في التذكير، ولعل موقفه أثناء الحوار الذي دار بينه وبين الملك الأصلي المتنكر في زي الحاج مصطفى، لخير دليل على ذلك، حيث لا يستطيع التعرف على ملكه في الحوار الذي دار بينهما "مصطفى: قل لي يا ميمون ... هل أمعنت النظر إلى وجه هؤلاء؟

ميمون: وتسأل أسئلة أيها السيد ! من يستطيع أن يمعن النظر إلى الشمس حين توهجها !

مصطفى: طيب .. ووجهي ! هل تأملته؟ تأمله جيدا يا ميمون

ميمون: تأملته أكثر مما يسمح به الوقت المستعجل

[1]-سعد الله ونوس ،الملك هو الملك ، ص 108.

مصطفى: أحقا لم تعرفني !

ميمون: أيها السيد ... لا أذكر اني رأيت هذا الوجه من قبل"[1].

من خلال هذا الحوار يبدو واضحا أن ميمون لا يقوى على النظر إلى وجه سيده، فكل إحترامه وتبجيله وولائه، كان لذلك الرداء وذلك الصولجان، وإذا كيف نفسر عدم تعرفه على ملكه عندما نزع رداءه؛ رغم إعطائه فرصة النظر إلى وجهه، وتلك رؤية الكاتب "أعطني رداء وتاجا أعطك ملكا"[2].

ذ-السياف ومقدم الأمن:

شخصيتان تنتميان إلى قصر الملك، ههما الوحيد تنفيذ الأوامر، فالأول نجده يتلذذ بقطع رؤوس الآخرين معتبرا ذلك مهنة من خلال قوله:" هذه المهنة تسكرني باللذة أي نشوة حين أهوى بالبلطة !أي نشوة حين يتدحرج الرأس ! أي نشوة حين تنبثق نوافير الدم ! أكثر من النشوة، هي رعشة حسية لا توصف"[3].

أما الثاني فيعمل على توفير الأمن اللازم لإستمرار المملكة، والقضاء على أولئك المناوئين فنجده عندما يستدعيه الملك لتقديم التقرير عن الوضع الأمني يقول له: " اطمئن يا مولاي، أعاهدك أن أصيدهم خلال فترة قصيرة"[4].

---

[1]- سعد الله ونوس ، الملك هو الملك ، ص 72.

[2]- المرجع نفسه، ص 88.

[3]- المرجع نفسه ، ص 11.

[4]- المرجع نفسه ، ص83.

وهما شخصيتان ثابتتان لا يطراء عليهما أي تطور، ورغم ذلك لم يحظيا بثقة الملك أبو عزة، فالأول جرده من بلطته والثاني قام بتصحيح جهز الذي يشرف عليه..

ر-الشيخ طه وشهبندر التجار:

يمثلان التحالف القائم بين الدين والقوة الإقتصادية المتحكمة في السوق، لذا فهما يمسكان بخيوط اللعبة، وبمعنى آخر هما من يحركا أمور السياسة والإقتصاد معا والمقطع التالي يكشف دورهما:

"الشيخ طه وشهبندر التجار: (معا) ونحن ... من المحراب ومن السوق نمسك الخيوط

الشيخ طه: خيط يمسك العامة

الشهبندر: وخيط يمسك أسباب الرزق والتجارة

الشيخ طه وشهبندر التجار: وخيط يمسك القصر والسياسة، نحن نمسك الخيوط من المحراب ومن السوق وسنظل نمسك الخيوط"[1].

وبعابرة أخرى فالأول يقوم بالدعاية للملك وسياسته في خطبه ومواعظه بالمساجد وأي مكان حل فيه، أما الثاني فيعمل على سلب الناس ومصادرة ما يملكون حتى تملأ الخزائن.

ز-زاهد وعبيد:

من عامة الشعب يعملان للثورة (التغيير) وهما مطلوبان من رجال الأمن، فالأول يتنكر في زي جمال والثاني يتنكر في صورة متسول يحب عزة التي تأويه وتكتشفأنحدبته

[1]- سعد الله ونوس ،الملك هو الملك ، ص 12.

مزيفة وأنه رجل متخف، والحوار الثاني بينهما يكشف وظيفتهما في التعبير عن الثورة وأفكارها وطرق تحقيقها "زاهد: استطعنا أن ندبر مكانا مستورا، يمكن أن نلتقي فيه جميعا بصورة دورية.

عبيد: خبر طيب صارت الحاجة الملحة لتنظيم لقائتنا، هل استطعت أن تمر على الجميع؟

زاهد: تقريبا"[1].

وإذا رجعنا إلى حكاية النائم اليقظان نجد أنهما شخصيان جديدتان أضيفتا إلى الحكاية الأصلية، وهما قائدا اللعبة، يرويان جانبا من الأحداث، إضافة لكونهما يعرضان وجهة نظر الكاتب سعد الله ونوس، فأحلامهما تتضح من السياق العام للأحداث، يقول" زاهد: أما أحلامنا فخير لنا أن ندرز شفاهنا عليها، ولا نبوح بها الآن"[2].

ويكشف الحوار بينهما عن شخصية أخرى بنفس أفكارهما وهي عبد الله الذي يتولى نسخ الرسائل، وعلى الرغم من أن هذه الشخصيات الثلاث وجدت في زمن الحكاية ومكانها وأنها مربوطة بها، إلا أنها ظهرت وكأنها من عالم مختلف في وعيها السياسي في إتباع العمل السري وإنتظار الساعة المناسبة "زاهد: كان هناك إجماع على الرسالة، أخذها عبد الله كي يخط النسخ المطلوبة، وعشية يوم التتويج ستكون جاهزة.

عبيد: والتوزيع

[1]–سعد الله ونوس ، الملك هو الملك ، ص 13.

[2]– المرجع نفسه ، ص 26.

زاهد: دبرنا أيضا مسألة توزيعها في معظم أحياء المدينة"[1].

وإنطلاقا مما سبق نجد حالة الإستلاب تسيطر على معظم شخصيات المسرحية فأم عزة لا تستطيع التعرف على زوجها ولا على خادمها، بينما تبدو ابنتها عزة أكثر وعيا إذ تكاد تتعرف عليهما، أما عرقوب الإنتهازي فإنه يستلب نفسه بنفسه، فقد حاول أن يقفز فوق حقيقة الطبقية، أو أن يتحايل عليها فخسر كل شيء، وحتى في النهاية عندما يبيع رداء الوزارة بعمله زائفة، يعجز عن إستنتاج أن الرداء هو الملك وأن الرداء هو الوزير أيضا.

وفي الجهة المقابلة يمثل ميمون والسياف وفرقة الإنشاد، وحتى الملكة التي لا تظهر حالات إستلاب كبيرة، ويجسدها هذا الوضع أكثر الشيخ طه والشهبندر التجار عندما يعلنان بصفة قاطعة مؤكدة "لقد أصبح ملكا أكثر"[2]، في حين يمثل أبو عزة قمة الإستلاب، فهو يتحول بين ليلة وضحاها إلى رجل يجهل نفسه وتاريخه وابنته وزوجته بل ويتنكر لنفسه ويحكم على نفسه بالتحريض،وعليه يمكن القول بأن الملك يرمز إلى الطبقة الدكتاتورية والمتسلطة حيث تمارس هذه الطبقةحكمها حسب إرادتها دون اشتراط موافقة الشعب على قرارات التي يتخذونها ،فهم ينضرون إلى الآخرين على أنهم أعلى منهم،فهم يشعرون بأن إرادتهم أعلى من كل إرادة.

أما الوزير فهو يرمز إلى الطبقة الدبلوماسية التي تهدف إلى خدمة الطبقة الحاكمة .

أما أم عزة وعزة فهم يرمزون إلى الطبقة المسحوقة وما عليهم إلا الخضوع لأوامر الطبقة الحاكمة.

[1]– سعد الله ونوس، الملك هو **الملك** ، ص 107.

[2]–المرجع نفسه ، ص 107.

أما أبو عزة فيرمز للطبقة المسحوقة ولكن سرعان ما أنتقل إلى الطبقة الحاكمة ولاحظ بأن من ينتمون إلى الطبقة المسحوقة ، وينتقلون إلى الطبقة الحاكمة يكون بطشهم أشد من الطبقة الحاكمة بذاتها.

أما عرقوب فيرمز إلى الطبقة الإنتهازية ،فهو كان يستغل العمل لدى أبو عزة من لأجل وصال ابنته على حساب إي شيء.

أما البقية فهم يرمزون إلى الطبقة المستغلة من طرف الحاكم والوزير حيث يعتمدون عليهم لتحقيق أهدافهم ويتمثلون في شخصية ميمون شهبندر وطه والسياف .

أما عبيد وعبد الله وزاهد فهم يرمزون إلى الطبقة الثورية .

التي تسعى لتغير الوضع الذي أل إليه الوطن عن طريق القيام بثورات.

ويمكنتلخيص كل ما سبق ذكره عن الشخصيات من حيث صفاتها،أنتماؤها نوعها، أبعاد وأثرها. من خلال جدول أتي:

الشخصية	الصفات	الانتماء	النوع	البعد	أثرها في النص
الملك	الاستبداد، غير مقدر للمسؤولية، لاه عن القضايا المصيرية، يجد في معاناة رعيته متنفسا لضجره	سياسية	نامية	نفسي اجتماعي	إلقاء الضوء على باقي أحداث المسرحية
الوزير	الولاء، والتبعية	سياسية	نامية	نفسي	نقل الأفكار الفرعية

(الحاج محمود)	للملك، حريص على استمرارية منصبه ..				من أجل تكامل الأحداث
أبو عزة (الملك)	حريص على دوام الحال، إد أنه لما افتقر جن، ولما صار ملكا شفي، ونسي كل من هم حوله وحتى ماضيه وكأنه ولد ملكا	اقتصادية سياسية	محورية نامية	اجتماعي نفسي	المحرك الأول للأحداث (شخصية فعالة)
أم عزة	حريصة على كسب لقمة العيش الشريفة رافضة واقع المملكة	اجتماعية	ثابتة	اجتماعي	تحقيق التكامل بين أحداث المسرحية في مستوياتها الثلاث
عزة	تتمنى تحسن أوضاع عائلتها اقتصاديا، كما نجدها تؤمن بأفكار التغيير في المملكة، من خلال إيوائها لعبيد رمز	اجتماعية	نامية	اجتماعي سياسي	تحقيق الترابط بين أحداث المستويين الثاني والثالث في النص

	الثورة				
عرقوب	خادم انتهازي، ماكر، عديم الذكاء والحيلة عندا يستلم الوزارة	اجتماعية سياسية	نامية	اجتماعي سياسي نفسي	مساعدة البطل في نقل أفكاره وتقديمها
الملكة	شخصية صامتة لا يظهر منها إلا الخضوع للملك حتى بعد تغيره	اجتماعية	ثابتة (صامتة)	اجتماعي	تعزيز موقف التنكير السائد في المسرحية
ميمون	خادم، متفان في إرضاء ملكه، ذائب في رموز القصر	اجتماعية	ثابتة	اجتماعي	له دور كبير في تبيين الحياة القاسية للعامة داخل القصور
السياف ومقدم الأمن	يعملان على تنفيذ الأوامر دون هوادة، فالأول قاطع للرؤوس والثاني يعمل لتوفير الجو الأمني اللازم لاستمرار الملك	عسكري	ثابتة	فيزيولوجي نفسي	تحقيق التكامل بين مستويات النص الثلاث
الشيخ	يمثل عنصر	دينية	ثابتة	اجتماعي	نقل الأفكار الفرعية

طه	الدعاية للملك من خلال خطبه	سياسية			من أجل تكامل النص
الشهبندر	حريص على ملأ خزائن المملكة على حساب العامة	اقتصادية سياسية	ثابتة	اجتماعي	تبيين الأفكار الفرعية من أجل تكامل النص
زاهد	من عامة الشعب، متنكر في زي حمال، يعمل لصالح الثورة(التغيير)	ثورية	ثابتة	اجتماعي فيزيولوجي	تبيين التناقضات في مجتمعات اللاعدل
عبيد	من عامة الشعب، متنكر في زي رجل أحدب متسول، يعمل لصالح الثورة، يحب عزة	ثورية	ثابتة	اجتماعي فيزيولوجي نفسي	تبيين التناقضات في مجتمعات الاستبدادية، إضافة إلى الربط بين المستويين الثاني والثالث
عبد الله	من عامة الشعب، وظيفته كتابة الرسائل التحريضية على الثورة	إعلامية ثورية	ثابتة	اجتماعي	مساعدة زاهد وعبيد على القيام بدورهما الثوري

إن الملاحظ في الجدول أعلاه أن شخصيات المسرحية تحمل أسماء وهي عبارة عن صفات أو وظائف تقوم بها داخل العمل الدرامي، ونراها تكشف عن نفسها من خلال الدال وحده ، وهيا تستدعي مدلولا قابلا للتأويل والإنزياح ،فهي تشكل رموزا لا يمكن فك شفراتها **إلا** داخل الإطار العام للنص ، كما نلاحظ ان الكاتب قد أعطى لشخصيات مسرحية إبعادانفسية وإجتماعية وسياسية وفيزيولوجية نتيجة إلى العمق والتعقيد كلما أوغلنا في القراءة والإستقصاء.

ثالثا:تمظهر الرمز على مستوى الفضاء (المكاني والزماني)

1- الفضاء المكاني:

قد ينشأ الفضاء المكاني في النص الدرامي من فعل ووجهات نظر أو جوازات بين التي تقوم الشخصيات باختراعات للأمكنة،إضافة إلى أن المتلقي يقوم بإعادة مسرحة الأمكنة الواردة ويربطها بأمكنة في ذاته أو يتخيلها، وهذا ما يجعل من المكان يتجاوز وظيفته الاعتيادية يوصفه مكانا لوقوع الأحداث إلى فضاء واسع تتفاعل فيه أقطاب الإرسال.

وسنورد فيما يلي دراسة لرمز المكان الوارد في نص مسرحية الملك هو الملك من زاويتي الفضاء المفتوح والفضاء المغلق.

P-الأماكن المفتوحة:

وتتمثل في الأماكن العامة، والتي يختلط فيها البشر فيما بينهم رغم اختلافهم

فيجد الفرد نفسه حرا في أفعاله والتعبيرعنأفكاره ، وعند تفحصنا للنص الدرامي أمكن لي رصد النماذج للأمكنة المفتوحة الواردة في نص "الملك هو الملك" وفق ما يلي:

-**المدينة**:وهي فضاء مفتوح يلتقي فيه كل الناس على اختلاف ميولاتهم نوقد وظفها الكاتب في المشهد الأول من المسرحية على لسان الملك فخر الدين "ما قولك بالنزول إلى المدينة"[1]، وفحله امل بل ويقين أنه سيرفه عن نفسه وهذا يرمز إلى الملل وضجر الموجود في القصر .

أما التوظيف الثاني لهذا الفضاء فنجده في الفصل الثاني أثناء الحوار الذي دار بين عبيد وعزة في بيت هذه الأخيرة ،عندما سألت ضيفها عن مكان تواجد هذا الذي يحمل نسمات تخليص الناس من أعمالهم .

"عزة:تعبت من الإنتظار، أحيانا يجرفني الشك ، فاشعر بالخوف والوحشة"[2].

أحقا سيأتي الذي حدثني عنه؟

عبيد: يقينا سيأتي .

عزة: ألا تعرف أين هو الأن؟

عبيد :ربما كان في المدينة ، وربما لم يكن واحد فحسب نبل جمعاً كثيراً.

عزة :في المدينة ماذا ينتظر إذن ؟ لماذا لا يظهر؟ فينقي الهواء ويطرد البؤس ....".

يمكن القول بان هذا الحوار يرمز إلى رؤية ونوس الإجتماعية،وأن التغير لا يتم إلا في

[1]- سعد الله ونوس، الملك هو **الملك**،ص 18.
[2]-المرجع نفسه ص51.

مثل هذه الأماكن بإعتبارها محال رحب للاحتكاك وتبادل الآراء .

-**السوق:** ورد فضاء السوق 3 مرات في المسرحية ، فالأول في الفاصل الأول على لسان عبيد "... لم أستطيع أن أضبط يدي في السوق الخضار ..."[1]، والثاني في المشهد الثاني على لسان أبي عزة عندما خاطب خادمه عرقوب "لا تتأخر في السوق يا عرقوب "[2]، أما الثالث فنجده في المشهد نفسه على لسان عرقوب عندما أجاب سيدته ام عزة المتسائلة عن كيفية حصول زوجها عن الخمر" من السوق يا معلمتي.... من السوق"[3].

وهذا الفضاء يرمز إلى الطبقة المسحوقة فهي تحتوي على عامة الناس فلا نجد فيه من الشخصيات المسرحية إلا الخادم وعرقوب عبيد وزاهد.

-**المقبرة الشرقية:** ورد ذكر هذا الفضاء مرة واحدة ، وكان ذلك في الفاصل الأول على لسان عبيد "...التناقضات تنمو وحركاتنا تشتد .ينبغي أن نتواقت مع اللحظة المواتية لا نبكر ولا نتأخر...لدي أيضا ما أقوله ينبغي أن ننضم عملنا في المدافع .ولكن الوقوف هنا غير مأمون ...بعد غد عند المقبرة الشرقية .الله يخلي شبابك"[4].

أنهما يعتمدان تخطيطا محكما في تنقلاتهما كي لا يقعا في قبضة أعوان وجواسيس مقدم الأمن فهما يرمزان إلى الثورة وفيما يلي جدول يوضح الأماكن وما يسجل من خلال هذا الحوار بين رمزي التغير في نص زاهد وعبيد المفتوحة وتوزيعاتها في النص:

---

[1]- سعد الله ونوس ،الملك هو الملك ،ص23.

[2]-المرجع نفسه،ص38.

[3]-المرجع نفسه،ص41.

[4]-المرجع نفسه ،ص 27.

الفضاءالمكاني المفتوح	الصفحة	السطر
ما قولك بالنزول إلى المدينة	18	20
ربما كان في المدينة	51	14
في المدينة	51	16
في السوق	23	15
لا تتأخر في السوق ياعرقوب	38	13
من السوق يامعلمتي،من السوق	41	21
بعد غد عند المقبرة الشرقية	27	21
في المدينة ، زاوية في طريق منزوية وشبه معتمة	23	02

ب– الأماكن المغلقة:

أغلب الإستعمال الأماكن المغلقة في النص "الملك هو الملك"، محصورا بالقصر الملكي وبيت أبو عزة. وهي ذلك الأماكن المحدودة التي تحدد للفرد المجالات التي يتحرك فيها، وقد كان

–**القصر الملكي:** يعد عنصر المكان من العناصر الأكثر وضوحًا في النص ، وذلك من خلال الديكور الذي يوحي إلى المكان الذي تجري فيه الأحداث ، بواسطة العلامات ، والملاحظات المسرحية لبتي يقدمها الكاتب،ويبدو ذلك واضحا في المشهد الأول "البلاط في القصر الملك،مكسوة بمخمل ثمين تنتهي على مصطبة يتربع فوقها العرش كرسي ضخم من الأبنوس والعاج مشبك بالذهب والمرجان ، له ذراعا تنتهي كل

منهما برأس تنين أرجواني الألسنة...الملك تحتله قماشية تجلس على العرش .... إلى جانبه يقف الوزير ثيابه هو الأخر فاخرة...لا تظهر منه إلا رأس معممة ...في طرف قصي عند الباب يقف ميمون خافض الرأس ... وعلى مقربة منه تصطف فرقة الإنشاد الملكية "[1].

وما يلاحظ من خلال هذا المقطع بأنه يرمز إلى الفراغ واللامبالاة.

- بيت أبوعزة:يظهر بيت ابو عزة في المشهد الثاني من خلال الملاحظات التي أوردها الكاتب " بيت أبو عزة طراز عربي، دار واسعة في صدرها بابان يفيضان على الغرف، على اليمين باب عريض يفضي إلى الطريق ، عزة تشعل قنديلين معلقين في الجدار..."[2].

وما يميز هذا الفضاء الكاني هو أنه يرمز غلى البؤس والشقاء نتيجة افتقار صاحبه بعد ما كان في وقت مضى تاجراً ، فهو ثمل غارق في أحلامه ، إضافة إلى روح الانتهازية مجسدة في الخادم عرقوب الذي أستغل ديونه عليه لينال وصال أبنته عزة.

-الجامع: ورد ذكر هذا الفضاء مرة واحدة في النص"... والجامع ليس مأمونا يعد كثر فيه المتخفون من الرجال الامن "[3]، وهذا يرمز إلى السيطرة والرقابة المطلقة المفروضة في هذه المملكة .

2- **الفضاء الزماني :**

[1]- سعد الله ونوس، الملك هو **الملك** ،ص17.
[2]- المرجع نفسه ،ص 29 .
[3]- المرجع نفسه ، ص 24.

الزمن مفهوم خاضت فيه شتى العلوم ، كونه يرتبط بحياة الإنسان ووعيه ، وقد أهتم الفلاسفة من القدم بوضع الزمن في الادب والفن، إذ ميز أرسطو المسرح عن غيره من الفنون والاجناس الأدبية من خلال الزمن .

وتحديد ماهية الزمن في المسرح ليس بالشيء السهل ،ذلك أنه فن مرتبط بعناصر عديدة ومتنوعة منها تحديد التي ترجع عليها الحكاية أبعاد الزمن في العمل،زمن امتداد العرض المسرحي ، وزمن امتداد الفعل الدرامي ، وكذلك فترة التاريخية التي ترجع عليها الحكاية، إضافة إلى علامات أخرى دالة على الزمن كإيقاع النص والعرض وإيقاع الكلام والحركة على الخشبة.....إلخ.

ويمكن تقصي زمن الحدث في النص وفق ما يلي :

P- **زمن الخلق:** ويقصد به الفترة الزمنية التي أخرج فيه:

الكاتب علمه،قصد ربطه بسياقاته المختلفة التاريخية والإجتماعية والسياسية ...من أجل تحديد مرجعياته الفنية والفكرية فالمبدع بإعتباره عين الواقع نجده يساير الظروف ويعبر عنها.

ومسرحية "الملك هو الملك" كتبها سعد الله ونوس في فترة مشخصاتها قضية السلطة وحرية الإنسان والجماعة وكرامتها "وقد عالج هذه القضايا من خلال موضوعات ...والاستبداد الإجتماعيوالإقتصادي إضافة للكشف عن سلبية الشعب والفئات المسحوقة تحديدا، محاولا استنهاضوعيها وتحريضها على الفعل الإيجابي والبادرة على تغير عالم القهر والاستغلال وفرض الوجود الإجتماعي والإنساني اللائق بها".

ونجد الكاتب نفسه في لافتة مدخل مسرحيته يشير إلى ذلك حليا بقوله :"الملك هو الملك....لعبة تشخيصية لتحليل بنية السلطة في أنظمة التنكر والملكية "[1].

ب-الزمن الخارجي: هو الزمن الواقع عند طرفي الحكاية المسرحية من البداية إلى النهاية وعليه فهو موضوع مرتبط بالزمن التاريخي، وبصيغة أخرى هو التوقيت القياسي للأحداث الجارية بصيغة الحاضر فأحداث مسرحيتين تبدأ عندما يبدي الملك ضجره في الروتين الذي يعيشه ، وفي هذه الأثناء يتذكر أن الرعية مسلية بانشغالاتها، مستحضرا صورة المواطن أبو عزة، ذلك التاجر المفلس الذي يعلم بالحكم لكي يقتص من الذين أفقروه، فقصده وزيره إلى بيته متنكرين في زين الحاج مصطفى والحاج محمود وأقنعاه بالذهاب معهما ، وهناك ناولاه منوما دس له مع الخمر ، ثم ألبساه ثياب الملك وجعلاه ينام على السريره ، وعندما أستيقظ أبوعزة راح يتصرف وكأنه ملك وتنكر للجميع وذهب جنونه ، أما الملك الأصلي فلم يصدق ما يحدث أمامه،وهو يشاهد ملكه ينتزع منه دون أن يتفطن أحد إلى سحنة الملك فأصيب بالجنون.

ت-الزمن الداخلي: هو الزمن المرتبط بالشخصية المحورية،فإذا كان الزمن الموضوعي الخارجي هو زمن الحاضر فإن الزمن الداخلي هو زمن الماضي المستحضر بواسطة الذاكرة وهو أيضا زمن المستقبل الذي تعيشه الشخصية في الحلم بنوعه : حلم النوم وحلم اليقظة .

ومن أمثلة الزمن الماضي المستحضر ما قاله عرقوب :"هذا معلمي وأنا خادمه، دخلت

[1]- سعد الله ونوس، الملك هو **الملك** ، ص5.

في خدمته عندما كان ذا يسر ومال ، ثم لم أتركه بعد أن انقلب عليه الزمان وضاع ملكه في خبر كان،منذ فترة لم يدفع لي يدفع لي أجراً ،بل لحس معظم ما أدخرته على سبيل الدين ... لست غبيا ولست شهما كما يظنون ،القصة وما فيها أن الهوى تملكني ...لورحت الأن لضاعت ديوني وخاب الأمل في قلبي .اما إذا بقيت فستريد الديون ...حتى تصبح مهراً لائقاً..."[1]،ومثل ذلك نجده في قول عبيد مخاطبا زاهدا:" فكرت فيها عندما مددت يدي ...لولاها لما وجدت زاوية ألتجي إليها ...وددت أن أحمل لها تفاحة لولاها لكان وضعي صعبا للغاية هي التي اقنعت أمها بإيوائي...أحسن عندهم بطمأنينة..."[2]، وقد أستحظر الكاتب الزمن الماضي ليرمز به إلى معاناة الطبقة الضعيفة والتي كلها أمل لتحقيق أحلامها.

[1]-سعد الله ونوس، الملك هو **الملك**، ص11.
[2]- المرجع نفسه،ص24.

خاتمة

بعد رحلة بحث فيها كثير من العناء الممزوج بالمتعة،نحط الرحال في محطة أسمها الخاتمة التي دأبت على جمع المتفرق وتلخيص النتائج التي تم التوصل إليها خلال تلك الرحلة ويمكن بيانها في الآتي:

يمتاز النص المسرحي عند سعد الله ونوس بالسمة النقدية الإبداعية وهذا ما يتحسسه كل مطلع على هذا الإنتاج الذي جاء غزيرا وافراً ينم عن عقلية منتجة وممتعة في المجال لذا الفن الأدبي.

-حاول الكاتب تفعيل الرمز في هذ المسرحية على جميع مستويات الإنتاج الدرامي وعناصره ابتداء من العتبات فالشخصيات المسرحية، فالفضاء.

-كما أن المسرح لا يوصل هدفه النهائي إلا عبر العرض الذي يتم إنجازه خلال تحويل العلاقة الكامنة إلى خطابات مجسدة.

-إن المسرحية الناجحة هي التي تقدم طبيعة الأفراد ومقوماتهم النفسية والاجتماعية والإنسانية ،مستعينة بخيال الأديب في رسم نماذج تحاكي الواقع؛بحيث إذا شاهدناها أو قرأنا عنها أحسسنا أنها ذات قسمات واضحة لا تنسى ويكتب لها الخلود والبقاءوهذا ما يتجلى في مسرحية الملك هو الملك

-لقد كشفت المسرحية عن إمتلاك الكاتب لرؤية درامية ورسالة فكرية يود إيصالها من خلال إعتماد الرمز بإعتبارهإحد الادوات الفنية التي تسهم في بناء مسرح ذي طابع شعبي وتحميله رؤية إجتماعية وسياسية لعصر مليئ بالمتناقضات؛ عن طريق كشف السلبيات المتفشية في الواقع من خلال تقديمه للنماذج السلبية،لكن في الوقت

نفسه قدم نماذج إيجابية مثل شخصيتي زاهد وعبيد.

-عالجت المسرحية قضايا سياسية واقتصادية نابعة من العصر،فجاءت مشاهدها ملئ بهذه القضايا.

-هدف سعد الله ونوس من خلال عمله المسرحي (الملك هو الملك) إلى خدمة الإنسان السوري بصفة خاصة والعربي بصفة عامة من خلال تطرقه لقضايا الإنسان الجوهرية.

-إن خلق الرمز عند الكاتب جواهر من المعاني يحسن بالمتلقي أن ينوع اللثام عنها لما تحمله من مضامين فكرية توعوية لا يحسن السكوت عنها.

-أستطاع الكاتب بقدراته الفنية أن يغيب في نصه الوظيفة الإبلاغية للغة ،لتكسر الرقابة في التعبير وتسهم في خلق التوتر الدرامي، إذا جاء الصراع ،واعتماد مختلف الصور الدرامية التي تتماهي مع شتى أنواع الرمز.

ومن ثمة يحسن القول إن النص المسرحي للكاتب (سعد الله ونوس) بحاجة إلي قراءات أخرى،لما يتميز به من رحابة للرمز وعمق انزياحاته الإيجابية فأدعو إلى أن تقدم دراسات أخرى في هذا الشأن تتناول أدابه .

ملحق بالسيرة الذاتية للكاتب

1-السيرة الذاتية للكاتب:

ولد المسرحي السوري سعد الله ونوس في قرية حصين البحر القريبة من طرطوس تلقى تعليمه في مدارس اللاذقيةعام 1941. درس الشهادة الابتدائية في مدرسة القرية, ثم تابع الدراسة في ثانوية طرطوس حتى البكالوريا وفي فترة مبكرة بدأ يقرأ ما تيسر له من الكتب والروايات، وكان أول كتاب اقتناه وعمره 12 سنة هو (دمعة وابتسامة) لجبران خليل جبران ثم نمت مجموعة كتبه وتنوعت (طه حسين وعباس العقاد وميخائيل نعيمة ونجيب محفوظ ويوسف السباعي وإحسان عبد القدوس وغيرهم).

وفي عام 1959 حصل سعد الله ونوس على الثانوية العامة وسافر إلى القاهرة في منحة دراسية للحصول على ليسانس الصحافة من كلية الآداب جامعة القاهرة ..وأثناء دراسته وقع الإنفصال في الوحدة بين مصر وسوريا مما اثر كثيرا عليه وكانت هذه الواقعة بمثابة هزة شخصية كبيرة ادت إلى أن كتب أولى مسرحياته والتي لم تنشر حتى الآن وكانت مسرحية طويلة بعنوان (الحياة ابداً) عام .1961وفي 1962 نشر في مجلة (الآداب) مقالا حول الوحدة والانفصال وكذلك عدة مقالات في جريدة (النصر) الدمشقية.

وفي عام 1963 حصل سعد الله ونوس على ليسانس الصحافة وانتهى من اعداد دراسة نقدية مطولة عن رواية (السأم) لألبرتو مورافيا ونشرها في (الآداب) وفي نفس المجلة نشر مسرحيته (ميدوزا تحدق في الحياة).. بعدها عاد إلى دمشق وتسلم وظيفته في وزارة الثقافة.

وفي عام 1964 اصابه نشاط ادبي حيث نشر ثلاث مسرحيات قصيرة في الآداب البيروتية والموقف العربي بدمشق وهي مسرحية (فصد الدم) و(جثة على الرصيف) و(مأساة بائع الدبس الفقير) بالإضافة إلى العديد من المقالات والمراجعات النقدية.

وفي عام 1965 صدرت أول مجموعة له من المسرحيات القصيرة عن وزارة الثقافة تحت عنوان (حكايا جوقة التماثيل) وقد ضمت المجموعة ست مسرحيات منها (لعبة

الدبابيس) و(جثة على الرصيف) و(الجراد) و(المقهى الزجاجية) و(الرسول المجهول في مأتم انتيجونا)

.وفي عام 1966 حصل ونوس على اجازة دراسية من وزارة الثقافة وسافر إلى باريس ليطلع على الحياة الثقافية هناك ويدرس المسرح الأوروبي, ولم يكتف بالمشاهدة والدراسة فقد نشر في (الآداب والمعرفة وجريدة البعث) عددا من الرسائل النقدية عن الحياة الثقافية في أوروبا. وقد كانت نكسة 1967 بمثابة الطعنة المسددة لشخص سعد الله ونوس عن قصد, اصابته بحزن شديد خاصة وانه تلقى النبأ وهو بعيد عن وطنه وبين شوارع باريس فكتب مسرحيته الشهيرة (حفلة سمر من أجل خمسة حزيران) ثم مسرحية (عندما يلعب الرجال) وتم نشرهم في المعرفة.. هذا مع عدد من الدراسات التي نشرت في الطليعة الاسبوعية السورية. وفي نهاية هذلك العام عاد إلى دمشق حيث عهدت وزارة الثقافة اليه بتنظيم مهرجان دمشق المسرحي الأول في شهر مايو وبالفعل اقيم المهرجان وتم تقديم أول عرض مسرحي لونوس من إخراج علاء الدين كوكش وكانت مسرحية (الفيل يا ملك الزمان) التي كان قد انتهى من كتابتها عام 1969 قبل بدء المهرجان بفترة وجيزة, كما اخرج رفيق الصبان (مأساة بائع الدبس الفقير) وتم تقديم العملين في عرض واحد خلال المهرجان. وفي عام 1970 اجرى حوارين مع برنار دورت وجان ماري سيرو نشرا في المعرفة وكذلك اصدر بيانات لمسرح عربي جديد واختتم العام بنشر مسرحيته (مغامرة رأس المملوك جابر).

وفي 1972 كتب مسرحية (سهرة مع أبي خليل القباني) وعام 1976 ترجم كتاب (حول التقاليد المسرحية) لجان فيلار وأعد (توراندوه) عن مسرحية لبريخت تحمل نفس العنوان وترجم وأعد (يوميات مجنون) لجوجول.. بعدها حصل على منصب مدير المسرح التجريبي في مسرح القباني حيث كان عليه ان يؤسس هذا المسرح ويضع برنامجه. عام 1977 نشر في ملحق الثورة الثقافي على عددين مسرحية (الملك هو الملك) التي اخرجها فيما بعد المخرج المصري مراد منير وعرضها في القاهرة ودمشق حيث حضر

ونوس العرض في دمشق وهو يعاني من السرطان الذي قضى عليه عام 1997.
كما نشر في العام 1977 دراسة (لماذا وقفت الرجعية ضد ابي خليل القباني) في نفس الملحق وعرضت (يوميات مجنون) في المسرح التجريبي من إخراج فواز الساجر ,وأسس ورأس تحرير مجلة (الحياة المسرحية).. عام 1978 قدم مسرحية (رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة) وهي اعادة تأليف لمسرحية بيترفايس, ثم ترجم مسرحية (العائلة توت) 1979.

وبعد اصابة ونوس بمرض السرطان في أوائل التسعينيات لم يستسلم له وعاد إلى الكتابة بعد فترة توقف طويلة شملت معظم الثمانينيات فقدم اعظم اعماله ومنها (منمنمات تاريخية) و(الأيام المخمورة) و(طقوس الإشارات والتحولات).. وقد تم عرض (طقوس الإشارات والتحولات) في لبنان ومصر بعد وفاته من إخراج المخرجة اللبنانية نضال الاشقر والمخرج (المصري حسن الوزير).. كذلك مراد منير (الأيام المخمورة) على مسرح الهناجر بالقاهرة.

2-مؤلفاته

- (الحياة أبداً-(1961) (نشرت عام 2005 بعد وفاة الكاتب.
- (ميدوزا تحدق في الحياة (1964.
- (فصد الدم (1964.
- (عندما يلعب الرجال (1964.
- (جثة على الرصيف (1964.
- (مأساة بائع الدبس الفقير (1964.
- (حكايا جوقة التماثيل (1965.
- (لعبة الدبابيس (1965.
- (الجراد (1965.

- المقهى الزجاجي (1965).
- الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا (1965).
- حفلة سمر من أجل خمسة حزيران (1968)
- الفيل يا ملك الزمان (1969).
- مغامرة رأس المملوك جابر (1971).
- سهرة مع أبي خليل القباني (1973).
- الملك هو الملك (1977).
- رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة (1978).
- الاغتصاب (1990).
- منمنمات تاريخية (1994).
- طقوس الإشارات والتحولات (1994).
- أحلام شقية (1995).
- يوم من زماننا (1995)
- ملحمة السراب (1996).
- بلاد أضيق من الحب (1996).
- رحلة في مجاهل موت عابر (1996).
- الأيام المخمورة (1997)

3-أشهر أعماله

سوف نستشهد بثلاثة أنواع كانت واضحة في أعمال سعد الله ونوس وهي:

المسرح

التسجيلي، المسرح الملحمي، والمسرح التاريخي.

4-الجوائز

تم تكريم سعد الله ونوس في أكثر من مهرجان أهمها **مهرجان القاهرة للمسرح التجريبيومهرجان قرطاج**وتسلم جائزة **سلطان العويس الثقافي**ةعن المسرح في الدورة الأولى للجائزة

5- وفاته

توفي سعد الله ونوس في 15 أيار (مايو) 1997 بعد صراع طويل استمر خمس سنوات مع مرض **السرطان**

قائمة المصادر والمراجع

-قائمة المصادر والمراجع :

- القرآن الكريم

-المراجع

-أولا : الكتب

1. إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث،الجزائر:1991،ديوان المطبوعات الجامعية ،الساحة المركزية.

2. إبن الاثير، المثل السائر، تح: أحمد الحوفي ،بدوي طبانة ،القاهرة ،مصر: دار النهضة ،ج4إبن منظور، لسان العرب، لبنان: دار صادر،ج6 .

3. إبن سنان، سنان الخفاجي، سر الفصاحة ،تح: عبد المتعال الاصعيدي،القاهرة،مصر:1953ابن

4. أبو منصور محمد بن احمد الأزهري ، تهذيب اللغة، تح: أحمد عبد العليم البردوني، مراجعة: علي محمد البجاوي، مصر: الدار المصرية للتأليف والترجمة ،مطابع القاهرة.

5. أحسن ثليلاني، توظيف التراث في المسرح الجزائري، مخطوط لنيل شهادة دكتورا العلوم في الادب العربي.

6. أحمد أبو مطر ،الرواية في الأدب الفلسطيني،ط1. لبنان:1982،المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

7. أحمد حساني، مباحث في اللسانيات،الجزائر:1994، ديوان المطبوعات الجامعية.

8. أرسطو طاليس ،فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي،ط1. لبنان:1973،دار الثقافة.

9. إسماعيل السيد علي ،اثر التراث في المسرح المعاصر،الكويت:2000 ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع.

10. أنطوان غطاس كرم، الرمزية والأدب العربي الحديث، لبنان:1949، دار الكشاف.

قائمة المصادر والمراجع:

11. بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد الحديث ،المغرب:1994،المركز الثقافي العربي.

12. بهاء الدين السبكي، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح ، مصر:1937،ج4.

13. تسعديتآيت حمود، اثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، مخطوط ماجستر ،كلية العلوم ،جامعة القاهرة :1979.

14. جبور عبد النور، المعجم الادبي،ط1. لبنان:1979، دار العلم للملايين.

15. جميل حمداوي ،(السميوطيقا والعنونة)،مجلة عالم الفكر ،العدد13،يناير،1997.

16. جميل حمداوي ،(لماذا النص الموازي؟) ،مجلة الكرمل، مؤسسسة الكرمل الثقافية ،فلسطين ،باريس،العدد88، 2006.

17. جميل صليب ،المنهج الفلسفي، بيروت :1991،دار الكتاب اللبناني ،ج2.

18. حسن محسن مادة، تدخل النصوص في الرواية العربية، بحث في نتائج المختارة، الهيئة المصرية للكتاب ، مصر :1937

19. حميد الحميداني، بنية النص السردي، منضور النقد الأدبي ط3 . دار البيضاء :2003،المركز الثقافي العربي لصناعة والنشر والتوزيع.

20. درويش الجندي، الرمزية في الأدب العربي الحديث ، القاهرة : 1998،

21. دريني خشبة، أشهر المذاهب المسرحية، ونماذج من أشهر المسرحيات ، ط1. مصر: 1967، دار صادر.

22. ديفيد ديشس، منهج النقد الأدبي، ترجمة: محمد يوسف نجد، مراجعة إحسان عباس، بيروت: 1967 ، دار صادر.

23. سعيد بن كراد، السيميائية (مفاهيمها وتطبيقاتها) المغرب: 2003، منشورات الزمان.

24. شجاع العاني، البناء الفني للرواية العربية في العراق (بناء السرد)، بغداد: 1964 ، دار الشؤون الثقافية العامة.

قائمة المصادر والمراجع:

25. شعيب حليفي، (النص الموازي وإستراتجية العنوان)، قبرص: 1992، العدد 46، مجلة الكرمل.

26. صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ط 2. قسنطينة، الجزائر: 2007 ، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع.

27. عبد الحق بالعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص.

28. عبد الحكيم حسان، التصوف في الشعر العربي، ،1954 ، مكتبة الأنجلو مصرية.

29. عبد العزيز عتيق، علم البيان، لبنان: 1958 ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر.

30. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد رشيد رضا، لبنان: 1978، دار المعرفة.

31. عبد الكريم جدري ،الفن المسرحي ، ط1 . الجزائر : 1993 ، دار الفنك للنشر.

32. عبد الكريم جدري ،نماذج من المسرح الأوروبي الحديث ،ط1. ،الجزائر:2002 ، دارهومة.

33. عبد الملك أشهون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ط 1. سوريا دار الحوار للنشر والتوزيع،

34. عبد الملك مرتاض ،النص الادبي من أين؟ ، الجزائر:1983 ، ديوان المطبوعات الجامعية.

35. عبد الوهاب شكري، النص مسرحي فاصلة ،ط 2 . دار فنون للنشر وتوزيع.

36. عثمان حشلاف، الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، الجزائر: 2000 ،منشورات التبيين الجاحظية.

37. عز الدين إسماعيل، في الشعر العربي المعاصر،(قضايا ، وضواهره المعنوية الفنية والمعنوية) القاهرة: 1994، مجلة أكاديمية.

38. عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، الجزائر: 2007 ، مديرية الثقافة وجمعية أصدقاء الثقافة، مطبعة هومة.

قائمة المصادر والمراجع:

39. عز الدين منصور ، دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر ، ط1 .لبنان :1985 ، مؤسسة المعارف

40. عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، مصر:2003، دار الفكر العربي .

41. عياض عبد الرحمان الدوري، دلالات اللون في الفن العربي الإسلامي، ط 1. العراق: 2002، دار الشؤون الثقافية العامة.

42. عيسى خليل محسن الحسين ،المسرح نشأته وآدابه وأثر النشاط المسرحي في المدارس ،ط1 الارن:2006 ، دار جرير للناشر وتوزيع.

43. فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكسون،محمد مندور، الشعر المصري بعد شوقي، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر: 1960 ط 1. ، لبنان: 1993 المؤسسة الجامعية.

44. فايز الداية، جماليات الأسلوب الصورة في الأدب العربي، ط 2. ، سوريا: 1962، دار الفكر.

45. فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة: سعيد بن كراد، تقديم: عبد الفتاح كيليطو ، المغرب: 1990، دار الكلام

46. ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي.

47. مجد القصص، مدخل إلى المصطلحات والمذاهب المسرحية، منشورات أمانه عمان، الأردن: 2006 ، مطبعة الروزنا .

48. محمد البصير، الرمز الفني في الرواية العربية المعاصرة، مخطوط لنيل درجة دكتوراه دولة، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر: 1993

49. محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب

50. محمد جلال أعراب، خطاب التأسيس في مسرح النقد والشهادة، ط 1. المغرب: 2009 نزيهة بركان.

51. محمد غنيمي هلال، في النقد الأدبي الحديث

قائمة المصادر والمراجع:

52. محمد فتوح أحمد، الرمز في القصيدة الحديثة.

53. محمد كعوان، (سيميائية القناع، مقاربة تأويلية في ديوان فويضات المجاز)، مجلة العلوم الإنسانية، العدد 28، ديسمبر 2007

54. محمد مسكين ،(مفهوم الكتابة المسرحية النقدية) ، ط.1 مطبعة الانباء يناير 1987،مجلة التأسيس المغربية.

55. محمد مندور، الأدب وفنونه، مصر: 1980. دار النهضة.

56. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية.

57. سيبويه، (أبو بشير عمرو بن عثمان بن قنبر)،الكتاب، تحقيق وشرح : محمد هارون ، ط3. لبنان: 1983 ، ج3 ، دار عالم الكتب.

58. نعيمة جدي، سيميائية الصورة والممارسة النقدية، الجزائر: 2007 ،العدد 7 ، مجلة الناص، منشورات جامعة جيجل.

59. نعيمة جدي، سيميائية الصورة والممارسة النقدية، الجزائر: 2007 ،العدد 7 ، مجلة الناص، منشورات جامعة جيجل.

60. ميشيل زيراف، الأسطورة والرواية، ترجمة صبحي حديدي، ط 2. المغرب: 1986 ، منشورات عيون للمقالات.

61. أحمد صقر، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، مصر: 1998 ، مركز الإسكندرية للكتاب.

62. نور الدين صدار، مدخل إلى البنيوية التكوينية في القراءات النقدية المعاصرة.

63. سعد الله ونوس، الملك هو الملك.

64. غسان غنيم، المسرح السياسي في سوريا.

65. محمد زغلول سلام : المسرح والمجتمع في مئة عام ،دون تحقيق مصر: منشأة المعارف.

66. أمير إبراهيم القريشي، النماذج والمدخل الدرامي، ط 1. مصر: دار عالم الكتب، ص 25.

67. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ط 1. لبنان: 1979، دار العلم للملايين.

68. فرناند دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة.

69. –ياسين الأيوبي، مذاهب الأدب، معالم وانعكاسات، الكلاسيكية، الرومنطقية، الواقعية، ط 2.

70. كريب رمضان، فلسفة الجمال في النقد العربي، مصطفى ناصف نموذجا، بن عكنون، الجزائر: 2009، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية.

71. يوسف أوغليسي، محاضرات في النقدي الأدبي المعاصر، قسنطينة: 2004–2005،منشورات جامعة منتوري.

72. يحي الشيخ صالح، شعر الثورة عند مفدي زكرياء، ط 1. قسنطينة: 1987 ،دار الشعب.

73. صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، لبنان: 1977 ، دار العودة..

74. يمني العيد، فن الرواية العربية.

75. رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، ط 1. مصر: 2000 ، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

شكر وعرفان	
الإهداء	
مقدمة	**أ**
مدخل : التطور المسرح	
1- المسرح في اللغةوالاصطلاح	09
2-نشأة الفن المسرحي وتطوره التاريخي	12
الفصل الاول: مفهوم الرمز وخصائصه	
أولا: مفهوم الرمز	22
1- المفهوم اللغوي للرمز	22
2- المفهوم الإصطلاحي	24
ثانيا :أنواع الرمز ومستويته	40
1- أنواع الرمز	40
2-مستويته	46
3-خصائص الرمز	48
4-رمزيا وتجلياتها في الآدب والمسرح	50
الفصل الثاني: تمظهر الرمز على مستوى العتبات والشخصيات والفضاء	71
أولا: تمظهر الرمز على مستوى عتبات	**71**
1-اسم المؤلف	72
2-العنوان	73
3- الغلاف	77

فهرس الموضوعات:

4-علامات الناشر	81
ثانيا : تمظهر الرمز على مستوى شخصيات	**82**
أولا: مفهوم الشخصية	**84**
1-أهمية الشخصية في النص المسرحي	88
2- بنية الشخصية في مسرحية الملك هو الملك	92
ثالثا: تمظهر الرمز على مستوى الفضاء	111
1-المكاني	111
2- الزماني	116
خاتمة	**120**
ملحق بالسيرة الذاتية للكاتب	123
قائمة المصادر والمراجع	
فهرس الموضوعات	

قم بحمد الله

الملخص:

لقد تطرقت في هذه الدراسة الى الحديث عن الرمز في النص المسرحي عند الكاتب (سعد ونوس) وأهم هذه الخصائص التي تميزه، حيث أتاحت له أبعاد دلالية ، أدخلتنافي جدلية معه ،ومن ثم الإنتقال للإشتغل على النص المسرحي الرمزي في مسرحيته عبر نموذج هو الملك هو الملك ،لأقف على أبعاد الرمز ودلالاته على مستوى العتبات النصية ،وعلى مستوى عناصر البناء الدرامي ،

Résumé:

J'a ialordé dons cette etude pous du symdol dons le texte Théatral chéz l'auteur (soodollah wonus) ,il porte essentientiellenenl sur les caractéristique artistiques qui le distinguent pour ainsiatire les dinénsion signfiotives qu surcroit nous entraiment dans une polémique quad à son utilisation,De là sét effectué le passage à lanalyse du text théatrale symbolique de làuter à trovers le roi et le roi couqs suivan , Noter etude sorréte sur les dimensions du ,Et symbole et ses éléments de la constructions dramatiques.