الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف ـ المسيلة

كلية: الآداب واللغات | **ميدان: اللغة والأدب العربي**

قسم: اللغة والأدب العربي | **فرع: الأدب العربي**

رقم التسجيل: L 15 / 162 | **تخصص: أدب عربي حديث**

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر أكاديمي

إعداد الطالبة: سارة السبع

بعنوان

سيميائية الشخصية في مسرحية "الملك هو الملك ـ لسعد الله ونوس"

تاريخ المناقشة: 15-05-2017

لجنة المناقشة:

د/ عمر عليوي	جامعة المسيلة	رئيسا
د/ مفتاح خلوف	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
أ/ محمد زعيتري	جامعة المسيلة	مناقشا

السنة الجامعية: 2016 / 2017

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان:

لا يسعني إلا أن أحمد الله سبحانه وتعالى ،والذي بفضله تتم الصالحات

والصلاة والسلام على نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين

ثم أتقدم بالشكر الجزيل إلي جامعة محمد بوضياف بالمسيلة ،ممثلة بكلية الآداب واللغات قسم اللغة والادب العربي على دعمهم الدائم ووافر الشكر والتقدير إلى استاذي الكريم *أ/د مفتاح خلوف* ، المشرف على المذكرة الذي فتح لي آفاقا واسعة في البحث العلمي، واقتديت بخلقه الكريم، ونهجه السليم، جزاه الله عني خير الجزاء

كما أشكر الدكتور *أحمد لعويجي* و كل الأساتذة الكرام بجامعة محمد بوضياف بالمسيلة وكذا الاساتذة المناقشين بقبول مناقشة هذه المذكرة.

المقدمة

المسرح آلية من آليات التعبير يمّكن الفرد من التعبير عن همومه وآلامه وطموحاته وآماله، يستمد موضوعاته من الحياة وتحولاتها، مما يعينه على اكتشاف قدراته وتنميتها.

والسيمياء من الحقول المعرفية الراسخة في مجال الدراسات الحديثة، وقد ظهرت في القرن العشرين على يد كل من عالم اللغة السويسري " فرديناند دي سوسير"، والمنطقي الأمريكي "تشارلز بيرس"، ثم جاء بعدهما (رولان بارت) و(أمبرتوايكو) و(أ-ج-غريماس).

تهتم السيميائية في مجملها بتفسير معاني الدلالات والرموز والإشارات الداخلة في مجالات اللغة والتعبير والفن والأدب... وفي مجالات أخرى كالطب والرياضيات وعلم النفس وعلم الاجتماع...

وقد تبوأت السيميائية مكانا متميزا بين الدراسات اللغوية والنقدية وأصبحت تحظى باهتمام عدد متزايد من الباحثين العرب والأجانب على حد سواء.

ومنه يأتي اهتمامي بموضوع **سيميائية الشخصية في "مسرحية الملك هو الملك لسعد الله ونوس"**، لأسباب منها رغبتي في الوقوف على نصوص مسرحيات ونوس، ودراسة شخصياتها اضافة على إعجابي وتقديري لأدب ونوس ، وكذا مواقفه المشهورة وآرائه المتميزة تجاه قضايا أدبية وسياسية واجتماعية معاصرة خاصة مسرحيته الملك هو الملك.

وقد حاولت من خلال هذا العمل الإجابة عن بعض الأسئلة أهمها:

كيف تجسدت سميائية الشخصية في" مسرحية الملك هم الملك لسعد الله ونوس"؟ ومامفهوم الشخصية؟ وكيف تناولتها السيميائية؟ وما مفهوم التشخيص وما هي أهم أساليبه؟

ولإثراء البحث فقد قسمته إلى مدخل وفصلين.

مدخل: تطرقت فيه إلى المسرح في الوطن العربي في كل من لبنان وسوريا ومصر والجزائر، كما تحدثت عن مسرح سعد الله ونوس.

الفصل الأول: عنونته بالسيمياء والشخصية وهو فصل نظري قسمته إلى مبحثين تحدثت في المبحث الأول عن مفهوم السيمياء ومفاهيم عامة حول السيمياء وعن أهم المسميات المختلفة للسيميائية واتجاهاتها المتعددة المتجددة يوما بعد يوم، مثل الاتجاه

الأمريكي بزعامة "تشارلز بيرس" مؤسس السيميائية المنطقية والاتجاه الفرنسي الأوروبي الذي يتضمن عددا من التوجهات أشهرها السيميولوجيا السوسيرية بقيادة "فرديناند دي سوسير" الذي عاصر "تشارلز بيرس" وشاركه في تأسيس هذا العلم. ثم تأتي بعد ذلك "سيميولوجيا الدلالة" "واتجاه التواصل" و"مدرسة باريس السيميوطيقيه" و"السيميائيات الرمزية" وبعد هذين الاتجاهين الكبيرين الأمريكي والفرنسي الأوربي يأتي "الاتجاه الروسي" متمثلا بـ:"الشكلانية الروسية " ومدرسة "تارتو" والاتجاه الايطالي متمثلا بـ " أمبرتوايكو" و"روسي لا ندي". أمّا المبحث الثاني فكان حول الشخصية والتشخيص مفاهيم ومعاليم تحدثت فيه عن مفهوم الشخصية وأبعادها وأنواعها وسيميائية الشخصية ومدلولها ودالها كما تطرقت إلى مفهوم التشخيص وأساليبه.

أمّا **الفصل الثاني** المعنون بـ دراسة تطبيقية حول مسرحية "الملك هو الملك" افتتحته بملخص لنص الملك هو الملك تحدثت عن سيمياء تركيب الشخصيات في المسرحية تطرقت فيه إلى دور الشخصيات ونموها في المسرحية كما تحدثت عن تركيب الشخصيات في المسرحية من ناحية أبعادها السيكولوجية والفيزيولوجية والاجتماعية.

تطرقت كذلك الى سيميائية الشخصية وفنيات التشخيص في الملك هو الملك تحدثت فيه عن دراسة الشخصيات في المسرحية تطرقت فيه الى الشخصية والزمان، والشخصية والمكان، وكذا تحدثت عن الشخصية والحوادث والصراع في المسرحية، والشخصية ونمو حركية المسرحية.

وقد اعتمدت في بحثي على آليات إجراءات سيميائية التي أصبحت تصورا ونظرية وعلما لا يمكن الاستغناء عنه لما يتميز به من نجاعة تحليلية وكفاءة ومقاربة وتحليل النصوص الأدبية.

وقد استفدت في دراستي من بعض المراجع منها: دروس في السيميائيات لحنون مبارك، أسس السيميائية لدانيال تشاندلر، السيميائيات والتأويل لسعيد بنكراد، الملتقى الوطني الرابع الشخصية في السيميائيات السردية لمعلم وردة، دور السيميائية اللغوية في تأويل

النصوص الشعرية رسالة ماجستير لهيام عبد الكريم عبد المجيد علي، الخطاب المسرحي في مسرحية الملك هو الملك رسالة ماجستير لرابح ذياب .

ولا أخفي أنّ هناك صعوبات اعترضت طريقي أهمها عدم توفر مصدر البحث الرئيسي "الملك هو الملك "في الوقت المناسب ،حيث أمدني به الأستاذ الدكتور أحمد لعويجي .

ولا يسعني في الأخير إلاّ أن أنوه بكل من أمدوني بالدعم والنصيحة والتوجيه، وعلى رأسهم أستاذي المشرف الدكتور خلوف مفتاح الذي لم يدخر جهدا في توجيهي إلى مكامن المعرفة السليمة، فحق علي أن أشكره جزيل الشكر على ذلك، ولا أدعي في هذا المقام أنّني لامست كل جوانب الموضوع، وأنّني أعطيت لكل جانب ما يستحقه، وحسبي أنّني حاولت فإن أصبت فلي أجر المجتهد وإن لم أصب فلي شرف المحاولة .

و ما توفيقي إلاّ بالله العلي العظيم

مدخل

أولا: المسرح في الوطن العربي

أ–في لبنان

ب–في سوريا

ج–في مصر

د–في الجزائر

ثانيا : مسرح سعد الله ونوس

أولا: المسرح في الوطن العربي

أ- في لبنان:

ترجع نهضة الفن المسرحي الحديث في العالم العربي إلى منتصف القرن الماضي، ورائده الأول في لبنان مارون النقاش (1817-1855م). دفعت به ريح التجارة إلى الهجرة، فزار ايطاليا وهناك شهد تمثيل بعض المسرحيات، فشغف بذلك ولما عاد النقاش إلى بيروت اتخذه هواية أدبية، ألف النقاش فرقة من الشبان وفي سنة (1847) مثل معهم في بيته أول مسرحية بعنوان "البخيل " باللغة العربية مترجمة عن موليير (molier) دعا إليها وجهاء المدينة، فعد بذلك أبو المسرح العربي[1].

وعى النقاش و أدرك جيدا في مسرحيته الأولى الفروق بين المجتمع الأوربي الذي أنتج وتلقى مسرحية موليير (molier) البخيل وهو مجتمع ذو ارث مسرحي طويل وذهنية درامية، والمجتمع العربي الذي لم يعرف المسرح من قبل حيث برز هذا الفهم في خطبته التي تلاها عند تقديمه المسرحية، وقد بيّن فيها غاياته من هذا الفن الجديد كما بيّن فيها رسالة المسرح، وتعد هذه الخطبة أول بيان في المسرح العربي بالكوميديا والأغاني..". إنّ هذه الفقرة غنية بما فيها من معرفة بفوائد المسرح ووظائفه، فالمسرح أولا مواعظ ووظائفه إبراز العيوب ليتجنبها المتلقي النبيه"[2].

بعد ذلك بسنة تقريبا عام 1849م قدم في بيته مسرحية "أبو الحسن المغفل " و"هارون الرشيد " وقد كتبت ببيان عربي رفيع، التي استمد أفكارها من كتاب ألف ليلة وليلة وفي عام 1951م، عرض مسرحيته الثالثة المسماة (الحسود السليط) ثم مسرحية (الجاهل السكير سنة 1863م)، ثم حمل اللواء بعد ذلك ابن أخيه سليم النقاش.[3]

---

[1] عز الدين جلا وجي. النص المسرحي في الأدب الجزائري – دراسة نقدية – دط، الجزائر، 2007، ص37.

[2] ينظر: خليل الموسى. المسرحية في الأدب العربي الحديث (تأريخ ، تنظير، تحليل)، منشورات اتحاد كتاب العرب، دط،، ص16- 17. 1997

[3] ينظر: عز الدين جلا وجي. النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 38.

استمر مارون النقاش إلى سنة (1912) ليفسح المجال لشاب لبناني هو جورج أبيض (1880- 1950) سنة (1880) ببيروت حيث بدأ في مصر وعمق دراسته بباريس وكون فرقة جالت معظم الأقطار العربية، حتى صار بحق رائد التمثيل العربي الحديث. [1]

ثم لجأ أدباء العرب من المهتمين بالمسرح إلى التاريخ العربي القديم فاستلهموا منه مسرحياتهم.

ونعود إلى مقالة عبد اللطيف شرارة فنجده يقسم المراحل المختلفة التي مرت بها حركة المسرح في لبنان الى أربعة أقسام:

1-المحاولات الأولى: مارون النقاش.

2- الترجمات: وفيها عرض "شبلي ملاط " مسرحية " الذخيرة " عن الفرنسية ومسرحية (شرف العواطف) أو (صاحب المعامل الحديدية)، عن "جورج أونه " الفرنسي وترجم أديب اسحاق مأساة "راسين أند روماك " شعرا ونثرا وعرض "فارس كلاب " وليشاع كرم مأساة "زايير" " لفولتير" ونقلاها إلى الشعر العربي.

3- مرحلة بعث التاريخ الوطني العربي: وفيها وضع "نجيب حداد" مسرحية شعرية تتناول حياة "عبد الرحمان الداخل" عنوانها: حمدان ووضع الشيخ أحمد عباس الأزهري مسرحية (السباق) ومن ثم كثرت المسرحيات التي تتخذ موضوعاتها من التاريخ العربي، وانضم الآباء المسيحيون إلى زملائهم المسلمين في الجهود المبذولة لاستخدام فن المسرح أداة لبعث الروح الوطنية والقومية وتعميق الشعور الديني والاقتداء بالسلف الصالح.[2]

[1] عز الدين جلا وجي. النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص38.

[2] علي الراعي. المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب، ط 2، الكويت، 1978م، ص 198-199.

4- مرحلة الواقعية الاجتماعية:

وقد وصلت موجتها إلى لبنان من وراء المحيط الأطلسي كمظهر من مظاهر حركة أدبية نشطة هي حركة أدباء المهجر في أمريكا وكانت هذه الحركة قد شملت المسرح أيضا إلى جانب فنون القصة الأخرى.

فكتب "جبران خليل جبران " مسرحية "ارم ذات العماد" وكتب ميخائيل نعيمة مسرحية " الآباء والبنون"[1].

ب- في سوريا:

أخذ المسرح العربي السوري طابعا رياديا، وذلك من خلال ظهور تجارب الرائد "أحمد أبو خليل القباني (1833-1903م) في دمشق فهو حجر الأساس الأهم في تأسيس المسرح العربي عامة والسوري خاصة، قدم القباني أول عرض مسرحي له في دمشق عام 1871م وكان مقاربة لمسرحية (عايدة) وسواها من الموضوعات الميلودرامية، ونتيجة لنقمة الحاقدين وسخط المتشددين دينيا ومعارضته لذوي الجاه والسلطان انتهت الأمور ب "القباني" إلى حرق مسرحه في ظروف غامضة فهاجر إلى مصر وفي مرحلة لاحقة من حياته قارب "القباني" بالتعاون مع "اسكندر فرح" بعض حكايات وشخصيات التاريخ العربي فضلا عن ابتداعه قصصا وشخصيات من وحي خياله ومن أشهر أعماله: (كليوباترا – الشيخ وضاح- مصباح وقوت الارواح). و في مرحلة لاحقة ظهرت تجارب "أبو الوهاب أبو السعود"(1897-1951م) قدم مسرحيات وطنية من خلال عودته إلى التاريخ مثل مسرحية (وامعتصماه) عام (1944م) كذلك ظهرت كتابات (مراد السباعي – خليل مردم – خليل هنداوي).[2]

---

[1] علي الراعي .المسرح في الوطن العربي، 199.

[2] ينظر: يحي سليم البشتاوي. المسرح العربي بين رؤية المؤلف وعمل المخرج، الأكاديميون للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الاردن 2004، ص 36.

"ووصفي المالح الذي قدم مسرحية (مجنون ليلى ")..[1] موظفا من خلالها التراث العربي يقول الكاتب "رياض عصمت": " أنّ نهضة المسرح في سوريا قد جاءت على يد كل من "رفيق الصبان وشريف خزنداز" اللذين كانا قد عادا إلى سوريا من فرنسا بعد أن تدربا على أيدي الفنانين الكبيرين "جان لوي بروجان فيلار" فأخذ يقدمان نماذج من المسرح العالمي وأسس الدكتور "رفيق الصبان" في هذه الفترة نواة فرقة مسرحية كان لها أكبر فضل في دعم مسيرة المسرح في سوريا وأطلق على طاقمه الفني اسم (ندوة الفكر والفن) فأسست الدولة (فرقة المسرح القومي عام 1959) مستعينة بطاقم "الصبان"[2].

إنّ الاتجاهات الفكرية التي احتضنت المسرحية المعاصرة في سوريا وحركتها كثيرة، لكن أهمها ثلاثة اتجاهات:

1-الاتجاه القومي، ويمثله "علي عقلة عرسان"

2- الاتجاه الوجودي يمثله "وليد اخلاصي"

3- الاتجاه الماركسي يمثله "سعد الله ونوس وفرحان بلبل"

إنّ هذه الاتجاهات جعلت المسرحية المعاصرة تقترب من الالتزام بقضايا الشعب[3]. وفي الكثير من المسرحيات تلقى قبولا جماهيريا لما فيها من عزف مباشر على وتر حساس كالعزف على صلة المواطن بالسلطة أو النظام أو ما شابه ذلك وهو عزف جديد في العالم العربي.[4]

وموضوعات المسرحية المعاصرة كثيرة منها ما هو اجتماعي وما هو ثقافي ومنها ما هو سياسي أهمها:

-هزيمة حزيران مسرحية حفلة سمر من أجل 5 حزيران ل سعد الله ونوس.

-حرب تشرين مسرحية يوم اسقطنا طائر الوهم ل وليد اخلاصي.

---

[1] يحي سليم البشتاوي. المسرح العربي بين رؤية المؤلف و عمل المخرج، ص 37.

[2] علي الراعي. المسرح في الوطن العربي، ص 17.

[3] خليل الموسى. المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص 121.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص 120.

-القضية الفلسطينية مسرحية فلسطينيات لعلي عقلة عرسان.

-السلطة والمثقف مسرحية المهرج لمحمد الماغوط.

-السلطة والمثقف مسرحية رضا قيصر لعلي عقلة عرسان.

-الفساد العام والموات مسرحية يوم من زماننا ل سعد الله ونوس.

-السلطة والنظام مسرحية الملك هو الملك سعد الله ونوس[1].

وبهذا أخذ يتكون المسرح السوري وأصبح ينتظر المؤلف المحلي الواعي القادر على أن يكتب نصا مسرحيا قابلا للتمثيل، وأنّ هذا الكاتب المرتقب قد تمثل في الفنان المسرحي الشاب "سعد الله ونوس" الذي تقدم في عام 1967م بمسرحية حفلة سمر من أجل "5 حزيران " فافتتح بهذه المسرحية المهمة عهدا جديدا في المسرح السوري....[2]

ج- في مصر:

أشار هيرودوت المؤرخ الإغريقي إلى قيام كهنة مصر الفرعونية بطقوس دينية في شبه عرض تمثيلي يستمد قصصه من بحث "ايزيس عن أزوريس"، بيد أنه لم يذكر لنا أدلة أو يسوق شاهدا أو نصا، وظل أمر المسرح الفرعوني غامضا حتى أتى الكشف الحديث الذي قام به "كونتز وكورت وسليم حسن" فبيّن لنا أنّ ثمة نصوصا تمثيلية قديمة بعضها يقع في أربعين مشهدا، وظلت تمثل إلى زمن "هيرودوت" أي إلى القرن الخامس قبل الميلاد "فهيرودوت" ذكر بأنّ الإغريق قد أخذوا فن المسرحية من الفراعنة وإن لم يتطور عندهم ويخرج عن النطاق الديني[3].. فالمسرح المصري القديم لم يقف على عتبة المعبد بل خرج إلى الشعب، ولما دخل العرب مصر، اعتنق أهلها الإسلام، تعلموا العربية وصار الأدب العربي أدبا لهم "[4] . ثم نجد نوعا آخر من الظواهر التمثيلية في روايات خيال الظل أيام الأيوبيين

[1]ينظر: خليل موسى. المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص121- 126 .

[2]ينظر: علي الراعي. المسرح في الوطن العربي، ص 175 .

[3]عمر الدسوقي. المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، مطبعة الرسالة، ط5، 1970، ص 11.

[4]المرجع نفسه، ص12.

والمماليك وهذه الروايات كانت أول الأمر ملهاة الطبقة العليا من الشعب وأقدم ما وصل إلينا من النصوص".[1]

ولم تبدأ العناية بالمسرح إلاّ في عصر اسماعيل، حيث كان مغرما بتقليد الحياة الأوروبية فافتتح مسرح كوميدي عام 1969م، ثم أنشأ مسرح "الأوبرا" في العام نفسه وأول مسرحية مثلت بالأوبرا هي ربجوليتو[2]، وشيد إسماعيل بعد ذلك مسرح الأزبكية.

أمّا في مصر فأول مسرح عربي أنشأ بها هو ذلك الذي قام به يعقوب صنوع (1912-1939) بالقاهرة عام 1876 وقد اقتبسه من ايطاليا حيث كان يجيد عدة لغات مكنته من أن يدرس هذا الفن دراسة متقنة.[3]

فاتجه صنوع من الممارسة العملية إلى دراسة أعمال كل من "جولدوني" بصفة خاصة و "موليير وشيريدان" كل في لغته الأصلية. ومن ثم كون صنوع فرقته المسرحية وألف لها قطعة مسرحية غنائية أقحم فيها بعض الأغاني الشعبية الشائعة.[4]

ألف وترجم واقتبس صنوع ما يزيد عن ثلاثين مسرحية، لم يصل منها سوى سبع مسرحيات كتبت باللهجة المصرية، وقطعة حوارية قصيرة نشرها الدكتور "محمد يوسف نجم[5]" ولقد استخدم صنوع كل حيلة فنية وقعت له لاستنباط الضحك في مسرح، استخدم النكات اللفظية، كما استعمل الهزل والفكاهة الراقية[6]، ومن خير مسرحياته (الصداقة).

ثم وقد وصل من مصر إلى لبنان سليم النقاش 1876 بصحبة فرقة تمثيلية ومسرحيات عمه "مارون النقاش "وقد شجعه اسماعيل على تكوين فرقته والقيام بالتمثيل.[7]

---

[1] عمر الدسوقي. المسرحية نشأتها وتاريخها و أصولها، ص 13.

[2] المرجع نفسه، ص15.

[3] المرجع نفسه، ص17.

[4] علي الراعي. المسرح في الوطن العربي، ص 68.

[5] خليل الموسى. المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص 22.

[6] علي الراعي. المسرح في الوطن العربي، ص69.

[7] عمر الدسوقي. المسرحية نشأتها و تاريخها و أصولها، ص 20.

ثم يظهر على المسرح مؤلف مصري ثالث كان له شأن كبير في دعم الحركة المسرحية وفي استمرارها وفي اكتسابها احتراما كانت تسعى اليه وهو "توفيق الحكيم "[1].

تأثر الحكيم في مسرحه بالمسرح الغربي إلاّ أنه أبدى اهتمامه بالتراث الثقافي الشرقي واتجه إلى محاولات التجريب بالشكل التراثي المصري والعربي فقام بإدخال الفنون الشعبية في مسرحه مثل: الرقص والغناء ويظهر ذلك في مسرحيته الصفقة عام 1956م وكذا في مسرحياته الذهنية...

وفي عام 1933 أتم الحكيم من كتابه مسرحية (أهل الكهف) التي عبرت عن البعث والمقاومة أمّا مسرحية "بجماليون" فهي من المسرحيات الذهنية التي كتبها الحكيم عام 1942 [2].

و كتب العديد من المسرحيات منها (رصاصة في القلب وشهرزاد وحياة تحطمت).

يقول اسماعيل أدهم "بأنّ توفيق الحكيم قد نجح في أن يرتفع بفن المسرحية إلى أفق أعلى من المستوى العادي للمسرحية في الآداب الأوروبية"[3].

د- في الجزائر :

إنّ المتصفح للدراسات والبحوث التي أرخت للأدب المسرحي في الجزائر خصوصا والحركة المسرحية عموما، يجد بأنّ بداية المسرح الجزائري ترجع إلى بداية القرن (20) وعلى أكثر تقدير إلى الفترة العثمانية بالجزائر (1518-1830).[4] وابتداء من سنة 1921م وهي سنة زيارة "جورج ابيض" للجزائر، و سنة تأسيس الفرق المسرحية الجزائرية، و خلال أربع سنوات متتالية من بعد قدمت فرقة المهذبية جمعية الآداب والتمثيل العربي ثلاث مسرحيات من تأليف رئيسها "علي الشريف الطاهر"، الذي يعد أول مؤلف مسرحي جزائري في عصر النهضة هذه المسرحيات هي (الشفاء بعد العناء)عام (1921) و(قاضي الغرام)

[1] علي الراعي. المسرح في الوطن العربي، ص 73 .

[2] يحي سليم البشتاوي. المسرح العربي بين رؤية المؤلف وعمل المخرج، ص25 .

[3] عمر الدسوقي. المسرحية نشأتها وتاريخها و أصولها، ص 6.

[4] عز الدين جلا وجي. النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 25.

سنة 1922م ومسرحية (بديع) سنة 1924م. فأعضاء هذه الجمعية وعلى رأسهم مديرها "علي الشريف الطاهر" قد تأثروا جميعا بفرقة "جورج أبيض" الذي قدم مسرحياته بالفصحى (صلاح الدين الأيوبي وثارات العرب) "لجورج حداد" "وهكذا أخذ المسرح العربي في الجزائر قطرة الحليب الأولى لغذائه من ضرع الثقافة العربية محمولة إليه من البلاد العربية.[1]

كما يرى "علي الراعي" بأنّ زيارة جورج أبيض للجزائر لم تلقى من النجاح في الجزائر كما لقيته في سائر بلاد الشمال الافريقي لأنّ صفوة المثقفين الجزائريين كانوا يتوجهون بفكرهم وأرواحهم نحو فرنسا ولم تجد جمهرة الشعب الجزائري في مسرحيات تعرض بالفصحى كثيرا من المتعة وهذه الظاهرة الأخيرة ظاهرة اعراض عامة الجزائريين عن المسرح الأدبي الذي لا يحوي عناصر الفرجة الشعبية.[2]

يقول الأستاذ "مصطفى كاتب" في تفسير هذه الظاهرة في المسرح الجزائري: "أنّه بينما ارتبط المسرح في بلاد المشرق بالترجمة ترجمة المسرحيات العالمية وتعريبها والاعتماد عليها نجد الوضع في الجزائر مختلفا إذ أنّ ظهور المسرح لم يرتبط بالترجمة ولا بنخبة المثقفين إذ أنه ارتبط في بداياته بشركة الاسطوانات المسماة جوموفون حيث ظهرت أولى الاستكشات المسرحية مسجلة على اسطوانات وكانت غنائية هزلية اجتماعية، التي كان تأثيرها الكبير في طرق وأنواع الكتابة المسرحية في الجزائر".[3]

يعدد الأستاذ مصطفى كاتب سمات المسرح الجزائري فيما يلي:

1- أنه ظهر من خلال العرض الشعبي، مرتبطا بذوق الجماهير غير المثقفة.

2- أنه مسرح ارتبط بالغناء وبلغة حقيقة قادرة على توصيل الفكرة والتعبير الفني وإرضاء ذوق المتفرج، ومن جهة فإنّ الغناء قد ارتبط بالفكاهة أيضا.

---

[1] عز الدين جلا وجي. النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 41.

[2] علي الراعي. المسرح في الوطن العربي، ص 459.

[3] المرجع نفسه، ص 460.

3- إنّ الممثلين أنفسهم هم الذين اضطلعوا بمهمة كتابة وإعداد النص المسرحي وكان بعض هذه النصوص يوضع شفهيا بواسطة أحد الممثلين ثم تجري كتابته في وقت لاحق من قبل زملائه.

وفي الثلاثينات عرف المسرح الجزائري عصرا ذهبيا على يد "رشيد قسنطيني"(1887-1944) الذي كان أول من أدخل فكرة الأداء المرتجل إلى المسرح الجزائري. إنّ رشيد قسنطيني ألف أكثر من مائة مسرحية واسكتش وقرابة ألف أغنية".[1]

يقول "عبد الملك مرتاض": " أول مسرحية فهمها الشعب الجزائري وتذوقها كانت مسرحية جحا التي تم تمثيلها في أفريل 1926م. وقد ألفها "علالو ودحمان" وأعيد عرضها عدة مرات ومن فناني الثلاثينات أيضا" محي الدين باشطارزي "الذي كتب كل أعماله بالعامية لاعتقاده أقرب إلى فهم الجمهور"[2].

ومنه فالمسرح في الوطن العربي قد عرف تطورا ملحوظا في كل من لبنان على يد مارون النقاش الذي يعد رائده الأول، وسوريا من خلاله ظهور تجارب الرائد "أحمد أبو خليل القباني "ومصر حيث أنشئ أول مسرح عربي بها هو ذلك الذي قام به يعقوب صنوع، إضافة إلى الدعم الذي قدمه توفيق الحكيم للحركة المسرحية وذلك لاستمرارها والجزائر من خلال الزيارات المتعددة للفرق المسرحية لها، أهمها فرقة جورج أبيض بداية من 1921.

ثانيا : مسرح سعد الله ونوس

تعد تجربة سعد الله ونوس (1941-1997) المسرحية من التجارب الهامة في المسرح العربي[3]، فقد تقدم في عام 1967 بمسرحية (حفلة سمر من أجل 5 حزيران)، فافتتح بهذه المسرحية المهمة عهدا جديدا في المسرح السوري وكان قد كتب قبل هذه المسرحية 5 مسرحيات قصيرة هي: (لعبة الدبابيس – الجراد- المقهى الزجاجي – جثة على الرصيف –

[1] علي الراعي. المسرح في الوطن العربي، ص 461.

[2] عز الدين جلا وجي. النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 43.

[3] ينظر: يحي سليم البشتاوي. المسرح العربي بين رؤية المؤلف وعمل المخرج، ص 37.

الفيل يا ملك الزمان)[1]. بالإضافة إلى اهتمامه بتوظيف التاريخ والتراث العربي الاسلامي لسرد الأحداث التاريخية ونقل نصوص التراث ومنذ أن بدأ مشروعه الثقافي في التنظير للمسرح العربي كان قد توصل لبلورة فكرية متكاملة لمشروعه القومي، الذي نادى من خلاله بتحقيق حالة التحرر من كل القوى التي تهدد وجود الانسان العربي" وقد جاءت جهوده التنظيرية عام 1970م، بعد سنوات من كتابته لأول نص مسرحي".[2]

كان ونوس يهدف إلى وضع رؤية طليعية للمسرح تتجاوز التجارب المسرحية الجاهزة والمستوردة في آن واحد معا، وتركن في الوقت نفسه إلى تعرية الواقع العربي وفضح سلبياته.

لذلك فقد كان المسرح عند ونوس وظيفة سامية فمن خلال ما كتبه في بياناته يظهر بأن الهدف عنده يكمن في:

1- خلق مسرح جماهيري للطبقات الكادحة من الشعب.

2- رفض القوالب الجاهزة في المسرح.

3- تسييس الخطاب المسرحي وتكريس هذا الجوهر في الممارسة المسرحية العربية وبذلك لا يسقط ونوس عن المسرح الوظيفة السياسية في دلالاتها ومرتكزاتها اذا أنّ الهم السياسي كان هاجسه الأول في بياناته.[3]

ولكي يأخذ المسرح دوره الحقيقي في المجتمع بعيدا عن الانحراف والتشويه يحدد ونوس عددا من الأمور أهمها:

1- تحديد الجمهور الذي يتوجه إليه العرض؛ أي تحديد هويته الطبقية وصيرورته الاجتماعية وثقافته وبهذا يتحدد للفنان المسرحي الإطار الذي يتحرك فيه.

2- تحديد المضمون الذي ينبغي طرحه بما يتوافق مع طبيعة الجمهور.

3- الإبداع المسرحي بوصفه علاقة بين الفنان و المشاهد.

---

[1] ينظر: علي الراعي. المسرح في الوطن العربي، ص17.

[2] يحي سليم البشتاوي .المسرح العربي بين رؤية المؤلف وعمل المخرج، ص 37.

[3] المرجع نفسه، ص 38.

حرص ونوس على ضرورة أن يكون الجمهور مشاركا في العمل بعيد عن عنصر الإيهام الذي شأنه أن يحذر المشاهد. وقد برز الهم السياسي واضحا في مسرح ونوس ليصل إلى ذروته بعد نكسة حزيران 1967م، وقد اختار ونوس هاجس التسيس ودخل المدخل الجديد الشائك الذي تتشابك فيه أمور ومفاهيم (الحرية – السلطة– الاسقاط التاريخي– الموقف الراهن– الرؤية المستقبلية) وبالتالي الدعوة لإعادة تقويم ما سمي بأزمة المسرح العربي التي استفاضت حولها الاجتهادات والآراء.[1]

تأثر ونوس بالمسرحين الإغريقي والروماني وانعكس ذلك في أعماله حيث كتب مسرحية(ما دوز تحدق في الحياة عام 1962م)، وقد جمع المؤلف عند كتابتها بين الأساطير الاغريقية والفارسية.

كما كتب مسرحية طويلة من جزأين هما (حكاية جوقة التماثيل والرسول في مأتم أنتيجونا) وهي أعمال تتسم بالتجريد والإغراق في استخدام الرموز والاعتماد على الأشكال المسرحية الغربية.

"كما أنه كتب مسرحية "المغامرة رأس المملوك جابر "وهي أيضا تسعى إلى كسر الإيهام ومزج الممثل بالمتفرج في حدث مسرحي واحد، ثم جاءت من بعد مسرحيته (سهرة مع أبي خليل القباني" وفيها أيضا سعى الكاتب إلى عرض الظروف السياسية والاجتماعية التي ولد فيها مسرح القباني".[2]

وفي عام (1978م) أخرج سعد الله ونوس مسرحيته الفاتنة "الملك هو الملك" فهي تعد من أفضل المسرحيات التي كتبها "ونوس" وقد أثارت الكثير من الآراء والاجتهادات وذلك لما حفلت به في بناء متقدم[3]، حيث يرى "علي الراعي" بأنّ مسرحية "الملك هو الملك" تعتبر أعذب ارتشافة ارتشفها كاتب مسرحي عربي من إرث ألف ليلة وليلة وانتشاله من جمود

[1] يحي سليم البشتاوي. المسرح العربي بين رؤية المؤلف وعمل المخرج، ص 39.

[2] علي الراعي. المسرح في الوطن العربي، ص 176.

[3] ينظر: يحيى سليم البشتاوي. المسرح العربي بين رؤية المؤلف و عمل المخرج، ص65.

الماضي إلى حيوية الحاضر وسرعة اندفاقه، ثم توظيفه من بعد لخدمة رسالة سياسية"[1] وعبر نص (الاغتصاب 1990م) وجه ونوس النقد نحو سلطة الجلاد المتمثل بالعدو الصهيوني.."[2]

وبذلك تعد تجربة سعد الله ونوس المسرحية من أهم التجارب في المسرح العربي، وذلك من خلال كتابته للعديد من المسرحيات التي فتحت عهدا جديدا في المسرح السوري، إضافة إلى اهتمامه بتوظيف التراث العربي الإسلامي للمسرح العربي.

[1] علي الراعي. المسرح في الوطن العربي، ص 176-177.

[2] يحي سليم البشتاوي. المسرح العربي بين رؤية المؤلف وعمل المخرج، ص 41.

الفصل الأول
السيمياء والشخصية

المبحث الأول: السيماء المفهوم النشأة و التطور

أولا: مفهوم السيماء

ثانيا: مفاهيم عامة حول السيمياء

ثالثا: تعدد التسميات

رابعا: اتجاهات السيمياء

المبحث الثاني: الشخصية والتشخيص مفاهيم ومعاليم

أولا: مفهوم الشخصية

ثانيا: مفهوم الشخصية وفق أصناف مختلفة

ثالثا: أبعاد الشخصية

رابعا: أنواع الشخصية

خامسا: سيميائية الشخصية

سادسا: مدلول الشخصية ودالها

سابعا: مفهوم التشخيص

ثامنا : أساليب التشخيص

أولا : مفهوم السيمياء:

1-لغة :

أ-عند العرب:

ورد في قاموس "ابن منظور" أنّ السيمياء: العلامة: مشتقة من الفعل (سام) الذي مقلوب (وسم) أصلها (وسمى) ويقولون (سيمى) بالقصر، وسيمياء بزيادة الياء والمد، ويقولون (سوم) إذا جعل سمة.[1]

والوسم أثر الكي والجمع وسوم انشد ثعلب:

ظلت تلود أمس بالصريم.[2]

وتوسم فيه الشيء: تخيله يقال: توسمت في فلان خيرا، أي رأيت فيه أثرا منه أي عرفت فيه "سمته وعلامته".[3]

أصلها وسمة ويقولون السومة والسيمة والسيمياء والسيمياء هي: " العلامة قال الليث: سوم فلان فرسه أي: جعل عليه السيمة، وقال الأصمعي السيمياء واليسمياء وروي عن الحسن أنها معلمة ببياض وحمرة، وقال غيره مسومة بعلامة يعلم بما أنها ليست من حجارة"[4].

كما نلمس هذه الكلمة في الشعر العربي في قول :" أسيد ابن عنقاء الفزاري" وهو يمدح عميله قائلا:

غلام رماه الله بالحسن يافعا له سيماء لا تشق على البصر.[5]

هذا وقد ورد هذا المعنى في القرآن الكريم في عدة مواضع منها:

---

[1] فيصل الأحمر. معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2010، ص29-30.

[2] ابن منظور. لسان العرب، مادة "وسم"، ج 55، دار المعارف، القاهرة ، دت، ص 4838.

[3] المصدر نفسه، ص4839.

[4] قدور عبد الله ثاني. سيميائية الصورة ، دار الغرب للنشر والتوزيع، دط، دت، ص51.

[5] المرجع نفسه، ص49.

قوله تعالى: "تَعْرِفُهُم بِسِيمَاهُمْ لَا يَسْأَلُونَ النَّاسَ إِلْحَافًا"(سورة البقرة الآية 273).

وقوله:" وَبَيْنَهُمَا حِجَابٌ وَعَلَى الْأَعْرَافِ رِجَالٌ يَعْرِفُونَ كُلًّا بِسِيمَاهُمْ"(سورة الأعراف الآية 46).

وقوله: «سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِم مِّنْ أَثَرِ السُّجُودِ".(سورة الفتح الآية 29).

وعن أبي سعيد الخدري رضي الله عنه عن النبي صلى الله عليه وسلم قال:" يخرج ناس من قبل المشرق ويقرؤون القرآن لا يجاوز تراقيهم يمرقون من الدين كما يمرق السهم من الرمية ثم لا يعودون فيه حتى يعود السهم إلى فوقه قيل ما سيماهم قال سيماهم التحليق أو قال التسبيد"[1].

ب- عند الغرب:

ورد في معجم اللسانيات تعريف السمة أو الإشارة signe التي هي في الأصل اللغوي للسيميولوجيا أو السميوتيك كما يلي: في المعنى الأعم يعين كل شيء مثل الرمز أو الإشارة فالعنصر (أ) يعين بطبيعة متنوعة بديلا من العنصر (ب) مثل: اللون الأسود في السماء دليل على وجود السحاب.

وقد تكرر هذا التعريف في المعاجم الأخرى فمثلا: يعرف في المعنى الأعم كل هدف، أو شكل أو ظاهرة التي تمثل شيئا آخر غير نفسه... ونقبل عادة الشيء الذي يعطي من بيرس (أيقونة – علامة- رمز).[2]

[1] عبد الرشيد هميسي. إشكالية توظيف المصطلح النقدي السيميائي في الخطاب النقدي العربي المعاصر عبد الملك مرتاض أنموذجا، رسالة ماجستير 2011، 2012، جامعة فرحات عباس سطيف، ص27.

[2] المرجع نفسه، ص27.

2- اصطلاحا

أ-عند العرب:

إنّ مصطلح السيمياء ظهر من خلال دراسات العلماء والأدباء و النحويين العرب إلاّ أنهم لهم يعرفوا علم العلامات السيميائية الحديثة بالأسس التي وضعها المحدثون، لكن أشاروا إليها تحت ملاحظاتهم وتأملاتهم من خلال علمي النحو والبلاغة خاصة "ابن سينا والجاحظ والجرجاني والغزالي وابن خلدون".. الخ .

وفي مخطوطة تنسب إلى "ابن سينا" تحت عنوان كتاب (الدر النظيم في أحوال علوم التعليم) يقول فيه: "يقصد به كيفية تمزيج القوى التي في جواهر العالم الأرض ليحدث عنها قوى يصدر عنها فعل غريب وهو أنواع: فمنه ما هو مرتب على الحيل الروحانية ومنه ما هو مرتب على خفة اليد وسرعة الحركة ومن هذه الأنواع هناك السيمياء"[1]. أمّا في مقدمة "ابن خلدون" بحث كامل عنوانه (علم أسرار الحروف)أو(علم السيمياء) كما فهمه القدماء[2]. يقول: "المعروف بالسيمياء نقل وضعه من الطلسمات إليه في اصطلاح أهل التصرف من غلاة المتصوفة (...) في جنوحهم إلى كشف حجاب الحسن وظهور الخوارق على أيديهم (..) ومزاعمهم التي تنزل الوجود عن الواحد وترتيبه وزعموا أنّ للكمال الأسمائي مظاهره أرواح الأفلاك والكواكب، وأنّ طبائع الحروف وأسرارها سارية في الأكوان على هذا النظام"[3]. فابن خلدون من هذه الوجهة قد تحدث على الجانب الغيبي والسحري لعلم السيمياء.

- **الجرجاني وآراءه حول العلامات:** ولعل أهم ما يمكن أن نعثر عليه من أفكار سيميائية عند صاحب نظرية النظم حديثه عن اعتباطية العلامة اللغوية "فألفاظ اللغة عنده ليست إلاّ مجرد علامات وسمات دالة على المعاني (....) فيمكننا أن نستبدل علامة بعلامة

[1] قدور عبد الله ثاني. سيميائية الصورة، ص49-50 .

[2] فيصل الأحمر. معجم السيمائيات، ص31.

[3] المرجع نفسه، ص33.

للدلالة على نفس المعنى". والكلام عند الجرجاني على ضربين: ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده وضرب آخر لا تصل منه إلى الغرض وحده ولكن بذلك اللفظ على معناه ثم تجد لذلك المعنى دلالة تصل بها إلى الغرض ومدارها هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل".[1]

أمّا "الغزالي" فقد كان له السبق في تقنين العلامة والتفصيل فيها وقد أعطاها أربعة مراتب، فهو الذي قال: إنّ للشيء وجودا في الأعيان ثم في الأذهان ثم في الألفاظ ثم في الكتابة، فالكتابة دالة على اللفظ واللفظ دال على المعنى الذي في النفس، والذي في النفس هو مثال الوجود في الأعيان والعلامة في نظره تتألف من مراتب أربعة أساسية هي:

1)-الموجودة في الأعيان

2)- الموجود في الأذهان

3)-الموجودة في الألفاظ

4)-الموجودة في الكتابة

فالغزالي أدرك أهمية اللغة في إبداع النظام التواصلي[2].

ب)- عند الغرب:

يعود التفكير السيميائي إلى ألفي عاما تقريبا إلى أيام الرواقيين الذين تنبهوا إلى الاختلاف بين أصوات اللغة وقد قال "أمبرتوايكو": فهم يميزون بين العبارة والمضمون والمرجع و يبدوا أنهم نقلوا الثلاثية التي أوحى بها أفلاطون و أرسطو ولكنهم درسوها بدقة قلما وجدت لدى تلاميذهم المعاصرين"[3].

[1] فيصل الأحمر. معجم السيمائيات، ص33.

[2] عبد الرشيد هميسي. اشكالية توظيف المصطلح النقدي السيميائي في الخطاب النقدي العربي المعاصر، ص29.

[3] المرجع نفسه، ص31.

وانتقل التفكير السيميائي في القرن الرابع والخامس خطوة أخرى مع القديس أوغسطين إذ" وحد أوغسطين في كتابه demogistro بين نظرية العلامات ونظرية اللغة "[1].

أمّا في القرن 17 يمكننا القول أنّ مرحلة "جون لوك" تعد المرحلة الحقيقية في تمييز السيمياء عن غيرها من العلوم، فقد صنفها إلى ثلاث علوم(1) علم الأخلاق (2) علم الطبيعة- الفيزياء- (3) علم السيمياء[2].

ويعبر عنه حاليا بمصطلحين هما (sémiologie) الفرنسية و(sèmiotique) بالإنجليزية وهذان المصطلحان مشتقان من اللفظ الإغريقي[3](sémion) وتكوينيا الكلمة آتيه من الأصل اليوناني (sémion) الذي يعني علامة و(logos) الذي يعني خطاب، الذي نجده مستعملا في كلمات من مثل (sociologie) علم الاجتماع (théologie) علم الأديان (اللاهوت) (biologie) علم الأحياء(zoologie) علم الحيوان...الخ.[4]والسيميولوجيا من العلوم التي تطورت بوتيرة سريعة طوال ق20 منذ ظهور كتاب ف "دوسوسير" F.desaussure محاضرات في علم اللغة العام إلى آخر أبحاث "رولان بارت" R.barthes و هو العلم الذي عرفه "دي سوسير" بدراسة حياة العلامة في كنف المجتمع[5].

وجاء في كتاب أسس السيميائية "لدانيال تشاندلر" بأنّ التقليديين الأساسيين في السيميائية المعاصرة مصدرهما على التوالي الألسني السويسري "فرديناند دي سوسير" ddeszussure Ferdinaz والفيلسوف الأمريكي تشارلز ساندرس بيرس pierse sanders Charles و يرجع دي سوسير وضع مصطلح السيميولوجيا sémiologie إلى مخطوطة كتبها عام 1894م ، حيث نشر عام 1916م بعد موته الآتي : "أنه من الممكن ابتكار علم يدرس دور

[1]عبد الرشيد هميسي. اشكالية توظيف المصطلح النقدي السيميائي في الخطاب النقدي العربي المعاصر، ص31.

[2]المرجع نفسه، ص31.

[3]قدور عبد الله ثاني. سيميائية الصورة، ص51.

[4]برنارتوسان. ما هي السيمولوجيا، تر: محمد نظيف، ط2 ، بيروت، لبنان،2000، ص9.

[5]المرجع نفسه، ص5.

الإشارات كجزء من الحياة الاجتماعية، كما يدرس طبيعة الإشارات والقوانين التي تحكمها وما الألسنية إلاّ فرع من فروع هذا العلم العام وتكون القوانين التي تكتشفها السيمولوجيا قوانين تطبق في الألسنية" أمّا بالنسبة إلى الفيلسوف "تشارلز بيرس" فحقل الذي يسميه (السيميائية) "هو الدستور الشكلاني للإشارات". وكان يعمل بعيدا عن سوسير ويرى بأنّ: " المنطق تسمية أخرى للسيمياء (sméiotique) الدستور شبه الضروري والشكلاني للإشارات".[1]

واتجه إلى تقسيم العلامة إلى ثلاثي: "(قرينة، أيقونة، رمز) تتفرع عنه تثليثات متلاحقة تتحول العلامة عبرها إلى علامة أخرى". تقول "جوليا كريستيفا": ".. نحن مدينون فعلا لشارل ساندرس بورس بالاستخدام الحديث لمصطلح السيميائيات".[2]

وبذلك فبيرس و سوسير يعدان معا مؤسسي ما يطلق عليه عامة السيميائية.

ويستعمل أحيانا مصطلح السيميولوجيا للإشارة إلى التقليد السوسيري، بينما السيميائية إلى التقليد البيرسي[3].

[1] ينظر: دانيال تشاندلر. أسس السيميائية، تر: طلال وهبه، مراجعة ميشال زكريا، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، أكتوبر، 2008، ص29، 30.

[2] يوسف وغليسي. مناهج النقد العربي، جسور للنشر والتوزيع، ط3، الجزائر، أكتوبر، 2010، ص96.

[3] دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، ص30.

ثانيا: مفاهيم عامة حول السيمياء

مفهوم السيمياء عند فرديناند دي سوسير: ferdinanddesaussure

يرى بأنّ العلامة لا تربط شيئا بلفظ بل تربط مفهوما بصورة سمعية ومن ثم "فاللغة عنده مجموعة من الصور الذهنية المجردة عند كل أفراد المجتمع".[1]

مفهوم السيمياء عند تودورف وديكرو: "السيميائية أو السيميولوجيا هي دراسة العلامات والسيرورات التأويلية "[2].

مفهوم السيمياء عند جورج مونان: يشير إلى أنّ: "السيميائية معادل بالمصادفة للسيميولوجيا، ينتمي إلى الولايات المتحدة الأمريكية، بصفة خاصة عند شارل بيرس مثلا، ويستعمل أحيانا للدلالة على نظام من العلامات غير اللغوية، كإشارات المرور"[3].

أمّا الباحثة العربية "سيزا قاسم "فتقول أنّ: "هدف السيميوطيقا أو طموحها هو تفاعل الحقول المعرفية المختلفة، والتفاعل لا يتم إلاّ بالوصول إلى مستوى مشترك يمكن من خلاله أنّ ندرك مقومات هذه الحقول المعرفية وهذا المستوى هو العامل السيميوطيقي"[4].

مفهوم السيمياء عند صلاح فضل : "السيميائيات هي العلم الذي يدرس الأنظمة الرمزية في كل الإشارات الدالة وكيفية هذه الدلالة "[5].

ثالثا: تعدد التسميات

يعد مصطلح "السيميائية" من المصطلحات الكثيرة التي شهدت تذبذبا وغموضا وتعدد في اللفظ والمضمون، ففي الاصطلاح الغربي الحديث ترى السيميائية السوسيرية

[1] محمد حسن عبد العزيز. سوسير رائد علم اللغة الحديث، دار الفكر العربي، دط، القاهرة ، 1990، ص140.
[2] يوسف وغليسي. مناهج النقد الأدبي، ص99.
[3] المرجع نفسه، ص99.
[4] فيصل الأحمر. معجم السيمائيات، ص18.
[5] المرجع نفسه، ص 18.

(sèmiology) والبيرسة (sémiotiques)، بينما يلحظ الأمر أكثر اضطرابا واتساعا في الاصطلاحات العربية الحديثة التي أتت بتسميات كثيرة للسيميائية منها:[1]

السيميائيات	علم السيمانتيك	علم الدلالة اللفظية
السيمائيات	علم السيميولوجيا	الدلائلي
السيميائية	السيميوطيقا	الدلالية
السيمائية	السيميوتيكا	العلامية
السيميوتية	السيميوتيكية	العلاماتية
السيميات	علم الرموز	علم العلامات
السيامة	الرموزية	علم العلاقات
السماتية	علم الدلالة	علم الإشارات
السيمياء	علم الدلالات	نظرية الإشارة
علم السيمياء	الدلائليات	الأعراضية
السيميولوجيا	علم الدلائل	دراسة المعنى في حالة سينكرونية.[2]
الساميولوجيا	علم الادلة	

[1] هيام عبد الكريم عبد المجيد علي. دور السيميائية اللغوية في تأويل النصوص الشعرية، شعر البردوني أنموذجا، رسالة ماجستير، آيار 2001، الجامعة الأردنية، ص10.

[2] يوسف وغليسي. مناهج النقد الأدبي، ص107- 108.

رابعا : اتجاهات السيمياء

1- الاتجاه الأمريكي:

ارتبط هذا الاتجاه بالفيلسوف الأمريكي "تشارلز ساندرس بورس"(1838-1914)[1] الذي أطلق على السيميائية مصطلح (semiotic) السميوطيقا، فتقوم سيميوطيقا بورس على المنطق والظاهراتية (phènomènologie) والرياضيات، فالمنطق بالنسبة إلى بورس "فرع من علم التشكيل العام للدلائل أي فيزيولوجيا الدلائل أو السيميوطقا، ومن هنا يمكن تصور الفكر باعتباره اجرائية ترجمة تتم بواسطة الدلائل، وبذلك فالمنطق هو العلم بالشروط التي تسمح الرموز في عمومها بأن تحيل على الأشياء، وعليه فهو فرع من السيموطيقا أو العلم العام للتمثيل، ويهتم المنطق بالظواهر التي لها غايات تمثيل شيء ما"[2]، فيكون بذلك المنطق علم الثلاثية في عمومها (علم التمثيلات في علاقتها مع غائبة معينة) إنه فلسفة التمثيل.

ويقول "بورس" أنّ المنطق ليس سوى تسمية أخرى للسيميوطيقا، إنه النظرية شبه الضرورية أو الشكلية للدلائل أي أنّني أود أن أقول أننا نلاحظ خاصيات الدلائل التي نعرفها، وأننا ننساق انطلاقا من هذه الملاحظة بواسطة سيرورة لا أتردد في تسميتها بالتجريد إلى أقوال خادعة للغاية هي: أحد المعاني المستعملة في قبل عقل (علمي) أي من قبل عقل قادر على التعلم بواسطة الاختيار"[3]. فالمنطق يعنى بدراسة الصلاحية ويفحص الدلائل ويؤولها اعتمادا على الفرضية والاستنباط والاستقراء، ويتعلق الأمر بكشف البنية الشكلية المتضمنة في كل تمثيل بواسطة كونها تتحقق بالدلائل لا غير، و يعني ذلك أنّ

[1] ينظر: يوسف وغليسي. مناهج النقد الأدبي، ص94.

[2] حنون مبارك. دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1987، ص76.

[3] المرجع نفسه، ص77.

سيميوطيقا بورس تتأسس على فرضية مسماة ب" البروتوكول الرياضي" والتي يكون الدليل وفقها ثلاثيا[1].

" إنّ بورس يقدم السيميوطيقا باعتبارها العلم الذي يمنطق الدلائل فكانت السيميوطيقا بذلك العلم العام للدلائل في علاقتها مع الصدق والظاهراتية هي منطق المتشاكل للواقع viasemblabl ويسمح المتشاكل للواقع بإصدار حكم في الحالات التي لا تملك فيها يقينا تاما وإنما تملك تبديات apparences لا غير ".

"فالسيميوطيقا إذن هي ذلك العلم الذي يفحص الدلائل فيكشف عن الوظيفتين اللتين قد تقوم بهما، وظيفة نقل الدلالة الصادقة، ووظيفة نقل الدلالة الكاذبة".

أمّا بخصوص الرياضيات، فموضوعها عند "بورس" يكمن في صياغة الفرضيات واستنباط النتائج منها".

"أمّا الظاهراتية فهي الدراسة التي تصف خاصيات الظواهر في مقولاتها الثلاث". والسيميوطيقا عند "بورس" هي أيضا: " نظرية الطبيعة الجوهرية السيميوزسات(semiosis) الممكنة وتنوعاتها الأساسية"[2]. إنها نظرية تعاون الذوات الثلاث المكونة للدليل أو نظرية التأثير الثلاثي العلاقة.

❖ **ثلاثيات بورس:** تعد هذه الثلاثيات الركيزة الأساسية التي انبنت عليها سيمائياته لنجد خلفية فلسفية مائلة سنشير إليها قبل ولوجنا عالم العلامة البورسية.

[1] حنون مبارك. دروس في السيميائيات، ص77.

[2] المرجع نفسه، ص78، 79.

❖ **خلفية بورس الفلسفية:**

تحيلنا ثنايا الكتب إلى الخلفية الأفلاطونية الأرسطية الكانطية للسيمائيات الأمريكية خاصة "بورس"، الذي قام بمراجعة مقولات "أرسطو" و"كانط" ثم خلص إلى تصوره الثلاثي للعلامة فقسمها إلى مرحلتين الأولى سمّاها "مثالية" والثانية "واقعية".

1- المرحلة المثالية: بدورها تنقسم إلى ثلاث حقب[1]:

أ-**المرحلة الكانطية:(1851-1870)**: حيث ارتبطت نظرية العلامات بمراجعة المقولات الكانطية في سياق المنطق الأرسطي الثنائي bivalente أو الزوجي dyadique بشكل أدق.

ب)- المرحلة المنطقية:(1870-1887): وخلالها اقترح بيرس، لكي يعوض المنطق الأرسطي منطقا جديدا هو منطق العلامات.

ج)المرحلة السيميوطيقية:(1887-1914): حيث طور بيرس نظريته الجديدة للعلامات بعلاقة مع نظريته الجديدة للمقولات[2].

2)- **المرحلة الواقعية** :لقد حافظ بورس على معنى الفعل والعمل الكانطي، فأقام بذلك ترابط بين المعرفة العقلية والغاية العقلية، فأراد الوصول إلى معنى الكلمات والمفاهيم بطريقة منهجية، فاقترح قواعد قائمة على الهدم والبناء فالهدم يتمثل في إبعاده لكل الفلسفات المزيفة والمسائل الميتافيزيقية، أمّا البناء فهو اقتراح حلول للمسائل الفلسفية الحقيقية.

نخلص في الأخير من هذين المرحلتين إلى أنّ بورس قد انطلق من فرضيتين اثنتين هما:

[1] فيصل الأحمر. معجم السيميائيات، ص48.

[2] جيرار دولو دال. السيميائيات أو نظرية العلامات ، تر: عبد الرحمان أبو علي، دار الحوار للنشر، ط1، اللاذقية، سوريا، 2004، ص19.

أ) فرضية الإتصال: تتلخص في (اتصال الكون) الذي يستلزم انتظامه وهي كما أسلفنا عن أبعاد الفرضية الاسمية المثالية واحتفظ منها بافتراض إنشاء علاقات وترابطات واتصالات، وهذه المفاهيم الثلاث أبانت لنا عن أهم ما تميزت به نظريته وهي فلسفته الظاهراتية، وتتخلص في كون الأشياء تبدأ بالمجرد وتنتقل إلى المحسوس، وأطلق على منهجه اسم الذارئعي الظاهراتي، ذرائعي: "لأنه اتخذ الغاية والمتعة والعادة والمجتمع منطلقات لخلق الرموز و القوانين"[1]. وظاهراتي: "كون الأشياء حاضرة في الذهن سواء كانت مناسبة لشيء واقعي أو غير واقعي تعتمد على وصف الأشياء كما هي".

ب) فرضية الاقتطاع: جعلها أساس الكون انطلاقا من نظريته الرياضية الطبيعية على أنّ الأشياء ثلاثة أطراف أساسية لا غير وهو مبدؤه الثلاثي وثانيا نظرته الظاهراتية وكذا مبدأ الاتصال والترابط الذي يستلزم انتظام الكون ظهرت:[2]

ب1)-**جهات الوجود:**

1)مقولة الأول(الأولية): هي حال وجود ما يوجد بحد ذاته ايجابيا دون نسبه إلى أي شيء آخر، تنتمي هذه المقولة إلى الكيفيات الشعورية qualités feelings أي كيفيات الظواهر الحسية كالأحمر والمر والمالس... بغض النظر عن تحققها في الزمان والمكان كونها مدركة إدراكا حسيا أو متذكرة، وبالتالي فالأوليات مأخوذة من دون اعتبار الأشياء التي تحل فيها بل من حيث هي مجرد إمكان.

تصور مثلا وعيا ليس فيه لا مقارنة ولا إضافة ولا تعدد ولا تبدل... وعيا ليس سوى خاصية ايجابية، مثل هذا الوعي قد يكون مجرد رائحة، مجرد صفير.. فكل كيفية للشعور feeling بسيطة وموجبة هي الممثل الحقيقي لمقولة الأول.

[1] فيصل الأحمر. معجم السيمائيات، ص50.

[2] المرجع نفسه، ص51.

2) **مقولة الثاني:** حال وجود ما يوجد بحد ذاته، نسبة إلى شيء ثان، لكن دون اعتبار شيء ثالث، وهي تشكل مقولة الواقع actualité أو الوجود، وجود شيء ما أو حدث ما لا يمكن التحقق منه إلاّ بتفاعله مع شيء آخر.

3) مقولة ثالثة: هي حال وجود ما يوجد بحد ذاته، من حيث أنه يوقع نسبة بين ثان وثالث تتدرج تحت هذه المقولة كل الأشكال والعمليات الذهنية الواعية كالتفكير والمعرفة والتقعيد والاتصال، وعلى رأس هذه الأشكال والعمليات العلامة بالذات[1].

الأولية	الادراك الحسي أو الاحساس	الكيفية	الصفة	الإمكان
الثانوية	التجربة أو الفعل	الكمية	الموضوع الخارجي	الوجود(أي التحقيق)
الثالثية	الفكر أو العلامة	التمثيل أو الاستحضار reprsentqtiom	العلاقة	الضرورة

حاول بيرس أن يبني المقولات الثلاث على منطق المحمولات، أي بحسب التدرج تعود مقولة الأولية إلى المحمولات الأحادية نحو(س هو أحمر).

والثانوية إلى المحمولات أو العلاقات الثنائية نحو(س أصغر من ع).

والثالثية إلى المحمولات أو العلاقات الثلاثية نحو(س تقع بين ع و ف)[2].

ب2)-عناصر التدلال: وهي الثلاثيات المنبثقة من ثلاثيات الوجود (الممثل وتأويل الإشارة والموجودة)[3] ولكل ثلاثية ثلاث علامات:

[1] عادل فاخوري. تيارات في السيمياء، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1 ، بيروت، لبنان، نوفمبر،1990، ص48.

[2] المرجع نفسه، ص49.

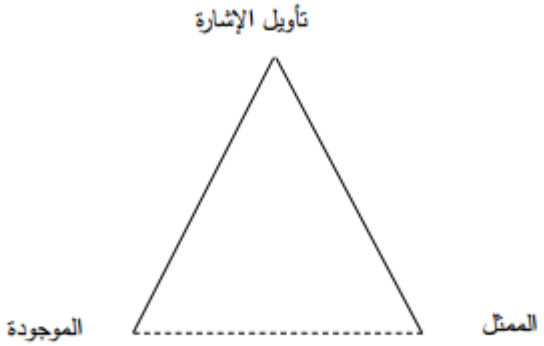
[3] فيصل الأحمر. معجم السيميائيات، ص53.

1) الممثل : الشكل الذي تتخذه الإشارة، يسميه بعض المنظرين (حامل الاشارة)

2) تأويل الإشارة: المعنى الذي تحدثه الإشارة.

3) الموجودة: وهي شيء يتخطى وجوده الإشارة التي يرجع إليها (المرجع إليه) "أطلق على الإشارة التي تتولد تسمية تأويل الإشارة الأول. تنوب الإشارة عن شيء ما عن موجودة، لا تنوب عن الموجودة بجميع نواحيها"[1]. إنما "ترجع إلى فكرة ما أطلق عليها أحيانا تسمية أرضية الممثل ".[2]

والعناصر الثلاثة المذكورة ضرورية لوصف الإشارة، اصطلاحيا يتم توضيح النموذج البيرسي بالرسم البياني.



الممثل السيميائي البيرسي

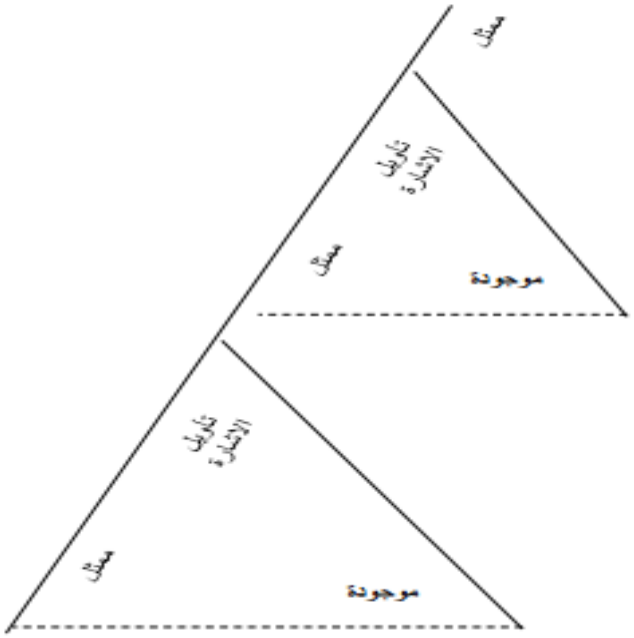
شكل يوضح : المثلث السيميائي البيرسي

ويسمي بيرس التفاعل بين الممثل والموجودة وتأويل الإشارة " سيرورة المعنى"[3]

[1] دانيال تشاندلر. أسس السيميائية، ص69.

[2] المرجع نفسه، ص70.

[3] المرجع نفسه، ص 71.



شكل يوضح : التأويلات المتتالية البيرسية[1]

واستخدم الممثل السيميائي قبل بيرس كل من أفلاطون أرسطو والرواقيين...[2]

❖ **الثلاثية الأولى: تنقسم إلى ثلاث علامات:**

1) **العلامة النوعية:** يحدد بورس من خلال خاصيتها كنوعية أو إحساس عام تشتغل كعلامة، ولا يمكنها أن تشتغل كعلامة قبل أن تتجسد في واقعة ما ولكن تجسدها لا علاقة له بطابعها كعلامة، فكل النوعيات مفصولة عن سياقها مثلا: الصوت الذي يمزق الظلام والذي لا يمكن تحديد مصدره ولا سببه يشتغل كعلامة نوعية .

2)**العلامة المفردة:** الإحالة الثانية إحالة الماثول على نفسه من خلال الثانيانية[3] فالأمر يتعلق بعلامة مختلفة كليا عن العلامة السابقة فالأولى عامة إمكان والثانية خاصة تحقق،

[1] دانيال تشاندلر. أسس السيميائية، ص 74.

[2] المرجع نفسه، ص 75.

[3] ينظر: سعيد بنكراد. السميائيات والتأويل (مدخل لسميائيات ش، س، بورس)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، دط، دت، ص112.

هي شيء أو حدث موجود فعلا يشتغل كعلامة ولا يمكن أن يكون كذلك إلاّ من خلال نوعياته، فهذه العلامات هي من طبيعة خاصة ولا تشكل علامة إلاّ من خلال التجسيد الفعلي.[1]

3)-**العلامة المعيارية:** الحالة الثالثة تنزاح بنا إلى العام الغامض، كما تنزاح بنا عن المفرد والخاص والمتحقق العيني والسند هو القاعدة والقانون وسند العلامة المعيارية هو القانون والقاعدة لا الشعور والنوعية،[2] فهي قانون يشتغل كنوعية الذي هو نتاج الإنسان وكل علامة عرقية هي علامة معيارية وليس العكس، وهي نوع عام وكل علامة معيارية تدل من خلال تجسدها في حالة خاصة أطلق عليها نسخة، فكلمات اللسان مثلا: تشتغل كعلامات معيارية[3].

❖ **الثلاثية الثانية: لها كذلك ثلاث علامات**

أ/ **الأيقون:** هو علامة تحيل على الموضوع بموجب الخصائص التي يمتلكها هذا الموضوع سواء كان هذا الموضوع موجودا أو غير موجود، فالأيقون "علامة تملك طابعا يجعل منها دالة حتى لو غاب موضوعها مثل: خط بقلم الرصاص يمثل خطا هندسيا"[4]. والأيقونة تملك بعض خصائص الشيء الممثل.

ويميز "بورس" بين ثلاثة أنواع من الأيقونات:

1)- الأيقون الصورة: كل الصور تحيط بنا والتي نودعها نسخة منا والعلاقة هنا قائمة على وجود تشابه بين الماثول وموضوعه.

[1] ينظر: سعيد بنكراد. السيميائيات والتأويل، ص113.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص114.
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص115.
[4] ينظر: المرجع نفسه، ص116.

2)**الأيقون/ الرسم البياني:** هنا علاقة أيقونية بين الماثول وموضوعه قائمة على وجود تناظر بين العلاقات التي تنظم عناصر الموضوع وعناصر الماثول.

الأيقون/الاستعارة: وهنا شبكة من العلاقات المعقدة، تشير إلى الطابع التناظري القائم بين الماثول والموضوع من خلال الإحالة على عناصر مشتركة بين الأول والثاني قد يتعلق الأمر بالخصائص أو البنية[1].

ب/-الأمارة: علامة تثير انتباهك إلى وجود شيء ما عبر دافع ما لا علاقة له بالتشابه فهو يتم بحكم علاقة مرجعية أشرنا إليها باعتبارها تجاوزا، والأمارة تفقد مباشرة الطابع الذي يجعل منها علامة إذا حذف موضوعها، أمّا إذا غاب المؤول فإنها التي تفقد هذا الطابع. إنّ الأمارة قد تكون طبيعية وقد تكون اجتماعية وقد تكون لسانية وتحتاج إلى سند زماني ومكاني الذي يحدد لها وجودها.

6) **الرمز:** ينحدر من طبيعة عامة ومجردة يكتفي بالإشارة إلى القانون والضرورة والعلاقة القائمة بين الماثول الرمزي وموضوعه لا تستند إلى التشابه ولا إلى التجاور بل تستند إلى العرف الاجتماعي الذي يعد قانونا وقاعدة. والسلوك الفردي لا يمكن أن يؤدي إلى إنتاج رمز، فالرمز يحتاج إلى زمن.

❖ **الثلاثية الثالثة:** كذلك تتكون من ثلاث علامات

1- **الخبر:** علامة تشكل في علاقتها بموضوعها علامة لا مكان نوعي، فالتأويل في علاقته مع المؤول الخبري لا يتجاوز حدود الإمكانات التي يوفرها الماثول.[2]

[1] ينظر: سعيد بنكراد. السيميائيات والتأويل، ص117.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 119، 120، 121، 122، 123، 124.

2- **التصديق:** هو علامة تشكل في علاقتها بمؤولها علامة لوجود فعلي، تستدعي بالضرورة خبرا كجزء منها لتؤول باعتبارها تشير إلى شيء ما، فالعلامة التصديقية في حاجة لكي توجد إلى تحديد الماثول داخل وضعية ملموسة تستدعي علاقة بين حدين[1].

3-الحجة:علامة تشكل في علاقتها بمؤولها علامة قانون والحجة علامة تدرك كتمثيل للموضوع من خلال طابعه كعلامة، فهي الفعل الذهني الذي يحاول من خلاله الشخص الذي يحكم أن يقتنع بصحة قضية ما.[2]

2-الاتجاه الفرنسي:

أ- **السوسيرية:** يرى "محمد حسن عبد العزيز" بأنّ "سوسير" يرى بأن" :" العلامة لا تربط شيئا بلفظ مفهوما بصورة سمعية ومن ثم فاللغة عنده مجموعة من الصور الذهنية المجردة عند كل أفراد المجتمع، وبهذا فاسوسير لا يهتم بالجانب المادي للعلامة بشقيه (الشيء والصوت)[3].

أمّا "حنون" يرى بأنّ الدليل اللساني عند سوسير هو: "وحدة نفسية ذات وجهين... وهذان العنصران مرتبطان ارتباطا وثيقا ويتطلب أحدهما الآخر.... وتطلق بين التصورconcept والصورة السمعية imageacoustique الدليل.. ونقترح الاحتفاظ بكلمة دليل لتعيين المجموع، وتعويض التصوير والصورة السمعية على التوالي بمدلول ودال"[4].

في حين يرى "دانيال تشاندلر" بأنّ السيميولوجيا تنطلق في تصور سوسير من "نظام جديد للوقائع" ذلك أنّ "اللسان نسق دلائل معبرة عن أفكار ومن ثمة فهو شبيه بالكتابة وبأبجدية الصم البكم، والطقوس الرمزية وأشكال آداب السلوك والعلامات البحرية....

[1]ينظر: سعيد بنكراد. السيميائيات والتأويل ، ص124.

[2]ينظر: المرجع نفسه، ص125.

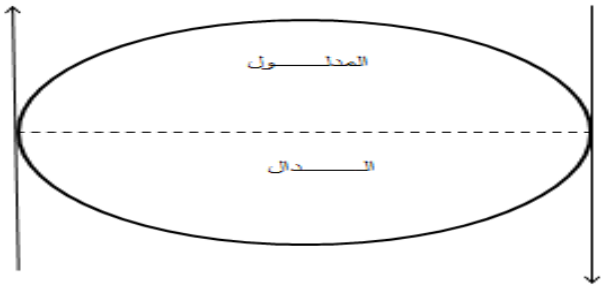
[3]محمد حسن عبد العزيز. سوسير رائد علم اللغة الحديث، ص140.

[4]ينظر: حنون مبارك. دروس في السيميائيات، ص37.

فيقدم سوسير نموذج إشارة هو التقليد الثنائي"[1]. فاسوسير اهتم بالإشارات اللسانية (كالكلمات) فحدد الإشارة على أنها تتكون من "دال و"مدلول"، فالدال هو: الشكل الذي تتخذه الإشارة والمدلول هو الأفهوم الذي ترجع إليه[2].

وميز سوسير بين الدال والمدلول كالآتي:

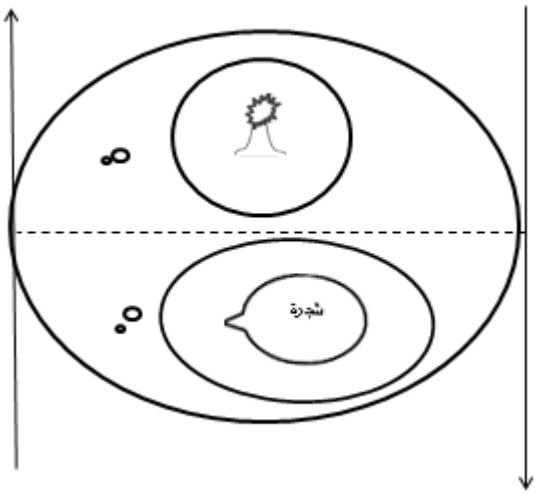
أنّ الإشارة اللسانية ليست صلة بين اسم وشيء لكن أفهوم (مدلول) وطراز صوتي (دال) وأنّ النموذج الصوتي ليس صوتا لأنّ الصوت محسوس وأنّ الطراز الصوتي هو الانطباع النفسي الذي يولد الصوت عند المستمع، كما يصله كمعطى عبر أحاسيسه، وبذلك يمكن التمييز بين الطراز الصوتي و العنصر الآخر،[3] المرتبط به في الإشارة اللسانية وهذا العنصر الآخر هو عامة أكثر تجريدا، هو أفهوم .



نموذج الإشارة السوسيري[4]

بالنسبة إلى سوسير، الدال (الطراز الصوتي) والمدلول الأفهوم كلاهما نفسي محض وكلاهما شكل وليسا مادة، وتسمى العلاقة بين الدال والمدلول دلالة وتعبر السهام في مخطط سوسير البياني عن الدلالة ويسمى الخط الأفقي المتقطع الذي يفصل بين دال والمدلول(الحاجز).

[1]ينظر: حنون مبارك. دروس في السيميائيات، ص69.
[2]ينظر: دانيال تشاندلر. أسس السيميائية، ص46.
[3]ينظر: المرجع نفسه، ص46.
[4]ينظر: المرجع نفسه، ص47.



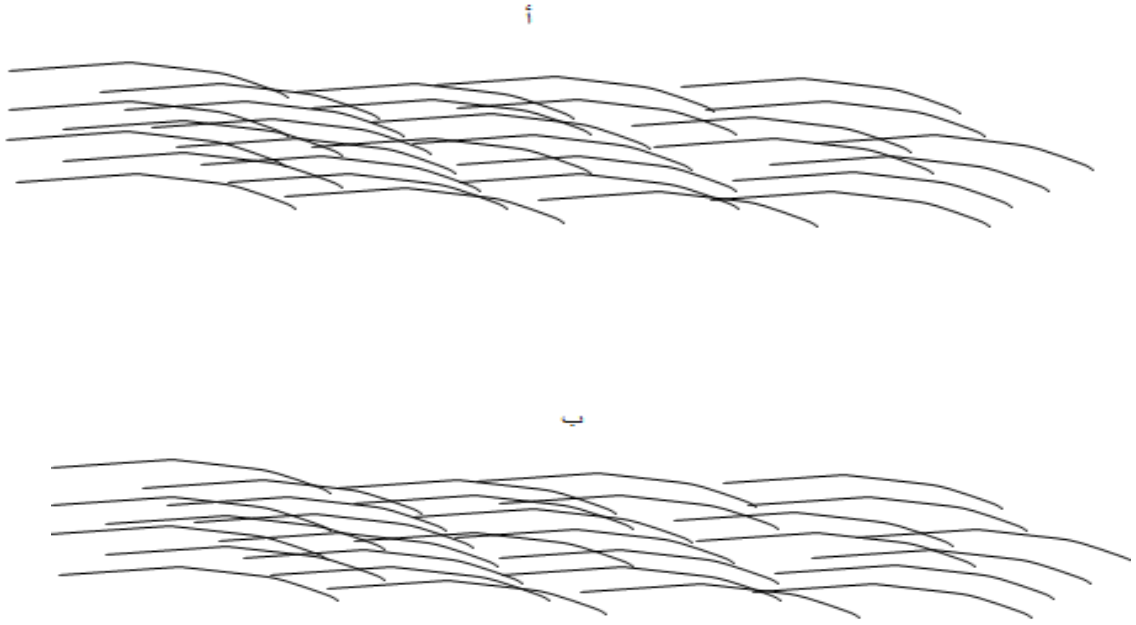
الرسم البياني : الأفهوم والطراز الصوتي

مثالا لسانيا: الكلمة "ادفع" عندما يجدها شخصا على باب دكان ويحملها معنى أنها إشارة تتألف من دال: الكلمة "ادفع"، مدلول: هو أفهوم: الدكان مفتوح للبيع والشراء[1]. والإشارة مزيج من (دال ومدلول) ويمكن أن ينوب (الدال عن المدلول) فسوسير ركز على الإشارة اللسانية، ووضع في المقام الأول الكلمة المنطوقة واعتبرها الأساس واعتبر الكتابة بحد ذاته منظومة إشارات من الدرجة الثانية وغير مستقلة، ولكنها شبيهة بالمنطوق مثال: الحرف المكتوب(ت) دال مدلوله (صوت) في منظومة الإشارة الأساسية أي في اللغة المنطوقة.

ويشدد سوسير على أنّ الصوت و الفكرة أو(الدال والمدلول) لا يفترقان كما هو حال وجهي الورقة، ويقول أنهما يرتبطان (ارتباطا حميما) في الفكر بوساطة صلة رابطة "يستدعي كل واحد منهما الآخر" حيث يرى بأنّ هذين العنصرين يرتبطان ببعضهما ولا يوجد أي منهما قبل الآخر في سياق اللغة الكلامية. وبالنسبة له ترجع الإشارات بالدرجة الأولى إلى بعضها بعضا في المنظومة اللغوية (كل شيء مرهون بالعلاقات) [2].

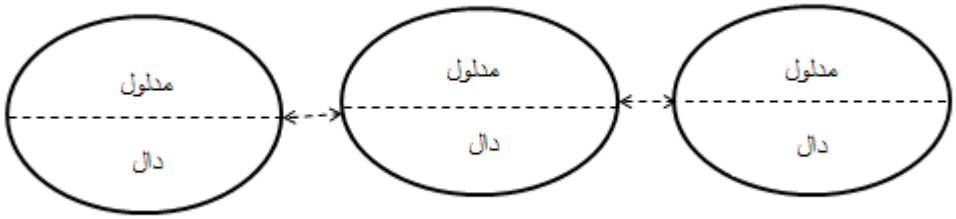
[1] دانيال تشاندلر. أسس السيميائية، ص48.

[2] دانيال تشاندلر. أسس السيميائية، ص52.



الرسم البياني: صعيد الفكر و الصوت

فما يسميه سوسير (قيمة) الإشارة مرهون بعلاقة الإشارة بإشارات أخرى في المنظومة وليس للإشارة قيمة (مطلقة) تقع خارج هذا السياق.[1]



الرسم البياني: العلاقات بين الإشارات

العلاقة بين الدال والمدلول تقوم على (الاعتباطية) إذ لا توحي الدوال بمدلولاتها بشكل تلقائي طبيعي[2]، وأنّ الدلائل في نظر سوسير خاضع (النظرية القيمة) فالدليل لا يتحدد من خلال واقعه المادي، وإنما يتحدد من خلال ما يجاوره أي خلال العلاقات الاختلافية

[1] المرجع نفسه، ص55.

[2] ينظر: حنون مبارك. دروس في السيميائيات، ص37.

diffèrentilled والتعارضية oppositinnelles على مستوى الدوال وعلى مستوى المدلولات[1].

ب/ سيميولوجيا الدلالة:

يعزى هذا الاتجاه إلى "رولان بارت" الذي يرى بأنّ جزءا كاملا من البحث السيميولوجي المعاصر مرده مسألة الدلالة، فعلم النفس والبنيوية وبعض المحاولات الجديدة للنقد الأدبي كل ذلك لا يدرس أبدا الواقعية، إلاّ باعتباره دالة، وافتراض الدلالة يعني اللجوء إلى السيميولوجيا.[2]

"رولان بارت "وريث المدرسة السيميولوجية مع فرديناند دي سوسير بأنّ السيميولوجيا هي: "دراسة كل أنساق العلامات مهما كان جوهرها وأيا كانت حدودها، صوتا وحركات وأمتعة (objects)، بالإضافة إلى الظواهر الجوهرية المعقدة التي توجد في الأشكال الاحتفالية والبروتوكولية أو حتى المشاهد الفرجوية، بما هي أنساق دلالية في حدها الأدنى إن لم تشكل لغة قائمة بذاتها "[3]. كما يرى بأنه" كل نسق سيميولوجي يمتزج باللغة "[4] "وأنه من الصعب جدا تصور إمكان وجود مدلولات نسق صور أو أشياء خارج اللغة "[5] "وعالم المدلولات ليس سوى عالم اللغة وأن مدلولات الأنساق السيميولوجية لا تنشأ خارج اللغة بل داخلها"[6] فعناصر سيميائيات الدلالة التي أفاض بارت في بحثها تتوزع على أربع ثنائيات مستقاة من الألسنية البنيوية[7]، فثنائية هذه المفاهيم مألوفة في التفكير الألسني البنيوي، فكأنّ اللغوي البنيوي يصوغ لغته الواصفة للغة على شكل ثنائية هي:

---

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص 38.

[2] المرجع نفسه، ص74.

[3] محسن بوعزيزي. السيمولوجيا الاجتماعية، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، يناير، 2010، ص60.

[4] حنون مبارك. دروس في السيميائيات، ص74.

[5] المرجع نفسه، ص 74.

[6] حنون مبارك. دروس في السيميائيات، ص 74،75.

[7] فيصل الأحمر. معجم السيميائيات، ص93.

أ)- **اللغة والكلام:** إنّ الألسنية تميز بين اللغة والكلام وتجعل وجودهما ضروريا لها، والسيميولوجيا لا تفرق بينهما[1]، فدوسوسير أفاض في شرح هذه الثنائية، ليركز اهتمامه على العنصر الأول كونه أكثر ثباتا على عكس الكلام المتغير والزئبقي ليأتي بارت ليؤكد أنّ في السيميائيات تتعاقب اللغة والكلام من غير الانطلاق معا، فالكلام واللسان سابق على اللغة تكوينيا واللغة تتشكل منه، وأنه لا يكتسب قيمته إلا إذا كان في وسط اجتماعي متعاقد على لغة معينة، وهكذا فإنّ الكلام واللغة عنصران لا يمكن أن يستغني أحدهما عن الآخر.[2] ويقرأ" رولان بارت" الغذاء بما هو نسق دلالي فيرى لغة الغذاء عن قائمة على قواعد المنع وعلى وحدات من التعارضات الدالة (حلو ، مالح.. الخ) وعلى طقوس الاستعمال التي قد تمثل ضربا من البلاغة الغذائية، أمّا الكلام الغذائي ففيه كل التلوينات الفردية أو الأسرية أثناء عملية الطبخ (التصنيف)،[3] وأنّ الثوب كما تصفه مجلات الأزياء يعتبر لغة من حيث أنه إبلاغي لباسي و يعتبر كلاما من حيث أنه ابلاغ شفوي .[4]

ب) الدال والمدلول: إنّ الحديث عن الدال والمدلول يقتضي الحديث عن العلامة على اعتبار أنها من مكوناتها، فهناك علامة لسانية وأخرى سيميولوجية لا تفهم طبيعة إحداهما إلاّ بفهم طبيعة الأخرى، فهما مركبتان كنموذجيهما من دال ومدلول.

مثلا: المعاطف تلبس وقاية للجسد من البرد ومن الأمطار أي أنها لا تستعمل إلاّ حين يحين وقت البرد والشتاء، ومجي هذا علامة دالها ومدلولها ارتداء المعاطف في حين أنّ العلامة اللسانية توحد بين دالها و مدلولها كما توحد الصفحة بين وجهها وظهرها، أمّا بخصوص المدلول فهو الآخر سيميولوجي و لساني[5]*.

---

[1] حنون مبارك. دروس في السيميائيات، ص21.

[2] فيصل الأحمر. معجم السيميائيات، ص93.

[3] محمد بوعزيزي. السيميولوجيا الاجتماعية، ص57.

[4] محمد السرغيني. محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1987، ص21.

[5] محمد السرغيني. محاضرات في السيميولوجيا، ص 22.

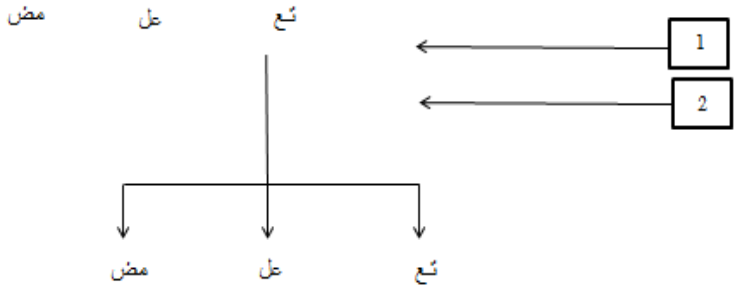
*يتميز اللساني عن السيميولوجي كونه يجد مصداقيته في علم الدلالة la sémantique وفي هذه الحالة يعبر عنه لغوية أي معجميا بكلمة مفردة .

ج/ النظام والمركب التعبيري: هذه الثنائية الدوسوسيرية الذي رأى أنّ العلاقات الموجودة بين الألفاظ والكلمات تتطور على صعيدين هما: المركبان والسلسلة الكلامية حيث أنّ كل لفظة تستمد قيمتها من تعارضها مع سابقتها ولاحقتها، أمّا الصعيد الثاني فهو صعيد تداعي الألفاظ خارج الخطاب أو الكلام، وقد توسع (جاكبسون)[1] في هذه المقولة حتى اعتبره (بارت) فاتح الباب للعبور من الألسنية إلى السيميائية حين قال إنّ انفتاح (جاكسون) على الخطابات التي تسطير عليها الاستعارة أو المجاز المرسل يفتح الباب للعبور من اللسانيات إلى علم الأدلة ويرى بارت أنه في التحليل السيميائي من المنطقي الشروع بالتقطيع المركبي ويعطي بارت أمثلة على هذا نختار منها نظام اللباس والممثل في الجدول التالي:

النظام	المركب
فئة من الأثواب والقطع أو التفصيلات التي يمكن ارتداؤها في نفس الموضع من الجسم، في الوقت ذاته، و التي يؤدي التنويع فيها إلى تغيير الملبس طاقية، قبعة .	وصف عناصر مختلفة في الملبوس تنورة، قميص، معطف، بلوزة [2].

د/ الدلالة الذاتية و الدلالة الإيحائية: إنّ كل نظام دلالي يحتوي على مخطط للتعبير (تع) وعلى آخر للمضمون (مض)و على دلالة مطابقة لما بين المخططين من علاقة (عل) فإذا افترضنا أنّ هذا النظام (تع– عل– مض) أصبح بدوره عنصرا في نظام ثان بعد امتداد له[3].
له[3].

ففي الطريقة الأولى يصبح النظام الأول مخططا تعبيريا أو دالا على النظام الثاني هكذا.



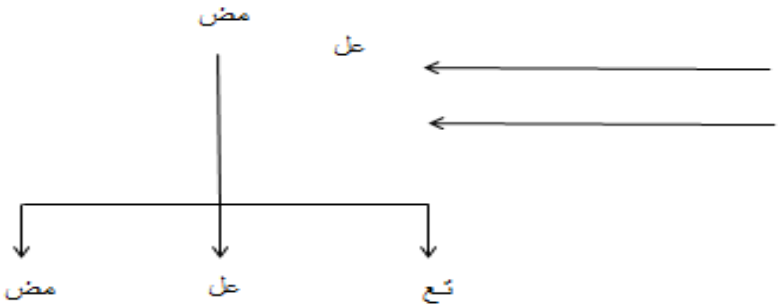
[1] فيصل الأحمر. معجم السيميائيات، ص94.

[2] المرجع نفسه، ص95.

[3] محمد السرغيني. محاضرات في السيميولوجيا، ص23– 24.

الطريقة الأولى يسميها "هيالمسليف" سيميوطيقا الدلالة الإيحائية sémiotique connotative لأنّ الدالة الذاتية يتكون مخططها من النظام الأول كما يتكون مخطط الدلالة الإيحائية من النظام الثاني الذي هو امتداد للأول وهكذا يتكون مخطط التعبير في نظام الدلالة الإيحائية من نظام دلالي أي نظام معقد تشكل اللغة المنطوقة نظامه الأول.

أمّا الطريقة الثانية، فإنّ النظام الأول (تع- عل- مض) لا يصبح مخططا للتعبير كما هو الشأن في الدلالة الإيحائية بل يصبح مخططا للمضمون أو مدلولا للنظام الثاني:



فالطريقة الثانية هي حالة اللغة الواصفة للغة[1*]

[1] محمد السرغيني. محاضرات في السيميولوجيا، ص24.

* حالة الواصفة للغة: هي عبارة عن نظام يتكون مخطط مضمونة من نظام دلالي أو أنها بعبارة أخرى سيميوتيقا في سيميوتيقا.

ج–سيميولوجيا التواصل :

تعددت اتجاهات السيميولوجيا بتعدد المنطلقات الابستمولوجية لعلمائها، وتعتبر (سيميولوجيا التواصل) اتجاها قويا فرض نفسه وأفكاره، على الكثير من الباحثين، خاصة أقطاب المدرسة الفرنسية أمثال، "بويسنس" و"بريطو" و "مونان" و"كرايس" و"أوستن" وهو اتجاه استمد الكثير من مفاهيمه وأفكار اللسانيات[1]، فمن بين تصورات السيميولوجيا التي تستلهم سوسير التصور الذي تمثله أقطاب المدرسة الفرنسية، حيث يحكم هذا التصور مبدأ لا يرى في الدليل غير كونه أداة تواصلية أو أداة قصد تواصلي، فالوظيفة الخاصة بالبنيات السيميوطيقية التي تسميها بالألسنة هي التواصل، وأنّ هذه الوظيفة لا تختص بالألسنة إنما توجد في البنيات السيميوطيقية التي تشكلها "الأنواع السننية غير اللسانية"[2]والتواصل هو الذي يشكل موضوع السيميولوجيا".

يرى "بويسنس" أنّ جهة نظر السيميولوجي تفرض علينا اللجوء إلى الوظيفة الأولية للغة: أي التأثير على الغير... ويتعلق الأمر في هذه الحالة بالأمارات يقول "بريطو" "إنّ استعمال العلامات هو الذي يحدد التواصل". إذ يمكن الحديث عن فعل تواصلي أو فعل معنمي (سيمي) في كل لحظة يحاول فيها مرسل، وهو في طور إنتاج علامة ما إمداد مستقبل بإشارة معين indication لأن بعض الوقائع = الأمارات حينما تدل، فهي تؤثر على الغير في استقلال عن إرادة المتكلم، ذلك أنّ الواقعة التي تمدنا بإشارة تشكل أمارة[3]. ويمكن أن نميز ثلاث أمارات:

[1]فيصل الأحمر. معجم السيميائيات، ص85.

[2]ينظر: حنون مبارك. دروس في السيميائيات، ص72.

[3]المرجع نفسه، ص73.

1) الأمارة العفوية: تتكون من الوقائع التي تمدنا بالإشارات سواء تعلق الأمر بالوقائع الطبيعية أم بالوقائع المصنوعة من قبل الإنسان بشكل لا إرادي أو وقائع مصنوعة ذات قصد مغاير لقصد الإشارة.

2) **الأمارة العفوية المغلوطة:** ومثالها اللكنة التي ينتحلها متكلم ما راغب في إيهامنا بأنه أجنبي.

3- **الأمارات القصدية:** يتعلق الأمر بالوقائع التي توفر إشارات أنتجت قصدا لتوفيرها وتسمى الأمارة القصدية علامة.[1]

وأنّ موضوع السيميولوجيا هو الدلائل القائمة على القصدية التواصلية، لهذا سميت بسيميولوجيا التواصل و يرى "بريطو" أنه من الممكن اعتبار سيميولوجيا التواصل فرعا من سيميولوجيا تدرس البنيات السيميوطيقية مهما كانت وظيفتها،[2] ولسيميولوجيا التواصل محوران أساسيان هما التواصل والعلامة، فمحور التواصل يقسم إلى (تواصل لساني وتواصل غير لساني)، فالأول يتمثل في العملية التواصلية التي تتم بين البشر بواسطة الفعل الكلامي وما يتعلق بذلك من آليات مختلفة أمّا الثاني التواصل غير اللساني فيسميه "بوستيانس" (لغات غير اللغات المعتادة)، ويقسمه إلى معايير ثلاثة:

أ) معيار اللاإشارية النسقية: تتجلى حين تكون العلامات ثابتة كعلامات السير.

ب) معيار الإشارية اللانسقية: عكس الأولى أي حين تكون العلامات متغيرة.

ج) **معيار الإشارية:** التي لمعنى مؤشرها علاقة جوهرية بشكلها، أمّا محور العلامة يقسم إلى أربعة أصناف هي:

[1] حنون مبارك. دروس في السيميائيات، ص73.

[2] المرجع نفسه، ص74.

1) **الإشارة:** وهي أنواع كأعراض المرض، والبصمات والآثار الدالة على حضور، وأهم ما يميز الإشارة هو كونها مدركة ظاهرة وهي رهن إشارة الإنسان، ونفهم من هذه المواصفات التي يعطونها للإشارة، أنهم يقصدون بها الأمارات غير القصدية [1].

2) **المؤشر:** عرفه "بريطو" بأنّ العلامة التي هي بمثابة إشارة اصطناعية وهو يفصح عن فعل معنى لا يؤدي المهمة المنوطة به، إلاّ من حيث يوجد الملتقي له.

3-**الأيقون:** علامة تدل على شيء تجمعه إلى شيء آخر علاقة المماثلة، إذ يتعرف على الأنموذج الذي جعل الأيقون مقابلا به.

4- **الرمز:** هو عند "موريس" علامة، أي العلاقة التي تنتج قصد النيابة من علامة أخرى، مرادفة لها، و معنى ذلك أنّ العلامة اللغوية يصير لها مدلولا آخر[2]، و يختلف ترتيب ممارسة العلامات في واقع موجود عن ترتيب.

الممارسة السيموطيقية انطلاقا من أنّ الوضع الموجود هو وضع تواصل يستلزم وجود علاقة تشفير encodage وحل التشفير dècodage وهي العلاقة التي يقوم بها المتخاطبون الحاضرون كل بطريقته ويمكن القول بالفعل أن نرسم خطاطة للتواصل النظري في هذا الشكل التالي:

1	حل التشفير (الموجودة بالقوة)
2	التواصل الفعلي (علاقة تشفير- حل تشفير)
3	التشفير (القواعد)

ومن المنطقي أنه لا وجود لتشفير دون وجود لحل تشفير مقصود ولا وجود لحل تشفير دون وجود تشفير قائم في الذهن.[3]

[1] فيصل الأحمر. معجم السيميائيات، ص 88- 89.

[2] المرجع نفسه، ص89.

[3] جيرار دولو دال. السيميائيات أو نظرية العلامات، ص 124.

د-**مدرسة باريس السيميوطيقية :**

بعد "جوزيف كورتيس" من أهم أعضاء مدرسة باريس السيميائية إلى جانب ثلة من الباحثين، كانوا تلامذة "الجيرداس جوليان غريماس"، أهمهم: "ميشيل أريفي شابرول، جان كلود كوكي". وتعود هذه التسمية إلى ما صدر عن أصحابها من كتب تعتمد تسمية المدرسة ب sémiotique de l'école وذلك إشارة إلى تصوراتها النظرية والمنهجية و التطبيقية.

إنّ هؤلاء الدارسين كرسوا كل جهودهم لدراسة منحنى صعب في اللسانيات وهو المدلول أو جانب المعنى أو الدلالة والدليل[1]. و قد تتلمذ هؤلاء على أفكار "سوسير وبيرس" وأصدروا عام 1982م. كتاب حوى أعمال مدرستهم (حمل عنوان السيميولوجيا مدرسة باريس سمة 1982) و قد استهله "جون كلود كوكي" بفضل نظري تحدث فيه عن المنطلقات و الدوافع الداعية لتأسيس هذه المدرسة..[2].

جريماس ومربعه السيميائي :

يعد غريماس من السيميائيين الذين اهتموا كثيرا بالأشكال الداخلية لدلالات النصوص، لذلك رأى أنّ الدراسة التحليلية الدقيقة للنص تتم من خلال مستويين (المستوى السطحي والمستوى العميق) الذي نحدد من خلال البنيات العميقة التي تحدد الطريقة التي يكون عليها الوجود الأساسي لفرد أو لمجتمع، أو بالأحرى وجود الموضوعات السيميائية، فما نعرفه هو أنّ المكونات الأولية للبنيات العميقة وضع قابل للتحديد، كما يرى "غريماس" أنّ "المعنى يقوم على أساس اختلافي وبالتالي فتحديد لا يتم إلاّ بمقابلته بضده وفق علاقة ثنائية متقابلة"[3]، أي إظهار التقابلات. ونقاط التقاطع بينها في النصوص والممارسات الاجتماعية، تطبيق ما يعرف (بالمربع السيميائي) الذي صاغه "غريماس" grimes وجعل وسيلة لتحليل الأفاهيم

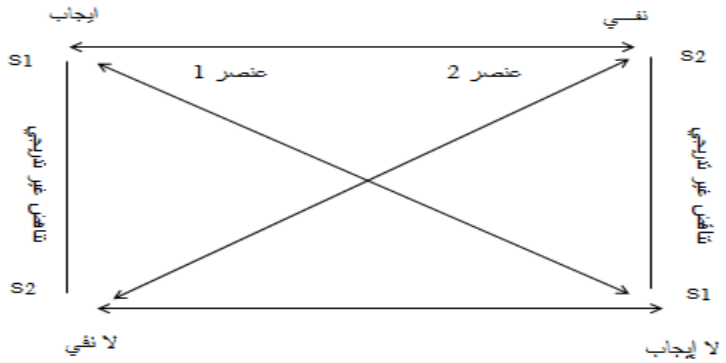
[1] ينظر: جوزيف كورتيس. مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، تر: جمال حضري، الدار العربية للعلوم ناشرون منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2007، ص9.

[2] هيام عبد الكريم عبد المجيد علي. دور السيميائية اللغوية في تأويل النصوص الشعرية، ص42.

[3] ينظر: فيصل الأحمر. معجم السيميائيات، ص229.

المزدوجة بعمق أكبر[1]. فيضع خارطة للوصل والفصل بين السمات الدلالية في النص، والمربع السيميائي. نسخة معدلة من (المربع المنطقي) في الفلسفة "السكولانسية" أدخل عليها "جاكبسون" تمييز بين "التناقض التدريجي وغير التدريجي". يعرف "بورايو" المربع السيميائي فيقول أنه: "صياغة منطقية قائمة على نمذجة العلاقات الأولية للدلالة القاعدية التي تتلخص في مقولات،(التناقض و التقابل، و التلازم)، فهو نموذج توليدي ينظم الدلالة، ويكشف عن آلية إنتاجها عبر ما يسمى بالتركيب الأساسي للمعنى، فهو أداة منهجية تسمح برصد انبثاق المعنى من رحلاته الأولية، أو شبه الخام وحتى حالاته التركيبية المختلفة، أو في الدلالة التأسيسية في مختلف التجليات: الصيغة والفاعلية والوظائفية والخلافية والقضائية"[2]

يمكن تمثيل المربع السيميائي بالشكل التالي:



الرسم البياني: المربع السيميائي[3]

تمثل الزوايا الأربع في الرسم البياني (عنصر 1و2، و غير عنصر 1 و2) مواقع في المنظومة يمكن أن تشغلها مفاهيم محسوسة أو مجردة.

يمثل السهم ذو الرأسين علاقات ثنائية

[1] ينظر: دانيال تشاندلر. أسس السيميائية، ص186.

[2] فيصل الأحمر. معجم السيميائيات، ص230.

[3] دانيال دتشاندلر. أسس السيميائية، ص188.

تمثل الزاويتان العلويتان تقابلا بين العنصر 1 و2.

تمثل الزاويتان السفليتان غير عنصر 1 و2 المواقع التي تهملها التقابلات الثنائية في أعلى مربع[1] يتضمن (غير عنصر 1) أكثر من (عنصر2).

تمثل العلاقات الأفقية تقابلا ثنائيا بين كل عنصر في الجهة اليسرى (عنصر 1 وغير عنصر 2) مع العنصر في الجهة اليمنى الذي يدخل معه في علاقة ثنائية (غير عنصر1- عنصر2) يمثل العنصران اللذان في الأعلى (عنصر 1 وعنصر 2) حضورا.
يمثل العنصران في الأسفل (غير عنصر 1 و2) غيابا.
أمّا العلاقات الأفقية فهي علاقات (استلزام) (عنصر1 مع غير عنصر 2 وعنصر2 وغير عنصر1).
يشير غريماس إلى العلاقات بين المواقع الأربعة كالآتي:
1) تناقض غير تدريجي أو تقابل (عنصر1 و2).
2) تكامل أو استلزام (عنصر1 غير عنصر1 وعنصر2 غير عنصر1).
3) تناقض تدريجي (عنصر1 غيرعنصر1 وعنصر2 غير عنصر2).
" ويمكن استخدام المربع لإبراز مواضيع تحتية مستترة في نص أو ممارسة.

[1] دانيال دتشاندلر. أسس السيميائية، ص186، 187.

هـ- السيميائيات الرمزية: إنّ هذه السيميولوجيا هي مذهب "لجان مولينو" و لتلميذه "جان جاك ناتي"،[1] ورمزية "كاسيرر "cassire الفلسفية بأنّ الإنسان يتميز عن كل نوع حيواني بما يمكن تسميته بالنسق الرمزي، و أنه من بين ردود الفعل العضوية والاستجابات الإنسانية يوجد اختلاف لاريب فيه ففي الحالة الأولى، يناسب مثير stimulus خارجي استجابة مباشرة و في الحالة الثانية تكون الاستجابة منقولة نقلا غير مباشر فهي موقوفة ومؤخرة من قبل سيرورة الفكر البطيئة والمعقدة، فالإنسان لا يحيا في عالم مادي خاص، وإنما يحيا في عالم رمزي، و يرى "كاسيرر" ضرورة تعريف الإنسان بوصفة حيوانا رمزيا animzlsymbolicum، كما يرى بأنّ الرموز لا يمكن إرجاعها إلى مجرد علامات، وأنّ العلامات والرموز تنتسب إلى عالمين خطابيين مختلفين، فالعلامة عنصر من العالم الفيزيقي للكائن، بينما الرمز عنصر من العالم الإنساني للمعنى وأنّ العلامات عبارة عن اجرائيات opérateur بينما الرموز عبارة عن مشيرات indicateurs فالعلامات لها نوعا من الوجود الفيزيقي أو المادي دانيال تشاندلر. أسس السيميائية أمّا الرموز لها قيمة وظيفية لا غير،ويذهب كاسيرر إلى أنّ "حياة الإنسان بدون الرمزية ستكون مماثلة لحياة سجناء الكهف".[2]

عناصر السميولوجيا الرمزية

1) إسهام المنهج السيميولوجي: يرى "مولينو" بأنّ السيميولوجيا عبارة عن قراءة تحليلية لبعض المناهج الرائجة كسلوكية ونظرية الانعكاس... كما أنها تشكل مجموعة من العلاقات التي تجمع عالم الواقع إلى عالم الواقع التقريبي وتوحد بين شكل النص وبين خارج النص.[3]

2) النظام الرمزي الثقافي و عناصره: يتكون هذا النظام من أشكال مختلفة، وأنّ اسهام هذه السيميولوجيا ينحصر في كشف عملية الترميز في ثقافة ما، فهي تتجاوز مفهوم العلامة

[1] محمد السرغيني. محاضرات في السيميولوجيا، ص48.

[2] ينظر: حنون مبارك. دروس في السيميائيات، ص82، 83، 84.

[3] المرجع نفسه ، ص49.

السوسيرية فهي تتجاوز العلامة الاعتباطية التي تجمع الدال و المدلول و" ناتيي" يعتقد بأنّ العلامة وأنواعها ماهي إلاّ رمز.

3) الحدث الرمزي وتظاهراته المختلفة:

في هذا المجال يقدم "مولينو" أربعة عناصر (النصوص – المأثورات الشفوية – القرارات والتنظيمات– الانظمة)[1]، أمّا المسعى السيميولوجي الذي يتغنى دراسة هذه العناصر يتمحور حول ثلاثة محاور لخصها "ناتيي" وهي:

المستوى الشعري le niveau poitique

المستوى المحايد أو المادي le niveau neutreoumateriel

المستوى الحسي le niveau esthèsique

4) التحليل السيميولوجي للحدث الرمزي:

يعتقد "مولينو" بأنّ كل تحليل للحدث الرمزي لابد أن يكون ثلاثيا لذا عرض مستويات التحليل الثلاثة:

المستوى الشعري.

المستوى الحسي.[2]

المستوى المحايد.[3]

[1] محمد السرغيني. محاضرات في السيميولوجيا، ص50.

[2] المرجع نفسه، ص51.

[3] المرجع نفسه، ص52.

3-الاتجاة الروسي:

عرفت الأبحاث السيميولوجية الحديثة في روسيا، ازدهارا كبيرا بين أحضان الشكلانيين الروس (1915-1930)[1] و على رأسهم (رومان جاكسون- يوري لوتمان- أوسيانسكي ouspensky ايفانوف ivanov، طوبوروف toporov) [2] وكان الذي عمل على ظهور هذا المذهب الشكلاني:

أولا: تفشي المنهجية التي تميز بها الأدب الروسي لهذا العهد، حين كان خاضعا إلى هيمنة النقد الاجتماعي الايديولوجي خضوعا قاده إلى درب مسدود.

ثانيا :انطلقوا من مبدأين:

1) لخصه جاكبسون بأنّ موضوع الأدب هو الأدبية littèvaritè الشيء الذي يحصر الاهتمام في النص لا غير.

2) رفض ثنائية الشكل و المضمون و إعطاء الأهمية إلى الشكل،[3] وهنا يمكن تحديد أربعة مسارات للسيمولوجيا في روسيا، هي ميراث اغترف من الشكلانية:

1- الدراسات والأبحاث النظرية التي ساهمت في تأسيس البنيوية الحديثة و في تطوير النقد الأدبي والروائي منها تلك الأعمال التي جمعها "تودوروف" في كتابه (نظرية الأدب) و"بروب" في كتابه (التحليل المورفولوجي) وأبحاث" باختين" في كتابه (جمالية الرواية "غاليمار")1978.

2- الأعمال التي أنجزت بعد تفتح (الأوبوياز سنة 1960) على المدارس البنيوية كمدرسة "براغ" و"كوبنهاجن" ونتيجة هذا التفتح تأسيس مدرسة "تارتو" أهم أقطابها "يوري لوتمان" في

[1] محمد السرغيني. محاضرات في السيميولوجيا، ص62.

[2] حنون مبارك. دروس في السيميائيات، ص85.

[3] ينظر: محمد السرغيني. محاضرات في السيميولوجيا، ص62.

كتابه (بنية النص الفني) ومنهم أيضا "ب _ أوسيتسكي وتودوروف وليكومتيسف وأ م بينتيغرسيك" أعمال هؤلاء وصفت في كتاب أعمال حول أنظمة العلامات... تاتو 1976.[1]

3- الأبحاث التطبيقية التي قام بها الشكلانيون الروس أهم هذه الأبحاث ما كتبه اخنباوم 1919 بعنوان (كيف صنع معطف غوغول) و"باختين" (بعنوان شعرية دوستوفسكي) وكتاب بروب (علم شكل الحكاية)....

4-الكتابات الإبداعية التي أنجزها الشكلانيون أنفسهم تلك التي تميزت بطابع التجريب مثل: الرواية التي كتبها "شلوفسكي" بعنوان (السفر العاطفي) مقلدا بها رواية "تريستام شاندي للورانس شتيرن..."

- **ويمكن حصر مبادئ الشكلانية فيما يلي:**

أ) تعتبر الأدب مستقلا عن الروافد الاجتماعية والاقتصادية التي تعمل على افرازه فلقد أكد "شلوفسكي" بأنّ العمل الأدبي يحتوى مكونات ومقولات واللاداعي إلى اللجوء إلى العناصر الموجودة خارجه.

ت) تدرس العمل الأدبي في كهنه وماهيته

ج) أنها استعملت مصطلح السيميوتيقا بدل مصطلح السيميولوجيا.

د) أنها على لسان مدرسة "تارتو" استطاعت أن تميز بين ثلاثة مصطلحات ميزت (السيميوطيقا الخاصة والمعرفية والعامة).

ه) رفضت مبدأ اختلاف الخطاب الشعري عن الخطاب النثري وذلك في مجال الصور.

و) أنها كانت تعتقد أنّ الأنظمة تستهلك وتجدد نفسها باستمرار.

ز) أنها كفت عن الاهتمام بالأعمال الأدبية القيمة و توجهت نحو دراسة.[2]

وتحليل الأجناس قليلة القيمة كأدب المذكرات والمراسلات على اعتبار أنّ هذه كثيرا ما تكون وافدا مهما للأعمال القيمة.[3]

---

[1] ينظر: محمد السرغيني. محاضرات في السيميولوجيا، ، ص62.

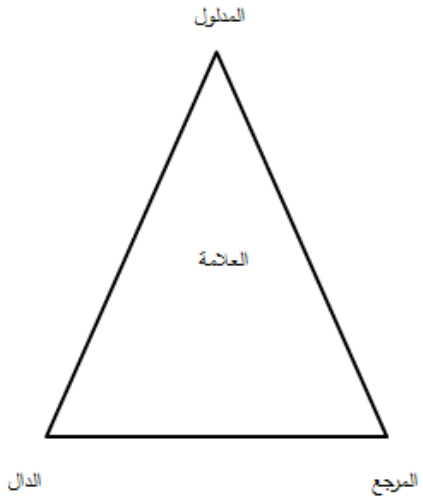
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص63، 64 ، 65.

[3] محمد السرغيني. محاضرات في السيميولوجيا، ص66، 85.

أ) سيميائية الثقافة:

ينطلق هذا الاتجاه الذي نشأ في روسيا من اعتبار الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية وأنساقا دلالية.

وأنّ الثقافة تعرف بوصفها مجالا لتنظيم الأخبار في المجتمع الإنساني، فتعتبر بذلك آلية الثقافة بمثابة جهاز يغير المحيط الخارجي إلى محيط داخلي، ويحول الفوضى إلى نظام، و أنها لا تقوم إلاّ في الوقت الذي يصنع فيه الانسان أدوات للسيطرة على الطبيعة وأنّ الأداة ذاتها لا تبرز إلى الوجود إلاّ حينما يقام نشاط رمزي،[1] ويربط هذا الاتجاه بين السلوك الإنساني وبين إنتاج العلامات واستخدامها إذ يرون بأنّ العلامة تتكون من وحدة ثلاثية المبنى هي: الدال والمدلول والمرجع ويمكن تمثيلها بالشكل التالي:



فالعلامة إذن لا تكتسب دلالتها إلاّ بوصفها في إطار الثقافة، وأنّ هذه الدلالة إذا كانت لا توجد إلاّ عن طريق العرق والاصطلاح فإنّ هذين بدورهما ما هما إلاّ نتاج التفاعل الاجتماعي الداخل ضمن إطار آليات الثقافة.[2]

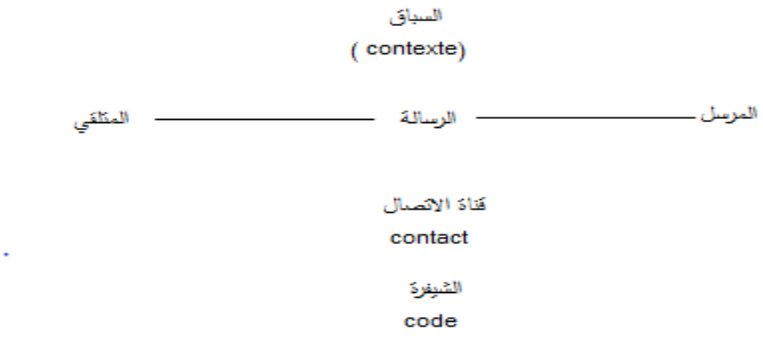
ويرى "كليفورد جيرتز" بأنّ الثقافة شبكة رمزية كنسيج العنكبوت يصنعها الإنسان ويطابق "كلود ليفي ستروس" بين الثقافي والرمزي والثقافة عنده: "مجموعة من الأنظمة الرمزية نجد

[1] حنون مبارك. دروس في السيميائيات، ص86.

[2] هيام عبد الكريم عبد المجيد علي. دور السيميائية اللغوية في تأويل النصوص الشعرية، ص51.

بداخلها اللغة والقواعد الزوجية والعلاقات الاقتصادية والفن والعلوم والدين"[1]. والصعوبة التي تجاوزها "ستروس" في تعريفه للثقافة بأنّ كل نشاط إنساني هو نشاط دال بالضرورة حتى الصمت والنوم.[2] و من هنا يمكننا الانتقال إلى تلك النصوص الثقافية التي يرى "ايفانوف" و أصحابه أنّ الثقافة هي: " الوظائف التي تؤديها هذه النصوص في الحياة الاجتماعية مع ما يصاحبها من آلية توليد هذه النصوص الثابتة وغيرها من النصوص المستقبلية "[3]." فايف نوف" و أصحابه لم يقصروا النص على اللغة الطبيعية وحسب إنما رأوا في النص ذلك العمل الذي يحمل معنى متكاملا، وقيمة تستحق البقاء، ووظيفته تشترك فيها النصوص المتشابهة وفق شروط معينة ويتساوى هذا العمل الفني والمؤلف الموسيقي وحتى المعماري.[4]

جاكبسون وعوامل الاتصال الستة: (six fundamentalelements) يقول "رومان جاكبسون "(roman jakoboson) (1896-1982) بضرورة أن يكون لكل ظاهرة لغوية ولكل فعل تواصلي ستة عناصر أساسية مكونة لأي منهما وهي (مرسل يوجه رسالة معينة إلى (ملتقي/مرسل إليه) ضمن سياق قابل للإدراك المرسل إليه، وبوجود (سنن/شيفرة) مشتركة كليا أو جزئيا، بين المرسل والمرسل إليه وأخيرا وجود قناة اتصال تربط بين المرسل والمرسل إليه، تضمن لهما استمرارية التواصل والحفاظ عليه.



الرسم البياني نموذج التواصل عند جاكبسون

[1] محسن بوعزيزي. السيميولوجيا الاجتماعية، ص75.

[2] المرجع نفسه، ص75.

[3] هيام عبد الكريم عبد المجيد علي. دور السيميائية اللغوية في تأويل النصوص الشعرية ، ص52.

[4] المرجع نفسه، ص57.

تتطلب هذه العناصر الستة وظائف لغوية مختلفة خاصة بها هي:

1) **الوظيفة المرجعية (أو الوضعية أو المعرفية):** تستهدف المرجع والتوجه نحو السياق وتعد الوظيفة الأهم في عدد كبير من الرسائل ومن بعدها تأتي بقية الوظائف.[1]

2) **الوظيفة التعبيرية (أو الانفعالية):** تركز على المرسل وما يصدر من انفعالات قد يكون من أشهرها: صيغ التعجب التي تلون إلى درجة ما أقوالنا على المستويات الصوتية والنحوية المعجمية.

3) **الوظيفية الافهامية:** توجه نحو المرسل إليه بأساليب عدة من أشهرها النداء والأمر.

4) **الوظيفية الانتباهية** (أو وظيفة إقامة التواصل **):** تعمل على استمرارية التواصل أو انقطاعه والتأكد من إثارة انتباه المرسل إليه.

5) **الوظيفة (الشارحة /الميتالسانية):** تختص (بالشيفرة /السنن) القائم بين فئات الأفراد المختلفة التي يقوم بها المرسل أو المرسل إليه للتأكد من أنهما يستخدمان نفس السنن المتعارف عليها بينهما.

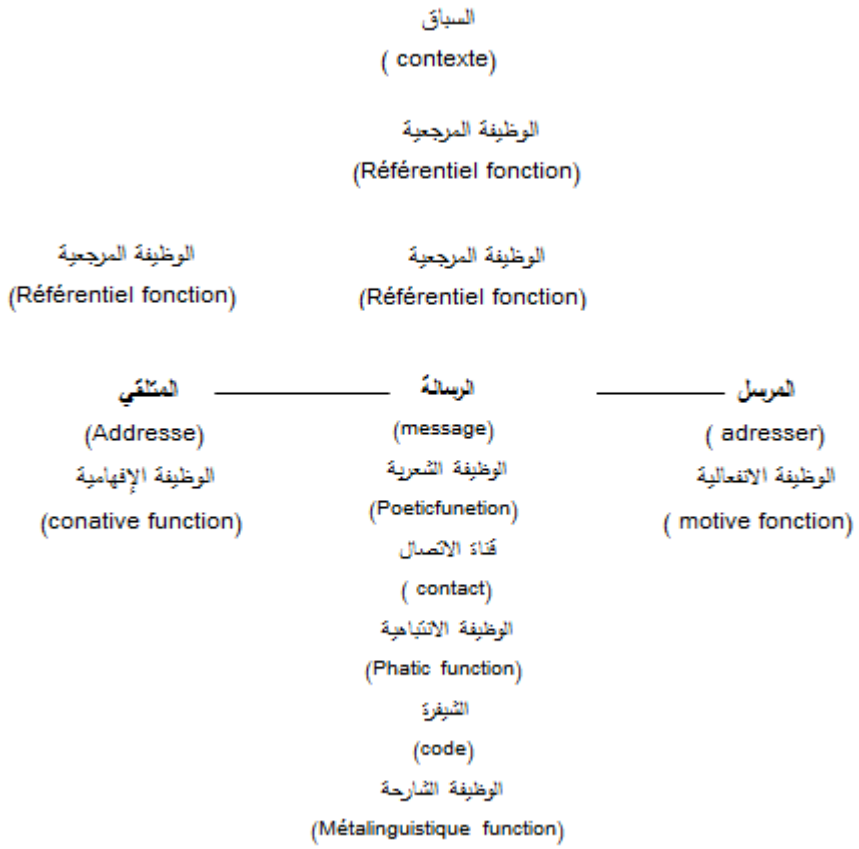
6) **الوظيفية الشعرية:** تركز على الرسالة في ذاتها وفي مجالاتها الشعرية والنثرية على حد سواء، كالاهتمام بترتيب الكلمات على نحو معين.[2]

وبهذا نأخذ العوامل الستة الأساسية للتواصل اللغوي ووظائفها الشكل التالي:[3]

[1] هيام عبد الكريم عبد المجيد علي. دور السيميائية اللغوية في تأويل النصوص الشعرية، ص53.

[2] هيام عبد الكريم عبد المجيد علي. دور السيميائية اللغوية في تأويل النصوص الشعرية، ص54.

[3] المرجع نفسه، ص55.



4- الاتجاه الايطالي:

إلى جانب الاتجاه الروسي نجد اتجاها آخر اهتم بالظواهر الثقافية وشكل اتجاها خاصا سمي الاتجاه الايطالي الذي كان من أبرز عناصر "أمبرتوايكو" و"روسي لاندي".[1]

يرى "أمبرتوايكو" بأنّ الثقافة لا تنشأ إلاّ حينما تتوفر الشروط الثلاثة التالية:

أ) حينما يسند كائن مفكر وظيفة جديدة للشيء الطبيعي..

ب) حينما يسمى ذلك الشيء باعتباره يستخدم إلى شيء ما، ولا يشترط أبدا قول هذه التسمية بصوت مرتفع كما لا يشترط أن تقال للغير.

ج) حينما نتعرف على ذلك الشيء باعتباره شئيا يستجيب لوظيفة معينة وباعتباره ذا تسمية محددة ولا يشترط استعمال مرة ثانية وإنما يكفي مجرد التعرف عليه.[2]

[1] فيصل الأحمر. معجم السيميائيات، ص100.

[2] حنون مبارك. دروس السيميائيات، ص86.

كما يرى بأنّ الثقافة ليست تواصلا فحسب بل ينبغي، حتى نفهمها بشكل أفضل أن تتناولها من زاوية مظهرها التواصلي[1]، وأنّ كل أنظمة الاتصال الثقافية تنقسم إلى (ثمانية عشر نسقا) بدءا بأكثرها طبيعية وعفوية ووصولا إلى أكثرها تعقيدا وهذه الأنساق هي:

1)-سيميائية الحيوان(zoosemioties): تختص بالجماعات غير الثقافية ذات السلوك التواصلي غير الإنساني.[2]

2)العلامات الشمية (olfactorysign) كالعطور.

3) **التواصل اللمسي**(tactile communication) كالصفعة والمصافحة .

4)**سنن الذوق**(codes of taste) كممارسة الطبخ ..

5)**العلامات المصاحبة** لما هو لساني (paralingwistions): كارتباط أنماطا الأصوات مع الجنس والسن والحالة الصحية.. وكالكيفيات الصوتية المصاحبة للغة من علو الصوت أو انخفاضه وكالتصويتات المختلفة من ضحك وبكاء ...[3].

6) السيميائية الطبية (medicalsemioties) تتمثل في علاقة الأعراض بالأمراض.

7)حركات الأجسام والإشارات الدالة على القرب (kinesicsandproxemies) ويتعلق الأمر باللغات الاشارية.

8) الأنواع السننية الموسيقية (musical codes).

9) اللغات المشكلنة (formalizedlanguages) مثل: الجبر والكيمياء وسنن والشيفرة.

10) اللغات المكتوبة والأبجديات المجهولة والأنواع السننية السردية (languaswnitter)

11) اللغات الطبيعية (naturallanguages): كاللغة العربية واللغة الانجليزية واللغة الفرنسية.

12) التواصل المرئي(visualcomumunication) كاللباس والإشهار..

13) نسق الأشياء(systemofobject) كالمعمار وعامة الأشياء

---

[1] المرجع نفسه، ص89.

[2] هيام عبد الكريم عبد المجيد على. دور السيميائية اللغوية في تأويل النصوص الشعرية، ص56.

[3] المرجع نفسه، ص57.

14) بنيات الحكي (plot structure)

15) الأنواع السننية الثقافية (texttbeory) كآداب السلوك والأساطير والمعتقدات الدينية.

16) الأنواع السننية أو الرسائل الجمالية (cultura codes) كعلم الجمال والإبداع الفني.[1]

17) التواصل الجماهيري (mass communication) كعلم النفس وعلم الاجتماع والإعلام.

18) الخطابة (rhetoric).[2]

أمّا "روسي لاندي" يذهب في تحديد للسيميوطبقا إلى أبعد من ذلك انطلاقا من أبعاد البرمجة عنده ثلاثة هي:

1) أنماط الإنتاج (مجموع قوى الإنتاج وعلاقات الإنتاج).

2) الاديولوجيات (تخطيطات اجتماعية لنمط عام)

3) برامج التواصل (التواصل اللفظي وغير اللفظي).[3]

وتجد السيميوطيقا في نظره موقعها الخاص ودلالتها وأساسها على امتداد دراسة أنماط الإنتاج والايديولوجية داخل محيط البرمجة الاجتماعية لكل السلوكات[4].

[1] هيام عبد الكريم عبد المجيد علي. دور السيميائية اللغوية في تأويل النصوص الشعرية، ص 57.

[2] المرجع نفسه، ص58.

[3] حنون مبارك. دروس في السيميائيات، ص89.

[4] المرجع نقسه، ص90.

المبحث الثاني: الشخصية والتشخيص مفاهيم ومعاليم

أولا: مفهوم الشخصية

لغة:

تشير العديد من المعاجم العربية إلى دلالة لفظية "الشخصية " حيث وردت هذه اللفظة في "لسان العرب" من خلال مادة (ش، خ، ص) والشخص: سواء الإنسان وغيره تراه من بعيد، تقول: ثلاثة أَشْخُص، وكل شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه، كل جسم له ارتفاع وظهور، والمراد به إثبات الذات فاستعير لها لفظ الشّخص والشخيص: العظيم الشّخص.[1]

كما وردت لفظة (شخص) في القرآن الكريم في قوله تعالى:

" وَاقْتَرَبَ الْوَعْدُ الْحَقُّ فَإِذَا هِيَ شَاخِصَةٌ أَبْصَارُ الَّذِينَ كَفَرُوا يَا وَيْلَنَا قَدْ كُنَّا فِي غَفْلَةٍ مِنْ هَذَا بَلْ كُنَّا ظَالِمِينَ"

(سورة الأنبياء الآية 97).

وقوله تعالى:"وَلَا تَحْسَبَنَّ اللَّهَ غَافِلًا عَمَّا يَعْمَلُ الظَّالِمُونَ إِنَّمَا يُؤَخِّرُهُمْ لِيَوْمٍ تَشْخَصُ فِيهِ الْأَبْصَارُ "

(سورة إبراهيم الآية 42).

وفي الحديث (لا تشخص أغير من الله) [2]. وقد جاء في المعجم الوسيط أنّ الشخصية هي" الصفات التي تميز الشخصية عن غيرها مما يقال فلان لا شخصية له، أي ليس له ما يميزه من الصفات الخاصة، وهي من شخص تشخيصا للشيء أي عينه وميزه عما سواه".[3]

- أمّا كلمة شخصية في اللغة العربية فإنها لم ترد إلاّ في العصر الحديث، وقد جاءت مترجمة في اللغة الفرنسية personnage المأخوذة من اللاتينية persong التي تعني القناع وهي بدورها ترجمة لكلمة يونانية تعني الدور الذي كان يؤديه الممثل عندما يضع القناع الخاص به[4].

---

[1] ابن منظور. لسان العرب ، ص 2211.

[2] المصدر نفسه 2211.

[3] إبراهيم مصطفى الزيات وآخرون، المعجم الوسيط ،دار الفكر ،ج 1، مصر، 1960، ص478.

[4] ماري إلياس و حنان قصاب . المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت، 1997، ص269.

اصطلاحا:

إنّ المعنى الحقيقي الاصطلاحي للشخصية يتقارب مع المعنى المتداول عند العامة خاصة فيما يتعلق بالمظاهر الخارجية للفرد القابلة للإدراك المباشر، فالشخصية في الاصطلاح العربي هي: "مجموعة السمات والخصائص والصفات الفكرية والسلوكية والوجدانية التي تخص فردا بعينه وتميزه عن غيره"[1]، وهذه المعاني تشير ذات هي الإنسان وإلى فعل مرتبط بالإنسان نفسه أو غير مرتبط به فالشخصية في العمل الإبداعي القصصي والمسرحي كائن روحي ورقي ألسني، على حد رأي "تودوروف" أي أنها أداة فنية يبدعها المؤلف[2] لأداء وظيفة يتطلع الأديب إلى رسمها فيجعل منها كائن حيا له آثاره وبصماته الواضحة الجلية في العمل الإبداعي" فهي من ابتكار الخيال يكون لها، دورا أو فعل ما، في كل أنواع الأدبية و الفنية التي تقوم على المحاكاة "[3] فقد ورد ذكر الشخصية الدرامية لأول مرة في حديث "أرسطو" عن التراجيديا الإغريقية، وتقسيمه لها وأعطاها المرتبة الثانية بعد الحبكة ثم في حديثه عن الفعل الدرامي بوصفه يقوم على "الفعل في حدود النص الدراسي ومعنى هذا أنها أشبه ما تكون بالوسيلة أو الأداة الحاملة للقصة أو الموضوع"[4] فيعرفها بقوله:" هي كافة خصائص وصفات القائمين بالفعل"[5] والدارسون يولون الشخصية قيمة كبرى ومكانة عظمى، وما الحبكة إلاّ نتاج طبيعي لصراع الشخصيات يقول "مارون الوود": "هناك ما هو أهم من الحبكة هناك ذلك الشيء الذي يعطي الحبكة معنى ومغزى، وحياة هذا الشيء هو الشخصية[6].

---

[1] نجية طهاري. بناء الشخصية في مسرح أحمد رضا حوحو، رسالة ماجستير 2010-2011، جامعة الحاج لخضر، باتنة، ص82.

[2] عز الدين جلاوجي. بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، رسالة ماجستير 2008-2009، جامعة المسيلة، ص 101.

[3] المرجع نفسه، ص 102.

[4] فؤاد على حارز الصالحي. دراسات في المسرح، دار الكندي للنشر الأردن، ط1، 1999، ص 49.

[5] عز الدين جلاوجي. بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، ص102.

[6] المرجع نفسه، ص102.

أمّا "نادر أحمد عبد الخالق" يرى أنّ "الشخصية المسرحية تقوم على استدعاءات خاصة أهمها الفكرة التي تنطلق منها والوظيفة الحركية التي تؤديها ومدى ارتباطها بعناصر البناء الأخرى كالحوار والانتقال التدريجي والتمثيل الاجتماعي الخارجي ومدى تداخلها في المنظر الكلي الذي يطرح الحياة بكل أنماطها وتداعياتها المختلفة بواسطة الرمز وحوارات النص المتتابعة...التي عن طريقها قراءة المتخيل الضمني والواقع الحقيقي للشخصية الحقيقة الخارجية... وأنّ الصورة الخيالية للشخصية الفنية والأدبية تعتمد على التكوينات الذهنية المتخيلة للأفعال والظواهر المتعاقبة..."[1] "فهي تتميز بحضور مباشر ودلالي يسمح للفكرة الحقيقية والخيالية أن يقدما الصورة المادية التي تتوافق مع طبيعة المتخيل النفسي في المنظر العام أمام المشاهدين"[2] ويدعو "روجرم بسفيلد" الكتّاب كي يعتنوا بشخصياتهم لأنّ ذلك، يخدم الحوار والفعل في المسرحية يقول: "إذا عنيت بأمر شخصياتك العناية الواجبة، فإنّ الحوار والفعل يسعى كل منهما بأمر نفسه "[3].

ثانيا: مفهوم الشخصية وفق أصناف مختلفة هي :

1) **الشخصية والشخص:** إنّ كتب التخييل تخلط بين الشخصيات والأشخاص الأحياء وتنسى أنّ مشكل الشخصية هو قبل كل شيء لساني، لأنه لا يوجد خارج الكلمات وسيكون من العبث رفض كل علاقة بين الشخصية والشخص فتمثل الشخصيات أشخاصا، تبعا لظروف خاصة بالتخييل[4].

2) الشخصية والرؤيا: أراد نقد القرن العشرين اختزال مشكل الشخصية في مشكل الرؤية أو في مشكل وجهة النظر، وأنّ هذا الالتباس كذلك أسهل من الشخصيات التي هي أقل

---

[1] نادر أحمد عبد الخالق. آفاق المسرح الشعري المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، 2012، ص28.

[2] المرجع نفسه، ص28.

[3] عز الدين جلاوجي. بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي، ص 103.

[4] تزفيطان تودوروف. مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، ط1، 2005، ص71.

(موضوعية) من أحاسيس ذاتية منذ" دوستسكي وهزي حميس" فمكان العالم الخيالي الكلاسيكي المستقر، سلسلة من الرؤى كلها غير يقينية[1].

3)- **الشخصية والصفات:** في المنظور البنيوي هناك ميل لوضع علامة هوية بين الشخصية والصفات، أي المحمولات التي تتميز بقاريتها مرة أخرى، لا خلاف في العلاقة بينهما، لكن قبل كل شيء يجب ملاحظة قرابة الصفات لكل المحمولات الأخرى (الأحداث) ومن ناحية أخرى تسجيل أنّ الشخصيات إذا كانت مزودة بصفات فإنها ليست هي الصفات ذاتها[2].

4) **الشخصية وفق منظور الأدب وعلم النفس** : إنّ الأدب أحد المنافذ التي حاول علم النفس النفاذ من خلالها لدراسة وتكوين الشخصية بما ترتكز إليه في تخطيط تتضمن الهوid والأنا الأعلىsuperegor وعلماء آخرين. وانفرد "هنوي الكسندر مواري" بما وضعه من تصنيف تمثل في الحاجات "بهدف اكتشاف بعض المبادئ والعناصر التي تتحكم في السلوك"[3]. ومحاولته الاهتمام بالفهم الكامل للحالة الفردية للشخصية وتأكيده "مبدأ الدافعية "الذي اعتبره أهم المبادئ في تفسير سلوك الإنسان بأنه نشاط لإزالة ما يتعرض له من توتر، والكاتب المسرحي ينزع إلى تصوير الشخصيات ورغباتها بحيث يفهمها المتلقي فهما يكاد يكون كونه أكيد أو بذلك يمكن تفسير الشخصيات الدراسية في ضوء المفاهيم النفسية والدوافع الشعورية واللاشعورية ومعرفة الدوافع السلوكية للشخصية من خلال الضغوط والحاجات التي تمر بها.[4]

يرى "تزفيطان تودوروف" أنّ وصف الشخصية يكون من خلال مستويات متوالية أهمها:

---

[1] تزفيطان تودوروف. مفاهيم سردية، ص72.

[2] المرجع نفسه، ص72.

[3] فؤاد علي حارز الصالحي. دراسات في المسرح، ص51.

[4] المرجع نفسه، ص52.

1) الشخصية هي موضوع القضية السردية، فهي تختزل إلى وظيفة تركيبية محضة بدون أي محتوى دلالي وأنّ الأحداث تلعب الصفات في قضية دور المحمول ليست مرتبطة بالفاعل إلاّ بصفة مؤقتة [1].

2) يمكن تسمية الشخصية مجموع الصفات التي كانت محمولة للفاعل من خلال حكي ويمكن أن يكون هذا المجموع منظما أو غير منظم، وأنّ هذا التنظيم بإمكانه أن يشكل موضوع تحديدات الكاتب الواضحة (صورة الشخصية) .

3) كل نص تشخيصي (يعتقد) القارئ أنّ الشخصية هي شخص هذا التأويل يكون حسب بعض القواعد التي توجد مسجلة في النص قاعدة (متغيرة حسب الحقب).[2]

ثالثا: أبعاد الشخصية :

1)-البعد الجسماني(الفيزيولوجي): يتصل بطبيعة الجسد المادية هل الشخصية ذكر أو أنثى؟ العمر هل هو شاب أم شابة... شيخ كبير السن أو امرأة عجوز؟[3]. كذلك من حيث بنيته وشكله الظاهري أقصير، هو أم طويل؟ بدين أم نحيف؟ قوي البنية أم ضعيف؟ سليم الأعضاء أم به عاهة من العاهات؟ [4] (لون البشرة، القبح، الجمال و الوحمات..) [5] لأنّ لكل صفة من هذه الصفات أثرها في تكوين الشخصية[6]، و لهذا البعد أهمية كبيرة في بناء الشخصية حيث "يحرك أفعالها ويحدد نظرتها للمجتمع"[7]. والبعد المادي بمثابة المادة الأولى

---

[1] تزفيطان تودوروف. مفاهيم سردية، ص73

[2] المرجع نفسه، ص74.

[3] هدى قرباص. سيميائية التشخيص في المسرح مسرحية الأجواد عبد القادر علولة أنموذجا، رسالة ماجستير، 2014-2015، جامعة المسيلة، ص35.

[4] علي أحمد باكثير. فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، دار مكتبة مصر، الاسكندرية، دط، دت، ص74.

[5] هدى قرباص. سيميائية التشخيص في المسرح، ص35.

[6] علي أحمد باكثير. مفاهيم سردية، ص74.

[7] نجيه طهاري. بناء الشخصية في مسرح، أحمد رضا حوحو، ص109.

التي تساعد الملتقى (قارئا أو مشاهدا) على فهم الشخصية المسرحية.[1] ذلك لأنّ نظرة الإنسان للحياة كثيرا ما تعتمد على هذا البعد وتؤثر تأثيرا كبيرا على أسلوب تفكير الشخص وممارسته الحياتية بل وحركاته على خشبة المسرح فحركة الشاب غير حركة كبير السن وحركة سليم الجسد غير حركة من به علة. وهذا ما جعل الكاتب الأمريكي (آرثر ميللر) يطلب عمل تماثيل لشخصيات مسرحيته المحورية كما تخيلها ويصطحبها إلى بيته لكي يعايشها قبل أن يحولها إلى شخصيات حية فوق صفحات المسرحية"[2]. لذا يتوجب على الكاتب المسرحي أن يهتم به "ويعتني به عناية خاصة لأنه يمثل اللقاء الأول بين المسرحي المتلقي والشخصية"[3].

2) البعد الاجتماعي السوسيولوجي: هو ما يتعلق بالمحيط الذي نشأ الشخص فيه والطبقة الذي ينتمي إليها والعمل الذي يزاوله، ودرجة تعليمه وثقافته والدين أو المذهب الذي يعتنقه والرحلات التي قام بها والهوايات التي يمارسها فإنّ لكل ذلك أثرا في تكوينه[4] حيث يتوجب على الكاتب المسرحي أن يلم بكل ما يتعلق ب: "تركيب أسرة الشخصية من الناحية الطبقية والثقافية والسلوكية والعلامات التي تربط أفرادها، ونوعية البيئة والوسط الاجتماعي، وآثارها على تربية الشخصية وأفعالها وطموحاتها ورؤيتها للعالم"[5].

3)**البعد النفسي السيكولوجي:** هو ما ينتج عن البعدين السالفين من الآثار العميقة الثابتة التي تبلورت على مر الأيام فحددت طباعه وميوله ومزاجه ومميزاته النفسية والخلقية،[6] ويقصد علماء النفس بالبعد النفسي الجانبين (العقلي والانفعالي الوجداني) ويعتبر الجانب الانفعالي الوجداني "هو أعقد الجوانب وأكثرها غموضا في شخصية الإنسان إذ يشمل سماته

---

[1] المرجع نفسه، ص110.

[2] هدى قرباص. سيميائية التشخيص في المسرح ، ص35.

[3] المرجع نفسه، ص110.

[4] علي أحمد باكثير. فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، ص74.

[5] نجية طهاري. بناء الشخصية في مسرح أحمد رضا حوحو، ص112.

[6] علي أحمد باكثير. فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، ص74.

الوراثية الأخرى غير العقلية كخفة الروح أو الظل والمزاج والطباع، وما يصدر عنها من عواطف وانفعالات ودوافع[1].

وكلما تعمق الكاتب في التعرف إلى شخوصه كان خليقا أن يكتب مسرحية جيدة مثلا: اقرأ مسرحية رديئة وانظر إليها بإمعان فستعجب من قلة معرفة كاتبها بشخوصه، واقرأ ما شئت من المسرحيات الجيدة فسيروعك مقدار ما يعرف كاتبها من التفاصيل والدقائق عن كل شخص من شخوصه[2].

رابعا: أنواع الشخصية:

1)-الشخصية الرئيسة والشخصية الثانوية:

عرف هذا التقسيم للشخصيات في التراجيديا اليونانية التي قامت على مفهوم البطل وهو: "الشخصية التي تدور حولها معظم الأحداث، وتؤثر في الأحداث، أو تتأثر بها أكثر من غيرها، من شخصيات أخرى، وتستمد معظم الشخصيات وجودها من مقدار صلتها بها، ومن طبيعة تلك الصلة"[3]، وقد تم التمييز بين الشخصيات، فهناك الشخصية الرئيسة (البطل)، والشخصية الجماعية التي تمثلها الجوقة، عرفت باسم الشخصية الثانوية ومع التطور الذي عرفه المسرح زاد عدد الشخصيات الثانوية حيث وجد عدد كبير منها تعرف باسم الشخصيات الصامتة أو باسم الكومبارس.

وهناك من يحدد معايير التفرقة بين الشخصية الرئيسة والثانوية، "إنّ للشخصية الثانوية دورا دراميا أقل أهمية من دور البطل (الشخصية الرئيسة)[4]، الذي يمثل الدور الأساس

[1] نجية طهاري. بناء الشخصية في مسرح أحمد رضا حوحو، ص113.
[2] علي أحمد باكثير. فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، ص75.
[3] نجية طهاري. بناء الشخصية في مسرح أحمد رضا حوحو، ص103.
[4] المرجع نفسه، ص103.

فالشخصية الأساسية تتميز بقوة تأثيرها على تحريك الأحداث وإن كان من الممكن وجود شخصية أخرى لها القوة نفسها والتأثير نفسه حيث تتوزع الأهمية بينهما[1].

فالبطل غالبا ما يكون "ملكا أو أميرا أو قائدا باعتبار الملوك والأمراء هم وحدهم المحركين للأحداث، والمسيطرين على أمور الدولة، وفي شخصياتهم تتمثل قضايا العصر والمجتمع".[2] وبتغير المجتمع الإنساني تغير مفهوم الشخصية الثانوية وأصبح وجودها يتحدد بحكم وظيفتها المحددة في الحدث، كما لم يعد هناك فصل واضح بين الشخصيات الرئيسة والثانوية فقد تكون "الشخصية ثانوية ديكوريه في مظهرها، وفي مساحة دورها بينما تلعب دورا أساسا سواء في الكشف عن العلاقات بين الشخصيات أو في أدائها دورا محوريا فاعلا في المسرحية"[3].

2)- الشخصيات البسيطة والمركبة والكاريكاتورية والمعقدة والدرامية:

أ) الشخصية البسيطة: وهي الشخصية التي تمتلك خاصية واحدة لا أكثر مع إمكانية امتلاكها لخواص مصاحبة ومتماشية مع الخاصة السائدة ومكملة لها ولا بد لها أن تصور بتميز واضح لأنها غالبا ما تأخذ دورا الريادة في العمل المسرحي، وتمثل دور الشخصية الرئيسة.

ب) الشخصية المركبة: ترتقي الشخصية المركبة بالدور الرئيس، لامتلاكها خاصيتين أو أكثر من الخواص التي تتصارع في النص المسرحي مع امتلاكها لخواص آخر من خواصها الأساسية وهي غير متكافئة في القوة إلاّ أنها تخدم الشخصية وبنائها الدرامي ككل.[4]

---

[1] هدى قرباص. سيميائية التشخيص في المسرح، ص36.

[2] نجية طهاري. بناء الشخصية في مسرح أحمد رضا حوحو، ص104.

[3] المرجع نفسه، ص104.

[4] م.م نشأت مبارك صليوا. الشخصية في النص المسرحي، اتحاد كتاب العرب، ط1، سوريا دمشق، 2006 ص218.

ج) **الشخصية الكاريكاتورية:** هي تلك التي يركز المؤلف في رسمها على ملمح واضح واحد من ملامحها الجسدية أو النفسية أو الخلقية أو غير ذلك مع ملامح الشخصية الإنسانية مهملا بذلك كثيرا من الجوانب الأخرى التي تظل الشخصية من دونها كيانا مفتعلا غير مقنع[1].

وهي بذلك تمثل الأنموذج الذي لا يكاد يتغير ولا تتبدل سماته طوال النص، كما أنّ الأدب العربي العالمي عرف هذا اللون من " التصوير الكاريكاتوري في شتى عصوره"[2]. ثم كانت الأنماط التي تمخضت عنها دراما العصور الوسطى بأنواعها من مسرحيات الأسرار ومسرحيات الأخلاق كانت هذه الأنماط تمثل أيضا تصويرا كاريكاتوريا تجريديا[3].

د/ الشخصية المعقدة: يؤثر في تكوين وتحديد أبعاد الشخصية المعقدة، الأبعاد المختلفة للشخصية وهي البعد الجسماني والاجتماعي والنفسي حيث أنّ تصرفات الشخصية المعقدة تصرفات متشابكة ووجودها مؤثر بشكل كبير على تطور أحداث المسرحية.[4]

هـ/ الشخصية الدرامية: تصنف في النص إلى صنفين:

الأول: يتعلق بالشخصيات حسب وظيفتها المسرحية أو دورها الدرامي.

1) **الشخصية المحورية:** أنها الشخصية التي تتمحور حولها قصة النص المسرحي وتكتسب أهمية كبيرة لدى المؤلف المسرحي كونها تتحمل مسؤولية كبيرة داخل سياق النص الدرامي فهي تواجه الاختيارات والقرارات التي تصنع الأحداث وعادة ما تكون الشخصية المحورية فردا واحد.[5]

---

[1] نجيه طهاري. بناء الشخصية في مسرح أحمد رضا حوحو، ص107.

[2] محمد عناني. فن الكوميديا، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، 1997، ص31.

[3] المرجع نفسه، ص32.

[4] هدى قرباص. سيميائية التشخيص في المسرح، ص36.

[5] م .م نشأت مبارك صليوا. الشخصية في النص المسرحي، ص219.

2) **الشخصية المضادة:** تقف موقف الضد مع الشخصية المحورية وتدبر لها المكائد في أغلب الأحيان، ولها أهمية في اكتمال النص المسرحي ويمكن أن تقدم الأساس لنشوء المعضلة لدى" البطل وللمسرحية كلها"

3) **الشخصية الكاشفة:** تسهم في الكشف عن الصفات والخصائص الدرامية للشخصيات الأخر بفعل توافقها وتصادمها وقد تؤدي هذه الشخصية دورا رئيسيا في الفعل وتخدمه.

4) **الشخصية الناطقة باسم المؤلف:** هي التي تعبر عن ما يجول في ذهن المؤلف من أفكار وآراء خاصة ومهمة، تتناسب مع قصة وموضوع المسرحية فالمؤلف يلجا أحيانا إلى وضعها داخل سياق النص تجنبا من إقحام آرائه على حوارات الشخصيات الأخر.

الثاني: يخص درجة عمق الشخصية وتطورها الدرامي خلال أحداث المسرحية.

1) **الشخصية المسطحة:** تتميز بكونها نمطية وعديمة التطور أثناء الحدث الدرامي وبإمكان متابعها التنبؤ بها قد تقوم به خلال أحداث المسرحية. لأنها نمطية وغير متطورة، ولكونها تفتقد التنوع والعمق فإنها لا تتميز إلاّ بعدد قليل من الصفات والبواعث المثيرة وتوجد في كل أنواع الأعمال الدرامية وخاصة الملاهي.

2) **الشخصية المجسمة:** تعد المحرك الأساس للعمل المسرحي بأحداثه وصراعات شخصياته وتسمى أيضا المكورة أو ذات الأبعاد الثلاثة وعادة ما تكون هذه الشخصية أكثر تعقيدا من سواها وتتصارع في داخلها رغبات متناقضة رغم ذلك فهي قابلة للتطور الدرامي خلال أحداث النص المسرحي. [1]

خامسا: سيميائية الشخصية: اهتم كل من" فلاديمير بروب" و"اتيان سوريو" و"غريماس" و"فيليب هامون"... بالشخصية واعتبارها بمثابة دليل (signe) له وجهان دال « signifiant » والآخر مدلول « signifie » وهي "تتميز عن الدليل اللساني من حيث

[1] م.م نشأت مبارك صليوا. الشخصية في النص المسرحي، ص220، 221، 222.

أنها ليست جاهزة سلفا ولكنها تحول إلى دليل فقط ساعة بنائها في النص، ولا ينظر إلى الشخصية إلاّ من خلال الدور الذي تؤديه داخل التلفظ أي أنّ كل عنصر من عناصر بناء الشخصية له دور أو وظيفة مما يجعلها تشارك جميعها في صنع معناها العام بطريقة ما "

أ) **الشخصية عند فلاديمير بروب:** يعتبر بروب من أحد أهم الشكلانية، حيث اهتم بالجانب المورفولوجي للشخصية الحكائية مع تعظيم أفعالها ومختلف الوظائف الصادرة عنها،[1] ولاحظ بأنها تتضمن نوعان من القيم واحدة ثابتة أطلق عليها اسم الوظيفة وأخرى متغيرة تتضمن أسماء الشخصيات وصفاتها وأسماء الأماكن التي تنتقل إليها... ومن هنا بدأ بروب في خطة عمله القائمة على القيم الثابتة أي على وظائف الشخصيات التي أعطاها أسماء مصدرية مثل: المنح – الفقر.. واعتبرها أهم من الشخصيات نفسها فقام بتوزيع الوظائف على الشخصيات وسماها دوائر فعل الشخصية وهي سبعة (دائرة فعل البطل –دائرة فعل المرسل – دائرة فعل المساعد– دائرة فعل الشخصية المرغوية – دائرة فعل البطل المزيف– دائرة فعل المانح) وكل دائرة تقابلها مجموعة من الأدوار بروب اهتم بالشكل المتمثل في وظيفة الشخصية وأهمل جانب المضمون ما جعله يتعرض إلى عدة انتقادات أهمها:

– إقصاء مضمون الفعل

– اعتبار الوظيفة عنصر أساس في السرد أي اعتبار ما تفعله الشخصية أهم من هويتها وصفاتها.[2]

– اعتبار الأفعال أهم من الأسماء.

[1] معلم وردة. "الشخصية في السيميائيات السردية، الملتقى الوطني الرابع، "السيمياء والنص الأدبي "، ص–312–313.
[2] معلم وردة. الشخصية في السيميائيات السردية، ص313.

لكن الوقوف عند نموذج "بروب" ضروري لكل تحليل يبتغي النظر في بنية السرد بصفة عامة وفي مقولة الشخصية بصفة عامة.[1]

2) **الشخصية عند إتيان سوريو:** يعتبر سوريو أول من وضع توبولوجيا خاصة بالشخصية المسرحية شبيهة بذلك التي أعدها "بروب" وأعطى أول نموذج عن العلاقات بين الشخصيات الذي يتكون من ستة وحدات هي (البطل– البطل المضاد– المرسل– المستفيد والمساعد) وأطلق على هذه الوحدات اسم "الوظائف الدرامية " وتمتاز بقدرتها على الاندماج مع بعضها فهناك

(1) البطل: متزعم اللعبة السردية أي الشخصية التي تعطي للحدث انطلاقته الدينامية التي يسميها بالقوة الطيماطيقية.

2) **البطل المضاد:** هو القوة المعاكسة التي تحقق القوة الطيماطيقة.

3)**الموضوع:** هو القوة الجاذبة التي تمثل الغاية المنشودة لدى البطل.

3)**المرسل إليه:** هو الذي سيؤول إليه موضوع الرغبة أو الخوف وكل هذه الأنواع من القوى يمكنها أن تحصل على المساعد.[2]

3) **الشخصية عند غريماس:** قد غريماس نموذج توبولوجيا الشخصية البارزة و تجاوز الوضع الداخلي للشخصية إلى الوضع الخارجي، أي من المستوى التركيبي إلى المستوى الدلالي، وأنّ مصطلحا العامل actant والممثل acteur يمثلان مفهوم الشخصية في نموذجه العاملي، فالعامل: هو نوع من الوحدات التركيبية ذات ميزة شكلية خالصة ويرجع "غريماس" العامل إلى بعض التصورات الخاصة بالتركيب مثل تصور "تسنير" tesnierre واستبدل مصطلح الشخصية بالعامل لأنه رأى بأنّ العامل لا ينطبق فقط على الإنسان بل

[1] المرجع نفسه، ص314.

[2] المرجع نفسه، ص315.

تعداه إلى الحيوانات والأشياء وحتى التصورات عكس مصطلح الشخصية الذي يلتبس مفهومه عند التطرق إلى قضية الجنس (إنسان– حيوان) فميز نوعين من العوامل هي:

أ) **عوامل التواصل:** خاصة بالكلام المتلفظ به وهي الراوي والمروي له والمتكلم والمخاطب.

ب) **عوامل السرد:** هي الفاعل الموضوع /المرسل والمرسل إليه أمّا على مستوى السيميائيات السردية يكون العامل (فرد أو ثنائيا أو جمعيا).

أمّا الممثل : هو وحدة تركيبية من النوع الاسمي مضمنة في الخطاب، ومحتواه الدلالي يتكون داخل الحضور لمعنم تفردي ويمكن أن يكوم الممثل فرد وجماعي أو تصويري، أو اسم تصويري وهو نقطة التقاء هو الممثل كالعامل قابل هو الآخر لأن يؤدي مجموعة من الأدوار العرضية المختلفة وقابل أيضا للتشخيص من خلال السمة التركيبية للملفوظ والدلالية ليصبح مفهوم الشخصية دال على فرد فاعل يؤدي دوما في التلفظ .[1]

يمثل النموذج العاملي باعتباره "نسقا من العلامات المنظمة داخل نموذج مثالي وكل علاقة قابلة لتوليد توتر خاص، داخل النص السردي "وبناء على هذه العلاقات نحصل على ثلاثة من أزواج من العوامل.[2]

كل زوج مرتبط بمحور دلالي معين:

ع1: محور الرغبة ← ذات ← موضوع

ع2: محور الابلاغ ← مرسل ← مرسل اليه

ع3: محور الصراع ← معيق ← مساعد

[1] معلم وردة. الشخصية في السيميائيات السردية، ص 315، 316، 317.

[2] معلم وردة. "الشخصية في السيميائيات السردية "، ص317–318.

أمّا من الناحية التوزيعية فالنموذج العاملي يمثل على شكل إجراء أي تحويل العلاقات المشكلة للمحور الاستبدالي عمليات تطرح بدورها سلسلة من البرامج السردية الثانوية والرئيسية.

4- الشخصية عن فيليب هامون: تعتبر نظريته عن الشخصية من أهم النظريات الحديثة فهامون يعتبر الشخصية بمثابة الدليل اللغوي يتكون من (دال ومدلول) أي أنّ الشخصية عبارة عن بنية مكونة من علامات لسانية متشابكة (دال+ مدلول) كما أنها تؤدي وظيفة إرسال أو تبليغ شأنها في ذلك شأن اللغة التي قصر اللسانيون أداءها على التواصل فقط . فشدد بأنّ الشخصية ليست.

(1) مقولة أدبية محضة.

(2) مقولة مؤنسنة بشكل خاص.

(3) مرتبطة بنسق سيميائي خالص.

والمتمعن لهذه الملاحظات يستنتج:

1-أنّ الشخصية وظيفتان: نحوية مستقاة من النص وثانية أدبية مستوحاة من المنظومة الثقافية والجمالية التي ينتمي إليها النص.

2-أنّ مفهوم الأنسنة مقبول إلى حد ما بالنظر إلى فاعلية الشخصية ونوعها ومستوياتها.

3-يمكن تحديد الشخصية في الخطاب اللساني وغير اللساني

4-الشخصية هي نتاج قراءة أيضا.[1]

[1] معلم وردة. "الشخصية في السيميائيات السردية "، ص 319.

سادسا: مدلول الشخصية ودالها:

ترى "نبيلة زويش" أنّ "الشخصية هي وحدة المعنى وأنّ المدلول قابل للتحليل والوصف وإنها لا تنمو إلاّ من وحدات المعنى كما أنها تصنع من الجمل التي تنطقها هي أو ينطقها الآخرون عنها"[1]. وبذلك "فالشخصيات وحدات معنى تملك طابعها الدال والمنفرد".[2] وتعتبر مجموعة أوصاف الشخصية ووظائفها ومختلف علاقاتها المكون الأساسي لمدلول الشخصية.

1-**صفات الشخصية ووظائفها:** قدم هامون ترسيمتين (أ) و(ب)

أ) صفات الشخصية

1-الجنس.

2- الأصل الجغرافي.

3- الأيديولوجيا.

4- الثروة.

ب/-وظائف الشخصيات: مكونة من ستة محاور

1-الحصول على المساعدة .

2- توكيل .

3-قبول التعاقد.

4-الحصول على المعلومات.

---

[1] المرجع نفسه، ص320.

[2] نبيلة زويش. تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السيميائي، دار الريحانة للكتاب، القبة الجزائر، دط، دت، ص 151.

5-الحصول على المتاع.

6- مواجهة ناجحة.

2) **علاقة الشخصيات بعضها ببعض:** وذلك بعقد مقارنة بين صفات الشخصيات ووظائفها فعلاقة شخصية ما بشخصيات الملفوظ الأخرى من شأنها توضيح المدلول وإبراز سمات وفق روابط "التشابه والاختلاف".[1] فقام هامون بوضع ترسيمه تقوم على مجموعة من العلاقات الضدية اللامتناهية فأخذ محور "الجنس" لتوضيح روابط التشابه والاختلاف وانتهى إلى أنّ " المحور وبقية المحاور الأخرى قابل للتفكك"[2].

دال الشخصية :

يتم تقديم الشخصية من خلال مدلول كما يتم تقديمها من خلال (دال) متواصل أي" مجموعة متناثرة من الإشارات التي يمكن تسميتها بسمته"، ولا يمكن أن تكون أسماء الشخصيات غير دوال تحيل بالضرورة إلى مدلولاتها، فالبنيوية بينت أنّ الشخصية تسهم وبقدر ما في تحديد مدلولها بصفة خاصة وعملية بنائها بصفة عامة، ويرى "هامون" أنّ وظائف اسم الشخصية تستخدم كنقطة إرساء مرجعية كما تشير إلى أدوار مبرمجة[3]. ولاسم الشخصية سمات التي لا يمكن أن تكون من نوع اسم العلم وذلك باعتباره سمة إمّا غنيا أو منسجما أو متنافرا أو اختزاليا وهذه التقنية الأخيرة يلجا إليها بعض الروائيين مثل حرف k عند كافكا. وأنّ هذه السمات متنوعة على المستوى النحوي والصوتي ومختلفة الأحجام ومتفاوتة التركيب، وهي تتوافق في غالب الأحيان مع طبيعة النوع الأدبي[4].

[1] معلم وردة. الشخصية في السيميائيات السردية، ص 321.

[2] المرجع نفسه، ص 321.

[3] معلم وردة. الشخصية في السيميائيات السردية، ص325.

[4] المرجع نفسه، ص 326.

سابعا: التشخيص:

مفهومه: يعرف "جورج لابكوف ومارك جونسن" التشخيص بأنه: "مقولة عامة تغطي عددا كبيرا من الاستعارات حيث ينتقي كل منها مظاهر مختلفة لشخص ما أو طرقا مختلفة للنظر إليه، وما تشترك فيه كل هذه الاستعارات أنها تسمح لنا بأن نعطي معنى للظواهر في هذا العالم عن طريق ما هو بشرى فنفهمها اعتمادا على محفزاتنا وأهدافنا وأنشطتنا وخصائصنا"[1].

ويطلق عليه "بنفينيست": " الخاصية التلفظية أو الإطار التشخيصي للتلفظ لاقتضاء التلفظ كبنية حوارية لصورتين هما مصدر التلفظ وهدفه".[2]

فالتشخيص هو قيام الممثل بنقل مجموعة من العلامات وصفات الشخصية إلى المتفرج، وقد جاء في المعجم المسرحي تستعمل كلمة التشخيص في اللغة العربية للدلالة على " أداء دور شخصية ما أي التمثيل بالمعنى العام ".[3]

ويسميه "ستاسلافسكي" التجسيد (التشخيص) إذ يرى أنّ التشخيص "تاج الممثل وقمة فنه، فإذا ما مثل الممثل نفسه من غير خلق الشخصية فإنه يخل بالفن المسرحي ذلك أنّ أساس العمل المسرحي هو خلق الشخصية والامتزاج بها "[4]. وإذا كان "التشخيص هو نقل صورة واقعية بأسلوب فني خاص "فإنّ وصول الكاتب إلى رسم شخصياته رسما متقنا يعد عملا عبقريا لا نملك أمامه إلاّ أن نقف مشدوهين"[5]

---

[1] حافظ إسماعيلي علوي ومنتصر أمين عبد الرحيم. التداوليات وتحليل الخطاب، دار كنوز المعرفة للنشر، ط1، عمان، الأردن، 2013، ص255.

[2] المرجع نفسه، ص 400.

[3] ماري الياس وحنان قصاب، المجم المسرحي، ص400.

[4] قرباص هدى. سيميائية التشخيص في المسرح، ص 46.

[5] نجية طهاري. بناء الشخصية في مسرح أحمد رضا حوحو، ص118.

ثامنا: أساليب التشخيص:

أ) **التشخيص بالفعل والحركة والإشارة:** يعد من أبرز الأنواع يكشف الكاتب من خلاله خبايا الشخصية ودوافعها النفسية للقيام بالفعل لأنّ "جوهر المسرحية هو تمثيل فعل ما شرط أن يصدر ذلك الفعل وفق مزاج الشخصية المعينة ومشاعرها وعواطفها، وغرائزها وميولها الطبيعية وأفكارها وقواها التفكيرية لأنه من أبرز عناصر التشخيص في المتخيل المسرحي".[1]وهذه الطريقة من أفضل الطرائق، لأنّ القارئ والمتفرج أو المتلقي عموما يحكم على الشخصية من خلال ما تقوم به، فما تفعله الشخصية أو تحققه في عمله أو ما تختار أن تفعله، دلالة واضحة على نفسيتها وتركيباتها العقلية والعاطفية، فالأحداث الخارجية تكشف البنية الداخلية للشخصية، ولا يمكن أن تأتي للأديب المقدرة على تفعيل شخصية إلاّ إذا أساق الفعل وفق طبائع الشخصية ورغباتها ومشاعرها وقواها الفكرية وغني عن البيان أنّ الفعل يجب أن يقنع المشاهد بأنه مناسب للشخصية التي صدر عنها إذ أنه خلال تاريخ المسرح الطويل ظل الفعل المسرحي مهيمنا ومسيطرا، ولهذا السبب كان الممثل موضوعا هاما من موضوعات الدرس السيميوطيقي.[2]

ب) **التشخيص بالمظهر و الإكسسوار:** يكون بوصف المظاهر الخارجية للشخصية من شكل وملبس ليدل الكاتب على نفسيات الشخوص، فيعرفنا بشكل ولون الشخصية وقولها من حيث الطول والبدانة والنحافة واللباس والملامح العامة، كالآثار والندوب، والتشوهات وقد توفر لنا مظاهر الشخصية عونا لفهم وتحليل مزاجها وطبيعتها ومكانتها الاجتماعية، وقد ذهب بعض المهتمين بعلاقة المظهر بالشخصية، وشدة دلالتها على الفعل المسرحي إلى القول أنه "بمجرد معرفتك المظهر الخارجي للشخصية يمكنك أن تعرف حقيقة هذه الشخصية

[1] مفتاح خلوف. "شعرية التشخيص وأساليب في المسرح الوردة والسياف أنموذجا "، (مجلة المخبر)، العدد 7، أبحاث في اللغة العربية والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر بسكرة ،الجزائر،2011، ص141.

[2] المرجع نفسه، ص 141.

ومستواها الاجتماعي وتوجهها الفكري، ولذلك لا يستطيع الكاتب المسرحي أن يهمل هذا العنصر الهام في التشخيص ".[1]

وقد أولى المذهب الواقعي أهمية قصوى لطريقة التشخيص بالمظهر وأسرف في التصوير الدقيق لها واشتظ في التفصيلات الفردية كما في مسرحيات "ميل زولا، واستر وفسكي وتورجنيف وهاوبتمان"[2]

ج) التشخيص بالفكر: هو عنصر الكشف عن الشخصية من خلال أفكارها واطلاعنا على أدق أسرارها ومسالكها العقلية، ورؤيتها للعالم من خلال مواجهتها لشتى المواقف أو التحديات أو الأزمات ودخولها في نقاشات مع الشخصيات الأخرى، ويتضخم هذا العنصر التشخيصي في المسرحيات الفلسفية التي تعتني بالأفكار أو الفعل أو الرأي أو الكلام.. غير أنه من الصعب على الكاتب المسرحي أن يكشف عن هذا المستوى من التشخيص عبر مستويات أخرى.

د) التشخيص بالرأي: هو محاولة الكشف عن الشخصية من خلال ما تطرحه الشخصيات الأخرى من آراء وانطباعات عنها وملاحظات ووصف لطباعها وأبعادها النفسية والاجتماعية والفكرية، فهي بمثابة مصابيح وهاجة تكشف حقيقة الشخصية المتحدث عنها، نعرف حقيقة الشخصية من خلال الآخرين أفضل من خلال الأنا، التي تلجأ في العادة إلى إخفاء حقيقتها والتمويه عن عيوبها ومساوئها لأغراض مختلفة[3].

هـ) التشخيص بالكلام و الصوت :

الصوت أثر مسموع، ينتج عن اهتزازات في الحبال الصوتية، يمتاز بالارتفاع والانخفاض، والتضييق والاتساع، تابع للحالات النفسية والعاطفية والاجتماعية التي تكون عليها الشخصية

[1] عز الدين جلاوجي. بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، ص 123.

[2] المرجع نفسه، ص 124.

[3] عز الدين جلاوجي. بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، ص 124.

فقد تنوح أو تصيح...فتمتزج في هذا النوع من التشخيص الحالة النفسية مع الصوت، فينقل هذه القدرة التعبيرية إلى الكلمات.[1] ويمتلك أولى وسائل التأثير في الآخرين، وهي الشحنة العاطفية الكامنة وراء أصوات مختلفة من الأصوات، يجب على الكاتب أن يهتم بها في نصه الدرامي اهتماما كبيرا، وينقل هذا الاهتمام إلى الممثل الذي يحقق بنطقه السليم لها توالد الأحداث وتشخيص الحالات النفسية والاجتماعية كالغضب والهدوء والفقر والغنى وذلك برفع الصوت أو خفضه أو همسه أو الصمت تمام، والتشخيص بالكلام والصوت مرتبط ارتباطا كليا بعضو الكلام (جهاز النطق) وشيء من الكلام (الخطاب المسرحي) فهو عنصر الكشف عن بعض جوانب الشخصية من خلال جهاز النطق أو الصوت (عمقه- مداه - حجمه- اتساعه) الذي يميزها عن غيرها وهكذا نجد أنّ الكلام يزودنا بمرشد أمين ومتنوع له إلى فهم الشخصية التي نود أن نعرفها.[2] و يجب أن يلائم الكلام صوت الشخصية التي تمثله.

و/**التشخيص بالمونولوج:** لقد احتل المونولوج مكانة هامة في المسرحية وصار وسيلة سهلة جدا لكشف الكثير من الأشياء في نفس الشخصية المسرحية إنّ المونولوج أو كما يسميه البعض المناجاة الذاتية، هي حيلة مسرحية للكشف عن الشخصية التي يجب أن تعطي مزيدا من الانتباه الجدي لمعرفة رأي الشخصية في نفسها وفي الآخرين، وتفسيرها للفعل السابق ونواياها المتعلقة بالفعل المقبل.[3] " ويعتبر هذا النوع من التشخيص من أدق الأنواع وأعقدها، إذ لا يتوقف دوره إعلام المتفرج بدواخل الشخصية فقط وإنما يتعداه إلى التشخيص الدرامي الأدبي بحيث يصير القارئ والمتفرج مشتركين في الفعل الدرامي والمونولوج دراميا يقرب المتفرج من الشخصية أمّا مسرحيا فهو تخصص الفضاء المسرحي لممثل واحد بحيث يصبح إدراك المتفرج لأزمة الشخصية كمن يطلع على أسرارها، فيخلق المونولوج اتحادا

[1] مفتاح خلوف. "شعرية التشخيص وأساليبه في المسرح"، ص 145.

[2] المرجع نفسه، ص146.

[3] عز الدين جلاوجي. بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، ص 125.

مباشرا بين المتفرج والممثل" و"المونولوج لا يتم في صمت بل تتحدث الشخصية بصوت مرتفع تفرض به وجودها، وهو تصوير موضوعي للحالة النفسية للشخصية "[1]. والملاحظ أنّ اللغة ترتقي ارتقاء كبيرا في المونولوج، لتصل في أحايين الشعر أو إلى النثر المرسل الجميل".[2]

[1]ينظر: مفتاح خلوف. "شعرية التشخيص وأساليبه في المسرح"، ص 147.

[2]عز الدين جلاوجي. بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي، ص 125.

الفصل الثاني

دراسة تطبيقية لمسرحية الملك هو الملك

أولا: تلخيص المسرحية

ثانيا : سيمياء تركيب الشخصيات في المسرحية

1- الدور والنمو

2- التركيب

- **أبعاد شخصيات مسرحية الملك هو الملك**

ثالثا: سيميائية الشخصية وفنيات التشخيص في مسرحية الملك هو الملك

1- الشخصية والزمن

2- الشخصية والمكان

3- الشخصية والحوادث والصراع

4- الشخصية ونمو حركية المسرحية

أولا: ملخص المسرحية

تحكي مسرحية "الملك هو الملك" حكاية ملك ملول، يسمى فخر الدين المكين، ينزل مع وزيره متنكرين إلى أزقة المدينة، الملك تتكر في شخصية الحاج مصطفى ووزيره في شخصية محمود لكي يروح عن نفسه ويجد تسلية كبيرة في زيارة رجل فقير مجنون يدعى أبو عزة، يحلم بالملك تناكده زوجته ويسخر منه خادمه عرقوب، والطامع بوصال ابنته عزة، التي كانت تأوي عبيدا في منزلهم فزاهد وعبيد من عامة الشعب يعبران عن الثورة وفكرها فالأول متنكر في زي حمال أمّا الثاني متنكر في صورة متسول مطلوبان من رجال الأمن.

وتخطر للملك فكرة ممتعة حسبه، ماذا لو خدر ووزيره ذلك المغفل وألبساه ثياب الملك، ثم وضعاه في القصر حاكما ليوم واحد؟ أي مهزلة مسلية وأي دهشة صاعقة ستدب بين الحاشية حين يلحظون الغبي الأبله في زي الملك؟ ويفعل ووزيره ذلك بغية الضحك.

لكن الأمور تنقلب عندما يستيقظ أبو عزة ليجد نفسه ملكا، فيأخذ بالتصرف وكأنه ملك منذ أن ولد، ويضرب على يد الكل بيد من حديد والغريب أنّ لا أحد في القصر يلحظ أنه ليس الملك الحقيقي بل إنّ الجميع يعامله باحترام حتّى الملكة تعامله معاملة الزوج، ويجد الوزير بربير في الملك الزائف بديلا أقوى من الملك الحقيقي فيستعير من عرقوب بزته ويخرجه صفر اليدين وعندما تمثل أم عزة أمام زوجها وعزة أمام أبيها لا يتعرف عليهما أبو عزة وبدلا من أن ينصرهما على الشهبندر والشيخ، يدافع عن الظالمين اللذين أصبحا دعامتين لحكمه الباطل، وبذلك يكون أبو عزة المغفل قد تنكر حتّى لنفسه، ثم بعد ذلك يصدر حكمه على أبو عزة الفقير بالتجريس علنا، وعلى ابنته عزة بأن تصبح جارية في قصر الوزير.

وهكذا تنتهي المسرحية بنتيجة مفادها، أنّ الرداء هو الذي يصنع الملك وكل من يلبس الرداء مهما كان أصله الطبقي لا بد أن يتحول إلى طاغية.

ثانيا-سيمياء تركيب الشخصيات في المسرحية

1-الدور والنمو:

قدم سعد الله ونوس مسرحيته "الملك هو الملك" بمستويات ثلاث هي:

- الملك ووزيره و حاشيته ورجال دولته.
- بيت أبي عزة.
- زاهد وعبيد ودورهما في اللعبة.

وهي جميعا شخصيات خارجة من عالم ألف ليلة وليلة بشكل أو بآخر.

الملك: إنّ شخصية الملك في المسرحية هي شخصية محورية نامية حيث يبدو الملك في هذه المسرحية لاهيا عن قضايا شعبه متفرغا لملاهيه، كما يبدو انسانا ضجرا تسيطر عليه حالة من السأم يقول: "آه.. ما أشد ضجري واعتلال مزاجي أيها الوزير!"[1]. لكن همه الوحيد العبث بالبلاد والناس بدل مساعدتهم وبعد تنكره إلى شخصية "الحاج مصطفى" تتغير طباعه وأصبح في حلة المواطن العادي، كله شغف يتلذذ بلعبته، حيث يقول لوزيره: "لا ذلك يفقد الفكاهة طعمها ستبقى أنت حيث أكون. أف.. ألا تستطيع أن تتخلى نهارا واحدا عن الوزارة؟ ولمن تتخلى! فعلا أنّك مضحك دعنا نأخذ قسطا من الراحة، ونتهيأ للغد".[2]

الوزير: تمثل شخصيته دورا ثانويا ناميا فالوزير في هذه المسرحية، يعي دوره جيدا، في البداية كان كله ولاء وطاعة لملكه؛ يعمل جاهدا على ارضائه يقول في حوار مع الملك: "أنا الظل الذي يتبعك، ويمتد وراءك".[3]

وكذلك يقول: "إنّ 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 الاستقرار وحقق هذا الازدهار! أي ملك مثلك ملكا!".[4]

---

[1] سعدالله ونوس. الملك هو الملك، منشورات دار الادب، ط4، بيروت، مارس، 1983، ص17.

[2] المصدر نفسه، ص59-60.

[3] المصدر نفسه، ص10.

[4] المصدر نفسه، ص16-17.

وبعد تنكره إلى شخصية "الحاج محمود" حاول كثيرا اقناع الملك بأنّ ما يقوم به له عواقب وخيمة فيقول له: "مولاي.. لا تزال هناك فرصة للعدول عن هذا التدبير من واجبي أن أقول لك، أنك تندفع وراء نزوة لا تخلو من المزالق.."[1]. فقد أحس بأنه خسر الوزارة حين خلع رداءه ومنحه للخادم" عرقوب" لإتمام اللعبة. وبمكيدة منه جعل عرقوب يتنازل عن الوزارة مقابل بعض النقود المزيفة.

يقول: "السجان يطاردك الآن فتعال نبدل ثيابنا قبل أن يحضر ويرانا". ويقول: "فخذ بعض المال.. ولا تسرف في الآمال..".[2]

الملكة: تلعب شخصية الملكة في المسرحية دروا سطحيا ثابتا، فهي ثابتة في مواقفها، لا يبدو منها غير الطاعة لزوجها والغريب أنها لم تتعرف على الملك الجديد وراحت تعامله على أنه زوجها، يقول عرقوب عندما سئل عن الملكة من طرف محمود: "الملكة...! 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 إن شئت افعل ما يحلو لك فأنت ملكي، وسيدي".[3]

ميمون: خادم للملك، تعد شخصية مركبة لأنها ضعيفة ثابتة في مواقفها فميمون خادم ضعيف همه الوحيد ارضاء سيده بخدماته.

كما أنه لم يتعرف على الملك الأصلي المتنكر في زي الحاج مصطفى؟ فلم يستطيع التعرف عليه في الحوار الذي دار بينهما.

مصطفى: قل لي ميمون.. هل أمعنت النظر إلى وجه مولاك؟

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

مصطفى: طيب، ووجهي أهل تأملته، تأمله جيدا يا ميمون.

---

[1] سعدالله ونوس. الملك هو الملك، ص58.

[2] المصدر نفسه، ص104.

[3] المصدر نفسه، ص103.

ميمون: تأملته أكثر مما يسمح به وقت المستعجل. [1]

مصطفى: أحقا لم تعرفني!

ميمون: أيّها السيد، خذها كيفما شئت، لا أذكر أنّي رأيت هذا الوجه من قبل

مصطفى: وهذه الأصابع.. ألا تذكر أنك لمستها مرة من قبل.

ميمون: أف.. ما بال صاحبك، لم يبق إلاّ أن يدعي الملك، استأذن بالانصراف لأن مولاي سيشرف الديوان بين لحظة ولحظة".

من خلال هذا الحوار يبدو واضحا أنّ ميمون لا يقوى على النظر إلى وجه سيده، فكل احترامه وتبجيله وولائه، كان لذلك الرداء وذلك الصولجان. وتلك رؤية الكاتب" أعطني رداء وتاجا أعطك ملكا".

السّياف ومقدم الأمن: شخصيتان تلعبان دورا سطحيا وثابتا في المسرحية لا نلاحظ عليهما أي تطور تنتميان إلى قصر الملك همهما الوحيد هو تنفيذ الأوامر فالسّياق يتلذذ بقطع رؤوس الآخرين، أمّا مقدم الأمن يعمل على توفير الأمن اللازم لاستمرارية المملكة فنجده عندما يستدعيه الملك المزيف لتقديم التقرير عن الوضع الأمني يقول له من خلال الحوار التالي:

الملك: كيف أمضت بلادي ليلتها ؟.

مقدم الأمن: ككل ليلة بأمان و هدوء..

كما يقول له **مقدم الأمن:** "مع رجالي لا يوجد خفاء".[2]

وكذلك قوله: "اطمئن يا مولاي، أعاهدك أن أصيدهم في فترة قصيرة".[3]

لكن بالرغم من ذلك لم يحظيا بثقة الملك أبي عزة، فالسّياف جرده من بلطته

يقول **الملك للسّياف:**" أيّها السّياف.. قف على يميني واجعل بلطتك في متناول يدي...

---

[1] سعدالله ونوس. الملك هو الملك، ص72.

[2] المصدر نفسه، ص80.

[3] المصدر نفسه، ص83.

يداعب الكتلة الحديدية.. أريد أن أتحد بالحديد أن نصبح كتلة واحدة.. ستظل أيّها الّسياف إلى يميني، البلطة تسند يدي.."[1]

أمّا **مقدم الأمن** فقام بتصحيح الجهاز الذي يشرف عليه. يقول الملك في حوار مع الوزير: "وهناك تدبير عاجل أريد أن تباشر به سنشكل جهاز أمن يراقب مقدم الأمن وجهازه".[2]

أبو عزة: رجل ملتاث غارق في الخمر والديون، و ذلك بعد أن هزم أمام منافسة الشهبندر، وقد وردت تعريفات لهذه الشخصية على لسان زوجته **أم عزة:**"... عندي رجل قليل الهمة، عديم الحيلة تكاتف عليه أولاد الحرام وهم في هذه الأيام أكثر من أولاد الحلال... زوجي غرق في الطاس والأوهام".[3] أمّا أحلامه وطموحاته كما ورد على لسانه يقول:" أصبح سلطان هذه البلاد وأشد القبضة ولو يومين على العباد...الشيخ الخائن المخادع... أشنقه بلفة العمامة والتاجر شهبندر ومعه تجار الحرير.. وأجلدهم حتّى أشفي غليلي".[4]

وإذا تأملنا شخصية أبي عزة وهي شخصية محورية نامية وجدنا أنه يتحول ولا يتطور. حتّى مظاهر خبلة تزول بسرعة مستحيلة ليتلبس بإتقان دور الملك حيث يقول: "عما قليل...نمضي إلى الديوان، ونسير شؤون العباد".[5] ويزداد أبو عزة تنكرا لماضيه عندما ينسى خصومه، خاصة الشيخ طه وشهبندر التجار ويتخذهما صديقين باعتبار وظيفتهما من أسس استمرار الملك و الأغرب أنه لم يتعرف على ابنته وزوجته عندما قدمت إليه لتشرح له وضع زوجها السيئ ليحكم ضدهما ويحكم على نفسه بالتجريس. ويقف إلى جانب أولئك الذين أفقروه يوما ما، فيقول:" سجل أيها الوزير.. حكمنا على زوج هذه المرأة بالتجريس...".[6]

---

[1] سعدالله ونوس. الملك هو الملك، ص86.

[2] المصدر نفسه، ص106.

[3] المصدر نفسه، ص9.

[4] المصدر نفسه، ص8.

[5] المصدر نفسه، ص69.

[6] المصدر نفسه، ص98.

أم عزة: تلعب دورا ثانويا ثابتا في المسرحية. فهي صورة للأم التي تحاول أن تبحث عن مخرج لأزمة الأسرة والممثلة في استهتار الأب واغراقه في شرب الخمر وعدم اهتمامه بالمسؤوليات المادية، وترى في مقابلة الملك حلما فيه بوادر لانفراج أزمتها.

تقول: "يا ملك الزمان... من كان مثلنا لا يستطيع إلاّ أن يبكي على حاله، ويشكو من زمانه جئنا نطلب الانصاف وعدل مولانا لا يفلت ظالما".[1]

لكنها ردت من عند الملك خائبة فتقول: "ما قاله الملك، سمعناه من الإمام والقاضي والشهبندر... كأنهم لسان واحد، و عائلة واحدة".[2]

كما أنها تحلم بزوج مناسب لابنتها تقول: "وابنتي الوحيدة لن يطلبها رجل كريم ونحن في هذا المقام".[3]

كما أنها تبدو حريصة على نقل هموم الرعية للمك من خلال حوارها مع الملك الأصلي المتخفي بثياب الحاج مصطفى بقولها "سأقول يا ملك الزمان العيارون واللصوص يحكمون البلاد، وينهبون أرزاق العباد، العدل نائم وليس هناك من يفتش أو يحاسب، الغش رائج، والتعدي سائد، لا سلامة ولا كرامة ولا شريعة ولا.. لا تخف لو قابلت الملك سأعرف ما أقوله له".[4]

عزة: تمثل عزة في هذه المسرحية دورا ثانويا ناميا فهي رمز الفتاة التي تتمنى أن تتحسن أوضاعها العائلية خاصة بعد افتقار والدها حيث تقول: "لا قدرة لي على الاحتمال أكثر... متى ينتهي الشقاء...شقاؤنا جميعا؟".[5]

وترى في عبيد منقذا لها ولجميع المظلومين. لكن ظلمت من قبل الملك وأصبحت جارية للوزير.

---

[1] سعدالله ونوس. الملك هو الملك، ص92.

[2] المصدر نفسه، ص99.

[3] المصدر نفسه، ص9.

[4] المصدر نفسه، ص46.

[5] المصدر نفسه، ص52.

عرقوب: يعد عرقوب من الشخصيات الثانوية الثابتة في المسرحية خادم أبي عزة انتهازي ماكر، وكان بقاؤه مع أبي عزة بسب طمعه في الزواج من ابنته حيث يقول: "هذا معلمي وأنا خادمه... أمّا أنا فلست غبيا، ولست شهما كما يظنون، القصة وما فيها أنّ الهوى تملكني، والرغبة في وصال ابنة سيدي عزة تلهب لي جسدي".[1]

وحين يسند إليه الوزير المزيف مع سيده كي تكون اللعبة محبوكة يفشل في دوره ويخرج صفر اليدين ملوما محسورا **ويقوله:** "حتّى النقود التي بعت بها الوزارة تبين أنّها مزيفة، وضاعت التي حلمت بها زوجة، وهي لعبة كنت فيها الشاهد والضحية ولكن هل تعلمت شيئا؟ أخشى أن يكون قد فات الأوان".[2]

الشيخ طه وشهبندر التجار: يلعبان دورا رئيسا في المسرحية باعتبار أنهما يمسكان بخيوط اللعبة إلاّ أنّ حضورهما كان ضعيفا في الحكاية. **يقول عبيد:** "أمّا شهبندر التجار و الشيخ طه، فإنهما ينتحيان ركنا ويعبثان بالشخوص والدمى...".[3]

فهما يمثلان التحالف القائم بين الدين والقوة الاقتصادية المتحكمة في السوق أي هما من يحركا أمور السياسة والاقتصاد معا.

والشيخ طه وشهبندر التجار شخصيتان ثابتتان في موقفيهما والمقطع التالي يكشف دورهما:

الشيخ طه والشهبندر(معا): ونحن... من المحراب ومن السوق نمسك الخيوط.

الشيخ طه: خيط يمسك العامة.

الشهبندر: وخيط يمسك أسباب الرزق والتجارة.

الشيخ طه والشهبندر: وخيط يمسك القصر والملك والسياسة، نحن نمسك الخيوط من المحراب ومن السوق وسنظل نمسك الخيوط.

(ينسحبان عابثين بالدمى و الخيوط...)."[4]

---

[1] سعدالله ونوس. الملك هو الملك، ص11-12.

[2] المصدر نفسه، ص108.

[3] المصدر نفسه، ص6.

[4] المصدر نفسه، ص13.

زاهد وعبيد: يلعبان دورا مهما في المسرحية دورا كاشفا باعتبارهما يقودان اللعبة، يعبران عن الثورة وعن فكرها، مطلوبان من قبل رجال الأمن حيث يقول عبيد في حوار مع زاهد.

زاهد: "بعرضي وأولادي لو مررت بك في الشارع عام لما عرفتك.

عبيد:" المهم ألا يعرفني عسس وجواسيس مقدم الأمن."[1]

وعلى الرغم من أنّ **زاهد وعبيد** وجدا في زمن الحكاية ومكانها وأنهما مربوطان بها، إلاّ أنهما ظهروا وكأنهما من عالم مختلف في وعيهما السياسي، وطريقة طرحهما للأمور... لكن الغريب أنّ الكاتب لم يدمج هاتين الشخصيتين في بنائها الدرامي عندما حرمهما من الصلة مع حبكة الملك وأبي عزة.

ويكشف الحوار بينهما عن شخصية أخرى بنفس أفكارهما وهي شخصية "**عبدالله**" الذي يتولى نسخ الرسائل.

زاهد: كان هناك اجتماع على الرسالة، أخذها عبد الله لكي يخط النسخ المطلوبة وعشية يوم التتويج ستكون جاهزة.

عبيد: والتوزيع!

زاهد: دبرنا أيضا مسألة توزيعها في معظم أحياء المدينة.[2]

2-التركيب:

❖ **أبعاد شخصيات مسرحية الملك هو الملك:**

1- البعد الفيزيولوجي (الجسماني):

الملك:" كتلة قماشية تجلس على العرش. إنّ حضوره كله يبدو كثيفا في ثيابه ذات الألوان الحادة والمعقدة في مطرزاتها، يجب أن تظهر الثياب وكأنها قالب يرتدي الملك ويشكل قوامه، ما يبرز منها هو العباءة الضخمة، المنسوجة من خيوط ذهب وفضة، والتاج الذي ينزلق حتّى منتصف الجبهة وتنفر في مقدمته جوهرة تشع كالجمرة، يبدو غائصا في عرشه

[1] سعدالله ونوس. الملك هو الملك ص23.

[2] المصدر نفسه، ص26.

ويده تقبض الصولجان بتراخ"[1] وعند تفكيره باللعبة التي سيخوضها هو ووزيره "يبتسم وعيناه تبرقان".[2]

وبعد تتكره إلى شخصية الحاج مصطفى تتغير طباعه.

مصطفى: "وهو يدور جاحظ العينين".[3]

الوزير: ثيابه هو الآخر فاخرة تبدو منشاة وقاسية إنها قالب أقل اتساعا من قالب الملك، وهو مندس فيها لا تظهر منه إلاّ رأس معممة."[4]

الوزير بدور محمود:" ينسحب الملك، ومحمود يتابعه بنظرة يمترج فيها الغضب والازدراء".[5]

ميمون: " في طرف قصي. يقف ميمون خافض الرأس في وضع استعداد".[6] بعد أن يأمر الوزير الفرقة بالتوقف عن الغناء والانصراف " يعود ميمون إلى وقفته الأولى خافض الرأس. صمت حرج".[7]

كما أنه:" يقترب من الملك بنوع من الخشوع والتنبل، خافض النظرات".

" يركع قرب العرش يمسك يد الملك كما لو كانت جوهرة نادرة يبدأ يدلكها صمت".[8]

السّياف: " بين يدي الملك حاني الجذع و الرأس".[9]

مقدم الأمن:" عندما يستدعيه الملك لتقديم التقرير عن الوضع الأمني " يدخل حاملا كرباجه يمشي لا مباليا كرجل يعرف أهميته".[10]

---

[1] سعدالله ونوس. الملك هو الملك، ص14.

[2] المصدر نفسه، ص20.

[3] المصدر نفسه، ص89.

[4] المصدر نفسه، ص14.

[5] المصدر نفسه، ص60.

[6] المصدر نفسه، ص14.

[7] المصدر نفسه، ص15.

[8] المصدر نفسه، ص15.

[9] المصدر نفسه، ص85.

[10] المصدر نفسه، ص80.

مقدم الأمن:" يخر على ركبتيه أتوسل إليك يا مولاي ألاّ تغضب..."[1]

أبو عزة: "من الداخل يتناهى صوته أجش خافتا".[2]

يقول **عرقوب لأبي عزة** في المقطع التالي: العرق يبلل وجهك هل تعبت يا معلمي."[3]

ويسأل أبو عزة عرقوب: "أنظر إذن إلى وجهي تأمل قسماتي وعيني وقل لي ماذا ترى ...

عرقوب: أرى عينين زائغتين يسكنهما عفريتان وحاشية من الجان.. أرى جلدا أغبر يرشح من ثقوبه المرض الأصفر.. أرى لحية شعثاء".[4]

أبو عزة الملك:" يدير لهما ظهره بإهمال، ويتابع مشيته المتناسقة البطيئة".[5]

يمسك أبو عزة الصولجان، تكسو الجدية ملامحه وتبدو قامته صلبة، ووقفته حازمة".[6] "الملك "الملك ساهم يداعب البلطة".[7]

أم عزة: عند مقابلتها الملك المزيف: "تركع بحركة مفاجئة ومدروسة، تلقي كلامها وكأنها تدربت عليه".[8]

عزة: عند الزيارة التي قادت الحاج مصطفى ومحمود إلى بيت أبي عزة و رؤية أم عزة لهما، أمرت عزة بأن تدخل، فقام عرقوب بترديد ذلك.

عرقوب: أي نعم الواجب أن تدخلي يا عزة.

عزة: "ترشقه بنظرة حنق مقهور و تنسحب".[9] وكذا "على وجهها غلالة قاتمة من الكآبة".[10]

---

[1] سعدالله ونوس. الملك هو الملك ، ص82.

[2] المصدر نفسه، ص29.

[3] المصدر نفسه، ص32.

[4] المصدر نفسه، ص34.

[5] المصدر نفسه، ص74.

[6] المصدر نفسه، ص68.

[7] المصدر نفسه، ص94.

[8] المصدر نفسه، ص92.

[9] المصدر نفسه، ص44.

[10] المصدر نفسه، ص50.

وعندما تلمح عرقوبا في شخصية الوزير" تجحظ عيناها".[1] "تهمس متلججة.[2] الصوت

عزة وأم عزة: "تدخل أم عزة وعزة خطوات متعثرة ووجلة، وجهاهما مطرقان ومضطربان..".[3]

ومضطربان..".[3]

عرقوب:" يشد قامته، ويبرز متغلبا على حرجه".[4]

عبيد: "مقوس الظهر بارز الحدبة، يقف متوكئا على عصاه".[5] وعند حواره مع عزة:" يسرح ببصره في الليل ويتخذ صوته نبرة مختلفة".[6]

عبيد وزاهد:" يخرجان راكضين...".[7]

شيخ طه وشهبندر التجار:" يتدافعان وهما يقهقهان".[8]

البعد السوسيولوجي (الاجتماعي):

يختلف الوضع الاجتماعي لشخصيات هذه المسرحية من شخصية إلى شخصية أخرى على النحو التالي:

الملك: كان ملكا للبلاد، لكن بعد تنكره في زي الحاج مصطفى وبلعبة منه فقد العرش، وأصبح نديما لدى الملك المزيف هو ووزيره، لكن الوزير بحيلة منه استرجع الوزارة أي استرجع رداءه من عرقوب.

يقول **الملك المزيف:**" أضف إلى ندمائي رقمين جديدين سأجربهما الليلة ولكن سأخبركما شيئا لم تعرفاه بعد. لا أحب رؤية الندمان في الصباح".[9]

---

[1] سعدالله ونوس. الملك هو الملك ، ص92.

[2] المصدر نفسه، ص94.

[3] المصدر نفسه، ص91.

[4] المصدر نفسه، ص92.

[5] المصدر نفسه، ص23.

[6] المصدر نفسه، ص53.

[7] المصدر نفسه، ص13.

[8] المصدر نفسه، ص107.

[9] المصدر نفسه، ص74.

الوزير: كله ولاء وطاعة للملك حيث يقول: "أنا الوزير بربير، لا أتمنى إلاّ أن أظل إلى جانب الملك، أسعفه بتدبيري، وأوجه الأحكام وسياسة البلاد بمشورتي". [1] فالوزير في هذه المسرحية يعي دوره جيدا.

ميمون: يعمل خادم للملك يقول:" إنّي ميمون حاجب إيوان الملك ومقصورته غاية أحلامي هي أن أرّف في خاطر مولاي حتى يلم به الضجر".[2]

الملكة: زوجة الملك، لا يبدو منها غير الطاعة لزوجها كما أنها لم تتعرف على الملك الجديد وراحت تعامله على أنه زوجها.

السّياق: مهنته تتمثل في قطع رؤوس الآخرين يقول:" القلوب الضعيفة تظن أنّ قطع الرقاب مهنة كريهة... هذه المهنة تسكرني باللذة، أي نشوة حين تنبثق نوافير الدم...أكثر من النشوة هي رعشة حسية لا توصف، لقد ذاقها الملك مرة...نفذ الأحكام بنفسه...إذا لم أبقى السّياف فماذا أستطيع أن أكون إلاّ شيء مجرد ظل أو غبار."[3]

مقدم الأمن: وظيفته توفير الأمن اللازم لاستمرارية المملكة.

أبو عزة: تاجر مني بالإفلاس، وجن بعد المنافسة الغير متوازنة مع شهبندر، وفي جنونه ظل يمارس حياة التاجر، ولكن مظاهر جنونه وخبله تزول بسرعة كبيرة ليتقن دور الملك بإتقان. لدرجة أنّ الملك الأصلي جن عندما رأى ذلك.

أم عزة: زوجة أبي عزة، فهي الأم و الزوجة التي تحاول أن تنقذ بيتها وأهلها من الضياع خاصة بعد استهتار الأب واغراقه في شرب الخمر. فتحاول أن تجد حل لمشكلتها من خلال زيارتها للملك، لكن الملك بدل انصافها ظلمها.

عزة: فتاة بسيطة تتمنى تحسن أوضاعها العائلية، محبة لمساعدة الآخرين ويتمثل ذلك في ايوائها وعطفها على عبيد المتنكر في زي متسول أحدب، وبالرغم من اكتشافها أنّ حدبته مزيفة إلاّ أنها تحبه. وفي حوار لها مع عبيد تقول: "ما أشد لطفك عندما أصغي إليك أشعر

---

[1] سعدالله ونوس. الملك هو الملك ، ص9.

[2] المصدر نفسه، ص10.

[3] المصدر نفسه، ص11.

أنّ الحياة تفشل من البشاعة واليأس... ولكنك تحيرني. إنّ الغموض يحيط بك منذ يومين... أرجو ألاّ تغضب، وتأكد أنهم لو قطعوا لساني لن أبوح بشيء، منذ يومين لم أكن قد نمت بعد ولمحتك وأنت تسوي البقجة التي تبرز في ظهرك".[1]

عرقوب: وظيفته خادم أبي عزة هدفه الزواج من ابنته عزة يقول: "هذا معلمي وأنا خادمه، دخلت في خدمته عندما كان ذا يسر ومال، ثم لم أتركه بعد أن انقلب عليه الزمان، وضاع ملكه في خبر كان...منذ فترة طويلة لم يدفع لي أجرا... بقائي معه يبدو محيرا...أمّا أنا فلست غبيا...".[2] ولكنه بعد أن أصبح وزيرا خسر الفرصة وخرج صفر اليدين.

عبيد وزاهد: من عامة الشعب يعملان للثورة (التغيير)، وهما مطلوبان من رجال الأمن.

عبيد: يتنكر في صورة متسول.

زاهد: يتنكر في زي حمال".[3]

والحوار التالي 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 ملحة لتنظيم لقاءاتنا، هل استطعت أن تمر على الجميع".[4]

الشيخ طه: وظيفته امام يقوم بالدعاية للملك وسياسته في خطبه ومواعظه بالمساجد وأي مكان حل فيه.

شهبندر التجار: تاجر في السوق، يشكلان هو والشيخ طه تحالف؛ يعمل على سلب الناس ومصادرة ما يملكون حتى تملأ الخزائن.

---

[1] سعدالله ونوس. الملك هو الملك، ص52.

[2] المصدر نفسه، ص11-12.

[3] المصدر نفسه، ص13.

[4] المصدر نفسه، ص25.

البعد السيكولوجي(النفسي):

الملك: شخصية نرجسية، يصرح لوزيره في أكثر من موضع "كم عرفت هذه البلاد ملكا مثلي".[1] كما يبدو انسانا ضجرا تسيطر عليه حالة من السأم. يقول:" ..(متأففا) لا أريد شيئا أيّها الوزير إنّي ضجر"[2]. همه الوحيد العبث بالبلاد والناس بدل مساعدتهم فيقول: "ما أحتاجه هو سخرية أعنف وأخبث".[3] حيث تبدو حالته النفسية واضحة من خلال حلمه بلعبة خطيرة ومسلية، في نفس الوقت تزيل عنه الملل والضجر وكأنه يريد التأكيد لمن حوله ولعامة النّاس أنّ العرش لم يخلق إلاّ من أجل أن يجلس عليه دون غيره ولكن بعد أن تنكر إلى شخصية الحاج مصطفى ازداد وضعه النفسي سوء خصوصا بعدما فقد السلطة والعرش فأصبح يدور ويقول:"

(وهو يدور) ولم يتعرف على سحنته ووجهه أحد، أأنا مسحور أم أصاب عقلي أمر من الأمور..".[4]

الوزير: يعي ويدرك دوره جيدا يقول:" حين أخلع ردائي أشعر نوعا من الرخاوة تدب في بدني..".[5] فقد كان يحس أنه خسر الوزارة حين خلع ردائه ومنحه للخادم عرقوب، ويقول:" ليعذرني سيدي، لا أستطيع أن أحتمل رخاوتي حين لا يكون ردائي على جسدي، فكيف إذا رأيت هذا الخادم يرتديه".[6]

الملكة: تغار كثيرا من جارية زوجها "ريحانة" إلاّ أنها لم تتعرف على الملك المزيف وراحت تعامله على أنه زوجها وتنحني اذلالا أمام هذا الذي ارتدى رداء زوجها.

السّياف: شعر بالحزن عندما جرده الملك من بلطته "يعود السّياف والحزن باد عليه".[7]

---

[1] سعدالله ونوس. الملك هو الملك، ص16.

[2] المصدر نفسه، ص10.

[3] المصدر نفسه، ص18.

[4] المصدر نفسه، ص88.

[5] المصدر نفسه، ص22.

[6] المصدر نفسه، ص59.

[7] المصدر نفسه، ص101.

مقدم الأمن: كان مقدم الأمن مضطربا وهو يحاور الملك حول استمرارية أمن المملكة يقول:"(مضطربا) إنّنا جادون في البحث عنهم".[1]

أبوعزة: جن بعد أن أفلس وخسر تجارته، أصبح يدور كالأهبل، وحلمه أن يصبح سلطان البلاد ولو ليومين لكي ينتقم من التجار والإمام حيث تقول له زوجته: "اخلع أولا هذه الأوهام التي تخبل رأسك".[2] كما تقول عندي رجل قليل الهمة، عديم الحيلة تكاتف عليه أولاد الحرام.. فسرقوا ماله".[3] وفي حوار عزة يقول:" وأنت أيضا يا عزة! تكفي أمك كسرت هامتي من كثر ما غمزت ومننت (ساهما حزينا) الناس يصفونني بالمغفل..".[4] لكن نفسيته تتحسن تتحسن بعد اعتلائه العرش وأصبح ملكا وكأنه ملكا منذ ولادته.

أم عزة: يؤلمها الوضع الذي وصلوا إليه تقول:" أنت تدفعني إلى الجنون..."[5]. فهي صورة الأم التي تحاول أن تبحث عن مخرج لأزمة الأسرة فتقول في حوار مع عزة: "(تنهار مع أمها) قلبي متورم كالدمل يا ابنتي، أنهد حيلي وأنا أغالب المصائب وحيدة..." كما تقول لزوجها: "لا ما عادت لدي القدرة على الاحتمال...".[6] ويزداد وضعها النفسي سوء بعد ظلم الملك لهم.

عزة: تشعر بالقهر لما آل إليه الوضع في بيتهم، تقول: "(وهي تشد شعرها قهرا) يا رب.. كيف يمكن العيش في هذا الجحيم".[7] كما أنها تقول وهي ترى والدها ووالدتها يتعاركان: "سأقتل نفسي إن لم تتوقفا".[8] " تظهر عزة وتقترب من أبيها، وعلى وجهها آثار الدموع".[9]

---

[1] سعدالله ونوس. الملك هو الملك، ص83.

[2] المصدر نفسه، ص 40.

[3] المصدر نفسه، ص9.

[4] المصدر نفسه، ص 40.

[5] المصدر نفسه، ص 99.

[6] المصدر نفسه، ص 44.

[7] المصدر نفسه، ص 31.

[8] المصدر نفسه، ص 43.

[9] المصدر نفسه، ص 39.

كما تقول في حوار مع عبيد: "(لحظة ثم منفجرة) لم أعد أحتمل العيش في هذا الجحيم بيت لا يسكنه إلاّ البؤس والجنون، أحس أنّي أحيا مع أشباح معتوهة...".[1] لكن شعورها نما وتطور وأصبحت تحلم بفارس أحلام يخلصها وأهل بلدها مما يعانون من ظلم" سيأتي من بلاد بعيدة يدخل المدينة كالريح أو العاصفة... وهو يخترق المدينة سيعطر هواءها الفاسد، وينقي جوها المسموم بالجور والذل.. وترتبط كخصلتين في جديلة، ثم نذهب بعيدا... إنّي أنتظره ولن أتعب من انتظاره" [2]. وترى في عبيد منقذا لها ولجميع المظلومين. كما تبدو أكثر أكثر ذكاء ووعيا من بقية الشخصيات، إذ أنها عندما رافقت أمها إلى القصر لتشكو حالها وحال البلاد التعيس، كادت تتعرف على والدها وخادمه عرقوب. لكن ما يحصل لها يكون مأساويا إذ تصبح جارية في قصر الوزير.

عرقوب: يحب عزة يهدف للزواج بها حيث يقول لها." ألا تعرفين شكوتي؟ لدي حدبة أكبر من حدبته، إنها هنا تبرز في صدري وتقصر لي قلبي".[3]

الشيخ طه وشهبندر التجار: كان مزاجهما في أحسن حال خصوصا بعد اللقاء الذي جمعهما بالملك المزيف حيث خرجوا من عنده والفرجة بادية على وجوههم "يتدافعان وهما يقهقهان".[4]

عبيد: يحب عزة وقلبه متعلق بها لكن الظروف لم تسمح لهذا الحب بأن يتكلل بالزواج.

ثالثا: سيميائية الشخصية وفنيات التشخيص في مسرحية الملك هو الملك:

- **الزمان و المكان**
- **البيئة الزمانية** : وهي المرحلة التاريخية التي تصورها الأحداث.

[1] سعدالله ونوس. الملك هو الملك، ص 50.

[2] المصدر نفسه، ص10.

[3] المصدر نفسه، ص 30.

[4] المصدر نفسه، ص 107.

- **البيئة المكانية:** وهي الطبيعة الجغرافية التي تجري في الأحداث والمجتمع المحيط وما فيه من ظروف وأحداث تؤثر في الشخصيات[1].

1- الشخصية والزمن في المسرحية :

إنّ تحديد ماهية الزمن في المسرح ليس بالشيء السهل، ذلك أنه فن مرتبط بعناصر عديدة ومتنوعة منها تحديد أبعاد الزمن في العمل، زمن امتداد العرض المسرحي وزمن امتداد الفعل الدرامي، وكذلك الفترة التاريخية التي ترجع إليها الحكاية، إضافة إلى علامات أخرى دالة على الزمن كإيقاع النص والعرض وإيقاع الكلام والحركة على الخشبة وبذلك فالزمن من البنى الرئيسية والهامة في النص والعرض على حد سواء.

فهناك الامتداد الزمني المأخوذ من الواقع المعيش ويسمى زمن العرض temps de lecture وهناك الزمن الذي يرسمه الحدث المتخيل المعروض على الخشبة ويسمى زمن الحدث temps de l'action [2].

ويمكن تقصي زمن الحدث في النص والعرض وفق ما يلي:

1_ زمن العرض: له علاقة وثيقة بالزمن المتقطع في الواقع أي خلال الزمن المعيش للمتفرج محدد بوقت معين فلا يجوز أن يطول فيتعب الممثلين، خاصة البطل من جهة والمتفرجين من جهة أخرى.

وفي هذا الصدد يقول : "محمد زكي العشماوي" جرى العرف وفقا لما استقر عليه ذوق الجمهور من خلال العصور المختلفة على أن يكون الزمن الذي تستغرقه المسرحية من ساعتين إلى ثلاث ساعات، ومن ثم وجب على كاتب المسرحية أن يشكل الأحداث التي تجري في هذا الوقت المحدد بطريقة تكسبها القوة والإشارة والتركيز.[3]

---

[1] محفوظ كحوال. الأجناس الأدبية النثرية والشعرية، دار نوميديا للنشر والتوزيع، د ط ،2007، ص 63.

[2] ينظر: ماري الياس وحنان قصاب. المعجم المسرحي، ص 238.

[3] رابح ذياب. الخطاب المسرحي في مسرحية الملك هو الملك لـ سعد الله ونوس، دراسة بنيوية، رسالة ماجستير، 2010-2011، جامعة الحاج لخضر باتنة، ص 119.

2- **زمن الحدث:** هو امتداد للزمن المرسوم على الخشبة حيث يمكن تقصي زمن الحدث في النص والعرض. كما أنّ هناك تداخل بين الزمن والمتخيل والزمن الذي يخلق الكاتب والمخرج ومن ثم يربط المتلقي هذه الارجاعات الزمنية بالواقع المعيش. ويتكون كل ذلك من خلال عملية بناء الحكاية في المسرح الكلاسيكي الذي يقوم على مبدأ وحدة الزمان لأنّ لها بداية وحبكة ونهاية، أمّا في الأشكال المسرحية الجديدة يعتبر الزمن تحول وصيرورة يعبر عنها الفعل المسرحي. [1]

3- **زمن الخلق:** هو الفترة الزمنية التي أخرج فيها الكاتب عمله قصد ربطه بسياقاته المختلفة التاريخية والاجتماعية والسياسية... من أجل تحديد مرجعياته الفنية والفكرية، فالمبدع باعتباره عين الواقع نجده يساير الظروف ويعبر عنها .

ومسرحية "الملك هو الملك" كتبها سعد الله ونوس في فترة مشخصا بها قضية السلطة وحرية الانسان والجماعة وكرامتها "وقد عالج هذه القضايا من خلال موضوعات الهزيمة والاستبداد الاجتماعي والاقتصادي، إضافة للكشف عن سلبية الشعب والفئات المسحوقة تحديدا، محاولا استنهاض وعيها وتحريضها على الفعل الايجابي والمبادرة على تغيير عالم القهر والاستغلال وفرض الوجود الاجتماعي والإنساني اللائق بها"[2].

ونجد الكاتب نفسه في لافتة مدخل مسرحية يشير إلى ذلك جليا بقوله: "الملك هو الملك.... لعبة تشخيصية لتحليل بنية السلطة في أنظمة التنكر والملكية ".[3]

4- **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.[4]

---

[1] ماري الياس وحنان قصاب. المعجم المسرحي، ص 239.

[2] رابح ذياب. الخطاب المسرحي في مسرحية الملك هو الملك، ص 120.

[3] سعد الله ونوس. الملك هو الملك، ص 5.

[4] رابح ذياب. الخطاب المسرحي في مسرحية الملك هو الملك، ص 120.

فأحداث مسرحية "الملك هو الملك" تبدأ عندما يبدي الملك ضجره من الروتين الذي يعيشه وفي هذه الأثناء يتذكر أنّ الرعية مسلية بانشغالاتها، مستحضرا صورة المواطن أبي عزة ذلك التاجر المفلس الذي يحلم بالحكم لكي يقتص، من الذين أفقروه فقصده ووزيره إلى بيته متنكرين في زي الحاج مصطفى والحاج محمود وأقنعاه بالذهاب معهما وهناك ناولاه منوما دس له مع الخمر، ثم ألبساه ثياب الملك وجعلاه ينام على سريره وعندما استيقظ أبو عزة راح يتصرف وكأنه ملك منذ زمن بعيد 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.

5- **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 بنوعيه: "حلم النوم وحلم اليقظة"[1] ومن أمثلة الزمن الماضي المستحضر ما قاله عرقوب" هذا معلمي وأنا خادمه دخلت في خدمته عندما كان ذا يسر ومال ثم لم أتركه بعد أن انقلب عليه الزمان، وضاع ملكه في خبر كان. منذ فترة طويلة لم يدفع لي أجرا. بل ولحسن معظم ما ادخرته في سبيل الدين. طبعا كله مسجل في الدفتر وحسب الأصول. بقائي عنده يبدو محيرا. وأن يكون هو السيد وأنا الخادم يبدو مضحكا. بعض الناس يقول أنّي أكثر غباء من سيدي.. أمّا أنا فلست غبيا... الرغبة في وصال ابنة سيدي عزة تلهب جسدي. لو رحلت الآن لضاعت ديوني..".[2] ومثل ذلك نجده في قول عبيد يخاطب زاهد: ""فكرت فيها عندما مددت يدي أنت تعرف.. لولاها لما وجدت زاوية ألتجئ اليها. بيوت الاخوان لا تصلح. والجامع ليس مأمونا بعد أن كثر فيه المتخفون من رجال الأمن".[3]

---

[1] المرجع نفسه، ص121.

[2] سعد الله ونوس. الملك هو الملك، ص 11-12.

[3] سعد الله ونوس. الملك هو الملك، ص 24

أشار سعد الله ونوس في نصه إلى زمن أحداث المسرحية، والذي لا يتجاوز الأربعة والعشرين ساعة (24 سا) على أقصى تقدير.. إذ تبدأ مع المساء وتنتهي في اليوم الموالي مباشرة، ويدل على ذلك حوار الشخصيات فيما بينها أهمها:

الملك: " يبدو أني سآوي إلى مخدعي مبكرا هذه الليلة... ومع بزوغ الشمس أيقظني".[1]

وفي حوار مع وزيره: " سنذهب إليه الليلة... "[2]

– كما تقول عزة في حوار مع والدها مبدية قلقها حول تأخر أمها "لقد تأخرت أمي. هبط الليل ولم تعد بعد ".[3]

وحول **عبيد**: "علينا أن نعجل اقترب موعد الآذان"[4]

زاهد: "مع الغروب". [5]

وكذلك قول مصطفى وهو يقدم لأم عزة الورقة التي عليها ختمه من أجل مقابلة الملك" خذي هذه الورقة تظهرينها غدا للحراس..."[6]

أم عزة في حوار مع عزة: "هيئي نفسك ... سنذهب غدا؟ .. سنذهب إلى القصر ونقابل الملك"[7] إشارة دالة على الليلة الأولى.

وقول الكاتب: "الليلة نفسها، تظهر فقط الزاوية اليسرى التي فرشت فيها الحشية في دار أبي عزة الإضاءة قمرية مريحة، عبيد يجلس على الحشية" [8]

[1] المصدر نفسه، ص 20.
[2] المصدر نفسه، ص 21.
[3] المصدر نفسه، ص 40.
[4] المصدر نفسه، ص 2.
[5] المصدر نفسه، ص28.
[6] المصدر نفسه، ص48.
[7] المصدر نفسه، ص49.
[8] المصدر نفسه، ص50.

مصطفى: "لنسترح قليلا قبل أن يأتي النهار اذهب إلى فراشك يا عرقوب ولا تتأخر عن طلوع الشمس"[1].

ما يدل على النهار قول ميمون: " أسعد الله صباح مولاي وأفاض عليه الخير والبشر"[2]

عرقوب: تنتظر التدبير والإدارة... منذ الصباح شهية مولاي متفتحة على المزاح"[3]

يقول **محمود لمصطفى:** " نعم حاج مصطفى البارحة عندما كنت الملك..."[4]

كما يقول: "واحد من ندماء مولاي... ضمنّي اليوم إلى الخدمة " [5]

والجدول التالي يبرز كل مواطن إيراد الزمن في النص:

الزمن أو ما يدل عليه	الصفحـــة
سآوي إلى مخدعي مبكرا	20
مع بروز الشمس أيقضني	20
سنذهب إليه الليلة	21
اقترب موعد الآذان	26
مع الغروب	28
هبط الليل ولم تعد بعد	40
خذي هذه الورقة تظهرينها غدا للحرس	48
سنذهب غدا إلى القصر	49
الليلة نفسها	50
غدا أشرح لك	55
لنسترح قليلا قبل أن يأتي	58
أسعد الله صباح مولاي	63
انهض يا مولاي، فالشمس أشرقت	65
البارحة عندما كنت الملك	81
ضمنّي اليوم إلى الخدمة	102

[1] سعد الله ونوس. الملك هو الملك، ص58.

[2] المصدر نفسه، ص 63.

[3] المصدر نفسه، ص65.

[4] المصدر نفسه، ص 81.

[5] المصدر نفسه، ص 102.

1-**الشخصية والمكان في المسرحية:** المكان المسرحي هو الموضع أو الحيز كوجود مادي يمكن إدراكه بالحواس... وهو أحد العناصر الأساسية في المسرح... وهو ذا طبيعة مركبة لكونه يرتبط بالواقع (مكان العرض المسرحي).

وضمن هذه الطبيعة المركبة للمكان، يطلق على الموضع الذي تقدم فيه العروض المسرحية تسمية lieu théâtre سواء أكان بناء مشيدا خصيصا لهذا الغرض كقاعات المسرح أو مدرجات الهواء الطلق أو أي حيز مكاني يستخدم في ظرف ما للعرض المسرحي. ومهما كانت نوعية العرض يشمل بالضرورة على حيزين مستقلين هما حيز اللعب air de jeu الذي يكون فيه الأداء وحيز الفرجة وهو خاص بالمتفرجين وتجمع بين الحيزين علاقة آنية تنتهي بانتهاء العرض وتطلق تسمية المكان أيضا على ذلك الموضع الذي تدور فيه وقائع الحدث المتخيّل[1].

وللمكان أثر كبير في تكوين الشخصيات ورسم ملامحها وتطوير الحوادث والصراع والحبكة، فهو ليس مجرد عقل للأحداث وإطار لشخصياتها، وإنما هو عنصر فعال في تحريك الأحداث ورسم الشخصيات بأنماطها المختلفة، فهو بذلك حدث وجزء من الشخصية ذاتها، وتشهد حركة الشخصيات وتبعث على تطور الأحداث مما يشكل مسرحا لذهابها وإيابها عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها. [2]

يرى"حسن بحراوي" بأنّ الفضاء المكاني ينشأ في النص الدرامي من فعل ووجهات نظر أو حوارات بين الشخصيات، التي تقوم باختراعات للأمكنة، إضافة إلى أنّ المتلقي يقوم بإعادة مسرحة الأمكنة الواردة، ويربطها بأمكنة في ذاته أو يتخيلها وهذا ما يجعل من المكان يتجاوز وظيفته الاعتيادية بوصفه مكانا لوقوع الأحداث إلى فضاء واسع تتفاعل فيه أقطاب الإرسال.[3]

---

[1] ماري الياس وحنان قصاب. المعجم المسرحي، ص 473.

[2] ينظر حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1999، ص81.

[3] حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي، ص 29 .

وسنورد فيما يلي دراسة للحيز المكاني الوارد في نص مسرحية الملك هو الملك من زاويتي الفضاء المفتوح والفضاء المغلق، والعلاقة بين الشخصيات والأحداث والأمكنة علاقة وطيدة وبانعدام الأحداث والشخصيات تنعدم الأمكنة.

ويمكن أن نميز في هذا النص الدرامي مستويين من المكان، الأماكن المفتوحة والأماكن المغلقة.

أ)- **الأماكن المفتوحة:** تمثل في الأماكن العامة، والتي يختلط فيها البشر فيما بينهم رغم اختلافهم، فيجد الفرد نفسه حر في أفعاله والتعبير عن أفكاره.

المدينة: فضاء مفتوح يلتقي فيه كل الناس على اختلاف ميولاتهم وقد وظفها الكاتب في المشهد الأول من المسرحية على لسان الملك فخر الدين المكين الذي يعاني الملل والضجر في حوار مع وزيره قال: "اسمع.. ما قولك بالنزول إلى المدينة " [1]. وذلك للترفيه عن نفسه .

- أمّا التوظيف الثاني لهذا الفضاء فنجده في الفاصل الثاني أثناء الحوار الذي دار بين "عبيد و عزة" في بيت أبي عزة عندما سألته عن مكان تواجد هذا الذي يحمل سمات تخليص الناس من أعبائهم.

عزة: تعبت من الانتظار أحيانا يجرفني الشك، فأشعر بالخوف والوحشة أحقا سيأتي الذي حدثتني عنه؟

عبيد: يقينا سيأتي.

عزة: ألا تعرف أين هو الآن؟

عبيد: ربما كان في المدينة، وربما لم يكن واحدا فحسب بل جمعا كبيرا.

عزة: في المدينة ما ينتظر إذن؟ لماذا لا يظهر. فينتقي الهواء ويطرد البؤس، ثم..." [2]

---

[1] سعد الله ونوس. الملك هو الملك، ص18 .

[2] سعد الله ونوس. الملك هو الملك، ص 51.

السوق: ورد فضاء السوق ثلاث مرات في المسرحية، **الأول:** في الفاصل الأول على لسان عبيد ".. لم أستطع أن أضبط يدي في سوق الخضار، كان التفاح منضدا في الصندوق أحمر شهيا".[1]

ومن خلال هذا الحوار تتضح رؤية ونوس الاجتماعية، وأنّ التغيير لا يتم إلاّ في مثل هذه الأماكن باعتبارها مجال رحب للاحتكاك وتبادل الآراء.

والثاني: في المشهد الثاني على لسان أبي عزة عندما خاطب خادمه عرقوب "لا تتأخر في السوق يا عرقوب..."[2] أمّا الثالث فنجده في المشهد نفسه في قول عرقوب عندما أجاب على سؤال سيدته أم عزة عن كيفية حصول زوجها على الخمر.

عرقوب: "من السوق يا معلمتي... من السوق" [3].

إنّ هذا المكان يعج بالعامة من الناس ولا نجد فيه من شخصيات المسرحية إلاّ الخادم عرقوب وعبيد وزاهد.

المقبرة الشرقية: ورد ذكر هذا الفضاء مرة واحدة، في الفاصل الأول في حوار عبيد مع زاهد يقول " نفيد من دون أن نخاطر بأي عناصرنا ونحن نمعن في التنكر، التناقضات تنمو وحركاتنا تشتد، ينبغي أن تتواقت مع اللحظة المواتية، ولا نبكر ولا نتأخر... لدي أيضا ما أقوله ينبغي أن ننظم عملنا في ال مدابغ. ولكن الوقوف هنا غير مأمون... بعد **غد عند المقبرة الشرقية** الله يخلي شبابك".[4]

يتضح من خلال هذا الحوار أنّ عبيد وزاهد يعتمدان تخطيطا محكما في تنقلاتهما كي لا يقعا في قبضة أعوان وجواسيس مقدم الأمن.

الجدول التالي يوضح الأماكن المفتوحة وتوزيعاتها في النص :

---

[1] المصدر نفسه، ص 23.

[2] المصدر نفسه، ص 38.

[3] المصدر نفسه، ص 41.

[4] المصدر نفسه، ص 27.

الفضاء المكاني المفتوح	الصفحة
ما قولك بالنزول إلى المدينة	18
إنما كان في المدينة	51
في المدينة	51
في سوق الخضار	23
لا تتأخر في السوق يا عرقوب	38
من السوق يا معلمتي... من السوق	41
بعد غد عند المقبرة الشرقية	27
في المدينة، زاوية في طريق منزوية، وشبه معتمة	23

ب)- الأماكن المغلقة: هي تلك الأماكن المحدودة التي تحدد للفرد الأماكن التي يتحرك فيها: وقد كان أغلب الاستعمال للأماكن المغلقة في نص الملك هو الملك محصورا في القصر الملكي وبيت أبي عزة.

- **القصر الملكي:** يبدو ذلك واضحا في المشهد الأول من خلال الملاحظات المسرحية التي يقدمها الكاتب" البلاط في قصر الملك، مرقاة مكسوة بمخمل ثمين، تنتهي إلى مصطبة يتربع فوقها العرش. كرسي ضخم من الأبنوس والعاج مشبك بالذهب والمرجان، له ذراعان تنتهي كل منهما برأس أرجواني الألسنة. ما عدا ذلك، ثمة أبهة عارية، أبهة باردة ومنفوخة بالفراغ لا شيء واقعي ولا إنساني. إنّ البلاط ما هو إلاّ اتساع مكاني بارد وعار.. في المؤخرة مدرجات حلزونية تفضي إلى المخدع الملكي. الملك كتلة قماشية تجلس على العرش... يبدو غائصا في عرشه.. إلى جانبه يقف الوزير ثيابه هو الآخر فاخرة.. في طرف قصي عند الباب يقف ميمون خافض الرأس.. وعلى مقربة منه تصطف فرقة الإنشاد الملكية..."[1]

[1] سعد الله ونوس. الملك هو الملك، ص 14 .

يسود هذا المكان الملل والضجر الدائمين اللذين يطبعان الشخصيات خاصة الملك"ما أشد ضجري واعتلال مزاجي أيّها الوزير"[1]. وكذلك في حوار مع وزيره قائلا "أتخشى أن يطير العرش ومعه الوزارة؟"[2]. فالقصر الملكي فضاء مكاني مغلق يحمل الكثير من الدلالات أبرزها عدم الثقة، وأنّ كل طرف يعمل على تحقيق أهدافه.

– **بيت أبي عزة:** يظهر بيت أبي عزة في المشهد الثاني من خلال الملاحظات التي أوردها الكاتب" بيت أبي عزة طراز عربي، دار واسعة في صدرها بابان يفضيان إلى الغرف، على اليمين باب عريض يفضي إلى الطريق. عزة تشعل قنديلين معلقين في الجدار.. ثم تذهب إلى الزاوية اليسرى حيث تكومت حشية بالية. تفرشها على الأرض وتسويها بعناية.. يقترب عرقوب من ورائها".[3]

أهم ما يميز بيت أبي عزة حالة البؤس والشقاء نتيجة افتقار صاحبه بعدما كان في وقت سابق تاجرا ميسور الحال.

– **الجامع:** ورد هذا الفضاء مرة واحدة في النص في قول عبيد: " أنت تعرف لولاها لما وجدت زاوية ألتجئ إليها، بيوت الإخوان لا تصلح و**الجامع** ليس مأمونا بعد أن كثر فيه المتخفون من رجال الأمن"[4].

من خلال دراسة عنصر المكان نلاحظ بأنّ الفضاء المكاني المفتوح يعج بالحركة والحيوية والفرح يطبع شخصياته بالرغم من الحرمان الذي يعانون منه إلاّ أنّهم كلهم أمل في تغير الأوضاع إلى الأحسن دائما.

أمّا الفضاء المكاني المغلق يتميز بالاضطراب فالملك يعاني الضجر والملل ويرى في الرعية وسيلة للتسلية والترفيه عن نفسه. وأبو عزة غارق في شرب الخمر.

---

[1] سعد الله ونوس. الملك هو الملك، ص 17 .

[2] المصدر نفسه، ص 19.

[3] المصدر نفسه، ص 29.

[4] المصدر نفسه، ص 24.

3)- الشخصية و الحوادث والصراع في المسرحية:

- مفهوم الصراع المسرحي:

الصراع يأتي بعد معرفة الكاتب بشخوصه وحسن اختياره لها في الموضوع الذي يعالجه، والفكرة الأساسية التي يدور عليها، بحيث تكون هذه الشخوص متباينة متناقضة ليتولد بينها الصراع الذي لا تنهض المسرحية إلاّ به على أن ينشأ من هذا التناقض تناغم في النهاية يحقق تلك الوحدة المنشودة في كل عمل فني ولكي يحتدم الصراع ويستمر إلى النهاية يجب أن تكون بين هذه الشخوص شخصية محورية من ذلك الطراز القوي العنيد الذي يقنع بإنصاف الحلول، فإما يبلغ ما يريد أو يتحطم، وغالبا ما يكون التطور في هذه الشخصية أقل منه في غيرها من الشخصيات لأنها تكون من البداية (بداية ظهورها في المسرحية)[1]. قد بلغت أوج كمالها ونضجها أو كادت.

وهذا الصراع ينبغي أن يكون متدرجا في الصعود فلا يلحقه ركود أو جمود في الطريق حتى يبلغ الذروة ويصدق على هذا الصراع الرئيسي الذي يحكم المسرحية كلها من أولها إلى آخرها. كما يصدق على الصراع الفرعي في كل فصل أو مشهد.[2]

ويرى " محفوظ كحوال" بأنّ الصراع هو التصادم بين إرادتين بشريتين، وهو نوعان:

- خارجي: بين الشخصيات.
- داخلي: بين الشخصيات نفسها.[3]

أ)- أنواع الصراع في مسرحية الملك هو الملك:

الصراع أنواع كثيرة، وأحسنه في الكتابة المسرحية ذلك الصراع الصاعد الذي ينمو ويشد حتى تتأزم الأحداث وتصل إلى نهايتها، ويتوقف نجاح مسرحية الصراع على قوة الشخصية وحالتها من حيث أبعادها الثلاثة (الجسمانية والاجتماعية والنفسية) حتى تكون ذات قدرة على تحمل ما يريد الكاتب من دلالات، حيث لزاما أن يكون بينهما وبين بعض الشخصيات

[1] علي أحمد باكثير. فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، دار مصر للطباعة، د ط، د ت، ص 75.

[2] المرجع نفسه، ص 76.

[3] محفوظ كحوال. الأجناس الأدبية النثرية و الشعرية، ص 63.

صراع حول أمر ما، قد يكون خلقيا أو اجتماعيا أو سياسيا أو غير ذلك من وجوه النشاط الإنساني، لذا فإن شكري عبد الوهاب يرى أنّ الصراع ينقسم إلى ثلاثة أقسام:[1]

1- الصراع الساكن: يعني السكون وعدم الحركة، أي أنّ الشخصية لا تبدي أي رد فعل ويتمثل الصراع الساكن في المسرحية في شخصية ميمون الذي كله ولاء وطاعة للملك.

ميمون: طوع الإشارة أيّها المهاب.

الملك: ميمون... أحس توتر في أصابع يدي.

ميمون: أذوب كي تسترخي هذه الأصابع الوضاءة.

الملك: يبدو أنّي سآوي إلى مخدعي مبكرا هذه الليلة.

ميمون: نوما هنيئا، وأحلاما كلها يمن وخير.

الملك: إذا سألت عني الملكة أخبرها أنّي متعب، ولا أريد أن يقلقني أحد.

ميمون: لن أخطئ في تبليغ الأوامر.

الملك: ومع بزوغ الشمس أيقظني، وأنت تدلك قدمي كن حذرا ولا أريد صحوة خشنة أو مباغتة.[2]

ميمون: سأتحول هبة نسيم.

الملك: والآن... يمكنك أن تختفي.

ميمون: أمرك مطاع يا مولاي. [3]

لكنّه لم يتغير وظل ذائبا في الرداء والتاج ولم يتفطن حتى لسيده أنه قد تغير وراح يعامل أبا عزة على أنه الملك الأصلي.

ميمون: أمرني مولاي أن أوقظه مع بزوغ الشمس.

أبو عزة: أطلب من الشمس أن تأخر بزوغها قليلا.[4]

ميمون: أدعو الله ألا تكون أصابت مولاي وعكة... ولا كانت غفوته عسرة؟

---

[1] رابح ذياب. الخطاب المسرحي في مسرحية الملك هو الملك، ص 134 .

[2] سعد الله ونوس. الملك هو الملك، ص 20 .

[3] المصدر نفسه، ص 21.

[4] المصدر نفسه، ص 63.

أبو عزة: من أنت أيّها الشاب اللطيف وأين نحن...؟

ميمون: أهي رغبة مولاي أن يعاقبني بالتجاهل ؟ أنت في مخدعك السامي وأنا ميمون عبدك وحاجب إيوانك.

أبو عزة: اقترب أيّها الشاب.

ميمون: بين يدي مولاي. رهن كل إشارة أو رغبة.

ميمون: ما أكرم هذه اليد الدرية.[1]

وبهذا تبدأ حوادث المسرحية تتطور وتتصاعد حيث كانت بدايتها بإفلاس أبي عزة وهوسه وجنونه بأن يصبح ملكا والانتقام من أعدائه إلى أن أصبح ملكا بلعبة من الملك الأصلي، كل هذا أدى إلى تصاعد الصراع الذي يتضح فيما يلي:

2)- **الصراع الصاعد:** يتمثل في التحولات السريعة المفاجئة في سلوك شخصية أبو عزة لأنه عندما استيقظ ووجد نفسه ملكا تصرف وكأنه ملك منذ ولادته وبذلك تحول أبو عزة من ذلك المواطن المجنون إلى ملك البلاد، وهذا ما يحقق الانتباه لدى المتلقي، الذي كان يعتقد أنّ أبا عزة سينفذ وعيده بالانتقام من الشيخ وشهيندر التجار، لكنه بدا بوجه آخر حيث شكل تحالف معهم بدل الانتقام منهم، ويظهر ذلك جليا في المشهد الخامس الثاني من خلال هذا المقطع.

عرقوب: والآن آن القهر للحساد... ما دمت سلطان البلاد.

الملك: ما معنى هذا اللغو.

عرقوب: الخصوم يا معلم... يا مولاي؟ حانت فرصتنا للانتقام من خصومنا ماذا تريد أن نحضر أولا؟.

الملك: عن أي خصوم تتحدث ؟ ثم ما هذه الخفة والحركات؟ أفترض أنك وزير لا مهرج.

عرقوب: العفو يا مولاي استخفني الطرب قليلا. لأنّ يوم الانتقام حان.[2]

---

[1] سعد الله ونوس. الملك هو الملك، ص 64.

[2] المصدر نفسه، ص 76.

الملك: أي خصوم؟ وأي انتقام؟

عرقوب: الشيخ الخائن المخادع.

الملك: خائن مخادع لماذا.

عرقوب: لأنّ ذمته واسعة ويأكل أموال اليتامى.[1]

الملك: ألم يخطب للملك في صلاة الجمعة.

عرقوب: حتما.

الملك: هل حرض النّاس على العصيان والفتنة.

عرقوب: أيجرأ؟ لا.. قلت فقط أنّ ذمته واسعة، ويأكل أموال اليتامى.

عرقوب: طيب... وشهبندر التجار؟

الملك: صديقنا الشهيندر؟

عرقوب: صديق؟ يسميه مولاي صديقا، وهو الذي خرب تجارتنا.

الملك: ماذا دهاك هذا الصباح؟ تبتدع لي العداوات مع أركان دولتي وملكي. أتريد أن تقوض عرشي.

وهذا النوع من الصراع يوجد مع وجود الفعل وردة الفعل، ويتضح ذلك في شخصية الحاج محمود الوزير الأصلي لأنه عندما تأكد بأنّ الملك ضاع من الملك الأصلي، وأنّ عرقوب أتقن دوره راح يحاول استرجاع منصبه ويظهر ذلك من خلال الحوار الذي دار بينه وبين عرقوب.

عرقوب: حاج محمود، سنجن جميعا في هذا الملعوب، أين مولاي الملك.

محمود: الحقيقة ما قلته لك، وهذا الثوب لي فاخلعه قبل أن يجرجرك السّجان.

عرقوب: أخلعه؟ لا تحض عقلي، هو معلمي وأنا أعرفه.

محمود: هو مولانا يا عرقوب، فهات الثوب.

عرقوب: أصاب بالجنون، أطلع من العرس بلا قرص؟

[1] سعد الله ونوس. الملك هو الملك، ص 76.

محمود: تريد أن تبيعني وزارتي؟

عرقوب: وزارتك؟ ما دام معلمي هو الملك، فلماذا لا أكون أنا الوزير؟

محمود: لأنه عرف أنك زائف، والسّجان يطاردك الآن.. فتعال نبدل ثيابنا قبل أن يحضر ويرانا.

عرقوب: كم ستدفع؟

محمود: لا تطمع كثيرا.

عرقوب: والفتاة ألن تدخل في الصفقة، سأبيعك الوزارة دون الفتاة.

محمود: مولانا الملك أعطاها للوزير، فخذ بعض المال... ولا تسرف في الآمال أسمع صوت مولاي يهدر... هيّا بنا...[1]

الملاحظ أنه كلما احتدم الصراع تنكشف نوايا الشخصية وتتضح أسباب تصرفاته مما يدفعها إلى اتخاذ قرار مصيري. فالوزير الأصلي بشخصية الحاج محمود عندما أدرك بأنّ الملك ضاع من الملك الأصلي، قرر استعادة منصبه، دون مراعاة لمصير سيده الذي أصبح مجنونا.

3)- الصراع الذي يشعر بقرب نهايته:

وهنا تبدأ الحوادث التي عرفتها المسرحية في تنازل بعدما بلغت ذروتها مثلما تم ذكره في الصراع الصاعد، وهذا راجع إلى قرب نهاية الصراع الذي يعمد فيه الكاتب خلق نوع من التوتر والترقب لدى المتلقي، ففي الوقت الذي يعتقد فيه القارئ أو المتفرج لمسرحية "الملك هو الملك" أنّ الأمور ستعود إلى نصابها بعودة الملك إلى عرشه وعودة أبي عزة إلى وضعه الأول، يفاجأ بأنّ اللعبة أصبحت حقيقية، وذلك عندما سأل محمود عرقوب عن مصطفى الأصلي.

محمود: يا لها من لحظة؟ يا لها من لحظة؟ و مصطفى؟

[1] سعد الله ونوس. الملك هو الملك، ص 103-104.

عرقوب: مصطفى؟ أي نديم؟ دخل مزبدا يعلن أنه الملك؟ فضحكنا جميعا ربطت الملكة عنقه بزناره، وهو الآن يرغي... ويعود قافزا على أربع ولكن أين مولاي؟

محمود: خرجت لتوك من عنده.[1]

ففي هذا المشهد برز الصراع فيه إشارات من الكاتب إلى قرب نهايته.

ب)- أشكال الصراع في مسرحية الملك هو الملك:

يمكن أن يكون الصراع المسرحي خارجيا مجسدا على الخشبة، أو يكون صراعا داخليا تعيشه الشخصية وتعبر عنه بطرق مختلفة منها الكلام.

1)- **الصراع الخارجي:** يبنى هذا النوع من الصراع على تنافس شخصيتين لأسباب معينة (عاطفية- اقتصادية- فكرية- سياسية..) فيتجسد على الخشبة في شكل أفعال، وخطاب متبادل بين الشخصيات.[2]

مثلا: الوزير بربير يلمح للملك بأنّ لعبته التنكرية خطرة ونصحه بأن يعدل على فكرته.

الوزير: "لا أدري... ليغفر لي مولاي. ولكن هذه الجولات التنكرية لا تثير في نفسي الارتياح. تظل أعصابي متوترة حتى بعد أن نعود..."[3] "أهي حقا رغبة الملك السامية؟..."[4] "لو أنّ الملك يبدل رغبته؟... ألن يتبعنا حارسان أو ثلاثة؟.

الملك: لا أحد على الإطلاق.

الوزير: في المرات السابقة. كان يتعبنا الحراس من بعيد الحذر يا مولاي واجب.

الملك: قلت لا على الإطلاق. ساعدني في خلع ردائي.[5]

وفي الأصل الصراع الخارجي واضحا منذ بداية المسرحية ويتضح ذلك من خلال المقطع التالي:

---

[1] سعد الله ونوس. الملك هو الملك، ص 103.

[2] رابح ذياب. الخطاب المسرحي في مسرحية الملك هو الملك، ص 137.

[3] سعد الله ونوس. الملك هو الملك، ص 19.

[4] المصدر نفسه، ص 20.

[5] المصدر نفسه، ص 21-22.

عرقوب: (ووراءه تقف المجموعة الأولى) مسموح.

السّياف: (ووراءه المجموعة الثانية) ممنوع.

عرقوب: مسموح.

السّياف: ممنوع.

عرقوب: والحرب بين المسموح والممنوع قديمة قدم البشرية الدهماء، الرعاع، العامة ولنا من الأسماء، ما لا يحصى، ولا نشبع من طلب المسموح.

السّياف: والعظام. الملوك. الأمراء. السادة. ولنا من الأسماء ما لا يحصى لا تتعب في فرض الممنوع.

عرقوب: نحن نشد.

السّياف: ونحن نشد.

عرقوب: وخلال قرون وقرون هم يشدون ونحن...

السّياف: تمام... المسموح على قدر الممنوع، وفي التوازن السلامة والأمان.

عرقوب: أن تتخيل؟

السّياف: مسموح .

عرقوب: أن تتوهم؟

السّياف: مسموح .

عرقوب: أن نحلم؟

السّياف: مسموح... ولكن حذار...

عرقوب: أن يتحول الخيال إلى واقع.

السّياف: ممنوع.

عرقوب: أو يتحول الوهم إلى شغب.[1]

هذا المقطع يكشف الصراع بين ما هو مسموح به وما هو ممنوع

المسموح: يمثله فريق من الممثلين يقومون بأدوار لشخصيات من عامة النّاس.

الممنوع: يمثله فريق من الممثلين يقومون بأدوار لشخصيات من السلطة.

2)- الصراع الداخلي:

يعبر هذا النوع من الصراع عن معاناة الشخصية، ويبرز هذا الصراع من خلال نفسية أبي عزة بعدما تدهورت أحواله، والوضع الاقتصادي المتردي الذي وقع فيه نتيجة تحالف الشهبندر والشيخ طه عليه، ما أدى به إلى أن يعيش صراع داخلي كله آمال وأحلام بأن يصبح ملكا للبلاد والإنتقام من أعدائه فيقول: "الآن آن القهر للحساد ما دمت سلطان البلاد".[2]

أبوعزة: أين اختفيت.

عرقوب: كنت أقضي حاجة عرضت.

أبو عزة: لقد اخترت وقتا سيئا لقضاء حاجتك العارضة فاتك أن ترى سيدك وهو يرتقي العرش [3].

عرقوب: العرق يبلل وجهك هل تعبت يا معلمي.

أبو عزة: مم؟

---

[1] سعد الله ونوس. الملك هو الملك، ص 7-8.

[2] سعد الله ونوس. الملك هو الملك، ص 29.

[3] المصدر نفسه، ص 31.

عرقوب: من ارتقاء العرش أتخيّل أنّ العرش عال وأنّ معلمي صعد سلالم بعدها سلالم كلها عمودية وحلزونية تلتف وتلتف كسلالم المئذنة.

أبوعزة: ما أخف عقلك يا عرقوب.

عرقوب: البركة في رجاحة عقلك يا معلمي.

أبوعزة: على كل لا عتب عليك. عقول البسطاء والعوام لا تستطيع أن تتخيل ارتقاء العرش إلاّ كالصعود إلى سطح بناية. لو حضرت ورأيت الحراس على الجانبين كصفين من شجر الحور وبينهما أتهادى بمشية رخية. كأنّي أطير، أو أخطو على بساط من الزئبق، رجال الدولة ورائي. والمنشدون أمامي، وحين ارتقيت العرش انحنت الهامات، وعم الصمت تلك لحظة جليلة، كمن يشرف على الدنيا من فوق رابية.[1]

4)-الشخصية ونمو حركية المسرحية:

عرفت مسرحية "الملك هو الملك" العديد من الشخصيات بتعدد أدوارهم من بين هذه الشخصيات هناك شخصيات خفية لعبت دورا مُهمًا في نمو حركية المسرحية.

فيعد زاهد وعبيد إضافة إلى الشيخ طه وشهيندر التجار من أهم هذه الشخصيات في نمو حركية المسرحية. ويتضح ذلك من خلال الملاحظتان الصغيرتان في مدخل المسرحية قول الكاتب بأنّ عبيد وزاهد هما اللذان يقودان اللعبة "يمكن أن يبدأ العرض وعبيد يقرأ الملاحظات المسرحية (يدخل الشخوص إلى المسرح كما لو كانوا مجموعة من لاعبي السيرك.....الخ) ويرافق القراءة دخول الممثلين، وذلك لتأكيد أنّ عبيد وزاهد هما اللذان يقودان اللعبة.... اللافتات يقرأها عبيد وزاهد ولافتة المدخل ينبغي أن تكون ذات طابع إعلاني"[2]. "يقصدون باللعبة مسرحيا هو أننا ممثلون وأنّ ما نقدمه ليس محاكاة للواقع، وإنما

[1] سعد الله ونوس. الملك هو الملك، ص 32.

[2] المصدر نفسه، ص 5.

أمثولة تساعد على فهم بعض ما يجري في الواقع"[1]. فعبيد وزاهد هما اللذان يقودان اللعبة في المسرحية ويدفعا بها إلى التحريك من أجل نموها فهما من عامة الشعب يعملان من أجل التغيير.

أمّا الشيخ طه وشهيندر التجار يقول عبيد: "أنهما ينتحيان ركنا ويعبثان بالدمى " ويأتي على لسان الكاتب" ينتحي الشهبندر والشيخ طه ركنا قصيا متابعين عبثهما بالدمى... "[2]. فهما يمثلان دورا كبيرا في المسرحية باعتبار أنهما يمسكان الخيوط فيقولا معا:

الشيخ طه والشهيندر(معا): ... من المحراب ومن السوق نمسك الخيوط.

الشيخ طه: خيط يمسك العامة.

الشهيندر: خيط يمسك أسباب الرزق والتجارة.

الشيخ طه والشهيندر: وخيط يمسك القصر والملك والسياسة نحن نمسك الخيوط ومن السوق، وسنظل نمسك الخيوط.

(ينسحبان عابثين بالدمى والخيوط ...)[3].

[1] المصدر نفسه، ص 112.

[2] سعد الله ونوس. الملك هو الملك، ص 6.

[3] المصدر نفسه، ص 12-13 .

خاتمة

خاتمة :

نخلص في هذه الدراسة والتي تناولت سيميائية الشخصية في مسرحية "الملك هو الملك" لسعد الله ونوس إلى النتائج التالية:

– نال الأدب المسرحي حيزا كبيرا عند أدباء العرب في القرن العشرين لأنه تضمن الرؤية الفكرية والبراعة الفنية في كشف النقاب عن موضوعات كثيرة لا سيما عن غياهب العدم والقطيعة التي شعرت بها الشعوب العربية بسبب حالة الفقر والجوع... .

– إنّ المسرح في الوطن العربي عرف تطورا ملحوظا في كل من لبنان على يد "مارون النقاش" الذي يعد رائده الأول، وسوريا من خلال ظهور تجارب "أحمد أبو خليل القباني"، ومصر حيث أنشئ بها أول مسرح عربي هو ذلك الذي قام به "يعقوب صنوع"، إضافة إلى الدعم الذي قدمه "توفيق الحكيم" للحركة المسرحية وذلك لاستمرارها.

– المسرح عند سعد الله ونوس لا معنى له إذا لم يطرق قضايا الإنسان الجوهرية من خلال حوار متعدد، مركب وشامل لا يعطي الأجوبة المباشرة للمتلقي، وإنما معالجتها بنظرة محددة قصد التأثير فيه وتعليمه ودفعه لاتخاذ موقف محدد من تلك القضية، عبر وسائل فنية تخدم هذا النوع المسرحي (مسرح التسييس).

– اهتمام ونوس بالمسرح السياسي، فالمسرح السياسي منذ القدم لم ينفصل عن المجتمع بقضاياه المختلفة، فكان دوما وسيلة للتعبير عنها ومساحة لتحديد أفكار وإيديولوجيات المجتمعات، فونوس سعى إلى توضيح الفرق بين المسرح السياسي ومسرح التسييس وجعل مسرح التسييس هدفا من خلال إبراز الرؤى الواقعية للوضع السياسي العربي مما يخلق كائنا عربيا مسيسا واعيا يعرف السبل الصحيحة لتغيير هذا الوضع.

– السيميائية من أكثر الآليات استقطابا ولفتا للانتباه لدى النقاد والباحثين.

–السيميائية لها أصولها المتجذرة في التاريخ والتي ارتبطت بالعلامة، من حيث زمن اليونانيين، وأيضا الرواقيين، والذين كانوا السباقين في استنتاج طرفي العلامة (الدال والمدلول) أمّا العرب فأيضا تناولوا هذا الموضوع من خلال مؤلفاتهم وخاصة في التأويل والتفسير وبرزت عند ابن خلدون والجرجاني والغزالي... الخ .

– تضارب المصطلحات حول السيميائية مما تعددت اتجاهاتها وانحصر أكثرها في مصطلحي: (السيميولوجيا والسيميوطيقا).

– الشخصية هي مجموعة من السمات والخصائص والصفات الفكرية والسلوكية والوجدانية التي تخص فردا بعينه وتميزه عن غيره.

– تعد الشخصية من أبرز عناصر السيميائية السردية في النقد العربي والتي تعود إلى الإرث اللساني ونموذج "بروب وسوريو وغريماس"...

– كانت جهود "بروب وغريماس" السيميائية منطلقا أساسا في مجال الشخصية السردية.

– للشخصية دور فعال في المسرحية ولا يمكن تصور مسرح بدون شخصيات.

– الشخصية عبارة عن علامة لها ثلاثة وجوه الوجه الأول هو الدال وذلك من خلال ما تنعت به، والوجه الثاني هو المدلول وذلك من خلال الصفات التي تنسب إليها، والثالث هو المؤول.

– للشخصية المسرحية أبعاد مختلفة، كالبعد الفيزيولوجي (الجسماني)، والبعد السوسيولوجي، (الاجتماعي)، والبعد السيكولوجي (النفسي).

– تتنوع الشخصية المسرحية وتتعدد فهناك شخصيات رئيسة وثانوية وشخصيات نامية وشخصيات ثابتة مثل شخصية أبوعزة شخصية نامية محورية في المسرحية ومجمل شخصيات "الملك هو الملك" هي شخصيات نامية.

– التشخيص هو قيام الممثل بنقل مجموعة من العلامات وصفات الشخصية إلى المتفرج ولذلك تتعدد أساليبه.

وما يمكن أن نستخلصه في الأخير أنّ "سعد الله ونوس" كان يجرب ويسعى إلى تأصيل المسرح العربي من خلال استلهامه للتراث، وكشفت مسرحية "الملك هو الملك" عن امتلاك الكاتب لرؤية درامية ورسالة فكرية يود إيصالها من خلال اعتماد التراث باعتباره أحد الأدوات الفنية التي تسهم في بناء المسرح وتحمله رؤية اجتماعية وسياسية لعصر مليء بالتناقضات من خلال تقديمه للنماذج السلبية في المجتمع.

ملاحق

ملحق رقم 01: مصدر مسرحية الملك هو الملك:

تعد مسرحية "الملك هو الملك"1977 م، من أفضل المسرحيات التي كتبها ونوس وقد أثارت الكثير من الآراء والاجتهادات، وذلك لما حفلت به من بناء فني متقدم شكّل حالة متطورة في تطويع تراث ألف ليلة وليلة وانتشاله من جمود الماضي، إلى حيوية الحاضر مقدما بذلك رؤية معاصرة للواقع السياسي.

تقوم المسرحية على حكاية تراثية من حكايات ألف ليلة وليلة اسمها "النائم واليقظان" وبما أنّ المسرح عند ونوس يقوم عموما على عنصر الحكاية فإنّ الحكاية في مسرحه تأخذ أهمية كبيرة[1].

تدور حكاية " النائم واليقظان" حول قيام الخليفة العباسي "هارون الرشيد" بالتنكر هو وسيافه (مسرور) بثياب تاجرين للقيام بجولة في أحياء بغداد، وأثناء جولتهما يلتقيان برجل يدعى (أبا الحسن) الذي لا يتردد في أن يكون خليفة لبغداد ولو ليوم واحد، وذلك حتّى يقوّم الاعوجاج في الحكم، ويحقق العدل وتستثار روح الدعابة لدى الخليفة "هارون الرشيد" الذي يتفق مع مسرور على تحقيق أمنية "أبي الحسن" حيث يتم تخديره ونقله إلى القصر ليستيقظ صباحا ويجد نفسه خليفة على بغداد، وبناء على توجيهات "الرشيد" يتم التعامل من قبل الذين يحيطون به وكأنه خليفتهم الحقيقي، وبانتهاء النهار تنتهي خلافة " أبى الحسن" دون أن يتمكن من إظهار حكمته وحزمه في إدارة شؤون الدولة وذلك نتيجة لحيرته وعجزه وجهله بأمور الحكم، ومع قدوم الليل يخدر ثانية ويعاد إلى المكان الذي أحضر منه ليجد نفسه في واقع جديد وهذه الأحداث قد فرضت عليه التنقل ما بين الواقع والحلم نتيجة لاختلاط الأمر عليه. لكن ونوس قد نزع عن الحكاية الشعبية روح الدعابة[2] ، وأجرى عليها بعض التغييرات

[1] يحي سليم البشتاوي. المسرح العربي بين رؤية المؤلف وعمل المخرج، ص 65-66.

[2] المرجع نفسه ، ص 65-66.

التي... على الأحداث العامة فقد أجرى تعديلات على زمان ومكان وشخصيات المسرحية فأبدل "الرشيد" بملك ما لمملكة ما مجهولة الزمان والمكان وذلك حتى يمنح تلك الصفات التي تخدم هدفه الدرامي بعيدا عن التمثيل الذهن لشخصية "الرشيد" في ذهن المتلقي كذلك استبدل شخصية السّياف (مسرور) كمرافق للرشيد بشخصية الوزير (بربير) كمرافق للملك مبقيا على وظيفة السّياف لشخصية الجلاد. كذلك قام بتغيير اسم (أبي الحسن) إلى (أبي عزة) وخلق بيئة اجتماعية واقتصادية خاصة به ممثلة بزوجته وابنته وخادمه عرقوب وتم استحداث شخصيات أخرى مثل: شهبندر التجار والشيخ طه لاستكمال البيئة الخاصة بالملك ووزيره وشخصيتي (زاهد وعبيد) للحديث بلسان المؤلف ورواية جانب من الأحداث[1].

ملحق رقم 02: حياة سعد الله ونوس:

ولد سعد الله ونوس سنة 1941م، في قرية في شمالي غربي سورية تسمى حصين البحر بالقرب من مدينة طرطوس.[2]

وهو من أسرة فقيرة عاشت ضائقة مالية وصفها ونوس بأنها سنوات " بؤس وجوع وحرمان" التحق بالمدرسة الابتدائية أظهر ضعفا في مادة التعبير مما جعله يكثر من المطالعة عملا بنصيحة مدرس اللغة العربية وكان أول كتاب اقتناه هو "دمعة وابتسامة" "لجبران خليل جبران". وبعد انتهاء العام الدراسي قضى شهور الصيف يقرأ كل ما يقع تحت يديه حتّى عشق القراءة وازداد ولعه بها إلى درجة أنه كان يشتري كتبه بالدين تابع الدراسة في ثانوية طرطوس حيث حصل على الثانوية العامة سنة 1959م. وفي نفس العام حصل على منحة دراسية للحصول على ليسانس الصحافة في كلية الآداب بجامعة القاهرة، وفي

[1] يحي سليم البشتاوي. المسرح العربي بين رؤية المؤلف وعمل المخرج، ص 65-66.

[2] سامر محمد إسماعيل. ملف عن سعد الله ونوس www.aljaml.com 53: 14 09-04-2017.

هذه السنوات الأربع من الدراسة استطاع أن يطل على الأدب المسرحي من خلال محاضرات المرحوم الدكتور محمد مندور.

كانت أولى مسرحياته التي لم تنشر بعنوان " الحياة ابدأ" عام 1961م. بعدها تخرج عام 1963م. وعاد إلى دمشق حيث عين مشرفا على قسم النقد بمجلة "المعرفة" التي تصدر عن وزارة الثقافة، وفي تلك الفترة ازداد اهتمامه بالمسرح وكتب مسرحيات قصيرة صدرت في كتاب مستقل تحت عنوان "حكاية جوقة التماثيل" من أهم هذه المسرحيات القصيرة : (ميدوزا تحدق في الحياة، فصد الدم، الرسول المجهول، في مأتم أنتيجونا، الجراد، جثة على الرصيف، مأساة بائع الدبس الفقير). وهذه المسرحيات يغلب عليها الطابع الرمزي ضمن رؤية وجودية سافر إلى فرنسا عام 1966م. وتعرف على المسرح الغربي وتبنى أهم طروحات المسرح الغربي آنذاك وحاول تطويعها وتأقلمها مع اهتمامات المسرح العربي فاستخدم أسلوب "التحريض" وأدخل تقنيات هذا الأسلوب على الحرب في عام 1968م. وذلك لكي يطرح سؤالا حول هزيمة حزيران عام 1967م. في عام 1968م ومشككا بقدرة الكتابة المسرحية التقليدية على أن تعبر على المستجدات والأحداث العنيفة والمعاصرة وتجلى ذلك في مسرحية "حفلة سمر من أجل 5 حزيران" ولم ينسخ سعد الله تقنيات المسرح الغربي، نسخا بل طوعها ضمن علاقة جدلية ربطت ودمجت بين أهم التطورات التي دخلت على المسرح الغربي، وبين أشكال وتقاليد الفرجة في المنطقة التراثية عبر تراثها الثقافي، وهذا ما نجده في مسرحيات مثل: "الملك هو الملك، الفيل يا ملك الزمان، مغامرة رأس المملوك جابر" وقد بلور ونوس عبر هذه المسرحيات مفهوم التسييس وميزه عن المسرح السياسي حيث صاغ هذا المفهوم المسرحي بشكل نظري عبر كتاب "بيانات لمسرح عربي حديث "وكتاب " هوامش ثقافية " كما ترجم "جان فيل"[1] إلى العربية وفي عام 1972م كتب

[1] سامر محمد إسماعيل. ملف عن سعد الله ونوس www.aljaml.com 53: 14 09-04-2017.

مسرحية "سهرة مع أبي خليل القباني" وساهم ونوس في ترسيخ وتأسيس المعهد العالي للفنون المسرحية وعمل مدرسا فيه.

تواريخ مهمة في حياة سعد الله ونوس:

1- 1968: مسرحية حفلة سمر من أجل 5 حزيران.

2- 1970: نشر حوارية مع الناقد الفرنسي "برنار دورت" ومع المخرج "جان جينيه" في مجلة المعرفة العددان 102-103 كما نشر بيانات لمسرح عربي جديد في مجلة المعرفة العدد" 104" وفي العام نفسه كتب سيناريو "حكايا تل العرب" والذي كان سيخرجه المخرج "توفيق صالح" للسينما ولكن السيناريو منع ولا يزال ممنوعا حتى الآن.

3- وفي عام 1973 وعلى مسرح "فايمر" في ألمانيا عرضت مسرحية "رأس المملوك جابر" في اللغة الألمانية.

4- عام 1976: ترجم كتاب حول التقاليد المسرحية للكاتب "جان فيلار" ترجمة وإعداد يوميات مجنون ل "غوغول" وفي نفس العام أصبح مديرا للمسرح التجريبي الذي أسسه مع صديق عمره " فواز الساجر"

5- 1977: "الملك هو الملك" يستلهم ونوس هذه التجربة من حكاية من حكايات ألف ليلة وليلة.

6- 1989: كتب مسرحية " الاغتصاب" ونشرت في مجلة الحرية الفلسطينية، وكرم سعد الله في مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي وفي مهرجان قرطاج في تونس.

7- 1990: حاز على جائزة عويس الثقافية عن المسرح. [1]

8- أصيب بورم سرطاني في البلعوم وأمضى علاجه بين دمشق وباريس.

9- 1993: كتب مسرحيتي "يوم في زماننا" و" منمنمات تاريخية".

[1] سامر محمد إسماعيل. ملف عن سعد الله ونوس www.aljaml.com 53: 14 09-04-2017.

10- 1994: كتب مسرحية "طقوس الإشارات والتحولات" ومسرحية" أحلام شقية" في نفس العام فصل الشاعر أدونيس من اتحاد كتاب العرب تخلى سعد الله عن عضويته تضامنا مع الشاعر أدونيس في نفس العام عاوده السرطان هذه المرة واستقر في كبده.

11- 1995: كتب مسرحية "ملحمة السراب".

12- 1996: كتب مسرحية بلاد أضيق من الحب، وفي السابع والعشرين من آذار قرأت الكلمة التي كتبها "سعد الله ونوس" في يوم المسرح العالمي على كل مسارح العالم، حينها كان ونوس يقرأها في مسرح الحمرا في دمشق، في نفس العام.

- قدم فرع المعهد الدولي في لبنان لسعد الله درع المسرح.
- قدمت الفنانة "نضال الأشقر" لسعد الله مفتاح مسرح المدينة.
- قدم القائمون على مهرجان المسرح التجريبي لسعد الله درع المهرجان.

وفاته :

توفي سعد الله ونوس عام 1997م بعد صراع مع المرض، صدر له بعد رحيله مسرحية " الأيام المخمورة" وكتاب "رحلة في مجاهل موت عابر" [1].

[1] سامر محمد إسماعيل. ملف عن سعد الله ونوس www.aljaml.com 53: 14 09-04-2017.

قائمة

المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم برواية ورش**

أ. **المصادر:**

1. سعد الله ونوس. الملك هو الملك، منشورات دار الادب، ط4، بيروت، اذار(مارس)، 1983.

ب. **المعاجم:**

2. إبراهيم مصطفى الزيات وآخرون. المعجم الوسيط ،دار الفكر ،ج 1، مصر، 1960.
3. ابن منظور . لسان العرب، دار المعارف، القاهرة ، دت ،ج55.

ج. **المراجع:**

4. برنارتوسان. ما هي السيمولوجيا، تر: محمد نظيف ،ط2، بيروت ، لبنان، 2000.
5. تزفيطان تودوروف. مفاهيم سردية تر: عبد الرحمان مزيان ،منشورات الاختلاف، ط1، 2005.
6. جوزيف كورتيس. مدخل الى السيميائية السردية والخطابية ،تر: جمال حضري ،الدار العربية للعلوم ناشرون ،منشورات الاختلاف،ط1، الجزائر،2007.
7. جيراردولودال، السيميائيات أو نظرية العلامات تر: عبد الرحمان أبو علي ، دار الحوار للنشر،ط1، اللاذقية ، سوريا، 2004 .
8. حافظ إسماعيلي علوي ومنتصر أمين عبد الرحيم. التداوليات وتحليل الخطاب ، دار كنوز المعرفة للنشر ، ط1، عمان ، الأردن، 2013 .
9. حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1999.
10. حنون مبارك . دروس في السيميائيات ،دار توبقال للنشر ،ط1، الدار البيضاء، المغرب ، 1987.
11. خليل الموسى. المسرحية في الأدب العربي الحديث،(تأريخ ، تنظير، تحليل)، منشورات اتحاد كتاب العرب، دط، 1997.

12. دانيال تشاندلر. أسس السيميائية ،تر: طلال وهبه ، مراجعة ميشال زكريا ،ط1 ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت، أكتوبر ،2008.
13. سعيد بنكراد. السميائيات والتأويل (مدخل لسميائيات ش، س بورس) ، المركز الثقافي العربي، بيروت،لبنان دط ،دت .
14. عادل فاخوري . تيارات في السيمياء، دار الطلعة للطباعة والنشر ، بيروت، لبنان، نوفمبر ،1990.
15. عز الدين جلاوجي . النص المسرحي في الأدب الجزائري –دراسة نقدية – دط ،الجزائر 2007.
16. على احمد باكثير . فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، دار مكتبة مصر ، الاسكندرية، دط، دت. .
17. علي الراعي. المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط 2، الكويت، 1978م.
18. عمر الدسوقي. المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، ط 5 مطبعة الرسالة، 1970.
19. فؤاد علي حارز الصالحي . دراسات في المسرح ، دار الكندي للنشر الأردن ،ط1، 1999.
20. فيصل الأحمر. معجم السيميائيات ، الدار العربية للعلوم ناشرون منشورات الاختلاف، ط1،الجزائر ،2010 م.
21. قدور عبد الله ثاني . سيميائية الصورة ، دار الغرب للنشر والتوزيع ،دط، دت .
22. ماري إلياس وحنان قصاب . المعجم المسرحي ،مكتبة لبنان ناشرون،ط1، بيروت، 1997.
23. محسن بوعزيزي. السيمولوجيا الاجتماعية، مركز دراسات الوحدة العربية،ط1، بيروت، كانون الثاني /يناير ، 2010 .

24. محفوظ كحوال . الأجناس الأدبية النثرية والشعرية ، دار نوميديا للنشر والتوزيع، د ط، 2007 .
25. محمد السرغيني . محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة للنشر ،ط1، الدار البيضاء، 1987 .
26. محمد حسن عبد العزيز .سوسير رائد علم اللغة الحديث،دار الفكر العربية ، دط، القاهرة ،1990.
27. محمد عناني، فن الكوميديا ،مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب،مكتبة الأسرة، 1997.
28. نادر احمد عبد الخالق. أفاق المسرح الشعري المعاصر ،ط1دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية ،2012.
29. نبيلة زويش. تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السيميائي ،دار الريحانة للكتاب، القبة الجزائر ، دط، دت .
30. يحي سليم البشتاوي. المسرح العربي بين رؤية المؤلف وعمل المخرج، الأكاديميون للنشر والتوزيع ، ط1،عمان ،الاردن 2004.
31. يوسف وغليسي. مناهج النقد العربي، جسور للنشر والتوزيع ،ط3، الجزائر، أكتوبر ، 2010 .

د. مجلات :

32. مفتاح خلوف. "شعرية التشخيص وأساليب في المسرح الوردة والسياف أنموذجا "، (مجلة المخبر)، العدد 7، أبحاث في اللغة العربية والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر بسكرة ،الجزائر،2011.

هـ. مقالات:

33. م.م.نشأت مبارك صليوا. الشخصية في النص المسرحي، اتحاد كتاب العرب ، ط1، سوريا دمشق ،2006.

34. معلم وردة . "الشخصية في السيميائيات السردية ،الملتقى الوطني الرابع "السيمياء والنص الأدبي ".

و. رسائل جامعية:

35. رابح ذياب . الخطاب المسرحي في مسرحية الملك هو الملك لـ سعد الله ونوس ،دراسة بنيوية ،رسالة ماجستير 2010-2011 جامعة الحاج لخضر باتنة .

36. عبد الرشيد هميسي. إشكالية توظيف المصطلح النقدي السيميائي في الخطاب النقدي العربي المعاصر عبد الملك مرتاض أنموذجا ، رسالة ماجستير 2011، 2012 ، جامعة فرحات عباس سطيف .

37. عبد الرشيد هميسي. إشكالية توظيف المصطلح النقدي السيميائي في الخطاب النقدي العربي المعاصر .

38. عز الدين جلاوجي . بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر ،رسالة ماجستير 2008،2009 ، جامعة المسيلة.

39. مفتاح خلوف،"شعرية التشخيص وأساليب في المسرح "الوردة والسياف أنموذجا ،(مجلة المخبر)، العدد 7 أبحاث في اللغة العربية والأدب الجزائري ،جامعة محمد خيضر بسكرة ،الجزائر ،2011.

40. نجية طهاري. بناء الشخصية في مسرح أحمد رضا حوحو، رسالة ماجستير 2010-2011، جامعة الحاج لخضر، باتنة .

41. هدى قرباص . سيميائية التشخيص في المسرح مسرحية الأجواد عبد القادر علولة أنموذجا ، رسالة ماجستير 2014-2015، جامعة المسيلة .

42. هيام عبد الكريم عبد المجيد على. دور السيميائية اللغوية في تأويل النصوص الشعرية، شعر البردوني أنموذجا رسالة ماجستير أيار 2001، الجامعة الأردنية .

ز. مواقع الانترنت:

43. سامر محمد إسماعيل. ملف عن سعد الله ونوس www.aljaml.com

فهرس الموضوعات

الصفحة

شكر

مقدمة أ

مدخل

أولا: المسرح في الوطن العربي **5**

أ-في لبنان 5

ب-في سوريا 7

ج-في مصر 9

د-في الجزائر 11

ثانيا : مسرح سعد الله ونوس **13**

الفصل الأول السيمياء والشخصية

المبحث الأول: السيماء المفهوم النشأة والتطور **18**

أولا: مفهوم السيماء **18**

1-لغة 18

أ-عند العرب 18

ب-عند الغرب 19

2- اصطلاحا 20

أ- عند العرب 20

ب- عند الغرب 21

ثانيا: مفاهيم عامة حول السيمياء **24**

ثالثا: تعدد التسميات **24**

رابعا :اتجاهات السيمياء **26**

1-الاتجاه الأمريكي (بيرس) 26

2-الاتجاه الفرنسي 35

أ- السوسيرية 35

ب- سيميائيات الدلالة (بارت) 39

ج- سيميائيات التواصل (مونان-بويسنس...) 43

د-مدرسة باريس السيميوطيقية (ميشيل أريفي – غريماس) 46

هـ-السيميائيات الرمزية (موليير-جان جاك ناتي) 48

3- الاتجاه الروسي 51

أ- سيمياء الثقافة 53

ب–رومان جاكسون وعوامل الاتصال الستة 54
4– الاتجاه الايطالي (امبرتوايكو وروسي لاندي) 56
المبحث الثاني : الشخصية والتشخيص مفاهيم ومعاليم 59
اولا: مفهوم الشخصية 59
1–لغة 59
2–اصطلاحا 60
ثانيا: مفهوم الشخصية وفق أصناف مختلفة هي 61
1–الشخصيية والشخص 61
2– الشخصية والرؤيا 61
3– الشخصية والصفات 62
4 الشخصية وفق منظور الأدب وعلم النفس 62
ثالثا: أبعاد الشخصية 63
1– البعد الجسماني 63
2– البعد الاجتماعي 64
3– البعد النفسي 64
رابعا: أنواع الشخصية 65
1–الشخصية الرئيسة والشخصية الثانوية 65
2–الشخصيات البسيطة والمركبة والكاريكاتورية والمعقدة والدرامية 66
خامسا: سيميائية الشخصية 69
1– الشخصية عند فلاديمير بروب 69
2– الشخصية عند اتيان سوريو 70
3– الشخصية عند غريماس 71
4– الشخصية عند فيليب هامون 72
سادسا: مدلول الشخصية ودالها 73
سابعا: مفهوم التشخيص 75
ثامنا: أساليب التشخيص 76
أ– التشخيص بالفعل والحركة والاشارة **76**
ب–التشخيص بالمظهر والاكسسوار 77
ج–التشخيص بالفكر 77
د–التشخيص بالرأي 77
هـ– التشخيص بالكلام والصوت 78

و- التشخيص بالمونولوغ. 78

الفصل الثاني دراسة تطبيقية لمسرحية الملك هو الملك

أولا: تلخيص المسرحية 81

ثانيا : سيمياء تركيب الشخصيات في المسرحية 82

3- الدور والنمو 82

2- التركيب 88

❖ أبعاد شخصيات مسرحية الملك هو الملك 88

أ- البعد الفيزيولوجي (الجسماني) 88

ب- البعد السوسيولوجي (الاجتماعي) 91

ج- البعد السيكولوجي (النفسي) 94

ثالثا: سيميائية الشخصية وفنيات التشخيص في مسرحية الملك هو الملك 97

1- الشخصية والزمن 97

2- الشخصية والمكان 102

أ- الأماكن المفتوحة 103

ب- الأماكن المغلقة 105

3- الشخصية والحوادث والصراع في المسرحية 107

أ- أنواع الصراع في مسرحية الملك هو الملك 107

ب- أشكال الصراع في مسرحية الملك هو الملك 112

4- الشخصية ونمو حركية المسرحية 115

خاتمة 118

ملاحق 122

قائمة المصادر والمراجع

فهرس الموضوعات

ملخص بالعربية والفرنسية

ملخص:

تعتمد هذه الدراسة على آليات إجرائية سيميائية، وكيفية تناولها للشخصية المسرحية.

ومن ذلك جاء بحثي (سيميائية الشخصية) في مسرحية الملك هو الملك لسعدالله ونوس، متضمنة مدخلا وفصلين، الفصل الأول حول السيمياء والشخصية، أما الفصل الثاني فهو دراسة تطبيقية لمسرحية الملك هو الملك، وقد تحدثت فيه عن سيمياء تركيب الشخصيات في المسرحية، كما تطرقنا لسيميائية الشخصية وفنيات التشخيص في مسرحية الملك هو الملك.

ومثلما افتتحت بحثي بمقدمة، فقد اختتمته بخاتمة جاءت بمثابة حوصلة لأهم الاستنتاجات

الكلمات المفتاحية:

سيمياء، شخصية، مسرحية

Résumé:

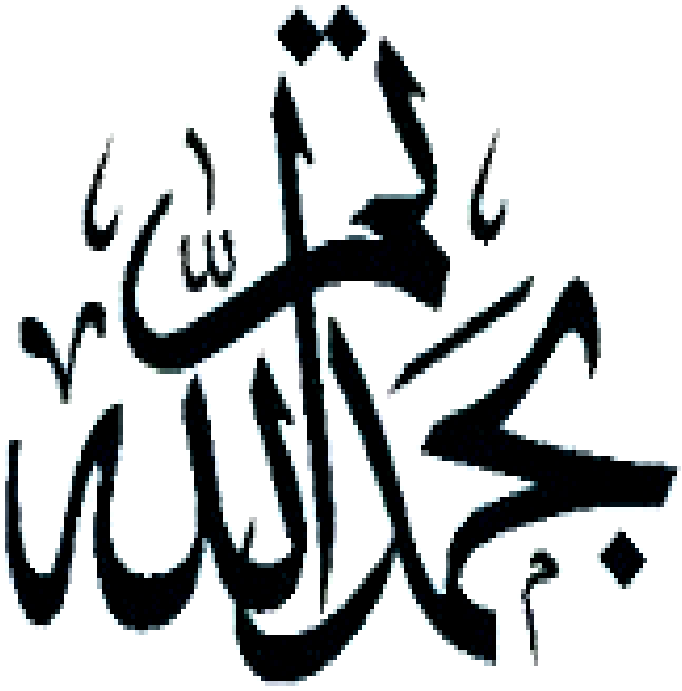
Cette étude adopte les mécanismes procéduraux- sémiotiques et leur mode d'utilisation pour le personnage dramaturge.

De là, émane mon étude(La sémiotique du personnage) dans le théâtre « Le Roi c'est le Roi » de Saad Ellah Ounous, comportant deux chapitres : le premier au sujet de la sémiotique et la personnalité, tandis que le second, il s'agit d'une étude empirique du théâtre « le Roi c'est le Roi » dans lequel nous avons évoqué la sémiotique de la composition des personnages dans le théâtre, comme nous avons abordé aussi la sémiotique du personnage et les catégories de personnification dans le théâtre « le Roi c'est le Roi ».

Et comme j'ai débuté mon étude par une introduction, alors je l'ai achevée par une conclusion venue comme récapitulation des plus importantes déductions.

Mots clés :

sémiotique, personnage, théâtre


بحمد الله