مجلة التربية النوعية والتكنولوجيا (بحوث علمية وتطبيقية)
Journal of Specific Education and Technology (Scientific and Applied Research)

سيميائية الفضاء الدرامي في مسرح بهيج إسماعيل
النص المسرحي "قطة بلدي" أنموذجًا

Semiotics of Dramatic Space in Bahig Ismail's Theatre
The Play "Street Cat" as a Model

أ.م.د. مروه عبد العليم زلابية

أستاذ المسرح المساعد- كلية التربية النوعية – جامعة المنوفية

marwazlabia@yahoo.com

مُلخص الدراسة

تهدف الدراسة إلى معرفة سيميائية الفضاء الدرامي في مسرح بهيج إسماعيل، وتنتمي إلى الدراسات التحليلية، وتعتمد على المنهج السيميائي لاستقراء دلالات النص الدرامي الكامنة خلف فضاءاته المتعددة سواء أكان فضاء داخليًا منظورًا أم فضاءً خارجيًا غير منظور، وتحديد العلاقة بينهما وبين النص وقدرته على إنتاج المعنى، وتمثلت العينة في النص المسرحي "قطة بلدي"، وخلصت أهم نتائج الدراسة إلى:

جاء بهيج بالفضاء الداخلي المنظور المدرك ليؤكد المأزق الذي وقعت فيه القطة، والفضاء الخارجي غير المنظور المتخيل ليمثل الخروج من المأزق من خلال الحُلم، رغم العلاقة الوطيدة بين ما هو منظور وما هو غير منظور؛ فمن خلال تحديد العلاقة بينهما يبرز فكرته؛ ويُمكن القارئ من خلق رؤى جديدة قد تتجاوز قصدية الكاتب، ويجعلها فريدة لكل قارئ.

استطاع الكاتب خلق تجربة فنية غنية في النص المسرحي"قطة بلدي" من خلال توظيف العناصر اللغوية والبصرية ببراعة، وتوظيف سيميائيات الإرشادات المسرحية واستكشاف الفضاءات الدرامية المتعددة، وقد حفز خيال القارئ، ودعاه إلى المشاركة في إنتاج المعنى، مما زاد من عمق النص وتأثيره عليه.

يُشكل الفضاء الدرامي في النص وفقًا لتوجيهات الكاتب الزمانية والمكانية، حيث يكرر بهيج انتقالات مكانية محدودة عبر فضاءات درامية متنوعة (الشارع، العمارة، القصر، التلفزيون)؛ ليعمم تجربة اجتماعية متكررة، لكن الإنسان هو المتغير، ويبني الكاتب فضاءً دراميًا متحولًا باستمرار، يتداخل فيه الزمن وتمتد المكانية إلى مستويات متعددة، ويعكس المكان التيمة الرئيسة للنص، ويصبح مرآة تعكس الصراعات الطبقية.

تعددت جماليات التلقي داخل النص المسرحي خاصةً في الختام بتجسيد تمثال "نهضة مصر"؛ فيُشكل الفضاء الخارجي الغني بالمفردات السيميائية، والذي يمزج بين الواقع والخيال، ويدعو القارئ والمخرج إلى فك شفرات النص؛ وبناء رؤية مبدعة.

الكلماتُ المِفتاحية: سيميائية، الفضاء الدرامي، بهيج إسماعيل، قطة بلدي.

Semiotics of dramatic space in Bahig Ismail's theatre The play "Street Cat" as a model

***Asst.Prof.Dor/Marwa Abd El_Aleem Zlabia**
Associate professor of Theatre, Department of educational Madia
Faculty specific Educational menofia University
marwazlabia@yahoo.com

Abstract:

The semiotic understanding of the dramatic space in Bahij Ismail's theatre belongs to analytical studies, relying on the semiotic approach to interpret the latent meanings of the dramatic text within its multiple spaces, whether interior or outer space. It aims to define the relationship between these spaces and the text, and their ability to generate meaning. The sample was represented by the play "Street Cat", and the results concluded that:

Bahij uses the interior space to highlight the cat's predicament and the outer space to represent the escape through a dream, emphasizing the relationship between the visible and invisible. This relationship allows the reader to generate new interpretations, unique to each individual.

The Author created a rich experience in "Street Cat" by skillfully employing linguistic, visual elements, and the semiotics of stage directions to explore dramatic spaces, sparking the reader's imagination and inviting participation in meaning-making.

The dramatic space in the text is shaped by the author's temporal and spatial directions. Bahij repeatedly uses limited spatial transitions (street, building, palace, television) to reflect a recurring social experience, where the human character remains the variable. The author constructs a dynamic dramatic space where time overlaps and spatial dimensions extend, mirroring the text's main theme and reflecting class struggles.

The multiplicity of reception aesthetics within the theatrical text is particularly evident in the final act through the "Egyptian Renaissance" statue. The outer space blends fantasy and reality, both the reader and director construct a creative vision.

Key words: Semiotics, Dramatic Space, Bahig Ismail, Street Cat.

مُقدمة الدراسة:

لقد تزايد الاهتمام مؤخرًا بتطبيق السيميائيات في المسرح، واستخدامها في تفسير النصوص الدرامية وفتح مغلقاتها؛ والكشف عن المعنى الخفي فيها، وقد لا تكون واضحة للقارئ في القراءة الأولى؛ وتساعد كذلك على فهم العروض المسرحية بشكل أعمق من خلال تحليل العناصر المرئية والصوتية والحركية، مما يساعد المتلقي على تعميق متعته من خلال فهم أبعاد جديدة في النص والعرض، فهي أداة قوية لفهم المسرح من خلال تطبيقها.

ومنذ بدايات القرن العشرين وجد أن السيميائية لها أدوار محددة في عملية تحليل الاتصال والتواصل بمعناها الحديث بجانب بعض النظريات الأخرى التي ظهرت في فترات متقاربة لظهورها مثل البنيوية والتفكيكية، إلا أن السيميائية سجلت الحضور الأبرز في ميدان الاتصال والتواصل.(leone M,2021,Pp579-599)[*]

وعندما نتحدث عن النص الدرامي باعتباره بنية دالة ونظام سيميائي، فإننا نشير إلى فضاء دلالي محدد، يتميز بحدوده الخاصة، هذا الفضاء يحوي مجموعة من الدلالات المتنوعة، والتي تتطلب من القارئ أن يستكشفها ويفككها باستخدام أدوات نقدية محددة.

ويعد الفضاء الدرامي هو أكثر من مجرد خلفية للأحداث؛ بل عنصرًا حيويًا يحمل معانٍ مختلفة، حيث يتداخل الواقع المرئي مع الخفي، ويتفاعل مع عناصر أخرى في الإرشادات المسرحية وتتجه إليه، وكل عنصر في هذا الفضاء يسهم في بناء فضاء يحمل معاني رمزية ودلالات متعددة، وأي خلل في هذا الفضاء يؤثر على الكل، وبذلك فإن الفضاء ليس ثابتًا بل يتحول ويتطور مع تطور الأحداث الدرامية، ليصبح عنصرًا حيويًا في بناء الدراما ، وواقعًا ديناميكيًا أمام القارئ، ومن ثم تسهم هذه العناصر مجتمعة في إيجاد تجربة مسرحية متكاملة.

إن فن المسرح منذ نشأته؛ انعكاس للحياة المجتمعية وهموم الإنسان وتطلعاته، وقد استخدمه الكُتاب للتعبير عن القضايا الوطنية والقومية، وقد برز جيل من الكتاب الذين استطاعوا بأقلامهم المبدعة؛ أن يستخدموا المسرح أداة فاعلة للتعبير عن القضايا الوطنية والقومية، وتطويع هذا الفن لكشف العديد من المشكلات الاجتماعية والسياسية والفساد، والتي تؤثر في حياة الناس، مما جعله أداة فاعلة في تغيير الواقع المجتمعي.

ويعد كُتاب الجيل الثالث في قائمة كتاب المسرح المصري المعاصر ومنهم، ذلك الجيل الذي امتلك القدرة على التعبير عن القضايا الوطنية من خلال نصوصهم وأقلامهم.(أمين بكير،٢٠٠٨، ص٢٥).

وهذا الجيل يعد من أهم الرواد الذين أسهموا في تطوير المسرح المصري، وتركوا إرثًا ثقافيًا غنيًا، كما تُعد دراسة أعمالهم وكتاباتهم الفنية وتأثيرهم على المجتمع أمر بالغ الأهمية.

لقد شهد المسرح المصري في الستينيات نهضة فنية ومسرحية بارزة، حيث قدم رواد ذلك الجيل مثل:(يوسف إدريس، ألفريد فرج، سعد الدين وهبة، رشاد رشدي، ميخائيل رومان،... وغيرهم)، أعمالًا درامية ذات قيمة عالية، وتحمل رؤية للحياة، وتعوض النقص في المؤلفات التي سبقتها، وعدم قابلية معظمها للتمثيل على خشبة المسرح، وهذه الأعمال التي استوفت الشروط الفنية للعرض المسرحي، واستطاعت تعويض النقص الذي عانى منه المسرح في بداياته، قد حققت نجاحًا كبيرًا لدى الجمهور.(نعمان عاشور،١٩٨٢،ص٥٤-٥٦).

(*) اتبعت الباحثة الدليل المصري العربي الموحد لكتابة المراجع/المصادر بنسق موحد في الرسائل والبحوث العلمية؛ والتابع للجمعية المصرية للدراسات النفسية.

ومن بين هؤلاء الكتاب الذين تتجسد في مسرحياتهم حياة المواطن المصري، وتتجلى روح الشعر، والمزج بين الواقع والخيال، ويعتمد مسرحه على الفانتازيا دون أن يتخلى عن أسئلة اللحظة الراهنة والاهتمام بوجه خاص على دور القارئ باعتباره أحد مكونات النص، الكاتب بهيج إسماعيل(*) فالكاتب عندما يكتب نصه للتعبير عن أفكاره وآرائه ورؤيته من خلال شخوصه ليس بإمكانه أن يقول كل شيء، وأحيانًا يكتفي بذكر بعض التلميحات، وعلى القارئ أن يقوم بملء الفضاء الدرامي وفراغاته، فنجد الكاتب بمجرد أن يكتب نصًا ما سرعان ما يفقد السيطرة عليه وعلى تفسيره.

وبناءً على ما تم عرضه تبرز أهمية دراسة سيميائية الفضاء الدرامي داخل النص الدرامي "قطة بلدي" للكاتب بهيج إسماعيل.

الدراسات السابقة

هدفت دراسة العنود المطيري(٢٠٢٤) إلى البحث عن الخيال العلمي في مسرح الطفل عند فهد الحارثي؛ وذلك وفق المنهج السيميائي لفاعليته في تحليل النصوص الأدبية، ولاستخراج الدلالات الكامنة خلف فضائه، وخلص البحث إلى نتائج عدة، أهمها: أن نصوص الخيال العلمي تساعد على تنمية التفكير لدى الأطفال بأسلوب بسيط جذاب يُمزج فيه الخيال بالعلم، كما احترم الكاتب شخصية الطفل؛ إذ جاءت مضامين النصوص متوافقة مع حاجاتهم ورغباتهم.

بينما هدفت دراسة إسراء علي (٢٠٢٣) إلى تتبع وسائل تعزيز القوة الإنجازية في مسرح الكاتب بهيج إسماعيل؛ إذ شكلت مرتكزًا مهمًا اعتمده في بناء وتشكيل نصه المسرحي على نحو يظهر مقدرته التداولية التواصلية التي ساعدته على الجمع بين أكثر من وسيلة تعزيز في الملفوظ الواحد، وأظهرت أهم نتائج الدراسة وجود أربعة أنماط تضافر ووسائل تعزيز القوة الإنجازية في مسرح بهيج.

أما دراسة شرين أحمد (٢٠٢٣) فقد هدفت إلى التعرف على العلامات والدلالات والرموز السيميائية في مسرحية "في عز الظهر" للكاتب أسامة أنور عكاشة، واعتمدت على المنهج السيميائي لتحليل النص المسرحي، وأهم النتائج تحددت في أن عنوان المسرحية قصديًا؛ واستطاع أن يبرز كإبداع متميز من منظور سيميائي لصيق الصلة بمضمون نصه، كما تبين أن القراءة

(*) شاعر وكاتب مصري تخصص في المسرح، وله عدة دواوين ولد في ١٩٣٩/٧/١٣، مدينة كفر الدوار- بحيرة، حصل على ليسانس آداب- فلسفة ١٩٦٤، ودبلوم المعهد العالي للسيناريو ١٩٧٦، تلقى تعليمه الابتدائي في كفر الدوار؛ وأكمل تعليمه في الإسكندرية ثم بالقاهرة، رفض أن يُعين في الحكومة وفضل أن يكون كاتبًا للمسرح، حينما كتب ترجمت كتاباته في عدد كبير من الإبداعات التي وصلت إلى نحو ثمانية وأربعين مسرحية معظمها مُثل على خشبات مسارح الدولة، وبشكل خاص مسرح الثقافة الجماهيري، وأول مسرحياته المنشورة في سلسلة المسرح العربي بالهيئة المصرية العامة للكتاب مسرحية "الآلهة غضبي"؛ ثم توالت الأعمال المتميزة مثل:"حُلم يوسف، محاكمة رجل زنجي أبيض... وغيرها، وكتب للقطاع الخاص، وبعض الأعمال نالت نجاحات مذهلة مثل:(الدخول بالملابس الرسمية، هامبورجر)... وغيرها الكثير، وفي رحلته حاول جاهدًا أن تصنع أعماله الوجدان الموحد، ويلخص من خلاله ضميرًا جماعيًا يرى فيه كل فرد جانبًا من نفسه ولمحًا من هويته بل ووجوده وآماله وطموحاته؛ لهذا نجد أن كوميدياته التي كتبها في بداية مشواره الأدبي الطويل تشهد بأنها تأكيد لاجتماعيته التي تتألف مع اجتماعية الإنسان وحيوية المجتمع، والمسرح عنده يتميز بخصيصة شعبية تأملية، ومسرحه احتياج؛ وليس ترفًا، وقد طرح قضايا مسرحه من خلال الشخوص... فمسرحه يحمل في أعطافه دومًا هموم الوطن وحقوق الإنسان وكرامته وأمنه، فهو من الأدباء الذين ساندوا الثورة المصرية منذ البداية، والمسرح يرتبط عنده بأسئلة ثلاثة وهي:(المسرح لمن؟، المسرح لماذا؟، كيفية أن نكتب للمسرح؟)، وكل هذه السيرة والمسيرة المتنوعة أدت به إلى حصوله على جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٩٢، مع وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى، وحصل على الجائزة الأولى في مهرجان – فولجو بالاتحاد السوفيتي عن مسرحية "حلم يوسف" وهي جائزة عالمية تُمنح لأول مرة لكاتب مصري، وكذلك دروع وشهادات تقدير من هيئة الثقافة الجماهيرية، ويشهد له بأنه من الخالدين في كتاب مسرحنا العربي.(أمين بكير،٢٠٠٨،ص٢٥)

الدلالية للمكان أظهرت علاقته بالتعرف على أغوار شخوصه، فالمكان هنا بناء تم تشكيله اعتمادًا على الملامح الداخلية والخارجية لشخوصه.

وأكدت دراسة رحموني رضا (٢٠٢٣) أن العتبات أصبحت بمثابة الخطاب الموازي الذي يعضد المعنى ويعزز دلالته، ولكشفها تم استجلاء بنية العتبات النصية في النص الدرامي "العلولي"، محاولين استخلاص ما تحمله من معان في فضاء النصوص الدرامية، واستنتجت أن الكاتب "علوله" ثلاثيته:"الأقوال، الأجواد، اللثام" على اختلاف مناخها يجمعها فضاء درامي واحد، ويعد الفضاء الخارجي لنصوصه أيقونة سيميائية دالة، وأن عتبة الاستهلال والاختتام قد أسهمتا في رسم فضاء النصوص الدرامية.

أما دراسة علي صاحب وحيدر كاظم (٢٠٢٣) فتناولت بناء الفضاء عند الكاتب والمخرج علي العبادي في نصوصه المسرحية؛ حيث قام الباحثان بإنشاء تصاميم مقترحة لهذه النصوص للحقبة (٢٠١٠-٢٠٢٠)، واستخدما المنهج الوصفي التحليلي، وتوصلت إلى عدة نتائج أهمها: إن كل عرض مسرحي أو نص يجب أن يتكون من فضاء داخلي أو خارجي، وإن النص المحلل كان مهمًا في إضافة بعض المفردات على المكان؛ وذلك لتحقيق أكبر قدر من التأثير.

وحددت دراسة علياء عباس (٢٠٢٢) هدفها في تقديم دراسة مخصصة ودقيقة لقراءة النصوص المسرحية وبنائها الفني عند السيد حافظ من خلال الفضاء الدرامي، وفرضت طبيعة الدراسة الاستعانة بآليات المنهج الفني، وتوصلت الباحثة إلى مجموعة من النتائج أهمها: الفضاء الدرامي أسهم في قراءة نصوص السيد حافظ المسرحية، وأبرز قضاياه الإنسانية، ومزج بين الكوميديا والتراجيديا.

كما ركزت دراسة أحمد نبيل (٢٠٢٠) على البحث في البنية الدرامية لمسرح الخيال العلمي للطفل، وذلك بالكشف عن سيميائية النص المسرحي لاستقراء دلالاته، والوقوف على العناصر الفاعلة في سياق البنية الدرامية لرصد دلالاتها، وكيفية تفاعلها فيما بينها لإنتاج المعنى، وتنتمي إلى الدراسات التحليلية، وتعتمد على المنهج السيميائي، وأهم النتائج هي: عكست الإرشادات المسرحية العديد من الدلالات التي عمقت الحدث الدرامي؛ وعبرت بدلالاتها على زمان الحدث ومكانه.

لم تجد الباحثة دراسات سابقة تتناول الفضاء الدرامي في مسرح الكاتب بهيج إسماعيل من منظور سيميائي، لكن ركزت الدراسات المتاحة على تناول هذا الفضاء، وأخرى درست الفضاء الدرامي الداخلي والخارجي في النص والعرض، وهناك دراسات اهتمت بالسيميائية كمنهج مرتبط بالفضاءات الدرامية، ويلاحظ على تلك الدراسات مجملة؛ أن دراساتهم السيميائية اعتمدت مبدأ أساسيًا هو أن النص المسرحي لم يكتب إلا من أجل العرض مع التركيز على النص بوصفه أدبًا مقروءًا يستلزم العناية بالإرشادات المسرحية، فضلًا عن اختلاف متن الدراسة بيننا.

مشكلة الدراسة

تُعد السيميائية من المناهج التي تهتم بكل ما ينتمي إلى التجربة الإنسانية ومظاهر الوجود اليومي؛ ومهمة في تجديد الوعي النقدي وتحويله من الكلام الإنشائي المباشر- المعطيات النصية الظاهرة- لأحداث النص ووقائعه إلى التحليل والتصور الضمني المؤسس جماليًا ورمزيًا وبصريًا وتخيليًا لصياغة العلامات، وفهم الأيقونات، وتأويل الإشارات وإنتاجها؛ للكشف عن هويتها وطريقتها في إنتاج المعنى؛ ويتحقق كل ذلك من خلال كون النص نظامًا سيميائيًا من العلامات اللغوية الدالة المكتوبة أو المنطوقة، وهو مجموعة من الصور الذهنية التي يثيرها الدال في عقل القارئ.

لذا وجدت الباحثة أن تحديد جدوى هذه المنهجية من خلال التركيز على النص المسرحي بوصفه أدبًا مقروءًا يستلزم العناية بالإرشادات المسرحية؛ ولأنها قادرة على توصيل الصورة الذهنية الخاصة بالكاتب بصورة مباشرة إلى القارئ، ومحاولة فرض سيطرته على تلقي النص، ومن ثم نجد أن الفضاء الدرامي هو الداعم المرئي للنص ويفسر الحدث الدرامي المقدم داخله، ويعرض الصورة الذهنية التي تخلقها العلامات والأيقونات مماثلة للعرض المسرحي، ودعامة من دعاماته، يوليها الكاتب اهتمامًا كبيرًا وتمثل أيدولوجيته.

ونجد قلائل من الكتاب يمثل الاهتمام ببناء المشهد الذي يعتمد على الصورة داخل النص بكل مفرداتها، فهو يكتب لبناء العرض على خشبة المسرح مثل:"لينين الرملي، علي سالم، بهيج إسماعيل... وغيرهم"؛ مما يسهل على المخرج ترجمة النص إلى عرض مسرحي يصلح عرضه على الجمهور.

لذا تحاول الدراسة الحالية قراءة النص المسرحي "قطة بلدي" من خلال فضاءاته الدرامية المتعددة سواء أكان فضاءً داخليًا منظورًا/مباشر أي مدرك؛ أم كان فضاءً خارجيًا غير منظور/غير مباشر أي متخيل، وتحديد العلاقة بينهما وبين النص، وقدرته على إنتاج المعنى للقارئ والمخرج، وتمكينهم من فك شفرات النص، وفتح مغلقاته، وتحديد هويته.

ومن هنا تتحدد مشكلة الدراسة في التساؤل الرئيس التالي: **ما سيميائية الفضاء الدرامي في مسرح الكاتب بهيج إسماعيل داخل النص المسرحي "قطة بلدي" أنموذجًا؟**

أهمية الدراسة

تتمثل أهمية الدراسة في إدراك الباحثة لأهمية السيميائيات، وتحديد دور المناهج النقدية في رصد وسائل التوصيل والتأثير بين الكاتب والقارئ عبر النص الدرامي (قطة بلدي) لبهيج إسماعيل، وكذلك الدور الذي يمكن أن يؤديه الفضاء الدرامي وقدرته على إنتاج المعنى للقارئ وللمخرج، وستحاول الدراسة تناول الفضاءات الدرامية، وكيفية بنائها كما وردت في النص الدرامي، معتمدة على الفضاءات الدرامية المتشكلة في الإرشادات المسرحية، والمحددة في المنظر، والشخصيات، وانفعالاتها وإيماءاتها وحركاتها (الميزانسين)، وعنصري الزمان والمكان(الزمكانية)، التي يُبدعها الكاتب؛ ودورها في صياغة هذا الفضاء وتكوينه، كما يمكن أن تفيد الدراسة، وما توصلت إليه من نتائج ومقترحات كُتاب المسرح في تقديم أعمال تُبرز الفضاء الدرامي، وتجسد فكر الكاتب بصورة سليمة يستطيع المخرج تجسيدها بسهولة، وإبداع على خشبة المسرح.

أهداف الدراسة

تهدف الدراسة إلى بحث الفضاء الدرامي في مسرح بهيج إسماعيل بالكشف عن سيميائية النص الدرامي (قطة بلدي)؛ لاستقراء دلالاته الكامنة خلف فضائه الدرامي المتنوع والمتعدد، واعتماد الكاتب عليه، فيحوله من نص مقروءٍ إلى نص مُتخيل؛ وقدرته على إنتاج المعنى، وإبراز فلسفة الكاتب في رؤيته للعالم؛ وذلك بالتعرف على شفرات النص، وتحديد هويته من خلال بنيته الدرامية والإرشادات المسرحية داخل النص، والكشف عما يخالف المنهج التقليدي في تحليل النص الدرامي، من خلال ما يدلنا عليه الحوار.

تساؤلات الدراسة

تسعى الدراسة إلى الإجابة عن التساؤل الرئيس من خلال قراءة سيميائية النص المسرحي

"قطة بلدي" للكاتب بهيج إسماعيل للإجابة عن التساؤلات الفرعية التالية:

١. كيف أبرز بهيج العلامات السيميائية من خلال البنية الدرامية في النص المسرحي"قطة بلدي"؟
٢. كيف وظف الكاتب الإرشادات المسرحية في تشكيل الفضاء الدرامي داخل النص محل الدراسة؟
٣. كيف أسهم الكاتب في بناء فضاء درامي يعكس فلسفته وأيديولوجيته وتبنيه مُخيلة القارئ والمخرج؟
٤. ما العلاقة بين الفضاء الدرامي الداخلي والخارجي في النص محل الدراسة؟
٥. كيف أسهم الفضاء الدرامي في إنتاجية المعنى وتعدد الدلالات؟

منهج الدراسة ونوعها

تنتمي الدراسة الحالية إلى الدراسات التحليلية والتي تستهدف دراسة الفضاء الدرامي في مسرح الكاتب بهيج إسماعيل، وتعتمد على المنهج السيميائي لاستقراء دلالات النص المسرحي (قطة بلدي) وقدرته على إنتاج المعنى.

عينة الدراسة

تتمثل عينة الدراسة في النص المسرحي "قطة بلدي" للكاتب بهيج إسماعيل، والذي كُتب عام ٢٠٢٠/٢٠٢١م وتصدر عنوان كتابه الذي يضم أربع مسرحيات أخرى غيره(زنقة الرجالة، صفير البلبل، قوم يا مصري، مستعجلين)، حيث طوع الكاتب النص محل الدراسة لبناء مشاهده المسرحية معتمدة على الصورة داخله، فهو يكتب لبناء العرض على خشبة المسرح.

حدود الدراسة

- **حدود موضوعية:** يتحدد في دراسة سيميائية الفضاء الدرامي في مسرح الكاتب بهيج إسماعيل من خلال قراءة سيميائية للنص المسرحي "قطة بلدي".
- **حدود زمانية:**تشير إلى الزمن الذي كُتب خلاله النص المسرحي"قطة بلدي"عام ٢٠٢٠/٢٠٢١م.

مصطلحات الدراسة

السيميائية Sémiotique

لغويًا:"السومة بالضم، والسيمة والسمياء والسيمياء؛ بكسرهن: العلامة، وسوم الفرس تسويمًا، جعل عليه سيمةً، وقوله تعالى لِنُرْسِلَ عَلَيْهِمْ حِجَارَةً مِّن طِينٍ﴿٣٣﴾ مُّسَوَّمَةً عِندَ رَبِّكَ لِلْمُسْرِفِينَ﴿٣٤﴾ سورة الذاريات آية(٣٣،٣٤)، أي مُعَلمة بعلامةٍ يُعلم أنها ليست من حجارة الدنيا".(الفيروز آبادي،٢٠٠٨، ص٤٤٦)

اصطلاحًا:"السيميائية أو السيميولوجيا هي علم العلامات أو السيرورات التأويلية"(في:منذر عياشي، ٢٠١٧،ص٣)، ومفهوم السيميائية يدل على أنها نظام متسلسل من العلامات؛ ويكون خاضعًا لقواعد لغوية ضمن بيئة محددة".(Seif,F,2021,Pp 165-178)

وتقصد الباحثة إجرائيًا بالقراءة السيميائية للنص المسرحي، دراسة العلامات اللغوية، وغير اللغوية للكشف عن الأنساق البصرية، والإشارات والرموز الدالة في الإرشادات المسرحية، وتوجيهات الكاتب للكشف عن الطرق التي يسهم بها النص في بناء الفضاء الدرامي وتعزيز الجانب البصري؛ وذلك لتفسيرها لاستخراج المعنى المتشكل في البنية السيميائية العميقة، التي تساعد في تطوير فهم القارئ للنص من خلال رؤية متعمقة، وربطها بإنتاج المعنى.

الفضاء الدرامي Dramatic Space

هو الفضاء الذي يبنيه المتلقي لتحديد الإطار الذي يتطور فيه الحدث والشخصيات، إنه فضاء ينتمى إلى النص الدرامي الذي يبدو للعيان فقط في ميتالغة الناقد وأي متلق آخر، ينكب على عملية بنائه عبر الخيال (وبالترميز)simbolizacion خاصة هذا الفضاء، "وهو فضاء الصراع بين القوى الفاعلة في نموذجها الذي يشكل البنية العميقة في النص".(ماري إلياس وحنان قصاب،١٩٧٧،ص٣٣٩)

وتقصد الباحثة إجرائيًا بالفضاء الدرامي هو ذلك الفضاءالذي تبنيه مخيلة القارئ؛ وكل قارئ يبني صورة ذهنية خاصة به، متجددة ومتغيرة وفق ثقافته وميوله؛ معتمدًا على الإرشادات المسرحية، محققًا رؤية الكاتب وفلسفته في كتابة النص خاصةً عند كُتاب الواقعية، الذين اهتموا بتقديم وصف مفصل للفضاء منذ الكاتب النرويجي أبسن وحتى الآن.

مدخل مفاهيمي

أولًا: السيميائية Sémiotique

"السمة ضرب من العلامات مخصوص، كالسمات التي تكون على جسم الحيوان، أما الأمارة فهي جزء من العلامة، يتصل بالجانب الظاهر منها؛ لأن الأمارة تعني الظهور، أما الرمز فيأخذ طابعًا إشاريًا؛ نفهم منه ما يفهم في اللفظ والعبارة".(أبو الهلال العسكري،٢٠١٨،ص٩٩)

"وكلمة السيمياء العربية والتي تقابل (السيموطيقا Semiotics أو السميولوجياSemiology) عند الغربيين هي كلمة عربية أصلًا، بدليل الاشتقاقات المختلفة التي جاءت بها من جهة، وكثرة النصوص الفصيحة الرسمية التي وظفت فيها دالًا ومدلولًا التي أشارت إلى مفهوم العلامة بشكل مباشر"(آسيا جريوي،٢٠١٣،ص٣٢٨)،"لقد أطلق على هذه الرؤية اسم السميوطيقا التي نتبنى هنا الاسم المعرب لها وهو السيميائيات... لقد تبنت نتائجها النظرية والتطبيقية علوم كثيرة كالأنثروبولوجيا، والسوسيولوجيا، والتحليل النفسي، وكل ما له صلة بالآداب والفنون البصرية وغيرها، بل لقد شكلت السيميائيات منذ الخمسينات من القرن الماضي؛ تيارًا فكريًا أثرى الممارسة النقدية المعاصرة... واستنادًا إلى هذا، فإن الموضوع الرئيس للسيميائيات هو السيرورة المؤدية إلى إنتاج الدلالة، أي ما يطلق عليه في الاصطلاح السيميائي السميوز(semiosis) وهي في التصور الدلالي الغربي الفعل المؤدي إلى إنتاج الدلالات وتداولها"(سعيد بنكراد،٢٠١٢،ص١٠،٣٣).

"وإذا تتبعنا أقوال الجرجاني، فإننا نجده يتقارب مع مفهوم بيرس للعلامة، خاصة في موضوع قابليتها للتفسير، فالعلامة تتحول إلى متوالية من العلامات، تعوم في فضاء دلالي غير محدد"(أمل المشرف،٢٠٢٣،ص٦٥٦-٦٥٧)،"كذلك يمكن القول إذا كانت العلامة عند دو سوسير ذات طابع ثنائي dyadic tradition، فإن العلامة عند بيرس ذات طبيعة ثلاثية:"(الأيقونة،الرمز،والإشارة)" (جميل حمداوي،٢٠٢٠،ص٤٣)، وأكد جيرار أن أهم ما يميز جهود الفيلسوف الأمريكي عن جهود دو سوسير عالم اللغة الأوروبي، وتعريف بيرس للعلامة في منطوقه العام غامض؛ فالعلامة هي شيء ما يحل محل شيء ما بالنسبة لشخص ما من زاوية ما"(في:عبد الرحمن بوعلي،٢٠١١،ص٩٦)، ومن ثم طور بيرس مفهوم الصورة العقلية فجعلها في ذاتها علامة أيقونية، وجعل عملية التواصل بين الكاتب والقارئ ثلاث مراحل من الأيقونة معتمدة على اختلاف درجات التشابه:(الصورة، النموذج، الاستعارة)؛ فينظر لكل فكرة على أنها علامة لفكرة أخرى.

وترى عون(٢٠٠٢،ص٢٠٣) أن التشابه بين السيميائية والسيميولوجيا أمرًا مؤكدًا من خلال وحدة الموضوع؛ إلا أن التشابه الموحي بألا فرق بينهما سرعان ما يزول، لتظهر لأثره اختلافات

جوهرية تجعل منهما حقليين معرفيين لكل منهما منطلقات وتصورات ومفاهيم متباعدة، تتفاوت فيما بينهما ".

والنص باعتباره بنية دالة هو عبارة عن نظام سيميائي أو منظومة رمزية بالدرجة الأولى. (حسين خمري،٢٠٠٧،ص٢٣)

ثانيًا: الفضاء الدرامي

المكان/الفضاء Lugar espacio es pacio **:**"لفظة فضاء والتي تقابلها في الإسبانية كلمة تعني المكان الممكن الذي يطرحه النص بكل مشتملاته في خيال القارئ أو المبدعين من منفذيه، والذي يطرحونه فوق الفراغ الذي نراه على المنصة ليتحقق عليه الصورة المسرحية المتحركة في زمن العرض المسرحي، أما مصطلح (فضاء) فيطلق على المكان الذي يطرحه النص وفي تفاصيله، وعلى فراغ المنصة بعد أن تمتلئ بعناصر العرض، ومن هنا يمكن نسب الفضاء إلى شاغليه في اللعبة المسرحية سواء أكان ذلك على مستوى النص/المنصة/ الممثلين/ المبدعين/ الجمهور".(رضا غالب،٢٠٠٠،ص٧٥)

"الفضاء Space هو منطقة محددة"(Cambridgem,2019,p9)، وإن الفضاء بالمعنى الجغرافي لا يمكن أن يوجد بشكل مستقل؛ فهو يتوقف على العلامات اللفظية التي تشير إليه، والفضاء في المسرح ظاهرة أكثر تعقيدًا لأنه يشمل العديد من المجالات المسرحية المتميزة. (Michael Issacharoff,1989,Pp54)

وأكد مارسيل أنه اختلاف مفهوم الفضاء باختلاف الأديان والمذاهب والنظريات المسرحية بداية من الإغريق حتى عصرنا الحالي، وجد بعض الدراسات الحديثة تعاملت مع المكان بوصفه فضاء، لذا خرج الفضاء من وضعه الدال إلى دلالة على البعد الفلسفي(في:إبراهيم حمادة،١٩٩٣،ص٨)

الفضاء النصي Textual Space: إن مفهوم الفضاء النصي في السنوات الأخيرة بدأ يعرف طريقه إلى النقد العربي،"وهو ذلك الفضاء الكامن في المادة المكتوبة داخل نص المؤلف سواء أكان في ملفوظاتها النثرية أم كان في ملفوظاتها الشعرية، وفي منطوق الشخصيات من خلال التبادل الإشاري، والآن يتحقق للدراما أبعادها الثلاثة وهي: الشخصية والمكان والفعل سواء أكانوا يحملون إمكانات رؤيتهم تجسيدًا أم كانوا غير مرئيين"، ولا يقتصر تحديد هذا الفضاء على الملفوظ الكلامي وحده بل يعتمد على إرشادات المؤلف أيضًا، وتُعرف أن أوبرسفلد هذا الفضاء بالفضاء المادي لانحصاره بين دفتي كتاب، وعمومًا فإن الملفوظ الكلامي عبر الحوار والإرشادات يحققان معًا المادة الخام التي يعتمد عليها القارئ لبناء الفضاء الدرامي، أو يعتمد عليها المبدعون المتعددون لتحقيق الفضاء المنصالة- المنصة والصالة- بقيادة المخرج، والمفترض أن هذا الفضاء يحمل في طياته كل الفضاءات الوهمية الممكنة.(رضا غالب،٢٠٠٠،ص٧٥)

الفضاء الدرامي Dramatic Space: هو فضاء التخيل الذي يقرأه القارئ من خلال مرجعياته الفكرية والثقافية والجمالية في عملية التلقي للنص وتخيله لأحداثه الدرامية، واستنتاجه للعلامات السيميائية، والإشارات البصرية واللغوية، وحركة الشخصيات وتداخلها فيما بينها؛ وذلك للسباق مع الزمن في بناء الأحداث وتسلسلها لتجسيد النص الدرامي أمام القارئ والمخرج، ومن ثَم فهو فضاء يتشكل من لغة النص.(علي صاحب وحيدر كاظم،٢٠٢٣،ص٢٤٤)

وهو باختصار الفضاء الذي يصوغه الخطاب الدرامي، والذي ينتظم في جملة أنساق سيميائية مشكلًا "رسالة-عبر لغوية" أي أنه مكون سواء أكان داخل النص الدرامي الرئيس أم كان داخل النص الثانوي؛ أي الملاحظات وإرشادات المؤلف، فهو فضاء لفظي بامتياز، وفضاء لا يوجد

سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب؛ لذا فإنه يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلقه المؤلف الدرامي بجميع أجزائه".(أكرم يوسف، ٢٠١٠،ص٥٠)

ومن ثم عند التفكير لرسم صورة متخيلة من قبل القارئ لعالم النص وبنائه الدرامي ينشأ لدينا الفضاء الدرامي الذي يشيده الكاتب للقارئ عبر مخيلته لخلق مساحة تخيلية واسعة؛ أي أن هذا الفضاء هو الفضاء الذي تشغله الكتابة، فهو ناتج عن تفاعل الحدث مع حركة الشخصيات، ومع العناصر الفنية الأخرى، وتداخلهم فيما بينهم لبناء الأحداث الدرامية في تسلسل زمني محدد.

الفضاء الداخلي Interior Space: هو فضاء استعاري ذاتي أكثر من كونه فضاءً موضوعيًا، وينبع من التداعيات الذاتية لكل مبدعي نص العرض، عندما يقدمون مثلًا رؤية خاصة بهم تنعكس على العالم الداخلي لبعض الشخصيات، والتي بدورها قد تستدعي تداعيات مماثلة وذاتية لدى المتلقي(رضا غالب،٢٠٠٠،ص٧٥)،"وهو الفضاء المنظور على خشبة المسرح، وهو الفضاء الذي تدور فيه عملية التمثيل أمام عين المشاهد؛ والذي حدده الكاتب سلفًا أثناء الكتابة".(محمد حسين،٢٠٢٢، ص١٧٥)

الفضاء الخارجي Outer Space: يُعرفه حسين بأنه:"ذلك الفضاء غير المنظور، حيث تتطرق المسرحية إلى تحديد أماكن أخرى في الفضاء أبعد من الفضاء المنظور، ولا تُعرض هذه الأماكن فهي تقع خارج نطاق خشبة المسرح أو تتجه نحوها، ورغم أنه فضاء غير منظور بيد أنه تجري به عدد من الحوادث ذات الأهمية القصوى، ففي مسرحية "مكبث" لشكسبير يتم مقتل "دنكان" على يد ماكبث بعيدًا عن الفضاء الموجود على خشبة المسرح، وهو حدث مهم في بنية المسرحية". (في:محمد حسين،٢٠٢٢،ص١٧٥)

ولكنه يرى أن هذا التعريف لا يجب أن نسلم تمامًا بدقته لأنه ناقص؛ إذ لا بد أن يكون هذا الفضاء الخارجي امتدادًا للفضاء المنظور- الداخلي- متماشيًا معه ومرتبطًا به، وربما يظهر ذلك في لحظات الذروة في المسرحية، حيث تصور المسرحية حادثة قتل في الفضاء الخارجي حتى تصل صيحات القتيل للمشاهد بالفعل، ويتولد طباع سمعي عن الفضاء الخارجي الذي لا يراه المشاهد، والكاتب المسرحي المتمكن هو الذي يربط بين ما هو منظور وما هو غير منظور عن طريق عدة وسائل مثل: الحوار، أو أي وسيلة أخرى نحو(باب، نافذة... إلخ)، فالعلاقة وثيقة إذن بين الفضاء المنظور- أكثر قربًا من جماليات العرض- وغير المنظور الذي يدرك بعين الخيال من قبل(القارئ المشاهد)، لذا يمكنني أن أزعم أن الفضاء المسرحي الخارجي يرتبط بالدراما؛ أي بالنص، أكثر من ارتباطه بالعرض لأنه يعتمد على ما يُحكى أو على ما يُوصف، ومن ثم أقترح أن يُطلق عليه الفضاء الدرامي رغم التسليم التام بعدم الفصل بين ما هو منظور وما هو غير منظور لأن الدراما في النهاية وحدة واحدة، وإن الفضاء المسرحي المنظور(الداخلي)، والفضاء الدرامي غير منظور(الخارجي) يظلان وحدة تختلف تمامًا عن فضاء المسرح الذي يرتبط بخشبة المسرح والفضاء الحقيقي الذي يدور فيه العرض".(محمد حسين،٢٠٢٢،ص١٧٥-١٧٧)

ومن ثم يجب التمييز بين ما يُعرض للجمهور وما لا يُعرض؛ بين الفضاء على خشبة المسرح والفضاء خارجها، المرئي مقابل غير المرئي، هذه الثنائية هي تجسيد للجدل الجمالي الذي امتد لنحو ثلاثمائة عام من نظرية الدراما الفرنسية، وإن تمييز مثل هذا أمر بالغ الأهمية في الوسط الدرامي، الذي تعتمد آلياته غالبًا على التباين المتغير بين ما هو مرئي على خشبة المسرح، وما يتم إعادة هيكلته إلى وجود لفظي... وإن دراسة الفضاء الدرامي باعتباره نظامًا سيميائيًا في نص مسرحي معين يستلزم دراسة آلية الفضاء من مشهد إلى آخر، فضلًا عن الروابط بين الفضاء والعناصر المكونة الأخرى للأداء، إن الفضاء السيميائي في المسرح هو بحكم التعريف فضاء

عابر؛ ويتلخص تأثيرها عادة في تحويل الواقع الثابت إلى واقع ديناميكي، ولا يملك عالم السيميائيات في المسرح خيارًا سوى الرجوع إلى الوثائق المكتوبة التي نمتلكها عادة في أغلب العروض، فالنص العنصر الثابت الوحيد؛ ويسبق الأداء.(Michael Issacharoff,1989,Pp55-57)

ومن خلال ما سبق ذكره يمكن أن تستخلص الباحثة أن الفضاء الدرامي يختلف عن الفضاء المسرحي، الأول هو فضاء متخيل ينشأ من النص المسرحي ويتأثر بتصور القارئ، أما الثاني فهو تجسيد مادي للفضاء الدرامي على خشبة المسرح، ويعتمد على رؤية المخرج، فالعلاقة بينهما تكاملية، ويتيح الفضاء الدرامي للكاتب مساحة واسعة للتعبير عن رؤيته من خلال الرموز والدلالات، بينما يتيح الفضاء المسرحي للمتلقي تجربة حسية لهذا العالم المتخيل، وإن الفضاء الدرامي يصبح رمزيًا عندما يكون الفضاء المسرحي ملاحظ بالعين؛ أي أنهما موجودان في إدراكنا الحسي دون توقف، وأحدهما يساعد الآخر في بناء نفسه؛ وهكذا يتحقق الوهم المسرحي من خلال التفاعل بين الفضاءين.

قراءة في سيميائية النص المسرحي (قطة بلدي)(*)

أولًا: سيميائية العنوان:

تظهر لنا سيميائية النص من مجرد استقراء العنوان بصريًا وألسنيًا قبل الخوض في تفاصيله وما يحمله من دلالات ورموز فتهبه كينونته ووجوده، ويبقى علامة مركزية تشتغل من بداية النص حتى نهايته، إذ يظل فضاء العنونة يحتل الصدارة في النص حاضرًا ومؤثرًا وموجهًا في كل مراحل القراءة النصية، فهو الدال والنص هو المدلول حيث يرتبط ارتباطًا عضويًا بالنص، فيكمله ولا يتناقض معه.

وبالوقوف على عتبات عنوان النص المسرحي "قطة بلدي" نجده يتكون من شقين؛ الأول يشير إلى القطة وما تحمله من وجهين لعملة واحدة، وهي الوادعة والشراسة في آنٍ واحد، والشق الثاني كلمة بلدي والتي تدل على بلد ما أو انتماء أو وطنية، فحمل العنوان دلالة رمزية لشخصية القطة المشردة في الشارع منذ زمن، والتي من الصعب أن تتأقلم مع أجواء البيت؛ وما سيحدث لها؛ مما يثير تساؤلات في ذهن القارئ.

وعند الربط بين كلمة (القطة) وكلمة (بلدي) نجد أن الكلمتين تحملان علامة إشارية عن القط البلدي المصري؛ والذي يُعرف بألوانه المتعددة لأنه قط مُخلط هجين، ذو شعر طويل يساعده على التأقلم مع المناخ القاسي- الشارع- إلى جانب الذكاء والنشاط، وغالبًا ما يكون مستقلًا بذاته، وعنده ثقة بالنفس، ويصبح عدوانيًا لا يشعر بالخوف من الحيوانات التي تضايقه أو تؤذيه، فإذا غضب يمكنه أن يصبح مثل الأسد، وغالبًا ما يكون متسامحًا مع الحيوانات التي تكون لطيفة معه، كما أن حذره الكبير يجعله يهرب من أي إنسان يقترب منه، والقط البلدي ممكن أن يكون سمينًا؛ نظرًا لأنه يأكل جميع أنواع الأطعمة في الشارع، ومن ثم فهي علاقة منطقية ترشد القارئ إلى فكرة النص الدرامي.

ومن ثم نجد أن ارتباط العنوان بفكرة النص؛ هو بمثابة خطاب موازٍ يعزز المعنى ودلالاته؛ فالنص والعنوان متكاملان ومترابطان، وعنوان النص أشار إلى الشخصية الفاعلة في الحدث الدرامي والتي تحظى بشعبية واسعة، وكذلك يُستدل على أنها تدور في فضاء درامي مفتوح (الشارع)، وإن لم يكن المكان الوحيد الذي تجري فيه الأحداث؛ حتى يضمن بهيج استمرارية جذب

(*) بهيج إسماعيل.(٢٠٢٠)، قطة بلدي ومسرحيات أخرى- مختارات مسرحية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،ص١٣-٦٧.

القارئ وتشويقه، وإثارة العديد من التساؤلات لديه، فتحمل سمات الزمانية والمكانية، فلم يكن اختياره اعتباطًا؛ فهو ينبئ عن كاتب مسرحي شحذته التجارب؛ وهذا لا يعني أن عنوان النص قد أغلق أفق انتظار القارئ ولكنه حدده وعينه.

ثانيًا: منطلقات الفكرة

وهي الأسس التي تركز عليها الفكرة، والتي يعتمد عليها بناء هيكل العمل المسرحي؛ ليكون قابلًا للتطوير والتطبيق الفعلي، كما يعتمد عليها النص الدرامي، وتسهم في تشكيل البنية الدرامية، وتحديد هُوية العمل، ومن خلال هذه المنطلقات يتم بناء الفضاء الدرامي بشكل متكامل ومتناغم مع النص المسرحي، حيث تدعم جميع العناصر بعضها البعض؛ مما يُسهم في إنتاج المعنى وتحقيق التأثير المطلوب على القارئ.

وإن الرؤية البصرية الأولية لأي نص درامي لها دور مهم وحيوي في تحديد طبيعته من الناحية القرائية لذا لابد من التوقف عند فضاءاته المتعددة ومحاولة تفسيرها، وفهم دلالاتها، حيث تقوم فكرة النص الدرامي وحبكته المتطورة على تراجيديا اجتماعية إنسانية من الدرجة الأولى في بنياتها السطحية، وتناقش مشكلة القطة البلدي المشردة في الشارع، ويحكي لنا الراوي حكايتها المأساوية، ومطاردة الكلاب المغتصبة لها ليلًا، باحثة عن المسكن الآمن لتلجأ إليه، والطعام، والدفء، والأمان؛ وتمثل القطة هنا القوة الفاعلة في تحريك الحدث الدرامي إلى الأمام، فتحملها الخادمة المتعاطفة معها إلى منزل (حمدي بيه النادي) من طبقة الأثرياء والمتحكمين في الغذاء ورئيس اتحاد مستوردي الغذاء، أي مديرو الاحتكار(البلوتوقراطية)، والذي يصدر أوامره بمنع القطة من أكل اللحوم، والدجاج، واللبن، فتأكل فقط الفول والطعمية؛ حتى لا تصاب بالسعار، ولكن الخادمة لا تنصاع لأوامره؛ فتسرب إلى القطة قطعًا من اللحم والفراخ من طعامها الخاص رغم الغلاء؛ فتتجرأ القطة على اقتحام مجلس اتحاد مستوردي الغذاء، لنكتشف من خلال أفعالها أنهم اتحاد مصاصي دماء؛ لذا تهجم عليهم منتقمة منهم، وتعقرهم واحدً تلو الآخر.

ويرى جرجس شكري أن بهيج "بالإضافة إلى العودة بالمسرح إلى ينابيعه الروحية بصورة مختلفة ليجمع هذا الكاتب بين جماهيرية العرض مع الاحتفاظ برؤية عميقة لا تخلو من أسئلة الوجود وأزمة الإنسان في عصرنا الحالي المعاصر"؛"فلم يلتزم بهيج بأسلوب أو اتجاه ما بعينه؛ هو يطرح أسئلة الإنسان وقراءة اللحظة الراهنة"(في:بهيج إسماعيل،٢٠٢٠،ص٥-٦)، ويقول أيضًا أنه لم يحبس نفسه في قالب أو اتجاه مسرحي محدد بل تنقل بين أساليب ومدارس متعددة، وناقش قضايا الإنسان والمجتمع من خلال أساليب جمعت بين الواقعية، والفنتازيا، والعبث، والمسرح الشعري، وفي كل الأحوال كان هناك الشاعر الذي يكتب العرض المسرحي محافظًا على رؤيته الخاصة والعميقة".(في:بهيج إسماعيل،٢٠٢٠،ص١١)

لقد تناول بهيج مسرحية ذات طابع اجتماعي سياسي، وقدم قضايا شائكة ودائمة ومنها: قضية الفقر، الاحتكار، التدخل الأجنبي في الشئون الداخلية، وتتضمن عدة مشكلات يمكن محاولة حلها ومعالجتها؛ ليعبر لنا من خلال القطة المسكينة الفقيرة البائسة عن حال المواطن المصري في الفترات الأخيرة؛ والسلع الغذائية التي تم رفع أسعارها فيما بعد من خلال اتحاد مستوردي الغذاء "القوة المحتكرة"، وكذلك تحول المجتمع أمام التكنولوجيا والتدخل الخارجي ومحاولة لتغييب العقول، وهذه القضايا هي أكبر هموم القارئ ومشاغله في أي مكان، فهو كاتب مصري أصيل يهتم بواقع شعبه ومصيره في ظل التحولات السياسية والاقتصادية والاجتماعية، ويبرز أهم القضايا التي تواجه المواطن المصري البسيط وحجم معاناته داخل مجتمعه، فقد عبر عن المعاناة الممزوجة

بالأمل، المنتهية بتحقيق رغبة المواطن في الدفاع عن مستقبل أبنائه وحريتهم، فيهيئ القارئ لاستقبال القضية التي يطرحها النص الدرامي ويحرص على أن يحمل نصه رؤى ثاقبة تلامس وجدان القارئ.

ونكتشف عند قراءة النص أن بهيج يناقش قضايا الواقع في أسلوب مباشر وعن عمد في بعض الأحيان، فعندما ذكر أمريكا بشكل صريح ومباشر دون أن يحتاج إلى تأويل في موضعين داخل النص، وتدخلها المباشر في مجريات الأمور، وجاءت الرؤية الشعرية للكاتب لتخفف من حدة المباشرة في تناول القضية الشائكة المطروحة في النص الدرامي.

ابتسام: "والله يرحم ماما أمريكا رمانة الميزان".(قطة بلدي،ص٦٠)

ويحدثنا شكري أيضًا عن مناقشة بهيج لقضايا الواقع بصوره مباشرة وعن عمد في بعض الأحيان ففي مسرحية (زنقة الرجالة):"الحدث فيها يتطور بشكل يؤدي إلى التشويق من خلال أزمة انتظار الحل بصيغة أقرب لمسرح البوليفار إذ يبدأ العرض بمقدمة تطرح مشكلة النادي الذي يحتاج إلى دعم بعد أن أفلس وتتقدم راقصة لحل الأزمة، ثم سيدة أجنبية تأتي لتعرض حلًا لإنقاذ النادي، وفي مقابل المليارات التي تتعهد بدفعها تفرض شروطها، فالرموز واضحة لا تحتاج إلى تأويل".(في:بهيج إسماعيل،٢٠٢٠،ص١١)

ولقد فرضت القضايا التي يتناولها النص فضاءات درامية محددة، ومن ثم تُسهم الفضاءات الدرامية المتعددة والمتنوعة داخل نص"قطة بلدي" إسهامًا بالغًا في تحديد هويته، ويكشف عن ايدلوجية وفلسفة الكاتب الذي يستخدم حبكة متقنة في بنائها العميق الذي يحمل الكثير من الرمزية؛ والتي تعددت تبعًا لتعدد الفضاءات الدرامية المتنوعة؛ ليعبر لنا عن موقفه من الحياة ورؤيته التي يريد بثها للقارئ من خلال نصه تجاه الواقع بكل ما يحمله من تحولات وتغيرات.

ثالثًا: سميائية الشخصيات الدرامية

نقرأ الفعل الدرامي من خلال الفضاءات التي تمارس فيها الشخوص أفعالها، والتي توضح وتبرهن موقف الكاتب من القضية المطروحة، ففي البنية العميقة للنص تأتي التراجيديا كرد فعل لمصدر خوف القطة البلدي من خلال حبكة تقوم على الشك والمراوغة بينها وبين الكلاب ومن تعيش معهم في القصر؛ لتعيش مساحة ما بين الوهم والحقيقة، حياة مشاعة يقتحمها الجميع، والكلاب هنا تمثل اغتصاب الحياة الشرعية للمواطن، فهو ليس اغتصابًا بالمعنى المباشر للكلمة، ولكنهم اغتصبوا حياة القطة/المرأة، فلا يوجد معها زوج ولا أبناء -الأمومة والمستقبل- والأمان التي تحاول تحقيقه للأجيال القادمة ومن ثم يغتصبها المجتمع بأكمله.

وتصبح الأسماء بدلالاتها علامة مائزة مطابقة لدور الشخصية في النص، فهي تمثل عذابات الحياة لأي مواطن، وأكدت بوبيس "إن وظيفة الشخصية في النص تتوقف على تصور المؤلف لها وعلى ظهورها في النص، وعلى تفسير القراء والمشاهدين لها".(في:خالد سالم،٢٠٠١،ص٤٤٢)

ونجد رؤية الكاتب تختفي وراء كلام الراوي الذي يسرد مأساة القطة المشردة التي سيتولد عنها شراسة؛ لحماية حقوق أبنائها والدفاع عن مستقبلهم وكأنها تحولت إلى أسد.

الراوي:"هما الكلاب نفس الكلاب اللي سبق أكلوا ولادها وورثوها الهم.. نهشت صدورهم كلهم خلطت دموعهم بدمهم فتحت طريق أمان لعيالها حبايب أمهم".(قطة بلدي،ص٦٧)

ومن ثم استطاع الكاتب من خلال استدعاء شخصية الراوي- باعتباره شخصية تراثية ذات طابع شعبي يعكس رؤية المجتمع للواقع- وشخصيات المسرحية أن يرسخ الأيديولوجيا التي

يعتنقها؛ فكأنه لسان حال المجتمع الذي تمرد من خلال القطة/المرأة على الأوضاع الراهنة؛ مما يوفر إطارًا للحكاية أو الرسالة، ويضيف عمقًا لها، وفهمًا أفضل للفكرة المراد توصيلها إلى القارئ.

ويلاحظ أن الكاتب قد استعان بالراوي في نصه تقنية بريختية وأداة ملحمية مؤثرة في مشاعر القارئ وعواطفه، ويمكن أن يكون له أيضًا دور في توجيهه وجذب انتباهه؛ وإبراز المغزى العميق للمسرحية، وهذه تقنية ترفض المسرح الدرامي القائم على المحاكاة من خلال كسر الإيهام المسرحي، بهدف خلق علاقة مختلفة بين القارئ وواقعه؛ ولا تعرضه حكاية متسلسلة وإنما كحدث متقطع وعلى شكل مشاهد، حيث يسرد لنا الأحداث ويعلق عليها في الوقت ذاته، ومن ثم استخدمه تقنية ضرورية هدفها إبعاد عاطفة القارئ، والابقاء على ذهنه يقظًا ليفكر في الحل، على نقيض المسرح الأرسطي الذي يقوم على إيهامه بأن ما يجري أمامه حقيقة، حيث يسرد لنا الأحداث ويعلق عليها في الوقت ذاته.

يتخلى المؤلفون والمخرجون والممثلون عن محاولة إيهام المشاهدين بالحقيقة، ويتحولون إلى ضرب جديد من التأليف، تكون غايته مشاهد تروي أحداثًا ما، تعبر في مجموعها عن فكرة أو قضية، دون أن تخلق من المواقف المتوترة والصراع الدرامي ما يثير انفعال المشاهد، أو يدفعه إلى توهم الحقيقة، أو الاندماج مع بعض الشخصيات.(عبدالقادر القط،١٩٧٨،ص٤٢١-٤٢٢)

لقد وجدت الباحثة أن توظيف الكاتب لشخصية الراوي الغرض منها أن يصبح رمزًا للذاكرة الشعبية الجماعية، التي تمثل المجتمع وتعيد إحياءه للتأكيد على هويته، وذلك إيمانًا منه بأهمية استدعاء الفنون الشعبية في المسرح، ليس فقط أداة للتسلية؛ بل لتبسيط الأحداث الدرامية وتقديمها بطريقة مألوفة للقارئ؛ مما يجعله أكثر تفاعلًا معها، واستخدامه أيضًا وسيلة سيميائية للتعبير عن الهُوية، والمقاومة ضد الظلم، والقهر، والخوف، وتعزيز الوعي الجماهيري بما يحدث من صراع بين الشعب والقوى المتحكمة فيه.

لقد لاحظت الباحثة من خلال سيميائية الشخصيات، وطريقة عرضها، وظهورها، والتي يبدعها الكاتب لدورها البارز في صياغة الفضاء الدرامي وتكوينه؛ أنه يوجد شخصية مرتبطة بحدث ينمو ما عدا الراوي الذي كان مراقبًا للأحداث عليمًا بكل شيء حتى دواخل النفوس أحيانًا فهو صاحب معلومات وفيرة عن الشخوص، مقدمًا الأحداث والأشخاص، ومعلقًا عليها، وممهدًا لأفعال الشخوص وتطوراتها، ويقدم النصائح لهم، واصفًا لما تقوم به أحيانًا أخرى، وأحيانًا تنطق شخوصه بالحكمة المستخلصة من الأحداث والمواقف الدرامية، لذا وظفه بهيج في بداية الحدث ونهايته، أي ظهر في شكل ضمير الشعب، ويتوجه بخطابه إلى القارئ مباشرة ليُحرك فيه ضميره، ويلفت انتباهه إلى ما يحدث وراءه.

الراوي:(تدخل إلى المسرح أمرأه أو شابة غير مميزة الملامح ينسدل شعرها الطويل على وجهها المذعور مطاردة من مجهول لا تدري إلى أين)؛(... لفت بها الدنيا بليلها وبردها.. لفات كثيرة بدون عدد... وخدتها كل الدوامات.. ماتت سبع مرات وصحيت تاني بالروح اللي باقية.. روح العيال).(قطة بلدي،ص١٨،١٦)

ومما سبق عرضه يتضح أن بهيج أحسن في توظيف الراوي، وقلص وجوده في النص رغم دوره المؤثر في اختزال الأحداث، وتعريفنا بالشخصية الفاعلة في الحدث؛ ويمدنا بالصورة المشهدية المتخيلة الكاملة عن الشخصيات التي لها دور بارز في تشكيل الفضاء الدرامي الذي تشترك فيه، حيث ظهر في المشهد الافتتاحي/الاستهلالي والختامي فقط - سيميائية الافتتاح وفضاؤها المباشر، والختام وفضاؤها غير المباشر- رغم علمه بكل شيء وسرده لأفعال الشخوص أي تحويل الدراما المسرحية إلى سرد درامي لغوي، وشعر مرسل خاصةً في المشهد الافتتاحي،

لكنه أجاد في إيجاد مساحة للدراما يتخيلها القارئ من خلال الفضاءات الخارجية غير المنظورة للمشهد متجسدة في الكر والفر بين القطة والكلاب ليلًا في الشارع.

ونجد الكاتب يلجأ أيضًا للمجموعة/الكورس Chorus وهي تسمية معروفة في عالم المسرح، وعرفتها الشعوب القديمة في غالبيتها لأن الغناء الجماعي والرقص كانا جُزءًا من العبادة في كثير من الديانات، وجاءت في موضعين فقط في المشهد الرابع؛ في غرفة الاجتماعات بالدور العلوي للقصر، وأثناء عشاء الاتحاد، واستخدمها بدلًا من استخدام الراوي في هذا المشهد، ومن ثم استطاع بهيج أن يوظفها في النص لخدمة الحدث الدرامي، ومساعدة القارئ في استيعاب الحدث وتخيله، واهتمامه عند الكتابة ببناء المشهد الذي يعتمد على الصورة لمساعدة المخرج على بناء رؤية مبدعة للنص المسرحي.

ومن ثم يستطيع المخرج أن ينقل الجوقة من وظيفتها التقليدية الساكنة إلى وظيفة ديناميكية، واستفاد من الحوارات التي أضافها إليها في تجسيد العديد من الانفعالات التي لا تستطيع التعبير عنها، فتؤديها بحركات وتكوينات توحي بانفعالات الشخصيات الرئيسة، وفي حالة افتقار العرض لوجودها فإن ذلك يحدث خللًا في منظومته، كما يمكن النظر إليها وفق نظام العلامات التي لها القدرة على بث معاني ودلالات تتناسب وذهنية المتفرج الحالي.(عادل سالم،٢٠١٤،ص٧٠١-٧٠٢)

فهي"مجموعة من الممثلين يمثلون دورًا أساسيًا في المسرحية، مواطنون أو نساء وظيفتهم التعليق على الحبكة ويشتركون في تطويرها"(سميرالجلبي،١٩٩٣،ص٤٢-٤٣)،"ومجموعة من المغنين، أو الراقصين، أو الصامتين، أو المعلقين تؤدي وظيفتها مجتمعة أو تفاريق، وتشترك في التمثيل بتعليقاتها على الأحداث، أو بتحاورها مع الممثلين، أو بصمتها"(إبراهيم حمادة،١٩٧١، ص١٢٤)، "وتفسير أقوال الممثلين أو التعليق على الأحداث الجارية، أو مساعدة المتفرجين على إدراك بواعث الحدث".(عبد المعطي شعراوي،١٩٦٦،ص٩١)

المجموعة:"ألف ميم.. ألف تانية.. احنا ملوك الزاد في الدنيا.. احنا ملوك الطعام في الحرب وفي السلام.. ومفتاح التلاجة معانا"؛"قوتنا في المال والسلطة.. مصالحنا واحدة ومترابطة من أمريكا لروما لمالطة ولبلاد الأفيال.. احنا ملوك الزاد في الدنيا.(قطة بلدي، ص٣٩،٤٠)

وبشكل عام تلعب المجموعات دورًا دراميًا خاصًا يُخفف من توتر الحدث الدرامي، ويكسر الإيهام؛ لأن طبيعة خطابها تختلف عن طبيعة الحوار بين الشخصيات، فالمقاطع التي تؤديها تُضفي تنوعًا على شكل الخطاب والبُعد الشعري المرسل فيه، وهي تحمل في كثير من الأحيان أيدولوجية الكاتب وفلسفته، وتُعبر عن رأي الجماعة، ومن ثم استخدم بهيج الراوي والمجموعات لتصوير الحدث وتكثيفه في ذهن القارئ.

وبالقراءة السيميائية لباقي الشخصيات الدرامية، مثلت علامات سيميائية لها دلالات موظفة توظيفًا فنيًا في النص، ووجد أنها تشارك في بنية النص، وظهورها داخل النص المقروء قد تتحول إلى أيقونة لها علاقة وظيفية، وهذه الأيقونة جاءت وصفًا جماعيًا لجمع الناس (الشعب)، ووظفها الكاتب للكشف عن مختلف طبائع المجتمع من انتهازيين وبيروقراطيين وغيرها من السلبيات المتعددة؛ أراد من خلالها فتح عيون على حقائق لم تكن تبدو على درجة من الوضوح للقارئ.

ويرى جرجيس أن:"شخصيات بهيج أقرب إلى فلسفة اللامنتمي التي ترغب في تغيير العالم ولا تلتزم بالقواعد والمعايير المتعارف عليها، والتي دونها يتحول العالم إلى حديقة حيوانات". (في:بهيج إسماعيل،٢٠٢٠،ص٩)

والنص الذي بين أيدينا يسمح للشخوص متمثلة في:(القطة/المرأة/منصورة)- التي تشابهن في التشرد، والضياع، والخوف الذي ملأ القلب- أن يستعرضوا أنفسهم، ويعبروا عن مواقفهم وآرائهم داخل المجتمع رغم تسلط القوة الاحتكارية وطغيانها ونفوذها، وهذه الشخوص تطرح أسئلة عدة في ذهن القارئ أهم شخصيات واحدة أم لا؟؛ ودائمًا ما يُلمح لنا الحوار الدرامي داخل النص بذلك، ويعرض لنا أيضًا شخوص هذه القوى والتي تمتلك القدرة على فرض الأسعار التي تريدها دون وجود أي منافس متمثلة في شخصية (حمدي بيه النادي) رئيس مجلس إدارة اتحاد مستوردي الغذاء، الذي يرمز إلى الوجه الآخر للسلطة التي تسعى إلى قمع الشعب واستغلاله ،واستفزازه، وسرقته، واستغلال منصبه أيضًا في تمرير مصالحه الشخصية، وكلمة (النادي) في الاسم للدلالة على أنه مصدر لتجمع أعضاء الاتحاد وتدريبهم، أما زوجته سعاد القاضي فتمثل ماضيه؛ والتي تفهم كل ما يدور حولها ولكنها صامتة معظم الوقت، وسيميائية شخصيتها تكمن في لقب القاضي الذي يسمع الأدلة والتفاصيل وهو منصت ومراقب للأحداث بالدرجة الأولى، فلا يكون له دور فاعل في سير الأمور والحوادث ولكنه يحكم في نهايتها، وعندما يحكم بالعدل يُتهم بالجنون لقول الحق؛ لذا أدخلها حمدي مستشفى المجانين، أما سوسن سكرتيرة حمدي فهي تمثل المستقبل بالنسبة إليه، وشخصية ابتسام التي تمشي وتتكلم بدلال طوال الوقت؛ يستطيع حمدي استخدامها لإنجاز كل أعماله.

المرأة:"أنا عارفة ومجربة.. قلبي معاكي".
القطة:"أنا حاسة كأنك أمي".
سعاد:"... ودلوقتي مصاحب سوسن سكرترته من ورا ابتسام ومصاحب ابتسام من وراها وكل واحدة فيهم عارفة إنه مصاحب التانية وموافقة وأنا قاعدة أتفرج على الكل".(قطة بلدي،ص٣٤،٢٤،٢٣)

أما شخوص أعضاء الاتحادات الأربعة الرئيسة فعمد الكاتب إلى ذكر التفاصيل الدقيقة لهم، ووضع لكل شخصية لازمة "كاريزما" لتدل عليه وعلى طبيعة عمله، واستخدام الفعل في وصفهم ليبعث الحياة لشخصياته في ذهن القارئ،فنجد شخصية المعلم عبده الزفر(اتحاد أسماك الجمهورية) رائحته نفاذة تزعج من حوله، صوته عالي ومرتفع طوال الوقت، أما الدكتور برهام (اتحاد مستوردي الدواء) فنحيف؛ صوته متحشرج دائمًا، لا يستغنى عن السيجار الطويل في يده، ويحتاج عملية في الحلق، ويركب مكانه صفارة(دلالة على التحكم في المخدرات مثل: رجل المرور)، بينما جاء بشخصية الدكتورة رباب (ستتزوج من برهام) التي عاشت ما يقرب من عشرين عامًا في باريس بلد الانفتاح والحرية، وهي تمثل الثقافة، والفكر المستنير داخل النص؛ لأنها حصلت على الدكتوراه من جامعة السربون، أفضل الجامعات في العالم، ثم يظهر لنا شخصية المعلم أحمد بعرور أهم شخوص الاتحاد على الاطلاق (اتحاد مستوردي اللحوم) وهو سمين جدًا؛ لا يستطيع التنفس بسهولة دليل على عدم قدرته على التحكم في شهواته وغرائزه وضيق أفقه؛ وأن همه وشغله الشاغل غذاء البطن لا العقل، فسرد لنا الكاتب أحداثًا تخص اللحوم ثم الأسماك ومن بعدهم الدواء المحلي أو المستورد، ومن ثم دلل على أهمية اللحوم، والمعاناة التي يتكبدها المواطن للحصول عليها، ودلالة سيميائية مهمة على أكل لحم المواطن وحقوقه، المغلوب على أمره.

برهام:"قربت تموت ياسيد بعرور حتموت.. حد في الدنيا يفطر بلية خروف ويشرب سمنة بلدي؟!"
عبده الزفر:"دا فطار الملوك يا دكتور برهام كان فطار الملك فاروق".(قطة بلدي،ص٣٠)

وتُظهر لنا الأحداث شخصية روبي وهو أيقونة دالة على التدخل الخارجي، والتحكم بشكل كامل لمجريات الأمور مستغلة التطور التكنولوجي الهائل في جميع المجالات، ويدلل على تحكم الدول العظمى -أمريكا- في المواطن عن طريق الاقتصاد، والغزو الثقافي المتمثل في وسائل الإعلام-التلفاز؛ لسرعة انتشارها، وتأثيرها القوي على متلقيها، وتخلق واقعًا يحاكي الحقيقية أو يتنافى معها تمامًا، فهي مضللة لعقول متابعيها من خلال الترويج للإشاعات، وتحدث تأثيرًا أقوى وأكبر من خوض الحروب واستخدام الأسلحة، لذا يُصر حمدي أن يمتلك إحدى تلك الوسائل؛ لأن نتائجها سريعة ومضمونة ومُجدية بالنسبة إليه.

ونجد أن الفضاء الخارجي غير المنظور يبرز كل شخصية في النص على حدة؛ ويمثل، مكنونها النفسي والعالم الخاص بها، كما يحمل مستويين من التخيل، وهنا يتخيل القارئ شخوص المسرحية لإمكانية حدوث هذه الشائعة وما يمكن أن يترتب عليها، ويتخيلها رغم معرفته أنها شائعة، وتجسد ذلك في المشهد الخامس من خلال وسائل الاعلام متمثلة في التلفاز/الأستوديو، والذي يستغله القوة المحتكرة، والسلطة، والتدخل الخارجي، ومن ثم يجعلنا الكاتب نتوغل في الفضاء الدرامي الذي يبنيه ويشارك القارئ معه خياليًا من خلاله.

سوسن:"هامسة لروبي ركز على المستورد زي ما قال الدكتور برهام".

روبي:"نصحية للمشاهدين خليك في المستورد".

ص.منصورة:"... أنا عرفاك كويس وعارفة اللي مشغلك...".(قطة بلدي،ص٥٠)

وفي موضع آخر من النص نجد الكاتب يبرهن على فاعلية الشائعات لإحباط محاولات الدولة للحد من الاحتكار ونجد ذلك متمثلًا في:

عبده الزفر:"... نشغل أخوانا بتوع الاشاعات يقولوا إنها لحمة صيني مضروبة ولا وقيع ولا فطيس".(قطة بلدي،ص٦٢،٥٠)

وصوت منصورة الخادمة هنا وحوارها مع سوسن المذيعة (تمثل الاتحاد)، وروبي (يمثل التدخل الخارجي) يؤكد على وعيها بأن المعلومات التي يصدرها روبي مغلوطة؛ رغم بساطتها، وأكد الكاتب على ذلك في أكثر من مناقشة خاصة بالأسماك واللحوم.

وعرف روحي بلعبكي (١٩٩٥،ص٥٩٨) كلمة روب في المعجم "لبن رائب" أي الذين شربوا من الرائب فسكروا، لذا استخدمه بهيج دليلًا على تغيب العقل والبعد عن الواقع؛ فيبني الوهم في عقول من حوله.

حمدي:"دا الاتحاد العام العالمي مديهولنا كادو هدية.. بيقول أن الروبوتات هي اللي هتحكم العالم قريب..."؛"من الآخر كده عاوز نشترى قناة ولا اتنين من قنوات التليفزيون ونبث فيهم اعلاناتنا".(قطة بلدي،ص٢٦)

لذا تظل وظيفة الحدث الدرامي هي استعراض رأي تجاه موقف معين أكثر من الكشف عن صراعات الشخصية، ومن خلال القراءة المتعمقة والمتأنية للفضاء الدرامي يمكننا استنتاج الحدث الدرامي والإحساس بتحولاته الحوارية، وتجلياته الصراعية، وحبكته المتطورة قبل أن يصرح بها المؤلف على لسان الشخوص.

وهكذا يتضح لنا مما تقدم إجمالًا معنًا خفيًا؛ حيث رمى الكاتب إلى أن جميع العلاقات تتحول في بنية النص إلى دلالات تكسبها مدلولات جديدة تتشكل سيميائيًا من خلال تقابلات ثنائية للشخوص؛ تبرز دلالاتها في إدراك القارئ لحقيقة أن الوطن مستهدف من عدو يمكن أن يأتي في أية لحظة ومن أي مكان.

رابعًا: سيميائية اللغة الحوارية

الحوار الدرامي لا يقتصر على مجرد تبادل الكلام بين الشخوص بل يمتد لإبراز الشخصيات الدرامية وتغيراتها، وتشكيل الفضاء الدرامي الذي تدور فيه الأحداث، وهو أحد العناصر الأساسية في بنائه، حيث تُسهم اللغة الحوارية بشكل كبير في تطور الأحداث وتعميق رؤية الكاتب وفكره من خلال حوار الشخوص، الذي يعزيز الصراع وتطوره داخل الفضاء الدرامي، أن الحوار الدرامي هو الوسيلة الأساسية لتقديم الصراع، مما يدفع الأحداث الدرامية إلى الأمام.

لقد اتسمت اللغة الحوارية التي استعملها الكاتب في النص بالتنوع، والثراء والبساطة، ووضوح اللغة العامية القريبة من الشعب المصري البسيط، والتي تتيح للقارئ فهم مفردات مضمونها؛ فيستطيع من خلالها اكتشاف حقيقة الشخصيات، وإن كانت لغته متنوعة متباينة بين الشعر المرسل والنثر العامي.

ويتفق كل من رضا غالب، وعصام عبد العزيز، وبهيج إسماعيل في:"أن اتجاه أجيال الكُتاب منذ الثمانينات إلى كتابة الشعر، وليس المقصود هنا الشعر العمودي، ولا شعر التفعيلة إنما الشعر المرسل؛ وهو نوع من الكتابة لا يحتاج إلى موهبة أدبية.. والشعر والرواية فعلان للكتابة ينتهيان بمجرد نشرهما في كتاب على العكس من المسرح الذي يحتاج إلى تنفيذه من نص مكتوب، وعرض مرئي حتى تكتمل وظيفته.. وإذا لم يشعر الكاتب أن عمله قابل للتنفيذ فسيحبط ويهجر هذا النوع من الكتابة تمامًا".(في:سليم كتشنر،٢٠٠٩،ص٨)

الراوي:"والجوع بيشهق جوا بطن محملة .. والحمل في البطن الثقيلة بيتنفض.. الليلة طاب.. آن الآوان يخرج إلى الدنيا الخراب...".(قطة بلدي،ص١٧)

وجمع بهيج أيضًا بين اللغة العامية وأحيانًا العربية الفصحى والإنجليزية والكلمات المعربة؛ مما يعكس تنوع الشخصيات وتعدد خلفياتها الثقافية، واتحاد أكثر من دولة للتآمر على المواطن الضعيف، والمقهور، فاستعمل صانع النص في أكثر من موضع لغة هجينة تناسب الطبقة الاجتماعية وتعكس هوية كل طبقة، وتناسب القضية المطروحة، وتبين المغزى من توظيفها، ويؤكد على اهتماماته الفكرية، والمعرفية، ويستعملها في تأسيس منظومة منتجة للدلالات.

فنجد شخصية القطة تتكلم بلغة بسيطة أقرب إلى الشعب المصري البسيط (الطبقة الشعبية الدنيا)، أما شخصية الدكتورة رباب فتنتمى إلى الطبقة الأرستقراطية أو النخبة العليا، وشخصية روبي تستخدم لغات متنوعة دليلًا على اتحاد دول معينة؛ أرسلوا الروبوت لتحقيق أغراضهم، وجاءت شخصية (حمدي بيه) مستخدمًا أحيانًا لغة رسمية تعبر عن سلطته، أما شخصية سعاد تعبر عن بنت البلد التي ساندت الزوج حتى أصبح له اسمًا في السوق؛ وجاء الكاتب بها في موضع واحد من النص تُغني باللغة التركية كنوع من السلطنة والاندماج، أما شخصية (إيهاب رامي) أخصائي الأورام الذي كان يصحح لروبي وللمشاهدين المعلومات المغلوطة التي كان يروج لها عن طريق وسائل الإعلام متمثلة في التلفاز؛ فهو يمثل فئة العلماء داخل النص(الطبقة الوسطى المثقفة)، وقد نجح الكاتب من الناحية الدرامية في تصوير كل ذلك مما يعزز من حيوية النص؛ ويتيح تفاعلًا سيميائيًا بين مختلف الطبقات الاجتماعية التي تمثلها الشخصيات، لكن هذا التنوع لدراسة المجتمع المصري يتطلب مستوى من الفهم المتنوع بين القراء.

روبي:"أهلًا أهلًا..مرحبًاWelcomeبون سوار..جود أفننج"؛"صح..تمام.. ييس..وي".

د.إيهاب:"أحب أوضح معلومات للدكتور روبي عن اللحوم".

منصورة:"(تغني) لما بدا يتثنى.. حبي الجمال فتنا أمان أمان أمان".(قطة بلدي، ص٤٥،٤٧،٦٤)

ويُؤخذ على الكاتب أنه لما يأت بشخصية الدكتورة رباب متحدثة باللغة الفرنسية ولو بكلمة واحدة؛ بل جعلها تتكلم لغة عامية، وجاء ببعض الكلمات الإنجليزية في حديثها في أكثر من موضع؛ رغم مُكوثها في باريس عشرين عامًا، وعلى النقيض جعل روبي يتكلم بأكثر من لغة ومنها الفرنسية.

رباب:"سوري يامدام.. أنا أصلي كنت غايبة عن مصر عشر سنين في باريس وجيت لما بابا توفى كنت بعمل دكتوراة في السوربون وواخدة على الأسماء الأجنبية"، "خلاص يادكتور برهام No Problem".(قطة بلدي،ص٣٢)

ومن ثم جاءت سيميائية الصراع هنا نتيجة حتمية بين الطبقة الثرية متمثلة في الاتحاد، والطبقة الدونية متمثلة في القطة/المرأة، وهناك صراعان الأول صراع خارجي وجاء ضعيفًا لأنه بين قوتين غير متكافئتين، والآخر صراع داخلي بتداعيات نفسية معقدة؛ لأنه صراع بين الحياة والموت، وبين الخوف والأمان، عاشته القطة نفسيًا قبل معايشة اللحظة الدرامية وتداعيتها، وحيرتها النفسية، ويزداد الصراع النفسي الداخلي حدة في لحظات فقدان أولادها، وفقدها الأمومة، ورعبها عليهم، واتهمها بأكلهم، وعدم تذكرها ذلك، وهذا كله استدعى محفزات من أدوات السيميائية مثل:(الصمت، الصراخ، الظلام، الكلاب) مما جسد لحظة الفقد وما بعدها من معاناة، فحول الكاتب الصراع النفسي وأساس فكرة النص الدرامي الوجودي الفلسفي إلى صراع مادي يحمل معه السؤال الوجودي، وعذابات الحياة والموت معًا.

الراوي:"صوت الكلاب.. همه الكلاب.. نفس الكلاب.. إيه اللي جابهم عندها؟ مين اللي عرفهم مكانها ودلهم!.. صابها الجنان.. أكلت عيالها كلهم وكأنهم حبة فيران.. وكأنها مش أمهم".

القطة:"من يوم ما قالوا: إني أكلت ولادي وأنا ماليش نفس للدنيا.. فيه أم تاكل عيالها؟.. أنا ما أكلتش عيالي أنا كنت بخبيهم... نقلتهم للشارع واحد ورا التاني عشان خايفة عليهم رجعت ملقتهمش.. كلوهم الكلاب".(قطة بلدي،ص٢٠،٢١،٢٤)

والمتأمل لهذا الحوار يجد أن العلامة الحوارية قد أسهمت في كيفية محاولة حل مشكلة القطة التي كادت تفقد صوابها بسبب فقد أبنائها، فالإشارة اللغوية هنا تدل سيميائيًا على الخوف الصريح، والأدرينالين الذي يتدفق في عروقها، لا تُدرك مصيرها والقلق يعتريها، حيث تفقد أمومتها، ومحاولتها تخطي العقبات بكل السبل؛ بإنهاء مرحلة وبدء مرحلة جديدة تعيشها الأم المكلومة من دون أولادها؛ فتترك الخوف جانبًا، وجسد الكاتب الصراع الدرامي الناتج عن تفاعل القطة مع الحدث وتصادم الأفكار، والمشاعر لإقناع القارئ بذلك، والتعايش مع الحدث الدرامي الذي يجسد ادعاء الباطل ودلالة حية على محاولة الوطن الحفاظ على المواطن الكادح من التدخل الخارجي؛ ولكن مع تلك المحاولات يتم الادعاء عليه بالظلم والفساد ليحبطوا كل مقاومة لديه.

نوسة:"كان نفسي أعيد معاهم لو كانوا عاشوا... أنا كنت صابرة ومتحملة الذل عشانهم... كانوا هما الخوف اللي جوايا.. لكن دلوقتي بعد ما راحوا أخاف على أيه وأخاف ليه!".(قطة بلدي، ص٦٥)

وتبرز المناجاة هنا كم الحيرة والحسرة من قبل (نوسة) على حالها وحال أبنائها، فعبرت عن مكنونها النفسي لشخصية منصورة الخادمة التي تمثل مصر.

وجعل بهيج الشخصيات تتصادم فيما بينها، وتنتقد بعضها بعضا، حيث يبرز تبعية بعض الشخوص في النص وعدم وعيهم بذلك، فالواقع المعاش هو جوهر الصراع داخل النص، ونستطيع اكتشاف ذلك من خلال الحوار التالي في وسائل الإعلام (شاشة التلفاز):

روبي:"الناس في مصر معلوماتهم الغذائية ضعيفة"؛"بيكلوا أي حاجة من غير ما يعرفوا قيمتها الغذائية"

ص.بعرور:"الكلام دا غلط يا دكتور أنا بفطر الصبح بلية خروف وصحتي بمب أهو.. يسعل".

د.ايهاب:"ما أنا سامعك بتمأمأ أهه".(قطة بلدي،ص٤٦،٤٧)

ونجد الكاتب يستعين في اللغة الحوارية ببعض من الأمثال والحكم الشعبية التي استقاها من التراث؛ وهي دارجة ومعروفة لدى المواطن المصري، وتحتل مكانة كبيرة في أحاديثه اليومية، وهي دلالة سيميائية تعبر عن الموروث الثقافي للمجتمع، وعبرت أيضًا عن الواقع المتردي، وتنبأت بواقع أفضل وأكثر حرية، وتنعكس من خلالها عقلية الشعب، وطريقة معيشته، وأخلاقه وعاداته، وتقاليده، وقيمه؛ فهي صوت الشعب، وعادةً ما توظف في الحوار لتقديم نصيحة وتدعيمها بالحجة، والتي أعطت جمالية للنص.

المجموعة:"الرزق يحب الخفية".

نوسة:"البيت بيت أبونا والغرب يطردونا"

عبده:"حاوريني ياطيطة ... ودنك منين ياجحا".(قطة بلدي،ص٣٩،٥٣،٦٢)

لقد استخدم الكاتب الأمثال الشعبية هنا دلالة سيميائية للتعبير عن القضية الفلسطينية، وكناية عن التحكم في الأرض دون وجه حق، كما تنقل صمود الشعب الفلسطيني مقابل طغيان الكيان الصهيوني.

نوسة:"أنت بتطردني ياربرب"؛"أنا بموت وبصحى تاني أنا بسبع تروح".(قطة بلدي، ص٥٣،٥٤)

فالأمثال الشعبية أحد أشكال الأدب الشعبي التي تعبر عن العقلية الشعبية للمجتمع، وتشكل جزءًا أساسيًا من الهُوية الثقافية، والوطنية بما تحتويه من دلالات سيميائية، ورموزًا عميقة تعكس تجارب الأجيال السابقة.(سميرة الحارثي،٢٠٢٤،ص٨٥٦)

ونجد أن التكرار في كلام الراوي سمة من سمات العبث؛حيث "كان كُتاب العبث يستخدمون التكرار المُلِح لبعض الجمل، والحركات، أو المواقف"(عثمان الحمامصى،٢٠٠٤،ص١٣٨)، بغرض التأكيد على وجهة النظر التي تؤيد أن القطة رغم ضعفها وتشردها وحزنها؛ مازالت تحاول أن تحارب من أجل المستقبل والبقاء.

الراوي:"القطة دبت فيها قوة بأسها اتقدمت خطوة وزأرت زأرتين الكلب ما تحرك ولا وسع طريق القطة خافت من جديد رجعت ورا.."؛"القطة دبت فيها قوة بؤسها واتملك القلب الغضب واتحولت شعلة لهب اتقدمت منهم وزأرت زأرتين ولاهمهم زاد ضحكهم.. القطة فتحت بقها وظهر لهم ألف ناب خافوا رجعوا لورا بيدوروا على الباب...".(قطة بلدي،ص١٩،٦٦)

وهنا نجد أن الإيقاع الصوتي الذي يلجأ إليه بهيج داخل النص؛ ليشارك بفعالية في بلورة تأثير نغمي؛ يكون لدى القارئ صورة بأبعاد دلالية محددة عن الجو العام الذي تجري فيه الأحداث، ومعايشة شعور القهر والظلم الذي تعيشه القطة مجددًا مع تكرار الموقف واختلاف الشخصيات الذين يمتلكون صفات البشاعة والظلم نفسها والسلطة المتحكمة في مصير الضعفاء، ففي العبارات مخزون دلالي شاسع، كما يُبدع الكاتب في تكوين صورة للجحيم المعاش؛ خاصةً عبر استخدام اللغة مثل:"زأرت زأرتين" رغم كونها قطة دليل على التظاهر بالقوة رغم الضعف، وكذلك "خافوا رجعوا لورا" للدلالة على تراجعهم رغم يقينهم بكونها قطة وليست أسدًا.

واستقطب الكاتب علامات إيمائية وإشارية مصاحبة للفكرة المؤسسة لبنية النص، فقد جسد أنياب القطة بمخالب الأسد، كما يظهر لنا نوع من التكرار، والصمت والتحدي بالكلمات معًا، وهو سبيل من سبل المبالغة في التأكيد والتهويل والتقرير؛ مما يعكس حالة من العبث واللاجدوى، ويظهر ذلك في الجمع بين الحركة الجسدية، والانفعالات الصوتية والنفسية، وأحيانًا الصمت، مما يساعد في تقديم عرض أكثر شمولية للشخصية المحورية في النص، حيث يعكس تفاعلها مع الأحداث من خلال الحركات والصوت على حد سواء.

ونلاحظ التكرار أيضًا في حديث نوسة/القطة- كما أسمتها دكتورة رباب- مع روبي الروبوت، ليبرهن ويؤكد على أن القطة رغم ضعفها فهي واعية بما يدور حولها من تدخلات خارجية متمثلة في القوة العظمى ومن يمولها؛ رغم الجدلية القائمة في من يحرك الآخر ويقوده، ويظهر أيضًا في حديث دكتور برهام ورباب، وروبي الذي يردد كلماتهم، وخوف الاتحاد من الطبقة المثقفة - العلماء- لأنها واعية بكل ما يحدث.

نوسة:"(زاعقة فيه) إنت مال أمك"؛ "وبستهبل ليه ياحيلة أمك"؛ "(تهب فيه) إنت مال أمك"؛ "أنا ليا روح ياروح أمك".

د.رباب:"هات الباسبور".

الروبوت:"هات الباسبور".(قطة بلدي،ص٣٥،٣٦)

والتكرار أسلوب أدبي رصين سلكه العرب القدماء، ونهجه الفصحاء المتأخرون، فليس كل تكرار مذمومًا، بل إن من التكرار ما يزيد الكلام حلاوة وطلاوة ويعطي أثرًا وانطباعًا عميقًا لدى قارئيه؛ وإنما العيب في التكرار الذي لا يضيف معنى جديدًا للقارئ(محمد أنشوري،٢٠١٧،ص٧١)، وهو طريق من طرائق التعبير، ووسيلة من الوسائل البيانية، وله أغراضه وأسبابه ودواعيه البلاغية، ولا يقتصر على الايقاع؛ بل يظهر في الألفاظ والتراكيب والعبارات، وله قيمة أدبية، وفنية وبلاغية، ونفسية.(أيوب بردان،٢٠١٧،ص٩٨٢)

وحياة القطة/المرأة نوع من العبث؛ نتيجة لزحمة الواقع وقسوته، فلا يجد الكاتب من جديد سوى التكرار؛ مما يعكس انشغاله بفكرة أو موقف- تخطي الخوف وعدم الأمان- يستدعي تكراره، وينقل تأثيره النفسي إلى القارئ؛ فالعبث الذي يقصده بهيج هو تكرار الأخطاء بالأفعال نفسها، ومحاولة أن يتعلم الإنسان من ماضيه؛ فالأخطاء هي التي تبني الإنسان؛ لأنه يتعلم منها، وإن تكرار الخطأ نفسه في الحوار الدرامي ما هو إلا عبث مُفرط.

فوجد بعض كتاب المسرح في تقنيات مسرح العبث متنفسًا جديدًا لهمومهم السياسية في المقام الأول بسبب قهر السلطة، وترى الباحثة أن الوضع قديمًا لم يختلف عن الوضع في الوقت الحاضر؛ فالذي نعيشه الآن ما هو إلا الشعور نفسه بالواقع الذي عاشه إنسان القرن العشرين، والعبثية الحياتية في كل نواحي الحياة.

ويعرفه ثروت عكاشة (١٩٩٠،ص٢) بثلاث مفردات، وهي:"المحال، الخلف، العبث، وهو الموقف أو الأمر الذي يتنافى مع المعقول، وإدراكه قد يثير الضحك"؛ "وهو ثورة على الحياة، وتمرد يائس على أسلوب الحياة... إن النظرة الأولى للعمل العبثي توحي باللامعقول، واللامنطق الإنساني على مصير الإنسان، وعجزه عن فهم ما يدور حوله من أفعال البشر... لقد قادت هذه الفكرة إلى نوع من التشاؤم؛ إذ إنهم عاجزون عن الوصول إلى أسباب وتعليل ما يجري في هذه الحياة من ظلم وسخف".(شكري عبد الوهاب،٢٠٠٢،ص٣٧١)

وحاول بهيج أن يُظهر سميائيًا مُعاناة القطة وحرمانها من أكل اللحم، والفراخ، والسمك، واللبن وإطعامها الفول والطعمية فقط؛ بُناءً على أوامر (حمدي بيه) وشرطه لقبول مُكوثها مع سعاد في

القصر، وهنا يحاول الكاتب أن يُمثل للقارئ معاناة الطبقة الكادحة؛ ودلالة حية على الفقر وتكرار الطعام نفسه يوميًا، والذي يثقل الجهاز الهضمي، ويُهضم في وقت أطول؛ ومن ثم يُثقل العقل فلا يفكر بمجريات الأمور من حوله، ونجد النقيض من ذلك في أكل بقية الأطعمة التي تُحسن الدورة الدموية وتمد المخ بالأكسجين؛ مما يجعل هذه الطبقة العريضة تفكر بشكل أفضل، ومن الممكن أن تتمرد على الوضع الحالي؛ وهذا عكس رغبة القوة المتحكمة.

الروبوت:"منصورة صحبتها جت أكلتها.. هذه القطة ياسيدي لديها تطلعات طبقية، فهي تتطلع إلى ما في يد الغير".(قطة بلدي،ص٥٣)

ورغم كل هذا الطغيان والتدخل الخارجي في الشئون الداخلية للبلاد، ومحاولة السيطرة بكل الطرق، فإن مصر تُطعم أبناءها ومواطنيها ممثلة داخل النص في شخصية منصورة كدلالة سيميائية على أنها مؤيدة بالنصر من الله وشعبها، وتحميهم بكل السبل، وهذا ما أكده الحوار التالي:

أحمد بعرور:"الحكومة بتضاربنا منزلة اللحمة في المجمعات بنص التمن".

سعاد:"... أنا مبسوطة إنك بتعرفي تغفلي روبي وتاكلي من وراه اللي بتحبيه!... دا بيقعد يراقبنا كلنا ويفتن.. ويحضر اجتماعات ويتصنت ويسجل.. تصدقي بيتجسس عليه وأنا نايمة..."؛"تشير لحمدي.. مش كفاية إنك مبنجني"؛"(بشراسة) أوعوا حد يقرب.. أنا أتسعرت".(قطة بلدي،ص٥٥،٥٨،٦٢)

وهذا الحوار جاء به الكاتب ليدل على رغبة التدخل الخارجي في حقن القطة كعلاج من السعار؛ كما حدث في (كورونا) واستخدام ذلك كسلاح بيولوجي ضد العالم؛ مُتمثل في الوهم بالمرض عن طريق نوعية الطعام، والوهم بوجود علاج، فالحقن هنا له دلالة سيميائية واضحة على التدمير وليس العكس، وأن شراسة القطة دفاع عن نفسها وأولادها رغم وداعتها.

حمدي:"أنا جبت الدكتور البيطري هيطعمها ضد السعار".

الدكتور:"التطعيم دا احتياطي يامدام.. ومدام جيه من الشارع يبقى احتمالات المرض جواها وارد".(قطة بلدي،ص٥٥،٥٧)

ومن ثم لا يمكن فصل الحوار الدرامي عن الفضاء الدرامي؛ إذ يعمل كلاهما على صياغة الحدث الدرامي والقضايا التي يتناولها النص المسرحي "قطة بلدي"، أي أن العلاقة بينهما تكاملية، ويسهم الحوار الدرامي في بناء توقعات القارئ حول تطور الأحداث الدرامية ونهايتها، مما يخلق جوًا دراميًا غنيًا بالمعنى والتأثير ويسهم في إنتاج المعنى.

خامسًا: سيميائية الإرشادات المسرحية

تحمل الإرشادات المسرحية/ النص الموازي التي يقدمها بهيج في بداية النص الدرامي (قطة بلدي)العديد من الدلالات، والعلامات والمعارف السيميائية التي تهيئ كل من القارئ والمخرج لفك شفرات النص عبر المدى التخيلي للفضاء الدرامي ومعرفة الكثير من الأمور قبل البدء في قراءة البنية النصية العامة، وما يدل عليه النص قبل قراءته؛ للمساعدة في تفسير الأبعاد الرمزية، والحركية، والإشارية... وغيرها، وإعلان عن وجود الكاتب في نصه المقروء بشكل خاص.

"والمخرج لا يبتكر أفكارًا ولكنه يكتشفها، ودوره أن يترجم الكاتب، وأن يقرأ النص، وأن يحس إيحاءاته، وأن يتملكه تمامًا"، والمخرج تتعدد لديه وسائل التجسيد، ويحس إيحاءات النص(سعد أردش،١٩٨٢،ص٤٧-٤٨)،"وأي كاتب يريد أن يكتب للمسرح للمرة الأولى عليه أن يقرأ ما يتيسر له من فن المخرج، وفن الممثل، وأن يرى كثيرًا من العروض، ويقرأ مئات من النصوص قبل أن يكتب السطر الأول في مسرحيته".(سعد أردش،١٩٨٨،ص١٣٤)، ويرى جرار جينت أن النص

الموازي"ملحقات نصية، وعتبات نطؤها قبل ولوج أي فضاء داخلي".(في:حميد الحمداني،٢٠٠٢، ص٨٠)

ومن ثم تُقدم للقارئ تخيلًا لما سيحدث فيما بعد على خشبة المسرح، ومواقع هذه العلامات داخل النص له دلالة سيمائية، وتكشف له أيضًا عن مدى مواءمتها لمكنونات النص الدرامي، أما المخرج فتقدم له تصور، ورؤية واضحة عن فكر، ورسالة الكاتب التي يريد توصيلها؛ كتحديد طبيعة المشهد، والمؤثرات المستخدمة، ووصف الشكل الظاهري لبعض الشخوص ووصف الزمكانية، والعلاقة بينهما ومن ثم يوظف الكاتب إرشاداته خلال طرح دلالات أثناء مجريات الأحداث والتي تعمق من الحدث الدرامي؛ وهو ما يعكسه إرشادات المشهد الأول التالي:

(إرشادات ضرورية.. هذا المشهد بأكمله عبارة عن قصيدة درامية طويلة بالعامية المصرية تُروى بالصوت والصورة والمؤثرات الصوتية والضوئية، يؤديها فنان على خشبة المسرح يقف في أحد الجوانب تحت بقعة ضوء تحكي عن قطة مطاردة من الكلاب في الليل باحثة عن مكان آمن تلجأ إليه وتقوم بدورها على المسرح ممثلة شابة وهي تحتمل أكثر من دلالة؛ بداية من كونها قطة حقيقية إلى أن تكون رمزًا؛ فقد تشير إلى امرأة ضائعة أو فتاة ضالة أو حتى بلدة ما، وهذا الفصل يصور ضياع القطة فهي على وشك الولادة وهذا يزيد من مأساتها ويجب أن تتكاتف كل المؤثرات لإظهار هذه المأساة.. وللمخرج حرية أن يوصل هذا التأثير حسب رؤيته).(قطة بلدي،ص١٥)

فتكاتفت الصورة داخل المشهد - الذي حرص بهيج على تقديمه تمهيدًا لنصه الدرامي- بكل مفرداتها؛ لإظهار مأساة قطة الشوارع المشردة مخاطبًا بها القارئ والمخرج، وتلاحظ الباحثة في هذا التمهيد مكامن لسيميائيات المشهد حيث بدأها بأول الفضاءات الداخلية/المنظورة؛ التي أنشأها لنا وهو الشارع، وإن كان من الممكن أن نقول إنها استباقية تقريرية مباشرة من الكاتب؛ وكأن النص عاجز عن توصيل الفكرة التي يريد توصيلها.

وتقدم الإرشادات المسرحية للقارئ الفرصة لقراءة فعل العرض عن طريق النص، ومن ثم تعطيه فرصة لإخراج المسرحية في مخيلته، وتتحول هذه الإرشادات في العرض إلى علامات مرئية، وجاء الحوار مُطعمًا بتدخلات النص الموازي ومفرداته وتوضيحاته؛ التي كثُرت بشكل لافت للنظر وكأن الكاتب بدرجة راوٍ يعي كل شيء في نصه، ومن ثم أصبحت تدخلاته راصدة لفعل وردة فعل الشخوص الأخرى، فانتقى الكاتب مفردات لغوية لتكون إحدى وسائله البصرية في بناء الفضاء الدرامي؛ متضمنًا كل المشاعر والتصورات المكانية.

(في الإضاءة الليلية الخافتة ينبع من بعيد أصوات نباح كلاب تحمله الريح العاصفة القوية ويصحب ذلك صوت الراوي حيًا معبرًا).(قطة بلدي،ص١٦)

ونجد الإظلام "الليل" والضوء "النهار" والإضاءة (الفلورسنت) بالقصر؛ في حد ذاته غير مقرون بفعل أو رد فعل، إنهما تعبيرين سيمائيين تابعين للعلامات غير اللغوية، حيث نجد الكاتب أضاف إليهما طابعًا جديدًا، فالضوء هنا أصبح جزءًا أساسيًا في التعبير عن الأحاسيس والمشاعر من ناحية؛ وفيه ترسم الفضاء الدرامي من ناحية ثانية، وفي إنجاح السينوغرافيا المتخيلة في ذهن القارئ/المتلقي من ناحية ثالثة، فعدد لنا بهيج الظلام، ولكن مواضع ذكر الضوء قليلة؛ وجاء ضمنيًا ولم يأت صريحًا في النص، ولا يقصد به هنا تتابع الزمن عبر الليل والنهار؛ حيث جاء الظلام ليعبر لنا عن الاختفاء؛ وخوف القطة من عتمة الليل والسكون، والكلاب المغتصبة وصوتها والهلاك، أما الضوء يعني الظهور والوضوح، والأمان؛ ومن ثم ارتبط الضوء بالتعبير عن أحاسيس ومشاعر الشخصية الفاعلة داخل النص؛ ما بين الحياة والهلاك معبر عنه ما بين الظلمة

والنور؛ لإضفاء عمق الأحاسيس والمشاعر الذي ساعد على تجسيد المواقف الدرامية، لذا استعان الكاتب بثنائية ضدية تمثلت في الظلام والضوء بكل محمولاتها السيميائية التي حددت بهما متغيرات السياق الحواري ما بين الموت بظلامه والحياة بنهارها الخفي في النص.

ومن ثم يمثل التعارض الثنائي هذا(الأسود"الظلام/الليل"، الأبيض "ضوء النهار") للتعبير عن مستويين شعوريين (الخوف، الأمان)، وامتد التعارض الثنائي في أصلاب الصراع الدرامي من خلال المستويات الطبقية (القطة/المواطن، السلطة/القوة المحتكرة)، وأيضًا من خلال ثنائية (الحياه والموت)، ومعافرة القطة من أجل البقاء هي وأبنائها؛ رغم رغبة الكلاب الملحة في نهش عرضها والتخلص منها.

الراوي:"الليل قطط وكلاب وضلام وخوف وعويل رياح وضباب"؛(والليل بيدخل والرياح بتزقها مع كنسة الشارع البالوعة الميدان...)؛"القطة ماشية تجرجر الليل خلفها ولسانها يلعق فروة الليل الضنين والخوف عنيها من جوا العصب مش قادرة تتأوه".

حمدي:(احنا بالليل والقطط بالليل بتلبسها الأرواح).(قطة بلدي،ص١٧، ٣١)

ويقول شكري إن بهيج "يكتب العرض المسرحي لا النص الأدبي، ويمكنك أن تشاهد العرض وأنت تقرأ النص؛ ليس فقط من خلال الإرشادات المسرحية، ولكن من خلال بناء المشهد الذي يعتمد على الصورة بكل مفرداتها".(في:بهيج إسماعيل،٢٠٢٠،ص٥)

ثم انتقل الكاتب بالقارئ بالإرشادات المسرحية في المشهد الثاني للفضاء الدرامي الداخلي(الشارع) نفسه في المشهد الأول؛ والذي يعبر عن عودة الإضاءة، ورؤية القطة وهي تستتر من عيون الشارع، وتدفن رأسها مثل النعامة دلالة سيميائية على الخزي والعار، كما جاء لنا بوصف تدلى الشعر والطرحة على وجه القطة وصدر المرأة؛ فالتدلي علامة من علامات الارتخاء بعد التعب الشديد؛ والتدلي من أعلى إلى أسفل دلالة على تدهور الحال من بعد التعلق بأمان العمارة، ووجود بيت للعودة لقسوة الشارع مرة أخرى؛ حيث تشابهن في التشرد، والضياع، والخوف الذي ملأ القلب المكلوم.

المشهد الثاني:(حين تعود الإضاءة نرى القطة قابعة في الشارع دافنة رأسها بين ركبتيها في حالة حزن يتدلى شعرها الطويل ليخفي وجهها تقترب منها امرأة في زي الفلاحة المصرية وتقبع أمام القطة وقد تدلت طرحتها السوداء الطويلة على صدرها".(قطة بلدي،ص٢٣)

أما الأفعال غير الكلامية الذاتية الجسدية المرتبطة بالملابس التي يوردها بهيج جاءت في موضعين فقط داخل النص؛ ومرتبطة بوصف دقيق، يسهم في رسم طبيعة تلك الطبقة الكادحة التي تعاني الفقر والظلم، والتأكيد على تشابه القطة والمرأة في حالها، وكذلك في قوله أيضًا:

(يدخل الدكتور متأففًا وهو نحيف في الستين ومعه فتاة في ثوب أسود في يده سيجار طويل جدًا غير مشتعل).(قطة بلدي، ص٢٩)

كما ركز بهيج على وصف الشكل الظاهري/الخارجي للشخصية الدرامية ممزوجة بانفعالاتها؛ والطبقة التي تنتمي إليها، ومواقفها؛ وعلاقات التعاون والتلازم، والتناقض مع الشخوص الأخرى، وأحيانًا نجده واصفًا لحركاتها(الميزانسين)، والتي ظهرت في أكثر من موضع في النص الدرامي، فلم يكتفِ بوصف الخصائص الثابتة للمكان، بل أضاف إليها أفعالًا غير كلامية، لبث الحركة في رسم المكان للإسهام في المسرحة الخيالية عند القارئ؛ مما يجعل شخصياته تحمل العديد من الدلالات الدرامية داخل النص.

(تدخل سعاد.. في الخمسين.. مقطبة.. صامتة.. وتقف بعيدًا)؛(همسًا لسوسن)؛(يدخل عبده الزفر متأنقًا.. يميزه صوته العالي وبذلته اللامعة التي تبدو كما لو كان مغطاة بقشر السمك.. يقترب من حمدي فاردًا ذراعيه)؛(لا ترد عليها تبتعد خطوة)؛(لاحظ أن صوته متحشرج دائمًا)؛(بصوت مبحوح).(قطة بلدي،ص٢٨،٢٧)

أحيانًا أخرى نجد الكاتب يركز في مواضع من النص على حركة الشخوص (الميزانسين) فقط؛ دون ذكر أي تفاصيل أخرى للشخصية الدرامية، ويندرج ذلك ضمن الحركات الجسمية السلوكية ليدلل على كثرة المترددين على المكان، ويضفي حركة على الوصف الثابت له، ولا سيما إذا وضعنا في الاعتبار أن هناك حركات جريئة إيهامية للقارئ تشير إلى فعل الشخوص الانعكاسية وتخدم تشكيل الفضاء الدرامي.

(تدخل للمكان سرير ودلاب)؛(المرأة تساعدها حتى تقف)؛(يظهر الروبوت...)؛(يعود الروبوت من حيث آتى)؛(ثم يختفي)؛(نوسة تحت المنضدة تشتم الرائحة وتقوم بحركات حرمان واضحة).(قطة بلدي،ص١٩،٢٣،٢٦،٤٠)

ونجد أيضًا في معالجة درامية مغايرة جعل بهيج الأحداث المهمة تدور في الفضاء الدرامي الخارجي/التخيلي حيث تخبرنا به شخصية الراوي؛ ويحيل القارئ/المتلقي عبر الفضاء التخيلي إلى تخيل حدث موت الأب (الولف) ونهش الكلاب له، وعواقب فقده على الأم (القطة) والأبناء، كما يتخيل كم المأساة وحجمها التي وقعت على القطة بعد ذلك من خلاله، أما سعاد فتأخذنا بالحوار الدرامي لاسترجاع (فلاش باك) بدايات حمدي النادي، ومن ثم ارتبط هذا الفضاء ارتباطًا وثيقًا بالفضاء الداخلي المُدرك للحدث الدرامي داخل النص، أي أن التحولات الدرامية حدثت في الفضاءات الدرامية المتعددة، وهي نتاج التعبير عن موقف فلسفي للكاتب؛ مما يجعلها ذات أهمية بالغة في الحدث الدرامي، وأن الفضاءات الخارجية تُدرك بالخيال داخل النص؛ ويخبرنا بها الشخوص من خلال حواراتهم سواء بذكرها أو تذكرها.

الراوي:"الولف من كام شهر مات.. اتكتلت ضده الكلاب المسعورة.. نهشوه.. كلوه.. وفاتو لها حسرة في قلبها وفي بطنها صُرة عيال".

سعاد:"... لما وصل سن العشرين ... سمع الرئيس السادات بيقول اللي مش حيتغني في عهدي عمره ما حيتغني بعد كده، كانت سياسة الانفتاح بدأت ... قام شغال في تهريب بودرة الدهب اللي بيدهنوا بيها الصالونات... وبدأ يتعامل مع الأجانب ويستورد المعلبات وبعدين الكفيار، وعلي أسمه في السوق لحد ما بقى النهاردة من أكبر المستوردين في البلد...".(قطة بلدي،ص٢٣،٢٤،١٦)

كما جسد الكاتب عبر الفضاء الخارجي؛ كم المعاناة التي تعانيها سعاد من الظلم والحرمان من كل سبل الترفيه؛ حتى أصغر الحقوق وهو الرباط الزوجي والعاطفي، وهذا يدل على مدى معاناة الزوجة ومشاكلها النفسية؛ التي تجعلها لا تتقبل الزوج بعد وقوفها إلى جانبه من بداياته حتى وصوله لرئاسة اتحاد مستوردي الغذاء، وهذه الأيام والليالي الطويلة التي عاشتها معه لم نشاهدها، ولكننا نراها من خلال حديثها وكم المعاناة التي واجهتها معه.

ومن ثم وصل الكاتب من خلال الفضاء الدرامي الخارجي إلى أقصى درجات الوعي بالفضاء المتخيل، إذ إنه استطاع إبراز أحداث واقعية تشاهد على أرض الواقع؛ وطرح رؤيته من خلاله، وهذا يعطي للمتلقي مساحة واسعة في معايشة التجربة الدرامية بكل تفاصيلها، وأصبح هذا الفضاء ركيزة النص المسرحي من خلال اعتماد الكاتب على تقنية الاسترجاع (الفلاش باك) لحكي أحداث مهمة بينت تيمة النص، وذكر أحداث متخيلة يستطيع القارئ أن يتخيلها وهو يقرأ المشهد الدرامي.

"وعند الإشارة إلى الفضاءات الدرامية الخارجية غير المنظورة/غير المباشرة يتطلب ذلك من القارئ بعدًا تخيليًا، نظرًا لأن الأحداث المهمة والمؤثرة في تحولات الصراع في الدراما تحدث في هذه الفضاءات".(محمد حسين،٢٠٢٢، ص١٨٥)

حيث جاء الفضاء المتخيل ليعطي صورة أولية لشخصية القطة البلدي وتصبح مقدمة درامية من خلال تتابع الأحداث، ولكن عندما تتغلغل داخل النص تجد أنه لا يتحدث عن قطة بالقصدية المباشرة؛ ولكنه يقصد الشعب/المواطن ويرصد حاله وما وصل إليه، ومحاولة مساعدته بإيضاح الصورة كاملة أمامه، ويحاول أن يعي ما يحدث حتى يفكر في كيفية حماية أبنائه في المستقبل القريب، ومنصورة الخادمة تجسد مصر وأنها ستبقى منصورة رغم كل الظروف، كما يتمكن الفضاء الخارجي من إبراز معنى النص الأساسي وهدفه، ويلعب دورًا بارزًا في إلقاء الضوء على مجتمع متدهور من الناحية الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، ووضح الفقر بأنماطه المختلفة، والعبودية للمال والسلطة، وفقد الحريات، وتفشي الفساد الأخلاقي.

ومن ثم جاء لنا بهيج بالفضاء الداخلي المنظور أو المدرك ليؤكد المأزق الذي وقعت فيه الشخوص، والفضاء الخارجي غير المنظور يمثل الخروج من المأزق رغم العلاقة الوطيدة بين ما هو منظور وما هو غير منظور، ومن خلال المقارنة بينهما تبرز فكرته ومقصده؛ وقد يبرز أو يتولد لدى القارئ بمخيلته أفكار جديدة ورؤى قد لا يقصدها الكاتب.

وعطفًا على ما سبق عرضه؛ حيث جاءت الإرشادات المسرحية مهتمة بإبراز الشخصيات الدرامية وأفعالها وحركاتها من خلال الفضاءات الدرامية المتنوعة التي تتعامل معها وتخدم فكرة الكاتب، وجاء ذلك على حساب المنظر ومكملاته؛ والذي عبر عنه بشكل بسيط في بداية كل مشهد من السبعة مشاهد التي يطرحها النص، أما الملابس فجاءت في موضعين فقط لتعبر عن لسان حال الشخصية، كما جاءت الموسيقى في موضع واحد فقط بالمشهد الختامي للنص الدرامي لتجسد انتصار القطة في نهاية الحدث الدرامي وتؤكده.

(... وتعلو الموسيقى التي تغطي على صوت روبي...).(قطة بلدي،ص٦٧)

سادسًا: الأمكنة والأزمنة

يزودنا النص بالكثير من المعلومات حول فضاءات المكان لتفاصيلها المألوفة والمعروفة، وبنوع من المبالغة على مستوى التشكيل التصويري الذي يشير إلى رغبة الكاتب في وصف المكان بكل محتوياته المادية وخصوصياته الدقيقة، وبطريقة فنية وفكرية مبتكرة، فتحديد الزمان والمكان من خلال الإرشادات المسرحية؛ هو مؤشر للفضاءات الدرامية المتجددة والمتنوعة، ويحرص كل كاتب جاد على أن تحمل نصوصه وأماكنها رؤى ثاقبة تلامس وجدان القارئ؛ فهو يهدف من خلالها إلى تحقيق غايته المرجوة.

ويؤكد جيرار أن"الإرشادات تعُين المكان الذي يُنطق فيه الحوار"(في:عبد الرحمن بوعلي، ٢٠١١،ص١٠٨-١٠٩)، فالمكان هنا كأنه الممثل الأبرز في النص المسرحي المقروء، ثم يزيد المنظر المسرحي المفهوم من الإرشادات المسرحية؛ خصوبة الإدراك التركيبي للنص بمساعدة كبيرة من خصوصية الفضاء الدرامي في النص ومن خلال وصفه يكتمل الرسم للمكان الفني.

وهنا نقرأ المكان قراءة سيميائية؛ حيث صور لنا بهيج من خلال المشهد البصري الذي صوره النص للمكان- فضاء ومسرح الأحداث- أن هناك فضائيين دراميين متناقضين في النص الدرامي، ففي المشهد الأول صور لنا الكاتب الشارع ومأساة القطة البلدي المشردة المذعورة في الشوارع، وضياعها وهي على وشك الولادة ووجود آلم المخاض يعتصر جسدها ليجسد لنا معاناتها الشديدة؛

ومعلنًا عن ميلاد جديد، مع وجود مفارقة في المشهد الذي جمع بين الشارع والعمارة المحروسة بجنينة وسور حديد وشباك مفتوح بأعلاها؛ ليصور لنا وحشة الشارع ومطاردة الكلاب للقطة المشردة، فيوضح لنا بهيج رؤيته للصراع من خلال فضاءات المكان لتصوير صراعها المستمر مع الكلاب الضالة في الشارع؛ إلى جانب الصراع الداخلي مع نفسها للتفكير في كيفية تخطي كل هذا العذاب وحدها، ثم تجد وسط كل هذه المآسي طاقة أمل، ومحاربة القطة بكل قوة للوصول إلى آملها في الأمان والراحة والدفء من بعد العذاب.

الراوي:"في لحظة من بره الزمن، القطة نطت فوق بكل عزمها، شبطت في شباك الأمل، القطة ما دريت بشئ غير أنها واقفة على الشباك بتبلع قلبها والكلب واقف تحت بينهش ضلها".(قطة بلدي،ص١٩)

وعلى العموم، فإن فضاء الشارع في المشهد الأول بكل مكوناته، وصوت صفير الرياح والبالوعات في الميدان؛ كما يمثله نص(قطة بلدي)، يكاد يأخذ بعدًا في اتجاه واحد، ولكن تعمق امتداده ووضعه في مقابلة أولية بسيطة مع الفضاء الآخر(الشباك) يُفصح عن دلالات وأيقونات متعددة للمكانين، واستخدامهما في موضع واحد داخل النص.

ودلالة المكان هنا واضحة تنم عن وعي الكاتب بالمدلول الدرامي له؛ حيث نجد المكان هو موضوع الصراع، فيمكن من اللحظة الأولى وبقراءة متأنية للمكان نحدد اتجاهات الشخوص داخل النص حيث يبدو لنا البيت وكأنه ملجأ ومأوى وحماية للقطة المسكينة وأن الأشياء البسيطة كالدولاب والسرير هي راحة من بعد عذاب، وتشرد، وفقر شديد، وظلم واضطهاد كل من حولها، ويعيد بهيج هنا خلق الفوضى، والخوف، والهلع، والحركة السريعة التي تلائم حالة المطاردة التي ينهيها القفز لشباك الأمان، فقد قدم الكاتب طرفي الصراع وأبرزهما من خلال المكان التخيلي، مستخدمًا الفضاء لتدعيم ورسم التيمة أمام القارئ؛ فمن خلاله يستطيع رؤية جوانب الصراع بين القطة والكلاب؛ بمفهوم أعمق من مجرد جدال بينهما؛ وذلك من خلال الصورة الأيقونة التي تتولد في ذهنه وتبرز داخل الإرشادات المسرحية.

الراوي:"القطة جريت على الدولاب واتمدت فوق الهدوم فوق الدفا، نزل المخاض نزلوا الولاد كومة لحوم، أطفال يتامي مغمضين متكومين، بيمصمصوا في حلمات عجاف ناشفين حصا".(قطة بلدي،ص١٩)

ولابد أن نلفت النظر إلى أن المكان في حد ذاته يهيئ القارئ لاستقبال القضية التي يطرحها النص، ويعكس أيضًا فكر الشخوص وأحلامهم وتطلعاتهم وحيرتهم في بعض الأحيان، ومن ثم سيلعب شباك العمارة مكان للحدث الدرامي دورًا رمزيًا بطوليًا في الأحداث لا يمكن إنكاره، وأن دلالته لا تبرز من خلال طبيعة العلاقات التي يفرزها المكان على صعيد الشكل فقط، بل إن المحتوى يحظى بالحضور نفسه، وخصوصًا على مستوى المآسي الداخلية للشخصية الفاعلة؛ والتي تبرز من خلال أحاديثها، ومطارحة همومها الخاصة التي تعلو مع حواراتها الجانبية مع نفسها (المناجاة) وأفكارها المشتتة طوال الوقت.

ثم ينقلنا الكاتب إلى المشهد الثاني إلى المكان نفسه في الشارع ليوضح للقارئ حال القطة وشعورها بعد ما حدث معها الليلة الماضية؛ وينقلنا من الظلام إلى إضاءة الشارع وكأنه يوحي لنا أن الإضاءة هنا للتوضيح وإظهار ما يخفيه الليل بظلامه القاسي، وينتقل بعدها إلى فضاء ثان (قصر حمدي بيه) رئيس الاتحاد، ليترجم لنا بناء الفضاء الدرامي الداخلي/المنظور وعملية سلب الشعب لحقوقهم الشرعية، واللعبة التي يلعبها الاتحاد مقابل الكسب المادي غير المشروع، ليجعل

القارئ يفكر فيما يحدث، ويقيم الحدث الدرامي بالعقل، فتحديد الفضاء بهذه الصورة، وتحديد القطع البسيطة للمنظر؛ يكشف له عن هوية النص قبل قراءة الحوار.

المشهد الثالث:(المكان.. بهو فيلا أو قصر.. بجوار المدخل منضدة تجلس إليها "سوسن" السكرتيرة، في العشرين جميلة أمامها أوراق.. يدخل متعاظمًا"حمدي النادي"يعلق على سترته بادج كبير يحمل حروف أ.م.أ في الستين.. تقف"سوسن"في تحية خاصة).(قطة بلدي،ص٢٥)

والنص الدرامي هنا يفترض للقارئ وجود مكانين:"مكان يُشار إليه في النص، مثل أي نص أدبي، ومكان العرض، وهو مكان خيالي يبنيه المتفرج في خياله، والمكان المشار إليه في النص الورقي يُعلن عن نوع مُعين من التبادل النطقي... فمن خلاله يميز بين النص المصاحب ونص الشخصيات، ويعود بنا هذا المكان المطبوع إلى خيال ذي أبعاد ثلاثة مكان سمعي وبصري وحركي".(سامية أسعد،١٩٨٥،ص٨٧)

ويعتمد الكاتب في تقديم المكان على صنع المفارقات،التي تعبر عن جوهره؛فنجد المكان الدرامي البسيط (الشارع)، وفي المقابل يظهر المكان الآخر النقيض (القصر) بفخامته والطبقة الأرستقراطية التي تعيش فيه، والأكل المتنوع والفاخر الذي يقدم لأعضاء الاتحاد ورئيسه في المشهد الرابع، مقابل الفول والطعمية التي تعيش عليه القطة، والمفارقة بين حب الخادمة وودها وعطفها على القطة وظلم حمدي بيه لها، فيجسد لنا بهيج فضاء الحياة، والدفء والأمل، والنور، المتمثل في القصر؛ ويشير إلى إيقاع الحياة فيه عامة؛ ويقابله فضاء الظلام والاضطهاد المتمثل في الشارع، وصوت الكلاب والرياح، والكر والفر.

"التنقل بين الفضاءات الدرامية المتعددة بهذه الصورة يجعل القارئ أكثر تركيزًا، وانتباهًا لما يعرضه الكاتب، ومن ثمَ يصبح مشاركًا بإدراكه الحسي، وإدراكه التخيلي- إن صح التعبير- في مناقشة الفكرة المطروحة".(محمد حسين،٢٠٢٢،ص١٨٦)

لقد تنوعت الفضاءات الدرامية عند بهيج رغم تكرار المكان نفسه في بعض المشاهد ليقوي تيمة النص؛ ويمكن ملاحظة ذلك من خلال التنقل بين الشارع والذي ذكر في المشهد الأول والثاني فقط؛ حيث اختار فضاء رحبًا في ساحة واسعة، وبين الفضاء المغلق المتمثل في مكان القصر والذي جاء بالمشهد الثالث والرابع، والسادس، والسابع، وفي المشهد الخامس التليفزيون.

ومن ثم اهتم الكاتب بالقصر فضاء درامي متكرر؛ ويشكل مكانًا مركزيًا تصاغ فيه العلاقات المسرحية كاملة، وعلى هذا الأساس يتحول القصر في مسرح بهيج من بنية مكانية اجتماعية وترفيهية، إلى بنية درامية قائمة في النص الدرامي ذاتها.

المشهد الرابع:(غرفة اجتماعات.. منضدة دائرية ذات أرجل مرتفعة.. المجموعة كلها؛ رئيس الاتحاد حمدي وبعرور والزفر والدكتور برهام ورباب والسكرتيرة سوسن و... روبي الروبوت.. كلهم واقفون حول المنضدة ما عدا الدكتور برهام ورباب)(قطة بلدي،ص٣٩)

والمكان الدرامي هنا في غرفة بالدور العلوي داخل القصر حيث المائدة المستديرة؛ التي استخدمها الكاتب رمزًا للحميمية والصداقة بين الحضور، وأيقونة دالة في ذهن القارئ؛ تعكس واقع مجتمعهم المغلق، الخاضع لسيطرة القواعد الطبقية وهيمنتها؛ ويتجلى ذلك في حواراتهم، وعقلياتهم المتأثرة بطريقة حياتهم الفارهة والمتغطرسة، والتي انعكست على ملامحهم وسلوكياتهم، وكأنهم اعتادوا على نمط حياة فاسد.

حمدي:"... يالا ياجماعة اتفضلوا على الاجتماع فوق".

المشهد الخامس:(شاشة تليفزيون كبيرة تتوسط المسرح وتشغل مساحة كبيرة تكفي لسوسن كمقدمة برنامج وروبي كضيف)

المشهد السادس:(نفس المكان.. منصورة مع نوسة بينما الروبت يعبر المكان ذهابًا وإيابًا.. ويختفي ويظهر).

المشهد السابع:(نفس المكان.. حمدي بيه داخلًا ثائرًا بينما ابتسام تهدئه).(قطة بلدي،ص٥١،٥٩،٤٥)

ومن ثم نجد الكاتب يبرز أهمية تنوع الفضاءات الدرامية المتداخلة في النص الدرامي، فانتقال الأحداث بين الشارع والعمارة والقصر، والتداخل والمزج بين الفضاءات الواقعية والمتخيلة، يوجِد عمقًا إضافيًا، ويحفز القارئ على المشاركة في بناء عالم النص، وتشكيل صورة متكاملة له؛ وجميعها تُسهم في قراءة عميقة للنص، وللقضية المطروحة من قبل الكاتب، مما يجعل القارئ يتماس بخياله مع خيال الكاتب بشكل أو بآخر، ومن ثم يقبل أو يرفض ما يطرحه النص، كما أنها تُسهم في رسم صورة (حمدي بيه) النادي وتأثير بيئته المحيطة عليه.

وهنا يجب أن نقرأ هذا الفضاء قراءة سيميائية أي ننظر إلى مكونات المشهد باعتبارها علامات دالة تخلق من خلال تجاورها، وتلاحمها مدلولًا يحمل رؤية الكاتب محملة في سياقها (الزمكاني)، وخلق الفضاء الدرامي المعكوس، الناتج عن استخدام العلامات بشكل عكسي، لخلق تجربة قراءة مثيرة، حيث يكتشف القارئ تدريجيًا حقيقة العالم الذي صاغه الكاتب.

عطفًا على ما سبق فإن المتأمل في نص(قطة بلدي) يرى أنه ينبض بالحياة، فمشاهده على الرغم من أنها مألوفة؛ لكن لا يمكن أن نتوقع مجريات أحداثها رغم أنها سارت بشكل متصاعد، اتسم بالسلاسة؛ لكي يستطيع القارئ فهم النص والتفاعل معه، كما أن النص قد راعى قدرات القارئ في القدرة على التركيز، والانتباه فليست بالطويلة المملة التي تشتت انتباهه وتفقدهم التركيز، وليست بالقصيرة التي لم تشبع فضولهم، بل أعطى الكاتب الفكرة حقها.

وفي نهاية الأحداث الدرامية؛ نجد في المشهد السابع الختامي يتحول المكان (القصر) إلى ساحة معركة بين اتحادي مصاصي الدماء، والقطة لاكتشافها الحقائق كاملة، ومحاولة الدفاع عن نفسها وأبنائها.

"فإذا كانت عتبة الاستهلال تهيمن على منطقة الأعلى، بوصفها سقف النص الدرامي بعد مظلة عتبة العنوان فإن عتبة الاختتام التي تهبط إلى أسفلها، هي قاعدتها الأرضية".(محمد عبيد،٢٠١٤،ص٣٤)

(تتحول أصوات المجموعة إلى عواء حيواني حيث تتراجع القطة لتربض على الأرض، بينما تقف وراءها منصورة في زيها الريفي وهي تضع يدها على رأس القطة ليصبح الشكل النهائي هو شكل تمثال نهضة مصر الذي ... وتعلو الموسيقى التي تغطي على صوت روبي الذي يطلب النجدة Help Help).(قطة بلدي،ص٦٧)

حيث تتحرك الشخوص في الفضاء الدرامي بطريقة تخدم بناء المشهد؛ وتوضيح العلاقات بين الشخصيات، مثل القطة التي قادت الشخصيات نحو الاستسلام لها، مما يشير إلى قدرتها على التغلب على مخاوفها تجاه القوى التي يمثلها اتحاد مصاصي الدماء، فالحركة هنا ليست مجرد تعبيرًا بصريًا، بل هي جزء من سرد القصة، مما يجعل القارئ/المتلقي يتفاعل مع المشهد على عدة مستويات، سواء على مستوى الحركة أو الرمزية التي تحملها الشخصيات أثناء تحركها، فالتركيز على الحركة يعكس طابع النص الذي قد يكون أكثر اهتمامًا بعرض الصراع بين السلطة والعامة بطريقة مرئية وديناميكية.

ويلاحظ أيضًا أن حركات القطة الجسدية الغيرية، والنظرات الحادة الغاضبة وظهور الأنياب؛ فيحاول بهيج من خلالها أن يُظهر مشاعرها المتخبطة، وهذا النوع من الأفعال غير الكلامية والحركات العشوائية غير المدروسة في المشهد ككل؛ تعبر عن الكبت، حيث تحل لغة الجسد محل ما لا يقدر أن يعبر عنه بالكلام، وتجسيد تلك التفاصيل الدقيقة داخل الحدث الدرامي، واستخدام الفعل المضارع في وصفها يبعث الحياة في الشخصية خلال ذهن القارئ/المتلقي، ويعطيها روحًا، وحياة، وأمل في القادم.

ومن ثم يختتم الكاتب نصه بالشخصية المحورية (القطة/المرأة)، التي تدور حولها الأحداث، وجعلها حامله للصراع، بوصفها رمز(المواطن المصري) لطبقة عريضة من طبقات المجتمع، فعكس أبعادًا إنسانية ناتجة عن تمردها ورفضها للواقع المعاش، باحثة عن الحرية؛ وهذا يُضفي على النص المسرحي وبنيته الدرامية مساحة واسعة تنأى عن الحدود الضيقة له، وفي الختام يحاول المزج بين قوة الفلاحة المصرية الأصيلة؛ وضعفها المتمثل في قلة حيلتها، وبطش السلطة، ومحاولتها المستميتة لمقاومة ذلك، وبين الحضارة المصرية العريقة من خلال تمثال أبو الهول الذي تقف بجانبه المرأة ليعبر الكاتب عن تمثال نهضة مصر للفنان والنحات المصري محمود مختار، حيث يعد من أعظم تماثيل العصر الحديث، ويصور الأحداث السياسية التي مرت بها مصر في تلك الفترة(١٩١٧)؛ حيث كانت تطالب بالاستقلال.

وينقلنا الكاتب إلى فضاء خيالي هو فضاء الحلم، وعالمه، وهلوسته في المشهد الختامي المفتوح، حيث يجعل القارئ/المتلقي يقهر اغترابه الروحي والفكري، ويستعيد وعيه وحريته، والمكان يكون حافزًا لسكانه في أوقات متعددة للقيام بالثورة والتغيير ضد الظلم، والقهر، والاستبداد والقوة المتحكمة، فمصر دائمًا تستطيع أن تُكمل رغم ما مرت به، فهي وشعبها منصورون في كل وقت وحين رغم العقبات، ومحاولة التدخل الدائم في شئونها الداخلية.

أما الزمن فنجده متغلغل ومتداخل عبر التركيبات المشهدية التي صاغها لنا بهيج وعبر عنها من خلال شخوصه وتذكرهم الماضي، والخلط بين الماضي والحاضر، وتمثل منظومة الأفعال هنا علامة لغوية، دالة على الزمن، والفعل الماضي يشير إلى زمن المضي وتأكيد حدوثه، والأفعال المضارعة تدل على وقوع الحدث في الوقت الحاضر/الراهن؛ وهي المهيمنة على النسق الدرامي داخل النص، فينتقل الكاتب من حالة إلى حالة مغايرة ومعاكسة لكل هذه الأجواء.

الراوي:"القطة تراقب وتتحفز.. والضحك يجلجل.. وترجع صورة الماضي الحزين".
(قطة بلدي،ص٦٦)

وهذا التداخل الزماني كسر رتابة الزمن المتتابع، وإخلال تسلسله الروتيني من خلال معايشة اللحظة الراهنة مع إعمال الزمن الاسترجاعي؛ والذي يفتح المجال لإعمال خيال القارئ وإثارة أفق توقعه بالموازاة مع تطور أحداث المسرحية، وهذا الجانب الجمالي والفني يُعد أسلوب من أساليب كسر الإيهام المسرحي، ومن ثم مزج الكاتب الزمان السابق باللاحق، والمكان الحالي بالآخر، وتتوقف على قدرة الكاتب والقارئ على التخيل (الزمكاني) لأحداث النص الدرامي.

سعاد:"محتجاكي يا أنيسة.. أنا وحدانية ومش لاقية حد أشتكيله.. أمي اللي كانت بتواسيني ماتت... والراجل مستفرد بي وعاوز يقهرني... دا بدأ حياته صبي استرجي في محل موبيليا وهو سنه انتاشر سنة... ولما وصل سن العشرين ما كنتش لسه أتولدت...".(قطة بلدي،ص٣٣)

وكأن الزمن يُجسد أمام أعين القارئ، وكأنه يعيش ويتعايش معه، ويستشعر حالة الظلم التي تنالها، واستطاع الكاتب هنا تجسيد الألم لدرجة أن قارئ النص يشعر بالاختناق ومرار الواقع، كما

عالج بهيج من خلال هذا الفضاء مشكلة الإنسان مع الزمن، والحنين له والعتاب عليه، فنجد سعاد هنا في صراع مع قدرها المكتوب والمحتوم.

سابعًا: سيميائية الفضاء الدرامي وإنتاج المعنى

لا تقتصر نظرية القراءة على الآداب فقط بل اهتمت بالفنون حيث تحمل رسالة إنسانية، والمسرح أبو الفنون، ويعد فنًا مباشرًا وآنيًا، كُتب للمعايشة؛ فهو يقدم رسالة موجهة إلى المتلقي الذي هو أحد أهم ركائزه الذي دونه يفقد كيانه ووجوده.

"التأويل والقراءة مفهومان متلازمان ومتداخلان تداخلًا إجرائيًا حميمًا، ولا وجود لأحدهما من دون الآخر، فيبدأ تأويل نص ما حين نشرع في قراءته".(محمد عبيد،٢٠١٤،ص٥٢)

يتكون النص الدرامي من شبكة متداخلة من الرموز السيميائية التي تحمل معانٍ عميقة، يتطلب فهم هذا النص من قبل القارئ، وتفعيل خلفيته الثقافية، وتجاربه الشخصية للكشف عن هذه المعاني، وإنتاج نص خاص به، وتلعب الإرشادات المسرحية- التشكيل البصري للنص- دورًا حاسمًا في هذا السياق، حيث تدعو القارئ إلى تخطي حدود اللغة المكتوبة، واستكشاف المعاني الخفية ليستطيع قراءة النص وتأويله، وهذه العملية الإبداعية تتطلب منه أن يكون قارئًا نشطًا، قادرًا على بناء معانيه الخاصة من خلال تفاعله مع النص وفهم فضائه الدرامي، ومن ثم فإن النص الدرامي لا يقتصر على كونه مجرد مجموعة من الكلمات، بل هو تجربة تفاعلية بين الكاتب والقارئ، حيث يتحول النص المكتوب إلى عالم حيوي في ذهن المتلقي.

"فكل مظاهر الوجود اليومي تُشكل موضوعًا للسيميائيات، وكذلك النصوص الأدبية والأعمال الفنية وغيرها، هي علامات تحتاج إلى الكشف عن القواعد التي تحكم طريقتها في إنتاج معانيها، فالسيميائيات هي كشف، واستكشاف لعلاقات دلالية غير مرئية من خلال التجلي المباشر للواقعة؛ إنها تدريب للعين على التقاط الضمني والمتوازي والمتمعن".(سعيد بنكراد،٢٠١٢،ص١٢)، "ونظريات القراءة والتلقي لا تقل أهمية عن نشاط الكتابة ذاته، بل أصبحت شريكًا مركزيًا في إنتاج النص، وإيصاله إلى التأثير العميق، وإسهامه في رُقي الذوق البشري".(محمد عبيد،٢٠١٤،ص٤٨،٢٤)

ومن بين هؤلاء الكتاب الذين تركوا بصمة في المسرح المصري بهيج إسماعيل فلديه قدرة على لفت انتباه القارئ حين يشرع في الكتابة؛ ولديه قدرة على أن ينتج نصًا مسرحيًا لا ينفصل عن الواقع، بل جاء ليهتم بشئونه ويبحث في مشاكله؛ واهتم بتحقيق المعادلة المتوازنة بين النص المكتوب، وبين فهم النص وتفسيره من قبل القارئ، فالكاتب المبدع هو الذي يمتلك أدوات الإقناع، ويجسدها في نصه من خلال تحقيق الاستجابة والتأثير في القارئ، وحجب بعض المعلومات عنه لإظهار إساهمه في تأويل النص، وهنا تكمن اللذة في الوصول إلى فرضية التأويل وصحتها، مما ينتج قراءة ناضجة وواعية، إذ إن المعنى الحقيقي للنص يوجد في عالمه.

ويتوجب على كل قارئ أن يأتي بمعنى جديد إضافي في كل مباشرة قرائية للنص، وذلك بقياس الأثر الذي يوجده من تلك الممارسة؛ ويحدث في كل قراءة بوصفه أثرًا جديدًا يحدث للمرة الأولى... إذ لكل قراءة قوانينها، وأعرافها، وبنودها القرائية وسياقاتها(محمد عبيد،٢٠١٤،ص٦٠-٦٢)، "فقارئ النص هو من يقف على عتباته وأبعاده من خلال الوقوف على قيمته، ودلالاته بقراءته الواعية التي تمنح النص أبعادًا تأويلية لا تنتهي من خلال اكتشافات جديدة لكونه منتجًا ثانيًا له، وهو الذي يفتح آفاقًا هائلة أمام عملية القراءة التي تُعد شكلًا من أشكال الحوار بين القارئ والنص، ونشاطًا منتجًا يجعل القارئ/المتلقي شريكًا في عملية الإنتاج".(عبد الحليم مخالفة، ٢٠١٨،ص٥١)

ولعل أهم عالمين برز اسمهما في جمالية/نظرية التلقي هما هانز روبرت ياوس وفلفجانغ إيزر،"ازدادت مكانة القارئ بروزا حتى أصبح محور العملية الإبداعية والنقدية على السواء؛ خاصة عند أنصار نظرية القراءة، وجماليات التلقي"(صالح ولعة، ٢٠٠٧،ص١٨٠)

وعطفًا على ما سبق ذكره فإن العلاقة بين القارئ باعتباره عنصرًا فعالًا والنص الدرامي بعوالمه السيميائية واكتشاف كنوزه الدلالية؛ علاقة تبادلية يكشف من خلالها أسرار النص وخباياه؛ مما يجعله يكتشف الكثير عن ذاته، لأنها علاقة تأثير وتأثر، وإن فلسفة تأويل النصوص تقوم أساسًا على آلية الاحتمال والتي تجمع بين تحقيق جمالية النص وجمالية تلقيه.

واتبع بهيج النهج البريختي في كتابة النص الدرامي (قطة بلدي) فضمنه الكثير من الإرشادات الإخراجية التي تبين نضج تجربته، وقدرته على التعامل مع النص الدرامي المكتوب، فسرد لنا حكاية القطة البلدي وهو متمكن من أدواته ورموزه التي يستخدمها، ويعرف كيف يوظف تقنياته النصية لخدمة الأحداث الدرامية، والتعبير عنها بشكل متسلسل؛ يصل للقارئ ويستطيع فك شفرات المعنى الذي يقصده الكاتب من نصه، ويستتر خلف شخوصه الدرامية.

روبي:"متبرمج على كده" ؛ "أنا أحب أسأل" ؛ "شغلي".

نوسة:"ومين اللي مبرمجك".(قطة بلدي،ص٣٥،٣٧)

سوسن:"أنا أقترح أن روبي يطلع ويقدم البرنامج".

روبي:"معنديش أمر أطلع في وسائل الإعلام"؛"أخد الأول إذن من أ.م.أ إنترناشيونال". (قطة بلدي،ص٤٣،٤٢)

فالروبوت (روبي) يمثل هنا أمريكا وتدعيم إسرائيل لها، والتكنولوجيا المتقدمة التي تستغلها في محاربة العقول، وعلى القارئ أن يقوم بتأويل ما قرأه ليفهم قصدية الكاتب غير المباشرة من الحوار الدرامي، وأحيانًا أخرى نجده يفصح للقارئ عن المعنى المباشر دون أن يحتاج إلى تأويل.

ويدفع بهيج بشخوصه لينفذوا من فضاء درامي أساسي إلى فضاء درامي مكاني آخر، وهو من فضاء الحركة، والفوضى، والخوف (الشارع)، والأفق المفتوحة إلى آفاق القصر المغلق على طبقة ارستقراطية معينة، وعليه يلزم ذلك خيالًا واسعًا من قبل القارئ لإدراك قصد الكاتب من المكان المذكور داخل النص، ودلالات الإشارة إليه من خلال الإرشادات المسرحية التي عكست العديد من الدلالات التي عمقت الحدث الدرامي، كما عبرت بدلالاتها عن زمان الحدث ومكانه، وتجلى ذلك من خلال المواقف والفضاءات الدرامية المتعددة داخل النص.

"والقارئ هو الفضاء الذي ترسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة، دون أن يضيع أي منها ويلحقه التلف، فليست وحدة النص في منبعه أو أصله إنما في مقصده أو اتجاهه".(جميل حمداوي،٢٠١٥،ص١٨)

وعندما تُسند القراءة إلى فضاء الجمالية لتؤلف مصطلح (القراءة الجمالية) بوصفها الوسيلة الأقرب لفك شفرة النص، فإن ذلك يضاعف من انفتاحها على عناصر تشكيله المميزة، مما يولد المتعة القرائية المرجوة؛ ويضيف مادة جديدة تسهم إسهامًا مثاليًا في إعادة إنتاج المقروء نصيًا، وإذا ما افتقدت الاستجابة القرائية عنصر الجمالية الواجب حضورها في فضاء التشكل كف النص عن كونه إبداعًا، كما أن إدراك خصوصيته في منطقة القراءة من شأنه أن يقلل كثيرًا من مشكلات التلقي من جهة، ويضاعف طاقات التلقي على الكشف والتواصل والتفاعل والوصول من جهة أخرى.(محمد عبيد،٢٠١٤،ص١٣-١٧)

وفي نص (قطة بلدي) نعايش فضاء العلاقة الزوجية بين حمدي النادي وسعاد، ووجود تركيبات متداخلة تصف للقارئ زمنًا ماضيًا لتكون هي الدافعة لعدم حب الزوجة للحياة الزوجية، والتي دفعت الزوج للزج بها في مستشفى الأمراض العقلية.

حمدي:"...أنا وديت مراتي مستشفى المجانين بنفسي والظاهر هخليكي تحصليها...".
(قطة بلدي،ص٦١)

وهنا فعل الزوج حمدي النادي جاء كرد فعل على حكم الزوجة سعاد القاضي بالعدل، فهي دائمًا تراقب المواقف، وتسرد الحقائق الخفية في النص الدرامي، والوحيدة التي تعرف حقيقته فيتهمها بالجنون، فتحركات الشخصية الدرامية داخل النص تحمل أفكارًا وأفعالًا تحدث بالفعل في المجتمع المصري، والقارئ هنا يمثل طرفًا أساسيًا في إنتاج الفعل الدرامي وتفكيك علاماته ودلالاته، فدوره لا ينحصر في التلقي السكوني؛ بل إنه ينتج المعنى والدلالة، ومن، مجرد القراءة يشرع القارئ في التأويل، وترتيب المعاني، وتنظيمها، ووضعها في بنية دالة، مما يجعل فعل التلقي عملًا إبداعيًا.

وبرز دور الراوي داخل النص المسرحي في إثارة الغموض، والتساؤلات، والتناقضات، مما أضفى عمقًا على الأحداث الدرامية، وأسئلة الراوي لم تكن مجرد حشو، بل كانت أداة لرصد القضايا الاجتماعية، والسياسية المعقدة، وتسليط الضوء على مأساة القطة المشردة، ونجح الكاتب في توظيف الراوي لزيادة تفاعل القارئ مع النص، رغم بعض التفاوت في مستوى التفصيل الذي قدمه، في حين قدم الراوي تفاصيلًا دقيقة في بعض المواقف، ويحكي تفاصيل ما حدث، نجده يترك في مواقف أخرى مساحة للقارئ للتأويل والتفسير الدرامي من خلال فضاءات النص المتعددة، هذا التنوع أسهم في خلق تجربة قرائية غنية، ومحفزة للتفكير؛ يتجاوز النص مستوى الحكاية الفردية ليطرح قضايا اجتماعية أوسع نطاقًا، ويترك الكاتب العديد من الأسئلة دون إجابة مباشرة، مما يدعو القارئ إلى المشاركة في إنتاج معنى النص؛ والتفكير في الحلول الممكنة لهذه القضايا المعقدة المطروحة.

الراوي:" القطة سمعت في السكون أصوات كتيرة مبعتراها الريح.. مبقتش عارفة الصوت لمين.. أصوات كلاب ولا بشر...".(قطة بلدي،ص٦٥)

ويمثل الراوي عتبة تمهيدية لدخول القارئ عالم النص، حيث يعمل على إثارة عواطفه ووجدانه نحو الحدث الدرامي، وهي مقدمة درامية يعرض فيها تيمة المسرحية وما تقف عليه، فجاءت المشاعر متضاربة بين الاشتياق، واللهفة، والبرد، والصدمة، والخوف واللامبالاة، فقد عبر عن المعاناة الممزوجة بالأمل المنتهية بحلم النصر، ومحاولة الوصول بالأمان للأجيال القادمة.

وجاء المشهد الخامس الخاص بوسائل الإعلام - التلفاز- ليخفف الكاتب أجواء القلق والخوف، والتشتت التي عاشها القارئ مع القطة واتحاد مصاصي الدماء، ليزجه في متاهات أخرى - الإعلام الفاسد- وإيجاد واقع غير حقيقي عن طريق برنامج أسماه حمدي "بصراحة"؛ ومن ثم جاء المشهد ترويحيًا للنفس، وفي الوقت نفسه تحضير القارئ لصراعات قوية قادمة في الأحداث الدرامية.

ومن ثم فإن الكاتب يقدم جرعة من الكوميديا لتخفيف حدة المشاعر المؤلمة التي تسيطر على النص، فبعد مشاهد درامية حافلة بالمعاناة؛ يأتي الحوار الكوميدي استراحة مؤقتة للقارئ تخفف من وطأة الأحداث القاسية، ويهدأ من الوضع الساخن، والمناجاة المؤلمة الدائرة في عقل البطل الرافض لسيادة القوة المحتكرة.

نوسة:"بتتردني ياربرب" ؛ "وأهون عليك ياربروبتي".(قطة بلدي،ص٥٥،٥٤)

وانتقال الأحداث لحالة الكر والفر بين الكوميديا والتراجيديا، يخلق إيقاعًا دراميًا متوترًا، وعلى الرغم من المأساة التي تعيشها القطة، فإن الحوارات الكوميدية تخفف من حدة الأحداث؛

وإدراكها أن روبي رمز للسلطة الخارجية يضيف عمقًا للموقف الدرامي، ويُظهر براعة الكاتب في توظيف السخرية لإبراز المعاناة، وهذا التناوب بين الضحك والبكاء، بين الواقع والخيال، يسهم في خلق تجربة قرائية غنية ومحفزة للتفكير، واستطاع أن يحول الكلمة الأدبية إلى جزء من تحقيق المشهدية البصرية في العرض، وهذا كله يوحي بل يفرض أيضًا بعدًا آخر للزمن والفضاء في العرض المسرحي.

استطاع الكاتب ببراعة فنية أن يخلق فضاءً دراميًا متوترًا يبرز الصراع الفكري للشخصية المحورية من خلال مواجهة القطة مع قوى اجتماعية واقتصادية متسلطة، ويكشف الكاتب عن القهر، والظلم الذي يعانيه المواطن البسيط، هذا الصراع يثير في نفس القارئ مشاعر التعاطف والغضب، ويحفزه على التفكير في قضايا اجتماعية عميقة مثل: الفساد، والظلم الاجتماعي،... وغيرها، كما أن نهاية القصة المحزنة تترك أثرًا بالغًا في نفس القارئ، وتدفعه إلى التأمل في معنى الحياة والعدالة، مسهمة في الوقت ذاته في إنتاج معانٍ جديدة للقارئ، وتوليد دلالات لا حدود لها تتجدد مع كل قراءة للنص الدرامي، كما يشارك القطة في شعورها بالندم لكونها شخصًا فقيرًا وصالحًا بين عالم يضج بالفساد، ويشاركها حزنها، ومأساتها الشخصية عند فقد أبنائها، وكذلك عند الحرمان من كل أنواع الطعام ماعدا الفول والطعمية.

تميزت رؤية بهيج الدرامية بعمقها مع الواقع المعاصر، حيث قدم لنا صورة واقعية معقدة للمجتمع من خلال تسليط الضوء على ردود أفعال الشخصيات تجاه الأحداث الجارية، تنوعت الصراعات في المسرحية بين النفسية، والاجتماعية، والسياسية، مما يعكس تعقيدات الحياة المعاصرة، وأسهمت الأحداث الداخلية والخارجية في تعزيز هذه الصراعات، ويترك الكاتب للمتلقي مساحة واسعة للتأويل والاستنتاج، مما يجعل العمل مفتوحًا على العديد من القراءات المتنوعة، وقد نجح الفضاء الدرامي في إثارة مشاعر التعاطف، والحزن لدى القارئ تجاه شخصية القطة، التي تجسد معاناة الإنسان البسيط في مواجهة قوى أكبر منه(اتحاد مصاصي الدماء).

وبناءً على ما سبق عرضه نجد أن شكري يصف أعمال بهيج في مجلة الإذاعة والتليفزيون قائلًا:"لديه خبرات نوعية في بناء العرض على خشبة المسرح أثناء الكتابة، فهو يتميز عن أبناء جيله والأجيال التالية بالشعر الذي برع فيه، حيث منحه الشعر شعرية الفكر، والبناء المحكم للحكاية، فثمة أساس شعري في أعماله"، فأينما وجدت العروض المسرحية كان بهيج حاضرًا بقوة؛ وكل شريحة تجد مبتغاها في نص من النصوص المتنوعة"، "وقدرة أعماله للوصول إلى شرائح متنوعة من المجتمع المصري".(في:بهيج إسماعيل،٢٠٢٠،ص٥-٧)

اختتم بهيج فضاءاته المتداخلة داخل النص للقارئ بمشهد قوي ومؤثر ليصبح الفضاء مكانًا ديناميكيًا يعكس الأحداث الدرامية والشخوص بشكل حيوي ومؤثر، حيث ترمز القطة في النهاية إلى نهضة مصر، متغلبة على كل الصعاب والتحديات، ليدفع آخر لمسة له في النص بوضع فضاء يمثل بيئة تخيلية، ويعكس عمق الصراع الداخلي للشخصيات، ويجسد قدرتهم على التغلب على التوترات الاجتماعية، والسياسية، والتحولات المكانية والزمانية في لحظة واحدة؛ من خلال هذا المشهد، ويقدم رؤية تأملية للمستقبل، ويؤكد على أهمية التضحية والصمود في مواجهة الظروف الصعبة، فجاء النص بمثابة الاستغاثة في وجه هذه السلبيات، وانحيازه إلى الطبقة الفقيرة المهمشة، وتجسيد أحوالهم.

نتائج الدراسة

١. يشير استقراء عنوان النص الدرامي "قطة بلدي" وتنكيره للتعميم إلى دلالة سيميائية رمزية عميقة تتجاوز حدود الواقع، حيث تجاوزت شخصية القطة كونها مجرد حيوان أليف إلى رمز فلسفي يجسد المرأة المستضعفة ومجتمعها القمعي، ومحاولة تحقيق الأمان للأجيال القادمة، ومن ثم يغتصبها المجتمع بأكمله متمثل في الكلاب؛ عاكسة بذلك حياتها المشاعة التي يقتحمها الجميع، وهي تمثل أيضًا أيدولوجية الكاتب وفلسفته.

٢. رسم بهيج عن طريق الفضاء الدرامي صورة تنبؤية لمستقبل المجتمع المصري وكشف عن طبقاته، مستعرضًا التناقضات الاجتماعية الطبقية، فمن خلال شخصيات رمزية:"القطة"، "المرأة"،"منصورة"؛استطاع الكاتب أن يكشف عن عمق المعاناة التي تعيشها الفئات المستضعفة، داعيًا إلى دور أكبر للدولة والمثقفين في مواجهة هذه التحديات، مما أسهم في بناء فضاءات درامية متعددة غنية بالدلالات تخدم أحداث النص بشكل متناغم، وتوجيه القارئ نحو فهم أعمق للأحداث ورصد ومعالجة قضايا اجتماعية مُلحة (الاحتكار، الصراع الطبقي).

٣. وُفق الكاتب في توظيف الراوي كتقنية بريختية وأداة ملحمية؛ حيث قلص وجوده في النص مع الحفاظ على دوره المحوري في تقديم الأحداث والشخصيات، فحجبه عن القارئ إلا في المشهد الافتتاحي والختامي للنص؛ ليترك مساحة واسعة لتخيل القارئ للفضاءات الخارجية.

٤. وظف الكاتب المجموعات كأداة لنقل رؤيته الفلسفية وأيدولوجيته؛ وتُعبر عن رأي الجماعة، مستخدمًا إياها لتكثيف وتعزيز تأثير الحدث في ذهن القارئ، وتقليل التوتر الدرامي، وكسر الإيهام المسرحي داخل الفضاءات الدرامية من خلال الشعر المرسل.

٥. اتسمت اللغة الحوارية التي استعملها الكاتب في النص بالتنوع، والثراء والبساطة، وإن كانت لغته متنوعة متباينة بين الشعر المرسل والنثر العامي، كما أسهم التكرار الإيقاعي والتهكم/السخرية في اللغة الحوارية على تشكيل الفضاء الدرامي الذي تدور فيه الأحداث، والذي يضفي طابعًا عبثيًا خالصًا على الأحداث ويخفف من حدتها، ويبرز سخط الشخصيات على الواقع.

٦. استطاع الكاتب أن يخلق تجربة فنية غنية من خلال توظيف العناصر اللغوية، والبصرية ببراعة في النص الدرامي، فمن خلال توظيف سيميائيات الإرشادات المسرحية لاستكشاف الفضاءات الدرامية المتعددة، مما حفز خيال القارئ والمخرج، ودعاهما إلى المشاركة في إنتاج المعنى، وقد أسهم ذلك في خلق جو درامي مشوق، واقتصرت الموسيقى على المشهد الختامي الذي أكد على فكرة الانتصار، وزاد من عمق النص وتأثيره عليه.

٧. يُشكل الفضاء الدرامي في نص "قطة بلدي" وفقًا لتوجيهات الكاتب الزمانية والمكانية، حيث يكرر بهيج انتقالات مكانية محدودة عبر فضاءات درامية متنوعة (الشارع، العمارة، القصر، التلفزيون)؛ ليعمم تجربة اجتماعية متكررة، لكن الإنسان هو المتغير، ويبني الكاتب فضاءً دراميًا متحولًا باستمرار، يتداخل فيه الزمن وتمتد المكانية إلى مستويات متعددة، ويعكس المكان التيمة الرئيسة للنص، ويصبح مرآة تعكس التناقضات والصراعات الطبقية.

٨. جاء الكاتب بالفضاء الداخلي المنظور المدرك ليؤكد المأزق الذي وقعت فيه القطة، والفضاء الخارجي غير المنظور المتخيل ليمثل الخروج من المأزق من خلال الحُلم، رغم العلاقة الوطيدة بين ما هو منظور وما هو غير منظور؛ فمن خلال تحديد العلاقة بينهما يبرز فكرته؛ ويُمكن

القارئ من خلق رؤى جديدة قد تتجاوز قصدية الكاتب، ويجعلها فريدة لكل قارئ، وتحويله من متلقٍ سلبي إلى شريك إيجابي.

٩. تعددت جماليات التلقي خاصةً في المشهد الختامي بتجسيد تمثال نهضة مصر؛ داخل النص الدرامي، فيُشكل الفضاء الخارجي الغني بالمفردات السيميائية، والذي مزج بين الواقع والخيال، ويدعو القارئ والمخرج إلى المشاركة الفعالة في إنتاج المعنى، وفك شفرات النص عبر المدى التخيلي للفضاء؛ والمساعدة في بناء رؤية مبدعة للنص؛ مما يثري التجربته القرائية.

مقترحات الدراسة

- تحديد آلية ومنهجية مناسبة من قبل المهتمين بالتأليف المسرحي لدراسة المسرح "الافتراضي، الرقمي، التفاعلي" بوسائطه التقنية الجديدة والتكنولوجيا المساعدة، والاهتمام بالفضاء الافتراضي؛ وكيف يغير من استجابة المتلقي كعنصر فاعل في تشكيل الفضاء التفاعلي، ومحاولة الدمج بين الفضاء الواقعي والتخيلي في بعض النصوص الرقمية؛ مما يجعل الفضاء تجربة فريدة من نوعها؛ وأكثر تأثيرًا في تكوين معاني النص، ويعزز إحساس المتلقي بأن الفضاء يتشكل وفقًا لخياراته الخاصة، ومن ثم يسمح بالغمر الكامل في الحدث الدرامي.
- ضرورة التوجه بالاهتمام لنظرية جمالية التلقي، وإنتاج المعنى، والتي تبحث في ذوق المتلقي ومدى تجاوبه مع العمل الإبداعي من قبل القائمين على قطاع الانتاج الثقافي بمصر وما يتبعه بالتحديد البيت الفني للمسرح (هيئة المسرح)؛ لأن عملية التلقي تمثل نقطة حسم لنجاح العمل الإبداعي أو فشله وهذا ما تطرق إليه الكاتب حين ضمن رسالته التي تحمل فكره وفلسفته وأيديولوجيته في نصه المسرحي، وأهمية ملاحقة النقد لإبداعات كتاب آخرين.
- انطلاقًا من حرص الدولة على النشء ورعايتهم؛ يجب إدراك المؤسسات التربوية فعالية التلقي في المسرح التربوي والذي يتطلب مهارات فنية وتربوية وثقافية؛ لإدراك خصوصية متلقيها واستجاباتهم الفكرية، والمعرفية، والعاطفية للمحتوى المعروض؛ حيث يكون المتلقي جزءًا من العملية التفاعلية الإبداعية المسرحية، مما يعزز تأثير الرسائل المسرحية بشكل خاص والعملية التعليمية بشكل عام.

المراجع

أولًا: المصادر

١. القرآن الكريم. سورة الذاريات آية (٣٣).
٢. بهيج إسماعيل(٢٠٢٠). قطة بلدي ومسرحيات أخرى- مختارات مسرحية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

ثانيًا: المراجع العربية

١. ابراهيم حمادة(١٩٧١). معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية. القاهرة: دار الشعب.
٢. أبو الهلال العسكري(٢٠١٨). الفروق اللغوية، تحقيق جمال مدغمش. لبنان- بيروت: مؤسسة الرسالة.
٣. أحمد نبيل أحمد(٢٠٢٠).البنية الدرامية في مسرح الخيال العلمي للطفل- دراسة في سيميائية النص المسرحي. مجلة التربية النوعية والتكنولوجيا بحوث علمية وتطبيقية، العدد (٧)، كلية التربية النوعي. جامعة كفر الشيخ.
٤. إسراء علي(٢٠٢٣). تضافر وسائل تعزيز القوة الإنجازية في مسرح بهيج إسماعيل- دراسة في تحليل الخطاب. مجلة كلية الآداب، العدد(١٠٧)، قسم اللغة العربية، جامعة الزقازيق.
٥. آسيا جريوي(٢٠١٣). المصطلح السيميائي بين الفكر العربي والغربي. مجلة كلية الآداب واللغات، العدد(١٢)، جامعة محمد خيضر، الجزائر.
٦. أكرم يوسف(٢٠١٠).**الفضاء المسرحي بين النص الاجتماعي والاقتصاد الدرامي**. سوريا- دمشق:دار مؤسسة رسلان.
٧. أمل محمد المشرف(٢٠٢٣). السيميائية في التراثين العربي والغربي. **مجلة كلية اللغة العربية بإيتاي البرود**، مجلد(١)، العدد(٣٦)، فبراير، جامعة الأزهر.
٨. أمين بكير(٢٠٠٨). الإبحار في عالم بهيج إسماعيل. **جريدة مسرحنا**، العدد(٣٦)، مارس. القاهرة: وزارة الثقافة- الهيئة العامة لقصور الثقافة.
٩. أيوب بردان(٢٠١٧،فبراير).ظاهرة التكرار وبلاغته في النصوص العربية. **المجلة الأدبية**، المجلد(٢٥)، العدد(١)، الجامعة الإسلامية نيجري، إندونيسيا.
١٠. ثروت عكاشة (١٩٩٠). **المعجم الموضوعي للمصطلحات الثقافية إنجليزي - فرنسي- عربي مع مسردين ورسوم**. بيروت: مكتبة لبنان- الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان.
١١. جميل حمداوي(٢٠١٥). **نظريات القراءة في النقد الأدبي**. المصدر: المكتبة الشاملة الذهبية.
١٢. جميل حمداوي(٢٠٢٠). **السميولوجيا بين النظرية والتطبيق**، ط٢.المملكة المغربية- الناظور:دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني.
١٣. جيرار دولو دال(٢٠١١). **السيميات أو نظرية العلامات**،(ترجمة:عبد الرحمن بوعلي). سوريا- اللذقية: دار الحوار.
١٤. حسين خمري(٢٠٠٧). **نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال**. بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون.
١٥. حميد الحمداني(٢٠٠٢). عتبات النص الأدبي- بحث نظري. مجلةعلامات في اللغة، **مجلة النادي الأدبي الثقافي بجدة**، مجلد(١٢)، العدد(٤٦).
١٦. خيرة عون(٢٠٠٢). السيميائية والسيميولوجيا.**مجلة العلوم الإنسانية**،العدد(١٧).الجزائر- قسنطينة:جامعة منتوري.
١٧. رحموني رضا(٢٠٢٣). سيميائية فضاء العتبات في النص الدرامي. **مجلة الحقيقة للعلوم الاجتماعية والإنسانية**، مجلد(٢٢)، العدد(٢)، جامعة أحمد دراية أدرار، الجزائر.
١٨. رضا غالب(٢٠٠٠). الفضاء المنصالة والصورة المسرحية في عرض إسكوريال الملك العريان. المسرح- **مجلة الثقافة المسرحية**، العددان (١٤٤-١٤٦). ديسمبر. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
١٩. رُوحي بلعبكي(١٩٩٥،يناير). **المورد- قاموس عربي انكليزي**، ط (٧)، بيروت: دار العلم للملايين.
٢٠. سامية أسعد(١٩٨٥،مارس)، مفهوم المكان في المسرح المعاصر. **مجلة عالم الفكر**، مجلد(١٥)، العدد(٤). الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

٢١. سعد أردش(١٩٨٢، إبريل- مايو- يونيو).العرض المسرحي بين التأليف والاخراج. **مجلة فصول للنقد الادبي**، المجلد(٢)، العدد(٣).
٢٢. سعد أردش(١٩٨٨). الندوة الفكرية الممثل وحركة الابداع المسرحي العربي- الممثل والجمهور. **مجلة الحياة المسرحية**، العدد (٣٠-٣١-٣٢-٣٣)، وزارة الثقافة والإرشاد القومي.
٢٣. سعيد بنكراد(٢٠١٢). **السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها**، ط٣. سوريا- دمشق: دار الحوار للنشر والتوزيع.
٢٤. سليم كتشنر(٢٠٠٩،مايو). هناك مؤامرة تمنع ظهور جيل جديد من كتاب المسرح. **جريدة مسرحنا**، العدد(٩٥). القاهرة: وزارة الثقافة- الهيئة العامة لقصور الثقافة.
٢٥. سمير الجلبي(١٩٩٣). **المصطلحات المسرحية- انكليزي وعربي**. بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر.
٢٦. سميرة الحارثي(٢٠٢٤).توظيف المثل الشعبي في مسرحيات فهد رده الحارثي. **مجلة كلية اللغة العربية بإيتاي البارود**، العدد(٣٧)، الإصدار الأول، قسم اللغة العربية، جامعة الأزهر.
٢٧. شرين أحمد(٢٠٢٣). سيميائية النص المسرحي عند أسامة أنور عكاشة - مسرحية" في عز الظهر "أنموذجًا. **مجلة كلية التربية النوعية**، مجلد(١٩)، العدد(١٩)، يناير، جامعة بورسعيد.
٢٨. شكري عبد الوهاب(٢٠٠٢). **الإخراج المسرحي**. القاهرة: ملتقى الفكر.
٢٩. صالح ولعة(٢٠٠٧). القراءة والتأويل. **مجلة التواصل الأدبي**، العدد(١)، الجزائر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار.
٣٠. عادل سالم(٢٠١٤). معالجة الجوقة بين تقاليد المسرح الاغريقي والرؤية الاخراجية المعاصرة. مجلة جامعة بابل للعلوم الانسانية، المجلد(٢٢)، العدد(٣)، جامعة بغداد.
٣١. عبد الحليم مخالفة (٢٠١٨). **الإرشادات المسرحية وظائفها وآليات اشتغالها في النص المسرحي المعاصر- دراسة نماذج مختارة**. رسالة ماجستير، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، الجزائر.
٣٢. عبد المعطي شعراوي(١٩٦٦،يناير).التأثير الدرامي للجوقة عند سوفوكلس. **مجلة المسرح والسينما**، العدد(٢٥).
٣٣. عبدالقادر القط (١٩٧٨). **من فنون الأدب المسرحية**. بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر.
٣٤. عثمان الحمامصى(٢٠٠٤). **عبثية الواقع - وواقعية العبث**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
٣٥. علي حسين صاحب، حيدر جواد كاظم (٢٠٢٣، أكتوبر). بناء الفضاء الدرامي في نصوص علي العبادي- تصاميم مقترحة.**مجلة مراس**،العدد(٥)،جامعة وارث الأنبياء كلية العلوم،جامعة وارث الأنبياء،دار الوثائق الوطنية،العراق.
٣٦. علياء عباس(٢٠٢٢). **الفضاء الدرامي آلية انتاج المعنى في مسرح السيد حافظ- دراسة فنية**. القاهرة: دار الطباعة الحرة للطباعة والنشر.
٣٧. العنود المطيري(٢٠٢٤). الخيال العلمي في مسرح الطفل عند فهد الحارثي- مسرح الطفل أنموذجًا. **مجلة أدب الطفل**، مجلد (٢)، العدد(١)، قسم اللغة العربية، المركز الجامعي سي الحواس بريكة، الجزائر.
٣٨. الفيروز آبادي(٢٠٠٨). **القاموس المحيط، باب الميم فصل السين**، تحقيق: يحي مراد. القاهرة: موسسة المختار للنشر والتوزيع.
٣٩. مارسيل فريد فون(١٩٩٣). فن السينوغرافيا، **مجلة السينوغرافيا اليوم**،(ترجمة: حمادة إبراهيم). القاهرة: مهرجان المسرح التجريبي، وزارة الثقافة والفنون.
٤٠. ماري إلياس وحنان قصاب(١٩٧٧). **المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات وفنون العرض-عربي وانجليزي وفرنسي**. لبنان- بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.
٤١. ماريا دل كارمن بوبيس(٢٠٠١). **سيميولوجية العمل الدرامي**،(ترجمة: خالد سالم)، مراجعة: حسن عطية. القاهرة:مطبوعات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي- الدورة الثالثة عشر. مطابع المجلس الأعلى للأثار.
٤٢. محمد صالح عبيد (٢٠١٤). **مقدمة في نظرية القراءة والتلقي**. بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون.
٤٣. محمد عبد الله حسين(٢٠٢٢). **دراسات في نقد النص الدرامي– الهوية، الفضاءات، التحولات**.القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
٤٤. منذر عياشي(٢٠١٧).**السيميائية وعلم النص-إعداد وترجمة**.سوريا- دمشق:دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع.

٤٥. نعمان عاشور(١٩٨٢،إبريل-مايو-يونيو).خالق النص وصاحب العرض. **مجلة فصول للنقد الأدبي**، المجلد(٢)، العدد(٣).

المراجع الأجنبية

1. Cambridge Assessment International Education (2019),**Dramatic and theatrical terms**, Cambridge IGCSE (9–1) Drama Glossary 0994 syllabus for 2022, 2023 and 2024.
2. Leone,M (2021),*FromFingers to Faces:Visual* Semiotics and Digital Forensics, **International Journal for The Semiotics of Law-Revue**,(2)34.
3. Michael Issacharoff (1989),**Space and Discourse-Space in Drama**,Part II, Stanford Universtypress, Stanford California, by the Board of Trustees of the Leland Stanford Juniot University.
4. Seif,F.Y(2021),*Editorial Introduction:Design and Semiotics:The De-Sing Constition of Reality*, **The American,Journal of Semiotics**,36(3/4).