قراءة سيميائية للمسرح العربي والإيطالي
دراسة مقارنة بين مسرحيتي "يا طالع الشجرة" لتوفيق الحكيم و"ست شخصيات تبحث عن مؤلف" لبيراندييللو

A Semiotic Reading of Arab and Italian Theatre
A Comparative Study between Tawfiq Al-Hakim's Play *Yā Ṭāli‘ al-Shajarah* [Tree Climber] and Pirandello's Play [Six Characters in Search of an Author]

شيماء محمود خليفة *
shima_alsun@hotmail.com

الملخَّص:

يعد النص المسرحي سلسلة متواصلة من العلامات، وإذا كان هذا بوجه عام في المسرح، فإنه يأتي بصورة مكثفة في مسرح العبث؛ نظرًا لغياب الترابط والمنطقية في الأحداث، الناجمة عن اللامعقولية في الصراع. ونحن بصدد دراسات العلامة السيميائية عند "توفيق الحكيم" ومقارنتها بالعلامات عند "بيراندييللو".

وتعرف السيمياء بأنها: دراسة لحياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية، وتنقسم العلامة إلى نوعين: علامة معرفية وهي الكلمة، وعلامة أيقونية وهي الصورة. وتقوم هذه الدراسة على بيان مفهوم السيمياء في مسرح العبث وآليات اشتغالها في المسرح العربي والإيطالي، وإبراز دور السيمياء في بيان جماليات مسرح العبث.

* مدرس بكلية الألسن – جامعة عين شمس.

وقد كانت المسرحيتان أصدق تعبير عن فلسفة العبث، فقد ظهرت لنا من خلالهما علامات سطحية ظاهرة، وأخرى مشفرة مختبئة، وكلما تعمق القارئ في مضامين المسرحيتين، يدرك أن المسرح ما هو إلا بنية سيميائية كبرى؛ لقدرته على تحويل كل شيء إلى إشارة، وهذا ما يميز المسرح عن غيره من الفنون.

الكلمات المفتاحية: السيمياء؛ العبث؛ يا طالع الشجرة؛ ست شخصيات تبحث عن مؤلف؛ بيراندييللو؛ المدرسة الأمريكية؛ اللامعقولية.

Abstract:

The theatrical text is a continuous series of signs, which is true in theatre generally. This becomes even more evident in the theatre of the absurd, due to the absence of interrelatedness and logicality in events as a result of the absurdity of struggle. This study examines signs in Tawfiq Al-Hakim's play and compares them to signs in Pirandello's play.

Semiotics is "the study of signs in social life". The sign is divided into two types: A symbolic sign representing the word and an iconic sign representing the picture. The concept of semiotics in the theatre of the absurd and the mechanisms of its employment in Arab and Italian theatres are examined in this study, highlighting the role of semiotics in showcasing the aesthetics of the theatre of the absurd.

The two plays are the most honest expression of the philosophy of the absurd, manifested through superficial surface signs and other hidden encrypted ones. The deeper readers delve into the essence of the two plays, the more they realize that theatre is only a major semiotic structure, capable of turning everything into a sign. This is what distinguishes theatre from other arts.

The two plays revolve around the idea of the lack of absolute truth. Hence, human beings embrace loss with their own absolute freedom, but this freedom is unbearable. The philosophy of both plays is purely pessimistic, which does not acknowledge the truth.

Keywords: Semiotics, Absurd, Tree Climber, Pirandello, Six Characters in Search of an Author, the American School, Absurdity.

مقدمة

إن اهتمامنا بالمقارنات بين الآداب يرجع لرغبتنا أن نفتح أمام الدارسين العرب أبوابًا يطلون منها على ما أنتجه الكتاب العالميون من مآثر فنية مبدعة في مجال المسرح. ونحن بصدد دراسة مقارنة اهتمت بدراسة العلامات السيميائية عند "بيراندييللو" ومقارنتها بالعلامات عند "توفيق الحكيم".

وسيمياء مسرح اللامعقول، كشفت لنا النقاب عن فكر كل من "توفيق الحكيم" و"بيراندييللو" المتسم بفلسفة العبث، التي تعبر عن الحيرة والقلق، اللذان تعانيهما المجتمعات العربية والغربية إزاء الفراغ الروحي الذي عانت منه الشعوب في ظل سطوة الوجودية .

إن العبثية ما هي إلا إيمان كامل بمأساوية الحياة، فنحن نعيش في مشاهد متكررة، وأحيانًا يبدو الموت خلاصًا، وتعيش الشخصيات في حالة من التيه في رحلة بحثها عن ملجأ بعدما فقدت صلاتها بأفراد المجتمع ومن ثم فقدت القدرة على التواصل مع أفراده.

أهمية الدراسة:

تكمن أهمية الدراسة في تسليطها الضوء على مسرح العبث العربي والإيطالي من منظور سيميائي؛ من أجل الكشف عن الدلالات الكامنة عبر بنائية العلامات. والكشف عن دور العلامات السيميائية في بيان جماليات مسرح العبث العربي والإيطالي .

الأسئلة المزمع الإجابة عنها :

- ما طبيعة المنهج السيميائي؟
- ما أدوات المنهج السيميائي لفك شفرات مسرح العبث؟

منهج الدراسة :

قامت الدراسة على أسس الاتجاه الأمريكي في الأدب المقارن، ويعد "رينيه ويلك" من مؤسسي الاتجاه الأمريكي في الدراسات المقارنة، وقد وضع خطوطًا عريضة للدراسات المقارنة تمثلت في:

– " التوجه نحو النص في الدراسات الأدبية ومنها الأدب المقارن، بوصفه عملا إنسانيا جماليا لا يهمنا جنسية مؤلفه أو ظروفه الاجتماعية.

– أن يتم التركيز في الأدب المقارن على الأدب، وجمالياته لا على العوامل الخارجية، وهذا هو التوجه العام لأصحاب مدرسة النقد الجديد .

– أن يتم التركيز على النصوص الأدبية لا على دراسة العوامل الخارجية، كالمصادر والوثائق والظروف الاجتماعية .

– أن دراسة الأدب خارج القطر الواحد تشمل دراسة التأثير ودراسة التشابهات بين عدد غير محدد من الآداب، بحيث تتعدى (القطر الواحد)، بينما كانت الدراسة المقارنة في الاتجاه الفرنسي تهتم بدراسة التأثير بين أدبين قوميين في الغالب، وبهذا تتسع المقارنات لتشمل كل دراسة لا تكتفي بأدب قومي واحد سواء أكانت هذه الدراسة تتناول التأثير أم تدرس التشابهات، ضمن آداب قومية لغتها واحدة أم تنتمي للغات مختلفة .

– دراسة العلاقات القائمة بين الأدب من ناحية ومجالات المعرفة الأخرى، وهذا يضيف إلى الأدب المقارن مجالاً جديداً، لم يكن موجوداً في الاتجاه الفرنسي، وبهذا تصبح دراسة الأدب مقارنة مع الرسم أو النحت أو فن أو علم آخر، ضمن الدراسات الأدبية المقارنة، فالمهم أن يصبح النص الأدبي محوراً للمقارنة، فالهدف عندهم هو الكشف عن جماليات النص الأدبي، ومن هنا نلاحظ اختفاء الإشارة إلى المؤلف أو الاتجاهات أو عوامل التأثير "[1]

مما سبق نستنتج أن:

لم يكن هدف المدرسة الأمريكية إكمال كتابة التاريخ أو إثبات مدى تأثير أدب أمة على أمة أخرى كالمدرسة الفرنسية، أو إثبات أن تشابه الظروف الاجتماعية قد يؤدي إلى تشابه الآداب كالاتجاه الروسي في الدراسات المقارنة، وإنما كان هدفها مقارنة جماليات النص بين عدد من الآداب.

وقد قامت الدراسة كذلك على أسس المنهج السيميائي، وتعرف السيميائية بأنها "دراسة الشفرات، أي الأنظمة التي تمكن الكائنات البشرية من فهم بعض الأحداث أو الوحدات بوصفها علامات تحمل معنى. "[2]

والسيميائية من العلوم الشاملة، فالإنسان يرى العالم المحيط به من خلال علامات، وهو يعبر عن تلك العلامات بعلامات أخري يستنبطها كي يحقق عملية التواصل. وكما قال إيكو: " إننا لا نتعرف على أنفسنا إلا باعتبارنا سيميائية في حركة وأنظمة من مدلولات وعمليات تواصل. والخارطة السيميائية وحدها هي التي تقول لنا من نكون وكيف أو (فيم) نفكر. "[3]

والمنهج السيميائي يهتم بدراسة قواعد الأنظمة العلاماتية فهو عبارة عن" لعبة التفكيك والتركيب وتحديد البنيات العميقة وراء البنيات السطحية المتمظهرة دلاليًا"[4]

وتعد السيميائية من الممارسات الاستقرائية والتي تقوم على الاستنتاج، وتنطلق في تحليلها للنص المسرحي على اعتباره نصًا يتكون من بنية ظاهرة وبنية أخرى عميقة يجب تناولهما بالتحليل واظهار ما بينهما من علائق" وتقوم على إطلاق الإشارات كدوال حرة، لا تقيدها حدود المعاني المعجمية، ويصير للنص فعالية قرائية إبداعية؛ تعتمد على الطاقة التخييلية للإشارة في تلاقي بواعثها مع بواعث ذهن المتلقي، ويصير القارئ هو صانع النص"[5]

محاور الدراسة

جاءت الدراسة في ستة محاور :

المحور الأول: سيمياء النص الموازي (الغلاف – العنوان – الإهداء)

المحور الثاني: سيمياء الشخصيات

المحور الثالث: سيمياء المكان

المحور الرابع: سيمياء الحوار

المحور الخامس: المسرح داخل المسرح

المحور السادس: سيمياء الموت

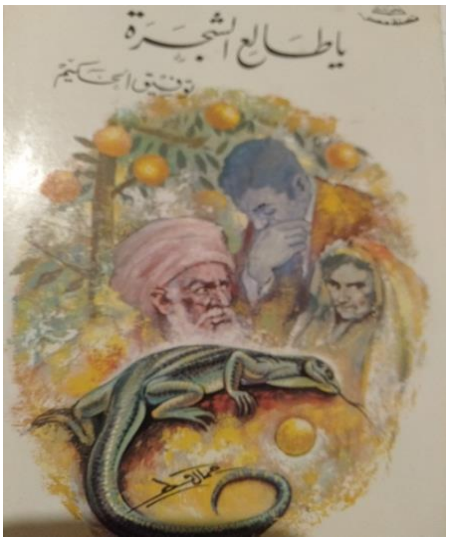
المحور الأول: سيمياء النص الموازي:

تعد النصوص الموازية "مفتاحًا قرائيًا بالغ الأهمية في سياق الاهتمام النقدي بها بوصفها فضاءً محيطًا وبابًا مشفرًا يحيط بالبناء السردي للنص يوازيه ويتفاعل معه على مستويات متعددة من المتن إلى الخطاب، فهي تشرع أمام المتلقي الطريق لاقتحام النص، ومن خلالها يبني أول آفاق انتظاره وتوقعه"[6]

فالنص الموازي يعد من الخطابات الأساسية والمساعدة لخدمة النص، بحيث يكسبه قوة إشهارية وإخبارية باعتباره رسالة موجهة إلى القراء والجمهور .

يقتصر الحديث في هذه الدراسة على بعض عناصر من النص الموازي ومنها:

الغلاف – العنوان – الإهداء



الغلاف

يعد الغلاف أحد وسائل الاتصال المهمة بين المرسل والمتلقي؛ لما يحمله من صور وأشكال تعبيرية، قد تعتبر مصدرًا لإعطاء المتلقي بعضًا من المعلومات من جهة، وسلسلة من الرموز والإشارات من جهة أخرى .

إذا تأملنا غلاف مسرحية "يا طالع الشجرة" نجد أن عنوان المسرحية كتب بخط بارز وقوي في أعلى صفحة الغلاف، فجاءت أحرف جملة" يا طالع الشجرة" قوية ومتساوية باللون الأسود. واللون المسيطر على صفحات الغلاف هو اللون الأصفر، فاللون الأصفر دائمًا يرمز إلى الخريف والموت والحزن والذبول والألم والشحوب والانقباض. (7)

وقد اتخذت رأس الشخصيات مساحة كبيرة على غلاف المسرحية، فقد ظهرت لنا الرأس بشكل واضح، وقد حملت في طياتها دلالات تعبر عن شخصيات (بهادر– الدرويش– بهانة) .

وقد ظهرت لنا وجوه (رجل– امرأة كبيرة في العمر– رجل يرتدي عمامة كبيرة) والوجه بمثابة أداة رئيسة "لتصنع الحركات والتعمية والتغطية من الضمير المستتر في النفس، ففيه العينان والشفتان والحاجبان، كل ذلك ذو أثر واضح في محاولة إظهار معان مصنوعة تخفي مراد النفس المستتر، كالتبسم، أو التجهم، أو الضحك، أو التراخي"(8)

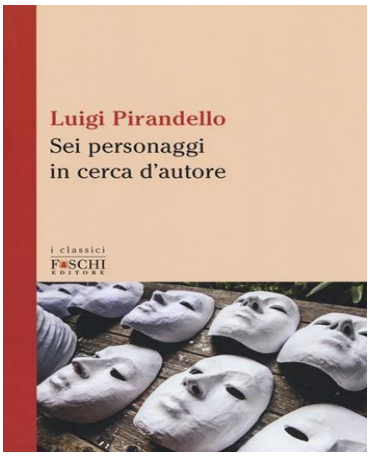
وحملت ملامح وجه المرأة على الغلاف معاني الحزن والخوف، بينما صورة الدرويش أظهرت معاني ودلالات مختفية وراء النفس، كالغضب الذي أظهرته نظرة

العين. وما يلاحظ على حركة العين الموجودة في صور كل الشخصيات، أنها تجذب الانتباه، وتتميز بالجدية والثورة تجاه الآخر. وقد لعبت نظرة العين من قبل الإنسان والزواحف على صورة الغلاف، دورًا استراتيجيًا في نقل المعاني والإشارات لقارئ النص المسرحي .

والصور المرسومة على غلاف المسرحية لها استراتيجيات عميقة، فهي إشارات ترمز إلى إيحاءات تطوي كلامًا كثيرًا يختزل كل دلالات ومعاني النص المسرحي .

وعندما نتأمل غلاف مسرحية "بيراندييللو" نجد أنه وظف الأقنعة؛ كي يوحي بتعدد الأصوات التي قد تأخذ القارئ إلى آفاق بعيدة وعميقة ومثيرة للتساؤلات. فهذه الأقنعة أعطتنا الإيحاء بأن الشخصيات ما هي إلا مخلوقات قد صنعها الفن، وارتسم على كل منها تعبيرات واحدة قد أخفت صورة الوجه وملامحه. وتعكس هذه الأقنعة رغبة الشخصيات في الاختباء خلف مختلف الأقنعة، فالشخصية الإنسانية في عالم بيراندييللو عاشت في صراع بين حقيقتها الداخلية والقناع الذي تواجه به الآخرين .

"فمأساة الإنسان تكمن في التناقض والتمزق بين الحقيقة الخارجية وما يظهره للآخرين وأن الحقيقة المطلقة لا وجود لها. "[9]



العنوان

يُعد العنوان مجموعة من العلاقات اللسانية التي وضعت على رأس النص المسرحي؛ كي تدل على محتواه من أجل إغراء الجمهور لقراءة ذاك النص. والعناوين عبارة عن" أنظمة دلالية سيميولوجية تحمل في طياتها قيمًا أخلاقية واجتماعية وأيديولوجية".[10]

جاءت عناوين المسرحيتين بها العديد من الحمولات الدلالية، والتي تشير إلى مدى التواصل الذي يربط بين المرسل والمتلقي، فقد فجر كل من العناوين طاقة من المخزون الفكري والثقافي لدى القارئ، فالعنوان يُعد بمثابة رسالة يتبادلها المرسل والمتلقي، ويساهم كل منهما في فك شفراتها وتأويلها بلغة واصفة .

وقد حقق عنوان "يا طالع الشجرة" و"ست شخصيات تبحث عن مؤلف" وظائف إغرائية؛ فقد حقق كل منهما تشويقًا ساهم في جذب انتباه القارئ، ودعوته للتأمل في مقصدية النص، وفتح آفاق التوقع لدى القراء .

إن سماع جملة "يا طالع الشجرة" البسيطة في تركيبها، العميقة في إيحاءاتها ودلالاتها، تجعلنا ندرك على الفور ونسترجع من غير إطالة في التفكير الأغنية التراثية الشهيرة "يا طالع الشجرة هاتلي معاك بقرة "، فقد حقق ذاك المقطع إغراءً كبيرًا للمتلقي وجذب انتباهه، وفتح لديه آفاقًا من التأويل. فالطلوع من عمل الإنسان، وقد كان الطلوع في حد ذاته انتصارًا لشيء قد يتحقق أو لا يتحقق، وهنا تكمن المفارقة. أن تصير حياة الإنسان مرتبطة بشيء غريب، عكسه النص المسرحي عندما قال: "يا طالع الشجرة هاتلي معاك بقرة" وهو في الحقيقة درب من اللامعقول، هل يمكن الاتيان ببقرة من طلوع الشجرة، فيزيد الغموض وتكثر الأفكار، ولكن الحقيقة واضحة، فرار من واقع أو تعلق بأمل قد يكون ضربًا من المستحيل .

كان الطلوع سمة عنوان مسرحية "توفيق الحكيم"، بينما البحث عن مؤلف سمة عنوان "بيراندييللو" شخصيات تبحث عن أمل مفقود، تبدو وكأنها تعيش في عالم توقف

زمنه من أجل البحث عن خلاص قد لا يجئ. فعنوان "بيرانديللو" ما هو إلا نص صغير يتعامل مع نص مسرحي كبير، كشف لنا كثيرًا من أبعاده وأغواره .

لقد فجر عنوان كل من المسرحيتين كماً كبيرًا من الاستفهامات، من الذي سيطلع الشجرة، ومن هي الشخصيات التي تبحث عن مؤلف يعيد رسم ملامحها في ظل الحيرة والاضطراب .

الإهداء

تضمنت مسرحية "يا طالع الشجرة" إهداءً قد جاء بعد عنوان المسرحية، وجاء بصيغة نثرية تقريرية، وجهه "توفيق الحكيم" للكاتب المعروف الدكتور "حسين فوزي" قائلًا :

إلى صديقي"
رجل العلم والأدب والفن
الدكتور حسين فوزي
شكرًا على هديته النفيسة
"سندباد مصري"[11]

عكس الإهداء العلاقة بين المرسل والمرسل إليه، فكان بمثابة عتبة نصية، فلم تنفصل دلالة الإهداء عن السياق العام للمسرحية العبثية، وكأن الإهداء يرشد إلى مضمون النص، فقد تماهي كتاب "سندباد مصري " الموغل في البحث عن التاريخ المصري من أجل المعرفة مع لامعقولية "توفيق الحكيم" الإيجابية التي تدخل ما لا يخضع للمنطق في دائرة العقل الذي يسعي جاهدًا للمعرفة. وقد حقق الإهداء وظيفة دلالية كذلك؛ فقد نقل لنا كل المشاعر الراقية التي يحملها الكاتب لصديقه الدكتور " حسين فوزي" وكأن "توفيق الحكيم" جعل من كتابته للإهداء مناسبة كي يرد الجميل للدكتور "حسين فوزي" والذي ستظل ذكراه دائمة بدوام النص المسرحي المكتوب .

جاءت مسرحية "ست شخصيات تبحث عن مؤلف "بلا إهداء، وكأن "بيراندياللو" جعل الإهداء لكل إنسان في كل زمان ومكان، فعملية البحث وثيقة الصلة بالإنسان في رحلته عبر الزمن .

المحور الثاني: سيمياء الشخصيات :

"تُعد الشخصية الأساس الذي يحرك العرض المسرحي، بحيث لا يستطيع تقديم حبكة مسرحية دون وجود شخصية تتفاعل مع الأحداث عن طريق الحوار. "[12]

تعد الشخصية وحدة دلالية مركبة، تكشف عن أبعادها النفسية والاجتماعية من خلال ما تقوله وما تفعله وما يقال عنها في ثنايا النص. وتعد الشخصية السيميائية من ركائز مسرح العبث؛ لكون الكاتب المسرحي يعتمد على الأبعاد الرمزية للشخصية من ناحية، ويعتمد على التشكيل الصوري للشخصية المسرحية في العرض من ناحية أخرى. وتعد أبعاد الشخصية ووظائفها المكون الرئيس لمدلول الشخصية .

وقد اعتمد "توفيق الحكيم" في مسرحية "يا طالع الشجرة" على شخصيات معنية بالاسم أو المهنة أو بالوظيفة، بينما شخصيات "بيراندياللو" خرجت عن قيد التعيين، فقد كانت هذه الشخصيات أقرب لكونها أصواتًا. ويرى الكثيرون أن مثل هذه الشخصيات غير المحددة باسم أو وظيفة تسهل للكاتب استخدامها، بحيث تمكنه أن يتيح لهذه الشخصيات أن تتبادل أدوارها.

الشخصيات المتشابهة في المسرحيتين(الزوجة–الأم)

الزوجة في "يا طالع الشجرة".

إن الزوجة (بهانة) في مسرحية "يا طالع الشجرة" أرملة اقترنت بزوجها الحالي بهادر بعد أن تجاوزت الخمسين وهي تعيش على وهم أليم ينبع من ذكرى عزيزة على نفسها، فقد حملت من زوجها الأول في مقتبل الشباب، وأجبرها ذاك الزوج على التخلص من الجنين، كما جاء في الحوار التالي على لسان الخادمة :

الخادمة: كانت ستولد من أربعين سنة. . ولكنها لم تولد . ."

المحقق: ولماذا لم تولد؟

الخادمة: أسقطتها في شهرها الرابع. عملا بكلام زوجها

المحقق: زوجها هذا الذي في الحديقة؟

الخادمة: زوجها الأول المتوفي . .

المحقق: وزوجها الحاضر غير المتوفي لم ينجب منها أولادًا؟

الخادمة: زوجها الحاضر هذا تزوجها وقد جاوزت الخمسين منذ تسع سنوات كانت قد قطعت الخلف . .

المحقق: والعلاقة بين الزوجين؟

الخادمة: العلاقة؟

المحقق: نعم. . . هل كانت بينهما مشاجرات مثلًا أو مشاحنات أو خلافات؟

الخادمة : أبدًا. . . أبدًا منذ وجودي هنا لم أرهما قط اختلفا على شئ

المحقق: لم يختلفا قط؟

الخادمة: ولا مرة

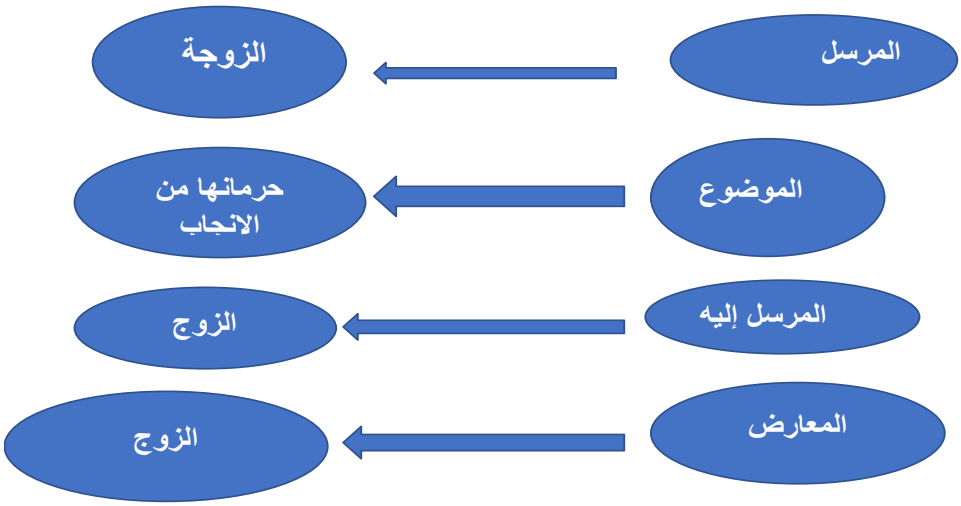
المحقق: ولكن الحال بين الزوجين لا يخلو من . . . .

الخادمة: إلا الحال بين هذين الزوجين!"[13]

ظهرت الزوجة (بهانة) في مسرحية "يا طالع الشجرة" مليئة بالقهر والعزلة والحزن، حيث بقت طوال حياتها في البيت والحديقة .

الترسيمة العاملية للزوجة (بهانة)

يهدف البناء العاملي[1] للكشف عن الوضعية التركيبية لكل واحد من العوامل الموزعة على المساحة النصية. (14)



يتضح لنا من خلال الترسيمة العاملية للزوجة، أن (الزوجة) وحيدة في مسعاها لتحقيق القيمة التي يشير إليها السهم (حرمانها من الإنجاب) .

الأم في "ست شخصيات تبحث عن مؤلف"

الأم في "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" أرملة اقترنت بزوجها الحالي بعد انفصالها عن زوجها الأول، كما جاء في الحوار التالي:

ابنة الزوجة: من حسن الحظ أنه مات: لقد توفي منذ شهرين كما قلت لك من قبل. . . وما زلنا نرتدي ثياب الحداد عليه كما ترى .

الأب: ولكن عدم وجوده هنا لا يرجع إلى وفاته، لا أنه ليس هنا، أرجو أن تنظروا إليها، أيها السادة وستفهمون في الحال أن مأساتها ليست هي حب رجلين لا يمكنها أن تشعر نحوهما بشيء إلا الاعتراف ببعض الجميل. ليس لي أنا ولكن له هو. . إنها ليست امرأة إنها أم ! ومأساتها . . مأساة رهيبة أيها السادة، مأساة رهيبة، مأساتها في الواقع هي هؤلاء الأطفال الأربعة . . من رجلين كانا لها. [2]

الترسيمة العاملية للأم في "ست شخصيات تبحث عن مؤلف"

المرسل ← الزوجة

الموضوع ← الرغبة في حياة أفضل

المرسل إليه ← الأطفال

المعارض ← الزوجين

وتعد الزوجة والأم نموذجين للشخصية الرواقية التي تعطي للحياة أكثر ما تأخذ ويظل وجودها قائمًا في وجود الآخر الذي تمنحه حبها وعطاءها بلا مقابل أو حدود. فالزوجة (بهانة) في "يا طالع الشجرة " تقضي يومها (تنسج ثوبًا لبنتها التي لم تولد ولن تولد) .

وقد اتفق النصان في احتوائهما على صور لتعرية بعض المواقف البشرية التي لا تخلو من انعدام الحس والتوحش الهمجي المحطم للضمير، ولا سيما قتل الزوج لزوجته في "يا طالع الشجرة" وقد عكس الحوار التالي تلك المواقف : :

الزوج: تعاونني قليلًا"

الدرويش: على ماذا؟

الزوج: على دفنها . . قبرها جاهز . . حفره البوليس بنفسه!

الدرويش: حاشا لله!

الزوج: أترفض ؟

الدرويش: بالطبع أرفض . . .

الزوج: ولكنك كنت تعرف أني سأقتلها . .

الدرويش: المعرفة لا تعني الموافقة

الزوج: إذن أنا في نظرك مجرم؟

الدرويش: وهل في هذا شك؟

الزوج: أنصفني قليلًا أرجوك. . إن قتلها جاء عفوًا . . .

وهي التي اضطرتني إليه. . هل كان في الإمكان أن أعيش مع امرأة كهذه؟ . .!

الدرويش: لقد عشت معها من قبل سنوات طويلة . . .

الزوج: ولكنها أخيرًا انقلبت إلى شيء مخيف . . . إلى جدار من الصمت . . .

الدرويش: مبرر كاف للتحطيم!

الزوج: لا تسخر. . لو كنت في مكاني لفعلت عين الفعل". (16)

الترسيمة العاملية لمقتل الزوجة

المرسل ← الزوج

الموضوع ← قتل الزوجة

المرسل إليه ← الزوجة

المعارض ← الدرويش

واستخدام توفيق الحكيم للدرويش في ذاك الحوار له أبعاد سيميائية، فالدرويش يرتبط في أذهاننا بالشخص المبروك المطلع على الغيب، وكأنه يرى المجهول من وراء ستار رقيق, إلا أن هذا الدرويش ليس درويشًا حقيقيًا، وإنما هو درويش يسكن في أعماق كل إنسان يعبر عن أحلامه فهو هنا صوت الزوج .

"فالدرويش هنا رمز للاوعي بهادر – الزوج – ورغباته المكنونة وهذا يشير إلى أن العقل الباطن أو العالم الداخلي يمارس سلطته بشكل مستمر، وأن الغرائز والرغبات

المكبوتة الغامضة في لاوعي الشخصية، لها دورها الفعال وهي العامل الجوهري في توجيه تصرفات الشخصية"[17]

وقد اتفق بيراندييللو في مسرحيته "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" مع نص الحكيم "يا طالع الشجرة " في تعرية بعض المواقف البشرية ولا سيما تعرية ابنة الزوجة والأب من قناعيهما لإظهار حقيقتهما البشعة، وما يقومان به من رغبات وملذات تحط من قدر الإنسان وتعمي من بصيرته كما صور ذلك الحوار التالي:

""ابنة الزوجة : أليس المسئول عن المعصية يا سيدي هو دائمًا أول من تسبب في السقوط؟ وبالنسبة لي أنا كان هو السبب حتى قبل أن أولد. أنظر إليه وسترى أن كلامي صدق . .

المدير: عال جدًا! أيبدو لك هذا العبء الثقيل عليه من تأنيب الضمير شيئًا بسيطًا؟ أمنحيه الفرصة ليمثله أمامنا!!

ابنة الزوجة: ولكن اسمح لي، كيف؟ يمكنه أن يمثل تأنيب ضميره "النبيل" وآلامه "المعنوية" إذا كنت تريد أن تخلصه من الفزع الذي ينبغي أن ينتابه من وجودها بين ذراعيه بعد أن دعاها الآن تخلع ثوب الحداد، والحداد لم تمض عليه فترة طويلة. . الفزع من تلك الطفلة التي كان يذهب ليراها وهي تخرج من المدرسة وقد تحولت إلى امرأة . . . إلى امرأة ساقطة!

(تقول هذه الكلمات بصوت ممتلئ بالعاطفة. عندما تسمع الأم هذا الحديث تبكي بكاءً مكتومًا معبرة عن الأسى الذي ينتابها، تنفجر في بكاء مرير يؤثر على جميع من في المسرح. فترة صمت طويلة)". [3]

إن ما يقدمه "بيراندييللو" في ذاك الحوار هو درس فلسفي عميق، يعلمنا فيه ما هو أكثر من الفلسفة وأقل منها في آن واحد، إنه الشقاء بصحبة اليأس.

لقد كشفت الشخصيات الست عن صراعاتها ومأساتها ومفاسدها عبر أدوارها؛ كي تكشف لنا عن الاختلال الأخلاقي في المجتمع باعتبارهم نموذجًا لأسرة برجوازية .

وجدير بالذكر أن الشخصيات في المسرحيتين قدمت عبر مقياسين:

المقياس الكمي: ينظر إلى كمية المعلومات المتواترة المعطاة صراحة حول الشخصية .

المقياس النوعي: ينظر إلى مصدر المعلومات حول الشخصية، هل تقدمها الشخصيات عن نفسها مباشرة أو بطريقة غير مباشرة عن طريق التعليقات التي تسوقها الشخصيات الأخرى أو المؤلف، أم أن الأمر يتعلق بمعلومات ضمنية تم الحصول عليها من خلال فعل الشخصيات ونشاطها. (18)

وقد تراوح تقديم الشخصيات في المسرحيتين عبر المقياسين معًا، فقد قدمت الشخصيات في المسرحيتين عبر شخصيات أخرى، فقد قدمت الخادمة في "يا طالع الشجرة" معلومات عن الزوجة (بهانة) والزوج (بهادر)، ومعلومات تخص حياتها الخاصة، وحالتهما النفسية، كما عكس الحوار التالي:

"المحقق: أأنت في الخدمة هنا منذ زمن طويل؟

الخادمة: منذ تسع سنوات. . . منذ زواجها من بهادر أفندي هذا. . . وكان يومئذ في الوظيفة. . .

المحقق: وماذا تعرفين عن أحوال المختفية؟. . .

الخادمة: الست بهانة معروفة في الناحية، ومنزلها الصغير هذا من أوائل المنازل المبنية في ضاحية الزيتون كلها. . . ورثته عن زوجها السمسار. .

المحقق: أريد معلوماتك الشخصية عنها. . .

الخادمة: معلوماتي الشخصية؟

المحقق: نعم. . . ما تلاحظينه أنت شخصيا عليها. . .

الخادمة: كل عقلها في بنتها. . .

المحقق: وسيدك؟. . . بهادر أفندي؟ ما رأيك فيه؟. . .

الخادمة: كل عقله في شجرته. . .

المحقق: (ناظر جهة الحديقة) شجرته؟. . هذه؟. .

الخادمة: وهل توجد غيرها؟. .

المحقق: حقًا لا توجد غيرها. . . في هذا الشبر من الأرض الذي تسمونه الحديقة! . . . أظنها شجرة برتقال؟!

الخادمة: نعم شجرة برتقال. . . وفي أسفل جذعها المسكن العامر. . .

المحقق: المسكن العامر؟

الخادمة: نعم. . . مسكن الشيخة خضرة!. . .

المحقق: الشيخة خضرة من ؟!

الخادمة: السحلية إياها. . . هكذا يسميها هو. . . لم أرها أنا قط. . . ولكنه هو يراها كل يوم. .

المحقق: وخلاف الشجرة والسحلية ماذا يعمل؟. .

الخادمة: لا شيء. . . إنه الآن في المعاش. . ترك السكة الحديد من خمس سنين. . .

المحقق: وسيدتك؟. . . ليس لها أقارب يمكن أن تذهب إليهم؟. . .

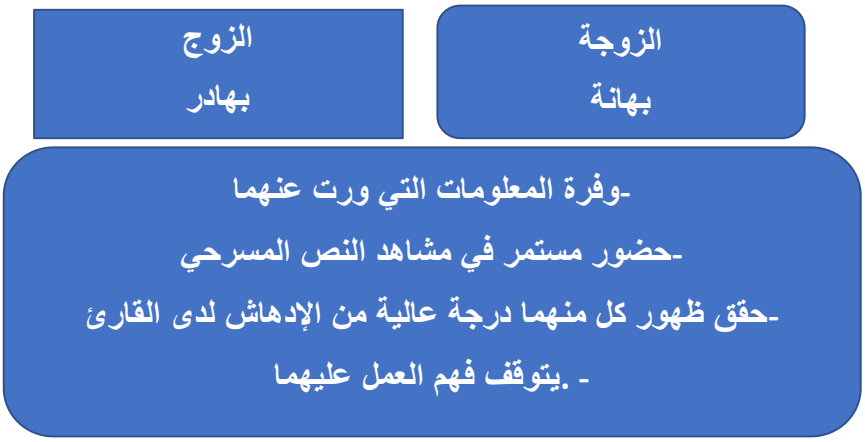
الخادمة: لا . . أبدًا. . . مقطوعة من شجرة!. .

المحقق: ولا معارف؟

المحقق: أنت متأكدة؟

الخادمة: كل التأكيد. . . طول مدة وجودي هنا لم أبصر زائرًا يزورهم ولا هم زاروا أحدًا". . . [19]

استطاع "توفيق الحكيم" توظيف المقياسين الكمي والنوعي في الحوار السابق، ويمكن رسم تواجد الزوج والزوجة عبر الترسيمة التالية:



فالشخصيات بأبعادها السيميائية في النص السابق، شكلت علامة ظاهرة في النص المسرحي رامزة لدلالات عميقة وبعيدة. فنلاحظ أن الشخصيات والأشياء (الزوج والزوجة والسحلية والشجرة) تتداخل معًا في علاقات رمزية أراد الحكيم من خلال هذا التداخل أن يضع أسس الموقف والشعور، والتلاحم بين هذه العناصر هو ما شكل الموقف الدرامي كله للمسرحية. وقد اتخذت السحلية بعدًا سيميائيا فاطلاق لقب "الشيخة خضرة" عليها منحها نوعًا من القداسة والتبرك.

وتعد شخصية "بهانة" أيقونة سيميائية للفقد الإنساني، فهي إنسانة فاقدة الأمل في الأمومة، فاقدة الإرادة؛ ظلت طوال حياتها في حالة من العزلة في حديقتها تنسج ثوبًا لطفلتها غير الموجودة، فهي نموذج للوحدة والعزلة. وقد كانت السحلية هي ظل بهانة، أو هما علامة وأيقونة تحيل للمرأة الضائعة المقهورة، ولكن في أعماق كل منهما رغبة في الخصوبة والإنجاب .

وقد قدمت شخصيات "ست شخصيات تبحث عن مؤلف "على لسان شخصيات أخري، وقد اتبع كذلك المقياسين الكمي والنوعي في تقديمه لعوالم شخصياته، كما عكس

الحوار التالي " أرجو أن تنظروا إليها، أيها السادة وستفهمون في الحال أن مأساتها ليست هي حب رجلين لا يمكنها أن تشعر نحوهما بشيء إلا الاعتراف ببعض الجميل. ليس لي أنا ولكن له هو. . إنها ليست امرأة إنها أم ! ومأساتها . . مأساة رهيبة أيها السادة، مأساة رهيبة، مأساتها في الواقع هي هؤلاء الأطفال الأربعة . . من رجلين كانا لها". [4]

سيطرت علي الكاتبين عند تقديمهما للشخصيات النزعة الفلسفية التشاؤمية للوجود وللعالم من حولهما، وتلك النظرة تبناها كل كتاب مسرح العبث "كصموئيل بيكيت" في مسرحيته " في انتظار جودو". وكانت معظم الشخصيات في المسرحيتين تحمل أبعادًا سيميائية، وقد اختيرت بعناية من قبل الكاتبين؛ حتى تتناسب وما يرمي إليه الكاتبان، فقد حددت كل شخصية بكيان ومهام محددة، فقد وضع في كل شخصية حمولات مضمونية وأفكار أيديولوجية. فدور المرأة في المسرحيتين لم يكن أقل أهمية من دور الرجل، ولكنها كانت أكثر كآبة لما تعرضت له من اضطهاد اجتماعي واضح. فقد حمل الكاتبان المرأة أعباء الحياة والتناقضات التي تموج فيها، وسعيهن للبحث عن مكانتهن المفقودة، فقد كانت قضية المرأة ووضعها الاجتماعي وحقوقها المهضومة من أهم القضايا التي تناولها كتاب المسرح.

وجدير بالذكر أن معظم الشخصيات النسائية في المسرحيتين في مقام المفعولية، وتركوا السلطة الفاعلية للسلطة، كما يوضح الجدول التالي :

السلطة الفاعلة	السلطة المفعولية	اسم المسرحية
الزوج (بهادر)	الزوجة (بهانة)	يا طالع الشجرة
المفتش	الخادمة	يا طالع الشجرة
الدرويش	السحلية (الشيخة خضرة)	يا طالع الشجرة
الزوج	الأم	ست شخصيات تبحث عن مؤلف
المخرج	الابنة	ست شخصيات تبحث عن مؤلف

تعددت الشخصيات في المسرحيتين، وتنوعت بين شخصيات فاعلية ومفعولية، فقد تركزت السلطة الفاعلة في يد الرجل في المسرحيتين، بينما المفعولية كانت من نصيب النساء في العملين.

وقد شكلت الشخصيات في المسرحيتين بأبعادها السيميائية، علامات ظاهرة في النص محملة بدلالات عميقة، على النحو التالي:

شخصية (بهانة) في " يا طالع الشجرة" ← علامة سيميائية للهروب من الواقع والعزلة.

شخصية (الأم) في "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" ← علامة سيميائية للتضحية .

شخصية (الابنة) في "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" علامة سيميائية للسقوط والضياع .

شخصية (الأب) في "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" علامة سيميائية للأنانية

شخصية (الزوج) في "يا طالع الشجرة" علامة سيميائية للسيطرة.

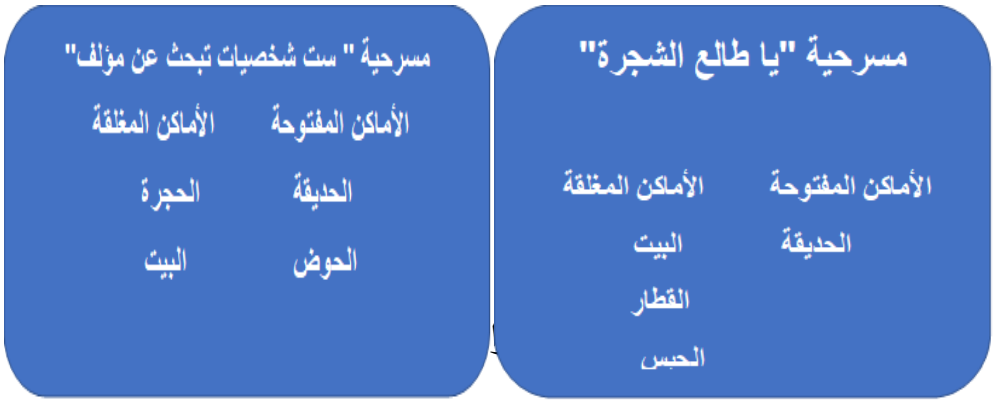
المحور الثالث: سيمياء المكان

يخضع مفهوم المكان للتأويل العلاماتي، إذ نسعى في "قرائتنا للمكان إلى إدراك جديد له يتجاوز ماديات المكان، فمثلًا التناقض بين مفتوح ومغلق، عميق ومسطح، فوق وأسفل، فارتفاع المكان قد يحيل إلى سمو طبقي أو مرتبة دينية كمصدر لقيمة أو منصب، ومن ثم فإن وظيفة المكان هي دوما سيميائية بطريقة معقدة نوعًا ما". (20)

فإذا أردنا أن نقرأ المكان سيميائيًا، فعلينا أن نفرق بين البنى المكانية الظاهرة، والبنى المكانية العميقة. فالبنى المكانية الظاهرة تتمثل في علاقة الشخصيات بالمكان، والبنى المكانية العميقة هي مجموعة العلاقات المترابطة مع عناصر النص .

وقد لعبت سيميائية المكان دورًا كبيرًا في الكشف عن طبيعة الشخصيات التي تسكن الأماكن، وعكست لنا الأماكن تطلعاتها ومعاناتها، وبهذا يصبح لسيمياء المكان دورًا في الكشف عن الأبعاد الدلالية والجمالية، التي تحدد لنا طبيعة الشخصيات وأسرارها .

لقد اتخذت العلامات المكانية في المسرحيتين، أشكالًا عدة، فنراها مغلقة مرة، ومفتوحة مرة أخرى، وكانت تلك الأماكن في خدمة النص الدرامي، فقد كانت الإشارة لمكان سواء مفتوح أو مغلق تجعلنا في انتظار قيام حدث ما، وقد انقسمت الأماكن في المسرحيتين على النحو التالي:



كل منهما "البيت" بمثابة بؤرة للصراع المسرحي، فكان البيت بمثابة سجنٍ أرضيٍ، فضاء يدل على القتل والظلم كما عكس المقطع التالي : "لكن ليست كل البيوت كهذا البيت. . . وها هو أخيرًا هذا البيت ينتهي بجريمة ويغلق ويختم عليه بالشمع الأحمر!. . . "[21]. فالبيت هنا يثير في نفس المتلقي الإحساس بالوضع المأسوي التي تعيش فيه الشخصيات والتي انتهي مصير أحد ساكنيه بالقتل .

وقد تحول البيت "في ست شخصيات تبحث عن مؤلف" من مكان للألفة والسكن والأمان إلى مكان يحمل كل معاني الوحدة والعزلة والحرمان كما عكس المقطع التالي:

"الأب: بعد أن ذهبت (يشير إلى الأم) بدا لي المنزل خاويًا. . . وليس به أحد. . لقد كانت عبئًا على كاهلي. . ولكنها كانت تملأ علىّ البيت. . وعندما وجدت نفسي وحيدًا أخذت أتجول بين أركان المنزل كذبابة طاش صوابها. . "[5]

وقد وظف "توفيق الحكيم" الحبس بوصفه من الفضاءات المغلقة، للدلالة على فقدان الإنسان لحريته وكرامته، كما عكس المقطع التالي "

الزوجة: أخشى أن يكون الحبس قد أثر في صحته. . .

المحقق: إنه لم يقض فيه وقتًا طويلًا. . .

الزوجة: لم يسبق للمسكين أن حبس. . .

المحقق: إن الحبس لدينا على كل حال ليس متعبًا إلى هذا الحد. . . ومن كان مثله يراعي عادة ويوضع في مكان مريح. .

الزوجة: إنه اعتاد الهواء الطلق. . "[22]

فكلمة "الحبس" تحيل إلى معاني سلبية لما يمارس على الشخص المحبوس شتى أنواع التعذيب النفسي بهدف تقييد حريته .

الحديقة

يحضر فضاء "الحديقة" في النصين، ولكن سيمياء الحديقة لم تكن واحدة في نص " توفيق الحكيم"

كانت رمزًا للبحث عن المعرفة عند الزوج (بهادر) ومكان للعزلة عند الزوجة (بهانة) .

وقد حضر فضاء الحديقة في نص "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" لكنه لم يتجسد كمكان بصري محسوس، بل اقتصر على الذكر النصي فقط، فلم يقدمها كفضاء مادي مفتوح تحتويه الأشجار والنباتات والمساحة الواسعة .

القطار

اتخذ القطار في مسرحية " يا طالع الشجرة " بعدًا سيميائيا، فهو يرمي إلى الزمن الذي يحتوي كل البشرية، فالناس تصعد إليه وتنزل منه في حركة مستمرة، وحركتهم تتسم بالاستمرارية، وقد ساعد تداخل الأزمنة والأمكنة في المسرحية على تعميق هذه الرؤية. وكان القطار يرمز أحيانًا أخري للحياة، فالقطار هنا حل محل السفينة لدى الدرويش، الذي نعده نمطًا من المتصوفة الذين كانوا يرمزون للحياة بالسفينة.

المحور الرابع: سيمياء الحوار:

أصبح الحوار في مسرح العبث عنصرًا من عناصر الصراع والقسوة التي يواجهها البشر في نمط حياتهم اليومي، فأصبحت الكلمات مجرد قوالب ثابتة يتمسك بها الفرد تمسكًا عنيدًا في مواجهة الآخر إلى حد أن يقيم صراعًا في حد ذاته ينتهي أن يدمر أحدهم الآخر، كما جاء في مسرحية "يا طالع الشجرة" على النحو التالي :

الدرويش: سلام عليكم"

المحقق: وعليكم السلام ورحمة الله

الدرويش: طلبتم استدعائي

المحقق: نعم

الزوج: جئت بغاية السرعة يا سيدنا الشيخ

الدرويش: لم أر داعيًا لإطالة انتظارك

المحقق: نحن في حاجة إلى معاونتك

الدرويش: أنا في الخدمة

المحقق: هل لديك معلومات في الموضوع؟

الدرويش: أي موضوع؟

المحقق: اختفاء زوجته؟

الدرويش: (للزوج) فعلتها إذن؟!

الزوج: ماذا تقصد؟

الدرويش: أنت فاهم قصدي. .

الزوج: لا . . أرجوك يا سيدنا الشيخ نحن الآن أمام محقق. . وكل كلمة منك يمكن أن تفسر تفسيرًا قد لا تقصده .

المحقق: أريد إذن رأيك في اختفاء زوجته. هذا طلب وليس سؤالًا .

الدرويش: زوجته

المحقق: نعم. أطلب رأيك في اختفائها

الدرويش: زوجته. . . إما أنه قتلها. وإما أنه لم يقتلها بعد .

الزوج: (صائحًا) ما هذا الذي تقول يا سيدنا الشيخ؟

الدرويش: هل قتلها؟

الزوج: أنا؟! حاشا لله يا شيخ!

الدرويش: إذن لم تقتلها بعد؟[23]

يبدو الحوار للوهلة الأولى أنه لا معني له، ولكن النظرة الممعنة فيه ستكشف أن الحوار محملًا بأبعاد سيميائية، فالحكيم لم يغفل أبدًا العناصر الفعالة التي توحد التكامل بين الظاهر الواضح الذي يمثل الخلط والهذيان واللامعني وبين الخفي الباطن الذي يمثل قوة معنوية مشحونة بالعديد من الدلالات كقوله: إذن لم تقتلها بعد .

واكتسي الحوار بعدًا سيميائيًا في "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" عندما جسد لنا عمق المأساة التي عاشتها الشخصيات؛ كي يحقق تأثيرًا على المتلقي، كما عكس الحوار التالي :

الابن: (ينظر أمامه في صالة المتفرجين) هناك في الحوض. . .

الأب: (على الأرض يشير إلى الأم بصوت ملئ بالشفقة) وكانت تتعقبه يا سيدي .

المخرج: (للابن بقلق) وحينئذ ماذا فعلت؟

الابن: (ببطء – مستمر في النظر أمامه): جريت واندفعت نحوها كي أنتشلها. . وفجأة توقفت. . . وهناك خلف الشجرة لمحت شيئًا تجمد له الدم في عروقي: الولد. . . الولد الذي كان يقف هناك. . . جامدًا. . . وبريق الجنوب يشع من عينيه يحملق في الحوض في أخته الصغيرة وهي تغرق .

(تسمع ابنة الزوجة التي كانت طوال ذلك الوقت منثنية فوق حافة الحوض لتخفي الفتاة الصغيرة)

(تجيب في صوت كأنه رجع الصدى يأتي من الأعماق)

فترة سكون

فتقدمت منه عندئذ. . . ثم

دوى طلقة مسدس خلف الأشجار حيث الفتى مازال مختفيًا

الأم: تصرخ صرخة حادة مندفعة خلف الشجرة مع ابنها وجميع الممثلين. . هرج عام في المسرح: ولدي. . ولدي[6]

طرح لنا الكاتبان أحد الوظائف الفعلية للحوار المباشر، فقد تم عبر كشف مظاهر المعاناة والحزن والقلق، وقد تشابكت كل تلك المعاني لتوحي لنا بعمق القلق والمأساة التي عاشت فيه شخصيات المسرحيتين .

سمات الحوار في العملين :

– كثرت تدخلات الكاتب في حوارات الأشخاص في العملين؛ ليرصد لنا أصوات وحركات وإشارات، يحاول من خلالها الرصد الدقيق للأحاسيس والمشاعر.

– الصياغة اللغوية السهلة لحوار فلسفي غاية في التعقيد، وهو حوار مسرح العبث .

– غلبت صيغ الاستفهام والتعجب والدهشة على حوارات المسرحيتين؛ كي يفتح الكاتبان مزيدًا من التأويل من قبل المتلقي .

– عكست الحوارات في المسرحيتين عبث الحياة بالإنسان، فالحوار مثل قتامة الحياة وسوداوية الأيام الطويلة التي عانت منها كل البشرية عقب الحروب التي نشرت القتل والجريمة.

– كان الحوار في مسرحية "يا طالع الشجرة " اعترافات واقعية، بينما كان في مسرحية "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" ارتدادًا لأحداث وقعت في الماضي .

– اتسم الحوار في العملين بسمة الإخبارية .

المحور الخامس: المسرح داخل المسرح (الميتاتياترو) :

لقد اعتمد كل من توفيق الحكيم وبيراندييللو على تقنية المسرح داخل المسرح وهي تقنية تعد من سمات الدراما غير التقليدية، وهو مفهوم يساعد على كسر الايهام. ففيه "تنتفي الحدود الفاصلة بين النص الدرامي والحياة" ويتداخل الوهم(الفن) والحقيقة(الواقع) في هذا الجنس، وتصبح كل من منصة التمثيل والحياة امتدادًا للآخر، كما تصبح الفنتازية – الخيال – أحد الأوجه التي تميز المسرحية الميتاتياترية. وقد ظهر "المسرح داخل المسرح" في مسرحية "يا طالع الشجرة " في المشهد التالي :

" . .الزوج: أحيانًا يزعجني قليلًا جرس المحطة وصفير القطار

خصوصًا عندما أكون نائمًا أو شبه نائم. .

المحقق: فقط جرس المحطة وصفير القطار؟

الزوج: وخصوصًا صفير القطار. .

المحقق: هذا غريب!

الزوج: (يتسمع بأذنه) اتسمع!. . . ها هو صفير القطار!

أسمعت؟

المحقق: لا. . .

الزوج: كيف لا تسمع. . . القطار قادم. . . هناك. . . ألا تراه!

المحقق: أين؟. . .

الزوج: (يشير إلى جهة من المسرح) هناك! . . . . انظر. . . انظر. . . !

المحقق: (ينظر حيث أشار له) نعم. . نعم. . .

الزوج: رأيته. . . !

المحقق: (ناظرًا) نعم. . . ها هو القطار حقًا. . .

(يسمع صوت صفير قطار وضجيج حركته) . .

الزوج: سأبدأ بعد قليل في التفتيش على التذاكر. .

المحقق: (ناظرًا إلى حيث أشار له) لست أراك. . .

الزوج: لم أظهر بعد. . . ستراني بعد لحظة. . "[24]

في هذا المشهد برزت تقنية "المسرح داخل المسرح" وقد انسحبت إحدى الشخصيات من الأحداث الحاضرة، لتعلق على الماضي من مضارع الأحداث في الحبكة الإطارية، وقد انتقلت الشخصية الدرامية أمام المتفرج، من حاضر الأحداث إلى ماضي الشخصيات (وظيفته كمفتش في القطار) لتعرض ما شاركت به من أفعال في تنمية الأحداث الماضوية. وقد تداخلت المناظر في هذا المشهد، وتواجدت الشخصيات في مكانين على المسرح، وتكلم الشخص بنفس صوته مرتين في وقت واحد، فنرى الشخصية في حاضرها وماضيها .

وتقنية الزمن لدى المسرحيات التي تعتمد على تقنية "المسرح داخل المسرح" أقرب إلى مسرح بريخت الملحمي، الذي يجمع بين الحاضر والماضي في آن واحد .

وقد ظهرت تقنية "المسرح داخل المسرح" في "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" في المشهد التالي :

"الأب: نريد أن نعيش يا سيدي!

المدير (في تهكم) إلى الأبد؟

الأب: لا يا سيدي، على الأقل نعيش لحظة واحدة. . . نعيش فيكم

أحد الممثلين: شيء غريب. . . شيء غريب!

الممثلة الأولى: يريدون أن يعيشوا فينا!

الممثل الشاب (يشير إلى ابنة الزوجة) بكل سرور إذا كانت هذه من نصيبي!

الأب: انتبهوا. . . انتبهوا. . . إن المسرحية يجب أن تعد .

للمدير، ولكن. . . (إذا كنت تريد ويريد ممثلوك فيمكن الاتفاق فيما بيننا الآن دون تأخير) .

المدير: (متضايقًا) ما الذي تريد الاتفاق عليه؟ ليس هذا مجال الصفقات. هنا نقوم بتقديم مسرحيات جدية أو هزلية فقط!

الأب: بالضبط؟ ولهذا قصدنا إليك!

المدير: أين نص المسرحية؟

الأب: المسرحية فينا نحن يا سيدي

(الممثلون يضحكون)

المأساة فينا. . نحن المأساة لم نعد نستطيع الصبر، فينا تستعر العاطفة. [7]

فقد تم كسر الايهام وكشف الصنعة الفنية في هذا المشهد من خلال الجدل القائم بين الشخصيات الست كوهم فني خلقته مخيلة بيراندييللو، أثناء محاولتها أن تجسد نفسها وتعرض مأساتها بوصفها جوهرًا مسرحيًا وبين شخصيات المسرحية الإطار، كوهم آخر ابتدعته قريحة المؤلف.

فبيراندييللو هنا قد أعلن تمرده على نظرية المحاكاة عند أرسطو من خلال تقنية المسرح داخل المسرح التي هي بمثابة تحطيم للمسرحية محكمة الصنع إلى خلق نوع من المسرح يبحث في الخيال المسرحي موضوعًا للدراما .

المحور السادس: سيمياء الموت في المسرحيتين :

نلاحظ من خلال المسرحيتين أن الموت هو اليقين المؤكد في هذا العالم، وهو في نفس الوقت اليقين غير المعقول، وبناءً عليه تأتي عبثية احساس الإنسان بالحرية، بالعدالة، بالحب، وغيرها. فالعلاقات الاجتماعية ما هي إلا أوهام بين مولد الإنسان الذي لا إرادة له فيه وموته المؤكد الذي لا يسأله عنه. وجاء هذا المعنى على لسان الزوج في مسرحية "يا طالع الشجرة" قائلًا :

"الزوج: سأحملها. . وسأدفنها تحت الشجرة. . ولست بنادم على شيء . حياتها كانت عبثًا. . أسقطت ثمرتها. . ولم تعش إلا على وهم الأمومة. .

الدرويش: إنها ليست عبثًا. . ما دمت ستقدمها غذاء شهيًا لشجرتك .

الزوج: صدقت. . من هذه الوجهة هي نافعة .

الدرويش: إذا كان هناك عبث ففي حياة الشجرة. .

الزوج: كيف؟ . . . الشجرة؟!

الدرويش: إنها تأتي بزهر هي لا تشمه، وبألوان هي لا تشاهدها وبثمر هي لا تأكله. . ومع ذلك تكرر هذا العمل العابث كل عام". (25)

والموت الذي ظهر في مسرحية "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" يؤدي هو الآخر معني دلاليًا يتمشى مع عبثية احساس الإنسان بالحرية، بالعدالة، وجاء على النحو التالي :

"الأب: (يتأثر يتكلم في غضب بالغ) لا تضحكوا! لا تضحكوا! هكذا رحمة بنا! إن المأساة كلها تتلخص في هذه الحقيقة المرة. كان لديها رجل آخر. رجل آخر كان يجب أن يكون هنا!

الأم: (صائحة) لا! لا!

ابنة الزوجة: من حسن الحظ أنه مات: لقد توفي منذ شهرين كما قلت لك من قبل. وما زلنا نرتدي ثياب الحداد عليه كما ترى .

الأب: ولكن عدم وجوده هنا لا يرجع إلى وفاته، لا أنه ليس هنا. أرجو أن تنظروا إليها، أيها السادة وستفهمون في الحال أن مأساتها ليست في حب رجلين لا يمكنها أن تشعر نحوهما بشئ إلا الاعتراف ببعض الجميل، ليس لي أنا ولكن له هو، إنها ليست امرأة إنها أم! ومأساتها. . مأساة رهيبة أيها السادة, مأساة رهيبة، مأساتها في الواقع هي هؤلاء الأطفال الأربعة. . من رجلين كانا لها". [8]

فمصير الأبطال هنا يثير بداخلنا الفاجعة، ويخلق بداخلنا أثرًا وكأن هذه المسرحية نوع من المأساة .

هكذا يقبع الموت في المسرحيتين، ليكون أداة يسلطها القدر على بني الإنسان، وتجلت سيميائيته عبر وجهين: فأما الأول فهو الموت الظالم الذي صبه الزوج على زوجته، كما جاء في مسرحية "يا طالع الشجرة"، والثاني فهو الموت الذي يتجلى في واقع الطبقة البرجوازية كما في مسرحية "ست شخصيات تبحث عن مؤلف. "

النتائج:

- الإنسان في المسرحيتين وحيد، معزول، ضائع، يحس بالوحدة حتى النخاع.

- جمعت مسرحية "يا طالع الشجرة" بين المأساة والملهاة، بينما اقتصرت مسرحية "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" على المأساة في مصير الشخصيات، كمصير ابنة الزوجة والطفل الصغير.

- كانت المسرحيتان أقرب إلى حفلة تنكرية محملة بالعديد من الإشارات، والتي جمعت بين طياتها المأساة والملهاة، والجد والهزل.

– حطم مسرح العبث وحدة الزمان والمكان، فقد اعتمد الكاتبان على تداخل الزمان والمكان، وقد خضعت المسرحيتان للزمن الحاضر الذي سرعان ما يتحول إلى زمن ماض .

– جاءت الغالبية العظمى من الشخصيات في المسرحيتين بلا أسماء؛ دلالة على عدم أهمية الاسم، وكأنه دليل على فقدان البطل/الإنسان المعاصر لهويته، كالمحقق في "يا طالع الشجرة " والزوج في "ست شخصيات تبحث عن مؤلف".

– كانت الشخصيات في المسرحيتين شحيحة الملامح، وقد احتاج تخيلها لجهد كبير من قبل المتلقي ليستكمل صورتها، ولعل الكاتبان قد سارا على مقولة: إن الشخصيات المتروكة بدون وصف تكون أكثر حضورًا في النص المسرحي من الشخصيات الموصوفة وصفًا كاملًا .فلم يذكر الكاتبان صفات العديد من الشخصيات كالأب في "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" والزوج في "يا طالع الشجرة".

– لم تقدم لنا المسرحيتان شخصية البطل الواحد، الذي يجعلنا نقارن بينه وبين غيره من شخصيات المسرحية، بل قدمت المسرحيتان مجموعة من الشخصيات المتشابهة في أحوالها وأوضاعها؛ كي يعمق لنا الكاتبان الإحساس بعبثية وضع الإنسان عمومًا .

– كانت المرأة أكثر كآبة وحزنًا من الرجل في العملين؛ لما عانته من اضطهاد وقهر من قبل الرجل .فقد سيطرت الكآبة على شخصية الزوجة "بهانة" في "يا طالع الشجرة " وسيطر الحزن على "الأم" و"الابنة" في "ست شخصيات تبحث عن مؤلف".

– غابت الحلول الفعلية عن أحداث المسرحيتين، فقد كانت الشخصيات في قلق مستمر وحيرة أبدية وخوف من المستقبل .

– كانت علاقة الإنسان بالمكان في مسرحية "يا طالع الشجرة" تتسم بالحياد، بينما في "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" كانت علاقة الإنسان بالمكان علاقة معاداة نتيجة الشعور بالغربة والوحدة والعزلة .

– نجحت آليات المنهج السيميائي في الكشف عن جماليات مسرح العبث، وسبر أغوار النص المسرحي .

– استطاع "بيراندييللو" أن يغير في مسرح القرن التاسع عشر، وقلب أنماط الدراما البرجوازية، فقدم شخصيات تعكس أزمة الإنسان الحديث الذي أصبح يحيا في عالم خالٍ من اليقينيات في قلب صراع لا يستطيع الفصل بين الأقنعة والأدوار. [26]

– صور "توفيق الحكيم " الإنسان المعاصر في قرن مضطرب عقب حربين داميتين، من خلال شخصيات تحاول البحث عن وجودها.

– صورت مسرحية "بيراندييللو" قضايا جوهرية عن الواقع والوهم، ويقول إن الواقع ليس سوى وهم عابر يتشكل حسب الإرادة والمشاعر والخوف. [27]

– حققت هاتين المسرحيتين ضبابية المعنى التي ارتبطت بها مسرحيات العبث، لنكون بهذا أمام المعنى الرمزي التجريدي.

الهوامش

1- انظر نجوى عمر وآخرون، آفاق المعرفة، 2022م (كتاب الكتروني)، ص. 27

2- روبرت شولز، السيمياء والتأويل، ت: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، 1994م، ص14 .

3- أمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، ت: أحمد الصمعي، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، 2005م، ص16 .

4- لخضر العرابي، المدارس النقدية المعاصرة، المغرب، النشر الجامعي الجديد، (د. ت)، ص86 .

5- ليلي رضوان، المنهج السيميائي في تحليل النص الأدبي، حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالإسكندرية، مج1، عدد33، ص 778، 779 .

6- نخبة من النقاد والأكاديميين، فضاء الكون السردي، إعداد وتقديم: محمد صابر عبيد، عمان، دار غيداء للنشر، ط1، 2014م، ص273 .

7- انظر، غسان حمد، دلالة الألوان عند العرب واللبنانيين من خلال أمثالهم، مجلة المنافذ الثقافية، العدد السابع والأربعون، 2024م .

8- مهدي أسعد، البيان بلا لسان، لبنان، دار الكتب العلمية، ط1، 2007م، ص34 .

9- محمد أحمد كامل، الحقيقة والوهم في المسرح الإيطالي المعاصر، مجلة مسرحنا، الهيئة العامة لقصور الثقافة، العدد 808، فبراير 2023م .

10- باسم قطوس، سيميائية العنوان، الأردن، وزارة الثقافة، ط1، 2001م، ص37 .

11- توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، القاهرة، مكتبة مصر، (د. ت) .

12- أحمد صقر، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، مركز الإسكندرية للكتاب، 1998م، ص207 .

13- توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، ص39، 40، 44 .

14- رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، الجزائر، دار القضية للنشر، (د. ت)، ص31 .
15- محمد بو عزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم، ط1، 2010م، ص66 .
16- توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، ص176، 177 .
17- سعد آيت حمودي، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، القاهرة، سلسلة النقد الأدبي، (د. ت)، ص246 .
18- انظر محمد بو عزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ص40+43 .
19- توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، ص41، 42، 43 .
20- طامر أنوال، المسرح والمناهج النقدية الحديثة، نماذج من المسرح الجزائري والعالمي، الجزائر، دار القدس العربي، (د. ت)، ص236 .
21- توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، ص115
22- المصدر السابق ص132
23- المصدر السابق ص93، 94 .
24- المصدر السابق ص72
25- المصدر السابق ص178، 179 .
26-Anna Rosa Guerriero,La Letteratura tra la due guerre,pes srl-Bologna. p. g 258
27-hend Ahmed,Luigi Pirandello: Astudy in his plays and influences,
مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، المجلد الثالث والعشرون، العدد (41)، الجزء (1) 2023.

[1] والبناء العاملي عند غريماس له ستة عناصر:

"ذات/موضوع تمثل الذات مصدر الفعل فهي تسعى إلى تحقيق موضوع قيمتها، والموضوع هو غاية الذات والحالة التي ستنتهي إليها الحكاية.

المرسل/المرسل إليه: المرسل ما يجعل الذات ترغب في موضوع، فالمرسل يقوم بوظيفتين أساسيتين فهو ما يجعل الذات ترغب في موضوع ما، والوظيفة الثانية دفعها إلى الفعل. المساعد/المعارض: فالمساعد يقف إلى جانب الذات لتحقيق فعل ما، والمعارض هو من يقف حائلًا بين الذات ورغباتها."

[2] Luigi pirandello, sei personaggi in cerca d'autore, pagina 12"

La figliastra:

per sua fortuna è morto: da due mesi, glie l' ho detto. Ne portiamo ancora il lutto, come vede.

Il padre:

ma non è qui, vede, non già perchè sia morto. Non è qui perchè – la guardi, signore, per favore, e lo comprenderà subito !- il suo dramma non potè consistere nell'amore di due uomini, per cui ella, incapace, non poteva sentir nulla – altro, forse, che un po' di riconoscenza (non per me: per quello!)- non è una donna,è una madre !- E il suo dramma- (potente, signore, potente!) consiste tutto, difatti, in questi quattro figli dei due uomini ch'ella ebbe.

[3] [3] LUIGI Pirandello, sei personaggi in cerca, pagina 42"

La figliastra:

per chi cade nella colpa, signore,il responsabile di tutte le colpe che seguono, non sempre chi , primo, determiò la caduta? E per me è lui, anche da prima ch' io nascessi. Lo guardi ; e vede se non è vero!

Il capocomico:

Benissimo! E le par poco il peso di tanto rimorso su lui? Gli dia modo di rappresentarlo!

La figliastra:

E come, scusi? Dico, come potrebbe rappresentare tutti i suoi "nobli" rimorsi, tutti i suoi tormenti " morali", se lei vuol risparmiargli l'orrore d'essersi un bel giorno trovata tra le braccia,dopo averla invitata atogliersi l'abito del suo lutto recente, donna e già caduta ,quella bambina, signore, quella bambina ch' egli si recava a vedere uscire dalla scuola?

Dirà queste ultime parole con voce tremante di commozione.

La madre, nel sentirle dire così, sopraffatta da un empito d'incontenibile ambascia,che s'esprimerà prima in alcuni gemiti soffocati, romperà alla fine in un pianto perduto. La commozione vincerà tutti.
Lunga pausa.
[44] Luigi pirandello, sei personaggi in cerca d'autore, pagina 12"
la guardi, signore, per favore, e lo comprenderà subito !- il suo dramma non potè consistere nell'amore di due uomini, per cui ella, incapace, non poteva sentir nulla – altro, forse, che un po' di riconoscenza (non per me: per quello!)- non è una donna,è una madre !- E il suo dramma- (potente, signore, potente!) consiste tutto, difatti, in questi quattro figli dei due uomini ch'ella ebbe.

[5] *Subito, concitatamente, al Capocomico, in tono di spiegazione:*

La mia casa, signore, andata via lei,

indicherà la Madre
mi parve subito vuota. Era il mio incubo; ma me la riempiva! Solo, mi ritrovai per le stanze come una mosca senza capo. Quello lì,
[6] Il **Il figlio** *(guardando davanti a sè, nella sala)*
Là, nella vasca. . .
Il padre *(a terra, indicando pietosamente la Madre)*
E lei lo seguiva, signore!
Il capocomico *(al Figlio, con ansia)*
E allora, lei?
Il figlio *(lentamente, sempre guardando davanti a sè).*
Accorsi; mi precipitai per ripescarla. . . Ma a un tratto m'arrestai, perché dietro quegli alberi vidi una cosa che mi gelò: il ragazzo, il ragazzo che se ne stava lì fermo, con occhi da pazzo, a guardare nella vasca la sorellina affogata.

La Figliastra, rimasta curva presso la vasca a nascondere la Bambina, risponderà come un'eco dal fondo, singhiozzando perdutamente.

Pausa.

Feci per accostarmi; e allora. . .

Rintronerà dietro gli alberi, dove il Giovinetto è rimasto nascosto, un colpo di rivoltella.
La Madre *(con un grido straziante, accorrendo col Figlio e con tutti gli Attori in mezzo al subbuglio generale)*

Figlio! Figlio mio!
[7] Luigi Pirandello,sei personaggi in cerca d'autore,pagina 10
"il padre: vogliamo vivere,signore!
Il capocomico(ironico)
Per l'eternità?
Il padre:
No, signore: almeno per un momento, in loro.
Un attore:
oh, guarda, guarda!
La prima attrice:
vogliono vivere in noi!
L'attore giovane(indicando la figliastra)
Eh, per me volentieri, se mi toccasse quella lì?
Il padre:
guardino,guardino: la commedia è da fare;
al capocomico:
ma se lei vuole e i suoi attori vogliono, la concerteremo subito tra noi!
Il capocomico(seccato)
Ma che vuol concertare! Qua non si fanno di questi concerti! Qua si recitano drammi e commedia!
Il padre:
E va bene! Siamo venuti appunto per questo qua da lei!
Il capocomico:
E dov'è copione?
Il padre:
è in noi,signore.
Gli attori rideranno.
Il dramma è in noi; siamo noi; e siamo impazienti di rappresentarlo, così come dentro ci urge la passione!
[8] Luigi pirandello,sei personaggi in cerca d'autore,pagina 12
" il padre(ferito,con aspro risentimento)
Non ridano! Non ridano così, per carità! È appunto questo il suo dramma, signore. Elle ebbe un altro uomo. Un altro uomo che dovrebbe esser qui!
La madre(con un grido)
No!No!
La figliastra:

per sua fortuna è morto: da due mesi, glie l'ho detto. Ne portiamo ancora il lutto, come vede.
Il padre:
ma non è qui, veda, non già perchè sia morto. Non è qui perchè- la guardi, signore, per favore; e lo comprenderà subito- il suo dramma non potè consistere nell'amore di due uomini, per cui ella, incapace, non poteva sentir nulla- altro forse, che un po' di riconoscenza (non per me: per quello!)- non è una donna, è una madre- e il suo dramma- (potente, signore,potente!) consiste tutto,difatti, in questi quattro figli dei due uomini ch'ella ebbe. "

قائمة المصادر والمراجع

أولًا: المصادر العربية :

1- توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، القاهرة، مكتبة مصر، (د. ت) .

ثانيًا: المصادر الإيطالية :

1-Luigi pirandello,sei personaggi in cerca d'autore.

https: //www. gutenberg. org/files/18457/18457-h/18457-h. htm

ثالثًا: المراجع العربية :

1- أحمد صقر، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، مركز الإسكندرية للكتاب، 1998م.

2- باسم قطوس، سيميائية العنوان، الأردن، وزارة الثقافة، ط1، 2001م .

3- رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، الجزائر، دار القضية للنشر، (د. ت) .

4- سعد آيت حمودي، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، القاهرة، سلسلة النقد الأدبي، (د. ت) .

5- طامر أنوال، المسرح والمناهج النقدية الحديثة، نماذج من المسرح الجزائري والعالمي، الجزائر، دار القدس العربي .

6- لخضر العرابي، المدارس النقدية المعاصرة،المغرب، النشر الجامعي الجديد، (د.ت) .

7- محمد بو عزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم، ط1، 2010م .

8- مهدي أسعد، البيان بلا لسان، لبنان، دار الكتب العلمية، ط1، 2007م .

9- نجوى عمر وآخرون، آفاق المعرفة، 2022م (كتاب الكتروني) .

10- نخبة من النقاد والأكاديميين، فضاء الكون السردي، إعداد وتقديم: محمد صابر عبيد، عمان، دار غيداء للنشر، ط1، 2014م .

رابعًا: المراجع المترجمة :

1- أمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، ت: أحمد الصمعي، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، 2005م .

2- روبرت شولز، السيمياء والتأويل، ت: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، 1994م .

خامسًا: الدوريات :

1-غسان حمد، دلالة الألوان عند العرب واللبنانيين من خلال أمثالهم، مجلة المنافذ الثقافية، العدد السابع والأربعون، 2024 .

2-- ليلي رضوان، المنهج السيميائي في تحليل النص الأدبي، حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالإسكندرية، مج1، عدد33 .

3- محمد أحمد كامل، الحقيقة والوهم في المسرح الإيطالي المعاصر، مجلة مسرحنا، الهيئة العامة لقصور الثقافة، العدد 808، فبراير 2023 .

سادسًا: المراجع الأجنبية

1-Anna Rosa Guerriero,La Letteratura tra la due guerre,pes srl-Bologna. p. g 258

2-hend Ahmed,Luigi Pirandello: Astudy in his plays and influences, مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، المجلد الثالث والعشرون، العدد (41)، الجزء (1) 2023.

سابعًا: مواقع الانترنت :

- https: //www. scribd. com/doc/115588067//