جامعة الأزهر
حولية كلية اللغة العربية
بنين بجرجا

من العتبة إلى مضمرات النص
(مقاربة سيميائية
لمسرحية "الفيل يا ملك الزمان"
للكاتب السوري: سعد اللّه ونوس)

الدكتور

صابر عكاشة قليعى

مدرس البلاغة والنقد الأدبي

كلية الآداب - جامعة العريش - جمهورية مصر العربية .

العدد الخامس والعشرون

للعام ١٤٤٢هـ / ٢٠٢١م

الجزء الأول

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية ٦٩٤٠/ ٢٠٢١م

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

بسم الله الرحمن الرحيم

من العتبة إلى مضمرات النص

(مقاربة سيميائية لمسرحية "الفيل يا ملك الزمان" للكاتب السوري:سعد الله ونوس)

صابر عكاشة قليعى

مدرس البلاغة والنقد الأدبي ـ كلية الآداب ـ جامعة العريش ـ جمهورية مصر العربية .

البريد الإلكتروني : dr.saberarts@Gmail.Com

الملخص :

يعني هذا البحث بدراسة ظاهرة فنية تحققت في البنية الكلية لمسرحية الفيل يا ملك الزمان فقد عمد الكاتب في هذه المسرحية لمناقشة الواقع مناقشة ديالكتية بغرض تنوير وتوعية الجماهير بحقائق هذا الواقع ،حيث يري الكاتب أن المسرح رسالة اجتماعية وسياسية لابد أن يستفيد منها الجماهير المشاهدة والقارئة، وأن ينعكس هذا علي تصرفاتهم حيال القضايا الاجتماعية التي تواجههم .

لذا فإن النص المسرحي الذي نحن بصدده كما يظهره البحث لا يريد للمشاهد أن يتقبل الواقع كما هو ،بل يريد له أن يناقشه مناقشة عقلانية ،ويفرق بين ما هو قاعدة وما هو استثناء ، لهذا هو لا يريد للمتفرج أن يندمج في الأحداث، ولا أن يعيش مع الشخصيات ، بل يريد الكاتب أن يكون المتفرج علي وعي بما يجب أن يكتشفه من الأحداث المعروضة، ولذلك فإن أبطال العمل المسرحي يخلعون أقنعتهم في نهاية النص المسرحي ليواجهوا الجمهور بالحقيقة المؤلمة وهي : أن هذه حكاية ونحن ممثلون. بل وتوجيه السؤال للمشاهدين بصيغته الاستفهامية التعجبية :عرفتم الآن لماذا تتكاثر الفيلة؟!

الكلمات المفتاحية : العتبة– مضمرات النص– سعد الله ونوس– الفيل يا ملك الزمان– مقاربة سيميائية .

From the threshold to the text (A semi-clinical approach to the act *The Elephant; Lord of Time), For the writer : Al-Rasouri Saadallah Wanous

Saber Kakasha Qulaie
Lecturer of Rhetoric and Literary Criticism - College of Arts - Arish University - Arab Republic of Egypt.
Email: mas2013d@yahoo.com

Abstract

This research means studying an artistic phenomenon that has been realized in the overall structure of the play "The Elephant, King of Time." In this theater, the writer deliberately discusses the reality in dialectic discussion with the aim of enlightening and educating viewers about the facts of this reality. The writer believes that the theater is a social and political message that the viewing audiences must benefit from. And the reader and that this is reflected in their behavior towards the social issues they face Therefore, the theatrical text covered by the research does not want the viewer to accept reality as it is, but rather wants him to discuss it rationally and differentiate between what is a rule and what is an exception to this, so he does not want the spectator to integrate into events or coexist with the characters, rather he wants the writer. The spectator must be aware of what he must discover from the presented events. Therefore, the heroes of the theatrical work take off their masks at the end of the theatrical script to confront the audience with the truth, which is that: This is a story while we are actors, and even ask the question to the masses in an exclamatory form: Now you know why elephants reproduce ?!

Keywords : The ataba - the texts of the text - Saad Allah and Nous - The Elephant, Oh King of Time - a semiotic approach .

بسم الله الرحمن الرحيم

أولاً المسرحية:

جاء عنوان المسرحية "الفيل يا ملك الزمان"، جملة غير مكتملة، من شأنها أن تثير الحماسة والفضول لمعرفة قصة هذا الفيل ، وما علاقته بالملك ، وجاء إلحاق كلمة الزمان للملك لتدل على أن تلك الحالة غير مقتصرة على زمن من الأزمنة ، بل هى أكثر شمولية ، ففى كل زمان من الأزمنة سنجد مثل هذا الملك، كما أن امتلاك الأفيال كان من عادات الملوك من قديم الأزل، وما زال بالإمكان امتلاكها حتى الأن ، والكاتب هنا يستخدم الفيل كرمز لقوى الاستبداد والتجبر لدى الحاكم ، بما يتميز به من بناء جسمانى يرمز للقوى الباطشة وضعف بصرى يرمز للطاعة العمياء لقائده،

والمسرحية تجسد إشكالية علاقة الحاكم والرعية، وهى تصلح لكل زمان ومكان ، وقد قسم الكاتب نص المسرحية لأربع لوحات

١- القرار ٢- تدريبات ٣- أمام قصر الملك ٤- أمام الملك

١- القرار :

ففى اللوحة الأولى دارت الأحداث فى زقاق ضيق يعكس ضيق حياة هؤلاء البسطاء من الناس، فالمكان ضيق كضيق حياتهم ورزقهم ونفوسهم التى تعانى من الظلم ، وتسود حالة من الرعب والزعر مما أحدثه فيل الملك بدهسه لطفل صغير، مما جعل الناس يشعرون بحالة من عدم الأمان مع الغضب والألم، وهنا يظهر زكريا الذى يقود تلك الحالة من الغضب ويوجهها تجاه الذهاب للشكوى لدى الملك.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

٢- تدريبات:

وتأتى اللوحة الثانية فى مكان أوسع حيث يخرج الأهالى بقيادة زكريا لساحة أوسع ، موفرة تلك الساحة سعة لتلك النفوس المتعبة لإخراج ما بها من شكوى وهموم، حيث يقوم زكريا بتمرينهم على ما سيقولونه أمام الملك ، لتخرج شكواهم قوية ومركزة ومعبرة عما عانوه من ذلك الفيل اللعين الذى قتل الطفل وهدم البيت وحرق الزرع ، فقام بتدريبهم تدريبات مكثفة من شانها أن توحد كلمتهم وصفوفهم، لتخرج الكلمات بصوت واحد قوية ومزلزلة ومعبرة عن حالة الغضب التى المت بهم من أفعال ذلك الفيل ، حيث اتفق الجميع على أن يهتف زكريا أمام الملك بقوله : "الفيل يا ملك الزمان " فيرد الجميع بصوت واحد قتل الطفل وهدم البيت وحرق الزرع ، حتى يشعر الملك بقوة شعبه فى اتحادهم ويرجع عن أفعاله.

٣- اللوحة الثالثة:

أمام قصر الملك ، حيث تجد الأهالى الأعمدة الشاهقة والأضواء والحراس المدججين وهنا تبدأ مظاهر الخوف تظهر على الأهالى حيث ترتعد فرائسهم ، ويهموا بالعودة ،لكن زكريا يقوى من عزيمتهم ويأذن لهم الحراس بالدخول بشرط أن يدخلوا لقاعة الملك وهم راكعين، فيدخلون فى ممر طويل فى حالة من الخوف والحذر، تعكس مدى البعد بين الحاكم المستبد ورعيتة ، حتى يصلوا الى قاعة الملك وهم راكعين .

٤- اللوحة الرابعة :

أمام الملك ، الذى ابتعد عن الرعية وأحاط نفسه بهالة من الغموض جعلته أكثر هيبة فى نفوسهم ، فتحدثوا عنه وكأنهم يتحدثون عن أمر غيبي،

وهنا تظهر حالة التناقض الفجة بين حياة الملك من اتساع ورفاهية وفخامة وأبهة، وحياتهم التى ظهرت فى اللوحة الأولى قى الزقاق الضيق ، وكأنه يأخذ فخامته واتساع قوته من ضيق حياتهم وظلمهم وزقاقهم الضيق.

ويدخل الملك القاعة فى رهبة ورعب من جانب الأهالى قائلآ: شعبى ماذا يريد ؟ فيقوم زكريا قائلآ : الفيل يا ملك الزمان، فلا يرد أحد من الأهالى فينظر زكريا للأهلى ويردد قائلآ: الفيل يا ملك الزمان ، ثلاث مرات فلا يرد أحد سوى طفلة صغيرة تحاول ان تجيب فتسرع يد الأم فوق فمها لتحول بينها وبين إخراج صوتها، وهنا تحدث المفارقة حين يغضب الملك من جملة زكريا فإما أن يكمل جملته، أو يتعرض لغضب الملك وهو بين أنيابه، فيعود زكريا خائفا معقود اللسان من بطش الملك ،كغيره من الرعية بل ويحدث موقفآ عجيبآ ومتناقضآ لحالة الغضب والثورة التى كان يبثها فى نفوسهم، فيطلب من الملك أن يأتى بفيلة ليتزوج منها الفيل ، الذى يعانى الوحدة، وينجبوا أفيالآ أخرى،ليسعد الشعب.

فتعجب الفكرة الملك فيوافق عليها، ويأمر بزواج الفيل وتعيين زكريا سايسآ للفيل ومسئولآ عن حفل الزواج .

نهاية المسرحية:

يخلع الممثلون الأقنعة ليقولوا للجمهور الحاضر أن هذه حكاية ونحن ممثلون ، ويدقون ناقوس الخطر بقولهم : عرفتم الأن لماذا تتكاثر الفيلة ؟

****

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

ثانياً :المقاربة :

ساهمت السيميائية في تجديد الوعي النقدي وتطوره ــ منذ خمسينيات القرن الماضي ــ من خلال النظر في طريقة التعاطي مع قضايا النص، من حيث ارتكازها على المبادي الثلاثة الأساسية في عملية القراءة وهي :

التحليل المحايث والبحث عن الشروط الداخلية المتحكمة في تكوين الدلالة واستبعاد أية إحالة خارجية، ومن ثم فالمعنى يُنظر إليه كما لو كان أثراً ناتجاً عن شبكة من العلاقات الرابطة بين العناصر.

ثم التحليل البنيوي حيث إدراك معنى الأقوال والنصوص يفترض وجود شبكة متينة من العلاقات. وهذا بدوره يؤدي بنا إلى التسليم بأن عناصر النص لا دلالة لها إلا عبر هذه الشبكة القائمة بينها، وهو مانسميه شكل المضمون، أي بعبارة أخرى تحليلا بنيويا لأنه لا يهدف إلى وصف المعنى نفسه، وإنما شكله ومعماره.وثالثاُ تحليل الخطاب: تمييزاً عن تحليل اللسانيات البنيوية التي تهتم بالجملة (١)

ومن ضمن ما اهتمت به السيميائية الحديثة هو دراسة عتبات النص، أو "النص الموازي" في اصطلاح آخر، مثل: العنوان الرئيس، والعناوين الفرعية، والعناوين الداخلية، ومدخل النص، ومخرجه، والديباجة، والتنبيهات، والتصدير والحواشي الجانبية، والسفلية، والهوامش المذيلة للنص، والعبارات التوجيهية، والإهداء، والزخرفة والرسوم، والشرطة، ونوع الغلاف، وما شابه ذلك، وهي كلها عتبات مباشرة، وملحقات وعناصر تحيط بالعمل سواء من الخارج، أو الداخل، وهي تتحدث مباشرة عن النص،

إذ تفسر وتضيء جوانبه الغامضة، وتبعد عنه بوادر الإلتباس، وما يمكن أن يشْكُل على القارئ.

"ويأتي الدور المباشر لدراسة العتبات متمثلاً في نقلها مركز تلقي التلقي من النص إلى النص الموازي، وهو الأمر الذي عدته الدراسات النقدية الحديثة مفتاحاً مهماً في دراسة النصوص" (٢)

"ولعل من أبرز النقاد الغربيين الذين اهتموا بدراسة العلامات هو "جيرار جينيت" ثم نقاد آخرون من أبرزهم "كلود دوشيه" و "فيليب هامون" و " هنري ميتران" و "شارل كريفل". وقد عرَّف "جينيت" النص الموازي بأنه " كل ما يمهد إلى الدخول إلى النص، أو يوازي النص" (٣) غير أن جينيت كان ينطلق إلى دراسة العتبات أو النص الموازي من خلال دراسات موسعة في المتعاليات النصيِّة .. "والمتعاليات النصية عنده خمس هي (الموازي النص ، الميانصيَّة ، التناص ، التعالق النصيّ ، و معمارية النص" (٤)

وبصرف النظر في هذا المقام عما شهده المصطلح في الساحة العربية من تعدد المسميات مثل: المنصصات، أو المناص، أو الموازيات، أو محيط النص الخارجي، فالشائع عند كثيرين هو "النص الموازي" و" العتبات " ، فجُلّ ما يهمنا أن نركز عليه أن النص الموازي يعتبر من أهم المتعاليات النصِّة إلى جانب التناص ، ومعمارية النص، وله وظائف عدة تداولية وجمالية غير ما له من أهمية كبرى في فهم النص وتفسيره وتأويله من جمبع جوانبه والإحاطة به كلية ، باعتباره ــ كما أشار جينيت ــ " خطاباً أساسياً ومساعداً ، مسخراً لخدمة شيء آخر يثبت وجوده الحقيقي هو النص" (٥)

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

معنى ذلك أن "النصَ الموازي ــ ومهما بدا محايداً أو مستقلاً أو أوهَمَ بذلك ــ شديد الارتباط بالنص الأساسي، ويقف في بواباته ومداخله ساعياً إلى تقشير جيولوجيا المعنى بوعي يحفز في التفاصيل، وفي النص الأدبي الذي يحمل في نسيجه تعددية، وظلالاً لنصوص أخرى"(٦).

وبالعموم فإن "موضوع النص الموازي متعدد ومتنوع، ومجالاته ووظائفه مختلفة أيضاً تبعاً لما أريد لها من تفجير دلالات مركزية أو هامشية تدور في مع المحاور النصيَّة وتعين على إظهار سياقاتها الدلالية والتداولية"(٧).

غير أن مقاربتنا لمسرحية" الفيل يا ملك الزمان" لن تتوقف عند العتبات، فدراسة العتبات والمتعاليات النصية عمومًا ستمثل مستوى من مستويات البحث؛ إذ الغرض أن ننطلق إلى مداخلة النص اهتداءً بمنهج جان مولينو في التحليل السيميائي"وهو منهج ثلاثي الأبعاد أو يقتضي مقاربة على ثلاث مستويات: الأول: مادي موضوعي يحلل النتاج الرمزي من داخل البنى التي يتألف منها، بحثاً عن عناصر مكونة لهذا النتاج، منظمة ولافتة بتكرارها، أو ثماثلها، أو تضادها" (٨) ولعل هذا المستوي المحايث يجيب عن السؤال: كيف بُنِي هذا النتاج الرمزي؟.

والمسرحية التي نحن بصدد مقاربتها تتكون من أربعة مشاهد مسرحية، ولكل مشهد علاقاته الداخلية بين البنى المكونة له، في الوقت نفسه يعتبر المشهد نفسه وحدة بنائية داخل نظام أكبر يحتويه، وهو يرتبط مع بقية المشاهد بشبكة علاقات تواشج وتداخل واتصال، وهى موزعة في بنية النص الكبرى، ومن ثم فإن البحث عن هذه العناصر البنائية مهم لكشف شبكة العلاقات تلك وما يمكن أن تسفر عنه من مدلولات ترتبط بسياق وجودها.

المستوى الثاني: خارجي " ينطلق من دراسة علاقة المنـتِج بنتاجـه، فيتم رصد المؤثرات الشخصية والبيئية والأيديولوجية والمرامـي الكامنـة وراء التأليف من خلال التصريح بالآراء، والمقابلات الشخصية؛ فالأضـواء الملائمة التي تُستمد من هذه الدراسة تسهم فـي جـلاء المعنـى العميـق والنهائي للنتاج الرمزي خاصة عندما نضعها في مواجهة التحليل الأول"(٩).

ولعل دراسة المتعاليات النصِّية حسب اصطلاح "جينيت" تندرج تحـت هذا المستوي من التحليل ولدينا منها متعاليتين نصيتين في هذه المسـرحية التي نحن بصددها هما: التناص والعتبات التـي اصـطلح علـى تسـميتها بالموازيات النصيَّة الخارجية، ونحن لا نمتلك في مقاربتنا هذه أية موزايات نصية خارجية، ومن ثم سنعتمد على ما هو متوفر من عتبات أو موازيـات نصية داخلية مثل العنوان والهامش ومطلع النص ونهايته، وإن كنا لن نعدم من عتبة المؤلف من خلال سـيرته المنشـورةالتى حفلـت بهـا مؤلفاتـه المنشورة.

أما المستوى الثالث من التحليل " ينطلق من فعل النتاج الرمزي فـي متلقيه الذي يتفاعل مع بناه اللافتة، فيعيد تأليفه لفهمه واسـتجلاء معنـاه انطلاقاً من بعض العناصر المكونة له، أو بعض المؤثرات التى فعلـت فـي مبدعه نفسه"(١٠) ولا شك أنه نوع من التحليل يعتمد علـى اسـتراتيجيات التلقي ومواطن التأثير في المتلقي، وما يمكن أن يسهما فيـه فـي كشـف مميزات العمل الفني، وهي استراتيجية تبعد عن الانطباعية بقدر الإمكان إذ ترتبط في الاستنتاج والتفسير بالبنى اللافتة في نسيج النص .

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

وعليه فهو منهج في جانب منه داخلي محايث يرتكز علي شبكة العلاقات القائمة بين عناصر الدال، وفي جانب آخر منه يحفل بالسياق وما يرتبط بها من سياقات أخرى شارحة أو مفسرة، وفي جانب ثالث منه لايهمل مفهوم الأثر، أي أثر النص في المتلقي.

غير أن منهج "جان مولينو" كما نعيه لا يعنى الفصل بين المستويات الثلاثة بقدر ما يعنى تعاضضهما سياقيا في تفسير وتأويل النص بحثاً عن المعاني التحتية فيه، وإن أي تنضيد شكلي بحثي محتمل إنما يأتي في إطار التنضيد الشكلي الإجرائي المتعاضد جوهرياً إذ يسعى إلى البناء الدلالي الكلي في الوقت الذي يفكك فيه النص،و عليه أن يقدم دلالة كلية متعاضده للنص مهما بدا متفرقاً أو مفككاً أو منضدداً في المظاهر.

ولذلك فإن الجوانب التي سيتم مداخلة النص من خلالها هي ما تحدد معالم البحث شكلياً وهي: المتعاليات النصية (العتبات ــ التناص) قبل أن ننطلق إلى البناء النصيِّ الكلي الأكبر في تضام وحداته البنائية والقراءة الكاشفة عن مضمرات النص.

(١) **العتبات** :

لدينا في مسرحية (الفيل يا ملك الزمان) ثلاث عتبات داخلية رئيسة هي : العنوان ، ، مدخل النص، نهاية النص.. نبغي الوقوف عند هذه العتبات قبل أن نجتاز العتبات إلى غيرها من المتعاليات النصية مثل التناص، وإن كان لابد بداية من التوقف عند عتبة المؤلف باعتبارها عتبة خارجية من شأنها أن تضيء الطريق نحو دلالات النص.

أ ـ عتبة المؤلف:

" سعد الله ونوس "ــ كما تقدمه لنا صفحات كتبه الصادرة وكما تحفل به صفحات الجرائد والدوريات الأدبية من مواليد قرية حصين البحر بطرطوس سوريا، درس الصحافة فى جامعة القاهرة ونشر إنتاجه الأدبي في مجلة الآداب، عاش أحداث الوحدة بين مصر وسوريا ثم الانفصال ، وعاصر احداث نكسة ١٩٦٧م وما تلاها من احداث حتى حرب الخليج فى التسعينات، وتوفى فى ١٩٩٧م ، حيث اثرت الأحداث التى عاصرها فى كتاباته ، والتي اتسمت معظمها بالتوغل فى الهموم الاجتماعية والسياسية للمجتمع العربي.

من أعماله:

الحياة أبدآ – ١٩٦١نشرت بعد وفاته ٢٠٠٥، ميدوزا تحدق فى الحياة – ١٩٦٤، فصد الدم – ١٩٦٤، عندما يلعب الرجال –١٩٦٤، جثة على الرصيف–١٩٦٤، مأساة بائع الدبس الفقير–١٩٦٤، حكايات جوقة التماثيل –١٩٦٥، لعبة الدبابيس– ١٩٦٥، الجراد – ١٩٦٥، المقهى الزجاجى– ١٩٦٥، الرسول المجهول فى مأتم أنتيجونا –١٩٦٥،حفلة سمر من أجل خمسة حزيران–١٩٦٨، الفيل يا ملك الزمان– ١٩٦٩،مغامرات رأس المملوك جابر١٩٧١، سهرة مع أبى خليل القبانى١٩٧٣،الملك هو الملك ١٩٧٧، رحلة حنظلة من العفلة الى اليقظة ١٩٧٨،الاغتصاب ١٩٩٠، منممنمات تاريخية ١٩٩٤،طقوس الاشارات والتحولات ١٩٩٤، أحلام شقية ١٩٩٥، يوم من زماننا١٩٩٥،ملحمة السراب١٩٩٦، بلاد اضيق من الحب – ١٩٩٦، رحلة فى مجاهل موت عابر ١٩٩٦، الأيام المخمورة ١٩٩٧

نُشرت مختارات من مسرحياته إلى معظم اللغات .

****

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

نحن أمام سيرة ذاتية تشير إلى الكثير، وتجعلنا بحالة ما أمام نص نتوقع معه أن نلمس اهتمامات ذات تحمل هموم الذات العربية في صراعها ومعاناتها مع الظلم الواقع عليها ،وصراعها مع حكامها، وفي رؤيتها لطبيعة هذا الصراع.

من جهة أخرى هي تشير إلى إمكانية الخبرة على مستويات عدة، ومن ثم نتوقع أننا أمام رؤية مسرحية متسعة طامحة إلى الاستيعاب والشمول.

كما أنها تشير إلى التنوع على المستوى الفني، ومن ثم نتوقع أن نلمس تخطياً للحس الخطابى التعبيري الصرف، إلى توظيف أدوات درامية تعبيرية تخلق مسرحا وجودياً فلسفياً ، وإلى طرح فكرة تسيس المسرح كبديل عن المسرح السياسى والإفادة من لغة المسرح والصورة والمشهد في بناء النص المسرحى، تفاعلا وطموحاً نحو إنتاج نص يتسم بالدرامية .

****

ب : العنوان الرئيس تعالقاته وإشاريته:

لدينا عنوان رئيس (الفيل يا ملك الزمان) وأربعة عناوين فرعية، يهمني هنا أن أقف مع العنوان الرئيس، وربما توقفنا مع بعض العناوين الفرعية إجرائياً ومرحليا في الطريق، ومن دون أن نفرد لها مساحة مستقلة.

بداية يهمني أن أؤكد على إن " سلطة عنوان النص الأدبي عمومًا تنبع من مركزيته، بمعنى ارتباطه دلاليًّا بكافة جوانب الأبنية النصية ومستوياتها، وهذا من شأنه أن يعطى للعنوان قيمته الجوهرية، ويجعل منه عمدة فى

عملية التلقى، كما يجعل منه بوابة لازمة للولوج إلى عالم النص، وهو فى الغالب بوابة ضوئية مركزية، تنبثق منها خيوط كثيرة تمتد لتضىء كافة ما يمكن أن يطأه ذهن المتلقى" (١١) ومن ثم ليس بمستغرب أن تبدأ هذ المقاربة بالعنوان وتركز عليه، وقد لاحظت أثناء قراءتى الأولية للمسرحية أن عنوانها يتمتع بحضور دائم أينما اتجهت، خاصة بقدرته على إثارة الأسئلة.

والأمر على هذا النحو جعلنى أتوقف عند سلطة هذا العنوان وإمكانية استثمار سلطته لصالح هذه المقاربة التى تسعى إلى تحصيل الدلالة بصفة كلية.

"ومن المؤكد ان اختيار عنوان النص الأدبي لا يتم بطريقة اعتباطية أو تعسفية، وإنما يجب أن يكون بينه وبين النص علاقة تناغم وانسجام في إطار دلالي كبير يستقطب كل التمثلات والسياقات النصية" (١٢) غير أنه "يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته، فهو يقدم لنا معرفة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويعيد إنتاج نفسه، وهو الذي يحدد هوية القصيدة، فهو ــ إن صحت المشابهة ــ بمثابة الرأس للجسد، والأساس الذي ينبني عليه"(١٣). وهو "مفتاح اساسي يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة، قصد استنطاقها وتأويلها"(١٤).

"ولقد حظيت العناوين بأهمية كبرى في المقاربات السيميائية باعتبارها أحد المفاتيح الأولية والأساسية التي على الباجث أن يحسن قرءتها، وتأويلها والتعامل معها، فهي عتبة على الدارس أن يطأها قبل إصدار أي حكم، إنه إذن بمثابة المفتاح الإجرائي الذي يمدنا بمجموعة من المعاني التي

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

تساعدنا في فك رموز النص، وتسهيل مأمورية الدخول إلى أغواره وتشعباته الوعرة" (١٥) .

مع العنوان ومنه ــ إذن ــ يمكننا أن نبدأ بثقة من يقف على المقدمات الدلالية للخطاب المسرحى التي تستكمل "عبر متابعة العلامات الهابطة من الرأس إلى المتن، أو الصاعدة من المتن إلى الرأس، وما تحدثه في تقاطعاتها ــ في مراكز معينة ــ من ايحاءات وصور وإيقاعات" (١٦).

ترى إلى أي مدى يتفق عنوان مسرحية " الفيل يا ملك الزمان" مع المعطيات السابقة، وهو يحيلنا بداية إلى غير المعين؟ إذ أتى العنوان جملة غير مكتملة ؛ لنتساءل ما تقدير المحذوف .. هل هو أشياء، أم أشخاص أم أحداث تجري، أم أنه زمن يتوالى بأحداثه (تاريخ) ، أم أنه الموت الذي يفرض وجوده بقوة اشتهاء العيش؟ ولماذا حرص الكاتب على تغييب العامل الرئيس في الجملة؟ هل التغييب لسبب بلاغي يسعى إلى إثارة ذهن المتلقي، أم أنه تغيب دلالي يضعنا بداية أمام مكان معين بـ "في ساحة قرية" مسكون بعوامل تفريغ قهرية تمنع العامل من الظهو، أو تمثيل نفسه حقيقة؟ ثم لماذا هو فيل ولم يكن نوعاً آخر من الحيوانات؟ هل هو اختيار دقيق مقصود يشير إلى فيل معين قوى البنية وفى نفس الوقت ضعيف البصر، يرمز الى القوة والقهر مع الطاعة العمياء ، ثم لماذا هو بصيغة الإفراد ولم يأتي بصيغة الجمع ليقول :" الأفيال يا ملك الزمان" ؟ ثم لنتأمل عدم اكتمال الجملة لنتساءل: ماذا فعل هذا الفيل؟ ولماذا اختار ملك الزمان؟ هل لأن تلك الجملة غير المكتملة تثير الفضول والحماسة لمعرفة قصة هذا الفيل ،وما علاقته بالملك ؟ولماذا الحق بكلمة الزمان ؟

لاشك أنه عنوان مشحون، مثير لكثير من الأسئلة، إشاري إلى حد كبير، محفز في الوقت ذاته على فعل القراءة، وعلى بلوغ متعة الاكتشاف أو الكشف، الأمر الذي نتوقع معه أن يكون النص بتعالقاته وتقاطعاته مع العنوان مجيباً عن هذه الأسئلة، مفضياً إلى دلالة كلية تحتضن الإجابات.

لنتجه بالعنوان إذن إلى داخل النص، لنكتشف أن العنوان هو جزء من جملة مسرحية طويلة وردت عبر لوحات المسرحية الأربعة وتكررت كثيراً ضمن أسطر المقاطع الأربعة من المسرحية. الجملة تقول: " الفيل يا ملك الزمان ، قتل الطفل ، هدم البيت، حرق الزرع / وهنا في ظلال القرية الضيقة قتيل " لنلحظ مفردة "قتيل" التي جاءت فى اللوحة الأولى لطفل صغير لا حول له ولا قوة ، لنفاجأ أن تحت ارجل هذا الفيل مساحة مسكونة بالقتل والموت الذى لا يفرق بين صغير ولا كبير ولا ظالم ولا مظلوم، وكان الكاتب أرجأ التصريح بذلك في العنوان ليلفت إلى ما يتريب على افعال ذلك الفيل؟ أو بالمعنى: ليلفت إلى ما ترتب على الواقع المفزع (امتلاك آلة القمع العمياء للحاكم) . أو لكأنه أراد أن يلفت بشكل ضمني إلى واقع نفسى يرغب فى مواجهة القمع والتسلط ، أو لكأنه أرجأ الإخبار بما يُفترض أنه معلوم ليخبر بما يفترض أنه غير معلوم من واقع نفسي لأصحابه ممن ينتمون إلى المكان غير المعلوم .

لا شك أن عنوان المسرحية هنا باعتباره عتبة أو نصاً موازياً يتفق إلى حد كبير مع ما أكده "جينيت" بقوله: " إن النص الموازي هو ما يطرح نفسه على المتلقي أو الجمهور عموماً بمثابة كتاب مفتوح يتجاوز بنفسه الحدود بين ما هو داخل النص وخارجه، إنه العتبة أو منطقة عبور إلى

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

النص، ومن هنا فإن العناية به مستقلاً كبرزخ لا تجذ به مياه الداخل أو الخارج تبقى واجبة" (١٧).

ولعل انتماء العنوان الرئيس للمسرحية إلى مقطعها الأخير يؤكد أن بوابة المسرحية من الخلف، وليست من الأمام، وهذا من شأنه أن يوفر لنا إمكانيتين أولاهما: قراءة المسرحية من الخلف وليس من الأمام لنبدأ في ملامسة مشهد مسرحى ديالكتى يشير إلى الموت ويعيِّنه، وهذا ما أراد العنوان الرئيس تعطيله منذ البداية، عندما افترع طريق الدخول لافتاً إلى "الفيل" إلى ما به من قوة جسمانية باطشة وضعف بصرى واضح ، وعندما اقترع الكاتب طريق الدخول إلى النص إلى عدة "لوحات" عناوين فرعية للولوج إلى النص مرجئاً الدخول الأخير إلى النص من الخلف، ربما لأنه أراد ملامسة ممكنات للحياة قبل أن يصل إلى ما هو مسكون بالموت وحده، والمعيَّن في الفقرة الأخيرة ب" امام الملك" كعنوان فرعي للمقطع الأخير.. النص إذن مهموم باحتضان قيم الحياة قبل أن يكون مهموماً بتعيين قيم الموت، أو لنقل: إنه مهموم باحتضان قيم الإنسان المنتمي للمكان وإبرازها في مقابل قيم (الآخر) من يصنع الموت، والذي تستدعيه ــ ضمنيا ــ مفردة "قتل " وتحيلنا إليه كقاتل معلوم، وإن كان مغيباً نصياً حتى الآن، وكأنه غاب لفرط العلم به.

الإمكانية الأخرى هي ملامسة نهاية الدائرة إذ تلتقي البداية والنهاية عند نفس النقطة، وكأننا أمام بناء مسرحى دائري في الأساس، يسعى إلى اكتمال دائرة الدلالة عند ثنائية (الموت ــ الحياة)، فإذا كان العنوان الرئيس يلفت إلى التساؤل فإن الجملة التي احتوت العنوان في المقطه الأخير قد حددت محصلة الصراع بـ" قتل/ هدم / حرق " .. إن اكتمال هذه الثنائية

مع اكتمال الدائرة يلفت إلى شيئين هما: الصراع ومحصلته. وهو صراع مولِّد لمفارقة أن يكون مع القتل اشتهاء حياة، وأن يتواجد الأطفال الأبرياء في مكان مسكون بالموت، وأن يكون الطفل كرمز للبراءة (قيمة موجبة) ورمز المستقبل أن يقتل بهذه الطريقة البشعة كما أن الموت يترصد امثاله ــ رغم هذا ــ الأهالى حالمة بإمكانية العيش، وحيدة تواجه القاتلين. وتُظِلُّ المقتولين، لتتحول قيمها الموجبة إلى قيم موجبة جديدة يفرضها الصراع. ولعل هذا ما يؤكد أن صراع القاتل والقتيل مرتبط ب أي بالمكان.

وبتأمل العنوان الفرعي"هنا" يتأكد ارتباط الذات الكاتبة ــ التي تشير بإصبعها إلى المكان ــ بالمكان. إن بروزها كذات معيِّنة للمكان ومحددة له يؤكد أنها في قلب الحدث، لنتأكد ــ أيضاً ــ أنها ذات مهمومة بنقل وقائع حية بدلاً من الإخبار عنها، أو نقل تصورات عنها عن بعد.

من جهة أخرى إن مفردة "الزمان" لا تشير إلى مكان محدد في عنوان المسرحية وهى مفردة تدل على أن تلك الحالة غير مقتصرة على زمن محدد، بل هى أكثر شمولية ففى كل زمن من الأزمنة سنجد مثل هذا الملك .

وإلى هنا نكون قد تأكدنا أن العنوان " الفيل يا ملك الزمان" جاء بكيفية مخصوصة كنا معنيين بإبرازها، إذ الهدف لدينا منذ الداية هو تأكيد الكيفية المخصوصة والملائمة للمعني أو الدلالة، وأن ما يمكن أن نستنتجه من معانٍ ودلالات، لم يكن إلا لتوافر قدرات إشارية في العنوان، بجانب تعالقاته النصية والدلالية بالنص، وبالقدر نفسه تأكد لنا أن العنوان لم يكن ليضم كل المشاهد المسرحية تحته إلا ليشكل منها معماراً فنياً ــ رغم تعدده ــ يتجه بنا دلاليا نحو تمثيل هذا العنوان في ارتباطه بالواقع العربى الحرج، وصراع الشعوب من أجل البقاء والعيش بحرية، مع الإشارة إلى القيم الأصيلة

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

الفطرية في هذه الشعوب واولها الارتباط بالأرض، وثانيها توجه هذه الشعب نحو احتضان قيم الحياة لا الموت، وثالثها أن فعل المقاومة لديها يأتي في الإطار الطبيعي أو في إطار ما تمنحه الطبيعة.

****

ج ـ الخاتمة:

تأتي الفقرة الأخيرة من المشهد الأخير لتمثل عتبة الخاتمة، متضافرة مع العتبة السابقة نحو إنتاج مزيد من الدلالة، وتساعدنا على فهم خصوصية هذا النص المسرحى وتحديد مقاصده الدلالية والتداولية وتحديد ما بينها وبين النص الأدبي من وشائج.

وكان "فيليب هامون" قد وضع نصب عينيه خاتمة النص، ولم ينظر إليها كنهاية بالضرورة للنص، بل ميَّز بينها وبين الخاتمة ونهاية النص، فإذا كانت الخاتمة تعلن إغلاق النص، فليس من الضروري أن يكون النص قد بلغ نهايته، وهذا المعنى وضحه د. حميد لحمداني بالقول: " ومن البديهي أن نتصور القارئ وقد أنهى قراءته للنص، وقد وجد نفسه لا يزال مشغولاً بعوالمه، مما يدل على أن الخاتمة ليست بالضرورة نهاية اشتغال النص"(١٨) .

معنى هذا أن الخاتمة بما توفره من إشارات دالة يمكن أن تكون عتبة باتجاه الداخل وليس الخارج، وأنها قد تفتح أمامنا دهاليز جديدة لملامسة دلالات النص، أو بالمعنى هي مؤهلة لدخول النص مرة أخرى؛ ولهذا هو يلتقي مع مفهوم العتبات عند "جينيت" ــ كما ذكر الدكتور حميد لحمداني

بقوله: " ظل مفهوم العتبات عنده مرتبط في العالب بكل ما يمهد الدخول إلى النص، أو يوازي النص" .(١٩)

جاء في خاتمة المسرحية:

(يتحركون بخطوات ذليلة منسحبين ، وتخفت الأضواء فترة . بعد ذلك ينتفض الجميع . يقفون صفآ أمام الجمهور ، وقد نفضوا عن حركاتهم وهيئاتهم مظاهر التمثيل .. بعد لحظات)

الجميع : هذه حكاية

ممثل ٥: ونحن ممثلون

ممثل ٣: مثلناها لكم لكى نتعلم معكم عبرتها

ممثل٧: هل عرفتم الآن لماذا توجد الفيلة؟

ممثل ٣ : هل عرفتم الآن لماذا تتكاثر الفيلة؟

ممثل ٥: لكن حياتنا ليست الا البداية.

ممثل ٤: عندما تتكاثر الفيلة تبدأ حكاية أخرى.

الجميع : حكاية دموية عنيفة

وفى سهرة أخرى سنمثل جميعاً تلك الحكاية .

" ثم ينسحب الجميع " (٢)

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

المقطع الأخير الذي يحوي الخاتمة هذه حكاية (هذه) في إشارة إلى امكانية تكرار الحدث فى أى مكان وفى اى زمان حيث تتكرر عبارة هل عرفتم عبر الحوار ، وهو تكرار تأكيدي ، فكل واحدة منها تحدد موضعاً مختلفاً عن الأخرى، وكل منها تحدد موضعاً لقتيل مختلف عن الآخر، لماذا توجد الفيلة ؟ لماذا تتكاثر الفيلة؟ ومثلها فتكرارها للتأكيد، فثمة أكثر من سبب مشار إليه، ولعل التكرار يعطي مؤشرًا في تنقل الذات صاحبة الخطاب مشكلة الضمير المعلن والقادر على المصارحة والتصريح العلنى حاملآ عبء المجابهة .

إن جملة(هذه حكاية) الذي تندرج تحتها هذه الخاتمة تأتي معززة لعنوان النص المسرحى(الفيل يا ملك الزمان) إذ العنوان جزء مقتطع من هذا المشهد ــ كما سبق القول ــ وكأن المسرحية بداية من عنوانها وحتي الخاتمة تتجه بنا نحو السؤال الختامي: " هل عرفتم الآن لماذا تتكاثر الفيلة؟ " فالكاتب لم يعط أولئك الناس أسماء بل أعطاهم أرقام ، ربما لأنه أراد القول بأن مثل تلك النفوس الضعيفة الخائفة لن تذكر وعلى الرغم من أن نهاية المسرحية جاءت مؤلمة للغاية وبها درجة من الكوميديا السوداء الا أن الكاتب ببراعتة جعلك تضحك من سذاجة هؤلاء البسطاء وتبكى على حالهم فى آن واحد وهنا إظهار لواقع مرير موجود بالفعل فى المجتمعات العربية .

ولعل ما قاله الممثلون فى نهاية المسرحية كان دقآ لناقوس الخطر ، فإن ارتضيت ببطش فيل واحد اليوم فغدآ ستتكاثر الفيلة ولن يكون هناك مهرب من بطشها .

ولعل خاتمة القصيدة على هذا النحو تؤكد مأساة النخبة فى تلك المجتمعات من خلال شخصية زكريا والذى جاء مذكورًا بالاسم والذى كان يقود العامة بعد أن تحول حماسهم فى مواجهة القهر والاستبداد الى خنوع وخضوع أمام قوة وجبروت الحاكم مما اضطر زكريا للخضوع مثلهم ، بل وإحداث موقفًا متناقضًا لموقفة بعرضة على الملك تزويج الفيل ،حتى ينجب أفيالآ أخرى.

فالجملة غير المكتملة(الفيل يا ملك الزمان) كما وردت في النص ــ تحتاج الى جواب أمام الملك وهو يكررها أكثر من مرة ،ومن ثم يثير غضب الملك الذى يقطع احتمال خيار الذات نحو الجنب الميؤس منه لدرجة الاستغراب بسؤاله ماذا فعل الفيل ؟!، ومن ثم فخيار اليمين واليسار ممتنع، أما الأمام فمن الواضح أنه انتهي عند مواجهة الملك.. إذن لاخيار والجهات مقفلة، والخيار الوحيد هو الخلف، أو بالمعني المسافة بين الذات وعدوها.

فهذه إشارة إلى أنه لا نصير في هذا الواقع، رغم افتراض وجوده، فالمستنتج من تاريخ الصراع بين الحاكم الطاغية وشعبه أنه لا نصير، ولا جنب، وصيغة السؤال في تلك اللحظة المحاصرة بالموت المحقق تشير إلى اشتهاء النصير .. إنها لحظة استغاثة و استغراب.

إن اختيار صيغة الجملة غير المكتملة هنا يؤكد ــ ضمنياً ــ يقين الذات أنه لا جدوي من الاستصراخ مع انعدام النصير، أو بالمعنى: إن التعجب من تبدل الحال هنا يرقى إلى مستوى الاقرار بغياب النصير.

****

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

(٢) التناص:

التّناصّ: ظهر كمصطلح للمرة الأولى على يد جوليا كريستيفا عام ١٩٦٦. وهي ترى أن "كل نصّ هو عبارة عن فسيفساء من الاقتباسات، وكل نصّ هو تشرّب وتحويل لنصوص أخرى، وقد "توسعت في تبيين القابليات الإجرائية لهذا المفهوم حين تناولت شعر لوريامون تحديداً، متوقفة أمام عمليات التحوير التي أقامها الشاعر على نصوص عديدة معروفة، بما يشبه "اختطافها" أو تحويلها عن مجراها".(٢١)

وقد تحدث الناقد الفرنسي جيرار جينت في كتابه: (طروس) ١٩٨٢، عن "التناص" " لكنه أدرجه في تصنيف منهجي جديد للعلاقات النصية المفارقة، وقد اجملها في خمسة أحوال: الاستشهاد والسرقة، وعلاقة النص ب"عتيبة النص" والعلاقات القائمة بين النص والنص الذي يتحدث عنه، وعلاقات الاشتقاق بين النص والنص السابق عليه ، والعلاقة بالأجناس الأدبية التي يفصح عنها النص ، وهو فهم يؤدي إلى ربط النص بما يحيط به، وبما سبقه ويحدده في آنٍ ". (٢٢)

وتنحصر أشكال (التناصّ) عند جينيت في نمطين، يقوم أحدهما على العفوية وعدم القصد، إذ يتم التسرب من الخطاب الغائب إلى الخطاب الحاضر في غيبة الوعي. ويعتمد الثاني على القصد والوعي، فتشير صياغة الخطاب الحاضر إلى نصّ آخر، وتحدده تحديداً كاملاً يصل إلى درجة التنصيص. ".(٢٣)

والتناص يستمد مواده من مصادر متباينة، منها ما يتشكل عفواً أو عمداً في الذاكرة بفعل الدراسة والقراءة، أي في المخزون الشخصي الواعي

والاواعي، ومنها ما يتشكل بفعل ظروف حوارية معينة، ومنها ما يتشكل عند التنصيص، ويمكن تسميته "التقميش" أي ما يطلبه الشاعر في صورة قصدية واعية" (٢٤) و التناص نوعان:" تناصّ داخلي، وتناصّ خارجي: فالتناصّ الداخلي هو حوار يتجلى في (توالد) النصّ و (تناسله)، وتناقش فيه: الكلمات المفاتيح أو المحاور، والجمل المنطلقات والأهداف، والحوارات المباشرة وغير المباشرة. فهو إعادة إنتاج سابق، في حدود من الحرية.. أما (التّناصّ) الخارجي فهو حوار بين نصّ ونصوص أخرى متعددة المصادر والوظائف والمستويات" (٢٥)

وعلى ذلك فالتناص في مسرحية (الفيل يا ملك الزمان) هو تناص خارجي إذ أن حكاية الفيل مقتبسة من التراث الأدبى التركى ، فبطل المسرحية زكريا هو نفسه نصر الدين خوجا بطل الحكاية الأصلية ،وهو الشخصية التراثية الشعبية فى تركيا والتى يقابلها فى التراث العربى شخصية جحا .

كما أن معظم معظم لوحات المسرحية تتقاطع مع القصة الدينية المعروفة وهى قصة سيدنا زكريا – عليه السلام- وابنه سيدنا يحيى ، وهى المصدرالدينى التناصي كما يذهب الباحث.

ولعل دراسة المصادر التناصية تعتبر عاملا مساعداً على تعيين مقاصد التناص. ولعل هذا المصدر التناصي فى مسرحية (الفيل يا ملك الزمان) من المصادر الطوعية أو الاختيارية التى تشير إلى ما يطلبه الكاتب بنفسه، أما الشكل الذي تبدي به التناص فهو ما يسمى بالاحتياز أو الحيازة " على أن الحيازة لها آليات مختلفةـ كما يقول شربل داغر نقلاً عن محمد مفتاح : " جرى الكلام كثيراً عن " التمطيط (أي الانطلاق من معنى ما، أو من

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

عبارة، والنسج على منوالها، أو تفريعها أو تطويلها) أو " التركيز" أو " الاختصار" (أي الانطلاق من مواد ما والتخفف من حملاتها، وضغطها وتكثيفها) وغيرها من العمليات التي تصيب عمليات التنصيص ، والأشكال هذه مختلفة ، قد تقوم على استعادة وحسب لجملة ، أو عبارة دون تبديل في مسعى اقتباسي، تضميني ..... ومنها ما يقوم على"اختطاف " الجمل وتحويرها" . (٢٦)

وقد حدد ذكر الشخصية الوحيدة فى المسرحية التى نحن بصددها "زكريا" بالاسم والذى يقود حالة الغضب التى ظهرت فى نفوس الناس ، بسبب الطريقة البشعة التى دهس بها الطفل .

ومن الواضح أن نص الكاتب سعد الله ونوس لم يكن يرمي إلى غرض إقرار الواقع ولم يكن خطابه موجه من الذات الكاتبة وإليها، وقد استخدم لقب ملك الزمان لتكون الفكرة فى المسرحية ملائمة لكل زمان .

كما أن قصة زكريا عليه السلام وابنه يحيى فى مواجهة الحاكم الطاغية المستبد الذى لا يأبه بشىء سوى رغباته الشخصية ويعاقب كل من يقف أمام رغباته المتوحشة بالقتل والتعذيب وينشر الرعب بين صفوف الرعية حيث لا تتم المواجهت الا من أصحاب المبادئ بينما تكون العامة على حذر وترقب وخوف .

على أن دراسة التناص لا يجب تتوقف عند مجرد المقارنة والمقابلة التقليديتين بين النص السابق والنص اللاحق، وإنما يجب أن تكون قراءة التناص أوسع من مجرد حصر القراءة اللسانية في حدود النص في ذاته ، أو في عناصره المعدودة والمحسوبة في بنية مغلقة، " وإنما يفتحها على

التاريخ الأدبي، ومنه تاريخ التبادلات في مجتمع ما، أي ظروفه الحوارية".(٢٧) معنى هذا أن التناص قابل للقراءة من منظور أنثروبولوجي ، غير أنه قابل للقراءة من منظور إدراكي " فبعض الدارسين يميلون إلى النظر إلى التناص على أساس إدراكي ، وإلى ربطه بأنظمة سيميولوجية أخرى واقعة في المجتمع، ما يعنى أن النص متعالق مع غيره، وينسج تعييناته في سبل حوارية متعدده، منها مع نصوص سابقة أو مزامنة له، ومنها مع "مناخات" وجدالات وإلحاحات واقعة في تبادلات المجتمع"(٢٨) والحقيقة إنني أميل إلى التوسع أكثر من هذا في دراسة التناص في مسرحيتنا هذه، ذلك لأن كل نص يستدعي سياقه، ومعني هذا أن التناص ــ خاصة الواعي منه ــ يمكن أن يرقى إلى مستوى حواري بين سياقين.

ولعل هذا ما قصده الكاتب حين ذكر في حواره شخصية زكريا فقط ، وكان بالإمكان الاستغناء عن ذكر الاسم والرمز له برقم فقط كبقية الشخصيات فى المسرحية ، دون أن يفقد التناص شكليته، ولكنما المقصودية التي ينبني عليها التناص ترمي إلى تخصيص زكريا ، في إشارة إلى الشخصية التى تقود العامة، وهو استدعاء له مدلولاته وإشاريته إلى ما حول النص. وما استدعاء الشخصية المنتجة للنص إلا استدعاء لسياق إنتاجه، فزكريا عليه السلام ليست كلمة مجردة من مدلولاتها التاريخية والجمالية والنفسية، وهكذا يمكننا أن ننفذ إلى الفضاء الذي يحيط بالنصين معاً النص المقدس مع ما فيه من إعجاز وهو فضاء معبأ بالسياق والنص الذي يسير فيه الكاتب.

كما أن إلحاح الكاتب في التأكيد علي ذكر اسم زكريا له مدلوله أيضاً، فكأنه يرمي إلى إمكانية إعادة الصياغات القديمة في الظرف الراهن

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

الذي أنتج فيه نصه، هذه الإمكانية نفسها تفتح المجال لإمكانية فهم التناص في إطار تقاطع سياقات النصوص لا النصوص نفسها، ذلك أن الظرف الراهن هو ما فرض استدعاء النص القديم وليس العكس، وكثيراً ما يقف المرء عند ظرف أو حدث راهن ليقول ما أشبه اليوم بالبارحه وهو يضع في ذهنه ظرفاً قديما مشابها حدث في الماضي، هذا التشابه في الظرف أوالحدث بين زمانين يمكن أن يستدعي نصاً قيل في سياق الحدث القديم ليتم توظيفه في الراهن، ومن هنا يمكننا أن نقول: إن التناص الحادث هنا كان نتيجة لتشابه سياقي الماضي والحاضر في وجه من الوجوه، أو بالمعنى: إن استدعاء النص القديم كان نتيجة لتشابه أو تماثل السياقين مع الإقرار بوجود اختلافات متباينة بالضرورة بين السياقين، إذ لكل منهما استقلاله التاريخي والسياقي. إن هذا التشابه أو التماثل هو ما يمكن أن نعبرعنها بالتقاطع أيضاً، فعندما يتقاطع شكلان ذو سياقين مختلفين في مساحة ما مشتركة، تكون بالضرورة متمماثلة في كليهما، تماماً كما تتقاطع أشكال " فن " رياضياً.

ولعل ذكر زكريا يشير إلى تفرده وحده بهَمٍّ محاربة عدو قوي وشرس واضطلاعه بمسئولية التصدي للخطر في الوقت الذي يتلهي أو ينشغل بقية الرعية عن هذا الهَمِّ، بل إن معظمهم فضل إقامة علاقات ود مع الحكام المستبدين ، ولم يكتفوا بذلك بل عاونوا الحكام ضد إخوانهم من العامة تودداً إليهم وإتقاء لشرهم، وقد عناهم الكاتب بوصفهم : "مجموعة من الأجساد المقوسة اليابسة " ولعل التناص مع ذكر اسم زكريا يأخذ نفس الدلالة هنا في سياق رؤية المسرحية، وكأن التاريخ يعيد نفسه مع تغير المسميات في الواقع العدو (ملك جبار) تغير إلى عدو آخر (ملك الزمان)،

وزكريا وحده يحمل هم مواجهة هذا العدو، وكأن المسرحية تنطلق من سمات متشابهة بين الحاضر و تلكَ الحقبة التي عاش فيها زكريا عليه السلام.

التناص إذن أدي وظيفته الإشارية والدلالية، ولكن سؤالنا: هل كان ذكر زكريا –عليه السلام – استدعاء لشخصيته، أم كان تذكيرًا بنصه؟

ولعل الإجابة الأقرب إلى القبول أن قصة زكريا عليه السلام لها من الشهرة ما يؤهلها لتكون عبرة للحاكم المستبد ونهاية ملكه مهما تجبر وطغى . ومن ثم فإن استدعاء زكريا كان مقصوداً لغرض إشاري يدعم الدلالة ويوسع منها.

وهناك أسباب لاستدعاء الكاتب لشخصية زكريا عليه السلام ، وقد آثرت أن أورد في هذا السياق ما يتفق مع توجهات النص الرؤيوية، ويؤكدها في الوقت ذاته. ، فإذا كان زكريا –عليه السلام – وقد أمسى عنواناً لمرحلةِ التجزئة والفرقة للشعب المقهور ، وجبروت واستبداد الحاكم، فإن كاتبنا يستحضرَهُ هنا ليصلَ من خلالِ ذلك إلى إدانةِ الواقعِ العربي . لكن الكاتب لم يجعل زكريا يدفَعَ دمه ثمناً لما يؤمن به.

فقد جعل الكاتب القائد الذى يقود النخبة "زكريا" لا يضحى بنفسه فى سبيل مجموعة من الأجساد المقوسة اليابسة كما وصفها الكاتب ، والتى تعب فى تدريبها ونصحها، بعد أن عقد الخوف لسانها ، ليحدث موقفاً متناقضًا فيطلب من الملك تزويج الفيل لينجب أفيالاً أخرى وكأنه يقول للجموع من الشعب : طالما ارتضيتم ببطش فيل واحد اليوم فغدًا ستتكاثر الفيلة ولن يكون هناك مهرب من بطشها .

****

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

(٣) ـ مضمرات النص:

من خلال توقفنا أمام بعض العتبات والمتعاليات النصية الأخرى كالتناص، تكشفت أمامنا جوانب كثيرة لأبعاد دلالية ورؤيوية في هذا النص، يمكننا أن نبدأ في قراءة النص، غائصين فيه نحو أعماقه، متلمسين أغواره ومضمراته على نحو طامح نبتغي أن يكون يكون محققاً لجماليات التلقي من جهة، وفي إطار ما حددناه سلفا من توصيف منهجيّ من جهة أخرى:

١ ـ القرار:

تبدأ اللوحة الأولى من المسرحية بـ: (المسرح فارغ ، زقاق تحصره فى الخلف بيوت بائسة يتراكم عليها القدم والأوساخ .جلبة بعيدة وراء المسرح . ولولة .امرأة تصرخ .أقدام تتراكض.

يستمر هذا الجو الثقيل فترة .

يعبر الزقاق رجل مسرع الخطى ،متجهم الوجه).

الرجل : لا حول ولا قوة إلا بالله العلى العظيم.(فترة) لا حول ولا قوة إلا بالله العلى ال..

(ويختفى ف الجهة الثانية من الزقاق.. تسود الضجة المتناهية من اليمين وراء البيوت . ولولة نساء وأصوات ومختلف العبارات التى تنتشر من أفواه الناس أوقات المصائب . يتميز عويل امرأة . ثم يبدأ كل شئ بالخفوت متحولآ إلى همهمة بعيدة تظل مسيطرة على المشهد حتى نهايته.. من اليسار يظهر رجل يعبر الزقاق بخطوات عجلى . يلتقى به رجل آخر

يأتى من الجهة التى كانت تتناهى منها الضجة . وجهه مغمـــوم، وخطـــاه ثقيلة)

الرجل ١ : (مستوقفآ الأخر) واذن فالخبر صحيح !

الرجل ٢ : يا ويل أمه ، ميتة لا يشتهيها المرء لعدوه.

.....

ما الذى حدث فى هذا الزقاق الضيق من القرية البائسة ،ولماذا تسود هذه الضجة ، ولماذا هذه الولولة ، ولماذا يتميز عويل امراة بعينها ، ومـــا دلالة ذلك وانعكاسه ؟.. أسئلة محورية تواجهنا بداية، يتشكل مـــن الإجابـــة عنها ما يضمره المطلع، وما يؤسسه من توجه رؤيوي، وما يمكن أن يفتحه من آفاق متسعة نحو دلالات النص الكلية في ارتباطه التأسيسي بها.

من الواضح أن مجمل الأحداث فى هذه اللوحة جـــاءت متمثلـــة فـــي الأفعال " تنتشر" أو " تسود" وهى أفعال متكرر في المطلع تؤكد حالة الرعب والفزع التى انتشرت فى القرية من واقع الفعل الشنيع الذى أحدثـــه "فيـــل الملك " بدهسه للطفل ،حيث صار عجيناً من لحم ودم ، واختلطت أحشـــاؤه بتراب الزقاق مما أثار حالة من الزعر والخوف جعلت الأهالى يرغبون فـــى الفرار إلى آخر الأرض من تكرار أفعال هذا الفيل. هل الفرار إلى بيئة اخرى مناسب لمثل تلك الحالة ، حتى يعلن الأهالى رغبتهم في الفرار إلـــى أرض أخرى؟ وهل دلالة الأول والآخر هنا تنطوى على تحديدات جغرافية حقيقية، أم أنها دلالات مجاوزة لمعناها القاموسي تتخذ من السياق دلالة جديـــدة؟ أم أن الأول والآخر هنا تعبيرات محايثة تأخذ دلالة استخدامها مـــن تكـــرار" لا أمان" والإعلان عن الرغبة في الرحيل والفرار همساً وجهراً بما يرقى الأمر

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

معه إلى حد الرجاء؟ .. لا شك أن آخر الأرض هنا لا تستدعي أولها في السياق، لأنها مرتبطة بالرغبة في الفرار إلى أي مكان ليس فيه ما ينغص من تجهم قسوة الحياة . ومن ثم فإن دلالتها النفسية هي الأقرب إلى السياق لأنها تأتي في إطار التعبير عن النفور والرغبة إلى الفرار إلى الحياة الحقيقية حتى لو كانت في آخر الأرض.

وبتأمل طرفي العلاقة المتحاورين في المطلع نجدهما : طرف يرجو وينتظر المنح وهم الأيمن (غصن ، سحاب، الجنون) ولعل اثنين من عناصر هذا الطرف يمثلان قيماً موجبة، بالنظر إلى دلالة المعاني القاموسية للمفرات، فالغصن قيمة جمالية نابضة بالحياة نامية باتجاه المستقبل واستمرار الحياة، وهي مصدر الزهر والثمر. وكذلك السحاب مصدر الماء / سبب الحياة فوق الأرض، والتساؤل كيف يرتبط "الجنون" بهذا الطرف ؟ هل أضحى " فقد العقل" قيمة موجبة أيضاً؟ لا شك أن ارتباط الجنون بهذا الطرف يعطيه قيمته الموجبة في السياق.

ولنتأمل كيف يكون "الجنون" قيمة موجبة أو يرتبط بالقيم الموجبة في هذا العالم .. ولنتأمل أيضاً الطرف الأيسر المرجو أو الذي يُنتظر منه العطاء، فهو (رفٌّ طيور غريب، الريح، أغنية عابرة) ولعل الريح تدل على القوة والحركة وهي قيمة موجبة في الطبيعة، ولعل "الطيور" تعطي قيمتها الإشارية في القيم الجمالية التي تنتمي إلى الطبيعة، أما "أغنية" فتعطي أشارتها باتجاه القيم الجمالية التي تمتُّ إلى الإنسان. الإشكالية أن اثنين من هذه القيم الموجبة في الأساس اتصفا نصِّيًّاً ب(غريب، عابرة) الأمر الذي جعل منها قيماً متنحية وعابرة، ولعل هذا وحده ما يفسر أن يكون الجنون قمة موجبة في عالم أضحت قيمه الجمالية عابرة وغريبة.

ولعل هذه الاستنطاقة تعد مؤشراً رؤيوياً يتجه بنا نحو ملامسة رؤية الشاعر في مطلع نصه، إذ تتجه الرؤية إلى إدانة ما هو قائم بالفعل في هذا العالم من نظام تتنحى فيه القيم الموجبة وترحل مشمولة بغربتها.

أما أن يصبح الجنون قيمة موجبة كطرف مناقض للعقل، فلا شك أن المتهم في إطار رؤية الشاعر هو العقل الإنساني، وأي عقل؟ إنه أتى مضافاً إلى "مدن" أي عقل مدني؟ وربما أن رغبة الأطراف في الهجرة والفرار من هذا العالم هي بسبب هذا العقل، وما يمكن أن يخلفه من منطق وحقائق مزعومة مفزعة. أإلى هذا الحد أضحت العقلية المدنية منفرة وباتت الحقيقة في هذا العالم مفزعة؟!

غير أن " المدن" متصفة ب"صامتة" والصمت هنا أتى في إطار أو سياق الإدانة .. إدانة المدنيَّة الناجزة فوق الأرض(المعاصرة)، أما كون المدن في دلالتها المباشرة فهي صاخبة تعج بالحركة والمركبات والصراع المادي والتغييرات السريعة المتلاحقة، ولكن في إطار سياق النص تأخذ مفردة" صمت" دلالتها في اتجاه الصمت غير الجميل كقيمة سلبية، ترتباط بقيمة مدانة في الأساس.

وعلينا أن نتأمل في هذا السياق جملة (لا شيء في مدن الصمت غير الحقيقة والعقلاء) أي الموجود وحده في هذه المدن هم العقلاء والحقائق الناجزة، ولنا أن نتساءل: كيف تكون الحقائق مدانة أيضاً؟ هل لأنها حقائق مقلوبة، مفزعة مدمرة، منفرة ؟ لنا أن نسأل ذلك ونحن نلحظ أن الجملة تعطي دلالتها في نفي العقلاء لغيرهم من المجانين أو من غير العقلاء، وهكذا ينقسم العالم إلى عقلاء مرتبطين بالحقائق والمدنية، وغير

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

عقلاء متسمون بالجنون محرومون من تمثيل أنفسهم حقيقة في هذا العالم، وهم على مابدا نصياً ودلاليًا يمثلون القيم الموجبة الباقية في الحياة.

لا شك أن الذات الشاعرة تنحاز لقيم الطرف الراغب في الفرار، رغم الحياد الظاهري لأدوات الشاعر إذ تتخفي الذات الشاعرة تماما في المشهد ولم تمثل نفسها بأي من ضمائرها، ولم تعلن عن موقفها إلا من خلال الكاميرا الراصدة (السارد المحايد) ، فقد بدأ النص تعبيريًا برصد الأطراف الراغبة في الفرار واحداً واحداً مؤكداً أن ثمة مطالب طبيعية لمفردات الطبيعة والحياة تعلن عن رغبتها في الفرار من محددات هذا العقلية المدنية المعاصرة الصامتة، فلا شك ــ غذن ــ أن الشاعر ينحاز ــ ضمنياً ــ إلى هذه المفردات على المستوى الوجداني غير المعلن في النص إذ الذات الشاعرة متخفية في الأساس وراء أداة راصدة، تنقل الوقائع كما هو ، شأنها شأن كاميرة الفيديو أو شأن السارد المحايد في البناء الروائي، لكنها ستظل وحدها ذاتًا تمتلك إحداثيات الرصد التى جعلت منها طرفاً مساوياً لكل الأشياء المرصودة الراغبة في الفرار . من هذا المنطلق الأخير يتضح انحياز الذات الشاعرة في ارتباطها بالقيم الموجبة الراغبة في الفرار من هذا العالم الذي ينفي العقلاء الآخرين فيه من حق تمثيل أنفسهم ، ولم يعد في مدن الصمت غير العقلاء، وحدهم يسيطرون بمنطقهم، وتوجهاتهم المنفِّرة، ومعهم الحقيقة التى أضحت كذلك منفِّرة وغير مرغوبة، وهم صامتون صمتًا غير جميلٍ يأتي في إطار القيم السالبة ويرتبط بها.

هل نتوقع أن يكون النص محتضناً رؤية متسعة تبدا باستيعاب واقع حضاري معاصر مباهٍ بعقليته وضميره الميت ومنطقه وحقائقه المقلوبة .. واقع منفَّر بقيمه المدنية اللإنسانية المتسيِّدَة فوق الأرض؟ وهل نتوقع أن

الرؤية الشعرية تتجه نحو إدانة هذا الواقع، معلنة عن نفورها، داخلة في القيم الجمالية الأصيلة سواء الطبيعية أو الإنسانية التى بدأت تنسحب مجبرة من هذه الحياة، والمتعارضه مع النظام الطبيعي والكوني؟

ربما أن هذه الأرضية التي توصلنا إليها صالحة لملامسة الأغوار التحتية لهذا النص الإشاري المتسع على ما يشي مطلعه.

****

وباتجاهنا نحو الأغوار التحتية لهذا النص يمكننا أن نتأمل دلالة الرغبة التالية من هذا المقطع :

خذيني إلى السفح يهمس باب لنافذة

منذ عامين تؤلمني العتبات!

هذه الجزئية تؤكد أن الباب في الأعلى والنافذة في السفح ، لكأن الوضع مقلوب في هذا العالم وقد أضحت الأبواب في الأعلى تؤلمها العتبات ولم تؤلمها أرجل الداخلين .. هل لأن الداخلين اعتادوا الدخول من النوافذ؟ .. لعل هذه إشارة ذكية في مطلع النص تشف عن رؤية الشاعر للواقع، وهي رؤية تتجه ــ كما سبق ــ نحو إدانة هذه الأوضاع المقلوبة، وغير ذلك من سمات العلم ما نلمسه في الرغبة التالية:" خذيني إلى زرقة ليس فيها انحناء، يقول لقافلة منهكة في الظلام ، النخيل" ولنا أن نتامل ما يمكن أن تكشفه مفردة " النخيل" في دلالتها على الشموخ الذي يعيقه "الانحناء" على ما لهذه المفردة من دلالات على الانتكاسة والعجز، هو عالم لم يهيأ لاحتضان شموخ النخيل ، هو عالم أيضاً لم يعد مهيأ أو مناسباً للحرية والانطلاق ، هكذا يمكن أن تشير رمزية "العصافير" الراغبة في الفرار من

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

هذا العالم، إذ تعلن عن رغبتها في الفرار إلى شعر طاغور: " إلى شعر طاغور خذني، تهمس عصفورة فجأة، للصباح"

لدينا في هذا المقطع مفردتان تحيلان إلى الشرق ، هما " طاغور" و " المتنبي" في الجملة الشعرية التالية: " إلى المتنبي تقول الخيول التي علقت في سهول الجراح".

ولنا أن نتأمل في هذه الجملة الشعرية " الخيول" ودلالتها، فالخيول تعطي مدلولها في الفروسية، والإنتصارات والأمجاد ، وهي الآن تحن إلى المتنبي كشخصية رامزة إلى فروسية الشعر، وفروسية العرب في الآن ذاته، وإلى فروسيته هو كشخصية عرفت بالإعتزاز الشديد بالنفس، والتغني بالانتصارات، وقد أضحى العصر غير مناسب لاحتضان هذه القيم، وقد أضحت القيم نفسها عالقة في سهول الجراح. ولعل مفردة "السهول" تثير الانتباه أيضاً ، فالخيول لم تكن عالقة في الجبال أو الوعر من الأرض، وإنما في السهول، وهذا يؤكد اتجاه الدلالة إلى ضعف هذه الخيول، وكثرة الجراح، باعتبار أن السهل من الأرض أكثر اتساعاً من الوعر.

إن إرتباط الخيول بالمتنبي، يشير أيضاً إلى قيمة أخرى رمزية في الخيول، فهي في القصيدة تتجه إلى الإنسان لا الحيوان، خاصة إنها ترغب في الوصول إلى المتنبي الإنسان بقيمه الشعرية والإنسانية والحضارية، ومن هنا فإن الخيول التي تشير دلالتها إلى الرفروسية تتجاوز ذلك إلى الفارس نفسه، أي الإنسان العربي الذي تكاثرت عليه الجراح المتوالية، وقد استدارت مزولة الوقت إلى الغرب / صانع الجراح.

ولنعد إلى طاغور والمتنبي كرمزين شرقيين يميزان حضارة الشرق قديما وحديثاً، وهي حضارة شاعرة إذ العلمان شاعران، وهما يشيران إلى مضمونين شعريين متميزين ، طاغور في دعوته إلى السلام العالمي وإلى الحرية وإلى الارتباط بالفقراء والبسطاء في وقت كانت بلاده محتلة من الإنجليز، والمتنبي بما عرف عنه من نبل وحكمة وتمجيد للبطولات والفروسية في وقت كانت الحضارة العربية تعاني من ويلات الحروب مع الروم ، كلا العلمين يميزان حضارة شرقية لم تكن تهدي العالم غير نبلها وشاعريتها في مقابل حضارة غربية منفِّرة محتلة همجية تتحكم في مصير الأرض وما فوقها من إنسان بمنطقها المغلوط وضميرها الميت ومحقائقها المقلوبة ، هي وقفة مقارنة تشير إلى حضارتين متناقضتين وربما لهذا أشارت الرغبة التالية : " خذيني ، يهتف حلم لقبرة لا تحب الضباب" .

ولنا أن نتأمل دلالة "القبرة" كرمز شعري يشير إلى قيم جمالية، وهي تحلم بالشرق أو بقيم الحضارة الشرقية التي تفتقدها في واقع الحال.

ولعل الجملة الرابعة التي وردت في هذا المقطع تشير إلى هذا الإتجاه: " خذيني إلى ما تبقى هنالك من أبيض / للنوارس يهتف هذا الغراب" فالغراب الأسود وهو رمز شعري وشعبي أيضاً ترتبط دلالته بالشؤم أو التشاؤم يرجو النوارس أن تأخذه إلى الأبيض في الشرق، هكذا يرتبط البياض بالشرق، فيما ارتبط السواد بالغرب، وهنا تتضح الضدية في استخدام اللونين الأبيض والأسود ، وهما ثنائيتان رمزيتان ترتبطان بالخير والشر، يرتبط الخير منهما بالشرق، إذ تعلن جميع الكائنات والأشياء والقيم الجمالية الفرار إليه، بَيْدَ أن الشر ارتبط بالغرب إذ تعلن الكائنات والأشياء الرغبة في الفرار منه.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

ولنا أن نتأمل دلالة مفردة الضباب وما تحمله من رمزية ، فهي تشف عن عدم الوضوح واختفاء الشمس / الحقيقة .. في هذا العلم الضبابي تبرز مفردة الشرق كحلم ترتجيه الكائنات والأشياء، وهي رغبات تؤكد ضجر الكائنات جميعها بالغرب الذي يأتي على طرف نقيض من الشرق الذي يتسم بالشاعرية والنبل والفروسية والتسامح، وإن كانت مفردة "ضباب" أيضاً تشير إلى الغرب ، ألم يطلق على "لندن" عاصمة الضباب؟ . .

هكذا تبدو ملامح العالم الذي يسيطر عليه الغرب مقارنة بما كانت عليه حضارة الشرق التي دمرها الغرب وأقاموا حضارتهم على أنقاضها.

إلى هنا نكون قد تلمسنا مشهداً شعرياً يضم مجموعة من رغبات متوازية نصياً لم يحرص الشارعر على الربط بينها نحوياً، لكأنها تأتي في إطار التعبير عن صورة العالم المشرزم .

وغير ذلك لم يتأكد حضور الذات الشاعرة، وكأن الشاعر قد تخفى وراء كاميرا ناقلة، أو لكأنه أراد أن يكون محايداً في نقل رؤيته مستخدماً أداة محايدة كل مهمتها نقل الرغبات صوتاً وصورة ، لنعي من مجمل هذه الرغبات ما يمكن أن يشير إلى صورة العالم الذي تريد أن تفرَّ منه وصورة العالم الذي تحلم بالفرار إليه.

وإلى هنا نكون قد تلمسنا رؤية شعرية لم تكن تبدأ بالواقع الفلسطيني لاحتضان قضيتها الخاصة قبل أن تتجه صوب العصر وإنسانه وحضارته.

وقد تلمسنا ملامح تلك الرؤية في اتساعها، وسخطها، ونقدها وإدانتها، وسخريتها مما يجري في هذا العالم من عقل وأوضاع وحقائق مقلوبة ومغلوطة، وربما أننا لم نعدم تلمس الجذر الأيديولوجي الذي شكل

هذه الرؤية التي تنتمي إلى شرقيتها، مؤكدة اعتزاز شاعرها بتراثه الحضاري الشرقي والعربي، هذه الأيديولوجيا التي تحكم العمل الأدبي هي ما يعرفها أوسبنسكي بأنها " منظموة القيم العامة لرؤية العالم ذهنياً، وهذا المستوى لا يظهر منفصلاً في بناء النص الأدبي، بل يتخلل أجزاءه العمل الأدبي" (٣٠)

****

٢ ــ ذاهب للقائك

" انتظرني ــ إذن ــ فيَّ "

"إذن" مفردة استنتاجية يترتب ما بعدها على ما قبلها، ولا شك أن رؤية الشاعر ــ على ما سبق الإحاطة بها ــ تستدعي أن ينزوي الإنسان ــ بكل قيمه الجمالية والمثالية ــ داخل نفسه .. لم يعد الخارج (صورة العام المعاصر) صالحاً لاحتضان أي قيمة موجبة، تتعلق بالحياة كما تأملها الذات الشاعرة. ربما لهذا أتت الحوارية الدائرة في المشهد أقرب إلى المناجاة التي يخاطب الإنسان فيها ذاته ، ولعل هذا يؤكده وحدة الصوت المحاور، إذ الصوت الآخر لم يرد طوال المشهد .. وكأن الذات اشتقت من نفسها أنيساً تتجه إليه بالحوار وتفضي إليه، أو كأن العنوان " ذاهب للقائك " يكشف عن ذات تبحث عن ذاتها في ذاتها " خرجتُ صباحاً لكي ألقاك فيك " ومع مناسبة مفردة " صباح" ودلالتها على الإشراق والأمل والغدو تأتي جملة " لم أعد بعد" مؤكدة الضياع واستمرار السعي رغم ذلك، فيما يظل الأنيس المشتق يعبر عن أحلامه شعراً "اجلس هنا واستعرْ دفتري ودواتي واكتب قصائدك الآن" .. هكذا يبدو إعلان الذات الشاعرة عن نفسها في هذا المقطع، كذات

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

ترى الشعر مؤهلا لمعانقة حلمها، بيد أن " اقرأ كتابي الأخير واقتبس منه ما لم أقله لغيرك " تشف عن الملكوت الزاخر لهذه الذات بأسرارها وطموحاتها وأحلامها ومكبوتاتها من جهة، ومن جهة أخرى تدعونا إلى تأمل مفـردة " الكتاب"، فالمشهد الذي يسيطر عليه الجنود "قبل خمس دقائق مرَّ الجنـود / قبل خمس دقائق كانوا هنا / يعبثون بقلبي / ويسـتجوبون الهـواء لكـي يستبيحوا جمالَك " يستحيل معه أن يكون الكتاب في الخارج وإلا لعثر عليـه الجنود الذين يستجوبون الهواء ويفتشون القلوب..إن مفردة الكتاب تشـير إلى ما هو منقوش في تلافيف النفس من رغبات تخشى أن تتحول إلى فعل، ولم يعد الفعل حقيقة غير فعل الجنود؛ ربما لهذا تفر الذات إلى الشعر، فيما يذهب أنيسها إلى الموت، لكأن الذات الشاعرة محاصرة من جهتين: بالموت والضياع ، وقد آثرت في لحظة ما أن تضحى بشقها مـن أجـل أن يبقـى الآرخر ممارساً قيمه الجمالية " أنا ذاهب كي أموت مكانك" .. إنها التضحية إذن ، وإنه الموت الذي يبحث عن ضحاياه دون تفرقة، تواجهه الذات وهي ميقنة بموتها من أجل أن تحيا الأخرى الشاعرة.

أية وحدة وأية عزلة إذن يمكن أن نستشفها من هذا المشهد الـذي لا تجد فيه الذات غير نفسها للحوار وهي وحدها المعنية بمواجهة الموت وهي الوحيدة المعنية بالتضحيات .. لا شـك أن المشـهد يتجـه نحـو الواقـع الفلسطيني وتفرده بمعاناته وهمه وحده.

****

٣ ــ سلام :

انتهى المشهد السابق بلحظة تضحية" ذاهب كي أموت مكانك" ، حيث الذات التي اختارت أن تموت فداءِ لذات أخرى شاعرة، وفيما بدا أن بقاء الذات الشاعرة بقاءً مؤقتاً أيضاً في حصار الموت المفروض، والجنود الذين يفتشون الهواء والصدور، وإن كان الأمر يشير أيضاً إلى رغبة الذات في ضمان بقاء احتضان الإنسان لقيمه الجمالية لآخر لحظة في مواجهة آلة الموت، وإن كان بقاءً مؤقتاً إلا أنه رغم ذلك لم يكن بغير تضحيات.

الموت مفروض إذن، والتضحيات واجبة، ربما لهذا ينفتح هذا المشهد على قيم تتعلق بلحظة وداع .. الذات الذاهبة إلى حتفها المحتوم تودع (تلقي سلام الوداع) على مفردات الطبيعة والمكان .. هي لحظة مشحونة بالشجن، وإن كانت تنم عن فرادة نادرة، أن يذهب المرء إلى الموت طوعاً، وأن يودع أشياءه الأثيرة لآخر مرة " سألقي السلام على كل شيء لأني فيه" .. ثمة أشياء أثيرة، بعضها يمُتُّ إلى الطبيعة ": الحمام، الزهر ، طائر الشمس، النحل" وبعضها يشير إلى الإنسان " أطفال، صغار، نساء، الطفولة، الكهولة" وبعضها يمت إلى المكان" الرصيف، المسافة، السماء، الأرض" وبعضها يمت إلى القيم الجمالية والفكرية" الشعر ، النثر" وبعضها يشير إلى الآخر " قاتلي" وبعضها يشير إلى الآخر الذي يعاونه "صديقي" .الملاحظ أن كل المفردات التي علي الذات أن تودعها محاصرة بالموت، فالزهر يصعد بين فكيّ مجزرة، والحمام يهدل والقط يترقبه، وغير ذلك بدت مفردات تشير إلى قيم إما مسالمة وإما جمالية وإما ضعيفة، وإما بريئة ، وجميعها تمثل قيم الحياة في صورتها المثلى، وكلها محاصرة بالموت المحتوم والدمار الذي يستشري في أوصال الحياة، وكل ذلك يتم بدم بارد واطمئنان " قاتلي

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

المطمئن" ولعله اطمئنان يتفق مع قيم المدنية الصامتة المعاصرة ومنطق العقلاء فيها، فيما بدت الذات المعنية بمواجهة الموت وحيدة تحمل وحدها مواجهة الموت وحمل تبعة الصراع، رغم أنها ظاهرياً لا تمتلك ما يؤهلها لمواجهة الشر غير صمودها كنخلة وحيدة في فراغ " على الأرضِ لا شيءَ فيها تبقَّى / سوى نخلةٍ في فراغٍ عميقْ!".

٤ ــ تأملات:

الذات التي أعلنت عن حضورها في المشهد السابق من خلال ضمير المتكلم في "سألقي السلام " هي نفسها التي تعلن عن حضورها في هذا المشهد متوقفة أمام كسور وبقايا حياة " نصف أرض، ثلث منفى، ربع غناء، خمس بكاء، سدس حياة، سبع ردى، ثمن حرب، تُسع سلام ، عُشر مدى" هذه هي مكتشفات الذات التي كانت مهمومة بتوديع مفردات وطنها في المشهد السابق، لكأنها ما صادفت في لحظات الوداع غير هذه البقايا والكسور في كل جهة تتوجهها.. حياة فتات يأتي المشهد مسلطاً عليها عين ساردة، لتنقل مفردات تتعلق بالمكان المفتت، وأشباه الحياة المبعثرة. وهو مشهد بحاجة إلى تأمل، نلاحظ فيه ــ كما في المشهد السابق ــ إحتفاء النص بنقل مفردات المكان والطبيعة والإنسان، وكأن الذات الشاعرة تحاول من خلال أدواتها احتضان المكان وقيم الحياة فيه في لحظات حرجة يكاد يجهز عليها الموت والدمار، في وقت لم تعد فيه الذات مالكة لشيء تدفع به هذا الهلاك؛ فكل ما لديها " ثُمن حرب" و " تُسع سلام" ، والمشهد برمته بحاجة إلى تأمل وإن بدا أن كل الأشياء تتأمل بعضها، وكأنها ترثى لحال بعضها في لحظات أخيرة.

ولعلنا لاحظنا ما بين هذا المشهد وسابقيه من إشارة إلى صُنَّاع الموت/ الجنود (في المشهد الثاني) و قاتلي المطمئن (في المشهد الثالث)، ليضاف إليهم في هذا المشهد " حرب " و " حقول من الموت لا تنتهي" ونتائج ذلك: " نساء بلون السواد / يسرن على خط دمع رفيع / ويذبلن قبل الأوان" .

٦ ــ قناعات:

لعل المشاهد السابقة كانت كفيلة بعرض صورة شديدة الدكنة ترطم العين بالسواد والدماء والأحزان، وقد تبين لنا أن الذات الشاعرة لم تعد واثقة في الضمير العالمي، وهذا هو إفرازها ماثلاً في المشاهد السابقة يتحمله الشعبي الفلسطيني وحده، هل من قناعة لدى الذات يمكن أن تقدمها لنا غير ما نستشفه بأنها رهن الموت، وأن كل ما لديها بقايا وطن يستشرى فيه الموت، وأن الضمير العالمي ماضٍ في أزمته فوق جثث الأبرياء؟!، وأن ما يحدث هو إفراز العقلية الغربية بتوجهاتها الحضارية التي تتسيد بها العالم الآن ؟ .. هل من خيارات لدى الذات الشاعرة غير الكفر بهذه العقلية، وبتلك القيم الحضارية التي تحكم توجهاتها، هل لدي الذات غير اعتناق الجنون كقيمة تبدو إيجابية في مقابل العقل الذي أفرز كل تلك المآسي الإنسانية؟ .. هل أمام الذات غير أن تتمادى في جنونها موغلة باتجاه اليقين؟ أو التمادي في اليقين باتجاه الحلم؟ أو الفرار من اللحظة المميتة باتجاه المستقبل، متعللة بكل رهانات التعلل.. إنه العزاء ــ إذن ــ أن تجد الذات الشاعرة فسحتها في الترامي نحو المستقبل الحالم، أو باتجاه اليقين الذي يتراءى لها.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

في هذا المشهد تلعب تقنية الاستباق دورها في استشراف المستقبل البعيد الذي تتلمسه الذات في حلمها، هاجسة بما هو يقين لديها، وإن كان الاستدراك متجهاً نحو التمني؛ لتعلن بصيغ إخبارية" كل شيء كما ينبغي أن يكون !! / ولكن لعل وأعني هنا : / ربما ينقص المرء بعض الجنون!! " .. نعم إن الاستسلام للحسابات الممنطقة في هذا العالم المعقْـلَن قد توقع في اليأس والإحباط، وما على الذات غير التمادي نحو التبرؤ من كل ما يربطها بهذا الإفراز المعقلن وقيمه الحضارية الكابوسية، إن جنون الذات هنا هو ما يهيئها للحلم بعيداً عن الكوابيس، ويعنى الهجس بالمستقبل بعيداث عن محددات اللحظة الحرجة، وفيما بدا أنها لا تملك خيارات أو معطيات غير هذا .. ربما لهذا أتى المشهد معتمداً على تقنية الاستباق .. تستبق الذات الزمن فارة إلى حلمها بامتلاك وطنها محرراً بعد طول احتلال ودمار، هي لحظة بالغة الشاعرية ــ إذن ــ أن تعانق الذات وطنها محرراً في الحلم، لتعيد بناءه من جديد، وقد أصبح كل شيء سيء ذكرى، و " الحرب التي اندلعت في ثياب أبينا / وقامة جدنا / ومضت للبعيد محملة ببقايا ابتسامات أطفالنا / تتردد مثل الصدى في الليالي / وفي الفجر نصمت / نتذكر من عاد منها / ولا نتذكر من مات فيها ..... " وهنالك يبدأ الشعب الفلسطيني تضميد جراحه وإعادة الحياة إلى نصابها، وقد ملأت الأم الفلسطينية عالية الخصوبة أرض الوطن بالأبناء.

مشهد يضمد الجراح ويزرع الأمل ويتنبأ بالمستقبل، فراراً من لحظة الموت وفداحة الإبادة ودكنة المصير.

وهكذا يمكننا أن نسأل: إذا كان جنون الذات / كفر الذات بقيم الحضارة الغربية وعقليتها هو ما أهلها لملامسة مستقبلها المشرق، فما بالنا

لو استشرى هذا الجنون في كل ذوات الأرض؟ .. إننا نلمس في هذا المشهد دعوة مفادها: إن المستقبل الأفضل للبشرية لن يكون إلا بالكفر بكل قيم الحضارة الغربية المعاصرة وإفرازاتها.

٧ ــ أمومة :

"قال لي البيت : "

بهكذا بدأ المشهد، وبملاحظة مجمل ما قاله البيت لصاحبة نجده يأتي في إطار الشفقة والتطمينات وتأكيد الحميمية، وهذا ما وصفه العنوان ب" أمومة" ولأن البيت مذكر كنا نتوقع أن يكون الأمر موصوفاً بالأبوة.. ولكن لأن المشهد كان حافلاً بمفردات الوطن الجميل الذي يحفظ أبناءه مهما كان الخطر، ولأنه يعيدهم أحياء حتى بعد موتهم ــ كما جاء بنهاية المقطع ــ "قال لي البيت لا ترتعد:/ بعد يومين تنهض حيًّا / وإن نمت كالآخرين قتيل! " من هنا ترتقي مفردة البيت إلى وطن . وكل وطن أم، بل الأم أصل لكل وطن، ومن ثم فهناك تداخل بين دلالة كل منهما.

نهاية المقطع تشي بأن الشعب الذي يترصده الموت عصيّ على الفناء، أو هو كالعنقاء قادر على العودة إلى الحياة من رماد الاحتراق، وربما أن النهاية تعطي دلالتها في الأم الولود التي ــ ومهما ترصده الموت أبناءها ــ فإن بيتها سيظل عامراً بالأبناء، ولعل النهاية ــ أيضاً ــ تعطي دلالتها باتجاه الشهداء الأحياء بعد الموت .. في كل إتجاهات الدلالة نحن أمام تواجد يتسامي فوق موته ويتحداه بتشبثه بالحياة وبقدرته على إنتاج الحياة لا الموت، وبإيمانه بأن الموت الذي يترصده ويستشري فوق ترابه لن يفنيه أبداً.. وبأن الموت الذي يترصد الأحياء لا يعني نهاية الوطن.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

الملاحظ في المشهد ــ أيضاً ــ أنه حفل ــ كغيره من المشاهد ــ بإبراز الطرفين النقيضين: صناع الموت، وصناع الحياة ، أو حفل بإبراز طرفي الصراع : الخير والشر .. القيم الجمالية/ قيم الحياة في مقابل قيم الموت والإبادة .. فرأينا احتفاء بمفردات البيت / الوطن : سور، نوافذ ، ضوء الهلال ، زيتونة على كتف التل ، زهر الفل فوق الستائر، الحوش وأشجار السرو، غابة لوز تمتد حتى رؤوس الجبال، بحر أنيس يتعلم الأطفال فيه العوم، بيارة موز، نهر يغني لطفلٍ ، القناديل التى تعلم الناس كلام الشرق... إلخ .. احتفاء وحشد لمفردات دالة على الروعة ، ومشيرة باتجاه حميمية العلاقة بين الذات الشاعرة والمكان، بل دالة في العلاقة الحميمية بين الإنسان والمكان، وربما أن ذلك ما حرص النص على إبرازه: "على كتف التل زيتونة ولدت قبلنا / علمتنا كلام القناديل في الشرق" .

وسط هذه القيم الجمالية ووسط هذه الحميمية والارتباط الجميل المتبادل بين المكان وإنسانه يبرز الشر كالحاُ بقيمه وأدواته: " يمرُّ الظلام هنا واثقاً كالجنود" ، " ظل الجنود كظل الرياح " . إنه تقابل كثيراً ما حرصت المشاهد السابقة على تأكيده، وهو يخلف كل مرة مفارقات يحار العقل فيها .. من هذه المفارقات " السماء معلقة من ضفائرها تتدلي من السقف" و " طفل على خشب الصلب " أو " إذا رأيت ذراع فتى ــ ليعيد السماء إلى نفسها ــ يتسلق في الليل جذع النخيل" و " غزالاً يطل من النعش" و " نجمة تتعثر كالطفل خلف دليل" كلها صور لحياة تعج بالمفارقات ، وربما بالأوضاع المقلوبة، أن تكون السماء رمز الهداية، الحكمة، الديانات ، الكتب السماوية، المنهج الإلهي، معلقة من ضفائرها تتدلى من السقف، هكذا أضحت قيم السماء بالنسبة لصناع الموت والأشرار فوق الأرض، يستهينون بهذه القيم

السماوية. ومن ثم ليس غريبا على مثل هؤلاء الأشرار أن " يصلبوا الطفولة" تماماً كما صلبوا المسيح قديما، هو الشر يعيد نفسه، يترصد البراءة والجمال وقيم الخير ويصلبها مثلما صُلِب أنبياء الله من قبل. لهذا ليس غريباً أن تكون ذراع فتى على إفرادها ــ ورغم الليل البهيم حولها ــ هي من تعيد السماء إلى نفسها.. الفتى لا الساسة أو المصلحون، الفتى لا الجيوش ،الفتى لا الدساتير والقوانين، الفتى بقيمه الشرقية والحضارية .. الفتى بإصرار وشموخ كشموخ النخيل هو من سيعيد للسماء اعتبارها.

ليس غريبا وسط هذه المفارقات أن نري غزالاً يطل من نعش أو نجمة تتعثر خلف دليل، هذا هو الافتراض المستبعد، إجتراح العقل والمنطق، كل ما هو مناقض للفطرة والطبيعة يتحقق على أيدي صناع الموت.

يحفل المشهد أيضاً بما سبق ان حفل به المشهد الأول من إشارة إلى الحضارة الشرقية وقيمها الإنسانية النبيلة ورسالتها السامية، ولنا أن نتأمل " زيتونة ولدت قبلنا / علمتنا كلام القناديل في الشرق" ثمة ارتباط بين "كلام" و " قناديل" والقناديل من شأنها أن تضيء، والكلام من شأنه أن يهدي أو يعلم أو يبلِّغ أو يُفَهِّم ، أو يحْمِل رسالة .. كل هذه المعاني المتضمنة في الكلام حلت محل النور المفترض مع القناديل، ليأخذ الكلام قيمة النور، وكأنه كلام نوراني تختص به الحضارة الشرقية بدأ إشعاعه على الدنيا من هنا .. من تحت الزيتونة الرمز التى تعطي دلالتها غير المباشرة في الأرض الفلسطينية. ومع استخدام كلمة " الصليب" في النص أكثر من مرة تتضافر الرموز والدلالات باتجاه الرسالات السماوية، وباتجاه الأرض التي شهدت مولد المسيح ورسالته . هذه هي الأرض المباركة التي اختارتها السماء لميلاد الأنبياء والرسل والتي أهدت البشرية رسالات سمحاء نورانية إنسانية

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

.. هي نفسها من يعيث الجنود / صنَّاع الموت فوقها فساداً ودماراُ، وإنهم لنتاج الحضارة الغربية المدمِّرة للإنسان وقيمه وحضاراته.

٤ــ أمام الملك :

المحصلة هنا أمام الملك والتى تعبر عن حال المجتمعات العربية فى مواجهة ملوكها من ذوى البطش والقهر ، أو ما يمكن أن نعاينه ماثلاً من أفعال صناع الموت. هي محصلة كانت تتجه إليها الدلالات منذ بداية النص، وربما أنها هدف المسيرة المسرحية أن تنتهي عند المكان " أمام الملك" حيث تتجسد أمامنا ذات مهمومة تشير بإصبعها إلى المكان لتعينه بالقول" هنا" وكأنها تقول لنا: انظروا هنا حيث أشير، وكأنها بعد مسيرة حياتية حافلة باحتضان قيم المكان وتاريخه وإنسانه أرادت أن تعيِّنه وتخصصه أمامنا للمرة الأخيرة؛ لتفاجئنا بالمحصلة، وقد لاحظنا في المشاهد السابقة أن كل مشهد كان ينتهي بخاتمة موتيَّة، تأتي كصدمة أخيرة تلخِّص محصلة الصراع الدائر في كل مشهد بين القيم الجمالية والحضارية التي تخص صناع الحياة الأهالى البسطاء، وصناع الموت / الملك والجنود الذين يعيثون في الأرض فساداً ودمارًا.

في هذا المشهد الأخير كان مشهد الموت في كل سطر، ليشخص أمامنا طرفي المعادلة: صناع الموت في مقابل القتلى. هذه هي المعادلة التى حرص النص على أن يبرزها كمحصلة أخيرة، وهي المعادلة التى يصمت الضمير العربى عنها.

على أن المشهد حقق قوة الحاكم الباطشة وما فيها من ظلم واستبداد وضيق العيش والمعاناة وعدم الأمان للشعوب التى تتسم بدرجة من السذاجة

وقلة الوعى ،كما عبر الكاتب عن مأساة النخبة فى تلك المجتمعات من خلال شخصية زكريا على ان الكاتب استعان على إبراز هذه المعادلة عن طريق القتيل الجديد وهو طفل ،والذى يرمز للمستقبل ،حيث يموت ف ساحة القرية بطرقة بشعة وهى الدهس تحت أرجل الفيل ذو الطاعة العمياء للملك ، وهذه ليست المرة الأولى فبتتبع القتلى واحداً إثر واحد والمواضع التي يتواجدون فيها ووصف المكان الذى يعكس حياة اؤلئك البسطاء من الناس ، إنه زقاق ضيق كرزقهم وحياتهم ونفوسهم التى ضاقت مما تكابده من ظلم ، ولم يكن الهدف هو إحصاء القتل أو تتبع القتلى بقدر ما كان الأمر تتبعاً لقيم المكان الذي شهد أعمال القتل، فمفردة " قتيل" جاءت في جميع المواضع نكرة، وكل قتيل في عملية الرصد استوى مع القتيل السابق، لكن المكان كان في كل مرة موضع عناية ووصف، وكانت السمات الإنسانية والحضارية فيه هي التي تبرز كخصيصة تفرق بينه وبين مكان سابق له.

والملاحظ أن الأماكن التي تم رصدها لم يكن من بينها ثكنة عسكرية أو خندق أوقواعد أو تحصينات عسكرية، بل كانت أماكن مدنيين، والمتواجون فيها في الغالب نساء وأطفال مسالمون أبرياء .. أماكن تشير إلى حياة ضيقة وراغبة فى الحياة فى نفس الوقت.. أماكن تحوى قيماً جمالية، كلها تعرضت لبطش هذا الفيل الذى قتل الطفل وهدم البيت وحرق الزرع .

المشهد أيضاً حافل كغيره من المشاهد بإبراز طرفي الصراع كطرفي نقيض: صنَّاع حياة في مقابل صناع موت ودمار، لينتهي المشهد بالنهاية الصادمة مع ما قاله الممثلون فى نهايتها ، والتى كانت دقآ لناقوس الخطر ،

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

فإن ارتضيت ببطش فيل واحد اليوم فغداً ستتكاثر الفيلة ، ولن يكون هنـــاك مهرب من بطشها .

وهكذا ينتهي النص دون أن تنتهـــي الماســـاة علـــى الأرض .. تلـــك المأساة التى كان النص معنياً بتفنيد جوانبها على الأرض، وقد أشـــار إلـــى جذورها التاريخية والحضارية، فاضحاً الطابع المدمر الشرير للحكـــام ذوى البطش والقهر، مشيراً في الوقت ذاته إلى تفرد الشعبوب البائسة بالمعانـــاه وتحمل عبء الصراع ومواجهة آلة البطش والمـــوت والـــدمار لمســـتقبلهم وأحلامهم.

****

المصادر والمراجع :

* سعد الله ونوس، الفيل يا ملك الزمان ،منشورات دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، د-ت.

(١) يرجع في هذا إلى:

ـ محمد اقبال عروي ـ السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف اللغوي ـ مجلة عالم الفكر ـ مج ٢٤ ـ ع ٣ ـ يناير/ مارس ١٩٩٦

ـ عبد الرحيم جيران: (مفهوم السيميائيات)، الحوار الأكاديمي والجامعي، العدد١، السنة ١ يناير١٩٨٨، ص:٧؛

ـ أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء،ط١، ١٩٨٧، ص: ٣؛

ـ مبارك حنون: (السيميائيات بين التوحد والتعدد)، الحوار الأكاديمي والجامعي، العدد٢، فبراير ١٩٨٨، السنة١، ص: ٨؛

ـ فرديناند دي سوسير: محاضرات في علم اللسان العام، ترجمة عبد القادر قنيني، ط١، ١٩٨٧،أفريقيا الشرق، الدارالبيضاء، ص:٨٨؛

(٢) ـ د. معجب العدوان ـ تشكيل المكان وظلال العتبات ـ النادي الأدبي الثقافي ـ جدة ـ الطبعة الأولى ١٤٢٣ هـ / ٢٠٠٢ م

(٣)ـ د. حميد لحمداني ـ عتبات النص الأدبي ـ مجلة علامات في النقد ـ النادي الأدبي بجدة ـ مج ١٢ ـ ع ٤٦ ـ شوال ١٤٢٤ هـ صـ ٨ .

(٤) محمد بوعزة ـ من النص إلى العنوان ـ مجلة علامات في النقد ـ النادي الأدبي بجدة ـ مج١٤ـ ع٥٣ ـ رجب ١٤٢٥هـ صـ ٤١١ (بتصرف)

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

(٥) ــ د. عبدالعال بوطيب ــ برج السعود وإشكالية العلاقة بين الروائي والتاريخي ــ المناهل ــ المغرب ــ العدد ٥٥ السنة ٢٢ يوينيو ١٩٩٧ ، صـ٦٤

(٦) ــ د. شعيب حليفي ــ (النص الموازي للرواية ــ استراتيجية العنوان) ــ مجلة الكرمل ــ قبرص ــ العدد ٤٦/ ١٩٩٢ م صـ ٨٢ .

(٧) ــ سعيد الأيوبي ــ عتبات النص في ديوان " آدم الذي ... " ــ مجلة علامات ــ العدد ١٨ ــ ٢٠٠٤

(٨) ــ د. انطوان طعمة ــ السيميولوجيا والأدب ــ عالم الفكر ــ مج ٢٤ ــ ع ٣ ــ يناير/ مارس ١٩٩٦ (بتصرف).

(٩) ــ المرجع السابق صـ ٢٠٩

(١٠) ــ المرجع السابق ص ٢٠٩

(١١) ــ عبدالجواد خفاجى ــ لحس العتب وسلطة العنوان (قراءة في رواية لحس العتب لخيري شلبي) ــ مجلة الرواد العدد ١١أكتوبر ٢٠٠٥ــ صـ ٣٤

(١٢) ــ محمد مفتاح ــ عتبات النص ــ المركز الثقافي العربي ــ الدار البيضاء ــ المغرب ــ ط١ ــ ١٩٨٧ ــ صـ٧٢.

(١٣) ــ محمد مفتاح ــ دينامية النص ــ المركز الثقافي العربي ــ الدار البيضاء ــ المغرب ــ ط ١ ــ ١٩٨٧ــ صـ ٧٢ .

(١٤) ــ د. جميل حمداوي ــ السميوطيقا والعنونة ــ عالم الفكر ــ الكويت ــ مج ٢٥ ع ٢٣ ــ يناير، مارس ١٩٩٧ ــ صـ ٩٦.

(١٥) ــ د. جميل حمداوي ــ مرجع سابق ــ صـ ٩٠ .

(١٦) ــ د. خليل الموسي ــ الشعر العربي الحديث والمعاصر ــ منشورات اتحاد الكتاب العرب ــ سوريا ــ ٢٠٠ م ــ صـ .

(١٧) ــ د. هشام العلوي ــ من الخطاب الوامن إلى أوار التخييل ــ العلم الثقافي ــ السنة ٣١ ع ٤ نوفمبر ٢٠٠٠

(١٨) ــ د. حميد لحمداني ــ عتبات النص الأدبي ــ مرجع سابق ــ صـــ٨

(١٩) ــ د. حميد لحمداني ــ المرجع السابق ــ صـــ٨

(٢٠) ــ محمد بوغزة ــ من النص إلى العنوان ــ مرجع سابق صـــ ٤٠٨ .

(٢١) ــ شربل داغر ــ التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري وغيره ــ مجلة فصول ــ مجلد ١٦ ــ عدد ١ ــ صيف ١٩٩٧ صـــ ١٢٧)

(٢٢) ــ السابق ــ ص ١٢٨

(٢٣) ــ محمّد عزّام ــ النـــصُّ الغــائب (تجلّيات التّناصّ في الشعر العربي) ــ من منشورات اتحاد الكتاب العرب ــ دمشق ــ ٢٠٠١ م ــ صـــ ٤٠

(٢٤) ــ شربل داغر ــ التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري وغيره ــ مجلة فصول ــ مجلد ١٦ ــ عدد ١ ــ صيف ١٩٩٧ صـــ ١٣٣

(٢٥) ــ محمّد عزّام ــ النـــصُّ الغــائب مرجع سابق ــ صـــ ٣٢

(٢٦) ــ شربل داغر ــ مصدر سابق ــ صـــ ١٣٩

(٢٧) ــ الساق ــ صـــ ١٤٢

(٢٨) ــ السابق صـــ ١٤٢

(٢٩) ــ ثائر زين الدين ــ أبوالطب المتنبي فــي الشــعر العربــي المعاصرـــ منشورات إتحاد الكتاب العرب ــ دمشق ١٩٩٩ــ صـــ ١٣

(٣٠) ــ سيزا قاسم ــ بناء الرواية ــ الهيئة المصرية العامة للكتــاب (مكتبــة السرة) ــ ٢٠٠٤ ــ صـــ١٨٩

****

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

فهرس الموضوعات

م	الموضوع	الصفحة
١.	ملخص	٦٧٩
٢.	Abstract	٦٨٠
٣.	أولاً المسرحية	٦٨١
٤.	ثانياً :المقاربة	٦٨٤
٥.	العتبات	٦٨٨
٦.	التناص	٧٠٠
٧.	مضمرات النص	٧٠٦
٨.	المصادر والمراجع	٧٢٧
٩.	فهرس الموضوعات	٧٣٠

تم بحمد الله