آليات التحليل البنيوي للنص المسرحي
مسرحية "عطيل" للكاتب الإنجليزي "ويليام شكسبير" نموذجاً

Mechanisms of structural analysis of theatrical text
The play "Othello" by the English writer "William Shakespeare" model

أ.م. د. إبراهيم أحمد محمد حسن

أستاذ النقد المسرحي المساعد بقسم الدراسات المسرحية

كلية الآداب – جامعة الاسكندرية

الملخص

يتناول البحث المرتكزات الفكرية والفلسفية التي اعتمد عليها المنهج البنيوي، الذى تولد عن مجموعة من المنطلقات الفكرية أهمها: أدبية الأدب –موت المؤلف –الثنائيات المتضادة– وحدات بنية النص، ثم يستعرض الباحث آليات التحليل البنيوي بالتطبيق على نص "عطيل" للكاتب الانجليزى "ويليام شكسبير" وقد ارتكز التحليل على دراسة وحدات النص من حيث (بنية الحدث – بنية الزمان والمكان – بنية الشخصيات – بنية اللغة) للوقوف على طبيعة الشبكة المتداخلة والمتراتبة والمنظمة فى هذه البنى الداخلية وتمت دراسة هذه البنى من خلال مستويين أساسيين هما: أ– المستوى التركيبي: الذى يصف مكونات البنية، ويحددها.

ب–المستوى الجمالي: ويتضمن الكشف عن الثنائيات المتعارضة داخل البنية ودورها الدلالى ومدى تناسقها مع البنى الأخرى.

بهدف الوقوف على قراءة تحليلية مغايرة للقراءة الكلاسيكية التقليدية.

Mechanisms of structural analysis of theatrical text
The play "Othello" by the English writer "William Shakespeare" model

The research deals with the intellectual and philosophical foundations on which the structural approach was based, which is derived from a set of intellectual principles, the most important of which are literary literature, author's death, contrasting dictionaries, and textual structure. The researcher reviewed the mechanisms of structural analysis by applying the text of Othello to English writer William Shakespeare "The analysis was based on the study of the text units in terms of (structure of the event - the structure of time and place - the structure of characters - the structure of language) to find out the nature of the network intertwined and disciplined and organized in these internal structures and these structures were studied through two main levels:

A. The structural level: which describes the components of the structure, and identifies them.

B - The aesthetic level: It includes the detection of the conflicting diodes within the structure and its role and the evidence of the degree of consistency with other structures.

In order to gain an analytical reading that is different from traditional classical reading.

مقدمة :

تداولت على النقد الأدبي عبر مسيرته التطورية مناهج متعددة انبثقت عن تراث ثرى من التراكمات الثقافية والتيارات الفلسفية والفكرية العالمية. وقد خاض النقد خلال رحلته المعرفية صراعًا ممتدًا بين العديد من الاتجاهات التي شكلت مناهج مختلفة في قراءة النص الأدبي ضمن إطارها النظري والتطبيقي، بدءًا من المنهج الكلاسيكي الذى التزم بعدد من القواعد النقدية الصارمة التي وضعها "أرسطو"Aristotle (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) في كتابه "فن الشعر"، والتي يصعب تطبيقها على الإنتاج الإبداعي المعاصر، مرورًا بالمناهج السياقية التي استعانت في قراءتها للنص الأدبي على الملابسات الخارجية، التاريخية والاجتماعية والنفسية، وما نحوها، ومما يؤخذ على هذه المناهج أنها تنظر إلى الأدب من الخارج؛ فالمنهجان التاريخي والاجتماعي يتعاملان مع النص الأدبي بوصفه وثيقة تاريخية واجتماعية، أما المنهج النفسي فهو يعتمد على إسقاط مقاصد النص المقروء على التجارب الحياتية والعقد النفسية المختزنة فى لاوعى المبدع نتيجة الحظر الاجتماعى، مرتكزًا على أسس مدرسة التحليل النفسي للعالم النمساوي "سيجموند فرويد" *Sigmund Freud* (١٨٥٦- ١٩٣٩).

وجاءت نظريات النقد فى مرحلة الحداثة لتفك أسر النص المسرحي، بعد أن تقيد لفترات طويلة بهذه المناهج، مستمدًا مرجعيته النظرية من العلوم الإنسانية؛ حيث جاء علم اللسانيات الحديثة بتصورات جديدة فى آلية التفكير؛ فأفرز المنهج البنيوي باعتباره منهجًا حداثيًا يتعامل مع النص الأدبي باعتباره بنية مغلقة أو نسقًا من العناصر اللغوية، **ويهدف البحث** إلى دراسة التحليل البنيوي للنص المسرحي على مستويات اللغة، للكشف عن مكامن الإبداع والجمال في بنياته الأدبية، من خلال تحليل النص المسرحي "عطيل" للكاتب الإنجليزي "ويليام شكسبير" William Shakespeare(١٥٦٤-١٦١٦م)، وقد وقع اختيار الباحث على هذا النص لما يتمتع به من ثراء لغوى وتنوع دلالي، وحراك فاعل لثنائياته التي حملت دلالاته وتكمن **مشكلة البحث** فى معرفة مدى جدوى القراءة البنيوية فى الكشف عن معنى النص باعتباره نسقًا مغلقًا، وتثوير طاقاته الدلالية، وجمالياته اللغوية، بعد أن كان يقرأ قراءة نقدية كلاسيكية تعتمد على الرؤى التحليلية التي كانت سائدة فى القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين، والتي تربط بين نصوص "شكسبير" والعصر الذى عاش فيه؛ حيث لاحظ الباحث ندرة الأبحاث والدراسات فى المكتبة العربية التي تناولت الجانب التطبيقي للنظريات النقدية المعاصرة، خاصة وإن كانت تلك التطبيقات على نص من النصوص المسرحية الكلاسيكية التي عانت طويلًا من قيود النقد التقليدي. واعتمد البحث على **المنهج التحليلي الوصفي**، فضلًا عن آليات **المنهج البنيوي** (موضع الدراسة).

وتأسيسًا على ما تقدم طرح البحث فى صورته النهائية متضمنًا مدخلًا نظريًا يتناول فيه الباحث المرتكزات الفكرية والفلسفية التي اعتمد عليها المنهج البنيوي، ثم يتطرق الباحث إلى آليات التحليل البنيوي للنص الشكسبيري "عطيل".

ويختتم البحث بخاتمة تشمل أهم النتائج، وثبت المصادر والمراجع.

مدخل نظرى:

شهد القرن العشرون ثورة فكرية لا نظير لها؛ حيث أعيد النظر فى مناحي الفكر كلها بقراءات نقدية وتطويرية حديثة طالت مجال النقد الأدبي والمسرحي؛ "فبعد أن أبحرنا مع المناهج السياقية إلى ظروف المجتمع واضطراباته، وغرقنا فى ذات الكاتب وتقلباتها، تسارعت نبضات الحركة النقدية، وقدم الحداثيون فهمًا جديدًا للإبداع النقدي يخاطب النص المسرحي"[١]، ويهتم بالتنظيم اللغوي المميز له؛ فكان المنهج البنيوي.

أولًا: الأسس والروافد الفكرية للمنهج البنيوي:

ثمة دلالات واسعة لكلمة (بنية)، فهي فى لغتنا العربية؛ "ترتد إلى الفعل الثلاثي (بنى – يبنى – بناء)"[٢]، وقد يتبادر إلى الذهن أن كلمة (البنية) التي اشتق منها لفظ (البنيوية)، كلمة مألوفة لنا تقترب فى فهمنا من معنى الشكل أو الصورة؛ فهي قد تكون كل شكل من أشكال البناء يمكن إدراكه بالفكر، ولكن الكلمة قد تعنى أيضًا الكيفية التي شيد على أساسها هذا البناء أو ذاك، وهو ما أكده العالم اللغوي "اندريه مارتينيه" Andre Martinet(١٩٠٨-١٩٩٩م) فى تصوره للبنية، ذلك التصور الذى يمكن أن يفيدنا فى تحديد البنية الأدبية وإبراز طابعها، فيقول: "إذا كانت المعاجم خاصة "أوكسفورد" تنص على أن البنية هي كيفية بناء تركيب ما، فإن هذا لا يشير إلى عملية البناء نفسها، ولا إلى المواد التي تتكون منها بل يتعلق بكيفية تجميع هذه المواد وتركيبها وتآلفها لتكوين الشيء وخلقه لأغراض ووظائف معينة."[٣] وبذلك يثير مصطلح البنية انطباعًا مرتبطًا بالتصميم الداخلي للأعمال الأدبية، بما يشمله من عناصر رئيسة، متضمنة كثيرًا من الرموز والدلالات؛ بحيث يتبع كل عنصر عنصرًا آخر، ويتطرق "ليفي شتراوس" Levi Strauss (١٩٠٨-٢٠٠٩) –أحد رواد البنيوية الأنثروبولوجية– للعلاقة بين هذه العناصر الداخلية فى تعريفه لمفهوم البنية باعتبارها "نسقًا يتألف من عناصر من شأن أى تحول للواحد منها أن يحدث تحولًا فى باقي العناصر الأخرى"[٤]، وهو ما يؤكده "صلاح فضل"[٥] فى تعريفه للبنية على أنها "مجموعة متشابكة من العلاقات، وأن هذه العلاقات تتوقف فيها الأجزاء أو العناصر على بعضها البعض من ناحية وعلى علاقاتها بالكل من ناحية أخرى".

ولم ينبثق المنهج البنيوي فى الفكر الأدبي والنقدي فجأة، بل كانت له ارهاصات تخمرت عبر النصف الأول من القرن العشرين، فى مجموعة من المدارس والاتجاهات، أهمها مدرسة الشكليين الروس التي ظهرت فى عشرينيات القرن الماضي، وما يسمى بمدرسة النقد الجديد فى أمريكا والتي ظهرت فى أربعينيات القرن ذاته؛ حيث ركزت المدرسة الشكلية على الشكل فى مقابل المضمون، ودعت إلى "ضرورة التركيز على العلاقات الداخلية للنص، ومؤكدة على أن الدراسة الأدبية ينبغي أن تنحصر فيما أسماه "جاكبسون" Jackobson (١٨٩٦-١٩٨٢) أدبية الأدب"[٦]

لقد انطلق رواد هذه المدرسة فى تحليلهم للعمل الأدبي من الداخل بالتركيز على اللغة بوصفها الوسيط بين الكاتب والمتلقي، ولكنهم لم يركزوا على اللغة العادية التي نستخدمها فى حياتنا اليومية، بل لغة أدبية غير مألوفة، لذا دعوا إلى الابتكار والابتداع وتكسير القوالب اللفظية التقليدية. "كما تتضح الصلات الحميمة بين البنيوية ومدرسة النقد الجديد من خلال مفاهيم أعلامها للأدب، "فجون كروانسوم"J.Crensom يرى أن هدف الشعر هو الشعر نفسه، وإذا استحق دراسة فلأنه شعر قبل أي شيء آخر، فالناقد فى ضوء هذه المدرسة يبدأ بالنص وينتهى بالنص."(٧)

كما أجمع الباحثون على "أن المبادئ اللغوية التي أملاها العالم اللغوي السويسري "فيرديناند دى سوسير" Ferdinand de Saussure (١٨٥٧-١٩١٣) على تلاميذه فى عدة برامج دراسية بجنيف، تمثل حجر الزاوية ونقطة الانطلاق للمنهج البنيوي"(٨)، وأهم هذه المبادئ هو الرؤية الثنائية المزدوجة للظواهر للكشف عن علاقاتها التي تحدد طبيعتها وتكوينها، وفى مقدمة تلك الثنائيات، ثنائية (اللغة والكلام)، "إذ ميز "سوسير" بين مجموعة القواعد والمبادئ المتصلة بلغة ما والتي تعمل فى ذهن الجماعة، وتمثل النموذج المرجعي للغة، وبين الممارسات الفعلية التي تبرز فى أداء الأفراد وحديثهم اليومي، والتي يطلق عليها الكلام."(٩)، أي إن الفرق بين اللغة والكلام يكمن فى أن اللغة تتكون من نظام يشمل عددًا من الرموز الصوتية المتفق عليها ضمن البيئة اللغوية الواحدة، باعتبارها حصيلة استخدام متكرر، أما الكلام فهو الكيفية الفردية لاستخدام اللغة.

ومن الثنائيات الأخرى المهمة عند "سوسير" ثنائية (الدال والمدلول)؛ إذ رأى أن اللغة منظومة من العلامات، وأن "العلامة وحدة ثنائية المبنى تتكون من وجهين يشبهان وجهى الورقة ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر هما (الدال والمدلول)؛ حيث يمثل الدال الصورة السمعية التي تحدثها سلسلة الأصوات التي تلتقطها الأذن، أما المدلول فيمثل المحتوى الفكري، ويقصد به التصور الذهني الذى تثيره الصورة الصوتية."(١٠) ويرى "سوسير" أن "العلاقة بين الدال والمدلول هي نتاج المجتمع ولا تقوم على أساس ثابت بل تعتمد على ثقافة مجتمع ما فى مكان ما، وتاريخ ما، لذا وصفها بأنها علاقة اعتباطية."(١١)، وهو ما يقودنا إلى ثنائية أخرى من ثنائيات "سوسير" تربط بين (التزامن والتعاقب)، حيث "يهتم المحور التزامني بتحليل الظاهرة فى لحظة زمنية معينة بقطع النظر عن تاريخها السابق وتطورها اللاحق، أما المحور التعاقبي، فيدرس الظاهرة فى مسارها الزمنى التطوري وتحولاتها المختلفة."(١٢) ويرفض "سوسير" المنظور التتابعي فى دراسة اللغة باعتبارها ظاهرة "لأنه يرى أن معرفة تاريخ الكلمة لن يفيد فى تحديد معناها الحالي"(١٣) وقد تولدت البنيوية من رحم تلك المدارس والأفكار، وتأسست باعتبارها منهجًا على مجموعة من المنطلقات أهمها:

١. أدبية الأدب.
٢. موت المؤلف.
٣. الثنائيات المتضادة.
٤. وحدات بنية النص (آليات التحليل البنيوي).

١- أدبية الأدب:

انطلق المنهج البنيوي من "ضرورة التركيز على الجوهر الداخلي للنص الأدبي، وضرورة التعامل مع النص دون أية افتراضات سابقة من أي نوع، مثل علاقته بالواقع الاجتماعي أو بالحقائق الفكرية، أو بالأديب وتحولاته النفسية، لأن العمل الأدبي– فى نظر البنيويين – له وجود خاص وبنية مستقلة، تتضمن مجموعة من العلاقات الدقيقة التي تؤلف فيما بينها وحدة العمل، وهذه البنية العميقة هي التي تجعل من العمل الأدبي عملًا أدبيًا وهنا تكمن أدبية الأدب"[١٤]، ذلك المصطلح الذى صدرته لنا المدرسة الشكلية.

وهكذا أصبحت مهمة الناقد أن يختبر لغة الكتابة الأدبية، ليرى مدى تماسكها، وتنظيمها المنطقى والرمزي، ومدى قوتها أو ضعفها، بغض النظر عن الحقيقة التى تزعم أنها تعكسها أو تعرضها.

٢- موت المؤلف:

تأكيدًا على المبدأ السابق رأى "رولان بارت"Roland Barthes (١٩١٥-١٩٨٠) – أحد رواد البنيوية – "أن التأليف سلطة تهيمن على النص، وتحول دون حرية التحليل اللغوي، واستكشاف الدلالات؛ فالتأليف عنده ما ليس سوى مزيج من كتابات سابقة وإعادة إنتاج لها، وتجميع لمفرداتها، ولذلك فإن وظيفة الناقد هي إعلان النص دون ذات المؤلف، وانفتاحه على موضوعه وفضائه الدلالي"[١٥].

لقد أعطى نقاد البنيوية، وما بعدها للقارئ السلطة الكاملة فى تأويل النصوص، "بمعنى أن موت المؤلف هو الشرط الوحيد لولادة القراءة، أو على حد تعبير "بارت" (ميلاد القارئ رهين بموت المؤلف)."[١٦]

٣- الثنائيات المتضادة:

تعد الثنائيات مرتكزًا أساسيًا من مرتكزات التحليل البنيوي يؤدى الكشف عنها إلى الوصول إلى البنية المتحكمة فى النص، ولما كانت نظرية "ليفي شتراوس" فى البنيوية قائمة "على أساس أن بناء الكون يتمثل فى مجموعة من الثنائيات التي تبدو متعارضة ولكنها متكاملة فى الوقت نفسه"[١٧]، فقد اتخذت الدراسات البنيوية للأدب من الثنائيات منطلقًا لها؛ "فالثنائيات المتقابلة وما تنطوي عليه من اختلافات وتعارضات فى طبيعة عملها إنما تكشف عن انسجام وتناغم فى إنتاج المعاني المتعددة."[١٨] فالكلمة ليس لها معنى فى ذاتها، بل "إن معناها يكمن فى وجود

ضدها، وقد انطلقت البنائية من هذا التصور؛ حيث يسعى الناقد البنيوي إلى "استخراج الثنائيات المتعارضة والقائمة على أساس الاختلاف فى النص الأدبي بوصفها وسيلة تصنيفية تجعل الفهم ممكنًا".(١٩)

وقد زخرت النصوص المسرحية بعديد من الثنائيات. مثل (الحياة والموت)، (الأنا والآخر)، (المخلص والضحية)، وغيرها من الثنائيات المتضادة، التي تؤطر بنية النص.

٤- وحدات بنية النص (آليات التحليل البنيوى):

يرى نقاد المنهج البنيوي أن كل نص لابد أن يتضمن بنية كبرى شاملة تؤطر مفاتيحه ومغاليقه، وتحدد المستوى الأول والأخير له، وقد يتضمن النص بجانب هذه البنية بنى ضفائرية فرعية التركيب، "ويمكن أن نمثل هذه الحالة بحكايات ألف ليلة وليلة؛ فالبنية الكبرى والإطارية تبنى على خيانة المرأة أو الزوجة، أما البنى الصغرى فتمثلها القصص الخرافية التي تسردها "شهرزاد" على مسامع "شهريار"."(٢٠)

وثمة دراسات كثيرة تقترب – وربما تتطابق- فى طرحها لمسألة تشكيل وحدات البنية، "وترى هذه الدراسات أن أهم وحدات البنية هي الشخصية والمكان والزمان، فضلًا عن عناصر أخرى يمكن أن تساعد على كشف البنية وتحليلها."(٢١) ويظل هدف البنيوية هو دراسة هذه الأبنية وعلاقاتها ببعضها البعض وكيفية تولدها، وأدائها لوظائفها الجمالية، "كما أن البنيويين يتعاملون مع النص كما يتعاملون مع الجملة؛ فالجملة – كما هو متفق عليه ألسنيًا- قابلة للوصف على مستويات عدة: (صوتية – تركيبية – دلالية)."(٢٢)

ومن هنا فإن آليات التحليل البنيوي عند الباحث سترتكز على دراسة وحدات النص من حيث (بنية الحدث – بنية الزمان والمكان – بنية الشخصيات – بنية اللغة)، للوقوف على طبيعة الشبكة المتداخلة والمتراتبة والمنظمة فى هذه البنى الجزئية؛ حيث لا تعنى البنية مجموع العناصر، بل تعنى العلاقات التي تنظم حركة تلك العناصر؛ فالشخصية المسرحية – مثلًا – ليست بمعزل عن تنامى الحدث، والعناصر اللغوية المتشابكة فيما بينها داخل بنية النص، لا يمكن دراسة أحدها بمعزل عن الآخر.

وستتم دراسة الباحث لهذه البنى من خلال مستويين أساسيين هما:

أ- المستوى التركيبي: الذى يصف مكونات البنية، ويحددها.

ب- المستوى الجمالي: ويتضمن الكشف عن الثنائيات المتعارضة داخل البنية ودورها الدلالى ومدى تناسقها مع البنى الأخرى.

آليات التحليل البنيوي للنص الشكسبيري "عطيل"

رغم مضى ما يزيد على أربعمائة عام على رحيل "شكسبير" فإن نصوصه المسرحية، لا تزال موضع الدراسة والنقد، فمادته الدرامية لا تزال تتسع لتأويلات عدة، ولا تزال تقوى على حمل أفكار جديدة ومعاصرة، مما دفع الباحث إلى الاشتغال على أحد نصوصه – "عطيل" – وتحليله وفقًا للمنهج البنيوي (الحداثي)، بهدف الوقوف على قراءة تحليلية مغايرة للقراءة الكلاسيكية التقليدية.

أولا: التحليل البنيوي للنص المسرحي "عطيل":

رفع البنيويون شعارًا عريضًا هو (النص ولا شيء غير النص)، وتعاملوا معه بوصفه وحدة مستقلة معزولة عن سياقاتها الخارجية، وعن الذات المنتجة لها، فالفكرة التى يهاجمها البنيويون هى "أن البشر هم الذين يؤلفون أفكارهم وأفعالهم ويفترضوا بدلًا من ذلك تصورًا مفاده أن البشر هم صناع لأفكارهم وأن أفعالهم لا تتحدد بواسطة اختياراتهم وقراراتهم، بل هى نتيجة للبنية الكامنة فى أفكارهم"(٢٣)، ومن هنا فإن الباحث سوف يركز على دراسة العلاقات بين البنيات الداخلية المشكلة للنص، وكيف ساهمت فى بلورة معنى ذلك النص وتأكيده.

١- بنية الحدث:

يعرف "رولان بورنوف" (٢٤) *Roland* Bourneuf الحدث على أنه "تضارب القوى الموجودة فى أثر معين؛ حيث إن كل لحظة فى الحدث تؤلف موقفًا للنزاع تتلاحق فيه الشخصيات، تتحالف أو تتجابه"، وانطلاقًا من هذا التعريف فإن الباحث سيتناول بنية الحدث من خلال مستويين أساسيين، أولهما: المستوى التركيبي، الذى يعنى بالبناء الخارجي للأحداث، وترتيبها منطقيًا من خلال بنيات جزئية، ثانيهما: المستوى الجمالي، ويتضمن الكشف عن تضارب القوى من خلال تحديد الثنائيات المتعارضة داخل كل بنية ودورها فى تشكيل الصراع وتنامى الحدث وتدفق الإيقاع. فعلى المستوى التركيبي: يتكون النص من خمسة فصول طويلة، رتبت أحداثها ترتيبًا مترابطًا وفق خط درامي متسلسل، من خلال عدد من المشاهد تضمنها كل فصل؛ حيث تضمن كل من الفصل الأول والثاني والرابع ثلاثة مشاهد، بينما احتوى الفصل الثالث على أربعة مشاهد، وجاء الفصل الأخير متضمنًا مشهدين فحسب.

تدور أحداث النص حول شخصية "عطيل" الشاب المغربي الأسود، الذى اجتمع على عداوته كل من "ياجو" و"رودريجو" ولكل منهما أسبابه ودوافعه، فياجو يحقد على "عطيل"؛ لأنه حاز مرتبة الشرف والسمعة الطيبة، وأصبح قائدًا لجيش البندقية، بينما لم يكن هو سوى حامل علم ذلك المغربي الأسود، علما بأن "ياجو" وضع الوسطاء كي ينال مرتبة ملازم "عطيل"، لكنه أكتفى "بكاسيو" ملازمًا له أما "رودريجو" – وهو وجيه من وجهاء البندقية – فهو يكره "عطيل" لأنه نافسه فى حب "دزدمونة"(*) التي كان يسعى لنيل محبتها، ولكنها وقعت فى حب "عطيل"، واستمرت لقاءاتهما سرًا، إلى أن انتهى الأمر بزواجهما دون علم والدها "برابانتيو" –أحد شيوخ مجلس البندقية– أو موافقته، ومن هنا يتآمر كل من "ياجو" و"رودريجو" ضد "عطيل"، ويتم تعيين "عطيل" قائدًا للجيش الذى سينطلق إلى مدينة "قبرص" لمحاربة الأسطول التركي، فيصطحب زوجته معه لتحاك هناك خيوط المؤامرة، فقد كان "ياجو" شديد الدهاء، ولم يجد وسيلة للانتقام من "عطيل" أفضل من زوجته "دزدمونة" التي يهيم بها عشقًا، فيبدأ بزرع فكرة (من تتزوجك دون مشورة والدها، فلن تخاف خداعك) فى رأس "عطيل"، وأخذ يوسوس له بوجود

علاقة بين "كاسيو" و"دزدمونة"، وهنا تتلاعب الأفكار السيئة برأس "عطيل" ويطلب من "ياجو" دليلًا على صدق مزاعمه، فكان الدليل هو المنديل الذى أهداه إياها "عطيل"، والذى سقط منها سهوًا، فوقع فى يد "إيميليا" (زوجة ياجو)، التى كانت تعلم بأهميته لدى زوجها، فطالما كان يحثها على سرقته، دون أن تعرف ما يضمره من شرور، وكان مبرره الواهى نقل الزخارف المنقوشة عليه كى يطرزها على منديل يود شراءه لها، ويضع "ياجو" المنديل فى غرفة "كاسيو"، وينجح فى خداع "عطيل" وإقناعه بخيانة زوجته، فتسيطر الغيرة القاتلة عليه، ولم تهدأ ثورته أمام دفاعات زوجته البريئة عندما واجهها بالأمر، فيقوم بخنقها فى الفراش الذى يظن أنها دنسته، وتدخل "إيميليا" بعد أن تلفظ "دزدمونة" أنفاسها الأخيرة، وتكشف له الحقيقة، وأنه ضحية مؤامرة دنيئة حبكها زوجها بإتقان، فما كان منه سوى أن طعن "ياجو" –الذى جرح ولم يمت – ثم طعن نفسه نادمًا على فعلته النكراء، ويتم القبض على "ياجو" ليلقى جزاءه، لتنتهى المأساة بتسلم "كاسيو" زمام الأمور.

يؤكد المنهج البنيوى على أن "النص دون بنية لا يشكل نصًا، وأن البنية الكلية للنص تمتاز بالشمولية، وبنسبة التحكم فى نسيج النص، أما البنيات الصغرى، فتمتاز بطابعها المحدود وبنسبة تحكمها فى بعض المتتاليات النصية."[٢٥]، وقد تشكلت البنية الكلية لنص "عطيل" من موضوع الغيرة الحمقاء وفق الثنائية المتناقضة (الخداع/ الحقيقة)؛ فبين خديعة "ياجو" لعطيل، واكتشاف الأخير للحقيقة، تتحدد الأبنية الصغرى للنص، وفق تسلسل منطقي يوضحه الخط الدرامي المتسلسل:

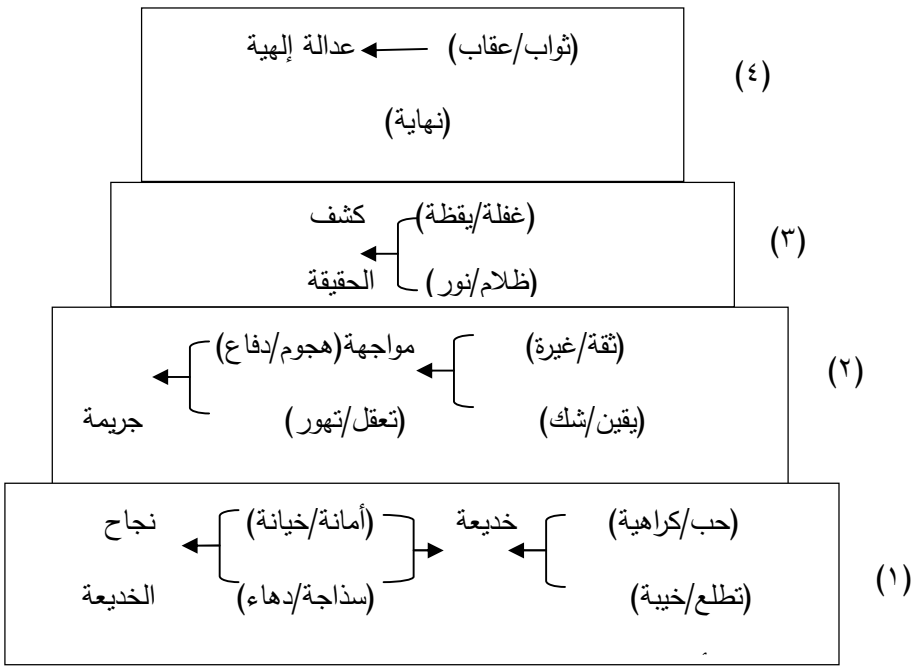
الخديعة – عواقب الخديعة – الحقيقة – تداعيات الحقيقة.

وترتبط البنيات الأربع فيما بينها وفق علاقة السببية وقد تولدت من رحم تلك البنيات عديد من الثنائيات المتضادة التي ساهمت بشكل كبير فى إبراز جماليات النص من خلال دورها فى تنامى الصراع، وتدفق إيقاع الأحداث؛ حيث ارتكزت البنية الأولى على ثنائية (الحب/الكراهية)؛ فالحب الذى جمع بين "دزدمونة" و"عطيل"، كان سببًا فى كراهية "رودريجو" للأخير، كما ساهمت ثنائية (التطلع/ الخيبة) فى دفع عجلة الفعل الدرامى للأمام؛ حيث قوبلت تطلعات "ياجو" فى نيل رتبة ملازم بخيبة أمل، سببها اختيار "عطيل" لكاسيو لشغل هذا المنصب. ومن هنا بدأت تنسج خيوط (الخديعة) فى ظل ثنائيتين متضافرتين ربطتا بين (الأمانة/ الخيانة)، (السذاجة/ الدهاء)؛ فعطيل شخص شديد الثقة بالآخرين، وقد وضع ثقته المطلقة فى أمانة "ياجو"، لكنه خان تلك الأمانة ووظف دهاءه فى تدبير الخديعة التي ما كان لها أن تنجح لولا سذاجة "عطيل" التي انتقدها "أ.س. برادلى"[٢٦] "مستنكرًا فكرة سهولة خداعه ببساطة من قبل حامل العلم؛ فعطيل القائد العسكرى المحنك من الصعب أن ينخدع بسهولة من قبل شخص كياجو".

كما تشكلت البنية الفرعية الثانية (عواقب الخديعة) من ثلاث ثنائيات، ساهمت فى تطوير الحدث وبنائه، بدءًا من ثنائية (الثقة/ الغيرة)، التي أحدثت انقلابًا فى سير الأحداث، حيث حلت مشاعر الشك والغيرة فى قلب "عطيل" محل يقينه وثقته المطلقة فى إخلاص "دزدمونة" له، مرورًا بثنائية (الهجوم/ الدفاع) فى مشهد المواجهة، فبين هجوم "عطيل" الشرس على زوجته، واتهامه إياها بالخيانة، ودفاعات الزوجة البريئة، تدفق إيقاع الحدث –وفق مبدأ السببية– حتى بلغ ذروته الدرامية فى ظل ثنائية جديدة ربطت بين (التهور/ التعقل)، فبينما كانت "دزدمونة" تنشد العقل والتدبر، نفذت سهام "عطيل" الطائشة لتنتهي هذه البنية الدرامية بإجهازه عليها وقيامه بخنقها.

وتأتى بنية الحقيقة لتكتشف على يد "إيميليا" متضمنة العديد من الثنائيات المتضادة أهمها (الغفلة/ اليقظة)، (الظلام/ النور) اللتين شاركتا فى صنع نقلة نوعية للحدث من النقيض إلى النقيض؛ لتتطور بنيته فى اتجاه الانقلاب على المتآمرين فى بنية فرعية أخيرة تقودنا للنهاية بكشفها عن (تداعيات الحقيقة) وفيها تتحقق العدالة الإلهية – ولو بشكل جزئى– وفق ثنائية (الثواب/ العقاب)، حيث يعاقب المسيئ على جريمته، ويثاب الخير على حسن سريرته.

ويمكن تشكيل أبنية النص الفرعية الأربع من خلال شكل هرمى يوضح العلاقات بين الأبنية وبعضها، من القاعدة إلى القمة، حيث ترتبط مستوياته فيما بينها بمبدأ السبب والنتيجة، فكل مستوى هو نتيجة لسابقه، وسبب لما يليه، أما حجم المستويات فقد وضعها الباحث لتشير –بشكل تقريبي– لمساحة البنية الدرامية داخل النص:



بنية الحدث فى النص المسرحي "عطيل"

فضلًا عن بنية الحدث فقد حملت أبنية النص الأخرى (المكان والزمان –الشخصيات – اللغة) عديدًا من الثنائيات المتضادة التي ساهمت فى تثوير طاقات النص الدلالية بشكل يضمن تماسك بنيته وتأكيد معناه. وسيستعين الباحث فى تحليله لتلك الأبنية بالارشادات المسرحية "لأهميتها فى الممارسة التحليلية كنظام دال مواز للحوار وداعم لفك شفرات النص."[٢٧]

٢– بنية المكان والزمان:

يبنى النص المسرحى من سلسلة من العناصر يستحيل حدوث أى منها خارج نطاق المكان والزمان، وسينطلق الباحث فى تحليله لهذه البنية من المستوى التركيبى المتمثل فى الوصف المادى لها، وصولًا إلى المستوى الجمالى الكامن فى دورها الإيحائى وإحالاتها الدلالية المنسقة مع باقى بنيات النص، وفقًا لمبدأ الثنائيات المتضادة.

ومن أهم مبادئ تشكيل المستوى التركيبى للمكان فى نص "عطيل" مبدأ العمومية، وإغفال أى وصف للمكان، وعدم استخدام أية مفردات من شأنها تحديد المنظر. وقد حملت الإرشادات المسرحية معلومات بسيطة عن طبيعة المكان خلال مشاهد الفصول الخمسة جاءت كما يلي:

الفصل الأول: "(البندقية (شارع) – أمام فندق القوس – قاعة المجلس).

الفصل الثاني: (ميناء فى قبرص – نفس المكان – قاعة فى القلعة).

الفصل الثالث: (أمام القلعة – المكان نفسه – المكان نفسه – المكان نفسه).

الفصل الرابع: (المكان نفسه – غرفة فى القلعة – غرفة أخرى فى القلعة).

الفصل الخامس: (شارع – غرفة–"دزدمونة" على فراشها)"[٢٨].

على الرغم من محدودية الوصف السردي للمكان إلا أنه تضمن الكثير من الجماليات التى تجلت من خلال ثنائيات متضادة ربطته ببنية الحدث والشخصيات منها:

١– ثنائية (الهنا المستقر/ الهناك المضطرب):

لقد كانت (البندقية) هي المكان الجغرافي الذى انطلق منه الحدث الدرامي فى الفصل الأول، لننتقل بعد ذلك جغرافيًا إلى مدينة (قبرص)، التي يبدأ فيها الصدام الدرامي بين الشخصيات الرئيسية فى المسرحية. وقد حملت (البندقية) صفات الهنا، الداخل، المميز بالثبات، والاستقرار المحكوم بقوانين مجلس الشيوخ، أما (قبرص) فرمزت إلى الهناك، الخارج، موقع النزاع والاضطراب بين الجيوش المتصارعة، ولاشك فى أن مدينة (البندقية) التي تحكمها القوانين والأعراف الاجتماعية الثابتة لا تسمح لقوى الشر بالانطلاق دون ردع، ولكن بالانتقال إلى (قبرص)؛ حيث الصراعات والاضطرابات فإنه يمكننا أن نطلع على عمل هذه القوى داخل نفوس ابتعدت عن رقابة المدينة."[٢٩] أي إن القوة التي استمدها "ياجو" لتنفيذ خديعته، جاءت من إحساسه بأنه بعيد عن عيون المجتمع فى البندقية.

٢- ثنائية (المفتوح/ المغلق):

تنوعت الأماكن فى نص "عطيل" بين فضاء واسع مفتوح، وأماكن مغلقة محدودة، وقد ساهمت تلك الثنائية بدور أساسي وحاسم فى تأكيد معنى النص من خلال انفتاحها على العديد من الدلالات؛ فالمكان المفتوح لا يوحى بأي حماية أو طمأنينة، بل يشى بأن الخديعة قد تأتى فجأة من أي جانب، وقد تأكدت هذه الدلالة عبر بنية الحدث؛ فاختمار خطة المؤامرة فى ذهن "ياجو" تم فى ميناء بمدينة (قبرص)، أما نسج خيوطها وتنفيذها بدقة ودهاء فقد جاء خلال الفصل الثالث الذى دارت أحداثه بالكامل فى فضاء مفتوح أمام القلعة.

أما المكان المغلق، فقد تجسد فى النص من خلال علاقته بمأساة الشخصيات، فاحتضن دلاليًا جملة من التفسيرات؛ حيث تمت مواجهة "عطيل" لدزدمونة واتهامه إياها بالخيانة، ثم خنقها فى المشهد الثانى من الفصل الخامس بغرفة نومها، وإذا كانت الغرفة –بوصفها مكانًا مغلقًا– توحى بمعاني الاحتواء والخصوصية، فقد أزيحت دلالتها لتصبح رمزًا للحجز والحصار.

وقد اتسقت بنية الزمن فى نص "عطيل" مع بنيتي الحدث والمكان؛ حيث يحدث الزمن تغييراته فى سياق تتابع الأحداث وتنوع أماكنها من خلال ما يرد من إرشادات فى بداية كل مشهد، كما هو الحال فى المشهدين الثاني والثالث من الفصل الأول، وفيهما وضحت الإرشادات المسرحية بشكل غير مباشر أن زمن الأحداث كان ليلًا:

"المشهد الثاني: (يدخل عطيل وياجو وبعض الأتباع حاملين المشاعل).

المشهد الثالث: (يدخل الدوق والشيوخ ويجلسون حول منضدة عليها المصابيح)"[٣٠].

وقد يترك الزمن ليتحقق عبر سياق الحوار كما فى باقي المشاهد: "(ببهمة هذا الليل – الليلة نوبة سهر – طول المساء من الآن أي من الساعة الخامسة حتى تعلن دقات الساعة الحادية عشر – طابت ليلتك – تهنئة للقائد بصباحية مباركة – هل تتناول العشاء هنا – حان الآن موعد العشاء – عمت مساءً سيدتي– أريد ذلك المصباح لو سمحتم)"[٣١].

ومما سبق يتضح أن المستوى التركيبي يشير إلى أن زمن النص يتأرجح ما بين النهار والليل، مع غلبة الأخير على معظم الأحداث، مما يحيلنا إلى المستوى الجمالي لبنية الزمن الذى يتحرك وفق ثنائية (الظلام والنور)، والتي جاءت متوافقة من خلال معناها المعنوي مع بنية الحدث حيث توحى لفظة الظلام إلى معانى الوحشة والسوداوية والموت، بينما تحيلنا لفظة النور إلى معانى الاستنارة والتجلى والانكشاف، وبذلك لعب الزمن بدلالاته دورًا فى تدعيم ثنائية الحدث بطرفيها المتضادين (الخديعة/ الحقيقة).

٣- بنية الشخصيات:

"الشخصية الدرامية تطبع النص بطابع خاص ومميز، بما لها من قدرة على بناء الحدث وتطوره من خلال تكامل أبعادها النفسية والبيولوجية والاجتماعية التي تؤطر ردود أفعالها تجاه المواقف والأحداث."[٣٢]

ويكمن تحديد المستويات التركيبية للشخصيات الرئيسة التي تضمنها الحوار والارشادات المسرحية للنص من خلال الجدول الآتى:

المستوى التركيبي / الشخصية	البنية المادية	البنية الاجتماعية	البنية النفسية
عطيل	"أسود البشرة– ذو مشافر غليظة– قوى– مفتول العضلات	"من أصل عربي (مغربي) – قائد جيوش البندقية – زوج دزدمونة	مسرف فى عواطفه – شديد الثقة فى الآخرين– باسل مقدام
ياجو	"أشبه بالشيطان.	"أسبرطى– حامل علم القائد عطيل– متزوج من إيميليا	حقودًا مجبولًا على حب الانتقام – شديد البذاءة والإباحية– وغد لئيم خبيث النفس
رودريجو	شاب وسيم– ذو شعر مهدل	وجيه من وجهاء البندقية – ثرى – أعزب	شخصية ضعيفة تسهل قيادتها – أحمق – أبله
دزدمونة	بيضاء – حسناء فى مقتبل العمر	ابنة أحد شيوخ مجلس البندقية الأثرياء – زوجة عطيل	شخصية بسيطة عاشقة رومانسية، تزهو جمالًا دون كبر أو تعال، مخلصة – صادقة – يرى الناس فيها تأدبًا وحشمة
كاسيو	جميل الطلعة – يتمتع بالمزايا الجسدية التى تجتذب كل عزيزة حمقاء	ملازم فى جيش البندقية – أعزب	طيب – مخلص – سريع الغضب – يثور ثورات مفاجئة
إيميليا		وصيفة دزدمونة– زوجة ياجو	على جانب من الذكاء – طيبة القلب – مخلصة

أما على المستوى الجمالي فإن الشخصيات الرئيسة ترتبط فيما بينها بعلاقات متشابكة وفق العديد من الثنائيات المتضادة، التي ساهمت فى تطور بنية الشخصية وتحولاتها عبر سيرورة النص؛ فتتحرك شخصية "ياجو" فى علاقاتها بباقي الشخصيات وخاصة بعطيل تبعًا لثنائية

(المظهر/ الجوهر)؛ فياجو له وجهان، ويخفى بأفعاله ما يضمره قلبه، ووسيلته فى مداهنة "عطيل" هي التشدق بكلمات وعبارات لا تتجاوز حنجرته، بينما كل جوارحه تكذب مقالته، فهو فى قرارة نفسه يحقد عليه ويكيد له ليوقعه فى شركه.

"رودريجو : لو كنت فى مكانك .. لما مشيت فى ركابه!

ياجو : إنى أسير فى ركابه كما أسير فى ركاب ذاتي ولأشهد الله أن لا حب فى قلبي ولا أداء واجب لكنى أبدو محبًا مخلصًا حتى أحقق غايتي"[٣٣]

كما تشكلت علاقة "عطيل" ببرابانتيو (والد دزدمونة) وفق ثنائية (الأعلى/ الأدنى) "فبرابانتيو عنصرى الطبع لايرضى لابنته بزوج أسود اللون مهما كان ذو مرتبة راقية، فهو يعتز بانتمائه للبندقية وبكونه الرجل الأبيض، بينما المغاربة فليسوا سوى عبيد فى نظر البندقيين."[٣٤]

وتتمزق شخصية "عطيل" بين حب عميق لدزدمونة، وغيرة عاتية أثارها "ياجو"، وتبقى ثنائية (الأعلى/ الأدنى) –ذاتها– هي الأهم فى تشكيل دوافع "عطيل" نحو تصديق مزاعم "ياجو" وتطوير بنية الشخصية ودفعها إلى منطقة درامية جديدة، فاختلال معايير التوافق والتكافؤ بين الزوجين لصالح "دزدمونة" "خلق شعورًا بالنقص وحالة من عدم الاستقرار النفسي لدى "عطيل" خاصة وأن زوجته الطاهرة لم تعطه أى مبرر لأحاسيس الغيرة المرضية التى انتابته"[٣٥]، والتى تجلت فى حديثه إلى نفسه، بعد أن بث "ياجو" سمه فى أذنيه.

"عطيل : ربما كان السبب سواد بشرتي، أو افتقاري للأحاديث المنمقة مثل رجال الأنس فى المجتمع، أو ربما لأنني بدأت الانحدار فى وادى السنين، وهكذا مضت، وهكذا كان الخداع لي والعار، ولن أنال راحة إلا إذا أبغضتها."[٣٦]

إن دعاة المنهج النفسي يؤكدون "أن "ياجو" يوحى إلى "عطيل" بما يعرف أنه موجود فى قلبه على مستوى اللاوعي، أي إنه لا يقدم إليه إلا ما يعرف أنه موجود سلفًا ولو فى حالة كمون، ومن ثم فهو يستطيع إيقاظه حتى يصبح وحشًا مدمرًا."[٣٧] كما شكلت ثنائية (العاشق/ الغريم) دوافع شخصية "رودريجو" نحو النيل من "عطيل"، فقد شاركه حب "دزدمونة" لكنها صدته بحزم، وانحاز قلبها للأسود المغربي على حساب وجيه البندقية الأبيض، الذى جمع الحقد بينه وبين "ياجو" فاتفقا سويًا على تخريب حياة "عطيل"، وقد تحركت شخصية "ياجو" فى علاقتها برودريجو وفق ثنائية (الخادع/ المخدوع)؛ حيث استغل "ياجو" بدناءته سذاجة "رودريجو" فأخذ يبتز أمواله بحجة تقديم هدايا لدزدمونة لإغوائها وتحسين صورته فى عينيها.

"رودريجو : بدأت أرى أنى مخدوع

ياجو : لا بأس إذن

رودريجو : لا! بل فى ذلك كل البأس! لسوف أعرف دزدمونة فإن أعادت لى جواهري فسوف أتخلى عن محاولة التقرب منها وأقلع عن جهودي غير المشروعة لوصالها! أما إذا لم يحدث ذلك فثق أننى سوف أطالبك بتسديد ديونك."[٣٨]

ويستمر "ياجو" فى خداع "رودريجو"، إذ يوهمه بأن أمرًا قد أتى من البندقية بانتداب "كاسيو" حاكمًا لقبرص بديلًا لعطيل، ورحيل "عطيل" مع زوجته الجميلة إلى موريتانيا، مما يستحيل معه تنفيذ خديعته إلا إذا حسم الأمر بإزاحة "كاسيو" بتهشيم رأسه.

"رودريجو : وذلك ما تريدنى أن أفعله؟

ياجو : نعم إذا أردت أن تنال ما يفيد وما هو حق لك"(٣٩)

ويدبر "ياجو" مؤامرة لقتل "كاسيو" بيد "رودريجو" بطعنه فى الظلام لكن درع "كاسيو" الحديدى يحول دون إصابته، ويجهز "ياجو" على "رودريجو" ويطعنه طعنة نافذة، متظاهرًا بالدفاع عن "كاسيو" بينما هو فى الحقيقة يتخلص منه، حتى لا يطالبه بالمال الذى أغدقه هدرًا، طمعًا فى نيل رضا "دزدمونة".

أما علاقة "عطيل" بإيميليا فتتحرك فى إطار ثنائية (الظلام/ النور) فالظلام الذى كان يعايشه "عطيل" بفعل خديعة "ياجو" كشفته "إيميليا" بنور الحقيقة، وكان جزاؤها – غير العادل – طعنة من زوجها ترديها قتيلة.

ومن الملاحظ أن كل الثنائيات الخاصة بعلاقات الشخصيات قد أتت بدلالات داعمة للبنية الشاملة للحدث التى تؤطرها ثنائية (الخديعة/ الحقيقة).

بنية اللغة:

تحتل بنية اللغة المكانة الكبرى فى التحليل البنيوى، وسينطلق الباحث فى تحليله لمنظومة اللغة فى نص "عطيل" من مستويين أساسيين:

- المستوى التركيبى.
- المستوى الجمالى.

"تتركب البنية اللغوية للنص المسرحى من جمل حوارية كل منها هو حديث كلامي؛ حيث تتضام الجمل فى أفاق تركيبية مختلفة داخل النص."(٤٠) ممثلة فى الأساليب الخبرية التقريرية أو الإنشائية (كالاستفهام والأمر والنهى والنداء .... الخ)، وغيرها من التركيبات اللغوية، أما على المستوى الجمالي، فتظهر جماليات البنية اللغوية من خلال استخدامها لمعجم دلالي قادر على رسم صورة الشخصية، وتجسيد طبيعة الحدث الدرامي من خلال توظيف الألوان البيانية (تشبيه – استعارة – كناية– مجاز مرسل ... الخ) والمحسنات البديعية (طباق – مقابلة – سجع ... الخ)، لخلق صور بلاغية تثرى المعنى وتحركه ذهنيًا ونفسيًا من موقف إلى آخر. وقد تنوعت البنية اللغوية – شكليًا – فى نص "عطيل" بين المونولوج والمناجاة والديالوج والحوار الجماعي إلى جانب البنية السردية التي لم تحتل أجزاء كبيرة من النص، وكان أهم ظهور لها من خلال مشهد "مجلس البندقية" عندما هاجم "برابانتيو" والد "دزدمونة"، "عطيل" وانهال عليه بالاتهامات بعد فرار ابنته معه وزواجها منه رغمًا عنه، فنراه يسرد لمجلس الشيوخ قصة حبه "لدزدمونة" وبداية تعلقها به بنبرة العاقل الحصيف.

"عطيل : لكم أحبني أبوها! وكم دعاني للزيارة! وكان كل مرة يلح أن أقص قصتي عليه وما شهدته على مر السنين من معارك ومن وقائع الحصار أو تقلب القدر، وقد قصصتها جميعًا منذ أيام الطفولة للحظة التي رويت فيها هذه الرواية! حدثته عن الكوارث المريدة التى أدلهمت وما ألم بي من المخاطر المثيرة فى البحر أو فى البر، وعن نجاتي بعد ما أصبحت قيد شعرة من الهلاك قبيل دك قلعة محاصرة ..... وهكذا مضيت فى روايتي حدثته عن آكلي لحم البشر وعن رجال تنبت الرؤوس عندهم تحت المناكب وشاق أن تصغى لذاك دزدمونة لكن شغل المنزل الكثير كان يقتضى انصرافها فتنتهى منه بأقصى سرعة كى تعود لالتهام ما أقصه بأذن نهمة وعندما لاحظت ذلك رمت ساعة مناسبة وآنذاك جعلتها تسألني بكل صدق واشتياق أن أقص رحلتي عليها كاملة""(٤١)

بدأت البنية السردية السابقة بأسلوب تعجب فى صيغته السماعية التي تفهم من سياق الكلام لبيان مدى دهشة "عطيل" إزاء تحول سلوك والد "دزدمونة" تجاهه من النقيض إلى النقيض. وقد تأرجح السرد بين ضميري الغائب والمتكلم، مما ساهم جماليًا فى كسر أحادية الصوت المنفرد بشكل يحفظ للسرد توتره وعدم استقراره على حال معين، ويسرع من إيقاعه، مما يساهم فى تفعيل درامية النص، كما استعان "عطيل" بالطباق بين "البر والبحر" للتأكيد على عمومية أماكن أحداث بطولاته وتنوعها. أما على المستوى الجمالى فقد تحركت البنية السردية وفق ثنائية (السارد/ المسرود إليه) بشكل متداخل فى زمنين مختلفين:

–الزمن الآني (الحاضر): السارد فيه هو "عطيل"، أما المسرود له فهو الدوق وأعضاء مجلس شيوخ البندقية.

– الزمن الماضي (زمن القصة المسرودة)" ويتضمن سردًا آخر، الثابت فيه هو السارد ، بينما كان المسرود له (دزدمونة ووالدها برابانتيو)، وقد زخرت المقطوعة السردية بعديد من الاستعارات المكنية التي يكمن سر جمالها فى تشبيه الكوارث التي واجهها "عطيل" بليل اشتد سواده، والرؤوس بثمار تنبت تحت مناكب آكلي لحوم البشر، فى دلالة على هول ما صادفه، كما جاء تقلب القدر موحيًا بالصدمة والمفاجأة، والقصة تلتهم دلالة علي الشغف وشدة اللهفة. وكلها صور ساهمت فى إثراء المعنى بتحركيه ذهنيًا عن طريق تجسيده ورسم صورة حسية له.

"عطيل : وعندما فرغت من روايتي، أخذت أجرًا من الزفرات والعبرات،بل أقسمت بأنها حقًا قصة غريبة .. جد غريبة! وإنها تذكى مكامن الشجون والأسى! ... وبعد أن أزجت إلى الشكر، قالت إنها ترجو إن كنت أعرف صاحبًا يحبها، فما على إلا أن أعلمه كيف يقص قصتي وسوف ترضى بالزواج منه! وعندها أفصحت عن مشاعرها، لقد أحبتني لما شهدته من المخاطر، أما أنا فعشقت ما أبدته من عطف وإشفاق على!."(٤٢)

اعتمدت البنية السردية السابقة على الأسلوب الخبري بغرض إقرار "عطيل" لواقع وحقيقة مؤكدة لا جدال فيها، بتوظيف (إن)، (قد)، مما يتوافق مع صيرورة التحول فى مشاعر "دزدمونة" تجاه "عطيل"، وثبوت وقوعها فى حبه؛ بسبب بسالته وبطولاته الحربية، وقد تجسدت مراحل التحول لغويًا من خلال الحركة الترددية بين ضميري المتكلم والغائب، فضلًا عن تضمن البنية اللغوية على أسلوب من أساليب الشرط (إن كنت أعرف صاحبًا يحبها، فما على إلا أن أعلمه كيف يقص قصتي)، وفيه تلميح أقرب إلى التصريح بإعجاب "دزدمونة" بعطيل ومغامراته البطولية، كما استعان فى نهاية السرد بالترادف بوصفه إطنابًا لتأكيد المعنى المراد، ومن ناحية أخرى تأرجح السرد بين الفعل الماضى والمضارع ومن خلال التداخل المستمر بين الزمنين تشكلت البنية الدائرية للمقطوعة السردية، حيث كثرت الانحرافات الزمنية ، التى لعبت دورًا كبيرًا فى تدفق إيقاع الحكى.

وعلى المستوى الجمالي وظفت الاستعارة التصريحية والمكنية أكثر من مرة، لتؤكد ذات المعنى فشبه "عطيل" أنفاس "دزدمونة" الملتهبة الممزوجة بدموعها بالأجر الذى يتقاضاه نظير شجاعته وبطولاته، والشكر يزجي كما لو كان ماديًا وملموسًا، والشجون والأسي تشتعل في إشارة غير خافية على مدي تأثيرها وشدة ألمها، وفى نهاية السرد شخص عطفها واشفاقها عليه بإنسان يعشقه، وكلها صور مجازية أثرت التصور الذهني لدى المتلقي.

أما الديالوج فقد شغل مساحة كبيرة من الحوار ومن أهم صياغاته التي وردت بالنص تلك التي جمعت بين "عطيل" و"ياجو" فى محاولة الأخير لإيقاعه فى شرك مؤامرته.

"عطيل : هبنى برهانًا مقبولًا يقطع بخيانتها!

ياجو : أنا أبغض هذا التكليف! لكن ما دمت أنسقت بهذا الأمر مدفوعًا بصراحتى الحمقاء وحمق الحب فلن أتراجع .... هل شاهدت بيد زوجتك ببعض الأحيان منديلًا منقوشًا بتصاوير ثمار فراولة؟

عطيل : بل إنني أهديته لها! وكان أول الهدايا من يدى!

ياجو : لم أك أدرى ذلك! لكنى شاهدت مثيلًا له، لاشك لدى بأن المنديل هو مع كاسيو يمسح لحيته اليوم به

عطيل : إن كان هو المنديل ...

ياجو : إن كان هو المنديل أو كان سواه مما كان لها فهو دليل إدانة."(٤٣)

تحركت البنية اللغوية فى الحوار السابق وفق ثنائية (الشك/ اليقين) لإبراز المفارقة بينهما؛ فبداية كلمات "عطيل" توحى بعدم تأكده من صدق مزاعم "ياجو"، ولكن دهاء الأخير جعل "عطيل" يعتبر الواقعة محل الشك يقينية؛ فقضى على "دزدمونة" بالإدانة. وقد تنوعت البنية التركيبية للحوار السابق بين الأساليب الإنشائية والخبرية التقريرية؛ كحافز للإثارة والتشويق؛ حيث غلبت على جمل "عطيل" أساليب الأمر المتنوعة فبدأ حديثه آمرًا "ياجو" ليأتيه بالدليل على صدق كلامه، ذلك الدليل الذى صوره مجازيًا بآلة حادة يهبها له لتقطع الشك باليقين. أما "ياجو" فقد استخدم صيغة الاستفهام باعتبارها مدخلًا لنسج خديعته. ولضمان نجاحها تضمن حديثه أسلوب شرط (إن كان هو المنديل .... فهو دليل إدانة) الذى يفيد تلازم الجملتين بتحقق الثانية بحدوث الأولى. وبالفعل تتحرك الأحداث على نحو ما أراد "ياجو":

"عطيل : لو كان للعبد الحقير ألف روح فإن ازهاق روح واحدة أمر هزيل لا يناسب انتقامي .. الآن قد تبينت الحقيقة، لاشك أنها خانتني ... اسمع يا ياجو إني لأنفث فى زفيري هكذا ما كان من حبى القديم الأحمق! يا أيها الثأر البهيم انهض، وغادر كهفك الأجوف، وأنت يا ملك الهوى انزل هنا عن تاجك الأسمى وعن عرشك فى قلبي وتحول إلى سلطان بغض مستبد. .... إني مثل البحر الأسود إذ تندفع التيارات الباردة به بحوافز لا تهدأ."(٤٤)

توافقت البنية التركيبية مع صيرورة التحول السريع فى شخصية "عطيل"، بعد أن وقع فريسة لخديعة "ياجو"، حيث استهل "عطيل" كلامه بأسلوب شرط امتناعي يفيد امتناع واستحالة وقوع جواب الشرط (ازهاق أكثر من روح أمر هزيل) لعدم تحقق فعله (امتلاك العبد الحقير ألف روح) مما يؤكد على رغبته المحمومة فى عقاب الخائن عقابًا يفوق أى تصور، حيث لم تؤد المقدمات غير المنطقية إلي النتائج المرغوبة، ثم تبعه بأساليب تأكيد لفعل الخيانة "لاشك أنها خانتني"، تلتها صيغ أمر متنوعة؛ فتارة يأمر الانتقام داخله (انهض – غادر كهفك)، وتارة يأمر ملك الهوى (انزل عن تاجك ... عن عرشك – تحول إلى سلطان بغض مستبد)، وأثناء ذلك يستدعى "عطيل" ضمير المخاطب (أنت) فى لمحة جمالية شبهت (الانتقام)، (ملك الهوى) بشخصيات افتراضية – ليس لها وجود مادى على خشبة المسرح – يستدعيها البطل ويقيم معها حوارًا من طرف واحد باعتبارها محفزًا لدفعه إلى البوح بعذابات نفسه ومكنون صدره، ومن الأساليب البليغة أيضًا تشبيهه التمثيلي لنفسه بحالة البحر الأسود الهائج ويكمن جمال التصوير فى تجسيده لثورته الجامحة، واضطرابه الشديد.

وقد انهار "عطيل" بالسرعة التي ينكسر بها سيف المهزوم لحظة أن يؤسر، أو يطعن طعنة لا علاج لها، ذلك الانهيار الذى قادنا إلى مشهد المواجهة بينه وبين "دزدمونة" والذى تضمن حوارًا ثريًا بالتراكيب والصور والمعاني.

"دزدمونة : من هنا؟ عطيل؟

عطيل : نعم يا دزدمونة

دزدمونة : هل ستتأتى للفراش يا مولاي؟

عطيل : ترى صليت قبل النوم؟

دزدمونة : مولاي قد صليت!

عطيل : لئن ذكرت أي جرم لم تتوبي عنه أو طلبت الرحمة فاستغفري بلا إبطاء

دزدمونة : ويلاه يا مولاي ما تعنى بذلك؟

عطيل : صلى ولا تطيلي .. حاشاي أن أقضى على روح بلا استعداد! لالا! لا قدر الله أن أقضى على روحك

دزدمونة : تراك يا مولاي قد ذكرت القتل؟"(٤٥)

من الناحية التركيبية، تزخر المقطوعة الحوارية السابقة بالعديد من صيغ الاستفهام، تطرحها فى الغالب "دزدمونة" دون حضور إجابة من "عطيل" على أي نحو من الأنحاء؛ فعندما تسأله (هل ستأتي للفراش يا مولاي؟) للحث والتحضيض على ممارسة فعل الهوي وإبراز عاطفتها المتدفقة تجاهه؛ يقابل التساؤل بتساؤل آخر (ترى صليت قبل النوم؟)، وعندما تسأله عن مغزى مطالبته لها بالاستغفار، يجيب عن السؤال بصيغة أمر (صلى ولا تطيلي)، والصيغتان تصبان فى مغزى درامي واحد يعكس السحابة السوداء التي حجبت الحقيقة عن عيني "عطيل"، وجعلته لا يرى إلا الانتقام سبيلًا، فيتوخى الدقة فى تنفيذ إجراءاته، دون الاهتمام بالرد على استفسارات المذنب.

ويستمر الحوار طويلًا وفق ثنائية (الدفاع/ الهجوم)، التي ساهمت جماليًا فى تصاعد الحدث الدرامي نحو ذروته.

"عطيل : إني شاهدت المنديل

دزدمونة : قد عثر عليه مصادفة .. لابد! .. إذ أننى لم أهد المنديل إليه

عطيل : قد اعترف

ديدمونة : بماذا يا مولاي؟

عطيل : بأنه أفضى إليك.

ديدمونة : وبماذا؟ أبما حرمه الله؟

عطيل : نعم

دزدمونة : محال أن يقول ذلك.

عطيل : نعم محال! فإن فاه مغلق إلى الأبد وقد تولى الصادق الأمين ياجو ذلك."(٤٦)

تتركب بنية الحوار السابق – فى أغلبها – من جمل تليغرافية قصيرة، تعكس حالة احتدام الصدام بين الطرفين، وتساهم فى تدفق إيقاع الصراع وحيويته. وقد اعتمدت البنية التركيبية

لجمل "عطيل" على الأساليب الخبرية التقريرية التي تؤكد إيمانه بخيانة زوجته باستخدام حرفي التوكيد "قد"، "إن"، بينما اعتمدت البنية التركيبية لجمل "دزدمونة" على أساليب الاستفهام التى تعكس حيرتها أمام اتهامات باطلة.

"دزدمونة : هذا إذن تأويل خرفي قل لي إذن هل مات؟
عطيل : لو كان له أعمار فى عدد الشعر برأسه لازدرد الثأر الأكبر تلك الأعمار جميعًا.
دزدمونة : ويلى! أضاعني من خانه فأهلكه
عطيل : يا عاهرة! تبكينه أمام عيني؟
دزدمونة : أرسلني للمنفى يا مولاي ولا تقتلني
عطيل : هلكت يا عاهرة
دزدمونة : اقتتلني فى الغد
عطيل : كلا ولو جاهدت
دزدمونة : اتركني نصف ساعة وحسب، حتى أصلى ركعة واحدة
عطيل : قد فات موعد ذلك. ... (يخنقها)."[٤٧]

تكرر توظيف أسلوب الشرط الامتناعي واستعان فيه بصورة بيانية تشخيصية جاعلًا الثأر يزدرد الأعمار، في إيماء بالغ وكاشف عن ثورته العارمة، بما يتوافق مع الحالة النفسية للشخصية ورغبتها النهمة فى الانتقام من "كاسيو". وجاء استخدام الأسلوب الإنشائى فى جملة (يا عاهرة .. تبكينه أمام عيني؟) موحيًا بالمغالاة فى مشاعر الازدراء والتحقير لدى "عطيل"، وسعيه إلى تضخيم الأمور، "فما إن يقتنع "عطيل" بخيانة "دزدمونة" استنادًا إلى أتفه الأدلة، حتى يعتبر أنها امرأة لم تقتصر على ارتكاب خطيئة واحدة، بل عاهرة."[٤٨] وتأكيدًا لذات المعنى ألحق النداء بسؤال استنكاري، استتبعه أسلوب خبري لفظًا إنشائي معني يفيد الدعاء عليها بالهلاك، مما يعكس تحولاته الشعورية تجاهها، بينما لجأت "دزدمونة" إلى أساليب الأمر التي جاءت بغرض الرجاء والتوسل والاستعطاف، وبها تستجدى الجانب العقلي لدى "عطيل" للتروي قبل الأقدام على فعل القتل، فى ظل ثنائية متصارعة ربطت بين (الهجوم/الدفاع)، و(التهور/التعقل).

ومن أهم المقاطع الحوارية (الديالوجات) فى نص "عطيل"، ذلك الذى جمع بين "عطيل" و"إيميليا" فى بنية النص الخاصة بكشف الحقيقة، بعد أن دخلت "إيميليا" غرفة "دزدمونة" فوجدتها تلفظ أنفاسها الأخيرة، فتسألها من الذى قتلك؟، ويكون الجواب صادمًا لعطيل إذ تدرأ التهمة عنه، وتعترف بأنها قاتلة نفسها، وفى هذا تأكيد على إخلاص "دزدمونة" ومعدنها الأصيل، الأمر الذى يجعل "عطيل" يعترف على نفسه ويقر بقتله إياها.

"عطيل : أنا فى الواقع قاتلها

إيميليا : لقد اقتربت من منزلة ملاك طاهر وازددت سوادًا كالشيطان الغادر

عطيل : بل إنها زلت فصارت عاهرة

إيميليا : هذا افتراء كاذب عليها .....

عطيل : لقد أتاها كاسيو ولتسألى زوجك ....

إيميليا : زوجى؟

عطيل : زوجك!

إيميليا : على علم بأنها خانت عهود زواجها؟

عطيل : نعم مع كاسيو

إيميليا : هل قلت زوجى؟

عطيل : نعم! فقد أفشى إلى سرها قبل الجميع .. رجل أمين صادق، ويبغض القذارة

إيميليا : زوجى تقول؟ ... لو كان قالها – فليت نفسه الخبيثة تعفنت نصف خلية فى كل يوم فإنه لكاذب من الأعماق."(٤٩)

مع استمرارية الجمل التلغرافية القصيرة التي تخلق نوعًا من التوتر الدرامي يتناسب مع الطبيعة النفسية للموقف والشخصيات، بدأ الحوار على المستوى التركيبي بجمل خبرية تقريرية غرضها التوكيد، وما إن يأتي على مسامع "إيميليا" ذكر زوجها حتى تزخر جملها بأساليب الاستفهام التي تكررت بصيغ مختلفة تعبر عن هول صدمتها بحقيقة "ياجو"، كما استعانت بجملة مؤكدة بمؤكدين "إن واللام" للقطع واليقين بعدم مصداقيته. أما على المستوى الجمالي، فقد تأسست بنية الحوار على ثنائية (الملاك/ الشيطان)، عبر المقابلة التي عقدتها "إيميليا" بين "دزدمونة" و"عطيل"، فضلًا عن الألوان البيانية، كالاستعارة المكنية التي شبه فيها "عطيل" القذارة بإنسان يبغضه "ياجو"، وهو ما يؤكد ثقته المطلقة في نزاهته، بما يتناقض مع رأى زوجته التي استخدمت بدورها الاستعارة، لتشبه نفس "ياجو" الخبيثة بالجيفة المتعفنة، وكلها صور بلاغية عمقت إحساسنا بطبائع شخصية هذا الوغد التي تحركت وفق ثنائية (المظهر/ الجوهر).

وعلى عكس الديالوج الذى احتل مساحة كبيرة من بنية اللغة، فقد شغلت المناجاة موضعًا وحيدًا من النص، فى شكل صورة فوتوغرافية تجمد فيها الحدث عند لحظة معينة، وجاءت على لسان "عطيل" فى حديثه لجثة "دزدمونة" الهامدة قبل أن يقتل نفسه ندمًا وحسرة على تسرعه.

"عطيل : يا من ولدت تحت طالع نحس! شاحبة بلون سترتك! وعندما تلاقيني غدًا يوم الحساب سوف تلقى طلعتك روحى إلى أيدى الشياطين التى تتخاطف الأرواح إن طردت من الجنة! كم أنت باردة حبيبتي! كمثل ما لديك من عفاف إني لساقط ملعون! فلتطردينى يا شياطين بلذع السوط من رحاب المشهد العلوى حتى لا يحيط بى! اقذفي بي كي أدور مع الرياح! ثم أشوى فى مواقد الكبريت! واغمسينى فى مراجل عميقة من النار المسالة يا دزدمونة يا دزدمونة التي ماتت ... آه .. آه"(٥٠)

على المستوى التركيبي بدأت المناجاة وانتهت بأسلوب نداء (يا من ولدت) – (يا دزدمونة التى ماتت) مما يعكس ولهه بمحبوبته وندمه على فراقها. وما بين البداية والنهاية تبدو العديد من أساليب الأمر يعدد "عطيل" خلالها وسائل العقاب الذى يستحقه على جريمته، مسبوقة بجملة تعجبية يقر فيها بعفافها وقد استدعت المناجاة ضمير المخاطب مما ساهم فى تنامى الصراع النفسي الداخلي للبطل، وتحفيزه للبوح بمكنونات نفسه.

أما على المستوى الجمالي، فالمناجاة فى مجملها كناية عما يعتمل فى نفس "عطيل" من ندم وحسرة وإحساس بفداحة جرمه، وعمق مأساته، وقد حملت صورة وصفية بليغة يتمنى فيها "عطيل" عقابه على يد محبوبته التى ستلقى به إلى الشياطين بعد طرده من الجنة بتوظيف الأمر (اقذفى بى). كما ألقت الاستعارات كقيمة بلاغية بظلالها على الصورة السابقة، وقد ارتكزت نقاط قوتها على تشخيص (الشياطين – الرياح) بمنحها فعلًا إنسانيًا، وتجسيم الطالع النحس بكونه مظلة ولدت تحتها "دزدمونة"، وتشبيه عفافها بنقاء الثلج البارد، وروح "عطيل" بشيء مادى تقذفه إلى أيدى الشياطين وكلها صور تصب فى تعميق الإحساس بالندم وتخدم بنية الحدث.

كما تضمنت المناجاة نوعًا من الانتقال الذى يمتلك خاصية تعبيرية ذات طاقة إيحائية تبنى على الانزياح عن النسق اللغوي المألوف، وانتقال الكلام من صيغة إلى أخرى، منها الانتقال الضميرى من المخاطب إلى المتكلم (كم أنت باردة)←(إنى لساقط) والانتقال الفعلي من صيغة الماضي إلى المضارع إلى الأمر (ولدت)←(تلاقيني– تتخاطف)←(فلتطردينى– اقذفى– أشوى– اغمسينى) مما يدل على الذات المبعثرة وغير المترابطة للسارد، ويساهم فى إثراء التنوع اللغوي والدلالي وتنشيط ذهن المتلقي، وإثارة انتباهه.

كما وظفت اللغة فى نص "عطيل" بأقصى طاقاتها الدلالية فكانت أرض خصبة لنمو الصور الخيالية، ومن أهمها صورة البحر التي حضرت بمعناها الحقيقي والمجازي، حيث مثلت

العاصفة البحرية التي سبقت وصول "عطيل" و"دزدمونة" إلى قبرص استعارة موجزة للانتقال من الأمن إلى الفوضى، كما ارتبط البحر مجازيًا بشخصية "عطيل"، فكانت أمواجه العاتية وتياراته المتقاذفة معادلًا موضوعيًا لتهور "عطيل" واندفاعه غير المحسوب.

ومن التحليل السابق يتضح تضامن الأنساق التركيبية والجمالية لأبنية نص "عطيل" وقدرتها على إيصال المعنى من خلال ثنائيات متناقضة خلقت صراعًا مستمرًا وتشاكلت تشكيلًا وظيفيًا فأصبح النص متناسقًا بدلالاته متماسكًا فى بنيته.

وفى نهاية البحث توصل الباحث لمجموعة من النتائج يمكن إجمالها فيما يلى:

١. أثبت البحث جدوى القراءة البنيوية فى الكشف عن جماليات النص الأدبي وثرائه اللغوي وتنوعه الدلالي بشكل ما كانت لتصل إليه النظريات النقدية السياقية التقليدية كالتاريخية والاجتماعية والنفسية.
٢. أوضح البحث الركائز الأساسية التي أنطلق منها التحليل البنيوي وتمثلت فى: أدبية الأدب – موت المؤلف – الثنائيات المتضادة – تقسيم النص إلى بنية رئيسية وأبنية فرعية.
٣. أكد البحث فعالية الثنائيات المتضادة فى خلق حراك مستمر للفعل المسرحي وتدعيم معنى النص وتفجير طاقاته الدلالية.
٤. قدم البحث أسلوبًا فى تحليل بنيات النص الأدبي، بتقسيمها إلى مستويين تركيبي وجمالي: الأول يصف مكوناتها والآخر يبحث فى دلالاتها ومدى اتساقها مع البنى الأخرى.
٥. أثبت البحث قدرة النظريات النقدية الحداثية كالبنيوية على الاشتغال فى نص أدبى **كلاسيكي** عانى طويلًا من النقد التقليدي الذى ربطه بظروف عصره، أو حياة كاتبه، خاصة وأن ثراء النص لغويًا ودلاليًا قد ساهم فى تحفيز القراءة البنيوية لسبر أغواره والكشف عن مستويات أبنيته التركيبية والجمالية.

المصادر والمراجع:

أولًا المصادر:

١-صبحى عموى وآخرون: المنجد فى اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، ٢٠٠١.

٢-ويليام شكسبير: عطيل، ترجمة: محمد عناني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٤.

ثانيًا المراجع:

٣- أحمد سخسوخ: تجارب شكسبيرية فى عالمنا المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٩.

٤- أ.س. برادلى: التراجيديا الشكسبيرية، الجزء الأول، ت: حنا إلياس، دار الفكر العربى، القاهرة، د.ت.

٥- ألفت شافع : النص المسرحي بين اللغة والميتالغة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٨.

٦- إلين أستون، جورج سافونا: المسرح والعلامات، ت: سباعى السيد، إصدارات أكاديمية الفنون، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، ١٩٩٦.

٧- حازم شحاتة: الفعل المسرحي فى نصوص ميخائيل رومان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٥.

٨-حسن بحراوى: بنية الشكل الروائى، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠.

٩- رولان بارت: النقد والحقيقة، ت: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ١٩٨٥.

١٠-رولان بورنوف: عالم الرواية، ت: نهاد التركلى، منشورات دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١.

١١- سامى عبابنة: اتجاهات النقاد العرب فى قراءة النص الشعرى الحديث، عالم الكتب الحديثة، أريد، ٢٠٠٤.

١٢- س. رافيندران: البنيوية والتفكيك، تطورات النقد الأدبي، ت: خالدة حامد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٢.

١٣- سيزا قاسم: مقال السيميوطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد فى أنظمة العلامات فى اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، تحرير: سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦.

١٤-شكرى عزيز الماضى: فى نظرية الأدب، دار المنتخب العربى، لبنان، ١٩٩٣.

١٥- صالح هويدى: المناهج النقدية الحديثة، أسئلة ومقارنات، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١٥.

١٦- صبحى الطحان: بنية النص الكبرى، عالم الفكر، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد يوليو ١٩٩٤.
١٧- صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦.
١٨- ـــــــــــ: نظرية البنائية فى النقد الأدبى، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٨.
١٩- صلاح قنصوة: فى فلسفة الفن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٦.
٢٠- عبد الخالق العف: موت المؤلف، منهج إجرائي أم إشكالية عقائدية، الجامعة الإسلامية، غزة، ٢٠٠٧.
٢١- عبد الله أحمد جاد الكريم حسن: المدرسة البنيوية (مدرسة جنيف) ومؤسسها سوسير. https://www.alukah.net
٢٢- عصام الدين أبو العلا: مدخل إلى علم العلامات فى اللغة والمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦.
٢٣- على حنفى محمود: مواقف الفلسفة المعاصرة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٤.
٢٤- لاجوس آجرى: فن كتابة المسرحية، ت: درينى خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٠.
٢٥- لويس عوض: البحث عن شكسبير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦.
٢٦- محمد عناني: مقدمة مسرحية عطيل لشكسبير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٤.
٢٧-محمد سويرتى: النقد البنيوي والنص الروائي، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٤.

(١) انظر: صلاح قنصوة: فى فلسفة الفن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٦، ص ١٢٢، ١٢٣.
(٢) صبحى عموى وآخرون: المنجد فى اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، ٢٠٠١، ص ٧٥٥.
(٣) صلاح فضل: نظرية البنائية فى النقد الأدبى، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٨، ص ١٩٦.
(٤) على حنفى محمود: مواقف الفلسفة المعاصرة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٤، ص ٣٠٦.
(٥) صلاح فضل: مرجع سبق ذكره، ص ١٢٣.
(٦) شكرى عزيز الماضى: فى نظرية الأدب، دار المنتخب العربى، لبنان، ١٩٩٣، ص ١٨٢.
(٧) المرجع السابق، ص ١٨٣.
(٨) صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦، ص ٦٣.
(٩) المرجع السابق، ص ٦٣.
(١٠) سيزا قاسم: مقال السيميوطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد فى أنظمة العلامات فى اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، تحرير: سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦، ص ١٩.

(١١) عصام الدين أبو العلا: مدخل إلى علم العلامات فى اللغة والمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦، ص ٣٢.

(١٢) انظر: صالح هويدى: المناهج النقدية الحديثة، أسئلة ومقارنات، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١٥، ص ١٢٥.

(١٣) عبد الله أحمد جاد الكريم حسن: المدرسة البنيوية (مدرسة جنيف) ومؤسسها سوسير. https://www.alukah.net

(١٤) شكرى عزيز الماضى: مرجع سبق ذكره، ص ١٧٧.

(١٥) عبد الخالق العف: موت المؤلف، منهج إجرائي أم إشكالية عقائدية، الجامعة الإسلامية، غزة، ٢٠٠٧، ص ٣.

(١٦) رولان بارت: النقد والحقيقة، ت: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ١٩٨٥، ص ٨٧.

(١٧) محمد سويرتى: النقد البنيوي والنص الروائي، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٤، ص ١٢١.

(١٨) سامى عبابنة: اتجاهات النقاد العرب فى قراءة النص الشعرى الحديث، عالم الكتب الحديثة، أريد، ٢٠٠٤، ص ٢٤١.

(١٩) س. رافيندران: البنيوية والتفكيك، تطورات النقد الأدبي، ت: خالدة حامد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٢، ص ٥٥.

(٢٠) صبحى الطحان: بنية النص الكبرى، عالم الفكر، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد يوليو ١٩٩٤، ص ٤٤٠.

(٢١) انظر: حسن بحراوى: بنية الشكل الروائى، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠، ص ١٩-٢٠.

(٢٢) شكرى عزيز الماضى: مرجع سبق ذكره، ص ١٧٨.

(٢٣) ألفت شافع: النص المسرحي بين اللغة والميتالغة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٨، ص ٢٧٧.

(٢٤) رولان بورنوف: عالم الرواية، ت: نهاد التركلى، منشورات دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١، ص ٤٤.

(*) يختلف اسم حبيبة "عطيل" حسب الترجمات المختلفة للنص الأصلى، فالبعض يسميها "ديدمونة".

(٢٥) صبحى الطحان: مرجع سبق ذكره، ص ٤٣٦.

(٢٦) انظر: أ.س. برادلى: التراجيديا الشكسبيرية، الجزء الأول، ت: حنا إلياس، دار الفكر العربى، القاهرة، د.ت، ص٢٣٦.

(٢٧) إلين أستون، جورج سافونا: المسرح والعلامات، ت: سباعى السيد، إصدارات أكاديمية الفنون، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، ١٩٩٦، ص١٠٥.

(٢٨) ويليام شكسبير: عطيل، ترجمة: محمد عناني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٤، ص ٨٣-٢٦٤.

(٢٩) محمد عناني: مقدمة مسرحية عطيل لشكسبير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٤، ص ٢٩.
(٣٠) ويليام شكسبير: مصدر سبق ذكره، ص ص ٩٤، ١٠٠.
(٣١) المصدر السابق، ص ٨٧-٢٦١.
(٣٢) انظر: لاجوس آجرى: فن كتابة المسرحية، ت: درينى خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٠، ص١٠٧.
(٣٣) ويليام شكسبير: مصدر سبق ذكره، ص٨٦.
(٣٤) انظر: لويس عوض: البحث عن شكسبير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦، ص١١٨.
(٣٥) انظر: أحمد سخسوخ: تجارب شكسبيرية فى عالمنا المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٩، ص٣٥٢.
(٣٦) ويليام شكسبير: مصدر سبق ذكره، ، ص ١٨٧.
(٣٧) محمد عنانى: مرجع سبق ذكره، ص ٣٩.
(٣٨) ويليام شكسبير: مصدر سبق ذكره، ص ٢٤٤.
(٣٩) المصدر السابق، ص ٢٤٥.
(٤٠) حازم شحاتة: الفعل المسرحي فى نصوص ميخائيل رومان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٥، ص ١٤٧.
(٤١) ويليام شكسبير: مصدر سبق ذكره، ص ١٠٧-١٠٩.
(٤٢) ويليام شكسبير: مصدر سبق ذكره، ص ١٠٩-١١٠.
(٤٣) ويليام شكسبير: مصدر سبق ذكره، ص ١٩٧.
(٤٤) المصدر السابق، ص ١٩٨.
(٤٥) المصدر السابق، ص ٢٦٥.
(٤٦) المصدر السابق، ص ٢٦٨.
(٤٧) المصدر السابق، ص ص ٢٦٨، ٢٦٩.
(٤٨) محمد عناني: مرجع سبق ذكره، ص ٦٦.
(٤٩) ويليام شكسبير: مصدر سبق ذكره، ص ٢٧٢، ٢٧٣.
(٥٠) المصدر السابق، ص ٢٨١.