سيمياءِ تَصَدُّع الذات
في فَصْد الدم والرجل ذو الحقائب
دراسة مقارنة بين سعدالله ونوس ويوجين يونسكو

إعـــــداد

د. أسماءِ محمد عبد الحميد أحمد

مدرس الأدب والنقد ـ كلية الآداب

جامعة أسيوط

Email: asmaa_abdelhameed@aun.edu.eg

DOI: 10.21608/aakj.2023.218453.1490

تاريخ الاستلام: ١٨/٦/٢٠٢٣م

تاريخ القبول: ٢٨/ ٦/٢٠٢٣م

ملخص:

يهدف البحث إلى دراسة سيمياء الشخصية في المسرح العبثي، الأفكار التي تسيطر على الذات في فترات الحروب والخراب وما بعدها، فتصير الأفكار مشوشة، والنفوس مهتزة ضائعة، ويصير الإنسان تابعًا لظله وليس العكس، وتصير ذاته مشتتة متصدعة ممزقة، حيث تتقلب الأحوال، يتمنى أن يتوارى ويختبئ داخل الظل كيلا يتمكن منه أحد، فكلما هم بالإمساك به يجده سرابًا، ظلًا، حيث لا ينقل المسرح بوجه عام أفكار شخوص الدراما بشكل مباشر وإنما في لوحة من العلامات، وإن كان الحال كذلك في المسرح بوجه عام فإنه في مسرح العبث ضرورة لازمة، لأنه ينزع إلى بلورة تشوش الأفكار في صورة اللامعقول، فيمثل مسرح العبث الفكر كذلك في صورة اللافكر، لكن كل ذلك يرزح تحته بنية عميقة جدًا من الأفكار والرؤى والمواقف، التي يلزم لصياغتها في الدراما بناء فني عبثي ظاهريًا لكنه يحيل في الحقيقة إلى رؤية الأديب لواقعه المؤلم رؤية ملتزمة ثاقبة برغم سوداويتها وتشاؤمها. وذلك من خلال مسرح العبث في مسرحية فصد الدم لسعدالله ونوس، ومسرحية الرجل ذو الحقائب ليوجين يونسكو.

الكلمات المفتاحية: سعد الله ونوس، يوجين يونسكو، مسرح العبث، السيميائية، الأدب المقارن

Abstract:

The research aims to study the semiotics of the personality in the theater of the absurd, the ideas that control the self in periods of wars and devastation, so that ideas become confused, and souls are shaken and lost, and a person becomes a follower of his shadow and not the other way around, as conditions turn, he wishes to hide and hide inside the shadow so that no one can defeat him Whenever they catch hold of it, they find it a mirage, a shadow, as theater generally does not convey the ideas of the characters of the drama directly, but rather in a panel of signs. Because it tends to crystallize the confusion of ideas in the form of the absurd, so the theater of the absurd represents the thought as well in the form of the non-thought, but all of that bears under it a very deep structure of ideas, visions and attitudes, which need to be formulated in the drama an apparently absurd artistic structure, but in reality it refers to the writer's vision of his painful reality. A committed and insightful vision, despite its melancholy and pessimism. And that is through the theater of the absurd in the play "Blood Repulsion" by Saadallah Wannous, and the "Man with Suitcases" play by Eugene Ionesco.

المقدمة:

النص المسرحي يعد منتجًا للعلامات لطبيعة الخطاب المسرحي الفنية، فالحوار وتدخلات السارد على سبيل المثال هي الوسائل المتاحة للكاتب المسرحي لإبراز سمات الشخصيات وتكوينهم الفكري، وموقفهم من الأحداث ومن العالم المتخيل، ومن المضمون بشكل عام. لذا نجد جميع الاستراتيجيات النصية في النص المسرحي في صورة سيميائية أو عبارة عن سلسلة متواصلة من العلامات، وإن كان الحال كذلك بوجه عام؛ فإنه يتوفر في مسرح العبث بصورة مكثفة جدًا، نظرا لعدم الترابط في الحوار والارتباك في الأحداث، الناتج عن لامعقولية الصراع. ونحن بصدد الربط بين الإشارات والعلامات والأيقونات في مسرح اللامعقول عند سعد الله ونوس ومقارنتها بمثيلاتها عند يوجين يونسكو، لاستكناه موقف العلامات في تفسير المعنى الضمني المغرق في العمق للنص المسرحي العبثي، وكذا الكشف عن جماليته وتفرده وانزياحه عن نماذج المسرح المألوفة.

تكمن وراء سيميائية مسرح العبث الرؤية الإنسانية للحروب وما تخلفه في نفوس الشعوب من خراب وتشتت وضياع، تخلف ذوات متصدعة، حيث لا تفرق ويلات الحروب بين الشعوب القاهرة والمقهورة، المستعمِرة والمستعمَرة، الغازية والمغزوة، فالشعوب – وفي أغلب الأحيان– مقهورة في الحالتين، يحملون تبعات الخراب ويعيشونها ولا يتلذذ بالمكاسب والمغانم سوى الحكام وأصحاب السلطة، ثم تبقى البيوت المتهدمة فوق رءوس أصحابها، وتبقى الجراح التي لا سبيل إلى اندمالها ولا شفائها.

في العملين محل الدراسة مسرحية فصد الدم للمسرحي السوري الفذ سعد الله ونوس ومسرحية الرجل ذو الحقائب للمسرحي الفرنسي العالمي يوجين يونسكو، نصطدم بصورة سيميائية عبثية مرسومة ومنقولة بطريقة سيميائية إشارية، للذات الإنسانية المتصدعة، تأثرًا بالآثار الناجمة عن الحرب في فلسطين والحروب العالمية، وهي ملامح وسمت المسرح السياسي العالمي والعربي بجميع صوره.

ركز كتاب المسرح جهودهم على نقل واقع الشعوب المقهورة والمستعبدة، هذا الواقع الذي فرضته عليها ظروف الحروب، وسلطت الضوء كذلك على ما يخفى من آثار نفسية عميقة على المجتمعات، التي عايشت القهر والاستعباد والتهجير وفقد الأحبة، فتبنى المسرحيون والمثقفون تلك القضايا، وفي العالم العربي ألقت قضية فلسطين بظلالها على الأدب بشكل عام، وعلى المسرح بوجه خاص، وعلى مسرح العبث بوجه أخص، فقد أحدث احتلال فلسطين والقدس وإقامة دولة للكيان الصهيوني على التراب المقدس – أحدث ذلك جرحً ا عميقًا في وجدان الفنان المبدع العربي.

والمفارقة المرة أن نجد جذور ذلك التشتت والضياع والألم في أعمال المسرحيين العالميين، والذين نقلوا آلام ومعاناة مجتمعاتهم، وهم جزء من شعوب الدول المستعمرة المعتدية، والتي تساند الأنظمة الإرهابية في فلسطين، وهذا ما ظهر في مسرح العبث العالمي عند الألماني بريخت، والأيرلندي بيكيت، والفرنسي يونسكو، فهم ينتمون إلى الأنظمة المستبدة، والتي طال فسادها وعنصريتها بعضها البعض، ونتج عن تنازعها السلطة والسيادة آثارًا سلبية بشعة على شعوبها.

والكوميديا السوداء أن تتفرق شعوب العالم بين مؤثر ومتأثر مستعمر ومستعمر، قوي وضعيف غني وفقير، ثم تتلاقى الإنسانية جميعها في بوتقة واحدة هي بوتقة الكَبَد، رغم بعد المسافات واختلاف الظروف. كلنا في الألم إنسان.

يهدف البحث إلى دراسة سيمياء الشخصية الدرامية، دراسة مقارنة بعدما تغيرت النظرة الأرسطية الكلاسيكية للمفاهيم التي تتعلق بتحليل الشخصية في المسرح، وصارت الشخصية " مجموعة من الإشارات والرموز تتوافق مع إشارات النص الأخرى التي أرسلها المؤلف إلى المتلقي. إنها مجموعة من العلامات اللغوية تتحقق خلال الأداء وتتنامى أمام القارئ"[١]

وهنا يركز البحث على مسرح العبث عند سعدالله ونوس والذي يقف على أرض واحدة مع مسرح العبث العالمي، عند يوجين يونسكو على سبيل المثال، هذه الأرض، وإن لم تكن جغرافية، لكنها إنسانية.

هذا الشكل من أشكال الإبداع المسرحي عند ونوس ويونسكو، يمثل صرخة احتجاج، احتجاج من الإنسان على نفسه، وعلى موقفه من العالم من حوله، وقد جمعت هذه الصرخة بين المبدعين على اختلاف ثقافاتهم التي اقتربت وامتزجت واندمجت، وأدت إلى التقارب الذاتي والموضوعاتي، وهو الهدف من الدرس المقارن، الذي يحاول إلغاء الفواصل والحدود بين الآداب في العالم، ومن ثم بين الأمم والشعوب.

الهدف من البحث هو معالجة واستقراء علامات التمزق والتشتت والتوتر والمعاناة، وبالتالي فقد الهوية وفقد الإدراك الموضوعي، فقد الهوية، عند الإنسان في العالم جراء الآثار الناجمة عن الحروب وما تخلفه في النفس من الإنسانية من خراب واضطراب، لذا يهدف البحث من خلال الإجراء المقارن إلى استقراء سيمياء الشخصية الأيقونية عند كل من سعد الله ونوس في مسرحيته فصد الدم، ويوجين يونسكو في مسرحيته الرجل ذو الحقائب.

السيميائية:

شكلت[٢] نظريات دي سوسير، وتشارلز ساندرز بيرس[٣] (١٨٣٩-١٩١٤)، الإرهاصات الأولى للبحث السيميائي، ثم ما تبعها من مفاهيم ونظريات في الغرب، وقد عرف هذا المنهج ازدهارًا كبيرًا منذ الستينات وخاصة في فرنسا[٤] السيميائية أو علم العلاماتية من أهم معالم النقد الحداثي انطلاقًا من ارتباطها الوثيق بعلم اللغة ولذا يعد فرديناند دي سوسير رائدًا لعلم الإشارارت أو العلامات دون منازع، ذلك أنه " لجأ إلى السيميولوجيا باعتبارها حلًا إجرائيًا لتعليل وتأويل التواصلات اللسانية وغير اللسانية،

وبما أنه يعتبر اللغة نظامًا من العلامات المعبرة عن فكرة ما وهي لذلك تضارع الكتابة وأبجدية الصم والبكم، والطقوس الرمزية ، وأنواعًا شتى من المجالات والشارات العسكرية، ولا تكمن أهمية اللغة إلا في كونها أكثر أهمية من هذه الأنظمة على الإطلاق، ذاهبًا إلى أن اللغة ليست إلا قسمًا أو جزءًا من هذا العلم الذي سماه السيميولوجيا استيحاءً من الكلمة الإغريقية semion معنى sign أي علامة والغريب أنها تقابل في بنيتها الصوتية والفونولوجية ودالها الصوتي ومدلولها، الكلمة العربية سيمياء مدًا وقصرًا "[٥] مع الأخذ في الاعتبار غياب المصطلح عن العرب القدماء، ولذا يمكن اعتبار تلك المقابلة من واقع المصادفة.

والسيمياء أو السيمولوجيا أو السيموطقيا حسب بير غيرو. هي العلم الذي " يهتم بدراسة أنظمة العلامات: اللغات وأنظمة الإشارات والتعليمات، إلخ.. وهذا التحديد يجعل اللغة جزءا من السيمياء. الواقع أننا نجمع على الإقرار بأن للكلام بنيته المتميزة المستقلة، والتي تسمح بتحديد السيمياء بالدراسة التي تتناول أنظمة العلامات غير الألسنية، مما يحتم علينا تبني ذلك التحديد".[٦]

ثم هناك إشكالية المصطلح واستخدام بعض النقاد لمصطلح السيميائية أو السيمياء، والبعض الآخر لمصطلح السيميولوجيا؛ وهناك كذلك السيميوطيقا، وقد اعتمد العلماء المؤسسون مثل سوسير ورولان بارت مصطلح السيميولوجيا semiology، أما نقاد أمريكا فقد اعتمدوا تسميته بالسيميوطيقا semiotic، والكلمتان تعودان إلى الجذر الإغريقي semeion بمعنى علامة، وقد انتهوا إلى أن السيميولوجيا فرع من السيميائية، وأن السيميائية هي الأصل، والفارق هو علاقة كل منها باللسانيات أو علم النفس الاجتماعي ؛ حيث تقترب السيميولوجيا من علم النفس الاجتماعي، بينما تقارب السيميائية دلالة العلامات اللغوية[٧]. والثابت أن السيميائية ترتكز بشكل أساسي على اللغة، ولكنها قد تتسع بمفهومها لتشمل علوم أخرى ومصادر متعددة [٨].

يعد الفيلسوف الأمريكي تشارلز ساندرز بيرس Charles.s.pierce، أول من أعلن عن ولادة السيميائية كمنهج فلسفي في كتابه (كتابات حول العلامات)، لكنه لم ينظر للعلامة باعتبارها دالًا لغويًا ولكنه ركز عليها باعتبارها مفهومًا فلسفيًا.مع الوضع في الاعتبار العلاقة الاعتباطية بين الدال والمدلول، وكذلك اختلاف الدال بين الأصوات اللغوية والغير لغوية " فكل نظام دلالي يحتوي على مخطط للتعبير، وعلى آخر للمضمون وعلى دلالة مطابقة ما بين المخططين من علامة" [٩].

وقد ربط بيرس السيميوطيقا بالمنطق حيث يقول: "ليس المنطق بمفهومه العام إلا اسما آخر".[١٠] للسيميوطيقا، و السيميوطيقا نظرية شبه ضرورية أو نظرية شكلية للعلامات. وقد أكد بورس أن العلوم في مجملها لا يمكن دراستها بمعزل عن السيميوطيقا حيث يقول: "إنه لم يكن بإمكاني على الإطلاق أن أدرس أي شيء – الرياضيات، الأخلاق، الميتافيزقيا، الجاذبية، الدينميكا الحرارية، البصر، الكيمياء، التشريح المقارن، الفلك،علم النفس، الصوتيات، الاقتصاد، تاريخ العلوم، الهويست (ضرب من لعب الورق)، الرجال والنساء، النبيذ، علم المقاييس والموازين، ـ إلا بوصفه دراسة علاماتية".[١١] وبالتالي كانت دراسات بورس السيميائية متنوعة تنوع الموضوعات، فالسيمياء علم شامل "فالإنسان يرى والعالم المحيط به من خلال علامات ولكنه يعبر عنهما أيضا من خلال علامات أخرى يستنبطها لتحقيق عملية التواصل، أي إننا بقول إيكو" لا نتعرف على أنفسنا إلا باعتبارنا سيميائية في حركة وأنظمة من مدلولات وعمليات تواصل. والخارطة السيميائية وحدها هي التي تقول لنا من نكون وكيف (أو فيم) نفكر"[١٢].

والسيمياء حسب روبرت شولز" هي دراسة الشفرات، أي الأنظمة التي تُمَكنُ الكائنات البشرية من فهم بعض الأحداث أو الوحدات بوصفها علامات تحمل معنى، وهذه الأنظمة هي نفسها أجزاء أو نواح من الثقافة الإنسانية[١٣]".

وقد أدت هذه الطروحات إلى توجه السيميائية وجهات متعددة فلسفية- كما سبق – أيديولوجية، نفسية واجتماعية، عند تودوروف، وجيرار جينيت وجوليا كريستيفا[١٤]، التي حاولت ربط السيميائية بالتحليل النفسي، ثم أمبرتو إيكو وهنا أصبحت " السيمياء تهتم بالأيديولوجيا، وبالبنى الاجتماعية، وبالتحليل النفسي، وبالشعرية، وبنظريات الخطاب"[١٥]. وهو ما قاد للاهتمام الشديد بسيمياء المسرح، ودراسات العلامات ذات المرجعيات المختلفة، المرجعيات الدلالية والمرجعيات الثقافية، من الأيقونات والمؤشرات والرموز، عند بيرس وغيره.

السيمياء والمسرح

اللغة[١٦] نظام من العلاقات التي تعبر عن أفكار، مما يمكن من " مقارنتها بالكتابة وبأبجدية الصم والبكم، وبالطقوس الرمزية، وبأشكال التحية، والإشارات الحربية، ولكنها أكثر أهمية من كل هذه الأنظمة " [١٧]، ولذا يجب توخي الحذر عند التعامل معها وعند اعتبار دورها في تشكيل ذلك العلم.إذ يحضر المتصور الذهني بناء على ما أسماه الغذامي بمبدأ " التواطؤ "[١٨]، أو ما أسماه بارت بالترويض الاجتماعي[١٩]، وهو ما رفضه بيرس تحت رؤى الحضور الثلاثي للعلامة.

يكمن التمييز الأساسي لوعي الفرد بجميع طبقات هذا الوعي الظاهرة والعميقة، والموغلة في العمق – يكمن هذا التمييز والتكوين في مضمون الوعي الجمعي والذي يتأثر بالأحداث في العالم. وجوهر كل هذا تمثله الإشارات والعلامات، والتي تملك ميزة الوجود الحتمي في وعي الفرد، وبطبيعة الحال في النص الأدبي؛ ونتيجة لذلك، صار لمشكلتي الإشارة والمعنى أهمية خاصة. لأن أي مضمون عقلي يتعدى حدود الفرد يكتسب خاصية الإشارة، ويفيد بالتالي معنى ما وهو ما يكسبه قدرته على التواصل، والنص المسرحي يمثل هذا المفهوم و"لهذا فالمسرح ليس له فقط عدد كبير من العناصر، بل أيضًا تسلسل وفير لهم، هل بالإمكان اعتبار واحد من هذه

العناصرأساسيًا وضروريًا جدًا للمسرح، الجواب على ذلك ((لا)) إذا نظرنا ليس فقط من وجهة نظر فنية معينة، بل من حيث هو ظاهرة دائمة التطور والتحول".[٢٠]. لأن أي مضمون عقلي يتعدى حدود الفرد يكتسب من خلال خاصية الإشارة بحكم قدرته على التواصل

وهنا ينبغي التنبيه على أن دراسة المسرح دراسة سيميائية يمكن أن تتوسع لتشمل عددا كبيرا جدا من العلامات، نظرًا لأن النص المسرحي يكتب في الأساس للعرض والمشاهدة، ويتوجه للمتفرجين مع توجهه للقراء، فإن دراسة العلامات التي تتمركز حول متن المسرحية من جهة، وحول إشارات العرض من جهة أخرى، هذه الدراسة تقود لقراءة موضوعية لوجهة نظر الكاتب وموقفه من العالم، من خلال شخصياته المسرحية. سواء أكان المؤلف قاصدًا للنص اللفظي على تلك الإشارات بوصفها نصًا خارجيًا مصاحبًا للنص الأصلي، أم أن القارئ يستنتجها من داخل الحوار المسرحي، في محاولة لتتبع حركة العلامات اللغوية باتجاه المعنى التأويلي، وهي الطريقة المتاحة للشخصيات في المسرحية لتفصح عن سماتها وتكوينها النفسي والثقافي والأيديولوجي، بخلاف السرد الذي يمكن المؤلف من التعريف بشخوصه وتقديمهم للقارئ تقديمًا مفصلًا بلا قيد ولا شرط من حوار أو وحدات زمنية ومكانية.

وهنا لا نقارب الدرس السيميائي كما عند البنيويين والشكلانيين والذي يؤكد على عزل النص عن منشئه وكذا عن جميع الأبعاد التاريخية أو الاجتماعية أو النفسية له، والتركيز على الوظائف والمعاني داخل بنية النص بعيدًا عن الذات المنشئة له، لأن المسرح على وجه الخصوص – كما سلف– يكتب بغرض العرض والمشاهدة، لذا فهو ينبع عن الذات ويتوجه إلى الذات بصورة مباشرة بعيدًا عن بعض التقاليد الصارمة التي تفرضها الألسنية على تطبيق مناهجها.

لعبت مدرسة براغ للسيمياء، دورًا مهمًا وفاعلًا في الثلاثينات والأربعينات من القرن الماضي، بتحويل مسار الدراسات الألسنية، من خلال انفتاحها على دراسة الفنون سيميائيا، وخاصة المسرح. وقد كان عام ١٩٣١ تاريخًا مهمًا بالنسبة إلى الدراسات المسرحية.

وظهرت في هذا العام دراستان مهمتان غيرتا وبشكل جذري التحليل العلمي للمسرح، فكتب أوتاكار زيخ Otakar Zich (علم جمال الفن والدراما) وبان موكاروفسكي Jan Mukarovsky (التحليل البنيوي لظاهرة الممثل). طرحت الدراستان الأسس العلمية التي ستبنى عليها النظرية المسرحية الحديثة، ومع موكاروفسكي نشهد أول تحليل علاماتي لدور الممثل. الذي نال اهتمامًا كبيرًا فيما بعد، من قبل بنيويي براغ، بوصفه "الوحدة الدينامية لمجموعة كاملة للعلامات".(٢١)

لم تتوقف بحوث حلقة براغ، عند هذه النتائج، على الرغم من أهميتها في تطور النظرية المسرحية، بل حاول تلامذة موكاروفسكي الذهاب إلى أبعد مما ذهب إليه أستاذهم، وهو أن "نص العرض علامة كبرى"، بل كانت بحوثهم "تقوم على أساس دراسة العرض ليس كعلامة مفردة، بل كشبكة وحدات سيميائية تنتمي إلى أنساق مختلفة متفاوتة.(٢٢)" وهو ما يعنينا في هذا السياق وهو النص المسرحي المكتوب.

وكذا يجب أن ينظر إلى النص المسرحي بوصفه شبكة سيميائية، من العلامات التي هي بمثابة الدال، و يكون المدلول هو ما تنتجه العلامة الكبرى (نص العرض) عند القارئ أولًا والمتفرج ثانيًا،وهذه الشبكة أنساقها مختلفة متفاوتة، وتخضع لعدة متغيرات كما تخضع لشروط التحليل السيميولوجي. طالما أن العرض المسرحي يتكون من عناصر مختلفة أهمها وأساسها الخطاب اللغوي، أي متن النص، وهي خاضعة أيضا لتأثير الأحداث داخل المجتمع والعالم، فـ "في المسرح تكتسب الأشياء التي تقوم بدور العلامات المسرحية. مَقَّومات خاصة وخصائص نوعية وصفات لا

تملكها في الحياة الواقعية[٢٣]". كما هو الحال في تركيز يوجين يونيسكو على الأشياء بوصفات أدوات فاعلة في نصوصه المسرحية كما سيأتي.

ولعل أولى التطبيقات والوظائف التي واجهتها سيميولوجيا المسرح، تتعلق بالموضوع و المنهج، أما بـ "خصوص الموضوع، كان يلزم تخليص المسرح من هيمنة نظرية الأدب فتمثل في ميل السيمولوجيا إلى التحرر من سطوة اللسانيات".[٢٤] وهو ما دفع المسرح للانفتاح على قراءات جديدة وفق التحليل السيميولوجي، وهو ما أكسب الفن الدرامي خصوصية على بقية الأنواع، ولا سيما من ناحية العلامات أو التحليل السيميولوجي. حيث إن "تطبيق الحقل المفهومي والاصطلاحي للعلامة على مختلف مظاهر الفن المسرحي، لم يزدهر إلا في الثلاثينات من القرن العشرين على يد منظري الأدب واللسانيين والفلاسفة ورجال المسرح المنتمين لحلقة (براغ)، والذين ساهموا في وضع ركائز هذا العلم الجديد"[٢٥].

وهذا لا يعارض حقيقة أن "مفهوم المسرح كمنظومة من العلامات هو مفهوم قديم جدا. وعليه، فإذا كان تاريخه لم يدرس بطريقة منتظمة، فذلك لأن السيميولوجيا المسرحية المعاصرة استلهمت في البداية علم اللسانيات العام والتحليل السيمانطيقي للنتاج الأدبي وسيميولوجيا الفن[٢٦]".

وهنا ينظر للمسرح بوصفه أحد ألوان الأداء الفكري الأيديولوجي الإنساني، الذي يؤدي في موضوعه وظيفة نقل التجارب الإنسانية بطريقة خاصة تعتمد على نظام العلامات، وتختص بنقل بواطن الذات الإنسانية ومشاعرها ودوافعها وقيمها ومعتقداتها، وتاريخها، وموقفها من العالم ومن الوجود، في حيزات زمانية ومكانية محددة معقولة ولا معقولة، حيث يكمن المعقول في اللامعقول ويكمن الموقف الجاد في العبث وهي مفارقة وخصوصية مسرح اللا معقول. الذي يصرخ فيه أصحابه صرخة احتجاج في صورة مرتبكة ظاهرًا متزنة باطنًا. كونها تنبع عن إحساس المبدع بالعالم من حوله وإدراكه السليم لموقعه من الإنسانية التي هو جزء منها.

إن البنية المتزنة التي تصبغ النصوص المسرحية، إنما تنبع من بنية متزنة للعناصر الاساسية التي تكونه، وأهمها بناء الشخصية، والتي تتعدى الفهم المباشر للذات والموضوع، فتؤدي الشخصية من خلال أدوارها المتعددة والمتفاوتة، ينتج عن هذا الدور الوصول إلى المعاني التي تتكشف أثناء الممارسة السيميائية.

من هنا تنبع أهمية دراسة وتحليل سيمياء الشخصية في المسرح والتي تؤدي إلى استكناه مركز الجذب الفني في العمل المسرحي، وتفكيك الفاعلية الحيوية للحوار والأفعال التي تتشكل على أساسها القضايا الجوهرية التي تناقشها المسرحية، والآراء والمواقف التي تتبناها فهي " تُبنى تدريجيًا بواسطة عناصر مبثوثة طيلة النص، بحيثُ لا تتم صورتها النهائية إلاّ في الصفحة الأخيرة من الأثر".[٢٧]، كما أن الشخصية التي تنوب عن المبدع والتي تقوم بنشر أفكاره لابد أن تتخذ عدة أبعاد فهي: " ليست مجرد صورة لشخص مرجعي وإن كانت بتكونها تحيل عليه".[٢٨] وهذا ما يعلل الإشارات المرجعية التي يزخر بها النص والتي دفعت النقاد إلى تصنيف العلامات، وفقًا للدلالات التي تؤديها، دلالية أو ثقافية أو مرجعية.

الشخصية الأيقونية:

تكون الشخصية في مسرح العبث في ذاتها أيقونة. لأنها تتعلق بتمثيل الذات، وتكون الذات بمواقفها ومشاعرها وتوجهاتها، هي الغاية من فعل البناء اللغوي للنص ف"يستنتج من الميزة الغائية للفعل إنه حصيلة غاية الذات.ولكن من الضروري تمييز مفهوم.أولًا، هناك الذات الأساسية التي هي منشئ الغاية، ثم هناك الذات التي تقوم، بشكل مكشوف، بأداء الفعل، والتي قد تكون مماثلة للذات الأساسية.ولكنها قد تكون أيضًا مجرد أداة للذات، وبالتالي ذات جزئية لا غير. طبعا ليس من السهل رسم الحدود الفاصلة بينهما... إن التمايز (بين الذات الأساسية والجزئية) في المسرح يمكن أن يذهب إلى حد أبعد، لأن الفعل في المسرح قد أقصي عن إطاره العملي وتنقصه الغاية

الخارجية. كما أن إدراك الذات، أي إدراك الكائن الذي يؤدي الفعل بشكل نشط، يبرز عند الجمهور من خلال الحدث أكثر مما يحصل في أي مكان آخر"[٢٩]

كما يوضح أمبرتو إيكو أن الأديب بإمكانه أن يخلق العلامة والتي هي شيء ما لتحل بديلًا عن أشياء، وتكون العلامة هنا هي الذات التي تحل بديلًا عن الموضوع "إن علامة أو ماثولًا هو شيء يحل بدلًا من امرئ أو شيء ضمن علاقة ما، أو تحت عنوان ما، وهو معد لكي يخاطب أحدًا. أي يخلق في ذهن هذا الشخص علامة متعادلة أو علامة ربما كانت أكثر اتساعًا، وهذه العلامة هي التي ينشئها (لدى المتلقي) أدعوها تعبير العلامة الأولى. تلك العلاقة تحمل بديلًا عن شيء، أي عن موضوعها الخاص، والحال أن هذه العلامة إنما تحل بديلًا عن هذا الموضوع دون أن تمثله في علائقه كلها، بل تؤثر الرجوع إلى فكرة دعوتها أحيانًا"[٣٠]. وهذا الاتساع يتضمن الشخصية في المسرح، لأنها توجد داخل بنية متكاملة من الاستراتيجيات الفنية، والتي هي كذلك بنية متصلة من العلامات وتستخدم للدلالة على المضمون الفكري والثقافي المعالج داخل النص، ولا يمكن أن توجد مستقلة، كظاهرة قائمة بذاتها إنما تتعاون مع الأنظمة العضوية التي تتبع عنها، أنظمة المجتمع، والأنظمة الثقافية التي يستقيها منها الأديب "هذه الحقيقة – حقيقة أن العلامات ليس لها وجود كظواهر منفصلة مستقلة، بل توجد داخل أنظمة عضوية – إحدى السمات التنظيمية الأساسية في اللغة... وهذا التنظيم يتضمن قواعد ربط العلامات المستقلة في ترتيب – جمل – وذلك طبقًا لمعايير اللغة المعطاة، هذا المفهوم الأكثر اتساعًا للغة يمتد ليشمل كل مجالات الأنظمة الاتصالية في المجتمع الإنساني"[٣١]، وهنا تصاغ هذه السمات التنظيمية في المسرح في بنية متزنة متوازنة من العلامات.

نظرًا لإمكانية التوسع في مقاربة العلامات وتحليلها، فإن معالجة الشخصية الأيقونية في المسرح تدخل ضمن هذا التوسع، بوصف المسرح أحد مجالات الأنظمة الاتصالية والذي تتوفر فيه العلامات بطريقة مخصوصة، وبوصف الشخصية تمثل

عالمًا متكاملًا من الأفكار وراءها، ولأن الأفكار يمكن أن تمثل علامة في ذاتها فإن دراستها دراسة سيميائية تفضي إلى مقاربة العديد من المواقف الأيديولوجية والثقافية في النص المسرحي، وهي في مسرح العبث تتوفر بطريقة قابلة أكثر وأكثر للتطبيق.

تمثل الشخصية السيميائية بعدًا جوهريا في مسرح العبث، لكونه يعتمد على الأبعاد الإيحائية والرمزية للشخصية من ناحية، ويعتمد بشكل عام على التشكيل الصوري للشخصيات في العرض المسرحي من ناحية أخرى، ولذلك يحاول الكاتب المسرحي أن يرسم ملامح الشخصية وصورها بالكلمات وتكون بمثابة مرآة للقارئ، ومعرض للصورة الذهنية عنده، وبديلة مؤقتة عن خشبة المسرح.

كما اعتبر هامون "الشخصية مدلولًا لا متواصلًا قابلًا للتحليل والوصف وهذا المدلول عبارة عن جمل تتلفظ بها الشخصية أو يتلفظ عنها، وتعتبر مجموعة أوصاف الشخصية ووظائفها ومختلف علاقاتها (معاييركمية) المكون الأساسي لمدلول الشخصية".(٣٢)

ومقاربة الشخصية المسرحية سيميائيًا، تنطلق من الوظيفة الأدبية لها، وينبغي ان نؤكد على أنها ليست الوظيفة الوحيدة "فمفهوم الشخصية ليس مفهومًا أدبيًا محضًا، وإنما هو مرتبط أساسًا بالوظيفة النحوية التي تقوم بها الشخصية داخل النص، أما وظيفتها الأدبية فتأتي حين يحتكم الناقد إلى المقاييس الثقافية والجمالية ومن هذه الناحية، يلتقي مفهوم الشخصية بمفهوم العلامة اللغوية حيث ينظر إليها (كمورفيم) فارغ في الأصل، سيمتليء تدريجيًا بالدلالة كلما تقدمنا في قراءة النص"(٣٣). وتكون دراسة الشخصية بوصفها العلامي أو السيميائي، أي بوصفها أيقونة، تكون بمثابة نظرة على المورفيم الممتلئ بالفعل بالدلالات، وهو صاحب الموقف المحدد.

فقد قسم تشارلز ساندرز بيرس العلامات تقسيمًا ثلاثيًا إلى (الأيقونة– المؤشر– الرمز) واقترح أن الأيقونة تقوم على مبدأ التشابه، و"إن المبدأ المتحكم في العلاقات الأيقونية هو التشابه. فالأيقونة تمثل موضوعها من خلال التشابه بين الدال والمدلول في المقام الأول، ومن الواضح أن هذا المبدأ من العمومية بحيث يفترض معها أن أي نوع من التشابه بين العلامة والشيء يكفي – من حيث المبدأ– ليقيم علاقة أيقونية،إن الأيقونة علاقة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل سمات تمتلكها خاصة بها هي وحدها.. فقد يكون أي شيء أيقونة لأي شيء آخر، سواء كان الشيء صفة أو كائنًا فردًا أو قانونًا، بمجرد أن يشبه هذا الشيء ويستخدم علامة له"[٣٤].

لذا اقتضت طبيعة الدراسة المقارنة أن نركز البحث على العلامات المسرحية ذات الوظيفة الدلالية عند نقاد السيميائية ومنهم تشارلز ساندرز بيرس،هذه العلامات ترتبط بطريقة بناء الدلالة في المسرح من ناحية المبدع، وكذلك بمشاركة المتلقي في بناء وتلمس الأثر الحاصل في النفس والناتج عن الدلالة التي قصد المبدع توصيلها ومشاركتها وتتمثل العلامة ذات الوظيفة الدلالية– كما سبق– في الأيقونة، وتتمثل هنا في الشخصية الأيقونية.

الشخصية الأيقونية في مسرحية فصد الدم:

يُمكِّننا النظر لمنطلق سعد الله ونوس[٣٥] في بناء الشخصيات في مسرحية فصد الدم، من تلمس البعد السيميائي لأفكار الشخصية، إذ يبدأ المسرحية بالتصريح بالمواقف التي انطلق منها في المسرحية، يقول سعد الله ونوس في مقدمة المسرحية:"كتبت هذه المسرحية في نهاية عام ١٩٦٣، كان الوطن العربي ممزقًا.أنظمته الوطنية تتذابح بعضها مع بعض بشراسة أشد من صدامها مع الأنشطة اللاوطنية.. كانت الإذاعات تتشاتم، وتتسابق على تخديرنا بأغاني العودة تبشر بها أصوات المغنين الجهورية، ويخبرنا بها العندليب، والدوري، وعصفورة الوادي. في تلك

الفترة كان ميلاد المقاومة حلمًا، وأمنية شبه يائسة.. وكنت أتصور أن ميلادها لن يتم إلا إذا بتر كل فلسطيني بخاصة، وكل عربي بعامة نصفه المعطوب. نصفه المشلول بالأوهام والأكاذيب والخوف.. باختصار كان على كل منا أن يفصد دمه كي تنطلق الشرارة.. وتولد المقاومة "[٣٦]. وهوهنا يؤكد هدفه من خلق هذه الشخصية التي تعاني الفصام الذهاني، وتتبادل الأدوار، إذ تحضر واحدة وتغيب الأخرى في مطاردة وجودية، تدل على فكرة التشتت والضياع. والشخصيتان في الحقيقة شخصية واحدة.

تتمثل الشخصية الأيقونة والتي تجسد سيمياء الفقد الإنساني في مسرحية فصد الدم في شخصية عليوة "وهو شاب في حوالي السابعة والعشرين، متهدل، يوحي منظره بشيخوخة حقيقية، وينم وجهه المتغضن وذقنه الطويلة وعيناه الذكيتان عن انهيار ساخر ومدرك. ثيابه مشعثة مهترئة كالمزق. يحمل في يده زجاجة خمر مليئة تقريبًا، وفي مشيته بعض الترنح "[٣٧]، يمثل عليوة الإنسان فاقد الأمل فاقد العزم فاقد الإرادة الحرة.

أما علي هو"شاب في السابعة والعشرين. للوهلة الأولى يحسب المتفرج أنه عليوة نفسه. فله قامته وملامحه، ويرتدي الثياب المهترئة ذاتها. لكن عندما يمعن المرء النظر تتكشف الفروق الجوهرية، فهو متماسك، يوحي منظره بصلابة حقيقية لا تفسدها سمة التردد التي تغالب قسوة وجهه، وصرامة عينيه الحازمتين.. في خطواته الواثقة نسغ انتفاض كاليقظة" [٣٨]

إذن عليوة هو ظل علي أو علي هو ظل عليوة، أو هما علامة وأيقونة تحيل للمواطن العربي الممزق الضائع اليائس ولكن في أعماقه ومن داخله صلابة، صلابة الكرامة والتي تطرقها مدقات السلطة ومدقات الظلم حتى تكاد تحطمها، وبالفعل تحطم جزءًا كبيرًا منها، إذن عليوة هو الجزء المحطم من الذات، وعلي هو الجزء الذي يقاوم تيارات القمع والقهر، هما الشخص ذاته، وهما المثقف العربي ذاته، وهما المواطن

العربي ذاته، وهما الظل، ظل الرجل، ظل الإنسان. في زمن الشتات والتمزق. وكيف يصبح الشعب مخمورًا بعد التشرد والتشرذم والضياع الحقيقي والمجازي" ماذا يمكن للمشردين والمسرحين من الوجود أن يصنعوا ؟ تبرق عيناه لا.. ربما كان ذلك صحيحًا في بعض اللحظات. لكن ما أن تلسع هذه النار المقدسة لسان المرء وحلقه حتى يشعر فجأة أن الوجود كله يصخب في داخله. ويبتعد كل شيء. ينزلق إلى فجوة عتم وكأنه الكابوس البعيد"(٣٩). ويختار عليوة الانزلاق والانزواء في الفجوة شريطة أن يصمت ضميره ويتوارى ويكف عن مطاردته.

يصور ونوس حالة الخواء التي انتابت الفرد في فترة الستينات ومعاناة الشعوب العربية مع الحروب والدمار وما حل بالشعب الفلسطيني بعدها، هناك إنسان عربي خائف يائس يحمل داخل نفسه بقايا من عز تليد وكرامة، هذا الإنسان قسمته الحروب والنكبات وما ترتب عنها من قتل وخراب ودمار وضياع الأرض والوطن، قسمته إلى قسمين فصار رجلين في رجل، الأول منهما مخمور مغيب فاتر العزم ساخر، والثاني يقظ قوي مصمم صاحب قضية مثابر شاب، يبحث الثاني عن الأول ليقتله ويسترد ذاته الضائعة، في مرحلة البحث هذه لا يكون هذا الرجل رجلًا إنما يكون ظلًا، يتبع صاحبه يتحرك وينمو يتابع الضوء والوقت يتمدد وينكمش، لكنه يبقى ظلًا سرابًا، وأين صاحب الظل؟!

يظل صاحب الظل الفاقد لكل شيء في رحلة بحث عن ذاته، يرى علي أنه سيجد ذاته إذا ما قتل عليوة وأزال الجزء الفاسد في نفسه، يريد التخلص منه ومن سخريته وعجزه وعقله الغائب المخمور، يريد يقظة ربما تمكنه من استرداد بيته وأرضه الأأمانة التي أراد أبوه أن يبقى ليحافظ عليها.

الظل وصاحبه والظلال المتداخلة تتمثل في علي وعليوة، وهما الشخص نفسه الذي انقسم على نفسه، ونبذ بعضه البعض ولفظ بعضه البعض، وقررالجزء السليم في

الأخير أن يواجه هذا البعض الطالح الفاسد، وأن يبتر هذا الجزء المتعفن المتخاذل الانهزامي من نفسه وهو الآن يبحث في نفسه عن هذا الشق المائل المعطوب، ليطهره وينقيه من دنس التخاذل والتكيف المقيت مع الأوضاع المخزية و يظهر من كلام عليوة أن علي هو نفسه وأنه هو بعض علي، وأن كلًا منهما يتناوب الظهور والانزواء في ظل بعضهما البعض " إنه يبحث عني الآن. اسمعوا .. كان يتلامح في عينيه لمعان غريب متوحش.. وكان ينتشر على قسماته تصميم مفزع.. لا أعرف ما الذي ركبه ؟ فات وقت طويل.. آه .. يا لعذابي! دائما في مواجهتي. أراه في مرآتي، في خلوتي، في لحظات حزني. وعيناه القنفذيتان مغروزتان في صميمي".

ويظل يسترجع كيف كانت نفسه منسجمة مع بعضها قبل موجات الفقد وقبل الهزائم، كيف حاول أن يعيش بعدما حل بأبيه وأمه وبيته ووطنه " عليوة: كنا متفقين كما لا تتخيل.يشدنا الحزن، والجوع والخوف بسماط واحد.لا شباك .. لا شكوك.. لا فواصل. نذرف الدمع في حضن الام المهدومة، وننزف الشجون آهات، ونلتهم الكتب، ونستمع إلى الخطباء. وكانت الضوضاء المشتعلة توقد بقايا ضوء لطالما تقوتنا منه. لكن سرعان ما هدأت الضوضاء، وانطفأت بقايا الضوء. ذلك.. ماذا أسميه؟ إدراك ناصع كبياض الثلج "(٤٠).

هذا الإدراك الذي قرر علي على أثره الخروج من الظل، أدرك أن الحياة في غفلة ليست حياة، وتتبعث العبثية من الحوار المتقطع والصراع الوهمي المشتد في النص المسرحي، كما تلعب الجماعة الصامتة دورًا، حين يحاورها علي مرة وعليوة مرة والصحفي مرة. ويظل السارد يصفها ويكرر: "تجتر الجماعة حركة هز الرؤوس المتتابعة الموحية بأقسى أنواع الخواء الحزين" تتكرر الجملة طوال المسرحية. وتتكرر في صفحة واحدة خمس بل ست مرات، ليلف الخواء الحزين المشاهد، والجو العام للنص.

كما يُدخل ونوس في ثنايا النص المسرحي مشهدًا للأب والأم وهما يفران من القصف في الحرب التي طالت بيوتهم، في صورة فلاش باك لعليوة الذي تذكر الأب والأم والصغير، وقد اختار ونوس ألا يسميهم فأطلق عليهم (الرجل، المرأة، الطفل) ماذا تجدي الأسماء هي ليست قصة فرد وإنما قصة شعب بأكمله، قصة إنسانية بأكملها.

"نرى بيتًا صغيرًا من غرفتين، وردهة واسعة تفضي إلى الصالون.. تحيط به من اليمين والخلف حديقة مزدهرة تجتاحها جموع متتالية من الأطفال والنساء وبعض الرجال.. ثمة صرخات، وكلمات جماعية تتكرر طيلة المنظر مبحوحة، ممسوسة الخارج كالأصداء.

الرحيل.. الرحيل.. يسبون النساء يقتلون الأطفال- جريًا.. جريًا.. يقتلون كل حياة.. يهجمون كالغيلان"(٤١).

وقد أدخل ونوس المشهد حتى يشير إلى الأسباب التي دمرت عليوة الجانب الفاسد في الإنسان العربي، وجعلته على ما هو عليه، وكذلك الأسباب نفسها التي تبقي على إنسانية علي ويردنا إلى احتمال علي للأمانة ومحاولته التخلص من عجزه ويأسه ويرجع إلى ميراث أبيه الذي رفض التخلي عن الأرض:"

الرجل: ... ستصيبنا لعنة الأرض، وستنبذنا الأرض. كلا.. أسرعي. لن أدعهم يدنسونه...

المرأة: هل فكرت في ابننا؟

الرجل: من أجل ابننا أبقى. سأصون له البيت. بيتنا الذي شيدناه بنزف الدم. تأملي كيف خرب الخائفون حديقتنا.تأملي ما حل بأزهار البنفسج الغالية... أقسم أنني لن اترك الأوساخ تفترس غبطة البيت. سأكنسه كل يوم. سأغسل حجراته .. ولن يقتربوا

منه أبدًا.. حتى أنفاسهم الوخمة سأدفع هباتها حازمًا سيبقى البيت.ينبغي أن يبقى البيت وإلا..."(٤٢)

"الرجل: لن يكون زوجك إذا لم يثبت إخلاصه للأمانة.

المرأة: أية أمانة؟!

الرجل: أمانة الأرض والبيت."(٤٣)

والنتيجة أن الأرض ضاعت وضاعت معها الذكريات وضاعت معها الجذور ضاع البنفسج واحترقت ودمرت الحدائق، وضاع زهر العمر، الذي كان لابد له من ضوء ينبعث من دفء العائلة ليتفتح ويزهر، ويبعث الشذى في الأفق الممتد برحابة الحرية والعزة والكرامة، لكن هيهات، هذا كله ضاع قُتل الأب الذي أراد أن يحمي البيت ويبقيه لابنه، وضاعت الأم وسرق اللصوص البيت، وتشرد الولد وتقطعت أوصال نفسه، ولم يكبر ليصبح رجلًا، بل كبر ليصبح شبحًا، ليصبح ظلًا "عليوة:اندثر البيت.. وغرس مكانه على أشلاء الأمانة والبنفسج، من يدري ماذا غرسوا مكانه ؟! ربما ثكنة.. ربما مقهى.. أو ربما ملهى ليلي ترقص فيه كل نغولات العالم على انغام الأمانة البطلة.(تلتم قسمات وجهه بتقزز) العظمة الإنسانية! (يصرخ) في عالم جيفة لا يعيش إلا المتجيفون. هذه حصيلة عمر لعين عاشني.. وغشني. (فترة) يا إله محمد.. إنني أتحول فجأة إلى ممثل.(يسمع وقع اقدام، فيرتعد) ثانية..ثانية.الغبي ضحية غبائه. والذكي ضحية ذكائه.. ليس إلا الضحايا.."(٤٤).

انعكس الواقع السياسي العربي على مسرح سعد الله ونوس، فقد نبع من طبيعة الأحداث السياسية والاجتماعية المرتبطة ارتباطاً حتميًا وثيقًا بالإنسان في أول الأمر، بروحه وذاته وموقفه من الحياة ، بعيدًا عن السلطة وأنظمة الحكم، نبع من كل ذلك شعورًا ممضًا بالخواء والعجز وقلة الحيلة، والنص هنا يضمن رؤية واعية لتلك الأحداث

ويسجل موقفًا للمثقف وللمبدع في خريطة وحركة التاريخ، وإن كانت الرؤية في قالب العبث واللامعقول، فإن الأوضاع كذلك تفرض على المبدع الانطلاق من تلك البنى النصية، وتلك السياقات التي بدأت عالميًا، وواصلت الانتشار وإثبات الوجود القوي الفاعل.

من هنا تنبعث شرارة لروح التحرر التي تنبذ الوضع الذي حُبب للنفس الضعيفة أن تركن إليه، وهو ما رفضه المبدع وثار عليه وحاول جاهدًا نقله وتمثيله، سعى لمقاومة القوى الهدامة التي تناهض الوجود الحر للإنسان العربي، وتخرجه من دائرة الظل، ومن دور الظل، إلى المقدمة والمقاومة.

أراد علي أن يخرج بذاته من هذا الظل، لكن عليوة يقاوم يرى نفسه فريسة، ذبابة "عليوة:... إن الفرائس لا تملك تقريرًا ونحن آه يا رفيق. ما نحن إلا هوام سقطت في شرك القرارات المجنونة العاتية.. ويتخلع الكيان.. يتفكك ويتناثر في طين الوخم الشامل.(يصمت برهة، وكأنه يستيقظ) المرة الثانية.. حين يتخلع الإنسان، يبحث عن نفسه في تأدية الأدوار والتمثيل، ويقينًا لا يسرني ذلك"(٤٥).

يرى عليوة أن الراحة في الغفلة وأن يبقى بمعزل عن الصراعات،وألا يلقي بالًا للأحداث السياسية وما يترتب عليها من كوارث اجتماعية، وتداعيات ثقافية، يرى أن يبقى في الأوحال والمستنقعات التي تخلفها أمطار الصراعات. لأنه يقف هناك وحيدًا بمفرده في مهب الريح ولا يقابل إلا بالخذلان من الإخوة والأهل والأصدقاء،ها هو يتحدث عن الأمة وكيف سطا اللصوص على بيتها واستعمروه"عليوة: نعم أعني تلك التي كانت تملك بيتًا جميلًا على هامش البلدة...

الشاب: التي سطا اللصوص على بيتها.

عليوة: والتي لا يفتأ يعدها الأقرباء بطرد اللصوص والتحرير.

الشاب: ما أكثر ما يعد الأقرباء!

عليوة: وعود كالرمل"(٤٦)

يبدو لنا الآن كيف يعكس ونوس في نصه تلك الرؤية التي تنقل التجربة بأبعادها المختلفة، والتي تعكس – وبوضوح – كذلك موقفه الأيديولوجي من واقعه وواقع الإنسان العربي بشكل عام، وذلك من خلال رؤيته الإبداعية المسرحية، منذ بواكير تجاربه المسرحية ومنها هذا النص، مسرحية فصد الدم. حتى إنه يتحدث بوضوح عن النظام رغم طبيعة النص وانتمائه لمسرح اللامعقول ‘فإن الحوار ينم عن مواقف المبدع في بعض المواضع بشكل شبه مباشر يقول: "الصحفي: النظام. نعم النظام. الحقيقة ما الإنسان ؟ مجرد مسمار زهيد في عربة النظام الهائلة. فاصغ إلي جيدًا إذا أردت أن تعرف نظامنا الخاص. السيد يريد ديمومة الحكم. وديمومة الحكم تقتضي رضى الشعب. ورضى الشعب يقتضي مظاهر الوطنية والبطولة والصلاح، وقضيتكم أكثر القضايا حساسية، وأنسبها لارتداء جلابيب الوطنية والبطولة والإصلاح، وإذن فليكن ضجيج. ولتدق الطبول، ثم أنا رجل يجالد الدهر ليعيش. العيش يفرض تنفيذ رغائب رئيس التحرير. ورئيس التحرير ينمي ثراءه ومكانته بتنفيذ رغائب السيد. ويدور حجر الطاحون.. يدور ويدور طامسًا ضجيج الشاتمين وهلوسة الصاخبين، لا يتلكأ، لا يتعثر.يتغير السيد، ويتبدل حبر المطابع لكن الحجر لا يتلكأ.. لا يتعثر.. ويدور. يدور ويدور إلى ما لا نهاية "(٤٧)

والرؤية سوداء مريرة واقعية إلى درجة مخيفة، ويلاحظ أنه يتوجه كثيرا للجمهور، في محاولة لمشاركته التجربة، مستفيدًا من طبيعة الفن المسرحي، الذي يكتب ليعرض في الأساس، وهو بذلك يحقق غايتين الأولى إذكاء روح المقاومة ورفض الواقع، ونبذ السلبية والتواني في الجمهور في تلك الفترة التي احتشدت فيها الأحداث الصعبة، وعانت فيها الشعوب، والثانية أن ينقل للأجيال التالية الحال التي كان عليها

المثقف ومجتمعه، عل الأجيال تتعلم الدرس. وهو بهذا يخاطب الوعي الجمعي على مر الأجيال والعصور، وهي وظيفة المثقف والمبدع والفنان الملتزم الأساسية. وقد وعى ونوس هذا الدور ونقل تلك الأفكار في أعماله "لذلك حرص ونوس على ضرورة أن يكون الجمهور مشاركًا في العمل بعيدًا عن عنصر الإيهام الذي من شأنه أن يخدر المشاهد، حيث أكد علي أهمية العلاقة التي تربط بين الممثل الذي يشكل محورًا من محاور الإبداع، والجمهور الذي رأى فيه أنه المدخل الصحيح للحديث عن المسرح، بوصف المسرح ظاهرة اجتماعية يمكن من خلالها تحقيق الثورة وخلق الوعي الفكري بالقضايا السياسية الملحة"[٤٨] ولذا يقول على لسان علي في المسرحية:

"علي: بربكم انطقوا. تكلموا أي شيء..أي شيء.. حجارة منخورة.. ومفتتة."[٤٩]

ويصف كذلك حالة الإنسان العربي في وقته يقول: "عليوة: أريد أن أغفو.. أن أتمدد وأغيب مرتحلًا عن السخف والذكريات ووعي المستحيل. يا صحاب كل المدركين والناضجين يبصرون انسداد الأفق بالمستحيل، فلم نناطح الأوهام بعدئذ؟"[٥٠].

ثم يعود ليؤكد على الحل بعدما نقل الواقع، الحل في فصد الدم الفاسد، فقد كان ينشد من تصويره للضياع والشتات والتمزق في نفس الإنسان العربي، أن يعري الحقيقة أمام المجتمع، وينشد بعدها أن تنطلق المقاومة في فلسطين وفي العالم العربي، وأن تحافظ على جذوتها حتى يتحقق الاستقلال، وتعود الأرض كما صرح في بداية المسرحية قال: "و بعد أن ولدت المقاومة، هل يمكن أن تستمر(المقاومة) بمعناها الشامل وأن تتواصل إلا إذا واصل كل منا فصد ما فسد من دمه، وما تخثر؟ إنها عملية كل يوم وهي تزداد الآن إلحاحًا إذا أردنا أن يتحرك التاريخ إلى الأمام، لا أن يستنقع في المذابح والانتكاسات والهزائم. في عام ١٩٦٣ كتبت أحلم. ومازال الحلم درسًا وضرورة" [٥١].عندما حاول المثقف المبدع جهده في زمنه، لم يمكن له أن يتنبأ بأن الحلم مازال درسًا وضرورة حتى بعد عشرات السنين.

الرجل الظل يحاول تنقية نفسه والخروج من ظله المشين ولن يتحقق ذلك في عالمه هذا العالم الذي يستلب حريته، ويستلب بيته، هذا العالم الذي ينفيه وهو على أرضه، هذا العالم الذي ينتهك حرمة إنسانيته وحقه في الوجود يقول علي مقاومًا عليوة، مقاومًا الظل:" علي: بعد تنقية النفس من ذبابها، وتهويتها من عفونتها يستيقظ القدر.

عليوة: معًا عاقرنا المستحيل. معًا ذقناه.. معًا تعلمناه.. فلم التحامق؟

علي: ووحيدًا يا عليوة أبصرت موت المستحيل واندثاره. هنالك عهد مقطوع يا عليوة أم نسيت؟"(٥٢)

ويسترجع مشهد المرأة والرجل والبيت والأمانة والابن، ليصل إلى مواجهة روح العدم التي دبت في جسد الإنسان والمجتمع حتى يفيق الجميع من غفلتهم، وحتى يفروا من براثن الضعف والتخاذل، والتشوش "علي: لابد أن تنتهي يا عليوة. فأنت القيد والظلام.. أنت الطحلب والعشب السام.

عليوة: حذار.. فأنا أيضًا العقل والمنطق .. ولولاي لما كنت إلا طيشًا ونزقًا، وضجيجًا بائرًا. الواقع إنك لست بعيدًا عن هذه الحالة مذ ركبك حمق إقصائي.

علي: الشق المعطوب من عقلي. أؤمن بالبتر وليمنحني الله القوة. بعزم آن للمتبلد أن تصحو دماؤه، فتنشد في موكب المنبعثين من اليبوسة والرقاد الطويل.

عليوة: لو سمعك صديقي الذي يحلم الآن بأرضه الطاهرة .. المغسولة من المماحكات والكذب والضياع، لأضاف الشعر إلى خطابتك.يا رجل هل عميت ؟ ألا تبصر أمامك صلابة السدود المائعة؟

علي: السدود الحقيقية في الداخل. أما سدودك، فطين رخو سرعان ما يتهاوى إذا ما انزاحت الأولى."(٥٣)

يفوح الآن شذى الأمل، الأمل في المستقبل، الأمل في الأخوة، والإنسانية " علي: ليس من يهتم بالرمم.. أما حين تندلع نيران القدر متوهجة بحقد الآباء وعذابات الضحايا، فإننا سنغتصب من الأقرباء واجبهم، ومن الأسرة الإنسانية مسؤوليتها. ولكن لابد قبل ذلك من فصد الدم الفاسد.. الدم الميت المسود.. كل الذين ينسون أو يحاولون، كل الذين يرضون هزيمتهم خائنين الأصل والوعد.. باحثين عن الراحة والتلاؤم.. "(٥٤)، وعندما يخرج كل هذا العفن من جسد المجتمع، ينهض بحيوية وقوة ويتناسى دعة التخاذل الكاذبة. التي يتشبث بها عليوة والذي يريد أن يحيا في الظل منزويًا، وما أحقرها من حياة:

" عليوة: سوف أحيا بهدوء لن أزعجك البتة.

علي: مهاجمًا أريد أن أبدأ..

عليوة: تستطيع أن تبدأ.. لن أفوه بعد اليوم بكلمة.. سأحيا في الظل منزويًا عن عينيك.

علي: لا بدء قبل الفصد. أنت خدر يا عليوة، ولا يملك الخدر أن يكون شيئًا آخر..

عليوة: آه.. ارحمني.. أحب أن أحيا، وأرتشف متع العيش الهادئ المنزوي. أحب أن أفر من تاريخي، وأذوب في غمرة العالم بلا شكل. وبلا ملامح. أنغرز في الأرض...."(٥٥)

هذا التشوش الذي يخيم على عليوة هو ما يفوح في الأرجاء، وهو ما خلق المأساة التي لن تنتهي إلا بالاعتراف بالمشكلة ومعالجتها، ومصارحة النفس ومكاشفتها بعيوبها فيقول علي:

"علي: من يعرف نفسه لا يبغض بواطنها المعلولة، لكنه يرفضها. وبالحل.. يقهر القلب والألفة يسلخها عنه. ومن هنا ستستمد الطلقة الأولى نبلها، آه لا أكرهك يا عليوة.

لا يمكنني أن أكرهك. إنك بعضي.. غير أنني أريد ان أبرر نفسي.. ولن يكون ذلك مادمت موجودًا"(٥٦)

"علي: أولى المعارك أقساها (يطعنه).

عليوة: محاولًا الهرب والذود عن نفسه آخ بحق الأرض والرحم.. إنك تقتل بعضك.. تقتل نفسك.. آه

علي: نفسي تنزف فاسد دمها، لا أكثر.. يطعنه

عليوة: متهاويًا قتلتني.. قتلتني..

علي: تموت ليحيا أمل، أحبك وأرفضك. لكي نلبي نداء الأرض؟ لا مفر من أشق التضحيات. الآن فصدت دمي، ولم يبق إلا أن أبدأ..... لكن يبقى صمتكم.. يبقى صمتكم (٥٧).

حاول ونوس في نهاية مسرحية الفصل الواحد (فصد الدم) أن يغيرقليلًا – من وجهة نظر علي في المسرحية – النظرة الفلسفية التشاؤمية للعالم والوجود التي تبناها كتاب مسرح العبث، تلك الحركة "التي أخذت من الفلسفة الوجودية جانبها السلبي التشاؤمي الذي يقول بوحدة الإنسان الوجودية واغترابه في عالم يناصبه العداء، وباستحالة التواصل على أسس موضوعية، وجعلت من هذه الأفكارأرضيتها وإطارها المرجعي"(٥٨). لكن هذه النظرة التشاؤمية وملامح الاغتراب في العالم والتشتت والضياع، وما نقله ونوس على لسان عليوة والجماعات التي تعبر عن أقسى أنواع الخواء الحزين، وجدت وتجسدت عند يوجين يونسكو في مسرحية الرجل ذو الحقائب "والمفارقة هي أن مسرح العبث يعترف بغياب المطلق ولكنه في نفس الوقت يستحضر هذا المطلق المفقود طول الوقت عندما يجعل التحسر على هذا الغياب والبكاء عليه

موضوعه الأساسي الواحد"[٥٩]، هذه الحسرة ولدت شعورًا بالذنب والمسئولية تجاه الأحداث في العالم تبناها كتاب المسرح مثل ونوس ويونسكو. وتبنوا التعبير بعلامة الشخصية الممزقة للإحالة إلى قضية إنسانية عظمى، تمس الوجود الإنساني بأكمله، وهي السلام العالمي.

الشخصية الأيقونية في مسرحية الرجل ذو الحقائب:

يُستخدم التعبير بالعلامة الأيقونة في مسرح العبث العالمي للإشارة إلى الرجل الظل الفاقد لكل شيء، ففي مسرحية الرجل ذو الحقائب ليوجين يونسكو[٦٠]، أُطلق عليه اسم الرجل الأول، اسم عام يحمل سمة التنكير والتسطيح،وهو شخص يحمل حقيبتين وينتظر في محطة قطار في مدينة، ليبدأ رحلة وجودية للبحث عن ذاته، من هو، من كان، من عائلته، أين بيته، هو رجل ضائع مشتت لا يعرف في أية مدينة هو، ولا في أية سنة هو، يبحث عن هويته وانتمائه وجذوره، ويحمل الحقيبتين طوال المسرحية، وينتقل من مكان إلى مكان، ولا يجد الراحة ولا الإجابة عن تساؤلاته في أي مكان يذهب إليه، كما يتعرض لصراع من نوع ما، في كل مكان يذهب إليه، وقد اختار يونسكو أن يطلق عليه اسم الرجل الأول، وهي سمة ما في مسرح العبث ؛ لأن "القارئ لمسرح العبث نادرًا ما يجد فيه شخصيات متفردة محددة الملامح في إطار سياق احتماعي تاريخي محدد. فشخصيات هذا المسرح تقترب إلى حد كبير من النمط الإنساني الذي كان يقوم بدور البطولة في المسرحيات الدينية في العصور الوسطى وكان يسمى ببساطة الإنسان... أي رمز جميع البشر"[٦١]، وهنا يونسكو اختار جميع الأسماء في المسرحية وفقًا لهذا المبدأ، فذكر الشخصيات بصفاتها أو وظائفها مثل (الرجل الأول –الرجل – الرجل الثاني – الرجل الثالث – الرجل الآخر– الرجل العجوز– الرجل ذو المجداف – الرجل ذو الزي الرسمي – الرجل ذو الزي الروماني– الرجل في النافذة – المرأة – المرأة العجوز– المرأة الأولى – المرأة الثانية – المرأة الأولى الأخرى– المرأة الثانية الأخرى – المرأة المسنة– المرأة الشعبية – المرأة

الشقراء– العجوز الأول – العجوز الأولى – العجوز الثاني – العجوز الثانية – الشاب– الشابة– السيد –السيدة – الزوج)، وهناك الشخصيات التي سماها باسم وظائفها، مثل (الطبيب والممرضة والجندي) وغيرهم.

وهو هنا يشير بالعلامة إلى قضية مهمة وشائكة، كما ينقل القضية إلى العموم، إلى عموم الإنسانية، ويخرجها من دائرة التجربة الشخصية، وهي سمة لازمة في مسرح العبث، كما تؤكد على ارتباك وتشوش الإدراك عند الإنسان بخصوص وجوده وموقفه من الحياة، ومن نفسه، ومن إخوته في الإنسانية، وهو ما ترتب عن تواتر أزمنة الحروب في العالم. وتعتبر السيميائية وعلاماتها الأيقونية هي الطريقة المثلى للتعبير عن مثل هذه القضايا والتي تتوافق مع رؤى المبدع مثل يونسكو فقد "آمن يونسكو بأن التجربة العميقة ليس لها كلمات، فكلما شرحت نفسي، فهمت نفسي أقل"[٦٢] وقد مثل الخوف من ظلم العالم هاجسًا كبيرًا في حياة يوجين يونسكو ؛ لأنه بحث " طيلة حياته وفي كل أعماله، عن أن يجعلنا نقاسمه رعبه: رعب من الديكتاتوريات السياسية، ورعب من الآخرين ومن غياب التواصل معهم– وهو في ذلك شبيه بوجوديي النصف الثاني من القرن العشرين – ورعب من الشيخوخة، ورعب من المادة، ورعب من الألم، ورعب من التقاليد العائلية ومن التنظيم الاجتماعي البرجوازي، وفوق كل هذا وذاك، رعب من الشرط الإنساني، مما نتج عنه رؤية مرعبة للعالم وللآخرين ولنفسه"[٦٣]

يشرع الرجل عند يونسكو في رحلة البحث عن الذات الضائعة، وبقاياها المحطمة، ويؤكد على حالة التشتت التي تلم به فلا هو يعرف في أي زمن هو، ولا من يصادفهم في رحلته، مثل الرسام أو الرسام الذي قابله في المحطة "الرسام: لعلمك، أنت هنا في أمان على شاطئ نهر السين، أنت هنا في أمان، ضع عنك إذن هذه الحقائب، ولا تخش شيئا، هذا أفضل مكان لانتظار القطار أو المترو الذي سيوصلك إلى الفندق.

الرجل الأول: هل تعتقد أن القطار سيصل أو المترو؟

الرسام: نحن في عام ١٩٣٨م، باريس التي تتدفق حياة وحيوية، أو عام ٤٢ أو عام٥٠.

الرجل الأول: عام ١٩٥٩م باريس ميتة.. مازلت لا أدرى إذا كنت في عام ١٩٣٨م أو في عام ١٩٥٩م.

الرسام: ٩٣٨، فما يزال هناك نظام، أو ربما كنت مخطئًا، أنكون في عام ١٩٥٠؟"[٦٤]

كما لا يعرف في أية مدينة يكونون، باريس أم البندقية، الرسام يقول نحن في باريس، والرجل ذو المجداف يقول في البندقية، تداخلت المدن والعواصم، ولم يعد يلزم التفريق بينها، لأن الإنسان الذي خربت نفسه الأحزان والهموم لم يعد يفرق المدن، أو لم تعد نسبة مدينة بعينها غلى دولة بعينها عملية ذات جدوى، ويلات الحروب دمجت الحدود الجغرافية للمدن في عقل الإنسان، وشوهت معالمها ومناظرها أمام ناظريه " الرجل ذو المجداف: جئت لأصحبك إلى الفندق مع حقائبك.

الرجل الأول: أجئت بالقارب؟ هل نحن في البندقية؟

الرجل ذو المجداف: لا. أبدًا...

هنا في باريس منذ فيضانات عام ١٩١٠، نتجول في قارب من باب الحذر. لقد تحولت نصف الشوارع إلى قنوات.

الرجل الأول: لدينا إذن مدينة البندقية داخل باريس.

الرجل ذو المجداف: كما أن لدينا باريس داخل البندقية. حدثت بينهما توأمة. أمر غريب. تميل العواصم للتحول إلى جزر أو خلجان.ألا ترى أنه أمر يدعو للقلق؟"[٦٥].

كما أنه لا يعرف أهله، لا الأم والأب ولا الأجداد، هو في حالة تشتت تام، وضياع تام، هويته مضطربة، لا يعرف لماذا يرتحل، لكنه يعرف أنه لا يستطيع التوقف، وحوار الشخصيات في المسرحية يبرز إحساس التوتر وعدم الشعور بالأمان والارتباك الذي حل بالرجل:

" الرجل الأول: يبدو لي.. يبدو لي.. بلى، أنا أعرف هذه الضاحية القديمة.

هل سبق أن رأيتكما؟ منذ وقت طويل. من أنتما ؟ أنتما..

المرأة العجوز: اترك متاعك. ألست متعبًا من الترحال؟ أنت تهيم على وجهك بلا هدف.

الرجل العجوز: نحن جداك لأمك.

المرأة العجوز:أنا جدتك وهو جدك.

الرجل الأول: لا انا لا أعرف هذه الأماكن. لم يسبق أن جئت إلى هذا المكان.

المرأة العجوز:مع أن هذا موطننا الأول.

...

الرجل الأول: لماذا ذهب الجد ؟

المرأة العجوز: ذهب يختبئ كي يموت.

الرجل الأول: كنت أظن أن الأمر قد حدث. أجل، أذكر ذلك، لقد مات في الغرفة المنخفضة في الطابق الأرضي، في فقر مدقع. وأنت يا جدتي هل أنت ميتة ؟

المرأة العجوز: أنا، أنا ميتة؟ "[٦٦].

اختلط الأحياء بالأموات والواقع بالحلم، أصبح العالم مكانًا مظلمًا كئيبًا، نظرا للظلم الذي وقع على الإنسان فيه، ونظرًا لسيادة العنصرية بين البشر من جنس لآخر ومن قومية لأخرى، وما اندلعت الحروب إلا لتضخم الشعور بالتميز و الاستحقاق عند بعض الأجناس فوق الأجناس الأخرى، وعندها يتوه الإنسان الذي يحمل في داخله بقايا إنسانية، لا يفرق الآن بين ماضيه وحاضره ومستقبله، ولا يرى املًا ولا عزاءً في أي منهم، وهاهو الرجل الظل عند يونسكو يريد أن يعرف أصوله وأن يعرف إلى أين ينتمي، كما ينبه بطريقة غير مباشرة على اضطهاد البشر لبعضهم البعض، ومدى قسوة العالم:

" الرجل الأول: أعرف الآن، أعرف لماذا أتيت. إنه القدر الذي قاد خطواتي. ولكني سعيد بوجودي هنا. أتيت كي أعرف الاسم الحقيقي لأم جدتي... هذا هو ما أريد معرفته.

الموظف: هل كانت تنتمي إلى جنس مضطهد ؟ إلى جنس مدان ؟ في هذه الحال يجدر ألا تبحث. فالاضطهاد قد تكون له عواقب. ونتائج سيئة على سلالتها.

الرجل الأول: أريد أن أعرف أصولي. أريد أن أعرفها بأي ثمن."(٦٧)

عندما يفقد الإنسان هويته، يفقد الشعور بالتميز، ويشعر أنه بلا سمة، وبلا ملامح، وبلا هدف ولا دور في الحياة، وهو النوع المنشود خلقه من الشعب في العالم، لتظل الأنظمة الحاكمة فارضة لسيطرتها، ومحكمة لقبضتها، كما رأينا عليوة يريد العيش بسلام منزويًا في ركن من الأركان،ويبدو أن الرجل في مسرحية يونسكو طال به العهد على هذه الحال، فقرر أن يرتحل بحقائبه والتي تحمل بقايا نفسه، قرر أن يرتحل بحثًا عن دوره في الحياة، بحثًا عن حياة جديدة، يتجدد فيها الأمل ولن يحدث هذا إلا بهوية جديدة وروح جديدة، تلبس ثوبًا فاتحًا، بعيدًا عن الظلام والسواد الذي صبغ

العالم، وهذا يحدث عندما يتغير الاسم (الوسم) كذلك:

" الرجل الأول: كم هي جميلة جدتي، متألقة الشباب...

الموظف: لقد استعادت شبابها، يا سيدي، ذلك لأنها غيرت اسمها الذي كان يفصلها عن العالم ويغرقها في الشيخوخة.

الرجل الأول:بتغييرها لاسمها، لم يكن أمامها إلا استرداد شبابها "[٦٨]

حمل الرجل الشعور بالذنب على كتفيه، لكل أطفال العالم، من قُتل ومن شُرد ومنُ يتم منهم، وهو شعور يوجين يونيسكو، فقد" كان يونيسكو أحد أبناء جيل الحزن.. وأحد رجال النكبة.. وشاهد عيان للمجازر البشرية ولإفلاس الجهود الإنسانية التي بذلت لإيقاف الحرب... كان أبعد نظرًا كان يبحث خلف هذا كله.. ويعلل الحوادث الحاضرة ويقارنها بحوادث قديمة، قبل الميلاد"[٦٩]. وقد ظهر هذا في حوار الرجل، في مسرحية الرجل ذو الحقائب:

" المرأة: لن تقتلا أطفالًا. لستما قتلة.

الرجل العجوز: لست خائفًا أتحمل وزر جرائمي. سأقتل آخرين أيضًا إن لم يستطيعوا منعي.

الرجل الأول: ولكني لا أستطيع أن أعيش وأنا أحمل ذنوبي. أنا على الأقل لم أقتل أطفالًا. لماذا إذن تأنيب الضمير الذي يثقل علي ولا أستطيع أن أبرأ منه ؟

المرأة: كلنا قتلنا أطفالاً ولكن دون قصد منا "[٧٠]

يظهر من الحوار السابق صورة ذهنية سيميائية عن نفس معذبة عايشت تجارب مؤلمة مريرة، إذ" كان يونسكو من أطفال الحرب العالمية الأولى، وشب ليعيش

ويلات وآلام الحرب التي أنتج عظم خطوبها وفداحة نكباتها، في عقول الجماهير تعطشًا بالغًا إلى إقامة عالم ينظم على أنماط جديدة خير من النظم الماضية، ولم تمض فترة طويلة حتى أعقبت الحرب العالمية الثانية الحرب العالمية الأولى وخرج يونسكو كسائر شباب أوروبا من شقاء وآلام، مرحلة مضنية ماضية إلى نيران أعظم حرب مروعة عرفها التاريخ.. حرب اتخذت من الكرة الأرضية بأسرها تقريبًا ميدانًا شاسع الأطراف لنيرانها الآكلة ومناجل الموت الحاصدة، وخلفت في أعقابها الجوع والشقاء والفوضى"(٧١)

وهو يفرق هنا بين ثلاثة أصناف من البشر، وموقفهم من المذابح والمجازر في العالم، موقف الرجل الذي لم يقتل أطفالًا، ويرى أنه لا ذنب له في القتل، ويتعجب من شعوره بالذنب وهو موقف المبدع الملىء بشعور الالتزام والمسئولية نحو الإنسانية،وموقف الرجل العجوز الذي قتل وسيقتل، ويعرف جرائمه ولا يكترث وهو موقف الشعوب التي تساند وتؤيد حكوماتها في الحروب وما يسفر عنها من مجازر يروح ضحيتها الأطفال، كما حدث في الحروب العالمية، وفي الحروب في الوطن العربي، يؤيدون القتل والخراب والدمار ما دام ذلك يعود عليهم بالنفع، ويبقي بلادهم في موضع السيطرة، عسكريًا واقتصاديًا، وهناك موقف المرأة العجوز التي تقر بأن الجميع يقتل الأطفال بصمته وسكوته عن الحق، ولا شعور بالذنب حينئذ لأن القتل لم يكن عن عمد، قتلنا الأطفال ولكن دون قصد منا. ويعود مرة أخرى ليبرز الشعور بالذنب الذي أثقل ضميره وجعله يتردد في هويته وانتمائه حتى اختلط عنده كل شيء يقول:

" الرجل الأول: سائح أجنبي. جئت من باريس. في الواقع، لا أعرف ما إذا كنت أجنبيًا أم لا.

المرأة: إنه لا يعرف حتى إن كان أجنبيًا أم لا، معنى هذا أنه أجنبي. وإن كان لا يعرف فمعنى هذا أنه مثقل الضمير.

الرجل الأول: أؤكد لك أني لم اقترف ذنبًا. لم أخطئ في شيء.

المرأة: ليس أنا من يحكم على الأمر. ثم إني لا أفهمك."[٧٢]

يمكن الربط بين معنى تشتت الرجل في المسرحية وغربته، ومعناه في حياة يونسكو، كونه ابتعد عن بلاده وارتحل من رومانيا إلى فرنسا، فترة من الزمن، وعاد إليها مرة أخرى،لكنه هذه المرة كان غريبًا غربة لامنتمية، غربة ثقافية واجتماعية، " لقد انسلخ يونسكو عن وجوده الاجتماعي وتعامل مع الكتابة المسرحية من خلال الطفل بداخله فأخذ يكتب ليفهم الفلسفة والناس والمجتمع بدلًا من أن يستخدمهم ليفرض وجهة نظره على الجمهور، لذلك استطاع أن يحرر شخوصه المسرحية ... لتطرح نفسها كما هي بمجرد وجودها ببساطة "[٧٣] مما ولد عنده شعورا بالعزلة عن الآخرين، نظرًا لعدم الاستقرار في حياته، ربما أحب أصوله في رومانيا، لكن ربما أحب الحياة في باريس أكثر، فلم يلبث أن عاد إليها،وهكذا عاش مشتتًا، مضطرب الانتماء، وهو هنا فريسة لهذا الاغتراب، كما "كانت نظرته للحياة وفلسفته التي انطلق منها ليعبر عن الوجود كما يراه.. كان كل ذلك مبنيًا على تأمل عميق مشوب بالخوف واليأس واللاجدوى"[٧٤] وهو هنا ظل بالمعنى الحرفي، وهكذا الرجل الظل هنا في مسرحية الرجل ذو الحقائب، هو ظل لفريسة، وفريسة للظل:

"الشاب: قف مكانك !

الرجل الأول: لا أحمل في حقائبي سوى مواد غير ضارة.

الشاب: كلمة السر.

الرجل الأول: لا يترك الرجل فريسته. والجواب ؟

الشاب: الفريسة لا تترك ظلها "[٧٥]

وتتجلى أقصى ملامح الضياع والغربة والتشتت في الاسم، لا أحد يعرف اسم الرجل، ولا حتى الأوراق الرسمية تفيد في معرفة اسمه:

"الشرطي الثاني: في بطاقة الزيارة، اسمك فيلار... وعلى البطاقة الشخصية مكتوب مارتي أو مارلي، لا أرى جيدًا، أو ربما فاردي.

الرجل الأول: بل موفتي. لا أعرف أنا نفسي. ربما كان حرف الميم هو حرف السين وقد كتب بشكل خاطئ أو ربما....."[٧٦]

في ذلك الزمن في عالم يضج بخراب الحرب العالمية الثانية والآثار الناجمة عنها مع قارئ كان مستعدًا لتلقي أفكار من يحدثه عن فجائعية وعبثية العالم في آن واحد وبطريقة ازدواجية متناقضة حينئذ بدأ يونسكو يصيغ الحالة العامة للعالم والحالة الخاصة لإنسان هذا القرن الممزق، للرجل الذي لا يعرف اسمه، ولا يستطيع من حوله تأكيد هويته، وبدأ يكشف من خلال الجنون واللامعقول واللاترابط في الحوار – بدأ يكشف عن الجانب المؤلم الكامن خلف فوضوية ظاهرة في مسرحية الرجل ذو الحقائب. كما أنها تترجم منطلقات يونسكو في مسرحه والتي تشير إلى أيديولوجيته وموقفه يقول يوجين يونسكو أنه منذ طفولته كانت نظرته للعالم مغايرة عن أترابه من الأطفال: "كنت شديد الانتباه، كثير الاندهاش. أحتفظ بصور لتلك الفترة، كنت ارى بعينين مستديرتين تمامًا، تنظران إلى العالم وأنا مندهش من وجودي"[٧٧]

كما يصور كيف تغير الحرب كل شيء في المدن وفي العالم، وحينها يحاول الإنسان التشبث بشيء ما، يظن فيه الخلاص من حالة الفوضى والضياع التي يعيشها، فيتمسك بالأشياء ربما يجد فيها العوض عن العالم الآمن الذي فقده "الشرطي: سر في خط مستقيم المدينة مستديرة، ستجد الأكاديمية القديمة وهي الآن محتلة عسكريًا وهي ليست الأكاديمية التي نعنيها تابع سيرك، ستمر حتمًا في شوارع بلا منازل أو

بمنازل مشتعلة، ولكن بعد ذلك، أسفل الساحل ستجد منازل أصدقائك مطمورة بعض الشيء. لا، لا سأحتفظ بحقائبك كرهن.عندما تنتهي من رحلتك، أعيدها إليك.

الرجل الأول: ماذا سأفعل من دون حقائبي؟

لا جواز سفر ولا حقائب. لم أسأل عن اسم الشارع.

لم أعد أعرف لغة البلد. كما أنه كتب باللاتينية أيضًا، وقد نسيت اللاتينية. ماذا أفعل؟ في خط مستقيم كما قال."[٧٨]

تداخلت اللغات، وتداخلت المدن، وتغير كل شيء، وعمت الفوضى، وصار الرجل وظله في صراع للبقاء، وصراع للخروج من الجنون، ويونسكو قد مزج في مسرحه بين طاقات اللغة– والتي تظهر في تلاعبه بالحروف[٧٩] – وبين والدلالة المؤلمة والعبثية والواهية في الوقت نفسه للأشياء: مثل الحقائب هنا في مسرحية الرجل ذو الحقائب، وهناك مشهد المحاكمة بشأن الخضر والفاكهة، والأسمنت وغيره، وهناك أيضًا الكراسي في مسرحية "الكراسي"، وأقداح القهوة في "ضحايا الواجب" والأثاث بشكل عام في "المستأجر الجديد"، والفطر في "أميدي، أو كيف تتخلص منها". كل هذه المسرحيات كتبت خلال النصف الأول من الخمسينيات، وأسست للمكانة الأساسية التي احتلها يونسكو في تاريخ المسرح الحديث[٨٠].

مثلت الشخصيات الأيقونية السيميائية علامات ذات ابعاد إيحائية دالة على واقع العالم، وحقيقة الموقف الإنساني، الذي يحتاج إلى صرخة ووقفة، تغير مسار الأحداث إلى الأفضل، حتى ينعم الإنسان بعالم مسالم، وربما كانت هذه نظرة مغرقة في التفاؤل، فالعالم هو العالم بوحشيته وعنصريته وقسوته منذ زمن كتابة النصوص وحتى الوقت الراهن، على الأقل بالنسبة للشعوب الفقيرة المستضعفة.

استخدم كل من ونوس ويونسكو، وسيلة الإبداع المسرحي التخييلية، لنقل قضية إنسانية قومية وعالمية غاية في الحساسية، وهي قضية السلام العالمي، كل منهما بمنظر مختلف، ولكن بوسيلة مشتركة للتعبير، وهي النظام الإشاري أو نظام العلامات الذي تمثل في بناء شخصيات في النص المسرحي، تتقارب كل منها في الحالة العامة والموقف من العالم، لكن ونوس أوجد الحل وقام بتنفيذه، بينما ترك يونسكو الحلول معلقة، وترك النهاية مفتوحة.

هنا يكون البعد الإنساني قد جمع بين توجهين تفصل بينهما الحدود اللغوية والجغرافية، فقد اجتمعا على استحالة التوقف عند لحظات الفقد والضعف والضياع، في عالم يخيم عليه ظلام الاستبداد والقمع والقهر، ويضج بظلال الموت والدمار.

الشخصية السيميائية بين المسرحيتين:

أول ما يلاحظ من نقاط التلاقي بين سيمياء الشخصية في المسرحيتين، هو اختيار الأسماء، ونوس اختار اسمي علي وعليوة[٨١]، وهو اسم عربي شعبي منتشر في البلدان العربية، لا يدل على خصوصية، وإنما هو علم بصفة التنكير، وباقي الشخصيات في المسرحية، أطلق عليها (الشاب – الموظف– الصحفي)، وكذلك يوجين يونسكو، الذي استخدم الأسماء فقط للدلالة على حالة الارتباك واضطراب الوعي والإدراك عند الشخصيات، لكن كل الأسماء حملت سمة التنكير والتعميم، وهي سمة عامة في مسرح العبث. وأراد بهذا كل من ونوس ويونسكو أن يصور حالة عامة من التشتت والضياع والتمزق الإنساني رحلة بحث عن الذات، يشعر فيها كل فرد منهم بمسئوليته تجاه مجتمعه وجماعته وعالمه.

في مسرحية فصد الدم، لم يذكر ونوس المكان، لكنه مكان ما في الوطن العربي يسوده الخراب والدمار كما صرح في بداية المسرحية، والزمان صرح أنه في عام ١٩٦٣، لكن يونسكو خلط الأماكن والأزمنة. ودمج بين العواصم والبلدان.

وكذلك في مسرحية فصد الدم، ضاع البيت الذي حاول الأب الحفاظ عليه وضحى بروحه من أجله وحل محله ثكنة عسكرية أو ملهى، وكذلك البيوت في مسرحية الرجل ذو الحقائب احترقت ودمرت وضاعت معالم المدن وتم احتلالها عسكريًا. وهنا فقدت الشخصية الوطن، وضاع عندها حلم الاستقرار.

من سمات تصدع الذات في كذلك، أن فقدت الشخصيات في المسرحيتين الأم وهي مصدر الأمان والاستقرار، يقول عليوة: (كان لنا أم... وكانت تضحك)، ويقول الرجل (أمي العزيزة المسكينة، كيف استطعت العيش بدونها. والواضح اشتراك الشخصيات وتلاقيها في عدة سمات وملامح وعلامات تحيل إلى توحد موقف هذه الشخصيات من الأحداث.

كما تلتقي الشخصيات بين مسرحية فصد الدم، ومسرحية الرجل ذو الحقائب، في موقف كل منهما من ذاته ونظرته للعالم من حوله، فيتمنى عليوة أن يترك ولا يحاسبه أحد ولا يتوقع منه أحد النهوض والمقاومة، بغض النظر عن النتائج المترتبة على من حوله، نتيجة لهذا التخاذل والانزواء.

كما يتمنى الرجل أن يأخذ أوراقه ويرحل، رغم أنه هائم على وجهه في هذه الرحلة اللامعقولة، لكنه لا يأبه لما يحدث في العالم من حوله هو يريد الانغلاق على نفسه والرحيل، لا يعلم من أين ولا إلى أين، إنما هو مستعد لمساعدة الجناة ما داموا قادرين على منحه الأوراق التي يريد. كما فعل مع الطبيب الذي قتل العجائز والذي وعده وعدًا كاذبًا بتنفيذ ما يريد.

يتمنى عليوة أن ينضم إليه الجميع في تخاذله وتنصله من المسئولية، وكذلك يتوسل الرجل للجماعة من السياح أن تقبله بينها، ويحاول إقناعهم أنه ينتمي إليهم،

يونسكو لا يستطيع التخلي عن قضية الإنسان وموقفه الوجودي في العالم بعد الآثار المدمرة الناجمة عن الحروب، وكذلك ونوس في موقفه ضد السلطات المستعمرة وتخاذل أهل القضية وتخاذل الأقرباء. ونوس في تلك الفترة كان يتمنى الإصلاح ومولد المقاومة، ورأب الصدع المتغلل في أعماق النفس عند كل عربي، ويونسكو كان يتمنى أن يتغير موقف البشر تجاه بعضهم البعض، وأن يحل السلام العالم.

لازمت الشخصيات في المسرحيتين العديد من العلامات الدالة على الفقد والتشتت والضياع كما ظهر في الحوار بطبيعته التي تتسم بعدم الترابط، كما تتسم الأحداث بالارتباك، وفي اللغة التي تنزاح عن اللغة المعتادة في المسرح من حيث بعض الألفاظ، وكذلك تلاعب يونيسكو بحروف الكلمات، وهي علامة سيميائية على الحالة التي تنتاب الشخصيات، ويتسم بها النص.

الخاتمة

بعد تلك القراءة السيميائية المقارنة للشخصية الأيقونية في مسرح العبث عند سعد الله ونوس ويوجين يونسكو، وبتوظيف المنهج المقارن الموضوعي من وجهة نظر سيميائية، يظهر التقارب والتشابه، في موقف الإنسان من الحروب، ونظرته للأحداث من حوله، وكذلك الأسباب الدافعة لتوظيف موضوع الفقد والتشتت والضياع، في المسرح العربي والعالمي.

التماثل بين القيم الفكرية التي تحرك المبدع، وتلزمه بمسئولية ومهمة إصلاحية ناحية مجتمعه، وإخوته في الإنسانية، رغم تواري ذلك الموقف وراء شبكة من البنى السيميائية والعلامات ذات الدلائل المختلفة، والاستراتيجيات النصية المتعددة والمتشعبة، والمتداخلة في آن واحد.

تماثلت الأسباب والدوافع فتماثلت السبل والوسائل، فتماثلت النتائج، وتبنى الأديب المبدع الإفصاح عن صرخة اعتراض ورفض لطريقة تعاطي الإنسان مع غيره ومعايشته له، في مجتمعات مختلفة متباينة وجغرافيات منفصلة ومتباعدة، والثابت هو قسوة العالم، وظلمته وتوحشه.

الهوامش

(١) إسماعيل بن صفية: سيمياء الفضاء المسرحي، مجلة التواصل الأدبي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة باجي مختار/ عنابة، ع١، يونيو ٢٠٠٧م، صـ ٢٠٧، ٢٠٨.

(٢) يراجع: أسماء محمد عبد الحميد: مسرح صلاح عبد الصبور دراسة في ضوء نظرية التلقي، رسالة دكتوراه، جامعة أسيوط،٢٠١٨م، يراجع المبحث الخاص بدراسة مسرح صلاح عبد الصبور دراسة سيميولوجية للدكتور أحمد مجاهد.

(٣) محسن أعمار: مدخل إلى الدراسات السيميائية، مجلة علامات، المغرب. ع٢٠ ٢٠٠٣م، ص٩٩.

(٤) معجب سعيد الزهراني: في المقاربة السيميائية، مجلة علامات، جدة، السعودية، مج ١، ج ٢، ١٩٩١ م. صـ ١٤٥

(٥) عبد الجليل مرتاض: المقاربة السيميائية لتحليل الخطاب الإشهاري، صـ ١٥.

(٦) بيرو غيرو، السيمياء، ترجمة أنطون أبي زيد، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، باريس، الطبعة الأولى، سنة ١٩٨٤، ص٥.

(٧) لمزيد من التفصيل انظر كل من: خيرة عون: السيميائية والسيميولوجيا، مجلة العلوم الإنسانية – الجزائر ع١٧، ٢٠٠٢م، صـ٢٠٥ وما بعدها، معجب بن سعيد الزهراني: في المقاربة السيميائية، مجلة علامات في النقد الأدبي، النادي الأدبي الثقافي بجدة – السعودية، مج ١، ج٢، ١٩٩١م، صـ١٤٨ وما بعدها.

(٨) صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية. القاهرة/ مصر، ط،١٩٩٧. صـ ١٦.

(٩) محمد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧ م، صـ٢٣.

(١٠) فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص١٧.

(١١) منذر عياشي، العلاماتية وعلم النص، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ٢٠٠٤م، ص١٥.

(١٢) أمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصمعي، ط١، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٥م، ص١٦.

(١٣) روبرت شولز، السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٤م، ص١٣/١٤

(١٤) جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٩١م، صـ ١٨.

(١٥) روبرت شولز: السيمياء والتأويل: ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت، ط ١ ١٩٩٤، صـ١٥.

(١٦) يراجع: أسماء عبد الحميد، مسرح صلاح عبد الصبور في ضوء نظرية التلقي، مرجع سابق.

(١٧) إميل بنفنست، السيميولوجيا واللغة، ترجمة سيزا قاسم، مجلة فصول، المجلد ١، العدد ٣ أبريل ١٩٨١، صـ ٥٧.

(١٨) ينظر: عبد اللة الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، النادي الأدبي الثقافي، ط١، ١٩٨٥ م، ٤٨– ٤٩.

(١٩) رولان بارت، مبادئ في علم الأدلة، تر: محمد البكري، دار الحوار، الدار البيضاء، ١٩٨٦م، صـ٨٢.

(٢٠) أدمير كورية، سيمياء براغ للمسرح، دراسة مسرحية، عدد من المؤلفين، منشورات وزارة الثقافة، دمشق،١٩٩٧، ص٣٥.

(٢١) المصدر نفسه، ص ١٦

(٢٢) كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، ص ١٣.

(٢٣) المصدر السابق، ص ١٤،١٥.

(٢٤) كاوزان، حقول سيميائية، ص٦٧.

(٢٥) المصدر السابق، ص٥٨.

(٢٦) فلتروسكي، يري، سيميولوجيا تبحث عن ماضيها، ص٢٩.

(٢٧) الصادق قسومة،طرائق تحليل القصة، ج:١، دار الجنوب، تونس، ط٢، ٢٠١٥، ص ١٣٦.

[٢٨] يمنى العيد، الرواية العربية،المتخيل وبنيته الفنية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١١، ص ٤٤.

[٢٩] سيمياء براغ للمسرح: دراسات سيميائية، عدد من المؤلفين ترجمة أدمير كورية، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق ١٩٩٧م، صـ ١٣٧.

[٣٠] ايراجع أمبرتو إيكو؛ القارئ في الحكاية؛ التعاضد التأويلي في النصوص. ترجمة أنطوان أبوزيد، المركز الثقافي، بيروت ١٩٩٦، ص ٣٢.

[٣١] مدخل غلى السيميوطيقا: صـ ٢٦٨.

[٣٢] ينظر: قسومة، طرائق تحليل القصة، ص ٧٤.

[٣٣] جميل، مستجدات النقد الروائي، ص ١٧٢.

[٣٤] نصر حامد أبوزيد، سيزا قاسم: مدخل إلى السيميوطيقا مقالات مترجمة ودراسات، دار إلياس العصرية، بالقاهرة، ١٩٨٦م، صـ ٢٥١.

[٣٥] سعد الله ونوس (١٩٤١–١٩٩٧) مسرحي سوري. ولد في قرية حصين البحر القريبة من طرطوس. تلقى تعليمه في مدارس اللاذقية. درس الصحافة في القاهرة (مصر)، وعمل محرراً للصفحات الثقافية في صحيفتي السفير اللبنانية والثورة السورية. كما عمل مديراً للهيئة العامة للمسرح والموسيقى في سوريا. في أواخر الستينات، سافر إلى باريس ليدرس فن المسرح. مسرحياته كانت تتناول دوما نقدا سياسيا اجتماعيا للواقع العربي بعد صدمة المثقفين إثر هزيمة١٩٦٧، في أواخر السبعينات، ساهم ونوس في إنشاء المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق، وعمل مدرساً فيه. كما أصدر مجلة حياة المسرح، وعمل رئيساً لتحريرها. في أعقاب الغزو الإسرائيلي للبنان وحصار بيروت عام ١٩٨٢، غاب ونوس عن الواجهة، وتوقف عن الكتابة لعقد من الزمن. عاد إلى الكتابة في أوائل التسعينات. في ١٥ أيار (مايو) ١٩٩٧، توفي ونوس بعد صراع طويل استمر خمس سنوات مع مرض السرطان. يراجع: https://www.goodreads.com/book/show/41046127

[٣٦] سعد الله ونوس فصد الدم ومسرحيات ثانية، منشورات دار الآداب – بيروت، يونيو ١٩٨١، ص٦٥.

[٣٧] السابق، صـ ٦٧.

(٣٨) السابق، صـ٦٧.

(٣٩) السابق، صـ٦٨، ٦٩.

(٤٠) السابق صـ٩٢.

(٤١) السابق صـ ٧٢.

(٤٢) السابق صـ٧٣.

(٤٣) السابق صـ٧٤.

(٤٤) السابق صـ٧٥،٧٤.

(٤٥) السابق صـ٨١.

(٤٦) السابق صـ٨٣.

(٤٧) السابق صـ٨٨،٨٧.

(٤٨) محمد، بدوي، تجليات التجريب في المسرح العربي – قراءة في سعد الله ونوس، القاهرة: الهيئة العامة المصرية للكتاب، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الثالث، ١٩٨٢ م. صـ ٩٢.

(٤٩) سعدالله ونوس: فصد الدم ومسرحيات ثانية صـ٩٣.

(٥٠) السابق صـ٩٤.

(٥١) السابق صـ ٦٦.

(٥٢) السابق صـ٩٥.

(٥٣) السابق صـ٩٩.

(٥٤) السابق صـ١٠٠.

(٥٥) السابق صـ١٠٢.

(٥٦) السابق صـ١٠٢.

(٥٧) السابق صـ١٠٥،١٠٤.

[٥٨] نهاد صليحة: المسرح بين الفن والفكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٦م – صـ٨١.

[٥٩] نهاد صليحة: المسرح بين الفن والفكر، صـ ٨١.

[٦٠] ولد يوجين يونسكو أو أوجين إيونسكو في سلاتينا، رومانيا، لأب روماني ينتمي إلى الكنيسة الأرثوذكسية المسيحية وأم ذات أصول فرنسية ورومانية، وكانت من أتباع المذهب البروتستانتي) العقيدة التي ولد عليها أبيها وتحولت إليها والداتها التي كانت في الأصل مسيحية تتبع الكنيسة اليونانية الأرثوذكسية. يوجين نفسه تم تعميده وفقاً لعقيدة المسيحية الأرثوذكسية العديد من المصادر تشير إلى إن ١٩١٢ هي السنة التي ولد فيها، وهذا الخطأ حدث بسبب رغبة يوجين نفسه أن تتزامن سنة ميلاده مع السنة التي توفي فيها الكاتب المسرحي الروماني كاراجياله، الذي كان مثله الأعلى.

أصبح يونسكو عضواً في الأكاديمية الفرنسية عام ١٩٧٠. كما أنه حصل على العديد من الجوائز بما فيها جائزة مهرجان السياحة للأفلام عام ١٩٥٩؛ جائزة إيطاليا، ١٩٦٣؛ جائزة المسرح لجمعية المؤلفين، ١٩٦٦، الجائزة الوطنية الكبرى للمسرح، ١٩٦٩؛ جائزة موناكو الكبرى، ١٩٦٩؛ جائزة الدولة النمساوية للأدب الأوروبي، 1970؛ جائزة القدس، 1973؛ والدكتوراه الفخرية من جامعة نيويورك بالإضافة لكل من جامعة لوفان، ورك وتل أبيب .توفي يوجين يونسكو عن عمر ٨٤ في يوم ٢٨ مارس من عام ١٩٩٤، قامت الأكاديمية الرومانية بمنح عضوية مابعد الوفاة ليونسكو في عام ٢٠٠٩.

يراجع:

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A3%D9%88%D8%AC%D9%8A%D9%86_%D9%8A%D9%88%D9%86%D8%B3%D9%83%D9%88

[٦١] نهاد صليحة: المسرح بين الفن والفكر، صـ ٨٢.

[٦٢] يونس لوليدي: "مفهوم الكوميديا والكوميدي عند أوجين يونسكو."مجلة ثقافات ع ١٩,٢٠ (٢٠٠٧): ١٤٨ –١٥٤. صـ١٤٩.

[٦٣] يونس لوليدي: "مفهوم الكوميديا والكوميدي عند أوجين يونسكو صـ١٤٩.

[٦٤] يوجين يونسكو: الرجل ذو الحقائب، ورحلة إلى عالم الموتى، ترجمة نادية كامل، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ع٣٧٦، مايو ٢٠١٥م، صـ٦١.

(٦٥) السابق، صـ٦٢.

(٦٦) السابق صـ ٧٨.

(٦٧) السابق صـ ٨٠.

(٦٨) السابق صـ٨١.

(٦٩) علي عقلة عرسان: يونيسكو وبيكيت صـ ١١٦.

(٧٠) يوجين يونسكو: الرجل ذو الحقائب، ورحلة إلى عالم الموتى صـ٨٦.

(٧١) علي عقلة عرسان: يونيسكو وبيكيت. المعرفة، ع١٤٠ ، ١٩٧٣م ١١٣-١٢٩، صـ ١١٥.

(٧٢) يوجين يونسكو: الرجل ذو الحقائب، ورحلة إلى عالم الموتى صـ١١٧.

(٧٣) نورا أمين: كلمة في المسرح، كلمة في السينما، حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي، ع١١١، ١١٤-١٩٩٤،١٢٠م، صـ ١١٦.

(٧٤) علي عقلة عرسان: يونيسكو وبيكيت صـ١١٧.

(٧٥) يوجين يونسكو: الرجل ذو الحقائب، ورحلة إلى عالم الموتى صـ٨٨.

(٧٦) السابق ص ١٠٣.

(٧٧) أندره يوران: مقابلة مع أوجين يونسكو، ترجمة سعيد القضماني، المعرفة ع ١٢٦ ١٩٧٢م، صـ ١٣٢-١٤٠، صـ١٣٣.

(٧٨) يوجين يونسكو: الرجل ذو الحقائب، ورحلة إلى عالم الموتى صـ١١٥،١١٤.

(٧٩) تراجع هوامش المترجمة نادية كامل في مسرحية الرجل ذو الحقائب ورحلة إلى عالم الموتى، حيث أشارت في أكثر من موضع إلى تلاعب يونسكو بالحروف وكتابة كلمات متداخلة الألفاظ والمعاني مثل الخلط بين كلمتي باعوضة وفارس.

(٨٠) يراجع

https://www.independentarabia.com/node/200716/%D8%AB%D9%82%D8%A7%D9%81%D8%A9/%D9%8A%D9%88%D8%AC%D9%8A%D9%86-%D9%8A%D9%88%D9%86%D8%B3%D9%83%D9%88-

%D9%81%D8%A7%D8%AC%D8%B9%D8%A9-
%D8%A7%D9%84%D8%A5%D9%86%D8%B3%D8%A7%D9%86-
%D9%81%D9%8A-%D9%85%D8%B3%D8%B1%D8%AD-
%D8%B3%D8%A7%D8%AE%D8%B1-
%D9%88%D8%AB%D8%B1%D8%AB%D8%A7%D8%B1

(٨١) هناك أغنية من الفولكلور الشعبي المصري والعربي بعنوان (علي عليوة)، وكانت مشهورة منتشرة في الستينات والسبعينات، وقت كتابة المسرحية، وقد سبق توظيف أغنية علي عليوة في مسرحية الملك هو الملك لسعد الله ونوس، بإعادة صياغة للكلمات من فؤاد حداد وغناء محمد منير بما يتوافق مع موضوع المسرحية، وهنا يتلاقى ونوس مع توفيق الحكيم في توظيف أغاني التراث الشعبي، مثلما فعل الحكيم في مسرحية يا طالع الشجرة وهي من مسرح اللامعقول كذلك، ويمكن مراجعة دراسة لونوس عن مسرح توفيق الحكيم في: سعد الله ونوس:توفيق الحكيم ومسرح اللامعقول، مجلة المعرفة ع ٣٤، سنة ١٩٦٤.، وعن أغنية علي عليوة يراجع: https://www.elwatannews.com/news/details/6533738.

قائمة المصادر والمراجع:

١- أدمير كورية: سيمياء براغ للمسرح، دراسة مسرحية، عدد من المؤلفين، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق ١٩٩٧م.
٢- أسماء محمد عبد الحميد: مسرح صلاح عبد الصبور دراسة في ضوء نظرية التلقي، رسالة دكتوراه، جامعة أسيوط،٢٠١٨م.
٣- إسماعيل بن صفية: سيمياء الفضاء المسرحي، مجلة التواصل الادبي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة باجي مختار / عنابة، ع١، يونيو ٢٠٠٧ م.
٤- أمبرتو إيكو: السيميائية وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصمعي، ط١، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٥م.
٥- أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية؛ التعاضد التأويلي في النصوص. ترجمة أنطوان أبوزيد، المركز الثقافي، بيروت ١٩٩٦.
٦- إميل بنفنست: السيميولوجيا واللغة، ترجمة سيزا قاسم، مجلة فصول، المجلد ١، العدد ٣ أبريل
٧- أندره يوران: مقابلة مع أوجين يونسكو، ترجمة سعيد القضماني، المعرفة ع ١٢٦ ١٩٧٢م، صـ١٣٢–١٤٠.
٨- بيرو غيرو: السيمياء، ترجمة أنطون أبي زيد، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، باريس، الطبعة الأولى، سنة ١٩٨٤.
٩- جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٩١م.
١٠- خيرة عون: السيميائية والسيميولوجيا، مجلة العلوم الإنسانية – الجزائر ع١٧، ٢٠٠٢م.
١١- روبرت شولز: السيمياء والتأويل: ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١ ١٩٩٤.
١٢- رولان بارت، مبادئ في علم الأدلة، تر: محمد البكري، دار الحوار، الدار البيضاء، ١٩٨٦م.
١٣- سعد الله ونوس: فصد الدم ومسرحيات أخرى، منشورات دار الآداب – بيروت، يونيو ١٩٨١.
١٤- الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، ج:١، دار الجنوب، تونس، ط٢، ٢٠١٥.
١٥- صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية. القاهرة/ مصر، ط، ١٩٩٧.
١٦- عبد الجليل مرتاض: المقاربة السيميائية لتحليل الخطاب الإشهاري.

١٧- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، النادي الأدبي الثقافي، ط١، ١٩٨٥ م.
١٨- علي عقلة عرسان: يونيسكو وبيكيت. المعرفة، ع١٤٠ ، ١٩٧٣م ١١٣-١٢٩.
١٩- محسن أعمار: مدخل إلى الدراسات السيميائية، مجلة علامات، المغرب. ع٢٠ ٢٠٠٣م، ص٩٩.
٢٠- محمد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧م.
٢١- محمد بدوي: تجليات التجريب في المسرح العربي – قراءة في سعد الله ونوس، القاهرة: الهيئة العامة المص رية للكتاب، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الثالث، ١٩٨٢ م.
٢٢- معجب بن سعيد الزهراني: في المقاربة السيميائية، مجلة علامات في النقد الأدبي، النادي الأدبي الثقافي بجدة – السعودية، مج ١، ج٢، ١٩٩١م.
٢٣- معجب سعيد الزهراني: في المقاربة السيميائية، مجلة علامات، جدة، السعودية ، مج ١، ج ٢، ١٩٩١ م. صـ ١٤٥
٢٤- منذر عياشي، العلاماتية وعلم النص، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ٢٠٠٤م،.
٢٥- نصر حامد أبوزيد، سيزا قاسم: مدخل إلى السيميوطيقا مقالات مترجمة ودراسات، دار إلياس العصرية، بالقاهرة، ١٩٨٦م.
٢٦- نهاد صليحة: المسرح بين الفن والفكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٦م.
٢٧- نورا أمين: كلمة في المسرح، كلمة في السينما، حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي، ع١١١، ١١٤-١٩٩٤، ١٢٠م.
٢٨- يمنى العيد، الرواية العربية، المتخيل وبنيته الفنية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١١.
٢٩- يوجين يونسكو: الرجل ذو الحقائب، ورحلة إلى عالم الموتى، ترجمة نادية كامل، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ع٣٧٦، مايو ٢٠١٥م.
٣٠- يونس لوليدي: "مفهوم الكوميديا والكوميدي عند أوجين يونسكو."مجلة ثقافات ع ١٩,٢٠ (٢٠٠٧): ١٤٨ -١٥٤.

المواقع الشبكية:

1- https://www.independentarabia.com/node/200716
2- https://www.elwatannews.com/news/details/6533738.
3- https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A3%D9%88%D8%AC%D9%8A%D9%86_%D9%8A%D9%88%D9%86%D8%B3%D9%83%D9%88
4- https://www.goodreads.com/book/show/41046127