DOI: 10.21608/pssrj.2023.209018.1245

سيميائية النص المسرحي عند أسامة أنور عكاشة – مسرحية "في عز الظهر" أنموذجا

The semiotics of the theatrical text for Osama Anwar Okasha -A play in “fi eizi alzuhr” – model.

شرين جلال محمد أحمد[1].

[1] قسم الإعلام التربوي – كلية التربية النوعية – جامعة طنطا.

sheerengalal@gmail.com

سيميائية النص المسرحي عند أسامة أنور عكاشة – مسرحية "في عز الظهر" أنموذجا

شرين جلال محمد أحمد[1].

[1] قسم الإعلام التربوي – كلية التربية النوعية – جامعة طنطا.

sheerengalal@gmail.com

ملخص البحث:

يهدف البحث إلى التعرف على العلامات والدلالات والرموز السميائية في مسرحية" في عز الظهر" للكاتب أسامة أنور عكاشة، ولقد اعتمدت الدراسة المنهج السيميائي منهجا لتحليل النص المسرحي. وتوصلت الدراسة إلى عدد من النتائج أهمها: فقد استطاع عنوان المسرحية أن يبرز كإبداع متميز من منظور سيميائي، فالعنوان لم يأت اعتباطا من الكاتب بل قصديا، فبالرغم كون العنوان عتبة نصية تصنف ضمن خارجيات النص، إلا إن الكاتب قد أبدع في اختيار عنوان لصيق الصله بمضمون نصه، وأيضاً عمد الكاتب لاختيار أسماء لشخصياته بدقة وعناية فائقتين، فلم تأتِ عشوائية، وإنما سماهم بعد تفكير وروية ليلبس كل شخصية محدداتها التي أرادها، فأتت معظم الأسماء منسجمة ومطابقة لدورها ودلالتها في المسرحية، وأتت أخرى مخالفة لاسمها في تصرفاتها، وهذا مما زاد من فنيتها داخل المسرحية. ولقد كان لتطبيق النموذج العاملي الفضل الكبير في فهم وتتبع المسارات المحددة للشخصيات في النص محل الدراسة، ذلك أن تفكيك بنية النص من خلال فهم الصراعات والتفاعلية بينها وبين الأشخاص من جهة أسهم بقوة في إثراء النص، بالاضافة لما سبق فقد ظهرت علاقة المكان بشخصياته، حيث بدا المكان وكأنه يقدم يد العون للتعرف على أغوار شخوصه، ذلك أن القراءة الدلالية للمكان أبرزت ملامحها ، فالمكان هنا بناء تم تشكيله اعتمادا على الملامح الداخلية والخارجية لشخوصه.

الكلمات المفتاحية:

سيميائية، النص المسرحي، أسامة أنور عكاشة، مسرحية في عز الظهر.

The semiotics of the theatrical text for Osama Anwar Okasha -A play in “fi eizi alzuhr” – model.

Shereen Galal Mohamed Ahmed.
Department of Educational Media, Faculty of Specific Education, Tanta University.
sheerengalal@gmail.com

Abstract:

The research aims to identify the semiotic signs, connotations, and symbols in the play “In the High Noon” by Osama Anwar Okasha. The study adopted the semiotic approach as a method for analyzing the theatrical text. The study reached a number of results, the most important of which are: The title of the play was able to stand out as a distinct creativity from a semiotic perspective. The title did not come randomly from the writer, but rather intentionally. Despite the fact that the title is a textual threshold that is classified among the externalities of the text, the writer was creative in choosing a title that is closely related to the content. The writer also deliberately chose names for his characters with extreme precision and care. They were not random, but he named them after thinking and deliberation to give each character the specifics he wanted. Most of the names were consistent and identical to their role and significance in the play, and others contradicted their name in their behavior, and this increased their artistry. Inside the play. The application of the factor model had great merit in understanding and tracking the specific paths of the characters in the text under study, as deconstructing the structure of the text through understanding the conflicts and interactions between them and the people on the one hand contributed strongly to enriching the text. In addition to the above, the relationship between the place and its characters appeared, as it seemed The place seems to offer a helping hand in identifying the depths of its characters, because the semantic reading of the place highlighted its features. The place here is a structure that was formed based on the internal and external features of its characters.

key words:

Semiotics, theatrical text, Osama Anwar Okasha, a play in the middle of the day

مقدمة:

تعتبر السيميائية من الحقول المعرفية الهامة في مجال الدراسات الحديثة، وقد بدأ ظهورها في القرن العشرين على يد كلا من عالم اللغة السويسري "فردينان دي سوسير" والمنطقي الأمريكي " تشارلز بيرسو" ومن بعدهما " رولان بارت" و" إمبرتو إيكو" وغيرهم، فالسيمائية تهتم في مجملها بتفسير معاني الدلالات والرموز والإشارات الداخلة في مجالات اللغة والفن والأدب...، وفي مجالات أخرى كالرياضيات وعلم النفس وغيرهما (حليمة مسعودي، 2020، 7).

فهي منهج يغوص في تقصي المعاني واكتشافها في أشكال الانتظامات التعبيرية الظاهرة داخل النص، الذي يعتبر نسيجا من العلامات المتبلورة في ضوء علاقة الإنسان بعالمه الخارجي، فهي تبحث في فيزيقية النص الأدبي " رواية كان أو قصة أو مسرحية" لذا فهو يتقصى في مجملها تمظهراته التي قد تكون أشكالا أو أصواتا أو ألوانا بقصد كشف طبيعة العلاقات التي تفاعلت من أجل إخراج هذا الموضوع في صورته الحقيقية.(مريم سماعيلي،2018، 1).

وقد حظيت السيمائية بمكان متميز بين الدراسات اللغوية والنقدية الحديثة، ونالت اهتمام كثير من الباحثين الغربيين والعرب، وقد اضطلع المسرح بنصيب كبير من الدراسات السيميائية، حيث باشر منذ مطلع القرن العشرين التعرض لعدد من القراءات المختلفة، والتي استمدت أدواتها التنظيرية والتحليلية ومفاهيمها المنهجية من خلال التطور الذي شهدته ميادين العلوم الإنسانية، فحوت هذه القراءات بداخلها مفاتيح اتخذتها مدخلا للدخول إلى عالم المسرح، فكشفت الأبعاد الجمالية الدلالية وخصائصه الفنية (رضا رحموني،2015، 6)

فالنص المسرحي الدرامي يمثل نسقا من العلامات المختلفة، تحيط بها بنى لغوية وغير لغوية، أو مجموعة من العناصر الدلالية التي تحدد من القراءة السيميائية الدلالية، والتي تكشف عن خبايا المعنى بقراءة مستنيرة، وممارسة يدعو إليها الخطاب النقدي، مما تجعل عملية النقد ممارسة للمعنى، وكاشفة له في تجلياته، بخاصة عند تطبيقها في النصوص الدرامية ذات التركيب الجمالي الهادف.(رضا رحموني،2015، 7)

وقد حظي النص المسرحي باهتمام كبيرمن بين فنون الأدب التي أولاها الباحثون عناية بالغة في مجال علم السيميائيات، وحتى تتجلى أهمية وفائدة البحث، فقد وقع اختياري على الكاتب المصري أسامة أنور عكاشة (أ.أ.ع)، كونه لم تحظ أعماله المسرحية بالاهتمام والدراسة الكافيين، رغم كونه من أشهر كتاب الدراما، ولما امتازت به كتاباته من تجديد في بناءه الدرامي لنصوصه المسرحية، والتي عكست قضايا مجتمعه، فعالج فيها هموم وقضايا عصرة الراهنة

فأتت كتاباته تحمل تساؤلات جريئة وإجابات صريحة تموج بالفكر والوعي، فقد ركز على عنصر الصورة التي تعكس الأحاسيس الداخلية لشخوص أعماله مما يعكسها في نفس المتلقي وبذلك تؤدي المسرحية دورها البناء في توعية المجتمع وهو ما يهدف إليه المسرح. فكتاباته عامة والمسرحية خاصة تمتاز بلغة ابتعد فيها عن الألفاظ الخشنة الحوشية، وكذلك تسليط الضوء على خبراته الواسعة التي مكنته ببراعة في الكتابة المسرحية بأسلوب نقدي درامي.

مشكلة الدراسة:

لقد كان للدراسات النقدية الفضل في إفراز العديد من المصطلحات والمفاهيم المعرفية التي اهتمت بتجلية الإبداع في النصوص الأدبية ، وكان من بين هذه المفاهيم مفهوم السيمياء الذي أوجد حالة من الجدل المعرفي عند تحليل النص الأدبي وتفكيك شفراته، فالمنهج السيميائي قد غير الكثيرمن ثوابتنا التي اعتمدناها سلفا اعتمادا على رؤية الكاتب فقط ، فقد جعلتنا نرى النص الأدبي عملا فنيا قائما بذاته، ممتلكا لكل مقومات الإبداع وذلك من خلال المتلقي الذي يجتهد في فك رموزه وشفراته، والبحث عن نقاط تماسه المتباينة من خارج النص عبر البناء العلائقي مع مكونات النص الأدبي.

وقد حاز المسرح جانبا كبير من هذه الدراسات السيميائية ، ذلك أن تنوع المستويات القرائية من سمات النص المسرحي ذي البنى المشفرة لتحليل عناصره، فأصبحت قطعا ميدانا فسيحا للعلامات والإشارات التي حملتنا على التفسير الجديد للنصوص، فأوجبت علينا إعادة قراءة النصوص لبيان ما خفي فيها. وباعتبار العلامات من أهم سمات الدراسات السيميائية فقد وقع اختياري على إحدى هذه النصوص المسرحية المعنونة " في عز الظهر" للكاتب أسامة أنور عكاشة، محاولة الغوص في أغوارها لمحاولة إظهار مدى تجلي العلامات السيميائية فيه. ومن ثم يمكن تحديد مشكلة الدراسة الحالية في السؤال الرئيس التالي:

"إلى أي مدى يمكن للسيميائية أن تقارب النص المسرحي "في عز الظهر" للكاتب أسامة أنور عكاشة وتكشف عن دلالاته الايحائية العميقة؟"

تساؤلات الدراسة:

وتسعى هذه الدراسة إلى الإجابة عن التساؤلات التالية.

- ما علاقة السيميائيه بالنص المسرحي؟
- كيف برزت العلامات السيميائيه في مسرحية "في عز الظهر"؟
- كيف تجلت سيميائية العنوان في مسرحية "في عز الظهر"؟ وما هي وظائفه؟
- كيف تجسدت سيميائية الشخصية ودلالاتها في مسرحية "في عز الظهر"؟

- ما دلالة أسماء الشخصيات وتصنيفها في مسرحية" في عز الظهر"؟
- كيف يتم تقديم الشخصية داخل مسرحية" في عز الظهر"؟
- ما دلالة المكان وعلاقته بالشخصيات في مسرحية" في عز الظهر"؟

أهمية الدراسة:

تأتى أهمية الدراسة من أهمية الموضوع الذي تتناوله وهو سيميائية النص المسرحي عند الكاتب أسامة أنور عكاشة، في تناول مفهوم السمياء الذي يعتبر مرتكزا للكشف عن الرموز والعلامات السابحة في فضاء النص المسرحي المتمثل في مسرحية " في عز الظهر".

وحتى نكون سباقين في دراستها سيميائيا، لأنه بحسب علمنا لم تحصل هذه المسرحية على أي دراسة سيميائية، فضلا في رغبتنا في إثراء البحث في مجال الفن المسرحي لما ارتأيناه من نقص الأبحاث في هذا المجال. وكذلك لتقديم الفائدة النقدية والعلمية والبحثية للمهتمين بمجالات الدراسات المسرحية النقدية. وكذلك تتأتى أهمية هذه الدراسة من أهمية الكاتب نفسه أسامة أنور عكاشة، فبالرغم من صيته الذائع في مجال الدراما التليفزيونية والأدبية عامة، إلا أنه لم يحظ بالحفاوة ذاتها في مجال الكتابة المسرحية، رغم كتابته لست مسرحيات قدمت معظمها على مسارح الدولة، إلا أن أغلب هذه النصوص لم يتم تناولها بالبحث والدراسة الأكاديمية حسب علمي خاصة فيما يتعلق بالسمياء.

أهداف الدراسة:

- التعرف على العلاقة السيميائيه بالنص المسرحي.
- التعرف على العلامات السيميائيه في مسرحية "في عز الظهر".
- التعرف على سيميائية العنوان في مسرحية "في عز الظهر"،و وظائفه،
- التعرف على كيفية تجسدت سيميائية الشخصية ودلالاتها في مسرحية "في عز الظهر".
- الكشف عن دلالة أسماء الشخصيات وتصنيفها في مسرحية" في عز الظهر".
- التعرف على طرق تقديم الشخصيات داخل مسرحية" في عز الظهر".
- الكشف عن دلالة المكان وعلاقته بالشخصيات في مسرحية" في عز الظهر".

منهج الدراسة:

تعتمد الدراسة الحالية على المنهج السيميائي، والذي من آلياته التحليل والوصف، لأنه الأكثر مقدرة على دراسة معاني النص الكامنة، " فالقراءة السيميائيه ترتكز على قراءة أغوار الدال بحثا عن الأنظمة الدلالية للشفرات والعلامات وطرق انتاج المعنى، فتفتح المجال واسعا لفاعلية القراءة وشحذ الطاقة التخيلية

لدى القارئ، ليشارك بفكره وثقافته في إبداع النص من خلال كشف مخبؤه وتفتيق دلالاته " (بسام قطوس،2016، 69)

عينة الدراسة:

اعتمدت الدراسة الحالية عينة قصدية، وستتناول نص مسرحي واحد فقط، لأن السيمياء يمكن تطبيقها على كل النصوص الدرامية، لذا اختارت الباحثة نص " في عز الظهر " للكاتب المسرحي أسامة أنور عكاشة، لأنه نص فريد من حيث علاماته الرمزية، له دلالاته الخاصة به، فيحتاج إلى استنطاق وتأويل من طرف المتلقي، وقد تم طبعه بمطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب عام 2009م، وقدمه المسرح القومي للمرة الأولى في موسم 2003/2002م من إخراج محمد عمر، وكانت تضم نخبة كبيرة من الفنانين مثل" سميحة أيوب وتوفيق عبدالحميد وعمر الحريري وماجدة الخطيب وغيرهم.." ، وتم إعادة عرضها في الإسكندرية وحققت قدرا كبيرا من النجاح الفني، ولذلك تم عرضه في موسمين متتاليين، وقد مثل مصر في إحدى المهرجانات في الوطن العربي، وشغل مساحة كبيرة على المستوى النقدي، وأثار الجدل بين الكثير من النقاد.

الإطار المعرفي للدراسة.

مفهوم السيميائية:

تعد نشاط معرفي بالغ الأهمية من حيث أصوله ومبادئه، فقد ساهمت بقدر كبير في بلورة وتجديد الوعي النقدي، إذ أنها فتحت الباب أمام الباحثين في مجالات متعددة وآفاق جديدة لتناول المنتج الإنساني من زوايا مختلفة، ولقد صارت الأكثر شيوعا في الدراسات الأدبية والنقدية، وذلك بفضل تطور علم اللغة من جهة، واهتمام الدارسين والباحثين من جهة أخرى، وقبل البدء في الحديث عن النشأة ينبغي التطرق والوقوف عند معناها المعجمي والاصطلاحي.

والسيمياء في اللغة كما جاء في لسان العرب، في مادة سوم السومة والسمة، والسيماء، والسيمياء. هي العلامة وسوم الفرس جعل عليه السمة وكلها تعني العلامة سواء أكانت لغوية أم غير لغوية. (أبوالفضل جمال الدين بن منظور،1977، ص343) ، وقال الزجاج: قولنا اسم مشتق من السمو والرفعة، قال: والأصل فيه مثل: قنو وأقناء. (فيصل الأحمر،2011، ص7) .

كما ورد ذكرها في القرآن الكريم في مواضع عدة حكاية عن تعفف فقراء المسلمين عن الصدقة رغم عوزهم كقوله تعالى :چ ﮓ ﮔ ﮕ ﮖ ﮗ ﮘ ﮙ ﮚ ﮛ ﮜ ﮝ ﮞ ﮟ ﮠ ﮡ ﮢ ﮣ ﮤ ﮥ ﮦ ﮧ ﮨ ﮩ ﮪ ﮫ ﮬ ﮭ ﮮ ﮯ ﮰ ﮱ ﯓ ﯔ ﯕ ﯖ ﯗ چ (البقرة: ٢٧٣)، و كقوله تعالى: چ ﭦ ﭧ ﭨ ﭩ ﭪ ﭫ ﭬ ﭭ ﭮ ﭯ ﭰ ﭱ ﭲ ﭳ چ (الفتح: ٢٩

)أي علامات الورع والخشوع بادية عليهم، وكذلك عز من قائل: ﭦ ﭧ ﭨ ﭩ ﭪ ﭫ ﭬ ﭭ ﭮ ﭯ ﭰ ﭱ ﭲ ﭳ (الرحمن: ٤١)، ومن هنا فلفظ السيمياء قد ورد في القرآن لتدل على معنى العلامة سواء للدلاله على ملامح الوجه أو الهيبة أو الأفعال أو الأخلاق

كما وردت السمياء في الشعرومنها قول أسيد بن عنقاء الفزاري يمدح عميله حين قاسمه ماله

غُلامٌ رَماهُ اللهُ بالحُسْنِ يَافِعاً لَه سِيمِيَاءُ لا تَشُقُّ على البَصَرْ.

وأَنشَد النابغة الجعدي:

ولهمْ سِيمَا إذا تُبْصِرُهُمْ بَيَّنَتْ رِيبةَ مَنْ كان سَأَلْ.

(أبو منصور الأزهري،2001، 76) أي تظهر علامات تزيل الشك والريبة عن كل من سأل عنهم.

أما من الناحية الاصطلاحية فقد شاع استعمال مصطلحين لتعيين علم العلامات في الغرب: الأول هو (semiologie). والثاني هو (semiotique) وهما كلمتان مركبتان تشتركان في سابقة واحدة هي (semio) التي يعود أصلها إلى الكلمة اليونانية (semeion) وهي تعني السمة أو العلامة. ولقد ساد مصطلح السيميائيه وأصبح أكثر شيوعا وتداولا وبذلك كان من الصعب وضع تعريف جامع لهذ المصطلح نظرا لشموليته، حيث عرفه كل ناقد أو باحث حسب رأيه ونظريته ومنهجه، ولعل من له الفضل الأول في انتشار هذا العلم هو العالم السويسري فردينان دي سويسر حيث يصرح بنشؤ هذا العلم من خلال كتابه الشهير محاضرات في الألسنة العامة فيعرف السيميائيه أو السيميولوجيا بقوله: بأنها علم يدرس حياة الإشارات ضمن المجتمع.(فاطيمة أبو جيت،2018،ص4).

حيث قال: يمكن أن نؤسس علما يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية، فيشكل هذ العلم جزء من علم النفس الاجتماعي، وسنطلق عليه اسم علم العلامات أو السيمولوجيا. (آن إينو،2008،ص28)

أما شارل بيرس فيعتبرها ويعدها بمثابة العلم الكلي لكل ما في هذا الكون، إذ تهتم بكل ما ينتجه الإنسان من معارف وتجارب إنسانية، فتلك المعارف والأشياء الإنسانية في هذا الكون تمثل في نظره علامة. وترى جوليا كريستفا أن دراسة الأنظمة الشفهية وغير الشفهية _ومن ضمنها اللغات بما هي من أنظمة أو علامات_ تتمفصل داخل تركيب الاختلافات، وهو ما يشكل موضوع علم آخر يتكون وهو السيموطيقا، وأن السيميائيه هو العلامة وليس هناك شيء آخر دون العلامة. (فاطيمة أبو جيت،2018، ص6).

كما نجد في تعريف مصطلح السيميائة وهو أحد أوسع التعريفات كما في قول إمبرتو إيكو: تعني السيميائية بكل ما يمكن اعتباره إشارة، وتتضمن أيضا ليس فقط ما نسميه في الخطاب اليوم إشارات، لكن أيضا كل ما ينوب عن شيء آخر. (صافية فرطاس،2019، 10)

ولعل الفكر العربي قد تنبه مبكرا لمصطلح السيميولوجيا رغم عدم فهمها جيدا منذ البداية، وقد سعى البحاث لمحاولة إيجاد مرادف له في التراث العربي أمثال الجاحظ وابن خلدون، وكان للنقاد للمحدثين أيضا إسهامات في الحديث عنها في مواضع شتى، واتفقوا جميعا في أنها تشير للعلامة فيعرفها صلاح فضل بقوله: "هي علم يهتم بدراسة الأنظمة الرمزية في كل الإشارات الدالة وماهية هذه الدلالة"، وكذلك عرفها سعيد علوش: بأنها "دراسة كل مناحي الثقافة كما لو كانت نظم للعلامة اعتمادا على اضطراد مظاهر الثقافة كأنظمة عامة في الواقع" (عصام خلف كامل،2003،ص19) .

ونستنتج من كل هذه التعريفات أن لها نظرية واسعة جدا لا يمكن الإلمام بكل جوانبها فهي كما يقول سعيد بنكراد:" ليست السمياء سوى تساؤلات تخص الطريقة التي ينتج بها الإنسان سلوكياته ومعانيه، وهي بذلك الطريقة التي يستهلك به هذه المعاني، فالموضوع الرئيس للسيمائيات هي الصيرورة المؤدية إلى انتاج الدلالة". (سعيد بنكراد،2003، ص37).

- العلاقة بين السيميا والمسرح:

لقد كان الفضل لفلاسفة اليونان في تحديد مفهومها حيث شكلت الفلسفة اليونانية منطلقا لتصنيف العلامات الفكرية لتوجيهها من منطق فلسفي شامل، فقد تحدث أفلاطون في كتبه أنها أداة للتوصيل بين الكلمة ومعناها، أي بين الدال والمدلول، وبذلك كانت الأصوات أدوات تعبير عن ظواهر عديدة، ويعرف باتريس بافيس: سيمياء المسرح بأنها منهج ينصب على تحليل النص المسرحي أو العرض ويهتم ببنائهما الشكلي، وكذا التنظيم الداخلي للأنساق الدالة التي يتكونان منها، كما يعنى بدينامية سيرورة الدلالة وبالكيفية التي ينتج بها الممارسون والجمهور المعنى، ومن هنا يتبدى لنا كل عناصرها من نص وعرض ومتلقي. (عزوز هني حيزية،2020، ص339) إن خصوصية المسرح تتجسد في كونه مصدرا للإيماءات والعلامات التي يظهرها من خلال النص المسرحي، ولا تؤت أثرها إلا من خلال متلقي يتعامل معها من خلال مخزونه الثقافي والسياسي والاجتماعي، فالعمل الأدبي عامة والمسرحي خاصة يعتبر النبع الذي يفجر هذه الرموز والعلامات في نفس المتلقي والذي بدوره يبذل جهده للوصول للفكرة الرئيسة المستترة وراء النص.

ومن هنا فلن يكون الاشتغال به إلا من خلال اهتمام معرفي ومنهجي موحد، مراعيا تلك المحاولات والدراسات السيميولوجيا والسردية السابقة، والتي أسست لدراسة شاملة ومتكاملة للإبداع الفني ككل، فالمسرح بخصوصيته يفرض مسارا يجمع فيه الدارس بين شقيه النص والعرض، حيث تتحول الشخصية من ورقية الإبداع الخيالي إلى جسد الممثل الذي يضفي عليها سمات لم تكن ظاهرة في النص الأصلي، مما يفتح

أقواساً متعددة لدراسة الأداء والصوت والحركة والايقاع التي تدخل ضمن مستوى آخر هو سينوغرافية النص الدرامي. (أنوال طامر، 2011،ص169).

وقد ذهب الكثير من النقاد إلى تطبيق المنهج السيميائي على المسرح، إذ يرى "إسلن": إن سيميوطيقا الدراما بشكلها الحالي تدين إلى عمل النقاد الشكليين الروس، والذين شرعوا في تطوير أساليبهم لدراسة الجوانب الشكلية للأعمال الأدبية، فعن طريق تحليلهم الدقيق للطريقة التي تنتج بواسطتها هذه الأعمال وتأثيراتها الفعلية، شرع أنصار هذه النزعة _خاصة في مدرسة "براغ" في بداية القرن العشرين_ في تطبيق هذا المنهج على الدراما متأثرين برائدين هما الفيلسوف الأمريكي "دي سوسير" و "تشارلز بيرس".(جاب الله أحمد، 2002، ص134).

إلا أن دي سوسير لم يكن مهتما بالمسرح لذا لا نجد في نظريته إحالات لهذا الفن، بينما كان بيرس معجبا بالمسرح فقد نشر أول مقال له في صباه عن مسرحية شيكسبير " الشرسة المدجنة" وكان مهتما بالمسرح في كتاباته النظرية من خلال إحالاته على مسرحيات مثل الملك لير وتاجر البندقية، بل إنه كثيرا ما يستعين بوقائع الفرجة المسرحية لتوضيح فكره السيميائي كما حدث في نص" المعنى1910" الذي يشرح فيه العلاقة بين العلامة وموضعها أو مرجعها. (ثريا بنت علي اليزيدية،2017، 8)

وهناك من اعتبر المسرح بنية سيميائية، وعلى رأسهم "بيتر بوغاتيرف" الذي ذهب إلى أن المسرح، ما هو إلا بنية سيميائية تحول كل شيء إلى علم الإشارة، وهذه التحويلة هي الصفة التي تميزه عن باقي الفنون ...، فالمسرح يقوم على أساس أنه بنية يحكمها نسق من العناصر والعلامات، والمنهج السيميائي يمتلك من المميزات ما تجعله قادرا على تحليل تلك العلامات والإشارات. كما ذهب علماء اللسان والتواصل إلى أن الحديث عن التواصل لا يسوغ من العناصر والعلامات، إلا إذا كان هناك إرسال معلومة أو معلومات من نقطة إلى نقطة أخرى، وتتم عملية الإرسال بواسطة العلامات التي تخضع عناصرها لنظام محدد، أي تصاغ اعتماداً على شفرة. (معمري فواز،2014، 25).

ويؤكد فلتروسكي على أهمية فن التمثيل، بعدما يولي النص أهمية كبرى، وهذا ما جعله يركز على تأصيل اللغة في المسرح، مجتهدا في معرفة الفعل المسرحي وتحديده سيميائيا، حيث يضم إليه الذات، الموضوع، الشخصيات الدرامية، لتشكل خطا متماسكا بواسطة مفصلية الفعل (رضا رحموني، 2015، 12) وقد عبر جيري فلتروسكي عن أهميتها المسرحية، أي: اخضاع الموضوع لعلم السيماء بقوله:" هي الوحدة الدينامية لمجموعة كاملة من العلامات، تتحكم فيها دائما شبكة من المعاني الأولية والثانوية، وترجع للوحدات الثقافية والنفسية والاقتصادية والاجتماعية، معتمدة على الترميز، فكل عمل فني له مدلولاته ورصيد ثقافي،

ويتوجب على القارىء الغوص في أغوار هذه المعاني عبر طرق قرائية منسجمة. وقد أشار رولان بارت إلى أن المسرح هو مرسل كثيف لعدد كبير من العلامات تعمل معا بانتظام مرن، وبهذا الشكل يكون فن المسرح موضوعا خصبا للدراسة السيميولوجيه.

وترى (سافرة ناجي،2007، 306) إن قراءة النص الدرامي سيميائيا يعتبر من المداخل النقدية التي تدفع نحو التكثيف الجمالي للنص، فالسيمائية ترشح لديمومة النص من خلال تعظيم المدرك الحسي لبنيته العميقة ذات القيم العمدية، وفق معطيات الأبعاد المتغيرة، والتي تشي به الصورة الذهنية للنص المسرحي، فوفق مفاهيمها نجدها قد انتهكت البنية التقليدية لجسد النص لترسخ بنيته العميقة، ووفقا لهذا الانتهاك السيميائي القرائي للنص، نجدها قد انعكست من خلال اللغة الدرامية المتأصلة في النص الدرامي، سواء كان تم ذلك بإسقاط رموزه الاستعارية أو بالتأويل لاسيما إذا كانت هذه العلامة مرئيه، فإنها تبني جمالياتها الدرامية وتكشف عنها بشكل واضح.

وفيما يخص البحث العربي في سيمياء المسرح نجد السبق لنبيلة إبراهيم وسامية وأسعد، فقد كانتا من الأوائل على الصعيد العربي اللائي أهتممن بسيمياء المسرح، ذلك أن الأولى عرفت في أعداد مجلة فصول" سيميولوجيا المسرح وبالظبط بكتاب سيميولوجيا المسرح والدراما" لكير إيلام، أما الثانية فلها مقال بعنوان: النقد المسرحي والعلوم الإنسانية نشر بمجلة فصول. (رضا رحموني، 2015، 13)

وعلى ذلك فالسمياء في النص المسرحي ما هي إلا علامات وإشارات نستخدمها لتقوية التواصل بين النص المسرحي ومخالطيه من مخرج وممثلين والمصممين و....، وجمهور العرض والنقاد، فالنص يفرض حالة من التواصل بينهم عمادها السيميائة.

الجانب التطبيقي للدراسة.

أولا– سيميائية العنوان:

تنظر معظم الدراسات النقدية الحديثة إلى اعتبار العنوان أول عتبة يمكن أن يلجها الباحث، قصد استنطاقها واستقرائها بصريا ولسانيا وأفقيا وعموديا."(بسام قطوس، 2001، 33)، وقبل الدخول في عوالم النص ومتاهاته، فالكتاب لا يختارون عناوينهم بشكل عفوي اعتباطي، ولكنهم يختارونها بشكل دقيق يتلاءم ومضامينهم الفكرية ورؤاهم الفنية. (صورية باختي، 2015، 78)

وقد صارت العناوين اليوم تؤدي أدوارا أساسية في تكامل الأعمال الفنية الحديثة، فقد أسهمت في جذب انتباه المتلقي وعملت على إثارة فضوله، ذلك أن العنوان أصبح بمثابة المفتاح السيميائي الذي يزيل بعضا من انغلاق النص، فيعتبر العنوان هو الفاتحة الأولى لأي عمل أدبي ذلك أنه البوابة الأولى التي يعبر

من خلالها المتلقي إلى النص، فبالرغم من كونه عبارات لغوية تحمل كثافات دلالية مرتبطة بالشيء المعنون له، قد لا تأتي صريحة بمعناها الواضح، إنما تتضمن المعنى وتشير إليه. (ثريا اليزيدية،2017،44).
ويرى (شلواي عمار، 2007، 5) أن العنوان أول المدارج التي يتأملها الباحث السيميولوجي قاصدا كشف بنيته وتراكيبه ومنطوقاته الدلالية ومقاصده التداوليه، لأن العناوين علامة سيميائية وظيفتها الاحتواء لمدلول النص، كما تؤدي وظيفة تناصيه، إذ كان العنوان يحيل إلى نص خارجي يتقابل معه شكلا وفكرا.

فالعنوان إذا بنية لغوية مستقلة بذاتها يجب دراسته من خلال أبعاده التركيبية والنحوية والمعجمية، حتى نتمكن من القبض على المعاني المستترة خلف لغة البنية الظاهرة، وهكذا يصبح العنوان بهذا المعنى نقطة رئيسة تتقاطع فيه استراتيجيته، ليعبر منها النص إلى العالم والعالم إلى النص (علي العبيدي، 2009، 61)، وبذلك فالعنوان هو درجة أولى لكشف النص والتعريف به وإعادة تسمية ، حتى يصير في ذاته علامة سيميائية، وبذلك يدل دلالة خاصة نابعة من محتوى العمل الأدبي الذي يعنون له، فهو ينقل الدلالة من وجودها المعجمي في اللغة الساكنة إلى وجودها السيميائي ليمنحها شرعية الدخول في نطاق العلامات السيميولوجيا (فاطمة مرغيت،2018،ص61)

والعنوان يعتبر بمثابة رسالة لغوية مباشرة نتكأ عليها لتفتح لنا بوابة النص وتقود القارئ إلى عوالم شتى لا تظهر أمامه إلا لحظة القراءة المعمقة في النص، ولا يمكن أن يتضح له مضمون النص إلا بالرجوع الدائم للمعنى الذي بثه العنوان في ذهنه، وعليه ربطه في كل مرة مع المعنى الجديد الذي اكتشفه أثناء قرأته ولهذا نعتبر عنوان مسرحية في عز الظهر للكاتب نصا آخر له سيمائيته الخاصة بتركيباته اللغوية المقصودة ودلالاته المكثفة، وله أواصر مشتركة مع النص الآخر وعلائق تتداخل مع علاماته وإشاراته ومعانيه، وحتى نقف عليها ونكشف عن خصائصه ووظائفه وسنتتبعه لغويا وسياقيا .

أ- لغة العنوان: يأتي عنوان مسرحية "في عز الظهر" على غرار عناوين مسرحيات المؤلف محل الدراسة " الناس اللي في التالت، قمر 14، ولاد اللذينة، البحر بيضحك ليه،..." وإن كان كتبهم بلهجة عامية مصرية رصينة إلا أنه حوى معان ودلالات شتى، ذلك أن اللهجة المصرية والبيئة التي أفرزت المسرحية إطار حاكم في فهم النص والحكم علية.

فالكاتب عمد إلى البدء بجملة أسمية حذف مبتدأها ليثير فضولنا بحثا عنه ، فما سر حذفه؟ لكنه كشف عنه بالخبر، فابتدأ بالخبر" في عز الظهر"، وحرف الجر " في" يفيد من معانيه الظرفية الزمانية والمكانية، وكأنه الكاتب جرنا جرا لإشكالية مسرحيته بهذا الحرف الذي يفيد الاستغراق ف "الفي" هذه داخل أغوار شيء ما يرشدنا أن نتوقف لنبحث فيه.

- أي "في" يريد؟ وأين؟ ولماذا هذه الظرفية المعماة منذ البداية؟

ثم يقودنا المستوى المعجمي إلى معرفة الكلمة في ذاتها، وفي إطار أيدلوجي خارج نطاقها المحيط سواء كان العنوان جملة أو جملتين، فإن التقصي الدلالي للألفاظ يعتبر خطوة لا بد منها، وذلك بالعودة إلى المعاجم والتعرف على المعاني المختلفة.

- ثم يكشف اللثام عن ظرفيته الزمانية والمكانية بقوله "عز" أي شدة وقوة ووضوح.

ويرى (محمد بن أبي بكر الرازي، 1995، ص 181) أن "ع ز ز" تعني العز، وهو ضد الذل، تقول منه عزَّ يعز عِزاً بكسر العين فيهما، وعَزازة بالفتح فهو عزيز أي: قوي بعد ذلة وأعزه الله ومنه قوله تعالى (فعززنا بثالث) (يس:14)، يخفف ويشدد أي قوينا وشددنا. أي أنها وإن كانت لصيقة الصلة بالقوة إلا أن اللهجة المصرية جعلتها بمعنى الوضوح التام الذي لا لبث ولا خفاء فيه.

ثم أتى لحل لغزه المعنون بظرفه الجلي "الظهر" وكما ورد في معجم العين (الخليل الفراهيدي، 2002، 37) نجد أن: "الظهور بدو الشيء الخفي، والظهر ساعة الزوال ومنه يقال: صلاة الظهر، والظهيرة حد انتصاف النهار. "فقد أتى بمادة ظهر أي اتضح وأصبح جليا لا خفاء ولا لبث، وفي القرآن الكريم الظهر والظهيرة من الأوقات المخصوصة التي حض القرآن فيها الصبيان على الاستئذان على والديه ومحارمه لأنهم يتحللون من ملابسهم بسبب الهاجرة.

ٹ ڈچ ھ ﮬ ے ے ۓ ۓ ﯓ ﯔﯕ ﯖ ﯗ ﯘ ﯙ

ۋ ۉ ۊ ۋ ۋ ۅ ۅ ۆ ۆ ې ☐ چالنور: ٥٨

وهذا المعنى المعجمي اللغوي للفظ " الظهر" يعكس لنا مضمون المسرحية، ويتطابق مع الدلالة التي تحملها فالظهر يستلزم الستر والخفاء عن أعين الرقباء، إلا أنه مدعاة لظهور ما يجب ستره عن كل عين.

ب- القراءة السياقية للعنوان:

إن ما يحتويه العنوان من دلالات رمزية على صلة قوية بكل ما تحتويه المسرحية من عناصر، حيث عمد الكاتب إلى الرمزية منذ بداية المسرحية واختياره العنوان فحمل دلالات ومعانٍ سياقية خاصة وكأنها شفرة لن تفك رموزها إلا بالولوج إلى أعماق النص.

فالعنوان بعث برسائل سياقية متعددة للقارئ أهمها السياق الزماني فالكاتب اختار الظهر أظهر وأوضح أوقات النهار جميعا ليعنون ويبرهن به أنه يحمل لنا مفاجئة وأحداث لا تقبل الرفض والالتواء، فقد تكشفت

كل الحقائق وظهر كل مستور أمام الأعين دون جهد أو مهارة من أحد في البحث عن أسرار أدق مما قدمه الكاتب لنا في ظهره.

"في عز الظهر" تتكشف وتسقط كل الأقنعة وتنفضح كل الخفايا، وقد أختار الكاتب لسياقه الزماني هذا سياق مكاني أشد وأوسع رحابة من زمانه وهو البحر أو المصيف في الإسكندرية متخذا منه مسرحا مكشوفا على امتداد الأفاق ليبرهن أنه لا مجال أن يستتر شيء خطط لستره بعناية.

فعلى الرغم من وضوح العنوان وبساطته رغم إخفائه إشاراته المكانية ضمنا في سياق المسرحية، إلا أنه يحمل دلالات خفية يعلنها مضمون النص متوازية مع خط سير المسرحية وبنية سياقية عميقة ومتماسكة. إن الملابسات السياقية المكانية التي وضعنا الكاتب أمامها تبرهن وبشدة أن الأمور التي عاشت طي الكتمان لأشهر وربما لسنوات لا محالة ظاهرة، لأن الظهر والظهور هو سيد الموقف فالملابسات المكانية تحتم أن يتخفف الناس من ملابسهم وأن يتساوى الناس في إقبالهم على البحر. وهذا قانون حاكم لا فكاك منه لأحد، وقد عمق الكاتب من فكرته فجعل التحلل من الأسرار هو العنوان الرئيس للحدث فانكشفت أسرار شتى لرموز وشخصيات متباينة في مواقعها الاجتماعية والمادية لكنها اتحدت جميعها في أنه لا سر يدفن في ظهر!

وأن الرذائل لا محالة فاضحة أصحابها، وأن الأجيال الجديدة التي اجتهدوا في خداعها تعلم ما ستر عنها وأنها ستحاكمهم "في عز الظهر".

ومن هنا نجد أن السياق المكاني يعد في العنوان بمثابة دالة حركية ثقافية لها قوانينها المعرفية، يفصح عن وجوده وفعله من خلال إمكانية قدرته على التفاعل الحي بين العناصر فيشارك في بلورتها وتكوينها بما يتناسب ومساحة الحوار وأشكاله والصراع الذي يتشكل في الرواية.

(فارس عبدالله الرحاوي،2011، 263)

وكذلك حوى العنوان سياقات حالية جرت في إطار من التفاهم بين أبطال المسرحية ضمنا

" في عز الظهر" شملت هذه التفاهمات عنصري الزمان والمكان والعلائق بين أبطال وشخوص المسرحية والقيم والسلوكيات المشتركة بينهم.

فقد تناص أسامة أنور عكاشة مع الموروث الشعبي في معظم عناوين مسرحياته، والتي تفوح بالعبق الشعبي النابع من بيئته المصرية، خاصة في عنونته" في عز الظهر" لأنها صارت مضرب للمثال في الوضوح، ولأن الأثار الكارثية لهذا الوضوح ستتبدى لا محالة وأن تبعات هذا الظهر ستزلزل كل أركان عناصر مسرحيته فلا شيء يدوم على حالة فلا المصيف ظل مكانا للعب والترفيه، بل صار جحيما وعذابا لمن أتى ولا الستر لازم

من تخفى ولا الصغار ظلوا على سذاجتهم بل كان الظهر كاشفا فاضحا مزلزلا لكل هذه الاتفاقات التي ارتضوها ضمنا للتعايش في المصيف بحجة الترفيه والاستجمام.

وتلاحظ الباحثة أن الكاتب قد اجتزأ في تناصه مع التعبير الشعبي " في عز الظهر" والمحولة عن قولهم " في عز الظهر الأحمر" ذلك أنه حذف الصفة "الأحمر" والتي تدل على شدة الحرارة وارتفاعها وغليان الجو والبحر، حتى أنهم جميعا صاروا كحمم البراكين الحمراء، حذف الصفة من عنوانه" الأحمر" لأنه حذف مسبقا مبتدأه وهو " الحقيقة أو الفضيحة أو الصدمة." في عز الظهر ليتيح للمتلقي أن يقيم بنفسه درجة التهاب وسخونة الأحداث.

ج- وظائف العنوان:

إن العنوان من أهم العلامات القابلة للفهم والتحليل والتفسير داخل الأعمال الأدبية، ذلك أنه يعبر عن مضامينها بشكل مباشر وغير مباشر، فهو يعتمد على عدة وظائف تساعدنا في على الدخول إلى عالم النص المسرحي وتحليل رموزه. لذا اتجه أغلب الباحثين إلى تحليل العناوين ونقدها.

فمعظم وظائف العنوان تدرك من خلال النص، إذ النص هو الذي يحدد طبيعة هذه الوظيفة، لأن الباحث قد لا يدرك دور العنوان أو وظيفته في العمل الأدبي إلا بعد إتمام قراءته. (عبد الله الغذامي،1987، 110).

ونظرا لتعدد وظائف العنوان وتداخلها فقد وضع جيرار جينيت نماذج لهذه الوظائف وهي

- الوظيفة التعينية والإيحائية والوصفية والاغرائية".

- الوظيفة التعينية: هي وظيفة تمنح النص عنوانا معينا مما يوفر له حضورا مغايرا وفق آلية لغوية تميزه بقوة عن العناوين الأخرى، إذ أنها تقوم بتحديد هويته وبذلك يحتفظ النَّصُّ لنفسه بالحضور والظّهور، ذلك أن العنوان يخلد قيمته بما يحويه من دلالات في نفس المتلقي ويدفعه للقراءة والبحث. فالعنوان بمثابة عماد تقوم عليها جميع أركان العمل الأدبي فهو يحمل جميع أفكاره وأجزاءه. (فطيمة بوجيت،2017، 93)

ويرى (بسام قطوس،2001، 50) بأنها الوظيفة العظمى التي تشترك فيها الأسماء جميعا، وتصبح بمقتضاها مجرد كلمات مهمتها الأساسية التفريق بين الأعمال الفنية والمؤلفات، لأنها تكشف عن جنس ونمط النص بواسطة العرض سواء قصدنا المضمون أو الشكل أو كليهما.

ونجد أن عنوان مسرحية " في عز الظهر " قد حمل في طياته حضورا خاصا في إثراء النص الأدبي ودلالات قابلة للتأويل أثارت في عقل ونفس القارئ شغفا للبحث والتفسير، فالعنوان " في عز الظهر " أتى متلاحما مع مضمون النص وكذلك يحمل وظيفة تعمل على تحديد هويته وتعيين محتواه.

- الوظيفة الإيحائية: هي وظيفة كان لها رواجا كبيرا إذ أنها تعرف بالوظيفة الضمنية الدلالية المصاحبة للنص، وترتبط هذه الوظيفة ارتباطا شديدا بالوظيفة الوصفية بقصد من الكاتب أو بغير قصد، وهي أيضا ضرورية لأن كل عنوان مثل أي ملفوظ له طريقته في الوجود وأسلوبه الخاص، والتي تعتمد على قدرة الكاتب على التلميح والإيحاء، وهذا ما وجدنا في عنوان مسرحية" في عز الظهر" والذي جاء يحمل في طياته جملة من الأليات والأدوات التحليلية لينبه القارئ إلى درجة الغموض والإبهام التي حواها العنوان" في عز الظهر" مما يجعله في حيرة وتساؤل عما حواه العنوان من تشويق وإثارة لمعرفة المستور خلف هذه البنية اللغوية الناقصة ، وكذلك براعة الكاتب في تناصه مع التعبير الشعبي "في عز الظهر الأحمر" وتوظيفه في العنوان بما يعزز فتح شهية المتلقي للبحث والتنقيب عما ستر خلف العنوان المبهم الذي جعل من النص كله في حالة استنفار حتى نهايته متعاونا مع العنوان ليكشف غموضه ويزيل إبهامه.
- الوظيفة الإغرائية: هي وظيفة تعتمد على الإغراء والتشويق من أجل لفت انتباه المتلقي إلى العنوان الذي بدوره يثير شهية القارئ للولوج للنص ونجد أن عنوان مسرحية " في عز الظهر" قد حمل في طياته عنصري التشويق والإغراء مما يحمل المتلقي على الغوص في أعماقه من خلال تشجيعه على قراءة فصول هذا النص ومحاولة معرفة محور أحداثه، وقد تجلى عنصر التشويق في قوله " عز الظهر" والتي تركت فضولا وأثرا في نفس القارئ، وقد يفسرها أنها تحيل لعدة دلالات فربما دلت على الوضوح والظهور لجوانب إيجابية وربما قادتنا لفواجع استترت حتى أتى الظهر عليها فعراها وهتك حجابها!

فوظيفة العنوان في المسرحية هي تعينية وكذلك إيحائية وإغرائية، لأننا نجد فيه" في عز الظهر" ما يقال في النص، أي أنه موحي لما يدور داخل النص.

ثانيا –سيميائية الشخصية. تعتبر من أهم القضايا التي استحوذت على اهتمام الكثير من الباحثين والدارسين، نتيجة لاختلاف وجهات النظر حول مفهومها مكوناتها، لذلك ظلت محور اهتمام الكثير من الدارسين، فالباحث في موضوعها يواجه صعوبات معرفية متعددة، إذ تتعدد المقاربات والنظريات حول مفهومها ، وربما تصل إلى حد التضارب والتناقض، ففي النظريات السيكولوجية تتخذ الشخصيه جوهرا

سيكولوجيا وتصير فردا أي ببساطة:" كائنا إنسانيا "، أما في المنظور الاجتماعي تتحول أيضاً إلى نمط اجتماعي يعبر عن الواقع الطبقي، ويعكس وعيا أيديولوجيا، بخلاف ذلك لا يعامل التحليل البنيوي الشخصية باعتبارها جوهرا سيكولوجيا ولا نمطا اجتماعيا، وإنما باعتبارها علامة يتشكل مدلولها من وحدة الأفعال التي تنجزها في سياق السرد وليس خارجه (معمري فواز،2014، 54)

وتعتبر نظرية هامون في دراسة الشخصية من أهم النظريات الحديثة في وقتنا الحالي، فيعتبر الشخصية علامة دلالية بكل ما تحمله من مواصفات داخلية وخارجية، حيث يرى أنها وحدة دلالية قابلة للوصف والتحليل، ولا تولد إلا من خلال ما تقوله أو ما تفعله، أو من خلال ما يقال عنها في النص. (عزوز هني حيزية، 2020، 341).

وقد أتت شخصيات مسرحية "في عز الظهر" انعكاسا لقطاعات من المجتمع المصري بما تحمله من دلالات وسنتناولها على النحو التالي:

1) دلالة أسماء الشخصيات: تعتبر التسمية من العناصر السميائية الملازمة للشخصية داخل النص الأدبي، فالأسماء تعطيها ملمحا ذاتية خاصة، ولا يتأتى ذلك إلا من خلال تعالقها مع غيرها من العلامات السميائية في النسق العام للشخصية من ناحية، والعناصر السميائية في العرض والنص من ناحية أخرى، فالاسم في الأعمال الأدبية مرتبط بمقصدية معينة تتجلى في خصوصية التعامل مع الاسم في التجربة الأدبية، فالاسم هو عنوان المسمى ودليل عليه. (مريم سماعيلي،2018، 59)

وقد سمى الكاتب شخوص مسرحيته بعدة أسماء حملت في طياتها رموز دلالية من أهمها:

- زينة: هي الشخصيه المحورية المسيرة للأحداث تعاقدا مع الشخيصيات الأخرى، واسم زينة مرادف لكل ما يُتَزَيَّنُ به؛ كما في معجم مختار الصِّحاحِ.

وقالَ الرَّاغبُ: الزِّينَةُ: الحَقيقيَةُ ما لا يُشِينُ الإِنْسانَ في شيءٍ مِن أَحْوالِه لا في الدُّنْيا ولا في الآخِرَةِ، أَمَّا ما يُزينُه في حالةٍ دُونَ حالَةٍ فهو مِن وجْهِ شينٍ. (محمد مرتضى الزبيدي،2001، 161)

ويبدو أن الكاتب قد لعب على فكرة أن الزينة من معانيها الفتنة لما لها من سحر خلاب واستثارة للشهوات ﭧ ﭨ ﭩ ﭪ ﭫ ﭬ ﭭ ﭮ ﭯ ﭰ ﭱ ﭲ (الكهف: ٧)، فبالرغم مما يحويه اسمها من معان جميلة تنفي عنا السوء الخلقي والقبح الجسدي إلا أنها أتت على النقيض من ذلك، فزينة أو زينات والتي انتقصت من كمالها الكثير بتسهيلها البغاء وممارسة الفاحشة في صغرها اقتصر جمالها على تزيين الغواية وتسهيلها لزبائنها فحسب، ويبدو أنها اقتصر نشاطها على القوادة حتى أنها تفرغت لذلك فنادوها "ست

الحاجة" ليكنوا عن كبرها ورسوخها في البغاء وأنها تستتر بستار الدين الزائف لتستر فحشها، وتطلق لفظة ست في البلدان العربية على تلك المكانة المرموقة التي تنالها المرأة في محيطها الاجتماعي وما يميزها من وقار وتقدير واحترام ، أما لفظة الحاج فهي من الألفاظ التي لا تؤنث فنقول رجل حاج وامرأة حاج، لكن الكاتب تساهل في استخدامها تماشيا مع اللهجة المصرية، وتدل على كبر السن والوقار والخبرة في الحياة كما تدل على الجرأة في التعامل مع الناس والشجاعة في فرض أفكارها، فهي كريمة اليد وذات شهامة عند الحاجة في نصرة عشيرتها ومن ينتمون إليها.

يسعى الكاتب حين يضع الأسماء لشخصياته أن تكون مناسبة لخلفياتها ومرجعياتها وهذا ما لاحظناه في الرئيسة منها المتمثلة في شخصية صاصة أو جابر أبوالوفا الرشيدي: صاصة من الأسماء الهلامية التي وضعت لتدل على المغيبين في الحياة الذين فقدوا الهوية والبوصلة ، صاصة أو مصاصة كما كانوا ينادونه صغير اسم تناسب مع مقتبل عمره وسذاجة أحلامه فكان بكاؤه وفرحه بالقروش التي يشتري بها مصاصة.

- صاصة: أنا بقيت صاصة بالفعل مش علشان المصاصة والغنوة اللي بتغنيها لي . لأ علشان بقيت نموذج لنوع جديد من البشر الإنسان الصايص اللي مالوش قوام وملوش وزن

(مسرحية في عز الظهر،ص268)

فملازمة هذا الاسم له في الكبر حمل دلالات وتساؤلات أهمها أنه ما زال في غيبوبة وأن أحلامه ما زالت تافهة لا تقارن إذا قيست بحالة السابق فقد صار مدمنا ومشردا لأنه صاصة

فعندما كان ينادى جابروالجبر هو التعافي والتداوي بعد وعكة شديدة، ومنه الجابر وهو الخبز أي أنه في القديم كان جابرا لكل كسر وهزيمة ذلك أنه كان الأول على كلية العلوم والاقتصاد السياسية وكان يؤمل أن يكون سفيرا في الخارجية بفضل جده واجتهاده ، وما تأتى التفوق إلا من الوفاء الذي كان هو صادقا مع نفسه فيه، فهو أبو الوفاء والإخلاص لأفكاره ومبادئه ، وما تأتى ذلك إلا من خلال عقل رشيد فائق في دراسته.

إن الصدمة التي كابدها جابر من معايرته بفحش أفعال شقيقته زينة، ومنعه من العمل في وزارة الخارجية، حيث رُفض لتواضع مستواه الاجتماعي، لأنه خرج من بيت وضيع يرضى العار، مما قتل فيه جابرا وأحيا في نفسه ذلك التافه المشرد صاصة، وليستطيع مواجه الحياة بعقل وقلب، فلم يعد يطمح ولايطمع إلا في تغييب عقله، فلهث وراء نزواته ليقتل في نفسه بقايا إنسان ناجح أجبرته ظروفه أن ينسحق، فقرر أن

يحيا صاصة ليرحم جابر من عالم لن يغفر له خطيئات أخته ولن يرضى إلا بأن يعيش إلا كل صاصة أخا لزينة.

ثم شخصية الصول عرفة: هو المعادل الموضوعي في المسرحية لحالة السلبية، فهو الرمز الذي اعتمد عليه الكاتب في الولوج للنقطة المحورية وهي الهزيمة النفسية وتوقف الزمن في نفوس المهزومين، عرفه الكاتب بقوله الصول كما ورد في معجم مقاييس اللغة: " صول " الصاد والواو واللام أصل صحيح يدل على قهر وعلو، يقال صال عليه يصول صولة إذا استطال (أبي الحسين أحمد بن زكريا، 1999، ص322)، والصؤول من الرجال هو من يضرب الناس ويتطاول عليهم. فنجد أنه من المفترض أن يكون شخصية إيجابية لديها حمية وغيرة ويعتمد أكثر ما يعتمد على قوته وبأسه، إلا أن الكاتب رسمه شخصية سلبية انهزامية بالمعنى الشامل للانهزامية فقد اختزل رتبته في أن يكون بوق تحذير ونذير للناس من الوقوع في فخ الهزائم طوال المسرحية، فهو يرى ويسمع ويعرف ويرضى ولا يحرك ساكنا ليقيم عوج مائل لكنه مجرد بوق وحسب، فعلت به الهزيمة أثرها فقهرته في داخلها.

واسم عرفة جاء في معجم العين "عرفة موقف الناس بعرفات وعرفات جبل والتعريف وقوفهم بها وتعظيمهم يوم عرفة، والتعريف أن تصيب شيئا فتعرفه إذا ناديت من يعرف هذا.(الخليل بن أحمد الفراهيدي، 2002، 121)" ، فعرفة التي من المعرفة والبحث والدراية ومن التلاقي والنسك الأهم في الحج فالحج عرفة ، فعرفة يجمع في اسمه بين العلم العقلي والتجربة الحياتية وبين المكانة الدينية والقداسة لأنه موضع تعارف الحجيج ووقوفهم بجبل عرفة يوم المغفرة والعتق الأكبر من النار، لكنه بدى شخصية غير قادرة على التكيف والتأقلم مع واقعه، إذ عايش اضطرابات ومخاوف أدت به لحالة شديدة من الشتات فانسحب من الواقع الذي تسببت فيه هزيمته في حرب 1967م إلى العزلة.

- زينة: في يوم خبط الباب ودخل عرفة، والشمس حرقاه، ورجلية ورمة وبتشلب دم، وكان حافي وهدمته الميري متقطعه، أتاريه رجع من سينا ماشي، ووقع مسورق وشلناه وحطيناه في الأوضة، وفضل فيها لحد النهاردة وعقارب ساعته واقفه على يوم ما جه ستاشر منه سبعة وستين " (مسرحية في عز الظهر، ص242).
- شخصية الأحمدي: هو شخصية رجل الأعمال والمال زوج نجوان وهو شخصية مواكبة للأحداث تحاول أن تكشف ما ستر عنها بطريقة رمزية إبداعية، ونلحظ رغم كونه شخصية ثانوية إلا أنه برز من خلال المسرحية كشذرات متفرقة لكن لها حضور فعال أسهم في إبراز دوره تداخله مع الشيخصيات المحيطة في كشف خبايا وأغوارها النفسية.

فالأحمدي ورد في المعجم الوسيط مشتق من "الحمد نقيض الذم يقال بلوته فأحمدته أي وجدته حميدا محمود الفعال، وحمدته على ذلك ومنه المحمدة وحماداك أن تفعل كذا أي حمدك وحماداك أن تنجو من فلان رأسا برأس، والتحميد كثرة حمد الله بحسن المحامد." (الخليل بن أحمد الفراهيدي، 2002، 188)، ورغم كون اسمه صيغة تفضيل أحمد على وزن "أفعل" إلا أنه لم يتحل بتلك الصفات، فبالرغم من كونه اسم عربي محمود الخصال المثنى عليه المشكور المفضال، ويعد الحمد من سمات الاسم أحمد ويبدى من خلال الاسم أنه شخص هادئ ويمتاز بالخصال الحميدة والأخلاق الفاضلة ، وهو ما بدأ به حياته أول زواجه من نجوان، إلا أنها جعلت منه آلة لا هم لها سوى كسب المال لإنفاقها على مظهرها وتنمية موقعها الاجتماعي بين الناس، فقرر أن يكتم بداخله كل فضيلة وأن يتحرك في الحياة كالقطار لا يأبه إلا بالربح والمال متخليا عن كل قيمة ليبرهن لزوجته أنه ناجح من منظورها، ولما علم بخيانتها له مع ابن عمها عاقبها بأن تظاهر بالغفلة وأهملها وأولادها وعاش حياة جديدة من منطلق كونه من الأثرياء الذين بدأوا حياتهم في نعيم عاقبها بالتجاهل وتركها في أوحال الرزيلة وهو سلوك ضد الفطر السوية وضد طبائع الأحرار في السكوت عن الفحش.

وتتجسد شخصية نجوان في دور الزوجة التي جعلت من طموحاتها سببا في قتل إنسانية وحياة زوجها الأحمدي لتعيش في مستوى اجتماعي ارتضته لنفسها مما أفقدها الكثير من الحياة الطبيعية للبشر. وورد اسم نجوى في معجم مختار الصحاح النجوى السر بين اثنين يقال: ناجوته نجوا أي ساررته، وكذا ناجيته و انتجى القوم و تناجوا أي: تساروا و انتجاه خصه بمناجاته والاسم النجوى، ومنه قوله تعالى(وإذ هم نجوى) (الإسراء :47) جعلهم هم النجوى والنجوى فعلهم (محمد بن أبي بكر الرازي،1995، ص270)

ومما يوحي به اسمها أنها من العُرب الأتراب اللائي يُحسن الغزل والغرام مع الأزواج فاسمها يشي بأنها تألف وتسامر الزوج، إلا أنها تنكبت لفطرتها وتمردت عليها من أجل شهواتها المادية والجنسية ، فلا البيت قام بالأموال والوضع الاجتماعي المرموق، ولا الأولاد عاشوا في كنف الأب والزوج المكافح، وحتى هي بحثت عن الدفء في علاقة آثمة مع ابن عمها علمت الدنيا كلها بخيانتها ولم تفهم أنها السبب الرئيس في تدمير أسرتها ، فقد استبدلت زوجا بعشيق وحافظت على الشكل الذي يربطها بأسرتها، ولم تعلم أن الكل يعرف خيانتها، حتى زوجها الأحمدي وهذا جزاء كل من ينتكث على فطرته ويغرق في الدونية.

ويسعى الكاتب حين وسم شخصياته بأسمائها أن تكون مناسبة لمرجعياتها وخلفياتها وهذا ما لاحظناه في شخصية شعبان: واسم شعبان من الأسماء العربية الأصيلة شَعْبَان شَهْرٌ بَيْنَ رَجَب ورمضَان. ج شَعْبانَاتٌ

وشَعَابِينُ وقيل: مِنْ تَشَعَّبَ إِذَا تَفَرَّقَ كَانُوا يَتَشَعَّبُون فِيه في طَلَبِ المِيَاه، وقِيلَ في الغَارَاتِ. (محمد مرتضى الزبيدي، ج3، 142)

ويمثل شعبان في المسرحية القواد الصامت الذي يسهل الفاحشة دون أن يتورط فيها، فهو يتشعب مع زبائنه كل حسب هواه ولا يعترض أو يرفض أو يعدل من سلوكهم فهو الذراع اليمنى للحاجة زينة، هانت في نظره كل القيم اللهم إلا المال، حتى أنه يتساهل في تحرش الزبائن بزوجته هندام ولا يرى في ذلك عيبا ما دام لم يرَ ذلك بعينه، ويشجعها على مجاراة الزبائن بالقول لتحصل منهم على إكراميات أكثر، ونجده قد تلون للحياة المادية بكل لون قبلته الحاجة زينة وما تجنيه من أموال تمنى أن يكون مكانها ويستطيع إدارة أعمالها بنفس المهارة ولو تشعبت به السبل لبلوغ غايته.

أما شخصية هندام زوجة البواب شعبان فهي شخصية ثانوية انتقاها الكاتب ليكمل بها التكوين المهني لزوجها شعبان وصارت شريكته في حراسة العمارة، فاسمها يشي بالأناقة والرقي والاعتناء المبالغ فيه بالمظهر الخارجي، الهِنْدَامُ حُسْنُ القدِّ وتنظيمُ الملابس. هَنْدَمَ الرجلُ الأَشياءَ هندمَةً :أَصلحها على مقدارٍ مناسب ونظامٍ حسَن. وبرغم ذلك الأناقة لم تظهر في مظهرها الخارجي بحكم فقرها الاجتماعي وموقعها المهني فهي زوجة البواب تعيش على فضلات وإكراميات الزبائن فمن أين لها الهندام؟

ورغم أنها لم تظهر في المسرحية في دور كبير، إلا أنها كان لها حضور فعال في تجلية مظاهر وصفات الشخوص المحيطة بها.

شخصية صباح الخادمة اسمها مشتق من الصبح والصبح أول النهار وقد ورد في القرآن الكريم " والصبح إذا تنفس" (التكوير:17) ومشتق منها الإصباح في قوله تعالى" فالق الإصباح" (الأنعام:96) وهي تعني النهار الذي يخلف الليل، وبذلك فاسم صباح يذكرنا بالظلمة وتمرد الضوء وسلطانه عليها، ففي اسمها الإشراق والتفاؤل والأمل والضياء والقدرة والقوة والانتشار ، وصباحنا هنا متمردة على موقعها الاجتماعي كخادمة، تغار من هندام لأن لها بيت وزوج وأسرة تأويها، أما صباح الخائفة من تقلبات النهار ودخول ليلها وتبدل حالها تفكر أن تعتم حياتها بالعمل في الدعارة لتغرب أنوار الطهر التي لا تعبأ بها وتظلم نفسها بأوحال الرزيلة. شخصية ثانوية هامشية رغم صغر دورها إلا أنها لخصت حال المجتمع في المسرحية بعد النكسة. وبهذا يتضح لنا أن دلالة الأسماء ذات تراكيب بسيطة وحوت مفارقات بين الأسماء والشخوص تحوي بعدين رئيسيين:

أولاهما يشي بأفعال هذه الشخصيه ويعبر عن معانيها ودلالاتها. والثاني مضاد لطباعها.

2) تصنيف الشخصيات: تؤدي أحدهم في المسرحية أدوارا عديدة في عرض أحداثها وتكاملها بحيث أن هذه الشخصية تبين مضمون المسرحية والهدف الذي يسعى إليه الكاتب، كما أنها تعبر عن أيديولوجيته بتصويرها لمواقفه ومبادئه، ويرى حسن بحراوي في كتابه بنية الشكل الروائي " إن أهم وأغنى التيبولوجيا الشكلية من الناحية الإجرائية يقترحها فليب هامون في دراسته اللامعة حول القانون السيميولوجي للشخصية، لكونها قائمة على أساس نظرية واضحة تتوسل بالنموذج السيكولوجي أو الدرامي أو غيرهما من النماذج المهمة في التيبولوجيات السائدة ."(حسن بحراوي، 1990، 216) ، وسوف نتبع تقسيم هامون لأنه يتسم بالدقة والشمول وملم بأنواع الشخوصيات في مسرحية "في عز الظهر" والتي تقوم على ثلاث فئات. مرجعية وإشارية واستذكاريه.

أ- المرجعية: هي الأولى ضمن تصنيف فليب هامون، فكانت نظرته لها من حيث دورها في النص ووظيفتها في علاقاتها الشكلية والتي تضمنت التاريخية منها والاجتماعية والأسطورية والمجازية، وكل هذه الأنواع تميل إلى لمعنى ثابت فرضته أطر ثقافية يشارك القارئ في تشكيلها، واندرجت هذه الشخوصيات في الملفوظ الروائي فعملت أساسا على التثبيت المرجعي، وذلك بإحالتها إلى النص الكبير الذي تمثله الأيدلوجيات والمستنسخات الثقافية. (شهلة لبسيس، 2017، 52)

وقد وظف المؤلف هذا النوع من الشخصات في مسرحيته، وقد نوع بين الشخصات التاريخية والاجتماعية والمجازية.

- الشخيصيات التاريخية: فهي ذات المرجعيات التاريخية، والتي تأتي متناسقة مع الجو العام للمسرحية المليء بالخوف والخيانة والقهر، وهي بهذا الشكل تطفي على النص مزيدا من العمق والتنوع والجمال، وتسمح للكاتب بربط الماضي بالحاضر في إطار لا يشعرنا بتاريخية الحدث، قدر ما يجعلنا نسترجع الأثار التاريخية وتأثيرها عن ذات الفترة ونتائجها وتأثيرها على مستقبل الأحداث التي نقارنها.

ومن هنا تظهر براعة الكاتب في إيجاد الرابط بينهما مما يدعم من واقعية المسرحية ويشعر المتلقي بمدى صدقه كأنه يعايش الحدث، فالتاريخية منها تتميز في المسرحية بتعدد الدلالات والرموز. ولما كانت ذات مرجعية في عقل الكاتب، فنجد شخصية كليوباترا والتي لم تبرز في المسرحية بتفاصيل حياتها بل ذكرت في موقف مشابه لسيرتها – فالملكة البطلمية التي حكمت مصر وخانت زوجها بطليموس مع عشيقها يوليس قيصر– فحياتها كلها مليئة بالخيانات والدسائس.

فالكاتب عندما استدعى رمزيتها في حوار زينة وشعبان البواب عن ثريا غريمتها في البغاء والتي تنافسها في سرقة زبائنها منها أكد أن ثريا تعيش سيرة كليوباترا في التدني الخلقي وأنها تسكن حي كليوباترا وقد طبع اسم الحي في نفسية العاهرة خلفية تاريخية لا تعيها في عقلها الواعي بل تعيشها بالفعل.

زينة: عملت إيه مع ثريا في كليوباترا؟

- شعبان: فهمتها زي ما حضرتك قولتيلي، وتعهدت إن مفيش بنت من بناتها هتهوب نواحي ميامي تاني. (مسرحية في عز الظهر، ص216).

وكذلك ذكر الكاتب اسم الصحابي الجليل معاوية بن أبي سفيان مؤسس الدولة الأموية وكان – رضي الله عنه– من دهاة العرب وأشدهم حزما فاستطاع أن يحول الحكم بعد الرسول إلى نظام الملك يقول (أبوهلال العسكري،17،2012) ممتدحا ذكائه " قال معاوية: لو أن بيني وبين الناس شعرةً ممدودةً ما انقطعت؛ لأني إذا مدوا أرسلت، وإذا أرسلوا مددت. وقال زياد: إياكم ومعاوية؛ فإنه إذا طار الناس وقع، وإذا وقعوا طار".

فالكاتب لم يستدع من سيرته– رضي الله عنه– إلا حصافته ودهائه في القيادة وقدرته على سياسة من هم دونه بالعقل حتى أنه لا ينقطع أبدا حبله ومن هم دونه، وقد ذكره في المسرحية في أثناء حوار الأحمدي مع زوجته نجوان.

- نجوان: والله عندك كلام عاوز تقوله؟
- الأحمدي: أنا مش عاوز علشان الشعرة بتاعت معاوية تفضل، لكن لو أنت مصرة تسمعي معنديش مانع . بس تكوني مستعدة تتحملي النتائج.(مسرحية في عز الظهر،ص272)

فإلماحات الكاتب بشخصيتين تاريخيتين حملتا في طياتهما دلالات كثيرة أهمها أن الشخصيه المصرية تحمل في أعماقها جذورها التاريخية الفرعونية القديمة وكذلك لا تنفك عن إرثها من الحضارة الإسلامية، أي أن الكاتب رسخ في وعي القارئ مبدأ أن العمل المسرحي لا ينفك بوجه عن موروثه الثقافي للأمم حتى وإن بدا من خلال ومضات قصيرة معتمدا على دلالات الأسماء واستحضارا لموروثها الفكري والثقافي لدى القارئ.

- أما الاجتماعية: تمثل في نوعا من المرجعية الغير مباشرة إذ تتحددها من خلال مهنتها، أي أن مهنة الفرد تعد مؤشرا أوليا نستشف منه بعض ملامحه، وينبئ في الوقت نفسه بما قد تنجزه من أفعال درامية (عبدالحفيظ محمد العابد، 2017، ص560).

تمثل شخصية زينة المهيمنة التي تدير الصراع، ولذا فهي شخصية فاعلة وليست منفعلة، تؤثر في تصاعد الحدث الدرامي داخل المسرحية وتمثل قوة مهيمنة درامية ناتجة من قوة موقعها الاجتماعي المسندة إليها،

فشخصيتها بمثابة الفاعل وبالقطع لا بد لها من شخصيات منفعلة بها وتدور في فلكها، فزينة من الطبيعي أن يكون لديها فتيات ليل ومن يحمون عملها في البغاء ومن يتربحون من هذا الكسب الحرام لأن موقعها الاجتماعي قوادة تسهل الفاحشة

- زينة: آة. أنا العمارات بتاعتي سمعتها زي الفل ومحبش الواغش دول ينجسوها.
- شعبان: أديكي ورتيهم العين الحمرا. بس اللي نفسي أفهمه أزاي عرفتي إن البنات دول بتوع ثريا الكاتعة؟
- زينة: خبرة يا منيل هيه غيرها ... الأخبار هنا؟" (مسرحية في عز الظهر، ص216).

فمن الطبيعي بين العاهرات التنافس بينهن وبين منافستها ثريا الكاتعة، وكذلك وجود أذرع للقوادة تهدد بهم منافسيها لتحمي تجارتها. فموقعها الاجتماعي حاكم لها وعليهن لبقائها.

وعلى نفس الوتيرة جاءت شخصية نجوان فاعلة ومؤثرة في حياة زوجها الأحمدي فقد حملها وضعها الاجتماعي كزوجة متسلطة متطلعة لتخريب حياتها الأسرية، فأتت أفعالها لتصاعد الصراع الدرامي في بعديه الداخلي في تقبلها لنفسها، والخارجي متمثل في صراعها مع أسرتها والمحيطين بهم.

- داليا: إنتِ اللي خلتيه كده، أنتِ اللي رمتيه على مية البحر، أنا فاكرة وأنا عمري ميزدش على عشر سنين أما كنتِ تمسكيه كل يوم وهو راجع من شغله وتديله كلام زي السكاكين يشرَّح في جسمه، شوفلك حل يا أحمدي. هتفضل نايم لحد أمتي؟ بقينا عرة في وسط الناس! كل الكلام ده اتحفر في دماغي وقطع في لحمه هوة. (مسرحية في عز الظهر، ص260).
- فالرمزية "المجازية": يُطلق "هامون" عليها اسم المجازية لأنها ليس لها وجودا ماديا ملموسا، وتعتبر من هذا الجانب مسرحية "في عز الظهر" تمثل رمزا في حد ذاتها، فقد حوت العديد من الشخوصيات المجازية التي تبنى بعضها بعض الأفكار الإيجابية كفكرة الثورة على الأوضاع الخاطئة، أو سلبية تبنى العهر والخوف والقهر والاستسلام.

ومن أهم الشخصات المجازية الانهزامية في النص التي خلصنا إلى استظهار مستويين أولهما الألم النفسي ويعبر عن معاناة صاصة ذلك المشرد الذي دمر كل طموحه احتراف أخته البغاء فانسحب من الحياة للمخدرات، وأصبح همه أن يغيب وعيه حتى لا يصطدم بالواقع الذي يرفضه ويحيا فيه، وكذلك شخصية الصول عرفة الذي توقفت حياته وعقله ومشاعره عند هزيمة 1967م وأصبحت محور تفكيره والمرتكز الذي ينطلق منه للمستقبل فحولته لبوق كل همه تحذير الأجيال القادمة من مغبة السقوط في الهزيمة دون أن يحرك ساكنا لنجدتها.

وكذلك تمثل الألم الجسدي في شخصية صباح التي حملت الكثير من الجروح النفسية والجسدية جراء تطلعها لحياة الثراء السريع عن طريق عرضها على الحاجة زينة احتراف البغاء معها ورفض الحاجة لطلبها وضربها المبرح لأنها ستفضح زينة وشبكتها بلسانها الزائف، وكذلك حقدها على هندام لأنها تمتلك بيتا وزوج وحياة أسرية تمنتها ولم تجدها.

وكذلك عنصر الألم الحاضر وبشكل لافت للانتباه متمثلا في رمزية اليأس في شخصية بثينة التي يأست من إصلاح حال زوجها خربوش فهي ترمز للحظ السيء والقهر والغلبة وقلة الحيلة، فزوجها يتاجر في المخدرات ولا يتورع عن الرشوة والتهريب والنصب والاحتيال.

ورغم علمها بكل آثامه إلا أنها لا تستطيع تقويمه رغم مواجهتها له، بعدما قهرها وتزوج عليها سرا وتوسع في أعماله الشريرة بمساعدة أصهاره الجدد.

- بثينة: ريحت فعلك وعمايلك والسكة اللي أنت فاتحها مع حماك على التهريب والرشوة والنصب فاحت. (مسرحية في عز الظهر، ص278).

ونجد أن أقطاب الألم النفسي متمثلين في الأمل واليأس حاضران بشكل رمزي في النص، ورغم كونهما رموز حسية خاصة لدى الشخصات، إلا أن تناثرهما في المسرحية وسرعة تفاعلهما مع بعضهم البعض خلق أجواء من التضاد والتلاحم على مستوى الأفعال والبنيات.

ونستطيع أن نعتبر الثورة كشخصية مجازية وردت في المسرحية وكان لها أثر في تحريك أحداثها والتأثير على شخصياتها، وملامح هذه الثورة نلمحها في مقاومة داليا لفساد أمها نجوان والثورة على فسادها الخلقي والدفاع عن شرف العائلة.

- داليا: يمكن تستنوا لغاية ما يبقى الأحمدي إكس بايرد ويرجع من بلد الفلوس بآخر شوال مليان تخدوه وتقولوله طلاق، وإذا ما طلقش يتخلع أو يتوزع في كام كيس بلاستيك.

(مسرحية في عز الظهر، ص271).

وهناك ثورة الأطفال وتمردهم على جميع مظاهر الفساد الخلقى والاجتماعي، وخوفهم من الوقوع في فخ الهزيمة فقرروا الانسحاب من المشهد والتضحية بأنفسهم ليكونوا أول ضوء في طريق النور في نفوس ذويهم، ليجعلوهم يبصرون مدى جرمهم في حق أنفسهم وحق الأجيال الجديدة بتوريثهم ميراث من الهزائم والفساد وأن المستقبل لا يبنى على أنقاض عفنة.

- زينة: عاوزين ولادكم يعيشوا ويبعدوا عن الخطر وميغرقوش؟ تعالوا نمشي ونخلي لهم الطريق، منبقاش إحنا قدامهم والبحر وراهم، ولو اختاروا. مش هيختارونا، لأننا حجارة مرصوصة على

صدورهم، تاريخنا لعنة مسطور على جبينهم، مش هيختارونا لإننا إمبارح اللي مفيهوش ذكرى تفرح، ولاتنور طريق فلازم يختاروا البحر، هيختاروا البحر لأنه أحن عليهم منا علشان كدة لازم يبقى فيه مصير غيره مش هيشفوه طول ما إحنا قدمهم يلا ابعدوا خليهم يشفوه متضلموش عليهم نهارهم وتخلوهم يعيشوا الليل في عز الظهر. (مسرحية في عز الظهر، ص284).

ولكن هل عاد الأطفال حقا؟

لقد همش أباءهم أدوارهم منذ بداية المسرحية فجعلوهم كالغرباء، وبدأ الاهتمام منصبا عليهم متأخرا بعد ضياعهم وإحداق خطر غرقهم بنفوس ذويهم، فالمسرحية التي بدأها الكاتب برسم صورة نمطية واقعية لا تلبث أن تتحول برمتها للتعابير المجازية، وانتهت باستعارة فحوى الكاتب منها أن ضياع جيل الأطفال وهو حاضر، وحياته وهو مفقود أفضل بلا شك، لأنه رفض الوقوع في الخطيئة والرضوخ للهزيمة.

ب- الاستذكارية: إن التقنية المتبعة من الكاتب على مستوى بنية الشكل المسرحي من حضورها الاستذكاري، ومن هنا تكون الإحالة ضرورية فقط للنظام الخاص بالعمل الأدبي، فالشخصيات تبنى داخل الملفوظ شبكة من الاستدعائات والتذكارات لمقاطع منفصلة وذات طول متفاوت، فتصبح ذات وظيفة تنظيمية في تقوية ذاكرة القارئ مثل المبشرة والمؤولة والمنذرة. (محمد عزام،1996، 88).

وتظهر هذه النماذج منها في الحلم المنذر بوقوع حادث، أو في مشاهد الاعتراف والبوح، وبواسطتها يعود العمل ليستشهد بنفسه وينشئ توتولوجيته الخاصة به (حميد الحمداني،1991، 217)

فشخصية لولا تسترجع بعضا من أحداث الماضي وتتحسر عليه، لأنه جرها بعنف لحاضرها الملوث بالعهر والبغاء، تتحسر على نفس ضائعة تاقت للحظات من الطهر المسلوب، وقد عظم من جلدها لذاتها أختها الصغرى ورغبتها الجامحة في الفرار من لولا بسبب عملها المشين.

- لولا: كان نفسها تهرب، سمعتها ليلة بتحلم، رجعت بدري حودت أطمن عليها في سريرها وميلت عليها أبوسها، لقيتها بتحلم وتقول: إن المركب مستنياها ولازم توضب شنطتها بسرعة وإنها لو المركب فاتتها هتضيع وتبقى كده زي لولا.(مسرحية في عز الظهر، ص252).

وكذلك نلمح شخصية الصول عرفة الذي قام بعملية الاستذكار لحلم الفجر الذي رأه وينذر بوقوع كارثة للأطفال في العمارة بغرقهم في البحر، وذلك في دلالة قاطعة على الخوف على الأجيال الجديدة من دخول المجهول والابحار في بحر أكبر من قدراتهم . فالأجيال القادمة في خطر حقيقي ليس بسبب البحر والغرق فيه، بل بسبب انغماس الآباء كل حسب موقعه في الرذائل وإن تفاوتوا في درجاتها لكنهم جميعا ملوثون بها بدرجات شتى.

- عرفة: قلت لهم محدش صدقني، شاروت لهم علشان يشوفوا ديروا وشهم، مع أنه كان مالي الدنيا حواليهم وسارح في كل حتة.
- صاصة: هو إية يا حضرة الصول؟
- عرفة: السوس يا ابني فإكراه يا زينة؟ (مسرحية في عز الظهر، ص237).

ويتضح لنا من طريقة الاستذكار المسترجعة من شخصيات المسرحية أنهم عملوا على إضافة دلالات أكثر عمقا للأحداث كونهم كثفوا الضوء على الحاضر، وأتى استذكارهما يشهد على ما وقع للشخصيات في تنامي الحدث الدرامي، فكانت الاسترجاعات بمثابة خلفية منمقة وظفها الكاتب بعناية لشحذ ذهن القارئ بأفكار مفيدة تثري النص من ناحية العمق، فالاستذكار هنا يعد نقطة مفصلية في تحول مجرى الاحداث في النص، ذلك أن الحيوات الرتيبة التي عاشوها في المصيف وتعايشهم مع بعضهم البعض وغض الطرف عن ماضيهم بكل آثامه ودفنه في رمال المصيف، ما لبث أن فجر الواقع برمته وقلب حياتهم رأسا على عقب، فحتى حياة الروتين والرتابة افتقدوها وصارت أحلاما كدرها غياب الأطفال ، فكان الاستذكار هو العقاب الذي عمد الكاتب لجلدهم به ليتحسروا على فرص ضاعت دون أن يعيدوا تقييم لحيواتهم وإصلاح لمفاسدهم.

3) طرق تقديمها: إن لطرق تقديم الكتاب لشخصياتهم في أعمالهم الأدبية عامة والمسرحية خاصة سمات تميز كل كاتب عن غيره ومن بين تلك الطرائق يعمد بعضهم لتقديمها بنفسها بطريقة مباشرة، أو بواسطة غيرها بطريقة غير مباشرة.

أ- التقديم المباشر: حيث يكون مصدر المعلومات عنها هو الشخصه نفسها، بمعنى أن الشخصه تعرف نفسها بنفسها باستخدام ضمير المتكلم، فتقدم معرفة مباشرة عن ذاتها بدون وسيط من خلال جمل تتلفظ بها هي، أو من خلال الوصف الذاتي مثلما نجد في الاعترافات واليوميات والرسائل (محمد بو عزة ،2010، ص44).

ففي هذا النمط نجد أنها تقدم مجموعة من الصفات عن نفسها، مما يتيح للقارئ الفرصة للتعرف على صفات وحالاتها من خلال ذاتها دون وسيط يعرفه بها، وهذا ما نجده في حوار صاصة مع أخته زينات.

- صاصة: (ينهض) أنا مسطول ودماغي مش موزونة.. ومش عايز أتكلم يازيزي.. وميت مره أقول لك أرمي طوبتي.. وأرمي لي هدومي في الشارع وأكرشيني. تبقى عملتي فيَ جميل وعملتي طيب وبلاش كل شوية تمسكى السكينة وتشرحي في جلدي.(مسرحية في عز الظهر، ص234)

وفي هذا المشهد عبرت عن نفسها دون وسيط لتكشف لنا حالة الضياع وهمومها الدفينة ودوافعها الخفية، فصاصة يعيش حالة من التية والضياع النفسي والحزن بسبب ضياع مستقبله وعدم تعيينه في

الخارجية لأن سمعة أخته زينات وسمته بالعار المؤبد، ونلاحظ وصف الكاتب للحالة التي يمر بها فحياة صاصة حياة مليئة بالفراغ والفشل.

وكذلك شخصية الصول عرفة الذي فرّ هاربا مع بقايا الجيش المصري من سيناء بعد نكسة 1967م وعاد للإسكندرية يعاني من حالة من القهر التي سيطرت على عقله وجعلته يهرب مع غيره من الجنود، إلا أن ضميره ظل يحاصره ويحاكمه على تقصيره في الحرب وتفريطه في سيناء والفرار من الدفاع عنها حتى لو استشهد بشرف وهو يدافع، لأنه فضل الهروب، فالموت على أرض سيناء أشرف مليون مرة من الموت المعنوي الذي يحياه في بيت زينة.

- عرفه: أنا مش بعايرك.. لأن الهم طايلني وطايلك.. إحنا الاثنين لما خسرنا أدارينا في بيت زيزي أنا جريت هربان من مدبحة الحرب الخسرانه وقلت سعد هو اللي حاياخد بأيدى.. آتاري سعد لحق نفسه بدري وهرب هو كمان منها. (مسرحية في عز الظهر، ص265).

فكلمات " تعايرني وهربان وخسران ومدبحة والحرب " كلها إشارات وعلامات دلت على شخصية عرفة وأعطت سماتها الأوليه التي تتجسد في مظهره الداخلي والخارجي.

ب- التقديم غير المباشر: فيكون مصدر المعلومات عنها هو السارد، فيخبرنا عن طبائعها وأوصافها، أو يوكل التعريف بها لأخرى من شخصيات الرواية، فيصبح السارد وسيطا بين الشحصية والقارئ، أو تكون إحدى شحصيات الرواية وسيطا بين الشحصية والقارئ (معمري فواز،412،2020)

فمن خلال حوار نجوان عن زوجها الأحمدي تكشف الكثير من أبعاد وأغوار شحصية زوجها الأحمدي تقول:

- نجوان: شفتم؟.. شاهدين؟.. ابنه راجع م الموت ومش قادر يستني يتطمن عليه ماعندهوش وقت بيجرى ورا الدقيقة والثانية بقى له عشر سنين ماوقفش لحظة واحده علشان يشوف داليا بقى شكلها إيه ولا طارق بقى عمره كام.. عشر سنين.. كانوا المفروض يبقوا أيام عزنا .. وعز شبابنا .. ضيعهم في الجرى.. ورا الفلوس.. وقعد يدور في الساقية ويحدف بدل الميه دولارات.. استرليني.. وريالات.. ودينارات. وكل ماتكتر يعطش.. أكثر.. زي اللي بيشرب من مية البحر. (مسرحية في عز الظهر، ص259)

فشخصية الأحمدي في هذا المشهد لم تقدم نفسها مباشرة بل قدمت بواسطة وسيط وهي زوجته نجوان، لأن المتلقي في هذا الحوار لا يمتلك خلفية عن شخصيته، فقد كانت مخبؤه خلف كلمات زوجته في هذا المشهد، وهو ما جعل الحوار في نفس المتلقي أكثر وقعا، فالكلمات التي أوردتها نجوان حملت في طياتها

معان واسعة عن انتهازية وماديته "مش قادر، يستنى يطمن، ضيعهم في الجري، يحدف دولارات، بيشرب من مية البحر" فهي إشارات وعلامات دلت على شخصية الأحمدي.

وكذلك كشفت بثينة عن خبايا شخصية الأطفال الغائب الحاضر في المسرحية من خلال حوارها تقول: بثينة: ماشفناهمش وهم كانوا شايفينا .. وإحنا فاكرين انهم مش شايفينا .. ودى المصيبة... نعمل اللى بنعمله من وراهم.. أو متهيأ لنا إنه من وراهم.. وهو قدام عنيهم.. باين.. زي عين الشمس.. يطاطوا رؤوسهم قهر وكسوف.. كان في نفسهم يتباهوا بينا.. ويقلدونا.. ونبقى بالنسبة لهم شموع تنور لهم سكتهم لكن يا خسارة ما لقيوش مننا إلا الخيانة والعمى والأنانية.

فالحوار على قصره يكشف لنا خيبة أمل الأطفال في ذويهم، وأن سر اختفائهم هو هروبهم من فضائح أهلهم، ويعري في الوقت نفسه ضعف أباءهم عن ستر مخازيهم عنهم، ويضعنا أمام جيل قرر برهافة حسهم رفضه للواقع، والاستمرار في تقبل حيوات الأباء، جيل رفض التستر والتعايش مع ماضي وواقع يدفع لنهاية كارثية، فالكاتب لم يقدم لنا المعلومات عن الأطفال جاهزة بل تركنا لمتابعة المشهد لنهايته حتى يصل لحقيقة سر اختفاءهم.

4)-البنية العاملية: وضع العديد من السيميائيين مجموعة من النماذج لتحليل وتفكيك أي عمل أدبي. ومن أبرز وأهم هذه النماذج نموذج غريماس، وعندما طرح هذا الأخير تصوره عمل على تجاوز ثغرات نموذج بروب الوظائفي، فعمل على اختزال الوظائف التي حددها بروب من إحدى وثلاثين وظيفة إلى ستة عوامل (عدنان بلال، 2022، 100)

فالبناء العاملي يهدف إلى كشف عن الوضعية التركيبية لكل واحد من العوامل الموزعة على المساحة النصية، ونموذج غريماس يستند إلى توزيع الأدوار ويمكن اختصاره في ستة أدوار أو ست خانات لمزاوجة، فكل زوج يحكمه محور دلالي معين وهي:

أ- الذات/الموضوع: يرى غريماس "إن العامل هو الفاعل الرئيس الذي يتلقى التحفيز من طرف المرسل، ويسعى دائما لتحقيق الشيء المرغوب فيه من قبل الطرف الأول، أما العامل الموضوع فيشتمل على كل الموجودات في العالم الخارجي المحيط بالعامل الفاعل، لكن المرسل يتخير منه موضوعا يشكل موجودا هاما بالنسبة له، ويعمل باتجاه الحصول عليه أو الخلاص منه باستخدام الفاعل ،وتجمع هذين العاملين علاقة الرغبة، فالذات هي الراغب بينما المرغوب فيه هو الموضوع(سعيد بنكراد ،2001، 45)

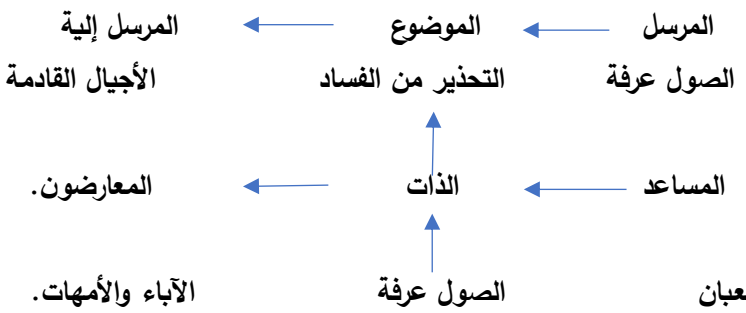
ب- المرسل/ المرسل إليه: وهما محور الإبلاغ، ويتكون من مرسل ومرسل إليه، أي من الباعث على الفعل والمستفيد منه، ولا يتحددان إلا من خلال موقعهما منذ البدء والنهاية، كجزأين سرديين، ويتوسط هذه العلاقة حلقة أخرى هي الراهن الأساسي لأي بلاغ، وهي الموضوع كرحلة البحث، وكمستودع القيم، وكفايته البلاغية، فيقوم المرسل بإلقاء الموضوع للتداول، وتقوم الذات بتبني هذا الموضوع والاقتناع به لنبدأ رحلة البحث. (جهاد يوسف العرجا، 2002، 19)

ح- المساعد/ المعيق: "يرتبط بحالة الصراع، ودور كل منهما ضمنه الأول/المساعد يساعد العامل الذات في البحث عن موضوع القيمة، في حين يعمل الثاني/المعيق على تعطيل الذات في حصولها على موضوع القيمة "ومن هنا تتضح طبيعة العلاقة التي تجمعهما بالنسبة للعامل الذات، فهما متعاكسا الاتجاه، فالأول يساعد والثاني يعاكس، وبالتالي تجمع بينهما علاقة صراع. (عدنان بلال،2022، 100).

فالنموذج العاملي أداة تحليلية تأخذ بعين الاعتبار حكاية أية مسرحية كيفما كانت بمعنى داخل الحكاية المسرحية نرصد اشتغالا معينا لهذه العوامل الستة بطريقة ما.

(حسن يوسفي،1995، 26)

وفي مسرحية في عز الظهر تشكل البنية العاملية وفق تحديد الذوات والموضوعات والمرسل والمرسل إلية والمساعدون والمعارضون، فهذه العوامل جميعا تساعد في تنمية العمل المسرحي وإثراءه، مما يجعلنا نقف عند أهم هذه العلاقات المكونة لهذه العوامل. وبتطبيق النموذج العاملي الغاريماسي على مسيرة شخصية الصول عرفة نجد التالي وفق هذا المخطط:



وتندرج تحت هذه التركيبة ثلاث ثنائيات تنظم وفقها البنية العاملية التي تحدد دور كل عامل فهي كالأتي:

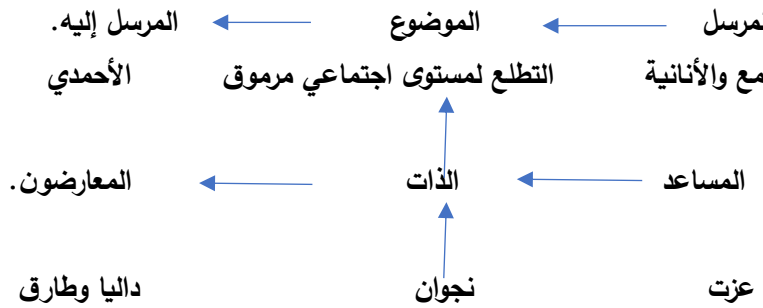
أ- ثنائية المرسل والمرسل إليه: فمن خلال المرسل الصول عرفة الذي تجذرت في نفسه أثار الهزيمة فأربكت حياته وحبسته في أثارها المزلزلة، فأطلق رسالة تحذير قوية من مغبة السقوط مرات، أرسل

رسالته الأخيرة مدوية وصريحة إلى المرسل إليه وهم الأجيال الجديدة لرفضهم حيوات الآباء وفسادهم ليتوقفوا عند هذا الحد والبدء من جديد على أسس صحيحة في حياة جديدة .

ب- ثنائية الذات والموضوع: أحتل الصول عرفة في هذه التركيبة العاملية دورا عامليا متمثلا في عامل الذات ويتجلى ذلك من خلال سعيها الهادف إلى تحقيق رغبتها الموجهة نحو الاتصال بالموضوع، وكان الدافع القوي لفعل ذلك التحذير، أما الموضوع فيتمحور في الرغبة الصادقة في تخطي آثار الهزيمة والحرص الشديد على أن ينشأ أجيال لا تستسلم ولا تفرط، وأن تحيا حياة لا يعكرها الخوف والقلق والتفريط والخيانة والأنانية.

ج- ثنائية المساند والمعارض: يتضح من خلال هذه التركيبة العامل المساند المتمثل في البواب شعبان، فقد كان السند الرئيس للذات في الارتباط بالموضوع وهو اختفاء الأطفال مبطنة بداخلها رسائل تحذيرة من التمادي في الفساد وعدم تلويث حيوات الأطفال، وكان العامل الأساسي لقيام المساند بالمساعدة هو حبه وحرصه على الأطفال، ورغبته في مساعدة الذات" الصول عرفة" لإدراكه أن الفساد المستشري في المجتمع سيلوث الأجيال القادمة. أما المعارضون هم الآباء والأمهات الذين غيبتهم آثار الهزيمة ونمت فيهم شهوات الطمع والأنانية والخيانة فطمست على أعينهم وقلوبهم وانغمسوا فيها بكل حواسهم حتى أنهم في عماية شهواتهم داسوا الأجيال الجديدة " الأطفال" بحجة أنهم يوفرون لهم حياة أفضل، إلا أنهم كانوا يلطخونهم بالعار والذل ويكبلونهم بقيود الخيانة والانهزامية أكثر فأكثر. فمن خلال هذه التركيبة تظهر علاقة بين الذات والمساند فيما يخص رسائل التحذير التي اتخذها الذات " الصول عرفة" في حين نجد الطرف الثاني المعارض على انفصال تام بينه وبين الذات، وهنا تتحد العلاقة الانفصالية بين المساند والمعارض.

وعند تطبيق النموذج العاملي الغاريماسي على مسيرة شخصية نجوان نجد التالي وفق هذا المخطط .



تتكون هذه التركيبة أيضا من ثلاث ثنائيات تنظم وفقها البنية العاملية التي تحدد دور كل عامل.

أ- ثنائية المرسل والمرسل إليه. إن دافع الطمع والأنانية هما اللذان دفعا الذات" نجوان" للتطلع لحياة اجتماعية أعلى فعملت على التمرد على واقعها ودهس كل القيم الاجتماعية لتحقيق أطماعها فعامل المرسل يظهر كعامل غير مشخص – شيء معنوي غير إنساني- فالطمع والأنانية هما العنصران اللذان قاما بفعل الإقناع (المرسل) المحفز والمحرك حيث حفز الذات نجوان بالتفكير في التمرد والتطلع لحياة اجتماعية على حساب القيم التي دمرتها من أجل الثراء والوجاهة الاجتماعية، لقد كان العامل المرسل دافعا قويا للذات نجوان التي بذلت لتحقيق الاتصال بالموضوع وهو الثراء والمكانة والاجتماعية.

ب- ثنائية الذات والموضوع: تحتل شخصية نجوان في هذه التركيبة العاملية دورا عامليا متمثل في عامل الذات، ويتجلى ذلك من خلال سعيها الهادف في تحقيق رغبتها الموجهه نحو الاتصال بالموضوع، وكان الدافع القوي لفعل ذلك(المرسل)، أما الموضوع يتمحور في قيمة غير إنسانية وصفة سلبية تطغى على شخصية الإنسان الطماع حيث تقوم الذات من خلال هذا المرسل للبحث عن الثراء الفاحش رغم المعارضة من أبنائها، رغم تحسر الأبناء على الأسرة وتفككها وانحرافها الخلقي مع إحساسهم بالعجز عن مواجهة الذات نجوان.

ج- ثنائية المساند والمعارض: يتضح من خلال التركيبة العاملية عامل مساند حيث يتمثل العامل الأساسي المساند للذات في تحقيق هدفها، وهذا المساند يتمثل في عزت الذي ساند الذات في الحصول على أطماعه المادية والثراء الفاحش من أموال الزوج الأحمدي بطرق غير مشروعه، وكذلك ممارسة الفاحشة مع نجوان، مما جعل الطمع والأنانية تزداد في نفس الذات، أما العامل المعارض للذات في الاعتراضات التي ساهمت في كشف الفساد الخلقي والمالي للذات وعدم تحقيق هدفها، وتمثل المعارض الأساسي في شخصية داليا وطارق حيث وقفا في وجه الذات ورفضا

الاستمرار في التظاهر بالسذاجة وعدم المعرفة فقررا مواجهة نجوان بفسادها لعلها تفيق لأن استمرارها في تطلعها وفسادها يهدد كيان الأسرة.

ومن خلال هذه التركيبة تظهر علاقة اتصال بين الذات والمساند في نجوان وعزت، في حين نجد الطرف المعارض على انفصال مع الذات يعني داليا وطارق وذلك بسبب خوف داليا على انهيار الأسرة، وتصاعد الأحداث في المستقبل ربما يدفع الذات وعشيقها لقتل الأحمدي.

ونلاحظ أن تشكيل بنيتها في الشخصات الواردة في المسرحية كان لها دور فاعل في إبراز العمل المسرحي الموكل إليها ، فكل شخصيهة في المسرحية قد قامت بدورها على الوجه الأمثل، وقد غلب على الشخصييات الطابع الاجتماعي، ونلحظ أن الكاتب قد أجاد في التعبير عن قطاع من الشعب المصري وقد صور واقعهم بشكل جيد وكشف الستار عن كثير من خباياهم، ونظرا لحساسية الموضوع المطروح المتمثل في التعرض لقضايا حساسة وهو رصد بعض الآفات الاجتماعية المتمثلة في الفساد الخلقي والعلاقات الغير الشرعية والرشوة والفساد بعد هزيمة 1967م وما سببته من أثار كارثية في نفوس قطاع لا بأس به من المصريين، فقد أتت حاملة أفكارا معينة كل على حسب بيئته وثقافته، إلا أنه جعلنا في ختام مسرحيته نقف أمام ذواتنا الداخليه في لحظة محاسبية كلا على حدى هل نستمر في التغاضي عن الفساد أم نقف ونغير من أجل مستقبل أفضل للأجيال القادمة؟

ثالثا سيميائية المكان:

يلعب المكان دورا مهما في البناء الدرامي، ويعتبر حالة وجدانية وشعورية لما يمتلكه من قدرة على نقل تفاصيل بيئة زمن الأحداث، ويقوم الفضاء الدرامي على جملة من العناصر تتشكل من خلالها علاقة ترابطية تعمل على تنظيمه وإبراز الجوانب الدلالية والجمالية فيه.(مريم سماعيلي،2018، 67).

فالمكان هو العمود الفقري الرئيس الذي يربط أجزاء النص ببعضها البعض، وهو الذي يجذر الأشخاص والأحداث في العمق، وبالتالي فهو من العناصر الأساسية والمهمة في أي عمل أدبي ، إذ في إطاره تدور الأحداث، فلا وجود لحدث خارج هذا المكون السردي. (أميرة حنون،2016، 16)

ويرى (حسن بحراوي ،2009، 33) إن المكان ليس عنصرا مقحما في العمل الأدبي، لأنه يتخذ أشكالا ويتضمن معانٍ عديدة، وربما يكون في بعض الأحايين هو الهدف من وجود العمل كله.

ويعرف لوتمان المكان: بأنه مجموعة من العناصر المتجانسة مع الظواهر أو الحالات أو الوظائف أو الأشكال المتغيرة، وتقوم بينهم علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المعتادة كالاتصال والمسافة و....، ويمثل المكان متحدا مع عنصر الزمان الإحداثيات الأساسية التي ترسم الأشكال الفيزيقية، ويمكننا أن نميز

فيما بين الأشياء من خلال وضعها في الأماكن المختلفة، كما نستطيع أن نحدد الحوادث من خلال تأريخ وقوعها في الزمان. (محمد بو عزة،2010، 99)

فالمكان يعد من العناصر المهمة في بناءها ، فلا يمكن أن توجد بدون مكان فهو لا يقل أهمية في بناء الشحصية، فكلاهما ذو أهمية كبيرة وفعالة في تحديد وفهم مجريات الأحداث، فهو الحيز الذي تتحرك فيه الشخيصية ولا يمكن أن تعيش خارج إطاره.

وتنبع أهمية المكان من حركة الشخيصيات فيه، فتهبه أبعاده الجمالية والدرامية، إذ أن المكان لا قيمة له إلا إذا تواجد فيه الفعل، أي أن المكان يتسم بنوع من الحياة، وإنما يكتسب خصائصه من الأفعال المنجزة فيه، فيغدو مكانا أليفا أو معاديا. (عبدالحفيظ محمد العابد، 2017، 569). ويرى (أكرم اليوسف،2000، 75) أن المكان يؤثر في الحدث، وفي الوقت نفسه يستمد حقيقته بفعلها وقرارتها، فالمكان كما يرى هنري ميتران: لن تتكامل الدراما بالمعنى الأرسطي، ولن يكون هناك حدث منطقي متسلسل، مالم تلتقِ الشخيصية الدرامية بأخرى من بداية العمل الأدبي في مكان يجمعهما يؤثران ويتأثران به.

ففي مسرحية " في عز الظهر" للمؤلف خير دليل لإثبات العلاقة الوطيدة بين عنصر المكان وتأثيره على مسار الحدث الدرامي، وكيف اجتهد الكاتب في رسم المكان المناسب لتتناسب أحداثه بشكل مرن ويستطيع من خلاله التحكم فيها، وكيف فتح طرقا أمام شخوصه لتصل لأهدافها. وقد أسهم المكان في تعميق الحس معه من حيث إمكانيات مغادرته أو التحرك فيه في مواجهة المكان أو تحطيمه، ليسيطر عليه بوصفه قوة ضغط على الأبطال، فبيت الحاجة زينة هو عبارة عن عمارة سكنية خصصت للمصطافين جمعت بداخلها أخلاط من البشر ليس بينهم رباط اللهم إلا التنزه في الصيف، فالبيت وإن بدا مكانا أليفا في مجمله لجميع من عاشوا فيه، إلا أنه ما لبث أن صار أكثر الأماكن عدائية لكل من عايشوه بعد فترة قصيرة من إقامتهم الاختيارية فيه، ، فالتي عاشت وتفاعلت معه وكونت بداخله علاقات اجتماعية مع جيرانها ، مارست فيه نظم حياتها بشكل طبيعي حر، فصارفي بداية إقامتهم من الأمكنة التي غلفتها حالة من المشاعر الإيجابية دلت على الدفء والحماية والاستقرار، فقد حقق المكان في بدايته الهدف المنشود من سكناه فكان مكانا أليفا، وبنظره خارجية رسمها الكاتب للمكان يبدو للرأي مثاليا في الإقامة فعلى بابه حارس ويعمل على راحة السكان وخدم يلبون مطالبهم، ولا تبدو للوهلة الأولى ثمة مشاكل بين الجيران، فقطعا من الظاهر هو مكان مثالي يحقق المرجو منه.

لكن حالة الاستقرار هذه لم تدم طويلا فسرعان ما تحول هذا البيت لباعث على الاغتراب والانفصال، بعدما تلاشت منه القيم الإيجابية بعد فترة قصيرة، فصار دالا على النفور والعدائية وأصبح رمزا لكل مظاهر

اللا أمل والعزلة والوحدة والعنف بعدما انقلبت موازينه فصار البيت باعث على الانقباض والقبح رغم تمظهره الخارجي المتمثل في السعادة والانشراح.

وبنظرة فاحصة نجد أن بذور الانقباض لم تنبت من خارجه بل هي أصيلة فيه، فالحاجة زينة هي عماد بوار وهوانه، فما كان مظهر المكان الخارجي كمضيفة للمصطافين إلا ستار لتخفي خلفه عملها في الدعارة وترويجها للفاحشة وأن دائرة المحيطين بها بداية من أخيها صاصة وابنها انتهاء بالبواب وفتياتها اللائي تبيعهن لراغبي المتعة الحرام أدوات ضاقت بهم بيوتهم وأمكنتهم فضمتهم زينة إليها في بيتها وفرضت عليهم قوانينها الخاصة التي تعايشوا معها.

وبذلك فزينة سممت أجواء البيت بفرض هيمنتها الأنثوية المنحرفة على طبقة المحيطين بها وعملت ما وسعها الجهد على إخضاع كافة الذكور المخالطين لها لتحقيق أهدافها، وظنها أنها تؤمن لنفسها ولفتياتها من الأموال ما يغنيهم في مستقبل أيامهم القادمة.

لكن الأضداد التي حواها بيتها جعل من المحال دوام حاله ، فالبيت لديها وسيلة للثراء بشتى الطرق فقد تعايشت معه حالة السلام النفسي والرضا ليس عنه ولا الرضا به بل لأنه مسرحا تجني منه ثرواتها التي تمنت أن تدوم للأبد.

إن الكيفية التي أرادها الكاتب لتشكيل صورة المكان بملامحه الاغترابية انطلقت من العلاقة التي ربطت المكان بالشخصيية باعتبارهما وحدة متكاملة، "فالمكان/ البيت" في المسرحية جزء منها التي استطاعت أن تنطلق من الكل إلى الجزء في وصف البيت مستخدم في ذلك ألفاظا تنزف ألما وبؤسا تنم عن دواخل متشظية ومغتربة ليصبح البيت وتهيأته الجديدة أقرب إلى هذه الدواخل، إن ما يعمق فكرة الاغتراب المكاني ويبرز الصورة الجديدة التي أصبح عليها البيت هو ما آل إليه صاصة، فعلى النقيض كان صاصة يعيش حالة من العدائية والنفور من البيت وساكنيه جميعا، ذلك أن البيت بقصصه وفضائحه كانوا السبب الرئيس في ضياع مستقبله بعدما وسموه للأبد بالدياثة، فحرموه من أن يكون كما تمنى، فوقفت زينة وبيتها وفضائحه ليدمروا بداخله جابر الإنسان ويفرضان عليه صورة الديوث الصامت صاصة.

إن البيت قد ولد بداخله حالة من العزلة والانكفاء على الذات ليهرب من نفسه ويتعايش مع الصاصة الذي فرض عليه، وكان مبعثه هو الرغبة في الانتقام السلبي من زينة بالتمتع بأموالها وجني الكثير من الشهوات المتاحة ومحاولة الانتقام منها في إفساد ابنها ميمي بإغراقه في المخدرات والعبث ظنا منه أنه بقتل كل معاني النخوة فيه مبكرا يحميه من عنف الصدمة عندما يعي قبح البيت وساكنيه على مستقبل أيامه، ولعل

هروبه من البيت إليه بشكل جعل الفكاك منه محال، فبيت الحاجة زينة يحاصره بسمعته في كل مكان فكيف الفكاك منه؟

وعلى الجانب الآخر ولد البيت حالة من الانعزال والبرود مع أخته فبيتها صار سجنا اختياريا وكأنه الضباب الذي أعمى بصره ولا يدري كيف الخلاص منه. مما انعكس على البيت كله بنوافذه وجدرانه فصار بؤرة للتوتر النفسي وميدانا فسيحا للتناقضات بسبب الذكريات المؤلمة القابعة في أعماقه، والتي تنتفض كلما التقى بأخته أو ذكره أحد بسيرتها ومحيطها.

صاصة: " مهاجما" عايزاه يرجع ليه؟ سبيه يهج. يفتح باب القفص. يطير. ويتنفس هوا نضيف مفيهوش ريحة بيوتك المكمكمة، سبيه يبعد عن حضنك اللي خنقه وخلاه ميمي! ميمي ابن أمه أفرجي عنه يا زينه. أطلقي سراحه حرريه. (مسرحية في عز الظهر، ص267).

وكان البيت بالنسبة للصول عرفة في بدايته مكانا أليفا فلحظة انفصاله عن المجتمع شكلت له اغترابا نفسيا ومكانيا في آن واحد، فالهزيمة في حرب 1967التي رفضها عقله جعلت من بيت زينة في بدايته مكانا آمنا احتمى بين جدرانه من كآبته وحزنه وهزيمته النفسية، فذهب لبيت زينة طامحا في أن يجد عائلة ودعم من سعد ابن خالته، فكانت الغرفة في بدايتها ملاذا لطرد أشباح القهر النفسي واليأس عن طريق التوحد مع سكانه. ثم ما لبثت أن تحولت الغرفة والبيت إلى مكان مضاد ومكان معادي له يخنقه .

فرائحة الهزيمة كانت منتشرة في كل أرجاء الغرفة ، فكلا من الجدران والسقف والأركان كانت تزيد من حزنه وآلمه، فالغرفة كانت تذكره بعجزه وحالته الاجتماعية المزرية وكل زاوية في البيت كانت تحوي الآلام والعزلة والرضا بالخنا وتنمي فيه أحاسيس الهزيمة ، ولهذا تعمد الكاتب التقاطب بين الداخل والخارج ،فحلم عرفة بالأمان داخل غرفة زينة تلاشى برضاه عن الواقع الانهزامي الذي رضي العيش فيه وقبول الدعارة والتستر عليها، وكذلك أحاسيس الهزيمة التي حملها طوال حياته تقاطرت جميعا داخل غرفته فعززت من عزلته ووحدته، فكل ذلك جعل من غرفته قوقعة نفسية كانت الباعث له أن يفكر في إنقاذ الأطفال من أوحال الهزيمة في مستقبلهم.

لقد تحولت البنية المكانية المتدرجة متمثلة في الغرفة وبيت زينة والوطن كله إلى مكان طارد لعرفة لا يرى فيهم جميعا الأمان والاستقرار، كل ذلك من الاثار المباشرة للهزيمة في الحرب والتي انسحبت آثارها على المجتمع فولدت هزائم أشد وأقسى ، فزينة استغلت هزيمة عرفة فجعلته في حالة نفسية مقهورة بعدما مورست عليه صنوف القسوة مما أشعره أنه إنسان عاطل وناقص وإنسانيته مقيدة في هذا المكان الذي أصبح غريبا فيه وجعلته شخصا سلبيا تجاه كل ما يدور من حوله، فتنكر لماضيه وتسلسله في القيادة فقد كان "صف

ضابط" وله دور مهم في المعارك وكلمته نافذة فيمن هم دونه من الجنود، فحولته غرفة زينة لشخص آخر مقود وديوث بالرضا والصمت. لكن يظهر لنا في نهاية المسرحية أنه قرر التمرد على حياته التي لا فكاك منها، فقد عانى من التصارع مع نفسه ومع الفضاء الذي حبس فيه، ومع شبح تلويث الأجيال الجديدة بتوريثهم الهزيمة والخنا الذي يعيشون فيه، فكانت هذه العوامل الدافع لعرفة للانفلات من هذا المكان، أي من الداخل من المكان القريب الغرفة وبيت زينة والوطن ككل والهروب بالأطفال إلى مكان أكثر نظافة، بحثا عن الأمل والحرية وإثبات الذات والوجود المنعدمين في وطنه.

وكشف لنا البيت أيضا بالنسبة لشخصية الأحمدي والذي عمد الكاتب لعدم الخوض في رسم تفاصيله وأكتفى بالإشارة إليه على أنه مكان لاستلاب نجوان وامتطائها لزوجها الأحمدي وتبدل الأدوار فيه بين الزوجين، بعدما أصبحت حارسة للقيم الذكورية في البيت وقائده فأشتد اضطهادها لزوجها في المكان الذي اختاره الأحمدي منذ البداية ليمارس سلطاته لا ليقهر، فقد صار البيت يعبر وبجلاء عن حالة الإقصاء التي تعرض لها الأحمدي وقيد يذكره بصنوف العبودية والإذلال الذي عاني فيه، فقد أشار الكاتب للفضاء الذي تسيدته نجوان في بيت الأحمدي لممارسة سلطاتها وتحقيق غايتها في تعنيفه كلما وقعت عينيها عليه بداخله مما جعله ينفر منه ويتغيب عنه لفترات طوال، وعلى ذلك فقد تبدل البيت من كونه سكنا يحوي الأحمدي وعائلته إلى منفى نائيا مورست فيه أقصى أنواع القهر النفسي.

فالأحمدي تعاظمت هزائمه النفسية واتسعت الهوة بينه وبين زوجته المسترجلة، فوضعنا الكاتب أمام السلطة المُعنِفة في شكلها الجديد متمثلا في نجوان مقابل الذكورة المعطوبة نفسيا وأخلاقيا متمثلة في الأحمدي، وفي ذلك تأكيد عن الانفصال عن الموروث المجتمعي والعرفي في قيادة الرجل للمرأة، مما يؤكد حالة الاغتراب عن القيم الاجتماعية والثقافية، فالأحمدي لم يتمسك بهذه القيم بل تغاضى عنها من أجل المال و أولاده، وقطعا بعدما جفت العاطفة بين الزوجين تحول البيت لساحة للرفض بينهما، فقد اعترف الأحمدي بخطأه الجسيم نتيجة استسلامه ورضوخه عندما فقد ابنه وواجه نجوان بسر قبوله ورضوخه وأنه قابل ذكوريتها وجبروتها بالفرار من بيتها وبناء بيت آخر مارس فيه حياته كرجل بشكل طبيعي، وألمح أنه على علم بخيانتها له مع ابن عمها وصمته عن ذلك لأنها كانت ترعى أولاده.

- الأحمدي: أنا مش حزين عليك ، ووقت ما تطلبي ورقتك هرميهالك لأني خلاص أنا رتبت حياتي هناك، وبقالي بيت حقيقي وزوجة بجد، فبلاش كدب لو دي نيتك كان أنكتب العقد انكتب باسمي وباسم أولادك. (مسرحية في عز الظهر ،ص273)

فقد شكل بيت نجوان قاهرا نفسيا عندما أصبحت المرأة هي السيد الآمر فيه، مما عظم شعور القهر والاغتراب

النفسي لدى الأحمدي فعظم من الانفصال الجسدي والنفسي بينهما بشكل تباعدي، بعدما أقصى الزوج عن مكانته المركزية في بيته، ففقدان الزوج لسلطاته ونفسيته وهروبه من ممارسة حقوقه أكسبه ذاتا ذائفة وممارسة شكلية فقد صار بذلك في حياة أسرته لا شيء وعاش معهم حياة الاغتراب.

أن المفتاح الرئيس في شخصية الأحمدي يتمثل في استسلامه وخنوعه وعزوفه عن ممارسة حقه في قيادة أسرته وفق قدراته وإمكانياته وتسليم قياده وقياد أولاده لامرأة طمست الشهوات عينيها وعقلها فجعلتها سجانا وجلادا له ولأولاده مما ألجأه إلى البحث عن ذاته في مكان آخر ليتخلص من هيمنة زوجته المسترجلة ويخلص روحه من التهميش والاغتراب فلم يجد حلا سوى بناء بيت بعيد بقيمه هو وقوانينه التي ارتضاها لذاته لا تحمل في طياتها صورة ذلك البيت والقيد الذي أفلت منه من نجوان.

إن الإنسان لا يحتاج إلى رقعة جغرافية يعيش فيها، إنما نجده دائما يصبو إلى مكان حميمي يضرب فيه بجذوره، ويعبر فيه عن كينونته ووجوده، حيث تحول المكان إلى مرآة ترى فيه الذات صورتها فساحة بيت زينة والمتمثل في نافورة مياه قديمة متهالكة تتوسطه تطل على مدخل البيت بجوارها غرفة البواب، ظهرت أهميتها في تكثيف الدلالات لإبراز وبلورة رؤية الكاتب في الكشف عن العلاقات وتنامي الحدث الدرامي بين الشخصوات ومدى التوتر بينهم.

فنجد أن النافورة بما تحمله من دلالات نفسية تبعث على الراحة وتشدنا لمشاهدتها والعبث بها والقرب منها، نجدها قد وصمت بالقديمة المتهالكة لأن يد الإهمال قد نالتها فأفقدتها كثيرا من رونقا.

إلا أنها لم تفقد سحرها في جذب قلوب جيرانها من سكان البيت ، فتجمع السكان حول النافورة أمر فطري غير متكلف من الكاتب ، وبذلك فقد جعلها ساحة مكاشفة سقطت عندها كل الأقنعة، وكذلك طبعت صفة الفوران على محيطها من السكان فمن خلال حوار الشخوصات نجد أن الكل يريد أن يفصح عن خبيئة نفسه، يريدون أن يتطهروا مع الذات ليتخلصوا جميعا من الكبت والقهر والحرمان التي فرضته مواقعهم الاجتماعية عليهم، فساحة البيت تسعهم جميعا ليتخلصوا من فسادهم ويتنفسوا بحرية فهي مكان الخلاص، فنجدهم يتحدثون ويثورون ويتشاجرون ويبكون ليتخلصوا من الشوائب السلبية والضغوط النفسية .

ولقد اكتسب المكان في المسرحية أبعاد ووظائف دلالية وجمالية، وذلك بفضل إيحاء لا نهائي يتجاوز الصورة المرئية، فالمكان هنا في حركة أخذ وعطاء مع الشخوصات وأحداثها، والواضح أن الإنسان من خلال حركته في المكان هو الذي يقوم بجمالياته. (بوطولة أمينة، 2016، 129)

ومن هنا نجد أن ساحة البيت هنا قد تحولت إلى شخصية رئيسة مع شخوص المسرحية، فقد صارت شخصية يحبونها ويرتاحون إليها، ويتطهرون عندها ويبثونها شحناتهم السلبية تجاه حيواتهم التي يحيونها، والحق أنه لم يحظَ بذلك إلا لكونه مكانا عميقا غير سطحي أسهم بقوة فاعلة في كشف الصراعات والأحداث والرغبات بين شخصيات المسرحية.

ويشكل البحر حالة في الوجدان الإنساني من السعادة والحنين ، ذلك أن النفس الإنسانية طبعت على محبته والألفة به والرغبة في مقاربته ، فالبحر من أكثر القوى الكونية جلالا ومهابة وجمالا ذلك أنه مكان لا متناهي، فهو بطبيعته يجبر الناس جميعا على الاستواء فيه والعمل وفق قوانينه، فهو لا يفرق بين سيد ومسود ، وكذلك فهو يبعث على التأمل والانكفاء على الذات لمراجعتها ، فهو رمز عميق لأحلامنا وأعظمها سحرا وتألقا، والحق أنه مكان غامض وممتع في نفس الوقت فضلا عن كونه مكانا للرزق ومصدر للثراء ، وقد ظل البحر منذ بداية المسرحية مطويا في سياق الأحداث، فالمصطافين قطعا أتوا جميعا للتنزه على البحر، وبذلك فقد أكتسب البحر تدريجيا أهميته من تفاعلها معه، فقد ارتبطوا به قطعا بطريقة ما جعلتهم في حالة ترابط معه وانفصال عنه، فالعلاقة بين البحر والشخوصيات في المسرحية بدأت هادئة أليفة لا شك فيها ولا ارتياب ، إلا أنه تحول عندما تصاعدت الأحداث إلى علاقة متوترة بين تجاذب وتنافر مستمرين.

- صاصة: وإحنا صدقناه وكأننا بنتلكك مع إننا لو فكرنا شوية هنلاقيها مش معقولة إزاي ستة ينزلوا البحر قدام ناس مليين البلاج وفي عز الظهر ويغرقوا واحد ورا التاني ومحدش ياخد باله ولا يسمع استغاثتهم؟ (مسرحية في عز الظهر، ص275).

فالكاتب استغل الخلفية الثقافية لدى القارئ وربما التجارب السيئة التي عاناها أو سمع عنها مع البحر في إبرازه في صورة الوحش الكاسر، فصور البحر مكانا وفضائا للضياع والموت والفقد والتلاشي بما يبثه في النفوس من خوف وفزع ، وذلك لارتباطه بالموت من جهة وتحكمه في الشخصيات السابحة فيه من جهة أخرى، فالبحر بأعماقه وأغواره الخفية شكل هاجسا كبير في قدرته على التحكم في أفعال وتصرفات السابحين، وبالتالي ربما كان نهاية لحيواتهم به بحسب ما يمليه ويقرره من خير وشر، فأسهم إسهاما فعالا في خلق مشاعر الخوف والضياع لدى مرتاديه. لقد أجبر البحر جميع الشخضيات على تغيير مساراتها في المسرحية فأرغمهم مكرهين أن يطلقون ما كانوا فيه من راحة وهدوء ووضعهم بقوة أمام ذواتهم وجعل من نفسه مكانا لإجبارهم على التطهر من أوزارهم قهرا لما أحدثه فيهم من هزة عنيفة بفقد الأطفال.

ولعل الصراعات المتواجد في المسرحية قد حملت في جوهرها صور لصراعات شتى ما بين طبقية وسياسية واجتماعية ، فالشخصصيات التي عبرت عن قراراتها وأفكارها المستحدثة حملت ضمنا قدرا من الرغبة في

تغيير المكان وما يثيره في نفوسهم من أشجان، وقد تجلت براعة الكاتب في الانسحاب التدريجي، فلم يفرض رؤية الأشخاص حلا نمطيا ، بل ترك لهم حرية تقرير مصائرهم وفق قناعاتهم، رغم أنه أسس لرؤيته الفلسفية للمكان، وذلك من خلال تعدد الأفكار والأحاسيس والمشاعر في المسرحية، فكان المكان نقطة ارتكاز متفاعلة استحضرت بداخلها أمكنة سابقة ولاحقة تركها لخيال المتلقي، زجها الكاتب ضمن الأماكن الملموسة لتسهم بدورها في توسيع الإدراك الجمالي له.

فالعلاقة بين المكان والأشخاص علاقة طردية، فمشاعر الأشخاص بأماكنهم ورغبتهم في الانسلاخ عنه نفسيا وفكريا، يستتبع ذلك قطعا الغربة الجسدية والتنافر فيما بينهم، حتى تتسع الفجوة بين المكان وشخوصه الذي يتواجدون فيه، الأمر الذي جعل شخوص المسرحية تبحث لها عن أمكنة أكثر ألفة على مستويي الحقيقة والواقع، فكلما أشتد التنافر بينهم واتسعت هذه الهوة صار المكان مفزعا مخيفا على نحو يجعله مرفوضا منهم لأنه غلفهم بإطار من الغربة والوحشة، فحتى هواؤه صار ثقيل على نفسوهم وزادهم نفورا وغربة لدرجة أنه صار سببا لتنامي شكواهم ونفورهم، مما يزيد من حدة الصراع بينهم وبين أماكنتهم. فمعظم شخوص المسرحية استحوذت عليهم علاقة التنافر على جميع أبعاد شخصياتهم، وأبعاد الأحداث، لتزداد قساوة المكان وغرابته عليهم، فقد رسخ لديهم شعور الغربة والإحباط، فانعدمت الألفة تماما بينهم، مما أورثهم شعور العجز عن التفاعل والاندماج والاستمرار، فصارت الحياة بداخله أمرا مستحيلا.

ففي المسرحية نجد أن كل الأمكنة مطاردة للشخصيات عدا ساحة الفناء في بيت زينة، الذي وجدوا فيه ضالتهم فكانوا يجتمعون فيه ويناقشوا أفكارهم وأراءهم وكان بمثابة مكان التطهير ليعبروا فيه عن أحلامهم ومشاكلهم وطموحاتهم، فجميع الشخصصيات عايشت صراعات حادة مع وضعها الاجتماعي والنفسي المذري ومع الأمكنة الأخرى " بيت الأحمدي وبيت زينة وميدان القتال والجامعة والخارجية " والتي كانت تطاردهم فأورثتهم العجز والظلم والحرمان والقهر كلما تذكروها، ففرضية المكان في المسرحية أتاحت له الفرصة أن يكون مرات في مقعد البطولة يضمهم ويشعر الشخيصيات بالراحة والأمان، وتارة معادية عندما يتعارض مع ذواتهم المستورة، ونستنتج من ذلك أنه لا يمكننا الحديث عن المكان الدرامي بمنأى عن القوى التي تحويه، لأن وجود المكان رهن بتواجد الشخيصيات وتفاعلها وحكايتها وزمانها وصراعها، فلا معنى وقيمة للمكان إلا حين يعايش ويدخل أفق التجارب الحياتية للشخصيات داخل المسرحية.

"فالمكان لا يكتسب دلالته السطحية والعميقة والرمزية إلا حين يصبح مجالا وحيزا للقوى الفاعلة بصراعاتها ورغباتها وأحداثها بل وبفاعلية الحياة والموت". (أوريدة عبود،45،2009).

الخاتمة:

لقد حاول هذا البحث أن يقف على أهمية علم السيمياء في قراءة الفنون الأدبية بخاصة فن المسرح، وذلك من خلال كشف أبعاد وخبايا نص المسرحي مصري معاصر، وتوصلنا إلى مجموعة نتائج وهي كالتالي:

- لقد صارت السيماء من خلال المسرحية ميدانا فسيحا للكشف عن العلامات النصية، والتي قامت عليها البنية الدرامية له، فالسيمياء أتت لتفتح لنا آفاقا رحبة للتحليل وكما ظهر في عينة البحث حيث كانت المسرحية ثرية بهذه العلامات الإشارية، والتي كانت هدفا للسيمياء للكشف عن المسكوت عنه في المسرحية.
- لقد أتت السيمياء محفزا للمتلقي إلى تفكيك شفرات النص المستورة، في محاولة للكشف عن الأبعاد الفلسفية والفكرية لدى الكاتب، فالسيمياء قد صارت مضمارا تواصليا جعلت المتلقي في أوج آفاق النص، ليفتح له المجال لفهمه وتخيله من منظور مواز له.
- لقد عمد البحث إلى المقاربة السميائية بخاصة العنوان لأنه أول العتبات النصية، وذلك عند تناوله بالتحليل والتأويل، في محاولة للكشف عن أغواره، وتبدى ذلك جليا في الإشارة إلى أهم البنى اللغوية التي حواها.
- استطاع عنوان المسرحية أن يبرز كإبداع متميز من منظور سيميائي، فالعنوان لم يأت اعتباطا من الكاتب بل قصديا، فبالرغم كون العنوان عتبة نصية تصنف ضمن خارجيات النص، إلا إن الكاتب قد أبدع في اختيار عنوان لصيق الصله بمضمون نصه.
- تنوعت وظائف العنوان داخل النص ما بين التعيينية والإيحائية والإغرائية، وقد غلبت الوظيفتين الإغرائية والإيحائية، ذلك أن الكاتب يهدف إلى استقطاب أكبر عدد من القراء ليوصل رسالته التي يتناولها النص.
- لقد عمد الكاتب لوسم شخصياته بصبغة واقعية، فأتت شخصياته تتحدث باللهجة العامية المصرية الغير مبتذلة، كما طبع شخصياته بطابع الجرأة القولية والفعلية داخل المسرحية، مما يشي برغبة الكاتب في فرض أيديولوجياته وأديباته على النص.
- وسمت الشيخصية النص بمساحات فنية جمالية، من خلال تداخلها ضمن تعلقها بالحبكة والأحداث، عمادها الأسرار التي تحملها، ومن كسر لكل أفق قد يتوقعه القارئ، مما ألهب حاسة البحث والاستقصاء بداخله لمتابعة المسرحية حتى نهايتها.

- عمد الكاتب لاختيار أسماء لشخصياته بدقة وعناية فائقتين، فلم تأتِ عشوائية، وإنما سماهم بعد تفكير وروية ليلبس كل شخصية محدداتها التي أرادها، فأتت معظم الأسماء منسجمة ومطابقة لدورها ودلالتها في المسرحية، وأتت أخرى مخالفة لاسمها في تصرفاتها، وهذا مما زاد من فنيتها داخل المسرحية.
- اعتمد الكاتب في تقديمه لشخصيات المسرحية على نمطين التقديم المباشر، وفيه تقدم معلومات مباشرة عن نفسها، والتقديم الغير مباشر وفيه تقدم الشيخصية على لسان الآخرين.
- لقد كان لتطبيق النموذج العاملي الفضل الكبير في فهم وتتبع المسارات المحددة للشخصيات في النص محل الدراسة، ذلك أن تفكيك بنية النص من خلال فهم الصراعات والتفاعلية بينها وبين الأشخاص من جهة أسهم بقوة في إثراء النص
- لقد أتى المكان في المسرحية بمواصفات جمالية متدرجة، ما بين الوصف والصورة والدلالة، وقد أولى الكاتب اهتماما مكثفا في تصوير دلالة البيت والبحر.
- كان للمكان دورا كبيرا في إحداث رؤية واعية للتحولات الحاصلة على مستوى المميزات والخصوصيات بداخله، فقد أرادنا الكاتب أن نعايش مع شخوصه حالات التوتر والقلق العاليين، وحالات التصدع التي أصابته فحولته إلى قوة طرد لأصحابه. فبيت زينة قد افتقر لخصائص الفضاء الذاتي الذي ينشده الإنسان ليمارس فيه حريته ويعايش الأمن والطمأنينة، ويتحرر بداخله من القيود الخارجية ويسكن إلى ذاته.
- ظهرت علاقة المكان بشخصياته، حيث بدا المكان وكأنه يقدم يد العون للتعرف على أغوار شخوصه، ذلك أن القراءة الدلالية للمكان أبرزت ملامحها ، فالمكان هنا بناء تم تشكيله اعتمادا على الملامح الداخلية والخارجية لشخوصه.
- أتي المكان حاملا في ثناياه بنية عامة حوي بداخله متلازمات كثيرة هامة منها الإنسان والزمان والأحداث و.....، وهي قطعا متشابكة يتحقق وجود إحداها بوجود الأخرى.

المراجع والمصادر

أولا المصادر:

القرآن الكريم.

أسامة أنور عكاشة (2009) مختارات من مؤلفات أسامة أنور عكاشة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

ثانيا المراجع:

أبو منصور الأزهري (2001). تهذيب اللغة، تحقيق محمد عوض مرعب، ط1، دار إحياء التراث العربي، بيروت.

أبو هلال العسكري (2012). جمهرة الأمثال، ج 1، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان.

أبوالفضل جمال الدين بن منظور (1977). لسان العرب، ط1، م 3، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان

أبي الحسين أحمد بن زكريا (1999). معجم مقاييس اللغه، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ط2، ج3، دار الجيل، بيروت، لبنان.

الخليل بن أحمد الفراهيدي (2002). معجم العين، تحقيق مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، ج2، دار ومكتبة الهلال، القاهرة.

آن إينو (2008). السيميائية الأصول والقواعد والتاريخ، ط1، دار مجد لاوي، عمان، الأردن.

أنوال طامر (2011). المسرح والمناهج النقدية الحديثة نماذج من المسرح الجزائري والعالمي، دار القدس العربي، الجزائر.

أوريدة عبود(2009). المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية، دراسة بنيوية لنفوس ثائرة، دار الأمل للنشر والتوزيع، الجزائر

أوريدة عبود(2009).المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية دراسة بنيوية لنفوس ثائرة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع،الأسكندرية.

بسام قطوس(2001). سيميائية العنوان، ط1، طبع بوزارة الثقافة، الأردن.

بسام قطوس(2016). دليل النظرية النقدية المعاصرة، مناهج وتيارات، دار فضاء للنشر والتوزيع، الأردن.

جهاد يوسف العرجا (2002). سيميائية الشخصيات في القاهرة الجديدة لنجيب محفوظ، مجلد 12، ع1، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، فلسطين.

حسن بحراوي (1990). بنية الشكل الروائي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.
حليمة مسعودي (2020). سيميائية الشخصية في رواية الساق فوق الساق في ثبوت رؤية هلال العشاق لأمين الزاوي، رسالة ماجيستير، كلية الأداب واللغات، جامعة الشهيد حمى لخضر، الجزائر.
ثريا اليزيدية (2017). مسرحية البئر للآمنة الربيع دراسة سيمائية، رسالة ماجيستير، كلية العلوم والآداب جامعة نزوي، سلطنة عمان.
جاب الله أحمد (2002). العلامة والعمل المسرحي، الملتقى الثالث، منشورات الجامعة، بسكرة، دار الهدى للطباعة والتوزيع، الجزائر.
حسن يوسفي (1995). قراءة النص المسرحي، دراسة تطبيقية، شهرزاد، مطابع إفريقية الشرق، الدار البيضاء ،المغرب.
حميد الحمداني(1991). بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط1،المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر ، الدار البيضاء ،المغرب.
سافرة ناجي جاسم(2007). سيمائية اللغة الدرامية، العدد 52، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بغداد.
سعيد بنكراد(2003).السيمائيات مفاهيمها وتطبيقاتها ، منشورات الزمن ، الدار البيضاء المغرب.
سعيد بنكراد(2001). السيميائيات السردية مدخل نظري،منشورات الاختلاف، الدار البيضاء، المغرب.
شهلة لبسيس (2017). سيميائية الشخصية في رواية مالك الحزين لإبراهيم أصلا نموذجا، رسالة ماجيستير، كلية الأداب واللغات، جامعة الشهيد حمى لخضر، الجزائر.
شلواي عمار(2007). مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم مقاربة سيميائية،مجلد 8، مجلة المخبر،الجزائر.
صافية فرطاس(2019). سيميائية الشخصية في رواية تصريح بضياع لسمير قسيمي،رسالة ماجيستير، كلية الأداب واللغات، جامعة الشهيد حمه لخضر، الجزائر.
عبدالحفيظ محمد العابد(2017). البناء الدرامي في مسرحية لسعد الله ونوس مقاربة سيميائية ، م2، ع43، تسليم سيميائي مجلة فصلية محكمة، العراق.
عدنان بلال(2022). سيميائية الشخصية في مسرحية Gpsلمحمد شرشال، شخصية الفنان نموذجا، م 9، ع2، مجلة النص، الجزائر،.

عزوز هني حيزية(2020).سيميائية الخطاب المسرحي قراءة في مسرحية حمق سليم لعبد القادر علولة، م16،ع 2، مجلة سيميائيات، الجزائر.

عصام خلف كامل(2003). الاتجاه السيمولوجي ونقد الشعر، دار فرحة للنشر والتوزيع، السودان.

علي أحمد العبيدي(2009). العنوان في قصص الوجدان الخشاب، دراسة سيميائية، ع 23،مجلة دراسات موصلية، العراق.

فارس عبدالله الرحاوي(2011). ثقافة المكان وأثرها في الشخصية الروائية. رواية (ليلة الملاك) نموذجا، م11، ع5،.مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية،الموصل،العراق.

فاطمة مرغيت(2018). المسرح الجزائري قراءة سيميائية في مسرحية اللعبة،رسالة ماجيستير، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد الصديق بن يحي،الجزائر.

فطيمة بوجيت(2018). سيميائية العنوان في الروايات الثورية الجزائرية، رسالة ماجيستير،كلية الأداب واللغات، جامعة محمد الصديق بن يحي، الجزائر.

فيصل الأحمر(2011). الدليل السيميولوجي ،ط1، دار الألمعية للنشر والتوزيع،الجزائر.

محمد بن أبي بكر الرازي (1995).مختار الصحاح ، تحقيق محمود خاطر، ج 1، مكتبة لبنان بيروت.

محمد بو عزة (2010). تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)،ط1، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان،.

محمد عزام (1996). فضاء النص الروائي، مقاربة سيميائية في أدب نبيل سليمان، ط1،دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا.

محمد مرتضى الزبيدي (2001). معجم تاج العروس، ج35،تحقيق مجموعة من المحققين، دار الهداية، القاهرة

مريم سماعيلي(2018). قراءة سيميائية في مسرحية رجال إمارة الضاد بنعيسى البوحلي،رسالة ماجيستير، كلية الآداب واللغات، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، الجزائر.

معمري فواز (2020). سيميائية الشخصية في مسرحية الطاغية لمحمد الغامري ،م12،ع3،مجلة علوم اللغة العربية وآدابها،الجزائر.

معمري فواز(2014). قراءة سيميائية في مسرحية الطاغية لمحمد غمري، رسالة ماجيستير، كلية الأداب واللغات، جامعة المسيلة، الجزائر.