

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
المركز الجامعي لميلة

قسم اللغة والأدب العربي



معهد الآداب و اللغات

المرجع.....

الرمز في مسرحية "بجماليون" لتوفيق الحكيم - مقارنة سيميائية

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الليسانس، في اللغة والأدب العربي.
تخصص: أدب عربي.

إشراف الأستاذ:

* عزوز عبد القادر.

إعداد الطلبة:

* راضية دماش.

* حميدة بولكروش.

السنة الجامعية: 2013/2012

فهرس المذكرة

الصفحة	مقدمة
04.....	مدخل
12.....	ملخص المسرحية
	الفصل الأول
16.....	المبحث الأول: المنهج السيميائي
18.....	(1) ماهية السيمياء
20.....	(2) نشأة جذور السيمياء تاريخياً
21.....	(1-2) السيمياء عند العرب
25.....	(2-2) السيمياء عند الغرب
26.....	أ) المدرسة الفرنسية
28.....	ب) المدرسة الإنجليزية
31.....	المبحث الثاني: المسرح و المسرحية
33.....	(1) تعريف المسرح
35.....	(2) تعريف المسرحية
38.....	أ- عناصرها
49.....	(3) الكوميديا و التراجيديا
53.....	المبحث الثالث: الرمز و مستويات التشريح اللساني
54.....	(1) الرمز
56.....	(2) مستويات التشريح اللساني
	الفصل الثاني
62.....	المبحث الأول: تشريح البنية اللغوية
64.....	(1) المستوى الصوتي
64.....	أ) التكرار
64.....	أ-1) التكرار المفرد
72.....	أ-2) التكرار المجمع

74.....	أ-3) تكرار الإيقاع.....
74.....	2-المستوى التركيبي.....
74.....	1-2) الجملة الفعلية.....
79.....	2-2) الجملة الاسمية.....
82.....	3- المستوى الدلالي.....
82.....	1-3) الاختيار المعجمي (الحقول الدلالية).....
83.....	2-3) المربع السيميائي.....
85.....	4) المستوى البلاغي.....
85.....	1-4) الصور البيانية.....
87.....	2-4) البديع.....
88.....	المبحث الثاني: سيميائية الصورة المرئية.....
90.....	1) مفهوم الصورة المسرحية.....
90.....	2) أنواع الصورة المسرحية في العرض الدرامي.....
98.....	3) الآليات الفنية للمسرحية.....
98.....	4) الوظيفة الإيحائية لبعض العلامات الدالة في النص المسرحي.....
102.....	5) استخراج الرموز.....
104.....	6) الحقل الدلالي لمصطلح الضوء.....
104.....	7) سيميائية الألوان.....
106.....	المبحث الثالث: تحليل البنية السردية.....
108.....	1) عناصر العمل الدرامي.....
120.....	2) التحليل السيميائي للشخصيات.....
121.....	3) التحليل الشخصي لأبطال المسرحية.....
123.....	المبحث الرابع: نظرية التلقي.....
125.....	1) نظرية التلقي في مسرحية بجماليون لتوفيق الحكيم.....
129.....	2) مفعول القراءات في المسرحية.....
131.....	3) خلاصة.....
133.....	خاتمة.....

شكر و عرفان

قال رسول الله صلى الله عليه و سلم:

« من اصطنع إليكم معروفاً فجازوه، فإن عجزتم عن مجازاته فادعوا له حتى تعلموا أنكم قد شكرتم فإن الشاكر يحب الشاكرين.».

الحمد لله الذي هدانا إلى هذا و ما كنا لنهتدي، و الذي أمدنا بالصبر و وفقنا لإتمام هذا العمل، علت قدرته تعالى عما يصفون وحده لا شريك له.

أول كلمة شكر فهي للحق وحده ربّ العزة تجلى في علاه

كما نتقدم وبأرقى و أسمى عبارات الشكر و التقدير إلى أستاذنا المحترم الذي لم ييخل علينا بنصائحه و آرائه و إرشاداته القيمة، إليك أحسن الكلام أستاذنا " عزوز عبد القادر " .

إلى كل من علمنا حرفاً، و زرع فينا حب العلم و الإطلاع، و بثّ فينا أمل النجاح مرحلة مرحلة بمرحلة.

إلى كل من له الفضل في وصولنا إلى هذا المستوى لأن الحكمة تقول:

« إن من لا أخ له كساع إلى الهيجاء بغير سلاح »

إليكم جميعاً شكرنا و بارك الله فيكم.

دعاء

اللهم لا تجعلنا نصاب بالغرور
إذا نجحنا
و لا باليأس إذا أخفقتنا، و ذكرنا
أن الإخفاق
هو التجربة التي تسبق النجاح.
اللهم إذا أعطيتنا نجاحاً
فلا تأخذ تواضعنا
و إذا أعطيتنا تواضعاً فلا تأخذ
إعتزازنا بكرامتنا
و آخر دعوانا أن الحمد لله
رب العالمين.
ربنا تقبل منا دعائنا ...
آمين

الله

مقدمة:

عرف النقد العربي الحديث و المعاصر مجموعة من المناهج النقدية بفضل المثاقفة و المشافهة و الترجمة و الاحتكاك مع الغرب من بينها المنهج البنيوي اللساني و المنهج البنيوي التكويني و المنهج التفكيكي و منهج القراءة و التقابل الجمالي و المنهج السيميولوجي، هذا الأخير أصبح منهجاً و تصويراً و نظرية و علماً لا يمكن الاستغناء عنه لما أظهر عند الكثير من الدارسين و الباحثين من نجاعة تحليلية، و كفاءة تشرحية في شتى التخصصات و المعارف الإنسانية.

و كذلك هذا المنهج يرفض التصورات النقدية التقليدية التي تهتم بسيرة المؤلف، حيث يعتبر النص بنية قابلة للتأويل، بحيث يستمد الشفرات الدلالية و النحوية و الثقافية المتاحة و من هذا اكتسب خصوصيته و أصبحت القراءات النقدية به قراءات إنتاجية بحيث أصبح القارئ كاتباً و منتجاً ثانياً للنص، و بدأت السيميائيات تفرض نفسها على الدراسات الأدبية و الثقافية و الإعلامية وكذلك الفنية منذ سبعينات القرن الماضي، و شكلت تيارات مختلفة تنوعت حسب مواضيع الدراسة مثل السرد الصحفي، الكاريكاتير، الفنون التشكيلية، المسرح و قد حظي المسرح باعتباره أبا الفنون و قدمه بمجال واسع من الدراسات السيميائية و كذلك الموضوع الذي نحن بصدد دراسته عبارة عن مسرحية ضاربة في القدم، نالت شهرة عالمية للأديب و المسرحي الذي ارتبط اسمه بالمسرح العربي باعتباره أحد رواده المتميزين، و ذلك لعزوف أغلب الدارسين في الجامعات الجزائرية عن دراسة المسرحية خلافاً لأنواع أدبية أخرى كالشعر و الرواية و القصة، بالرغم ما للمسرحية من أهمية في الحياة الثقافية، الأمر الذي جعلنا نسلط دراستنا على هذا النوع الفني بتطبيق المنهج السيميائي عليه، و كذلك شغفنا بأدب " الحكيم " وميلنا للمسرح، فكانت غايتنا من وراء هذا البحث معرفة المرتكزات الأدبية و روائعها الفنية و الجمالية، و تكمن أهمية هذا البحث في سعيه لتقديم صورة شاملة عن العناصر الفنية للعمل المسرحي، كما يتصورها " الحكيم "، و هو تصور يفيد النقد من جهة كما يمكن أن يؤسس خلفية فنية و معرفية لكتاب المسرح العربي و لا سيما من أجيال الشباب.

و قد اعتمدنا على خطة قسمنا فيها بحثنا إلى فصلين إثنيين، إضافة إلى بعض الرسومات التي تجسد مشاهد مشحونة من المسرحية، حيث احتوى الفصل الأول على ثلاث مباحث، المبحث الأول بعنوان المنهج السيميائي و تناولنا فيه: ماهية السيمياء، نشأة جذور السيمياء، عند العرب، و عند الغرب، أما المبحث الثاني فكان بعنوان المسرح و المسرحية و تناولنا فيه العناصر التالية: تعريف المسرح والمسرحية، عناصرها، و الكوميديا و التراجيديا والمبحث الثالث بعنوان الرمز ومستويات التشريح اللساني بعنصره الرمز ومستويات التشريح و أما الفصل الثاني بعنوان المقاربة السيميائية و تناولنا فيه الجزء التطبيقي حيث قسمناه إلى أربعة مباحث و هي كالآتي:

المبحث الأول بعنوان: تشريح البنية اللغوية، أما المبحث الثاني بعنوان سيميائية الصورة المرئية، و المبحث الثالث بعنوان تحليل البنية السردية، أما المبحث الرابع فكان بعنوان نظرية التلقي في مسرحية " بجماليون "، و كأى دراسة توجب علينا تطبيق منهج يتلاءم مع الموضوع، فطبقتنا المنهج السيميائي البنيوي الذي كان أنسب شيء لدراستنا.

و من جملة المصادر و المراجع التي اعتمدناها في بحثنا هذا، مسرحية " بجماليون " لتوفيق الحكيم، لسان العرب لابن منظور، معجم المصطلحات العربية، الأنظمة السيميائية لهيثم سرحان، و مصادر و مراجع أخرى كثيرة، و قد واجهتنا طيلة مسيرتنا في هذا البحث معيقات و صعوبات كثيرة، و لعلّ أهمها قلة المصادر و المراجع في مركزنا الجامعي، و لو لا مساعدة الأستاذ المشرف " عزوز عبد القادر " بتقديمه لنا لبعض الكتب و تحميلنا لكتب الكترونية بعد عون الله تعالى، لما تمّ هذا البحث، و من الصعوبات أيضا تزامن هذا البحث مع فترة الامتحانات و الفروض مما صعب الأمر علينا.

و في الأخير نتقدم بأسمى معاني التقدير و كلمات الشكر و الامتنان الفائق لأستاذنا المشرف، دون أن ننسى كل من ساعدنا في هذا البحث من قريب أو من بعيد، و خاصة الأستاذ " سليم مزهود " الذي كان نعم الأستاذ و الأخ، كما نشكر "سليم بوعجاجة" و الأستاذ الرسام و الفنان " بوجمعة لعقون "، كما لا يفوتنا شكر " عبد الهاني بوطبيشة " الذي ساعدنا في كتابة هذا البحث.

الفصل الأول

مفضل

مدخل:

لا شك أن مجالات التعبير واسعة و كثيرة و المسرح واحد منها، إذ هو نتاج أدبي و عرض ملموس، حيث كان و مازال النقطة التي يبدأ منها عادة انطلاق الشرارة نحو الثقافة و التطور، فهو فن أبدي (أي قابل لإعادة إنتاجه و تجديده إلى ما لا نهاية) و فن وقتي (لا يمكن إعادة إنتاجه مطابقاً لذاته) إنه فن العرض اليومي الذي لا يظل نفسه في اليوم التالي، فن العرض الواحد، فن النتاج الواحد كما أراده " أرتو Artaud " إنه فن اليوم و عرض الغد الذي يسعى لأن يكون نفسه فن الأمس، هذا الفن العريق في التاريخ، المتسع المدلول البعيد الأثر في النفوس، يتخذ جذوره و يجتذب إليه عقول المؤلفين و النقاد، في كل أمة ينتقل إليها، و يرتفع خلال ذلك إلى آفاق إنسانية سامية خالدة، فالمسرح فن يحاكي الحياة محاكاة واسعة النطاق و لا يقلدها تقليداً مقيداً بالزمان و المكان الواقعيين، و إنما يختار الكاتب عناصر ذات مدلول من الحياة، سواء من شخصيات أو أحداث، و يؤلف بينها في فكرة و يحركها في عالم خيالي إلى نهاية محتومة، فيقدم لنا صورة تمثل لنا حياة صافية من تفاصيلها و مسيرة إلى غاية قد لا نلمسها في الحياة، فالمسرح يقدم المسرحية لجمهور المجتمع في ظروف خاصة، من هذا كله يتضح لنا أن المسرح أكثر من أي فن آخر " ممارسة إجتماعية " من خلال ثنائية النص و العرض.

و ما دام هو كذلك فلماذا بقي المسرح مغموراً في وطننا العربي و بات مشهوراً عند الغرب ؟ من خلال هذا التساؤل انطلقت دراستنا هذه التي ارتبطت بتصور منهجي يرتبط بالأدب العربي الذي هيمنت فيه المدونة الشعرية على حساب المدونة النثرية، مما يعني أن الثقافة العربية قد انحازت إلى الشعر أكثر من النثر، و ذلك بارز منذ القديم، حيث ارتبط العرب بالشعر منذ العصور الجاهلية الأولى و أهملوا النثر، فلهذا أردنا أن نزيح الغبار عن هذا الفن النثري المغمور الذي هو في الحقيقة " واقع الحياة اليومية المعاشة "، إذ ترجع صفحات تاريخ المسرح كما رصدها مؤرخوا المسرح إلى القرن الخامس قبل الميلاد، إذ تطورت الأناشيد في بلاد اليونان، تلك الأناشيد التي كان ينشدها الشعب الإغريقي في عيد

إله الخمر "ياخوس" غلى قصص مستمدة من التاريخ إبتداءً بتأليفها "ا مخيلوس" (456-525 ق. م) و وضع فيها حواراً مبسطاً، ثم اكتسب شكلاً دينياً فيما بعد...

أما عن المسرح العربي بصفة عامة، فقد كانت ولادته على يد "مارون النقاش" اللبناني و قد وضع عدة مسرحيات منها " البخيل " و " الحسود السليط " ، إذ كانت الخطوة الأولى للمسرح في لبنان ثم قام الشيخ "أحمد أبو خليل القباني" في دمشق بمحاولات تمثيلية عدة و كانت مسرحياته من نوع الأوبريت، و كان التحليل النفسي فيها ضئيلاً و مضطرباً و عندما أنشأ " الخيدو اسماعيل" الأوبرا الملكية في القاهرة نشطت حركة المسرح و ظهرت عدة فرق تمثيلية مثل فرقة " يوسف الخياط " و فرقة " سليمان القرداحي " و فرقة " سلامة حجازي "، و في سنة 1912 م جمع " جورج أبيض " فرقة مصرية كانت حدثاً ضخماً في تاريخ المسرح العربي، و قد توفر لتمثيلها بعض المقومات الفنية الحقيقية، و قد حدّ " جورج أبيض" من الفوضى التي كانت تعتريه، ثم بعد ذلك ظهرت فرقة " عبد الرحمن رشدي " و قد خلصت المسرح من الغناء، ثم جاء " أحمد شوقي " بمسرحياته الشهيرة، و في لبنان توجه الأدب بعد الحرب العالمية الثانية نحو الواقعية الإجتماعية، فعالج المسرح بعض قضايا المجتمع⁽¹⁾، و هكذا سار المسرح العربي من طور التعريب و الاقتباس إلى طور المحاولات ثم إلى طور الوضعية الإجتماعية، أما إذا خصصنا حديثنا عن المسرح في مصر، فقد جاء إلى مصر مع الحملة الفرنسية في أواخر القرن الثامن عشر، و لأنه كان محدود الأثر لاستخدامه في نطاق الترفيه عن أفراد الجيش الفرنسي و لأن لغته كانت الفرنسية، و إذا كان " نابليون " حرص على أن يمتد أثر المسرح للشعب المصري، و لم يغيب فن المسرح في عهد الحملة الفرنسية عن عين مؤرخنا العظيم " الجبرتي " فيصفه في معنى قوله: «... هو عبارة عن محل يجتمعون به كل عشر ليال ليلة واحدة، يتفرجون به على ملاعيب يلعبها

(1) حنا الفخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي، الأدب الحديث، دار الجيل للنشر، بيروت، لبنان، د.ط، 2005، ص

جماعة منهم بقصد التسلّي و الملاهي، مقدار أربع ساعات من الليل و ذلك بلغتهم، و لا يدخل أحد إليه إلا بورقة معلومة مخصوصة»⁽¹⁾.

و أخذ المسرح في مصر يقوى تأثيره على النمط الغربي، يقوى منذ عصر "محمد علي" و كان عدد من المصريين يتقن وصفاً تمثلياً شهده فقال: «أعجني في مدينة الإسكندرية مسرح في الهواء الطلق تحت النجوم، رأيت فيه دراما إيطالية كانت بطلتها ممثلة مصرية بجبينها النحاسي و صوتها الذي اكتسب لهجة إيطالية».

و قد تعاقبت خلال القرن التاسع عشر جهود المترجمين و المؤلفين للمسرح، و بدأ المصريون يشاركون الشاميين فيها و يستوحون تاريخ وطنهم و قضايا مجتمعهم، و خضعت مسرحياتهم لاتجاهات مختلفة في المضمون و الشكل⁽²⁾، و هنا برز العملاق و الشخصية التي كلما ذكرناها إلا و تبادر المسرح إلى الذهن، هذا الاسم الذي أرتبط بالمسرح كل الارتباط، إنه و لا شك "توفيق الحكيم"، و لا شك أننا هنا أمام كاتب و فنان مسرحي عظيم، شغف بالمسرح و ارتبط به ارتباطاً وثيقاً، و لعل هذا السبب الذي جعلنا نلجُ باب إنتاجاته الزاخرة و التي شددت نظرنا لأول وهلة، فكانت مسرحية "بجماليون" فاتحة الباب لنا، و ما لمسناه فيها من إبداع جعلنا نتأكد بأنه الأب الحقيقي للمسرح العربي عامة و المصري خاصة، و لكن هذا لا يعني أنه لا وجود لمسرحيين دو "الحكيم" و لكن لضرورة الدراسة التي نحن بصدد تطبيق المنهج السيميائي على المسرحية السالفة الذكر و التي تعدّ منعرجاً واضحاً في انتقال "الحكيم" إلى نوع جديد و هو المسرح الذهني، و بما أن المسرح الإغريقي قد استمد مقوماته الأولى من المسرح الديني الفرعوني، على حسب قول "هيردوت" و لا سيما أن العبادتين المصرية القديمة و "باخوس" الإله الإغريقي يرمزان للخصب و نظرة الحياة، هذا بالرغم من أن المسرح الإغريقي القديم قد خرج إلى الحياة العامة و انفصل عن الدين، بينما لم يخرج المسرح المصري القديم عن مجاله الديني، فقد

(1) محمد مصطفى هدارة: بحوث في الأدب العربي الحديث، دار النهضة العربية للنشر، بيروت، لبنان، د.ط، 1994 ص 387.

(2) المرجع نفسه، ص 388.

ارتأينا أن نأخذ و نقوم بدراسة متواضعة على إحدى عيون المسرحيات الإغريقية من منظور مصري أو بالأحرى نقول من وجهة نظر أب المسرح المصري " توفيق الحكيم " و هي مسرحية " بجماليون " لجورج برنارد شو، ظهرت عام 1912، تلك الأسطورة الإغريقية التي أخذت من اهتمام الكتاب و المفكرين و الأدباء الكثير، و كيف لا و هي تنطوي على معنى عميق، تنطوي عليه النفس البشرية كرواية للكاتب و المسرحي الراحل " توفيق الحكيم " عندما كتبها بتصور خاص به نلمس فيه نظر الأديب المسرحي العربي و المصري خاصة الذي غير إثرها نمط مسرحه إلى مسرح مجرد و ذهني و فكري، يجعل فيه الممثلين أفكاراً على خشبة المسرح، و نؤكد قولنا هذا بقول الحكيم في مقدمة " بجماليون " منذ عشرين عاماً كنت أكتب للمسرح بالمعنى الحقيقي...، و المعنى الحقيقي للكتابة (للمسرح) هو الجهل بوجود المطبعة.

و لعنا لا نتجاوز الحقيقة إذا قلنا بأن الفن المسرحي هو أكثر فنون الأدب إحاطة بمشاكل الحياة و الإنسان، لا لأنه يتعمق في جذور الحقائق الإنسانية و يكشف الغطاء عنها فحسب، و لا لأنه الفن الذي يمكن يسلم قيادة إلا لفنان يستطيع أن يتقمص مشاعر الآخرين و أن يجاوز حدود نفسه إلى سواه، فعلم المسرحية هو ذلك العلم الذي شغل أذهان الكثيرين من ألمع النقاد و الفلاسفة في عالم الأدب منذ أن أنبلج فجر الفن المسرحي في سماء أوروبا، من اليونان القديمة حتى العصر الحديث، و ليس من العسير إدراك السبب في ذلك، فالمسرحية، كما لا يخفى على أحد هي أغرب طراز الآداب جميعاً و أعصاها على الفهم، فهي تتصل اتصالاً وثيقاً بكل ما في دنيا المسرح من مادة، كما يعتمد اعتماداً كلياً على جميع ما يشتمل عليه هذا العلم...، على جماهير مكتظة، و على شغف الناس بها في جميع أصقاع الأرض، و هي تقوى في خاطر الشعب و بين جوانحه، حيث نبت هناك أصولها، لم تنمو و تزدهر و في وسعها أن تتوجه بالخطاب في نطاق شاسع و بصور شتى إلى شعوب متباعدة في التاريخ، مختلفة في الأجواء، إنها تهدف إلى الناحية الإجتماعية و إلى تقدير الناس لها، كما أن في إمكانها الهبوط إلى أسفل أعماق التهريج، و مع هذا

فهي تسمو في سهولة و بساطة، و في فخامة و جلال إلى أسمى ذروة الإلهام الشعاري حتى لتتفرد بمكان الصدارة، دون ريب، بوصفها أمتع ثمرات الأدب التي أنتجها الذهن البشري، و لقد تحقق هذا في جميع الأجيال، و من تم فقد حاولت الأجيال جميعاً الوقوف على أسرار ذلك الفن الذي يضم داخل إطاره الكوخ الريفي بكل تفاصيله، فالمسرح بدوره ككل الفنون قابل لتطبيق المناهج الحديثة عليه.

هذه المناهج التي تحلل النصوص الأدبية لإبراز جمالياتها و فك رموزها، و نحن هنا بصدد تطبيق المنهج السيميائي على المسرحية، هذا المنهج الذي تجمع عدة معاجم و كتابات على أنه « ذلك العلم الذي يعنى بدراسة العلامات التي بفضلها يتحقق التواصل بين الناس، إذ تعتبر السيميائيات هي تلك الشفرات و الإشارات و الإحالات و الدلالات التي تمنح النصوص ارتباطاً وثيقاً بالعالم و المرجع الثقافي الذي تصدر عنه، فالنصوص كملك إشارات دالة على مرجعها و مكوناتها الثقافية الذي تجعلها جزءاً من سيرورة التاريخ و الوعي الإنسانيين، و بالتقابل مع هذا التصور فإن السيميائيات ليست مكونات دلالية و إشارات و إحالات فحسب و إنما هي منهج نقدي من مناهج تحليل الخطاب، يعتمد على كشف أنظمة النصوص العميقة و رصد تجلياتها النصية المختلفة التي تحيل على وقائع خارجية، فإن المنهج السيميائي لا يكتفي بالكشف عن بُنى النصوص و ثنائياتها الضدية كما تعمل اللسانيات، و إنما يعمل على استخراج الدلالات المهيمنة و ملاحقة حضورها في الثقافة فالسيميائيات تمنح النصوص القدرة التأويلية لدلالاتها⁽¹⁾.

فهي تعد قناة اتصال مهمة في فهم النصوص و إدراك مفاهيمها و مرجعياتها، و بما أن النص المسرحي نظام من الرموز و الإشارات الموحية، فلا يمكننا فهم هذه الرموز إلا من خلال هذا المنهج الذي يلج إلى داخل هذا العمل المسرحي بتحليل تلك الشفرات، و من خلال ما ذكرناه يتبين لنا أهمية هذا المنهج في التحليل المسرحي و تكمن هذه الأهمية في النقاط التالية:

(1) هيثم سرحان: الأنظمة السيميائية، دراسة في السرد العربي القديم، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط 1، 2008، ص

1) تسمح السيميولوجيا للمتفرج بتبني موقف خلاق لفك رموز العلامات و بناء المعنى
فمجموع العلامات البصرية و المسموعة و الموسيقية[...] تشكل معنى معين.

2) تسمح بوضع وظيفة المسرح النفسية بالنسبة للمتفرج.

3) تحلل الشخصيات المسرحية داخلياً و خارجياً.

4) فك علامات النص و مروراً إلى فك علامات العرض.

و هذا المنهج (السيميائي) لا يفصل النصوص عن سياقات التلقي، فلا شك أن التفكير المسرحي يواجه إشكالية أكبر و هي التلقي، فالمتلقي يقوم بفك الدلالات التي تكمن في المسرحية و تحليلها، وصولاً إلى استخلاص العلاقات التي تربط هذه العناصر بعضها ببعض و معرفة النظام الكامن وراء النص المسرحي، و المنهج السيميائي في قراءة النص الأدبي « ينبثق من النص نفسه و يتوقع فيه بوصف شكلاً من أشكال التواصل يربط علاقة التفاعل بين النص و القارئ ».

إذ يعتبر المتلقي هو الطرف الهام في عملية التلقي فهو الذي يحكم على النص سواء إيجابياً أو سلبياً، فمثلاً إذا أردنا أن نطبق ذلك على المسرحية نقول أن الرأي يعود للجمهور فهو الذي يحكم عليها و هناك ينتهي عمل المؤلف، فهو يكتب النص و المتلقي هو الذي يقوم بحل الرموز و الشفرات داخل تلك المسرحية وصولاً إلى أخذ العبرة منها، و هذا ما أكده أحد أساتذة " توفيق الحكيم " حين قال له: أين كنت أسرد هذه المسرحية على أولادي، فإن ناموا فهي سيئة و إن لم يناموا فهي جيدة، و لكن هناك الأمر يكون فيه المتلقي غير واعي نوعاً ما إلى ما تحمله المسرحية، لكن من باب التشويق و فقط يحكمون عليها، و يمكننا هنا أن نقول أن للمتلقي دور كبير في الحكم على نجاح أو فشل أي عمل أدبي، لكن لا يمكن نفي الدور الكبير الذي يلعبه المؤلف فهو يعتبر أول متلقي لنص باعتباره الكاتب له.

و مع هذا لا يمكننا إنكار دور القارئ في عملية تلقي العوامل الممكنة للنصوص السردية إلى جوار المؤلف، و هذا ما أكده " أمبرتو إيكو " لأنه حسب رأيه يدرج الأب ضمن

نظرية الاتصال القائمة على التراسل المتبادل بين قطبين أحدهما يركب رسالة و يقوم بإرسالها و الآخر يتلقاها و يقوم بفك شفراتها، و ربما إعادة بنائها بصورة عالم متخيل⁽¹⁾.

و بعبارة أخرى فالنص لعبة نحوية - تركيبية تداولية، يشكل تأويلها تكوين لذلك النص و لهذا لا بد من إثبات توقعات القارئ، الذي من خلال التلقي يقوم بتنشيط النص ليتكون سلسلة العناصر السردية المتداخلة فيما بينها من أحداث و شخصيات و الإطار الزمني و المكاني الذي يحتويه النص.

و في هذا الصدد يؤكد " إيكو " بأن المؤلف حيث يكتب نصاً يصوغ فرضية حول تصرف قارئه النموذجي، و طالما أن هذه الفرضية تلبث عالماً يتوقعه القارئ و يأمل بوجوده و من خلال هذه يتضح لنا أن العلاقة بين الراوي و المروي له، أو المرسل و المرسل إليه أو المؤلف و المتلقي كلها علاقة تراسلية تكون فيها السلطة للمتلقي، و هذا خاصة في المسرحيات، فللمتلقي دور بارز في نجاح أو فشل تلك المسرحية، و ذلك من خلاله اصطحابه عالمه الرمزي الذي شيده في منظومة الوقائع⁽²⁾.

(1) ينظر: عبد الله إبراهيم : التلقي و السياقات الثقافية ، دار الكتب الجديد، دار أوبيا للنشر، ط 1، 2000، ص 07.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 08.

ملخص المسرحية:

تحكي المسرحية عن قصة الفنان " بجماليون " " Pygmalion " النحات العظيم، الذي يكره النساء، و يعيش منزوياً و وحيداً، و لما سئم الوحدة فكر في صنع تمثال يجمع كل صفات الجمال في المرأة، فقام بنحت تمثال بديع الجمال، و أمضى وقتاً طويلاً يضع أجمل التفاصيل بتأنٍ، و عندما انتهى من صنع التمثال، بُهرَ بجماله الذي فاق حُسن أي امرأة بالوجود آنذاك و أسماه " جالاتيا " ثم عمل على تزيينه باللباس الغالي و اللؤلؤ، و كان يزور هذا التمثال يومياً ليطمئن عليه، و قد كلف صديقه " نرسيس " بحراسته.

كان يحدث التمثال و يتمنى أن تذب الحياة فيه فيصير امرأة حقيقية، فأخذ يحرق البخور العطرة و يقدم القرابين و يصلي " لقينوس " آلهة الحب و الجمال و حامية العذارى في التاريخ الإغريقي؛ لتحول فتاته العاجية " جالاتيا " إلى روح حية و جسد نابض ليتزوجها و بالفعل تتحقق أمنيته، و تتحول " جالاتيا " إلى فتاة حقيقية، فنكحها، إلا أن هذه الأخيرة سرعان ما تهرب مع الشاب الوسيم " نرسيس " الأمر الذي يجعل " بجماليون " يفتح عينيه على حقيقة الحياة الناقصة التي تهدد منه، و ما زاد الطين بلة رؤيته " جالاتيا " تكنس فأدرك بذلك أن منه معرض للزوال، لأن الطبيعة البشرية تهدده بالكبر و الشيب و الموت، فيعود " بجماليون " العاجز و المفجوع بعشيقته التي صنعها من أدق خلجات قلبه و رعشات أصابعه لتقديم القرابين " لقينوس " و الإله " أبولون " إله الفن و الفكر ليعيدوا له تحفته إلى الصورة الأولى، و عندما يتحقق ذلك يقوم بتحطيم التمثال، فتعود " جالاتيا " كما كانت وهماً منسياً، و يموت " بجماليون " تاركاً منه وراءه قصة خالدة.

و إذا أردنا أن نقوم بإحصاء الفصول التي وردت في مسرحية " بجماليون " فيمكننا أن

نلخصها في الجدول التالي:

رقم الفصل	عدد الصفحات	شخصيات الفصل	المكان	الأحداث البارزة
الفصل الأول	من ص 21 إلى ص 59	- بجماليون - جالاتيا العاجية - نرسييس - الجوقة - إيسمين - جالاتيا الزوجة - قينوس - أبولون	- بهو الدار - الغابة - معبد قينوس	- بجماليون ينهي تحفته العاجية. - نرسييس مكلف بحراسة التمثال. - بجماليون يقدم القرابين لأنه سئم من محادثة التمثال الجامد فراح يتضرع لآلهة الحب و الحياة "قينوس" لتبث الحياة فيه (التمثال). - قينوس تلبى النداء مما جعل بجماليون في قمة السعادة.
الفصل الثاني	من ص 61 إلى غاية ص 89	- بجماليون - جالاتيا الزوجة - إيسمين - الجوقة - قينوس - أبولون	- بهو الدار - الغابة - الكوخ	- بجماليون حزين لأن جالاتيا هربت مع حارسها "نرسييس". - غضب بجماليون و سخطه على الآلهة " قينوس" و تحميلها سبب شقائه. - بجماليون يفتقد فنه و يدرك نقائص الحياة الفانية المتمثلة في جالاتيا المرأة. - أبولون إله الفكر يساعد بجماليون في عودة جالاتيا إليه. - بجماليون يسامح " جالاتيا " و يذهب إلى كوخ في الغابة حيث يمضيان أياماً سعيدة مليئة بالحب و الحنان.

<p>- نرسييس محرج من " بجماليون " و إيسمين تخفف عليه. - بجماليون و جالاتيا يعودان من الكوخ و هما صامتان فاتران لأن " بجماليون " يشتاقت إلى تحفته العاجية. - بجماليون يصدم من رؤية " جالاتيا " و في يدها مكنسة تحاول بها تنظيف الدار من الغبار. - " بجماليون " يعود و يطلب من " قينوس " و " أبولون " إعادة " جالاتيا " لى صورتها الأولى و مرة أخرى تقبل الآلهة طلبه.</p>	<p>- الغابة - بهو الدار</p>	<p>- بجماليون - نرسييس - جالاتيا - الزوجة - جالاتيا - التمثال - الجوقة - إيسمين</p>	<p>من ص 91 إلى غاية ص 127</p>	<p>الفصل الثالث</p>
<p>- بمرور الأيام " بجماليون " يفتقد زوجته الحنون ما يؤدي إلى مرضه. - " بجماليون " يقرر تحطيم رأس التمثال، متصوراً أن بإمكانه صنع تمثال أحسن و أجمل منه. - القدر لا يسمح لبجماليون بتحقيق رغبته (موت بجماليون).</p>	<p>- الغابة - بهو الدار</p>	<p>- بجماليون - نرسييس - الجوقة - قينوس - أبولون</p>	<p>من ص 129 إلى غاية ص 157</p>	<p>الفصل الرابع</p>

المبحث الأول: المنهج السيميائي.

(1) ماهية السيمياء.

(2) نشأة جذور السيمياء تاريخياً.

(1-2) السيمياء عند العرب.

(2-2) السيمياء عند الغرب.

(أ) المدرسة الفرنسية.

(ب) المدرسة الإنجليزية.

تمهيد:

إن تاريخ السيميولوجيا يعود إلى بداية الميلاد، إلى ألفي سنة مضت، و يرى " أيكو " أن الرواقين Stoicens هم أول من قال بأن العلامة Signe دالاً و مدلولاً، Signifié، Signifiant و أن السيميائيات المعاصرة، ارتكزت في بعدها الفكري على اكتشافاتهم، و أن العلامة هي كل أنواع السيميائيات أي ليس العلامة اللغوية فقط، و غنما العلامة المنتشرة في شتى مناحي الحياة الإجتماعية.

و قد بُشر العالم السويسري " فيرديناند دي سوسير " Ferdinand de soussure بميلاد علم جديد أطلق عليه اسم " السيميولوجيا "، هذا العلم الذي تكون مهمته كما جاء في دروسه التي نشرت بعد وفاته « هي دراسة الحياة العلامات داخل الحياة الإجتماعية ».

و لقد كانت الغاية من السيميولوجيا هي تزويدنا بمعرفة جديدة تساعدن لا محالة على فهم أفضل المناطق الهامة من الإنسان الإجتماعي، ظلت مهمة لوجودنا خارج دائرة التصنيفات المعرفية التقليدية، هذه نبذة موجزة عن المنهج السيميائي و فيما يلي سنحاول التأسيس لهذا العلم الكبير و إبراز الجذور الأولى لنشأة هذا العلم الذي أسأل الكثير من الحبر لدى الباحثين و الدارسين.

1) ماهية السيمياء:

أ) لغة: السيمياء: العلامة، مشتقة من الفعل "سام" الذي هو مقلوب "وسم" ووزنها "عَفَلَى" وهي في الصورة "فَعَلَى" يدل وعلى ذلك سِمَةٌ، فإن أصلها وَسْمَةٌ، و يقولون: سِيمَى بالقصر و سيما بالمد، و سيمياء بزيادة الياء و المد، و يقولون: سَوَمَ إذا جَعَلَ سَمَةً و كأنهم إنما قلبوا حروف الكلمة لقصد التوصل إلى التخفيف لهذه الأوزان، لأن قلب عين الكلمة متأت خلاف قلب فائها، و لم يسمع من كلامهم مضاعف في قولهم: سَوَمَ فرسه، أي جعل عليه السِما، و السومة و هي العلامة⁽¹⁾.

ب) إصطلاحاً:

تجمع عدة معاجم و كتابات لغوية و سيميائية أن السيميائيات هي ذلك العلم الذي يُعنى بدراسة العلامات و بهذا عرفها كل من "فيرديناند دي سوسير" و "جورج مونان" و "جوليا كريستيفا" و "جوليان قريماس" و "رولان بارث" و "كريستيان ميتز" و غيرهم كثير، و سنحاول ضبط هذا المصطلح سواء عند هؤلاء العلماء أم عند غيرهم. « إن مصطلح السيمياء في أبسط تعريفاته و أكثرها إستخداماً نظام السمة أو الشبكة من العلامات النظامية المتسلسلة وفق قواعد لغوية متفق عليها في بيئة معينة⁽²⁾.

و هناك شبه إتفاق بين العلماء، يعطي مكانة مستقلة للغة يسمح بتعريف السيمياء على أنها: « دراسة الأنماط و الأنساق العلاماتية غير اللسانية، إلا أن العلامة قد تكون في أصلها لسانية أو غير لسانية»⁽³⁾.

و كذلك تعريف آخر للسيمياء على أنها:

« إن السيميولوجيا هي العلم الذي يدرس العلامات، و حياة الدلائل داخل الحياة الإجتماعية و قد يشكل فرعاً من علم النفس الإجتماعي و بالتالي من وعلم النفس العام، و يسمى هذا العلم بالسيميولوجيا، و من شأن هذا العلم أن يطلعنا على هذه العلامات و على

(1) ابن منظور : لسان العرب، دار النشر، بيروت، مادة (سوم)، ص 311، 312.

(2) Greimas : coutée sémiotique, herbette, Paris, 1979, P 339.

(3) حنون مبارك: دروس في السيميائيات، دار توفيق، الدار البيضاء، المغرب، د . ط، 1987، ص 127.

القوانين المادية و النفسية التي تحكمها، و تتيح إمكانية تفصلها داخل التركيب، و إن اللسانيات ليس سوى فرعاً من هذا العلم على حد قول " دي سوسير "(1).

و كذلك هناك من عرفها بأنها « علم خاص بالعلامات، هدفها دراسة المعنى الحقيقي لكل نظام علاماتي، فهي تدرس لغة الإنسان و الحيوان و غيرها من العلامات غير اللسانية باعتبارها نسق من العلامات: مثل علامات المرور و أساليب العرض في واجهة المحلات التجارية و الخرائط و الرسوم البيانية و الصور و غيرها »(2).

و من آباء هذا العلم اللساني الشهير " فيرديناند دي سوسير " (1857-1913) و هو أول من عرف السيميولوجيا بأنها: « العلم يدرس حياة العلامات في وسط الحياة الإجتماعية »(3) أما " شارل سندارس بيرس " فيعرفها كما يلي: « أعني بعلم السيمياء مذهب الطبيعة الجوهرية و التنوعات الأساسية للدلالة الممكنة »(4).

و أما " رولان بارث " فيعرفها بقوله: « استمدت السيميولوجيا هذا العلم الذي يمكن أن نحدده رسمياً بأنه علم الدلائل (العلامات) استمدت مفاهيمها الإجرائية من اللسانيات »(5). و كذلك عرفت السيمياء بأنها: « دراسة الشفرات و الأوساط، فلا بد لها أن تهتم بالإيديولوجيا، و بالبنى الإجتماعية، الإقتصادية، و بالتحليل النفسي و بالشعرية و بنظرية الخطاب »(6).

و يعرفها " أمبرتو إيكو " « تعني السيميائية بكل ما يمكن اعتباره إشارة »(7).

(1) قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة - مغامرة سيميائية في أحسن الإرسالات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر د.ط، د.ت. ص 62.

(2) المرجع نفسه، ص 62.

(3) المرجع السابق، ص 63.

(4) عادل فخوري: السيمياء عند بيرس، مجلة الدراسات العربية، العدد 6 أبريل 1986، ص 115.

(5) رولان بارث: درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط 2، 1986، ص 20.

(6) هيثم سرحان: الأنظمة السيميائية، ص 98.

(7) دانيال تشاندلز: أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، المنطق العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط 2، 2008، ص 28.

من خلال التعاريف المذكورة سابقاً لفت انتباهنا مصطلح تكرر في كل تلك التعاريف ألا وهو " العلامة " Le Signe ، و من هذا تبين لنا بأن موضوع السيميولوجيا هو دراسة العلامة سواء لغوية أو غير لغوية، و هذا مؤشر واضح أن العلامات و الأنساق هي الموضوع الرئيسي للسيميائيات و هذا ما أكده " جون ديبوا " حين قال: « السيميولوجيا ولدت انطلاقاً من مشروع ذي سوسير، و موضوعها هو دراسة حياة العلامات في كنف الحياة الإجتماعية ».

و قد بينت " جوليا كريستيفا " موضوع السيميائيات حين قالت « إن دراسة الأنظمة الشفوية و غير الشفوية من ضمنها اللغات بما هي أنظمة أو علامات تتمفصل داخل تركيب اختلافات و هي ما يشكل موضوع علم أخذ يتكون، و يتعلق الأمر بالسيميوطيقا «، و من هنا ندرك موضوع السيميائيات، إذ تهتم بالعلامة من حيث طبيعتها، و تسعى إلى الكشف عن القوانين المادية و النفسية التي تحكمها و تتيح إمكانية تمفصلها داخل التركيب. و يمكننا القول بأن تعريف " جورج مونان " أوفى هذه التعاريف و أشملها و أدقها، ليس إهمالاً أو تقصيراً منا للتعاريف الأخرى، لكنه ربما يبدو لنا أدقها، و الذي يقول فيه: « بأنها العلم العام الذي يدرس كل أنساق العلامات (أو الرموز) التي بفضلها يتحقق التواصل بين الناس ».

(2) الجذور الأولى لنشأة المصطلح:

لقد كانت دراسة السيمياء منذ القديم، و لكن هذه الدراسة اختلفت من عصر لآخر و من أمة لأخرى، و ذلك لاختلاف الحقبة التاريخية و اختلاف الحضارات، فقد وصلت بعض الأفكار السيميائية من حضارات قديمة كالحضارة اليونانية[...] ، وغيرها من الحضارات، و سنحاول الآن التأسيس الأول لظهور السيميائيات و محاولة إبراز جذوره الأولى، و سنبدأ مع الرواقين.

2-1) السيمياء عند العرب:

لقد كثرت الدراسات السيميائية الحديثة و تشعبت مجالاتها ضمن حضارات مختلفة عديدة، بحيث لم تختص بها أمة معينة، و قد بدأ الدارسون يتفحصون نصوص الحضارات القديمة بحثاً عن رفات الدراسات السيميائية لعلمهم يفلحون في وجود بدايات معمقة و جادة لهذا العلم أملين بذلك توجيه البحث في مجال السيمياء من خلال إعطاء إحاطة شاملة لهذا العلم، و لو أن مجرد الإحاطة تبدو صعبة التحقيق، إلا أن هذا لن يكون عائقاً لذلك.

« إن علم السيمياء ليس وليد العصر الحديث كما يزعم بعضهم و في مقدمتهم الغرب بل أنه أبع و أقدم النشأة من ذلك الزعم، فلقد اهتم القدامى من عرب و عجم بهذا الجانب من العلوم منذ ألفين سنة »⁽¹⁾.

وقد ربط " العرب " قديماً بين هذه المعطيات و بين ما أسموه بعلم أسرار الحروف: أي علم السيمياء كما أسموه و قد تعددت في ذلك دراسات الحاتمي و ابن خلدون و ابن سينا والغزالي والفارابي والجرجاني وغيرهم، و عليه لم يكن التراث العربي بعيداً عن هذه المشاغل فقد أولى المناطق و الأصوليون و البلاغيون و المفكرون و غيرهم عناية كبرى بكافة الأنساق الدلالية تصنيفاً و كشافاً عن قوانينها و قوانين الفكر.

فكلمة سيمياء كانت تعني عند العرب القدامى العلم الذي يعنى بأحداث مثالات خيالية لا وجود لها في الحس⁽²⁾.

و لكي نغوص أكثر داخل الموضوع لا بد لنا من التعرض إلى السيمياء كمصطلح و بيان أصلها و معناها الدلالي في موروثنا العربي الإسلامي الأصيل.

(1) عبد العزيز بن عبد الله: التعريب و مستقبل اللغة العربية، معهد البحوث و الدراسات العربية، د. ط، 1975، ص، 78، 79.

(2) مارسيلو داسكال: الإتجاهات السيميولوجية المعاصرة، تر: حميد الحمداني و آخرون، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د.ط، 1987، ص 4.

1) في الشعر الجاهلي:

و في العرب الذين مارسوا السلوك السيميائي رغم أنهم لم يعرفوا هذا المصطلح الحديث
ففرى " عنتره بن شداد العبسي " في قوله عن جواده:

فأزور من وقع القنا بلبانه و شكا إلي بعبرة و تحمّم

فليس " التحمّم " هنا إلا ضرباً من ضروب اللغة السيميائية تقوم على إصدارات صوت
معين لبلوغ غاية معينة، فعنتره هنا يفهم لغة جواده السيميائية بالفطرة.

و قال شاعر آخر:

و أشارت بطرف العين خفية أهلها إشارة محزون و لم تتكلم

فأيقنت أن الطرف قد قال مرحباً و أهلاً و سهلاً بالحبیب المتيّم⁽¹⁾

" فالإشارة " التي يصطنعها الشاعر في هذين البيتين لغة سيميائية غايته تبليغ عاطفة بذاتها
و توصيلها إلى الطرف المستقبل للدلالة على هذه دون اصطناع اللغة الطبيعية، فقد حلت
لغة الإشارة أي اللغة السيميائية محل اللغة الطبيعية.

و قد وردت كلمة " سيمياء " كمصطلح في الشعر العربي:

و مثال ذلك مدح " أسد بن عنقاء الفزاري " لعميله حين قاسمه المال فقال:

غلام رماه الله يافعاً له سيمياء لا تشق على البصر

كان الثريا علقت على نحره و في جيده الشعري و في وجه القمر

كما أننا نلمس هذه الكلمة من خلال دراسات العلماء و الأدباء و النحويين العرب، حيث
أنهم لم يعرفوا علم العلامات السيميائية الحديثة بالأسس التي وضعها المحدثون، و لكن
أشاروا إليها تحت ملاحظاتهم و تأملاتهم من خلال علوم النحو و البلاغة، كابن سينا
و الجاحظ و سيبويه و الجرجاني و ابن جني، و الدليل على هذا أن هناك مخطوطة وتنسب
إلى ابن سينا تحت عنوان " كتاب الدر النظيم في أحوال علم التعليم " يقول فيها: « علم
السيمياء يقصد به كيفية تمزيج القوى التي في جواهر العالم الأرضي ليحدث عنها قوى

(1) قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، ص 47.

يصدر عنها فعل غريب و هو أنواع، قمته ما هو مرتب على الحيل الروحانية، و منها ما هو مرتب خفة اليد و سرعة الحركة، و من هذه الأنواع هناك السيمياء [...]»⁽¹⁾.

و كذلك ما ورد في " مقدمة ابن خلدون " بحث كامل عنوانه: علم أسرار الحروف و المقصود به علم السيمياء كما فهمه القدامى.

و من خلال التعريف السابق لابن سينا و غيره نفهم بأن علم السيمياء فهمه العرب قديماً و ربطوه بالسحر و الطلمسات و الحيل الروحانية و هكذا كان تفسيرهم لهذا العلم.

(2) في القرآن الكريم:

لقد ورد معنى السيمياء في القرآن الكريم في مواضع عدة و نذكر منها ما يلي:

- 1- قوله تعالى: ﴿ تَعْرِفُهُمْ بِسِيمَاهُمْ لَا يَسْأَلُونَ النَّاسَ إِلْحَافًا ﴾ [سورة البقرة / الآية 273]
 - 2- وقوله عزّ وجلّ: ﴿ وَبَيْنَهُمَا حِجَابٌ وَعَلَى الْأَعْرَافِ رِجَالٌ يَعْرِفُونَهُمْ كُلًّا بِسِيمَاهُمْ ﴾ [سورة الأعراف / الآية 46].
 - 3- و قوله جلّ و علا: ﴿ وَنَادَى أَصْحَابَ الْأَعْرَافِ رِجَالًا يَعْرِفُونَهُمْ بِسِيمَاهُمْ ﴾ [سورة الأعراف / الآية 48].
 - 4- و قوله وتعالى أيضا: ﴿ يُعْرِفُهُ الْمُجْرِمُونَ بِسِيمَاهُمْ فَيُؤْخَذُ بِالنَّوَاصِي وَالْأَقْدَامِ ﴾ [سورة الرحمن / الآية 41].
 - 5- و قوله جلّ جلاله أيضاً: ﴿ سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ ﴾ [سورة الفتح / الآية 29].
- أي آثار و نور يغشى الله به وجه المصلين يوم القيامة.

هذه بعض المواضع التي وردت فيها كلمة " سيمياء " كمصطلح صريح في القرآن الكريم و ليست هذه و حسب بل وردت في العديد من الذكر الحكيم.

و قد كان القرآن الكريم بمثابة الباحث و الموجه للدرس السيميائي منذ نزوله، كان التأمل في العلامة بغية اكتشاف بنيتها الدلالية، و من ذلك قوله تعالى: ﴿ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِّقَوْمٍ يَعْتَلُونَ ﴾ [سورة الرعد / الآية 4].

(1) قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، ص 47.

وقوله عز وجل أيضا في سورة النحل: « **وَعَلَامَاتِهِ وَبِالنَّجْمِ هُمْ يَهْتَدُونَ** » [سورة النحل / الآية 16]، ففي هذا التوجه الرياني كان التعامل مع العلامة من حيث هي علامة تدل على حقيقة حسية، حاضرة تحيل إلى علامة دالة على حقيقة مجردة غائبة.

أما عن الأصل اللغوي للسيمياء عند العرب القدامى: فهو كالتالي: « أصلها وسمة و يقولون السومة و السيمة و السيمياء، و السيماء: العلامة، و قال الليث: سوم فلان فرسه أي جعل عليه السيمة، و قال الأصمعي: " السيمياء و السيماء "، و روى عن الحسن أنها: « معلمة ببياض و حمرة، و قال غيره: مسومة بعلامة يعلم بها أنها ليست حجارة »⁽¹⁾.

و من خلال هذا يتضح لنا أن العرب ربطوا السيمياء بالبيئة التي كانوا يعيشون فيها.

أما عن تعريف العلامة عند العرب القدامى فهي:

لطالما عنيت السيمياء بالعلامة، و العرب لم يغفلوا عن ضبط هذا المصطلح و ما مدلوله عندهم:

ونبدأ مع الجرجاني: «هي كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر»⁽²⁾.

أما أحمد بن فارس فيعرفها بقوله: « إلى أن أصل يدل على إبانة الشيء بأمانة تتعلمها والدليل الأمانة في الشيء »⁽³⁾.

و يؤكد أبو هلال والعسكري: في حديثه عن العلامة و الدلالة إلى أنه: « يمكن أن يستدل بها أقصد فاعلها ذلك أم لم يقصد، و الشاهد أن أفعال البهائم ثم تدل على حدثها و ليس لها قصد إلى ذلك....، و آثار اللص تدل عليه و هم لم يقصد ذلك و ما هو معروف في عرف اللغويين يقولون: استدللنا عليه بأثره و ليس هو فاعل لأثره من قصد »⁽⁴⁾.

و من هذه التعريفات يتضح أن مفهوم العلامة يدور حول مصطلح و مفاهيم هي

السمة و الإمارة و الأثر و الدليل و هي متعلقة بالدلالة.

« و هناك عدة علامات متعددة الأنواع:

(1) قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، ص 47.

(2) علي بن محمد الجرجاني: تعريفات، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط 1، 1991، ص 116.

(3) ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، دار الفكر، ط 2، 1979، مادة (دل)، ص 259.

(4) أبو هلال العسكري: الفروق في اللغة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط 4، 1963، ص 13.

1) تكون العلامة لفظية أو غير لفظية، و هذا ما أخذنا بعين الاعتبار طبيعة الدال.
 2) تكون العلامة إما وضعية أو طبيعية أو عقلية، و هذا إذا أخذنا بعين الاعتبار طبيعة العلاقة القائمة بين الدال و المدلول، فالعلامة الوضعية: هي المتعارف عليها في بيئة إجتماعية، و العلامة العقلية: المراد بها دلالة الأثر على المؤشر كدلالة الدخان على النار»⁽¹⁾.

ويمكننا أن نستخلص من كل مناحي العرب بأن التراث الفكري العربي الإسلامي بشموليته الحضارية، في جوهره مخزون معرفي و ثقافي يتضح لنا من خلال العلامات الدالة.

وبهذا قد تجلت سيميائية هذا النظام في إطاره التاريخي و الثقافي و الحضاري المرتبط مع بعضه، و يمكننا تلخيص هذا التراث في النقاط التالية:

- 1- الموروث اللساني: النحوي و اللغوي و العجمي.
- 2- الموروث البلاغي: الجانب البلاغي و النقدي الإعجازي و الأدبي.
- 3- الموروث الفلسفي: اليوناني القديم.
- 4- الموروث الديني: التفسير، القرآن الكريم.
- 5- الموروث الإجتماعي: مع ابن خلدون.

2-2) السيمياء عند الغرب: تعتبر السيميائيات علماً حديثاً بالمقارنة مع غيره من العلوم الأخرى و لم تظهر ملامحها المنهجية إلا مع وبداية القرن العشرين، و قد كانت مزدوجة الولادة، و ولادة أوروبية مع فيردناند ذي سوسير و ولادة أمريكية مع شارل سندرس بيرس، فقد أشار الأول إلى ولادة علم جديد يدرس العلامات، و قال في هذا الصدد « يمكننا أن نتصور علماً يدرس علم الدلائل داخل الحياة الإجتماعية، علم قد يشكل فرعاً من علم النفس الإجتماعي و بالتالي فرعاً من علم النفس العام، و سوف يسمى هذا العلم بالسيميولوجيا، من الكلمة الإغريقية سيميو sémion و تعني الدليل، و من شأن هذا العلم

(1) قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، ص 60.

أن يطلعنا على هذه الدلائل و على القوانين التي تحكمها و لأن هذا العلم لا يوجد بعد فإنه لا يمكننا التكهن بمستقبله إلا له الحق في الوجود و موقعه يحدد سلفاً، و إلا اللسانيات ليست سوى فرع من هذا العلم العام، و القوانين التي ستكشفها السيميولوجيا ستكون قابلة لأن تطبق على اللسانيات «⁽¹⁾.

و في نفس الفترة تقريبا كان الفيلسوف الأمريكي " شارل سندرز بيرس " Charles Sanders Pearce في الضفة الأخرى من المحيط الأطلسي، يدعو الناس إلى تبني رؤية جديدة في التعاطي مع الشأن الإنساني و في صياغة تخومه و تحديد حجمه و قياس امتداداته فيما يحيط به، و قد أطلق على هذه الرؤية اسم السيميوطيقا التي تبني هنا الاسم المعرب و هو السيميائيات.

و سنحاول عرض المدرستين:

1) المدرسة الفرنسية: أو الأوروبية و يمثلها العملاق اللساني الشهير " فيرديناند ذي سوسير " (1857-1913) و الذي يعتبر أب السيميولوجيا في هذه المدرسة، و الواضع أول لها قاصداً بها العلم الذي يعنى بعموم الدلائل و هي مشتقة من sémion اليونانية و التي تعني الدليل، حيث نشأت السيميولوجيا في أحضان اللسانيات و نظرية المعرفة، و قد عرفها بأنها العلم الذي يدرس حياة الدلائل داخل الحياة الإجتماعية، و بهذا قد أعلن " سوسير " منذ حوالي ثمانين سنة أنه ينبغي تشكيل علم جديد اقترح له اسم " السيميولوجيا " و قد جاءت محاولات عالم اللغة " سوسير " يعنى بالمستوى البراغماتي للسيميولوجيا أي بفعالية العلامة و توظيفها في الحياة العملية و في عمليات الاتصال و نقل المعلومات و ذلك من خلال دعوته إلى علم السيميولوجيا، فيقول: « اللغة هي نظام من العلامات التي تعبر عن الأفكار و لذلك فهي متشابهة لنظام الكتابة الأبجدية للصم، و للطقوس و المذاهب الرمزية لصيغ المعاملة للإشارة العسكرية »⁽¹⁾.

(1) مارسيلو داسكال: الإتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ص 15.

(1) المرجع نفسه، ص 16.

كما أن السيميولوجيا ذات أصل سويسري تعتبر الدليل وحدة ذات طابع ثنائي، إذ يتكون الدليل من دال و مدلول توّطرهما علاقة اعتبارية فلا وجود لدال إلا بالمدلول⁽²⁾.

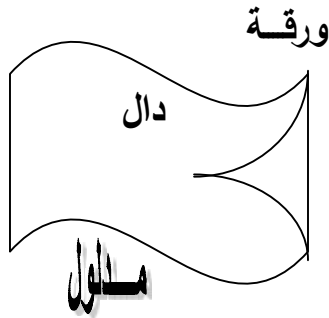
إن هدف السيميولوجيا الأول هو اكتشاف المدلولات و اختراعها، و نرى أنه لا يستطيع إرسال دال بدون أن يكون بواسطة المدلول.

و لا يخفى عنا أن سوسير لم يتناول السيميائية إلا عرضاً، و ذلك عندما كان يبحث عن موقع اللسان ضمن الظواهر الإنسانية الأخرى، إلا أن السيميائية باتت لصيقة باسمه لارتباطها بالعلامة اللغوية التي قوامها الدال و المدلول و العلاقة الاعتبارية التي كانت منطلق لدراسات لا نهائية⁽³⁾.

لاحظنا من خلال ما سبق أن " سوسير " قد كرر مصطلح " علامة " كثيراً فما هي العلامة عند سوسير؟

أ) العلامة عند سوسير:

يعتبر " سوسير " العلامة عنصراً دالاً من جزأين لا يمكن الفصل بينهما فعلياً هما الدال و المدلول⁽⁴⁾، و قد جاءت العلامة بمعنى الدال في كتابه "محاضرات في اللسانيات العامة" إلا أن العلامة هي الدال + المدلول، بحيث أنه يستحيل تصورهما دون وجود الطرفين، بل إن كل تغيير في الدال يمس بالضرورة المدلول، و العكس بالعكس، و قد شبهها "سوسير" بالورقة إذ لا يمكن فصل أحد وجوهها عن الآخر و سنوضحه بالشكل التالي:

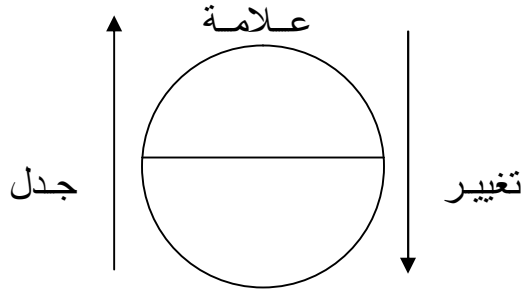


(2) قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، ص، ص 90، 91.

(3) نور الهدى لوشن: مباحث في علم اللغة و مناهج البحث اللغوي، جامعة الشارقة، د.ط، 2008، ص 328.

(4) مي التلمساني: قراءة في المسرح، دار Edition sociales، ط 1، 1977، ط 2، 1982، ص 29.

و من أهم خصائص "العلامة" الخطية أي فك شفرة العلامات اللغوية تباعا وفقا للترتيب الزمني.



و قد مثلها سوسير أيضا بالشكل التالي:

(2) المدرسة الأمريكية: يحدب البعض من النقاد و الدارسين استعمال مصطلح سيميوطيقا semidica و ذلك لميلهم للمدرسة الأمريكية و تأثرهم بها، خاصة كتاب الإنجليزية الذين يحبون استخدام "جون لوك" لهذه التسمية بداية باستعمالها من اليونانية sémiotique بحيث يقول "جون لوك" (1632-1704) عن السيميوطيقا بأنها: « تعني مذهب العلامات التي يستخدمها الذهن للوصول إلى فهم الأشياء أو توصيل المعارف إلى الآخرين » (1).

و الواقع أن السيميائي لم تصبح علما قائما بذاته إلا بالعمل الذي قام به الفيلسوف الأمريكي "تشارل سندرأس بيرس" فالسيميائي تبعا لرأيه هي علم الإشارة و هو يضم جميع العلوم الإنسانية و الطبيعية حيث يقول: « ليس باستطاعتي أن أدرس أي شيء في هذا الكون كالرياضيات و الأخلاق و علم النفس و علم الصوتيات و علم الإقتصاد [...] إلا أنه نظام سيميائي » (2).

فالسيميائي على حد تعبيره هي الإطار المرجعي لأي ممارسة فكرية، فكل هذه العلوم لا يمكن أن تتجاوز دراستها الإطار السيميائي.

(1) محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، القاهرة، 1996، ص153، 154.

(2) رشيد مالك، البحث السيميائي المعاصر، مجلة السيميائية و النص الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية و آدابها، 17/15 ماي 1995، ص2.

و قد دعا "بيرس" إلى نظرية عامة في العلامات أكد فيها على الوظيفة المنطقية لها بحيث جعل هذا الحقل مرادفا للمنطق حيث يقول: «إن المنطق في معناه العام ليس إلا كلمة أخرى للسيميوطيقيا»⁽¹⁾.

2-1) تعريف العلامة عند بيرس:

عرفها بأنها تمثيل Représentation لشيء ما بحيث يكون قادراً على توصيل بعض جوانبه أو طاقاته إلى شخص ما، و هي ثلاثة وأنواع عنده:

(أ) **العلامة الإيقونية: Eiconic Sign**: «هي العلامة التي تبين مدلولها عن طريق المحاكاة مثل صور الأشياء و الرسوم البيانية و الخرائط و النماذج و المجسمات»⁽²⁾.

(ب) **العلامة الإشارية: Indexical Sign**: «هي العلامة التي تشير على مدلول العلاقة تلازمية مثل الدخان في دلالاته على وجود النار، و آثار الأرناب و الحباري في دلالاته على وجود هذه الحيوانات، و آثار المجرم في دلالاتها على تورطه في جريمة، الحبوب التي تظهر على الجسم عند المصاب بالحصبة»⁽³⁾.

(ج) **الرمز: Symbol**: «العلامة التي تفيد مدلولها بناء على ما اصطلح بين جماعة من الناس مثل إشارات المرور الضوئية و علامة صح و علامة خطأ و علامات الموسيقى و مفردات اللغة مثل: شجرة، حسان [...]»⁽⁴⁾.

و من هنا يتضح لنا أن العلامة عند "بيرس" متعددة الأوجه بخلافها عند "سوسير"، فهي ذات وجهين فقط هما الدال و المدلول، و يتبين لنا أن "بيرس" اهتم بتحديد ماهية العلامة و دراسة مقوماتها و طبيعة علاقاتها بالموجودات الأخرى التي تشبهها.

من خلال عرضنا للمدرستين الفرنسية بزعامة "سوسير" و الأمريكية بزعامة "بيرس" و من البداية يبدو الأمر ملفتاً للانتباه بالنسبة لاستعمال المصطلحين سيميولوجيا

(1) أمينة رشيد: السيميوطيقيا مفاهيم و أبعاد، مجلة فصول، ع/3، 1981.

(2) سالم سليمان الخماش: المعجم و علم الدلالة، موقع لسان العرب، 1468هـ، ص 3. www.khamash.gb.net

(3) المرجع نفسه، ص 3.

(4) المرجع السابق، ص 3.

و سيميوطيقا و لكن في حقيقة الأمر لا يعد اختلاف بل ترادف لغوي، يضع القارئ في متاهة التعدد الذي له مخاطره و مزلقه، فالمفارقة بين سيميولوجيا و سيميوطيقا لا تكمن في جوهرها أي في مجال الدراسة، و وإنما بعدها على مستوى اللغة و حسب طبيعة كل مدرسة و زعيمها و أتباعها، فكل من السيميائية و السيميولوجيا و السيميوطيقا مترادفات و تعني كلها العلم الذي يدرس " العلامات " .

3) علاقة السيميائيات باللسانيات:

هذا الموضوع واسع و لا يمكننا الإحاطة به مهما حاولنا، لكننا سنوجزه، فاعتبر "سوسير" هذا العلم أهم من اللسانيات و ذلك واضح في قوله: « إن اللسانيات ليست سوى فرع من هذا العلم العام والقوانين التي ستكشفها السيميولوجيا ستكون قابلة لأن تطبق على اللسانيات » و قد تمثلت نقطة انطلاق "سوسير" في المقارنة بين موضوعي هذين العلمين فإذا كانت اللسانيات تتخذ اللغات الطبيعية موضوع لها فإن السيميولوجيا تتجاوز هذا المجال إلى دراسة مختلف العلامات داخل الحقل الاجتماعي، سواء كانت هذه العلامات لغوية أو غير لغوية⁽¹⁾ .

و بهذا نكون قد ختمنا هذا المبحث على سبيل الاختصار و طبيعة الدراسة.

(1) قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، ص 99.

المبحث الثاني: المسرح و المسرحية.

(1) تعريف المسرح.

(2) تعريف المسرحية.

أ - عناصرها.

(3) الكوميديا و التراجيديا.

تمهيد:

لقد شاعت بين الدارسين تسمية المسرح " أبو الفنون " و هذه التسمية راجعة إلى أن المسرح يجمع بين فنون عدة، فهو يوظف التعبير الجسدي و الحركة أو فن (الكوريغرافيا) كما يستعمل الموسيقى التعبيرية و الإنشادية بالإضافة على الديكور و الرسم أي (النيوغرافيا) حتى تتحقق المتعة و الفرجة و تبليغ الأفكار، و قد ارتكز النص المسرحي على الشعر و هو فن قائم بذاته قبل أن يلجأ إلى النثر، و يعتمد على الحوار الجيد الموظف للحكم السائدة والأمثال المأثورة لجلب انتباه الجمهور و اهتمامه، فالمسرح فن يميل إلى توظيف كل الفنون و بحديثنا عن الفن لا بد لنا من إعطاء مفهوم للفنان رغم أنه لا يمكننا إعطاء ذلك المفهوم لصعوبة الإحاطة بسميات الفنان، و بما أن دراستنا تقتصر على مسرحية من مسرحيات "توفيق الحكيم" فنرى أنه من الضروري تعريفه عند الحكيم ذاته، و ذلك لطبيعة الدراسة، لا لإهمال من نظروا في الفن، فهو عالم واسع لا يمكن الإحاطة به، إذ يعرف الحكيم الفنان بأنه: « هو الكائن العجيب الذي يلخص الطبيعة كلها بمادتها و روحها في ذاته الضئيلة المحدودة، هو ذلك الكائن الذي يعيش في داخله الإنسان و الإله جنباً إلى جنب »⁽¹⁾.

فالحكيم هنا ينطلق في تعريفه من الذاتية بين الإنسان الفنان و علاقته بالطبيعة، فإذا كان الفنان عند "أرسطو" يحاكي الطبيعة و يجعلها الحلم الأول و الأكبر في الفن فإن الفنان عند الحكيم ينبغي أن ينبغي يسعى لاحتواء الطبيعة و أن تحتوى ذاته الطبيعة، و هكذا ينبغي أن تكون ذات الفنان عند الحكيم.

فعلاقة الفن بالحياة علاقة وطيدة، فالفنان يقبل على الحياة بكل حواسه، و يبصر كل مكوناتها، فتغدو مصدر إلهامه، فهو إما يرى نقصاً يريد استكمالها بفته أو يرى فيها كمالاً يسعى لمحاكاته، و في كلتا الحالتين تحضر الحياة بقوة في عمل الفنان.

و تعكس أسطورة " بجماليون " علاقة الفنان العاشق لفنه، و تجسد رغبة الفنان في السمو بفته على الحياة ليرفعها إلى عليا الفن، " بجماليون " هو صورة لكل فنان بيدع مثلاً

(1) توفيق الحكيم: زهرة العمر، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط 1، 1975، ص 100.

أعلى في الفن و يقع أسير هذا الفن الجميل، و الحكيم واحدٌ من هؤلاء الفنانين، و المسرح فن من هؤلاء الفنون، فسنحاول وضع مفاهيم و رؤى هذه الدراسة حول المسرح، و سنحاول ضبط بعض المفاهيم له و الفرق بينه و بين المسرحية و عناصر العمل الدرامي، غير متناسين الكوميديا و التراجيديا و ما المقصود بهما؟ عند الإغريق و حسب نظرة توفيق الحكيم إليها.

1) المسرح (تعريفاته):

إن الفن المسرحي هو الفن الذي تلتقي عنده جميع الفنون، إذ ليس بين الفنون فن كفن المسرح، استطاع أن يصل موهبة الخلق الفني الغامضة بموهبة التلقي و الاستقبال، و هذا المسرح الذي نعيش فيه من الرقص البدائي إلى التمثيلية الحديثة التي تشبه العرض الصحفي و من الطقوس الدينية إلى التمثيل الدنيوي، و من المأساة اليونانية إلى خطافات الصور المتحركة، ففن المسرح يعتمد في جوهره على حصيلة المعرفة في شمولها العام و على قدرة الإنسان على الاستكشاف و التعجب و التأمل.

إن المسرح سبب في إسهام و تلبية احتياجات الإنسان الجمالية و الذهنية، و سبب نوع الجمهور الذي يرتاده، و سبب الرابطة الوثيقة التي تربط جمهوره بممثليه، ثم سبب مختلف القيم الأخرى، سبب هذه الأسباب بات مقررًا له أن يعيش بضعة آلاف أخرى من السنين وحتى لو كتب للمسرح أن يحقق تنبؤات المتشائمين القديمة و يحل به الموت فسوف يبقى المسرح نقطة انطلاق و الجذر و الحي الذي تولدت منه الفروع الأخرى و على مرّ الأزمان خضع للتحوير و التشكيل سواء كان ذلك في شكل خشبته أم في شكل العروض التي تمثل داخله، كل ذلك في مظاهره المركبة المحيرة يسجل لنا تعريفات عن المسرح.

و إذا استطاع أحدنا أن ينشر صورة للمسرح المختلفة التي تمثل فوقها الحياة، لأدرك من فوره أنه لا يمكن أن يهتدي إلى التعريف الجامع المانع، الذي يتسع للتعبير بالكلام عن هذا الفن و عناصره، و نحن سنحاول تسليط الضوء على هذا الفن الذي تعددت ميادينه الفنية باعتباره علماً و أدباً و فناً، مما أدى إلى عدم اتفاق الباحثين على تعريف محدد له

ومن ثم وجب علينا أن نورد بعض التعريفات لهذا الفن لا على سبيل الحصر و لكن لما تتطلبه هذه الدراسة و من أهم هذه التعريفات ما يلي:

و نبدأ مع الدكتور " سلطان بن محمد القاسمي " الذي عرفه كما يلي: « من خلال قراءتي في المسرح منذ عهد الإغريق حتى يومنا هذا أدركت السحر الكامن في عوالم المسرح في سبر أغوار النفس البشرية و مكوناتها، و فتح المغاليق التي تحتويها مما رسخ لديّ قناعة واسعة أن المسرح بوضعه هذا يشكل عامل توحد إنساني يستطيع من خلاله الإنسان أن يغلف العالم بالمحبة و السلام، و يفتح آفاقاً و حوارات بين مختلف الأجناس »⁽¹⁾.

كما يعرفه " عز الدين إسماعيل " تعريفاً آخر فيقول: « و التأليف المسرحي لون من ألوان النشاط الفني، هو نوع أدبي يتحقق فيه ما يتحقق في سائر أنواع الأدبية من ارتباط بالحقيقة و كيف يعرضها، ثم طريقة فهمه لها »⁽²⁾.

كما نجد أيضاً " مجدي وهبة " و هو صاحب معجم " مصطلحات الأدب " يقدم لنا تعريفاً للمسرح فيقول: « هو البناء الذي يحتوي على الممثل أو خشبة المسرح و قاعة النظارة و قاعات أخرى للإدارة و استعداد الممثلين لأدوارهم، و قد يراد منه الممثل و قاعة المشاهدين فقط، كما هي الحال في المسرح العائم و مسرح الهواء الطلق، كما يقصد به الممثل أو فرقة التمثيل فقط، كما هي الحال في مصر، فيقال المسرح القومي و يراد به الفرقة التمثيلية »⁽³⁾.

و كذلك تذهب دائرة المعارف البريطانية إلى القول عن المسرح « أن فن المسرح يكاد يقصر اهتمامه على العروض الحية التي يكون الفعل فيها موجهاً بدقة و تخطيط محكم، فهو خلق وإحساس منسق و عميق بالدراما، كما يذكر أنه على الرغم من أن الكلمة الإنجليزية Theater مشتقة من أصل يوناني يعني الرؤية، فإن العرض المسرحي ذاته يكون موجهاً للسمع أو للبصر، بل إنه قد يخاطب العقل أحياناً، كما هو الشأن في مسرحية "

(1) سلطان بن محمد القاسمي: الأعمال المسرحية، عودة هولاكو القضية الواقع، ط 1، 2008، ص 05.

(2) أحمد زلط: مدخل إلى علوم المسرح، دراسة أدبية فنية، دار الوفاء للطباعة و النشر، ط 1، 2001، ص 88.

(3) المرجع نفسه، ص 87.

هاملت " شكسبير، و إن كان العنصر العقلي ليس دليلاً كافياً على ارتفاع مستوى المسرح لأن المهمة هو مدى استجابة الجمهور لما يقدم له، سواء أكان ما يقدم له و هو تراجيدياً أو كوميدياً أو مسرحية هزلية Far، و هذه الاستجابة أو حتى المشاركة هي عنصر أساسي في الحكم على نجاح المسرحية و حدوثها «(1).

و لا بد لنا من إيراد نظرة أبي الفنون المسرحية " توفيق الحكيم " الذي نجده يفضل التهرب في أغلب الأحيان من تعريف الفنون، فنجده يقول في تعريفه للمسرح: « هو فن صعب و دقيق يقوم على الحوار «(2).

و نكتفي بذكر هذه التعاريف لهذا الفن الراقي الذي تعددت فيه وجهات النظر و هذا دليل على إثراء هذا الفن و تعقده في الوقت ذاته، و يمكننا أن نقول أن كل هذه الآراء تعمقت في إعطاء مفهوم للمسرح و هي جديرة بالثناء وما يمكننا استخلاصه منها أن كلها يدور في أن المسرح توحد إنساني و حياة مجسدة لكل شخص من شخصياتها دور خاص بها، كما أنه أفضل طريقة للتعبير عن الأفكار و تجسيد الواقع، و فيما يلي نستخلص ما دارت فيه هذه التعاريف و هي: أن المسرح عملية تواصلية في ثلاث عناصر هي:

1- المرسل ← و يتمثل في الكاتب و الممثل في حالة العرض.

2- العمل الفني ← يقصد به المسرحية كنص و العرض المسرحي.

3- المتلقي ← و يتمثل في القارئ و المشاهد في حالة العرض.

(2) تعريف المسرحية:

لقد اهتم كثير من النقاد و الدارسين بالمسرحية كنص أدبي و كوجود فني يتحقق دون حاجة إلى التمثيل و الحكيم واحد من هؤلاء.

فالمسرحية بنية متماسكة و كيان متكامل حيث لا يمكن فصل عناصره بعضها عن بعض إلا من أجل الدراسة، فالشخصية مثلاً تتجسد من خلال الأحداث المتعاقبة زمنياً

(1) أحمد زلط: مدخل إلى علوم المسرح، ص 87.

(2) توفيق الحكيم: فن الأدب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط 2، 1973، ص 142.

والمؤطرة في المكان، كما تتكامل المسرحية من حيث النص و التجسيد و المشاهدة، فالنص يحققه المؤلف المسرحي، و العرض يجسده الممثل و وراءه المخرج أمام الجمهور يأتي للمشاهدة.

و لذا يكثر الحديث في النقد المسرحي عن ثنائيات مثل المسرحية و العرض، النص والإخراج، التأليف المسرحي و التجسيد⁽¹⁾، والحديث عن التكامل في المسرحية لا يتوقف عند أجزائها فقط، بل يتعداها إلى الحديث عن تعاون كل المكونات و تضافر جميع الأدوار لتجسيد هدف العرض المسرحي، و عن هذا يقول الناقد الإنجليزي " جوردن كريج ": « إن فن المسرح ليس هو التمثيل و لا النص و ليس هو المنظر و لا الرقص، و لكنه يتكون من كل هذه العناصر التي تؤلف هذه الأشياء: من الفعل الذي يعد روح التمثيل الصميمية والكلمات التي تعد جسم المسرحية، و الخط و اللون و هما خير ما في المنظر، و الإيقاع الذي يعد جوهر الرقص »⁽²⁾.

من خلال القول السابق " لجوردين كريج " نلاحظ أنه لا يحصر المسرح في عنصر محدد فحسب، بل يؤكد على أنه يتكون بتضافر كل العناصر و انسجامها مع بعضها البعض، فكل مكون يكمل الآخر و بذلك فقط يتم المسرح حسبه، و يمكننا أن نستنتج عناصر تكوينه من قوله كما يلي:

الفعل ← و هو روح التمثيل.

الكلمات ← جسم المسرحية.

الخط و اللون ← المنظر الخارجي لها.

الإيقاع أو الموسيقى ← الجوهر.

وقد تعددت تعاريف المسرحية عند العديد من الدارسين و سندرج بعضها فيما يلي:

(1) ينظر: إبراهيم حمادة: طبيعة الدراما، دار المعارف، مصر، د.ط، د.ت، ص 6.

(2) المرجع نفسه، ص 7.

فهناك من يرى أنها « شكل فني عنفواني يرسم الهدف بدقة، و يختصر الدروب و ليصل إليه والمسرحية شكل يستند الاختصار و الإيجاز و لذا يحسب زمن المسار فيها بالثانية إن لزم الأمر »⁽¹⁾.

ويعرفها الحكيم بقوله: « إن المسرحية نوع من الأدب الذي لا يملك صاحبه الحرية في الحيز الذي يصب فيه فنه، و لا في الوقت الذي يعرض فيه عمله »⁽²⁾.
ويقول في هذا الصدد: « فالوحي عند الموسيقي و مؤلف المسرحية يجب أن ينظر في الساعة من حين إلى حين، ليعرف الحدود التي يتحتم عندها أن يتوقف ». وكذلك يعرفها بقوله: « المسرحية يكتبها إنسان لا يريد إلا الكلام لجمهور لا يريد شيئاً سوى الإصغاء إلى الكلام »⁽³⁾.

وكذلك يعرفها الحكيم بقوله: « المسرحية كيان مبني: أي قائم بعضه فوق بعض و مرتبط جزءه ب كله في منطق و نظام »⁽⁴⁾.

ومن هنا يتضح لنا أن توفيق الحكيم يشبهها بجسم الكائن الحي إذا اختل نظام أعضائه أو مرض أو استئصال جزء يضر الجسم، كذلك المسرحية، بغياب جزء يختل الأنسجام.

لقد ذكرنا بعض التعاريف لفن المسرحية لا على سبيل الحصر بل لاقتضاء الدراسة، و فيما يلي سنحاول، تبيان العناصر المهمة و المكونة لهذا الفن العريق.

(1) ينظر: إريك بنتلي: الحياة في الدراما، ص 107.

(2) توفيق الحكيم: فن الأدب، ص، ص 142، 143.

(3) المرجع نفسه، ص 148.

(4) حميد علاوي: نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، موفم للنشر، الجزائر، د . ط، 2008، ص

3) عناصر المسرحية (تقسيماتها):

و إذا حاولنا النظر في هذا الموضوع نجد أن أول السباقين إليه أي التقسيم المسرحي إلى أجزاء، وافق أثره أغلب الدارسين و النقاد في هذا التقسيم هو الفيلسوف اليوناني " أرسطو " .

أ- التقسيم الأرسطي للمسرحية:

لقد حدد " أرسطو " ستة عناصر أو أجزاء للفن المسرحي و تتمثل في: الخرافة الأخلاق، المقولة، الفكر، المنظر المسرحي و النشيد.

(1) و يعني أرسطو بالخرافة: القصة أو الموضوع.

(2) الأخلاق: و يعني بها الطباع أو الشخصيات، فتساعد العواطف بالشخصية شأن الطباع و تساعد في الربط بين أجزاء المسرحية و بنائها.

(3) المنظر: و يتشكل من رسم و موسيقى و أناشيد و هو آخر العناصر ترتيباً و ذلك لأنه لا يرتبط بموهبة الشاعر بل ويرتبط بموهبة صانع المنظر أو المخرج، و قد أولى أرسطو الأهمية لتكوين الحدث أو العقدة في المسرحية، حيث يرى أن أهم هذه الأجزاء في المأساة هو تركيب الأفعال، لأن المأساة لا تحاكي الناس، بل تحاكي الفعل و الحياة و كذا السعادة و الشقاوة، و هما من نتاج الفعل و أن الناس يكونون سعداء أو أشقياء بسبب أفعالهم⁽¹⁾.

كما أن النقد الأوروبي ينسب مبدأ الوحدات الثلاثية إلى أرسطو، حيث يرى نقاد العصور الوسطى، و كذا النقاد الفرنسيين و الإنجليز خاصة في القرنين السادس عشر والسابع عشر، أن أرسطو أول من جاء بهذه الوحدات و هي:

1- وحدة الموضوع أو وحدة الفعل.

2- وحدة الزمان.

3- وحدة المكان.

(1) حميد علاوي: نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، ص 70.

فقد حدد أرسطو الزمان بـ 24 ساعة و المكان بمساحة واحدة تساوي مساحة المسرح، لأن الجمهور لا يمكنه أن يبقى إلى مدة محددة في المسرح.

و لكن أرسطو لم يكن صارماً في الزمن فقد قال فيه:

الزمن
 لا يكون قصيراً مخللاً
 و لا طويلاً مملاً

هذه باختصار العناصر المسرحية عند أرسطو، أما إذا ذهبنا إلى توفيق الحكيم فنجد عناصر المسرحية عنده تخالفها عند "أرسطو" فهي عند الحكيم أربعة عناصر و هي كما تحدث عنها في كتابه " فن الأدب " كما يلي:

(1) الحوار، (2) الموضوع، (3) البناء و الطباع أو الشخصية، (4) وذكر بإيجاز الزمان والمكان، قد أشار إلى المنظر إشارة صغيرة فقط، فنجده يتحدث عن الوحدات الثلاثة، الأولى بدءاً بحسن:

1- اختيار الموضوع المسرحي: الذي هو أساس نجاح المؤلف، فهو يعتقد أن هناك موضوعات لا تصلح للمسرح مثلماً هناك موضوعات أخرى لا تستطيع أجنحة الشعر حملها و يؤكد " الحكيم " على أهمية اختيار الموضوع بقوله: « التأليف المسرحي لا يمكن أن يعالج موضوعاً يتعذر إظهاره على مسرح محدود، بواسطة ممثلين من الآدميين، فمثلاً: ليس للمسرحية أن تعالج موضوعاً وصفيّاً تلعب فيه الجمادات و النباتات و العجماوات دوراً أهم من دور الإنسان، فهذا ما يسهل على القصة المروية الوصفية أن تقوم به، و مما يتعذر على القصة التمثيلية أن تظهره لا بد إذاً في المسرحية من اختيار الموضوع الممكن إبرازه على المسرح الآدمي ! [...] »⁽¹⁾.

و يؤكد " الحكيم " أن الاختيار الجيد للموضوع هو كسب نصف رهان المعركة⁽²⁾.

(1) توفيق الحكيم: فن الأدب، ص، 143.

(2) المرجع نفسه، ص 143.

و يذهب الحكيم إلى عقد تشبيه بين الموضوع الجيد في المسرحية بالنعمة الجيدة في السمفونية، و يقول في هذا الصدد: « كذلك الموضوع المسرحي الجيد هو ذلك الذي يكاد يلمسه المؤلف حتى يفيض بين يديه بالمواقف المتجددة، و الأفكار الطريفة و الشخصيات المتنوعة[...]»، في حين أن الموضوع الرديء ما يكاد يفتح بابه حتى يغلق إذا حاول المؤلف إرغامه و حمله على ما لا يستطيع بطبعه، ظهر العنت فيه و التصنع و الافتعال»⁽¹⁾.

نلاحظ من خلال هذا القول أن " الحكيم " قد صور لنا الموضوع الجيد في أحسن صورة و مدى أهمية اختيار موضوع المسرحية، فذلك الحاكم على نجاحها أو فشلها فإذا عثر المؤلف المسرحي على الفكرة الجيد و استطاع أن يلبسها ثوباً على مقاسها فذلك مؤثر لنجاح العمل.

2- الزمان: و يتجلى دور الزمن في معمارية المسرحية من خلال حوار أجراه " الحكيم " مع " بريسكا " بطلة مسرحيته " أهل الكهف " و هو حوار يكشف أهمية كل لحظة زمنية في العمل الدرامي، فيرى " الحكيم " أن تغييراً بسيطاً في الزمن و زيادة برهة إضافية أو إنقاصها من العمل يفقده التوازن و التناسق، لأن تلك البرهة يمكنها أن تشوش إيقاع المسرحية، كما أن إنقاص دقيقة من زمن المسرحية قد يمنع حدوث فعل أو واقعة لها أهميتها بالنسبة للعمل الفني⁽²⁾.

إن للزمن دور مهم في المسرحية و ليس في المسرحية فقط بل الزمن مهم في حياتنا اليومية التي نعيشها، فقد تتقلب الموازين بين لحظة و لحظة، فقد تمر أعمار بعضنا دون إدراك و قد نسهو في لحظات تحدد مصيرنا، و يؤكد هذا " مصطفى " أحد أبطال رواية " عودة الروح"، قال: « [...] خمس ثوانٍ في حياة شخص لا شيء، ومع ذلك قد تكون في أحيان كل شيء »⁽³⁾.

فخمس ثوانٍ هذه قد تتقلب فيها الموازين.

(1) توفيق الحكيم: فن الأدب، ص 144.

(2) حميد علاوي: نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، ص 118.

(3) توفيق الحكيم: عودة الروح، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ج 2، ط 2، 1985، ص 142.

3- **المكان:** إذا كانت المسرحية صارمة في مسألة الزمن فهي صارمة أيضا بالنسبة للمكان.

« فيما أن الجمهور يذهب إلى مكان واحد، أي قاعدة المسرح فلا ينبغي للمسرحية أن تحمله من مكان إلى آخر فينتقل المكان من روما إلى أثينا مثلاً »⁽¹⁾.

فالمكان المسرحي لا ينحصر في المكان الذي يقام فيه العرض المسرحي، فلا يحدد بالمبنى المادي المتمثل وفي قاعة العرض التي تنتسج للممثلين في موقع تسلط عليه الأضواء وللجمهور الذي يخصص له الحيز الواسع يتابع منه ما يقدم على المنصة، و إنما هو أوسع و أشمل بما تجر من علاقات و ما ترسخ من تقاليد حضارية.

« و ينبغي الحرص ليكون الفضاء المسرحي ملائماً للممثلين و للجمهور بصورة أخص فيكون حيزاً محفزاً على الاجتماع و جلب الجمهور، لا أن يكون طارداً للاجتماع حسب تعبير "همفري أوزموند" »⁽²⁾.

و من خلال عرضنا للزمان و المكان نلاحظ أنهما عنصران مترابطان لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، سواء في الحياة أو في العمل الأدبي، بحيث أنه أي حدث يقع، إلا ويقع في زمن معلوم و مكان محدد، و هذا ما يؤكد الشاعر " الكسندر " في قوله: « ليس هناك لحظة زمنية بغير موضع في المكان، و لا موضع في المكان بغير لحظة زمنية[...]» فالموضوع يتمثل في لحظة، و اللحظة تشغل موضعاً، و ليس هناك تلك الأشياء التي يقال بها مواضيع أو لحظات تقوم بذاتها، كل ما هناك لحظات موضوعية أو أحداث سرف »⁽³⁾.

4- **الحوار:** يعلن الحكيم ولعه بالحوار المسرحي حيث يقول: « إنني أحب هذا اللون من " الأدب " و هو أدب الحوار، ففيه أجد نفسي ...، و أحاور نفسي ...، و أناقش نفسي بأفكار ...، و تساؤلات و قضايا...، لا يستوعبها إلا الحوار ! ... »⁽⁴⁾.

(1) حميد علاوي: نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، ص 122.

(2) المرجع نفسه، ص 122.

(3) المرجع السابق، ص 123.

(4) توفيق الحكيم: زهرة العمر، ص 24.

ولعل أهمية الحوار المسرحي عند "الحكيم" تتبع من وظائفه المتعددة، فهو يؤدي مهام الراوي في الرواية أو يعوض وظيفة السرد، لأن الراوي يمكن أن يتدخل في اللحظة المناسبة موضعاً و مفسراً للقارئ ما غمض من المواقف و الأحداث، و هو ما يحرم منه المؤلف المسرحي الذي يقول عنه الحكيم: « فهو لا يمكن أن يخرج عن قلبه المسرحي التمثيلي الذي بأن تجري الحوادث دائماً من أفواه أشخاص يتحاورون، و إذا تحاور فلا ينبغي أن يظهر المؤلف بينهم أو يتدخل فيما يقولون ليصف ما غمض من أحوالهم و تصرفاتهم في أن هذا كله ممكن مباح لقصصي الرواية الذي لا حرج عنده، كلما غمض موقف من أن يتدخل بنفسه واصفاً مطلقاً مفسراً ما يجري في رؤوس أشخاصه من أفكار، وما يحدث في نفوسهم من انفعالات»⁽¹⁾، كما يمكن الحوار من جعل الشخصية تقوم بأفعال أمامنا وتخبرنا بأحداث وقعت في الماضي دون أن تشتم رائحة المؤلف الذي هو مجبر على إخفاء وجوده، يقول " الحكيم " في هذا الصدد: « المؤلف المسرحي مغلول اليدين، منه أن يخلق أشخاص دون أن تقع عليهم نقطة من مداد قلماً تفضح وجوده أن تكشف أن خلف مخلوقاته مؤلفاً حديثهم وحده فيما بينهم، هو الذي يجب أن يخلقهم هو هذا الحديث وبألوانه المختلفة هو الذي يميز طباع كل منهم عن الآخر»⁽²⁾.

و تذهب الناقدة " جانا ميشال " إلى أن « مهمة الحوار الأساسية هي الكشف عن الشخصية في أبعادها المختلفة، فيفضل الحوار نعلم ما كان من أمر تلك الشخصية، و عليه أن يخبرها بما هي عليه الآن و يلمح إلى ما ستصير إليه»⁽³⁾.

« و على عاتق الحوار يقع تلوين المواقف و الأحداث، على لغته المسرحية أن تعكس ذلك طبقاً للون المسرحية، فإن كانت مأساة ينبغي أن يختار المؤلف ألفاظاً تثير الحزن والشفقة وإن كانت ملهات ترصد ألفاظاً ساخرة تشع دعاية وفكاهة»⁽⁴⁾.

(1) توفيق الحكيم: فن الأدب، ص، ص 144، 145.

(2) المرجع نفسه، ص 145.

(3) عز الدين إسماعيل: قضايا الإنسان في الأدب المعاصر، ص 39.

(4) توفيق الحكيم: فن الأدب، ص 149.

وينبغي للحوار أيضا أن يجعل الشخصية تنمو وتتطور أمام الجمهور من خلال كلامها ومواقفها التي تتسجم مع الطباع ولا تقف مهمة الحوار عند رسم الحوادث وتلوين المواقف بل هو الذي يعول عليه أيضا في تكوين الشخصيات، فلا يذ لنا أن نعرف عن طريقة طبائع الأشخاص، ودخائل نفوسهم، فهو الذي يجب أن يظهرنا على ما ظهر منهم وما خفي أمامنا وما ينوون أن يفعلوا وما يقولون لغيرهم من الأشخاص وما يضمرون لهم في أعماق النفوس كما يهين الحوار ما يسميه "الحكيم" ب: "خلق الجو المسرحي" ويعني به الانطباع الذي يصاحب به كل مراحل المسرحية ويوافقها، فيعين القارئ والمتفرج على فهمها وتذوقها وينبغي أن يتماشى مع نوع المسرحية، فإذا كانت مأساة أشاع الحوار جو من الأسي العميق المؤثر في النفوس المؤدي إلى التطهير وإذا كانت ملهاة بث مند البداية روحا من الدعابة والسخرية التي تحقق مغرى انتقاد الحياة والسلوك ويظل كل ذلك جو مرافق لأطوار المسرحية فالحوار ينسج للمسرحية الجو الذي يناسبها و في هذا الصدد يقول "الحكيم": «الحوار هو الحوار المؤلف هو المؤلف ولكن الحوار ينسج لكل مسرحية الجو الذي يلائمها»⁽¹⁾.

وما يمكننا ملاحظته من خلال كلام "الحكيم" انه قد بالغ في إسناد مهمة تكوين الجو المسرحي للحوار، وحتى وان كنا لا ننكر ما للغة والحوار من قدرة على خلق أجواء درامية وعاطفية تشع نبلا، كما في المسرحيات الكلاسيكية حتى لو غاب الحوار الغوي كما في المسرح الصامت.

صفات الحوار المسرحي: يتميز الحوار المسرحي بعدة مميزات تجعله مختلفا عن المحادثات العادية التي تخلو من الفن والجمال في معظم الأحيان لأن وظيفة الإبلاغ والإفهام فيها تغلب على الوظيفة الجمالية، فإذا كنا نجد في المحادثة العادية الإنسان الفصيح وغير الفصيح أو الذي يلقي كلاما لا يكاد يفهم فإننا نجد في أغلب الأحيان الشخصيات تتحدث كلاما مفعما بالشاعرية و الحكمة مثلما تتطلب السياقات الدرامية⁽²⁾، ويعتمد الحوار

(1) توفيق الحكيم: فن الأدب، ص، ص 149، 150.

(2) إريك بنتلي: الحياة في الدراما، ص 85.

المسرحي على الإشارة التي تفصح عن الطباع واللمحة التي توضح المواقف.⁽¹⁾ وهذا يتطلب مقدرة فنية وبراعة أدبية، لكن يجب القول أن اللغة المسرحية هي لغة مرجعية بيد أن مرجعيتها تتحدث في أغلب الأحيان الفضاء المسرحي، فأدوات الإشارة هذا، وهذه وذلك، عادة ما تتجسد مرجعيتها بأصابع الممثلين و هي تشير إلى أشياء تمثل الفضاء المسرحي، وتشير أيضا إلى المشاهدين فتزداد قوة الاتصال.

ويلح الحكيم أن صفات الحوار المسرحي الجيد الإيجاز ويحلو له أن يقارن دوما بين المقطع الحوارية والبيت الشعري، فكما يخضع البيت الشعري للوزن وكلماته محدودة ومنسجمة مع الوزن فعلى الجملة في الحوار أن تضع للإيجاز والتلميح والتكثيف، فالحوار عدو الحشو والإطالة شأن الشعر الذي يوفر لكل كلمة حيزا معلوما لا مكان فيه للزيادة و التكرار.

الشخصية و البناء المسرحي:

تعد الشخصية من أهم العناصر المميزة التي تتركز عليها المسرحية، و إذا ركزنا على اهتمام "الحكيم" بعنصر الشخصية نجد قد جسد ذلك من خلال مسرحياته، و جهوده التنظيرية، و ليس صدفة أن نجد مسرحيات كثيرة "للحكيم" تتخذ عناوينها من أسماء الشخصيات مثل: "محمد"، "بجماليون"، "إزيس"، "شهرزاد"، "أوديب المالك" و غيرها. مما يكشف و يؤكد الدور الكبير للشخصية داخل المسرحية خاصة عند الحكيم.

و في نظرة "الحكيم" للشخصية نجد وفاء لتوجهه الذهني في المسرح فهو يرى أن الشخصية وليدة الذهن لا الواقع، أو التجربة الحية حينما يقول: « و الشخصية عندي نمط شامل و هو وليد العقل لا النقل من بين عامة الناس، الشخصية عندي شاملة من حيث أنها تمثل جمهرة كبيرة من الناس و تتكلم بلسانهم»⁽²⁾.

يتضح لنا من خلال حديث "الحكيم" عن الشخصية الشمولية أي الشاملة معناها أن هذه الشخصيات التي نجدها في المسرحيات يمكن أن نجدها في الواقع فبعضها مستمد من الواقع المعيش و ليست شخصيات خيالية دوما كما نراها فممكن جداً أن نجد تلك الشخصية

(1) توفيق الحكيم: فن الأدب، ص 148.

(2) حميد علاوي: نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، ص 151.

مجسدة بتفاصيلها في حياتنا، فالشخصية عند " الحكيم " قد تقلع من الواقع، لكنها سرعان ما تتناساه و كأنها تتكره، و هي تبدو كأنها مكلفة بمهمة تتفانى من اجل إنجازها، و تعجز في الغالب عن تحقيق أهداف كبيرة تضعها نصب أعينها.

أ/ الشخصية و القضية: يرفض " الحكيم " أن تظل الشخصية كائنا ثابتا يسير في اتجاه واحد بل يريد أن تنتقل من طرف الفكرة إلى طرفها الآخر، و تتحول باستمرار و تتردد في شبه تمزق الأنا و تعيش حالة انفصام، " فالحكيم " يجد الشخصية المناسبة للقضية و الفكرة المناسبة لها.

و الفكرة هي الأهم من الشخصية عند " الحكيم " لأنه مرتبط بالمسرح الذهني القائم على الأفكار، فالمؤلف المسرحي حسب " الحكيم " ينطلق من فكرة راودت ذهنه أو قضية شغلت فكره قبل أن يجسدها في المسرحية و حينما يشرع في تصويرها و تجسيدها تتولد الشخصيات المؤهلة لحمل القضية و التعبير عنها⁽¹⁾.

ب/ علاقة مصير الشخصية بطباعها:

إن الكاتب المسرحي لا يجعل من الشخصية فردا معزولا فوق جزيرة نائية، فباستثناء "المونولوج" يجب أن تلتقي الشخصيات و تتحاور و تتصارع و تخلق علاقات من التواطؤ و المساندة و التضاد و الصراع، فالمسرحية تستمد وجودها من العلاقات المختلفة التي تربط الشخصيات بعضها ببعض عن طريق المجابهة، فالكاتب المسرحي الذي لا يعقد المجابهة و الصراع بشكل إيجابي، يغدو كمن يسجل أحاديث جزافية للأشخاص في قاعة الانتظار يقتلون الوقت في انتظار أدوارهم⁽²⁾.

و لا يمكن لأي شخصية أن تأتي أفعالا لا تناسبها أو لا تنسجم مع تكوينها و توجهاتها وبعبارة أخرى لا يمكن للشخصية أن تقدم على فعل لا تبرره طباعها، فالطباع هي التي تقود الشخصيات إلى أفعالها و أقدارها إذ يقول في هذا الصدد: « يخيل إلي أن كل شخص يحمل قدره في طبيعته، فليس في كل الأحوال تهبط الأقدار على رؤوس الناس

(1) حميد علاوي: نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، ص152.

(2) المرجع نفسه، ص156.

ولكنها تصعد أحيانا من نفوسهم، بل إن تصرفات الإنسان أمام الأحداث هي في الغالب صورة من الطبيعة نفسها»⁽¹⁾، و يخلص " الحكيم " إلى أن الشخصية وليدة طباعها التي تحكمها في اتجاه مصيرها الذي لا يفرض عليها من الخارج أي لم تعد الشخصية ضحية أشياء خارجة مثل: القدرة عند اليونان، بل طبعها هو الذي يقودها إلى قدرها.

العقدة و البناء المسرحي في نظر توفيق الحكيم:

يشترط " الحكيم " أن المؤلف المسرحي قبل أن يبدأ في الكتابة أن يكون على دراية بموضوع مسرحيته، و أن يرسم الخطوط العريضة لعمله، لكن مع ذلك لا يشترط أن يحضر المؤلف تصميمًا جاهزًا يتقيد به حينما يباشر تجربته الكتابة، و يعتبر ذلك مسألة شخصية وفي ذلك تاريخ الأعلام من المؤلفين من يفعل ذلك و منهم من كان لا يلتزم بما صمم قبل الكتابة حيث لا أحد يستطيع في نظره فرض طريقة ما على الفنان⁽²⁾، و بحكم تجربته الخاصة يرى أن « المسرحية بناء حي و ليست بناء أصم ففيها شخصيات حية تتكلم وتتحرك و تأتي بمفاجآت كثيرة لا يمكن للمؤلف أن يضعها في الحسابات »⁽³⁾.

فالمؤلف المسرحي ليس كالمعماري الذي رسم مسماراً على ورقة التصميم لا شيء يغيره، ثم إن المؤلف لا يضمن بقاء جزئية على حالها لو اندلعت شخصية في اتجاه آخر، على إثر مكالمة فجائية لفظتها شخصية أخرى يقول " الحكيم " في هذا الصدد: « إن المسرحية عجيبة تتطور في يد مؤلفها إنها شجرة تنمو تحت إشراف بستاني، إن المؤلف بالنسبة إلى أشخاص المسرحية كالقدر بالنسبة إلينا، فالقدر يعرف ما هو صانع بنا نهاية الأمر، لكنه يترك لنا حرية الكلام و الحركة التي تقتضيها دوافعنا الداخلية »⁽⁴⁾.

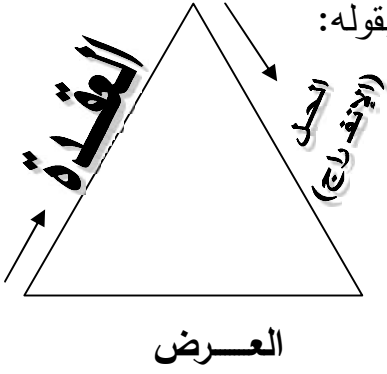
و يرسم " الحكيم " المسار الذي يتبعه بناء المسرحية التي تقف على مثلث أحد سيقانه العرض و الثاني العقدة و الثالث الانفراج أو الحل للعقدة و نمثله بالشكل التالي:

(1) توفيق الحكيم: فن الأدب، ص159.

(2) المرجع نفسه، ص157.

(3) المرجع السابق، ص157.

(4) المرجع السابق، ص158.



و أهم ما في هذا التصميم الثلاثي هو العقدة و التي يعرفها الحكيم بقوله:
 « أم حادثة توشك أن تقع يترتب على وقوعها نتيجة أو نتائج أو
 هي مشكلة إجتماعية أو فكرية تنهياً للظهور عن ظهورها
 اشتباك أطرافها نتيجة أو نتائج »⁽¹⁾.

الفرق بين العقدة و الحبكة:

العقدة ترتبط بمنحى درامي محدد هو المنحى التصاعدي الذي تتشابك فيه الأحداث
 وتتعدد و تكون عقدة « هي القمة أو الذروة التي يصل إليها تأزم الأحداث بينما الحبكة هي
 المسار الذي تتشابك في خيوط الأحداث طوال المسرحية و هي بذلك أشمل من العقدة »⁽²⁾.
 و مادة العقدة هي الأحداث المتشابكة الأطراف تتأثر قبلها و تؤثر فيما بعدها، و تتأزم
 الأوضاع فتدور كل الجهود و بالتالي كل الأحداث من أجل إيجاد الانفراج لتلك الأزمة.

العقدة عند أرسطو:

امتدح العقدة عن الفعل التام أو الكامل الذي له بداية و وسط و نهاية، فالبداية معناها
 أن تقع المسرحية من نقطة غير مسبقة و تكون بالتالي سبب لا نتيجة، لكنها تؤثر فيها،
 يليها الوسط الذي يفضي بدوره إلى الخاتمة.
 وحينها يؤكد " أرسطو " بأن العقدة محاكاة لفعل تام، فإنه يعني الفعل الذي يبدأ من
 نقطة تتأزم بحوادث ثم نجد الحل.

وتبنى العقدة عند " أرسطو " على التغيير الذي يكون في ثلاثة مستويات:

إما تغيير في المواقف التي تثير انفعالات الشخصيات، و كحد أفعالها و ردود الفعل لديها
 أو يحدث في الرأي و بالتالي يقع في الفكر، و ثالثاً أن يقع التغيير في الطباع و هو الأهم
 و يمثل التحول لدى البطل و باقي الشخصيات، و يحدث بذلك التغيير التام في المسرحية.

(1) توفيق الحكيم: فن الأدب، ص 158.

(2) ماري إلياس و حنان قصاب: المعجم المسرحي مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض، مكتبة لبنان، بيروت،

ط 1، 1997، ص 168.

و للعقدة علاقة متينة بالطباع، و يرى "الحكيم" أن العقدة يمكن أن تتولد من الطباع أو الحادثة، فإذا كانت العقدة تصدر عن طباع الأشخاص كان من الواجب أن يعرض المؤلف هذه الطباع عرضاً كافياً قبل الحادثة، ذلك لأنه حينما تبدأ الأحداث في التعقيد يكون الجمهور قد أخذ فكرة عن الطباع و توقع ما سيحدث و زاد خوفه من وقوع الكارثة و ترقبه لها، و تبلغ المسرحية مرحلة حاسمة بظهور العقدة أو تدخل القصة مرحلة المسرحية، أي تنتقل من مجرد حادثة إلى مسرحية، هذا المسار يبلغ قمة التأزم في نقطة ما تعرف بالذروة و الذروة هي نقطة التحول التي يشعر فيها البطل المأسوي بحتمية الهزيمة التي لا يستسلم لها.

و "الحكيم" لا يتحدث عن الذروة، بل يتحدث عن التشابك أو التأزم الذي يستدعي الحل فالصعود إلى القمة يقتضي الانحدار، و عن هذا يقول الحكيم: « هذا الانحدار إلى الطرف أو النهاية هو الحل الذي يؤدي بالمسرحية إلى ختامها »⁽¹⁾.

و أما الحل فيأتي جواباً على السؤال المعلق الذي خلقتة العقدة و طورته لدى المتلقي الذي يتشوق لمعرفة نهاية المسرحية، حيث يتخيل نهاية يتمنى لو تنتهي بها المسرحية فيشعر بالارتياح الكبير، لكن النهاية تخالف أحياناً توقعاته »⁽²⁾.

من خلال ما ذكرناه نتبين لنا أن جل المسرحيات في الدراما الحديثة تترك النهاية أو الحل مفتوح على تعدد القراءات و تعدد الوجهات المختلفة، فكل مشاهد يضع لذلك النص المسرحي نهاية تناسب شعوره و تخيله و منهم من يربطها بالأحداث التي تؤول إلى نهاية حتمية، و هناك من يذهب إلى تخيلها في عالم بعيد جداً عن الواقع...، و هذا كله بدليل أن الحياة تبقى مستمرة و ممتدة و مفتوحة، غير أن هذه النهاية المفتوحة تبقى شبه مغامرة فنية لأن المتلقي ينتظر دوماً حلاً لنهاية منطقية لما مر في المسرحية، كما يتحدث الحكيم عن مسرحيات وضعت في العصور الحديثة ليس لها عقدة بل تقوم على العرض فقط، عرض للطباع و الأفكار.

(1) توفيق الحكيم: فن الأدب، ص156.

(2) المرجع نفسه، ص156.

3) الكوميديا و التراجيديا:

الدنيا كوميديا لمن يفكر، تراجيديا لمن يحس.

ارتأينا أن نبدأ في هذا العنصر من هذه المقولة المشهورة للناقد " هوراس وولبول " في التمييز بين الكوميديا و التراجيديا.

أ) **الكوميديا (الملهاة)**: مشتقة من الكلمة اليونانية (Comos) بمعنى المرح الصاحب و هي الطرف المغاير للتراجيديا، و الكاتب المسرحي يصوغ فعلاً ينتقيه من الحياة صياغة هزلية، و يقول "ابن جنسون" مؤكداً على الناحية التعليمية في كل من الكوميديا و التراجيديا حيث قال عن الكوميديا بأنها تهتم بالانحرافات التي تصدر عن حماقة، و تشغل نفسها بالأعمال التي تخرج عن السلوك الاجتماعي، فكل الكوميديات تختتم بزيجة، و تقترن بالكوميديا عدة مصطلحات مثل المرح، الخفة، الظرف و الخبث، الذي ليس منه ضرر كبير، السعادة... الخ⁽¹⁾.

و من أهم أنواعها: الكوميديا الراقية، الدسائس، الدامعة، الشخصية، الموقف و الهزلية و من أهم أعلامها: موليير، و غايتها ليست الضحك دائماً.

ب) **التراجيديا (المأساة)**: التراجيديا ليست أساطير و هذا معروف، بل على العكس فنحن نستطيع أن نقول أن النوع التراجيدي قد ظهر في نهاية القرن السادس عندما كانت لغة الأساطير قد توقفت عن التأثير على الواقع السياسي، فالتراجيديا من حيث هي فن و جنس أدبي جديد من نوعه، و له قواعده و أسسه و صفاته المميزة، قد أسست في نظام الأعيان العامة للمدينة نوعاً جديداً من العروض، و بالإضافة إلى ذلك فإنها تشكل تعبير خاص يعكس ملامح من التجربة الإنسانية لم تكن عُرفت حتى ذلك الوقت، إنها تشكل مرحلة في

(1) مولوين ميرشنت، كليفورد ليتش: الكوميديا و التراجيديا، تر: أحمد محمود، عالم المعرفة، يناير 1978، ص 13.

تكوين الإنسان الداخلي و الذات المسؤولة، إنها ظاهرة نبتت بصفات محكمة من خلال ملامح ثلاث هي: النوع التراجيدي و العرض التراجيدي و الإنسان التراجيدي⁽¹⁾.

تنتهي التراجيديا بميتة في أغلب الأحيان و تقترن بعبارات في الذهن مثل: العمق، الوزن كثافة الانشغال، الجدية، الحزن [...] الخ⁽²⁾.

ب - 1) الفرق بين المأساة الإغريقية و الشرقية:

أما وإذا خصصنا حديثنا عن المأساة الإغريقية و المأساة الشرقية فيمكننا أن نقول في هذا الأمر الكثير، و نبدأ حديثنا من رأي " إدريس " الذي يقول فيه أن المأساة الإغريقية مأساة ميثافيزيقية، بينما المأساة الشرقية أو المصرية اجتماعية، فالبطل المأسوي عند الإغريق ضحية قدر محتوم، يناضل لتخطيه دون جدوى لأنه واقع لا محالة، و نضاله يكسبه عطف الناس لكنه لا يغير مصيره.

بينما البطل المأسوي الشرقي يملك مصيره في يده، يخطه كما يشاء، و المأساة الشرقية مأساة سوء اختيار من البطل نفسه و هو المسؤول عن ذلك و ينال في النهاية ما يستحقه من ثواب أو عقاب⁽³⁾.

فالتراجيديا الإغريقية تنبع من خارج الإنسان، أي تسببها قوى جبرية تقهره عقب صراع غير متكافئ⁽⁴⁾.

بينما تنبع المأساة الشرقية من عند الإنسان، تنبع من سوء اختياره، و تنفلت نتائجها لتتصل بالناس من حوله أي بالمجتمع، و لهذا تتخذ صفة المأساة الاجتماعية.

(1) جان بيير فيرنان و بيير قيدال ناكيه: الأسطورة و التراجيديا في اليونان القديمة، تر: حنان قصاب حسن، ط 1، 1999، ص 13.

(2) مولوين ميرشنت، كليفورد ليتش: الكوميديا و التراجيديا، ص 13.

(3) حميد علاوي: نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، موفم للنشر، الجزائر، د . ط، 2008، ص 246.

(4) المرجع نفسه، ص 247.

ب - 2) فن التراجيديا عند توفيق الحكيم:

لقد أولى نقاد المسرح أهمية كبيرة للتراجيديا، و اعتبروها الفن المجيد الذي احتفى بالاهتمامات القصوى و القضايا الإنسانية الأكثر حيوية، و يعتبر الفيلسوف الألماني "هيجل" الدراما أرقى أنواع الفن، و يعد التراجيديا من أسمى أنواع الدراما⁽¹⁾. و أصل كلمة تراجيديا يوناني و يعرفها أرسطو بأنها: محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء، و هذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، و تثير الرحمة و الخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات.

و الصراع هو أساس التراجيديا، أي الصراع غير المتكافئ بين الإنسان و قوى أكبر منه و يغلف التراجيديا شعور ديني ينبع من إحساس الفرد بهذه القوى في عالمه و بعدم وحدانيته⁽²⁾.

و تحتل التراجيديا مكانة كبيرة في الكتابات النقدية و التنظير عند "توفيق الحكيم" الذي سعى من وراء ذلك إلى وضع أسس تراجيديا عربية مخالفة للنظرية الأرسطية حول التراجيديا والمستوحاة أساساً من روائع الأعمال المسرحية اليونانية، فإذا كانت المأساة اليونانية تبنى أساساً على الصراع بين الإنسان و القدر، فإن "الحكيم" يشيد المأساة على الصراع بين الإنسان و الزمن، و نواميس كونية أخرى تحيط به و تعمل على الحد من حريته، و تتمثل تلك النواميس في أفكار مجردة و مفاهيم ذهنية كالمكان و الزمن، لا القدر⁽³⁾.

ب - 3) من هو البطل التراجيدي:

لقد أولى أرسطو أهمية بالغة للبطل التراجيدي لأنه هو الذي يقوم بالفعل الأساس في المأساة، و البطل التراجيدي عنده ليس من الأختيار و لا من الأشرار، ولا تتحقق التراجيديا بانتقال البطل الخير من السعادة إلى الشقاوة، كما لا تتأكد المأساة بتغيير حالة الشرير من

(1) حميد علاوي: نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، ص 192.

(2) المرجع نفسه، ص 193.

(3) المرجع السابق، ص 194.

الشقاوة إلى السعادة، لأن انقلاب حال البطل التراجيدي يثير فينا انفعال الشفقة و الخوف بينما الأبطال الأشرار لو تبدلت حياتهم نحو الأحسن، لا يثيرون فينا ذلك الانفعال شأن حياة الأبطال الأخيار لو انقلبت حياتهم من سعادة إلى شقاء، لأن ذلك سيثير فينا مشاعر أعنف لا تحقق هدف التراجيديا⁽¹⁾.

فالبطل التراجيدي هو وسط بين الفضيلة و الشر، و عنه يقول أرسطو: « بقي إذن البطل الذي هو منزلة بين هاتين المنزلتين، و هذه حال من ليس في الذروة من الفضل والعدل لكنه يتردى في هوة الشقاء لا للؤم فيه و خسارة بل لخطأ ارتكبه وكان ممن ذهب سمعة في الناس و ترادفت عليه النعم، مثل أوديفوس، و المشهورين من أبناء هذه الأسر. فالبطل التراجيدي له ميزات كثيرة، و في المقابل فيه عيب غير ظاهر يدفعه نحو المأساة دون أن يشعر، و هنا المفارقة التي تحقق التراجيديا⁽²⁾. و بهذا تكون قد ختمنا هذا المبحث بما تقتضيه الدراسة.

(1) حميد علاوي: نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، ص 199.

(2) المرجع نفسه، ص 199.

المبحث الثالث: الرمز و مستويات التشرح اللساني.

(1) الرمز.

(2) مستويات التشرح اللساني.

أولاً: الرمز:

و نستهل حديثنا في هذا المبحث بمحاولة الكلام على بعض مفاهيم " الرمز " هذا المصطلح الذي شغل العديد من المفكرين و الباحثين.

فالرمز Symbole « إشارة اتقاقية أو لنقل اعتباطية تربط بين عنصرين إثنين، و هو لا يتغير و لا يتزحزح و لا يتبدل عبر الثقافات و الحضارات التي تكتنزه، و من هنا نرى أن الميزان رمز للعدالة في بعض الحضارات، و أن الأفعى رمز للصيدلية،... الخ » (1).

و هناك من عرف الرمز بأنه « ضرب من التحوير، فثمة علاقة وثيقة بينه و بين الإستعارة التصريحية خاصة، فكلاهما تصوير قائم على التشابه بين شيئين ابتكرهما المبدع أو استوحاهما من معطيات الواقع من حوله، و من أهم شروطه أن يبرز ليكون المرموز إليه في المؤخرة في الحد الأدنى، فكل تمثيل ذو طبيعة رمزية تتمثل في بؤرة من العلاقات ذات قيمة عالية(2) ». «

فعلم الرموز كما تذكر عدة معاجم للمصطلحات اللغوية هو الدراسة العلمية للرموز اللغوية و غير اللغوية باعتبارها أدوات اتصال، و يعرفه " ذي سوسير " بأنه: « العلم الذي يدرس الرموز بصفة عامة ، و يعد علم اللغة أحد فروعه »(3).

و نجد عدة مصطلحات تتصل بهذا المصطلح (الرمز) نذكر منها ما يلي:

أ) الترميز Encodage: « تتم عملية الترميز على مستوى المرسل، إن وجود رامزة يضمن فهم الرسالة، و لذا لا بد لأطراف التواصل أن يفهموا الرسالة، فإذا ما عبر المتكلم أو المرسل عن أفكاره، و نقول عن المرسل أنه المرمز لأنه يختار، و يكون الترميز عندئذ العملية التي تقوم على تركيب الرسالة و تكوينها بالاستعانة برامزة ما »(4).

(1) يوسف غازي: مدخل إلى الألسنية، منشورات العالم العربي الجامعية، دمشق، ط 1، الفصل الرابع، ص 40.

(2) إيمان محمد علي الكيلاني: بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر، ط 1، 2008، ص 283.

(3) عبد القادر بوشريفة: علم الدلالة و المعجم العربي، ص 13.

(4) يوسف غازي: مدخل إلى الألسنية، ص 88.

(ب) فك الرموز **Décodage**: « تتم عملية فك الرموز على مستوى المستقبل، و هي عملية تفسير الرسالة المستقبلية بفعل قدرة المستقبل على إيجاد مولدات الرسالة بالتعرف إلى العلامات وتنسيقها فيها، هذا و إذا استخدم المرسل في رسالته مفردات يجهلها المستقبل فإنها عملية فك الرموز تبطل إذ يعجز المستقبل عن تفسير أي معنى من معاني كلمات الرسالة»⁽¹⁾.

و للرمز عدة أنواع نوجزها فيما يلي: «

(1) الرموز التراثية و تنفرع بدورها إلى: الرمز الأسطوري، الرمز الديني، الرمز التاريخي والرمز الشعبي.

(2) الرموز الابتكارية: و هو ذلك الرمز الذي يتميز بالأصالة و الابتكار، بيدعه الفنان من خلال مزج رؤياه بالواقع مزجاً تخيلياً عميقاً.

فالرمز أكثر قدرة على خلق العلاقات و تعميقها، و وفرة الدلالات و تنوعها، و تعدد أوجه الإحياءات و انتشار خيالها»⁽²⁾.

الرمز و الأيقونة عند " بيرس ":

و هناك مصطلحات تتداخل مع مصطلح " الرمز " من أهمها الأيقونة، و في هذا يميز لنا الفيلسوف " شارل بيرس " بين الرمز و الأيقونة مركزاً في ذلك على طبيعة العلاقة القائمة بين العلامة و الواقع الاجتماعي، إذ يقول: « إن الرمز **Symbole** إشارة اتفاقية أو لنقل اعتباطية، تربط بين عنصرين إثنيين، و هو لا يتغير و لا يتزحزح و لا يتبدل عبر الثقافات التي تكتنزه، و من هنا نرى أن الميزان رمز للعدالة في بعض الحضارات، و أن الأفعى رمز للصيدلية،... الخ»⁽³⁾.

أما الأيقونة **Icone:** فهي علامة ذات علاقة تشابه مع الواقع الخارجي و هي تمنح الشيء الذي تشير إليه ما تمتلكه من مواصفات و سمات و مثال ذلك هو أيقونة بالقياس إلى

(1) يوسف غازي: مدخل إلى الألسنية، ص 47.

(2) إيمان محمد علي الكيلاني: بدر شاكر السياب، ص 88.

(3) يوسف غازي: مدخل إلى الألسنية، ص 40.

الكرسي الذي يمثله هذا الرسم، و فضلاً عن هذا فهي ترتبط بتشابه طبيعي هندسي و وظيفي مع العلامة و الشيء الذي تدل عليه، و من هنا نقول أنها أيقونة⁽¹⁾.

ثانياً: مستويات التشريح اللساني:

أ) المستوى الصوتي: و يهتم بدراسة أصوات اللغة من جوانب مختلفة، فإن كان يدرسها من دون النظر إلى وظائفها، بل يحلل الأصوات الكلامية و يصنفها بكيفية إنتاجها و انتقالها و استقبالها، فإن علماء اللغة يطلقون عليه اسم الأصوات العام Phonetics و إن كان يدرس الأصوات اللغوية من حيث وظيفتها فإنهم يطلقون عليه اسم علم الأصوات الوظيفي Phonology و إن كان يهتم بدراسة التغيرات التاريخية في الأصوات فإنهم يطلقون عليه اسم علم الأصوات التاريخي Ponetics Diachronic، و الأصوات التي نحدثها لا تكون دون قصد، و غن كانت بلا قصد فليس لها معنى، فإذا قلت مثلاً: (ب، ب، ا) فإن هذه الأصوات لا تحمل معنى في النظام اللغوي العربي، أما إن رتبها حسب لغة معينة فصارت "باب" فإنها تعني شيئاً معروفاً في العربية⁽²⁾.

هذا باختصار عن المستوى الضوئي وفيما يلي سنحاول إعطاء لمحة موجزة عن المستوى الذي يليه و هو المستوى التركيبي (النحوي).

ب) المستوى التركيبي (النحوي): و هو موضوع علم التراكيب النحوية (Syntax) فإذا كانت الوحدات الصوتية هي مادة التحليل الصوتي، فإن التراكيب و الجمل هي التي تشكل أساس التحليل التركيبي⁽³⁾، فهو يختص بتنظيم الكلمات في جمل و دراسة تركيب الجملة، و يسمى بالمستوى النحوي، و من المعروف أن علماء العربية قد قسموا الكلام على اسم و فعل و حرف و بينوا صفات كل واحد منها.

(1) يوسف غازي: مدخل إلى الألسنية، ص 40.

(2) عبد القادر بوشريفة و حسين لاهي: علم الدلالة و المعجم العربي، دار الفكر للنشر، ط1، 1409 هـ / 1989 م، ص 12.

(3) نور الهدى لوشن: مباحث في علم اللغة و مناهج البحث اللغوي، جامعة الشارقة، د.ط، 2008، ص 149.

و لاحظوا أن حركة الأسماء متغيرة و ما خرج عن ذلك اعتبروه مبنياً، و اعتبروا الأفعال مبنية، و ما خرج عن ذلك فهو معرب.

فإذا وضعنا الكلام في جملة فإننا نقيم علاقات بين هذه الألفاظ لتؤدي معنى مقصود فحين نقول مثلاً: شكر موسى عيسى يتوجب أن يكون موسى هو الشاكر لأنه أصل ترتيب الجملة الفعلية⁽¹⁾.

فعلم التراكيب النحوية هو دراسة العلاقات الداخلية بين الوحدات اللغوية و الطرق التي تتألف بها الجمل من الكلمات، و الغاية التي يسعى إليها هذا العلم هي تحديد القواعد المألوفة في تركيب الكلمات و في ترتيب الأقسام الشكلية لتكوين الجمل في لغة من اللغات و يخضع المستوى التركيبي إلى نوعين من العلاقات هما:

1) العلاقات الجدولية: و هي تصنيف الصيغ الصرفية في فئات نحوية كالجنس والزمن و العدد و الشخص.

2) العلاقات السياقية: و هي تتمثل في موقعية الصيغ الصرفية أي في ترتيب الفصائل النحوية و تنظيمها و رصفها على سلسلة الكلام بحيث تخضع لقانون التجاور و يحدد بعضها بعضاً بما هو موجود و ليس بما يمكن أن يوجد⁽²⁾.

نلاحظ من خلال ما ذكرناه أن هذا المستوى يتعامل مع الجملة و التي بدورها تتألف من كلمات مترابطة.

ج) المستوى الدلالي: هو العلم الذي يدرس قضية المعنى يطلق عليه مصطلح Semantics، وضع هذا المصطلح " ميشال برايال " للمجال الذي يُعنى بتحليل المعنى الحرفي للألفاظ اللغوية، و وصفها، فهو لا يقتصر على معاني الكلمات فقط بل يشملها إلى معاني الجمل، و يعد علم الدلالة جماع الدراسات الصوتية و النحوية و المعجمية، فوظيفة اللغة الجوهرية تكمن في الإبلاغ و التبليغ، أو قل في التعبير عن المقاصد فهي وظيفة

(1) عبد القادر بوشريفة و حسين لاهي و آخرون: علم الدلالة و المعجم العربي، ص 14.

(2) نور الهدى لوشن: مباحث في علم اللغة و مناهج البحث اللغوي، ص 151.

دلالية⁽¹⁾، فإن ما يسعى إليه المتكلم أو الكاتب هو الإفصاح أو التعبير عما في نفسه من أفكار بوضوح أو بتورية، و للموقف أثر في اختياره كيفية التعبير⁽²⁾.

و يعرفه بعضهم بأنه « دراسة المعنى » أو العلم الذي يدرس المعنى « أو ذلك الفرع من علم اللغة الذي يتناول نظرية المعنى أو ذلك الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توافرها في الرمز حتى يكون قادراً على حمل المعنى »⁽³⁾.

بعض أسمائه: أطلقت عليه عدة أسماء في اللغة الإنجليزية أشهرها الآن كلمة Semantics، أما في اللغة العربية فبعضهم يسميه علم الدلالة، و تضبط بفتح الدال وكسرهما و بعضهم يسميه علم المعنى و بعضهم يطلق عليه اسم " السيميانتيك " .

ومن أهم العناصر التي تطرح تحت هذا الاسم الحقول الدلالية، فما هي الحقول الدلالية؟ و المبادئ التي تقوم عليها؟

ج-1) الحقول الدلالية: الحقل الدلالي هو مجموعة من المفاهيم تبنى على علائق لسانية مشتركة، و يمكن لها أن تكون بنية من بنى النظام اللساني، كحقل الألوان، حقل القرابة العائلية، حقل مفهوم الزمان، حقل مفهوم المكان [...]. و غيرها.

فالحقل الدلالي أو الحقل المعجمي هو مجموعة من الكلمات التي وترتبط دلالتها وتوضع تحت لفظ عام يشملها، فمصطلح " لون " مثلاً في اللغة العربية يضم ألفاظاً مثل: أحمر، أبيض، أزرق،...، فهذا المصطلح أو اللفظ العام " لون " هو حقل الألوان، و هناك جملة من المبادئ يتفق عليها أصحاب نظرية الحقول الدلالية منها:

(1) لا وحدة معجمية (Le Xeme) عضو في أكثر من حقل.

(2) لا وحدة معجمية لا تنتمي إلى حقل معين.

(3) لا يصح إغفال السياق الذي ترد فيه الكلمة.

(1) نور الهدى لوشن: مباحث في علم اللغة و مناهج البحث اللغوي، ص 153.

(2) عبد القادر بوشريفة و حسين لاهي: علم الدلالة و المعجم العربي، ص 15.

(3) أحمد مختار: علم الدلالة، كلية دار العلوم، ط 1، 1980، ص 12.

4) استحالة دراسة المفردات مستقلة عن تركيبها النحوي.

و يرى " أحمد مختار عمر " أن أشمل التصنيفات التي قدمت حتى الآن و أكثرها منطقية التصنيف الذي اقترحه معجم Greek New Testament و يقوم على الأقسام الأربعة الرئيسية:

1) الموجودات. 3) المجردات.

2) الأحداث. 4) العلاقات.⁽¹⁾

د) المستوى البلاغي:

و هو علم يعرف به أحوال اللفظ العربي التي بها يطابق مقتضى الحال و قيل: « يعرف » دون « يعلم » رعاية لما اعتبره بعض الفضلاء من تخصيص العلم بالكليات والمعرفة بالجزئيات.

قال السكاكي: « علم المعاني هو تتبّع خواص تراكيب الكلام في الإفادة و ما يتصل بها من الاستحسان و غيرها، ليحترز بالوقوف عن الخطأ في تطبيق الكلام على ما تقتضي الحال ذكره »⁽²⁾.

ثم قال: « و أعني بالتراكيب تراكيب البلغاء »⁽³⁾.

و بهذا فلا شك أن معرفة البليغ من حيث هو بليغ متوقفة على معرفة البلاغة، و قد عرفها في كتابه بقوله: « البلاغة هي بلوغ المتكلم في تأدية المعنى حداً له اختصاص بتوفيه خواص التراكيب حقها، و إيراد أنواع التشبيه و المجاز و الكناية على وجهها »⁽⁴⁾.

(1) نور الهدى لوشن: مباحث في علم اللغة و مناهج البحث اللغوي، ص 378.

(2) القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة المعاني و البيان و البديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ص 15.

(3) المرجع نفسه، ص 15.

(4) المرجع السابق، ص 16.

و منها يمكن تحديد مفهوم البلاغة بأنها: « وضع الكلام في موضعه من طول و إيجاز، و تأدية المعنى أداء واضح بعبارة صحيحة فصيحة، لها في النفس أثر خلاب، مع ملائمة كل مقام للكلام الذي يقال فيه و للمخاطبين »⁽¹⁾.

و من هنا يتضح لنا أن المستوى البلاغي يهتم بجماليات الكلام و تأثيره في السامع، و بهذا نكون قد ختمنا هذا المبحث على سبيل الاختصار لا الحصر، و هذا نظراً لطبيعة الدراسة التي نحن بصددتها.

(1) عبد العزيز عتيق: علم المعاني، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د. ط، د. ت، ص 10.

الفصل الثاني

المبحث الأول: تشريح البنية اللغوية.

1- المستوى الصوتي:

أ) التكرار.

أ-1) التكرار المفرد.

أ-2) التكرار المجمع.

أ-3) تكرار الإيقاع.

2- المستوى التركيبي:

1) الجملة الفعلية.

2) الجملة الاسمية.

3- المستوى الدلالي:

1) الاختيار المعجمي (الحقول الدلالية)

2) المربع السيميائي.

4- المستوى البلاغي:

1) الصور البيانية.

2) البديع.

1- المستوى الصوتي:

(أ) **التكرار:** « هو بنية أسلوبية بلاغية تهدف في المقام الأول إلى إحداث مدلول جمالي في النص، متى أحسن توظيفه، وله عدة أغراض منها التأكيد و إبراز الحالات النفسية المختلفة السمات، ترتبط بنفسية المبدع و المنلقي و التكرار له قيمته الفنية، فكما أن عازف الموسيقى يكرر النغمة لإثارة الشعور فإن الكاتب قد يكرر أصواتاً لإثارة أو لخدمات النظم والبناء»⁽¹⁾.
و التكرار في حقيقته إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الأديب أكثر من سواها و هكذا هو القانون الأول البسيط الذي نلمسه كامناً في كل تكرار يخطر على البال فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة و يكشف عن اهتمام المتكلم بها، و بهذا فله قيمة و دلالة عالية، و هو متنوع بين تكرار أصوات، أحرف، كلمات، أو جملة أو إيقاع تكرار مقطع، تكرار النقط، تكرار الظاهرة، تكرار صورة.

أ-1 التكرار المفرد:

1) العائلة الانفجارية: أو ما يطلق عليها الأصوات الشديدة أو الإنسدادية، و هي «الأصوات التي تحدث إنفجاراً عند مرور الهواء عبر الممر الصوتي، و انسداد ذلك الممر بفعل عائق عضوي ثم ينفرج فجأة عندما يحدث الإنفجار و هذه الحروف هي: الباء، التاء، الدال الطاء، الضاء، الكاف، القاف، الهمزة، أما الجيم فهي إنسدادية مزدوجة»⁽²⁾.
و نظراً لتعدد الحروف المنتمية لكل عائلة، ارتأينا أن نمثل بحرف واحد لكل عائلة و النتيجة المتوصل إليها نعممها على باقي الحروف الأخرى من نفس العائلة، و ذلك سيكون في كل مرحلة من المراحل التالية:

و قد اخترنا حرف " الباء " لما له من ميزة انفجارية .

* **المقطع:** و يبدأ هذا المقطع من ص 38 إلى غاية ص 39.

(1) أحمد يوسف خليفة: مدخل إلى الأدب العربي الحديث في المهجر الإسباني، دار الوفاء للنشر، الإسكندرية، ط 1، 2006، ص 76.

(2) نور الهدى لوشن: مباحث في علم اللغة و مناهج البحث اللغوي، جامعة الشارقة، د.ط، 2008، ص 116.

« الصوت: (من بعيد) فينوس ! ... فينوس ! ... أيتها الآلهة ذات العرش المصنوع من الذهب، المطعم بالياقوت و الفيروز ! ... يا ابنة جوبيتر العظيمة ! ... يا من تلبين نداء عبادك و أنت تشقين بمركبتك الذهبية سحب السماء، مركبتك التي تجرها بجعتان رشيقتان خفيفتان، تضرب بأجنحتهما اللطيفة أمواج الفضاء... « قينوس » اسمعي ندائي، و أجبي دعائي ! ...

قینوس: من هذا؟...

أبولون: هذا هو بجماليون...

قینوس: (في دهشة و تيه) بجماليون! ... عجباً! ... عجباً! ... ماذا يريد مني أنا الآن؟؟.. بجماليون: (من بعيد) قینوس؟... قینوس؟... أيتها الجميلة الأمرة على عرش الجمال !... يا من ولدت على زيد موجة من أمواج البحر، فمن بين كنوزه الرائعة أنت أبهى لؤلؤة !... ابسمي لي من شفتيك الإلهيتين !...

قینوس: (في رفق)... بجماليون ! ... ماذا يريد مني هذا الفنان؟...

بجماليون: (من بعيد) قینوس؟... قینوس؟... المشرقة بين الإلهات ... يا من توقدين بأناملك النورانية في قلوب الناس مصابيح... أصغي إلى رجائي !... قینوس: (في عطف) أني مصغية ... ماذا يريد مني بجماليون؟...

أبولون: (في خبث) عجباً ! ... أرى ثناءه عليك قد محا للفر غضبك عليه !...»⁽¹⁾

تكرر حرف الباء الانفجاري هنا 35 مرة و سنوضحه في الجدول الآتي:

(1) توفيق الحكيم: بجماليون، دار مصر للطباعة، د . ط، د . ت، ص ص 38، 39.

الحرف	عدده	نسبته	دلالاته
الباء	35	17.5%	هو من الحروف شفوية المخرج، ذات الصفة الانفجارية، كثر في هذا المقطع حرف "الباء" لأن بجماليون كان بصدد التضرع و التقرب من آلهة الحب و الحياة قينوس حتى تمنح تمثاله العاجي الحياة لأنه سئم منه، و لكون الباء انفجاري فهو يعبر عن عاطفته المتفجرة و في رغبته الجامحة بتحويل التمثال إلى امرأة يشاركها حياته، و بما أن مخرج "الباء" شفوي فهو سهل النطق و هذا ما ساعده على توصيل طلبه للآلهة و بهذا حقق حرف الباء الغاية.

(2) العائلة الإحتكاكية (الرخوة):

« عند النطق بهذه الأصوات لا ينغلق مجرى الهواء انغلاقاً تاماً عند النطق بها، بل يضيق نسبياً، بحيث يسمح للهواء بأن يمر به مع احتكاك جانبي، فيحدث الهواء نوعاً من الصفير أثناء مروره بمخرج الصوت، و الأصوات الصفيرية هي: السين و الصاد و الزاي، و هي أكثر الأصوات رخاوة، ومنهم من يعمم أصوات الصفير على الأصوات الرخوة جميعها. * الأصوات الرخوة: هي السين و الزاي و الصاد و الشين و الدال و الثاء و الضاء و الفاء و الهاء و العين و الحاء و الخاء و الغين »⁽¹⁾.

و قد اخترنا في تطبيقنا لهذه العائلة حرف "الهاء" و فيما يلي نعرض المقطع الذي طبقنا عليه:

* المقطع: يبدأ هذا المقطع من ص 106 إلى غاية ص 108.

« (يفتح و يدخل بجماليون و خلفه جالاتيا و هما صامتان فاتران)

بجماليون: (يتثاءب تتأوباً طويلاً) ...!

أبولون: (همساً لقينوس) هذه علامة لا تسرّ ...!

بجماليون: (و هو يجلس على مقعد في تراخ و كسل) المعذرة ...!

(1) نور الهدى لوشن: مباحث في علم اللغة و مناهج البحث اللغوي، ص 116.

جالاتيا: (تفحص بيدها الريش و الأثاث) ما أقدر الدار!...منذ غادرناها و هي مهملة!... انظر لقد تراكم الغبار على الفراش!...

بجماليون: (لا يبدو عليه انه معني بكلامها)...؟

جالاتيا: (تتجه إلى أحد أركان الدار و هي تقول كالمخاطبة نفسها) أين المكنسة؟...

بجماليون: (يفيق و لا يلتفت إليها) ماذا تقولين؟...

جالاتيا: لا شيء ... لست خاطبك أنت...

بجماليون: حسناً فعلت!...

جالاتيا: (تلتفت إليه دهشة) بماذا؟ ... بعدم مخاطبتي إياك؟...

بجماليون: لست أقصد ذلك ... تكلمي إذا شئت...

جالاتيا: (و هي تكنس) لا يبدو عليك قط أنك في اشتياق إلى حديثي!...

بجماليون: أتكسبن الآن؟...

جالاتيا: أتظن في الإمكان أن نعيش هكذا بين هذا الغبار؟...

بجماليون: (يتأملها ملياً، و يقول كالمخاطب لنفسه) آه.... و في يدها مكنسة!...

جالاتيا: (تلتفت إليه) ماذا تقول؟...

بجماليون: لا شيء ! ... لا شيء!...

جالاتيا: ألك في أن تصنع الآن شيئاً مفيداً؟...

بجماليون: ما هو؟...

جالاتيا: انتقل بمقعدك إلى هذا الركن النظيف الذي فرغت من كنسه!...

بجماليون: أف!... (ينهض بمقعده إلى جهة أخرى)

جالاتيا: عفواً إذا كنت قد كلفتك كل هذا الجهد!...

بجماليون: لماذا هذا التهكم؟...

جالاتيا: أنا تهكمت؟... أرجو منك أن تعلم أن كلامي لك ينطوي دائماً على أجمل معاني

التقدير!...

بجماليون: معاني التقدير لمحتها في عينيك هذا الصباح، و أنت تنظرين إلى أولئك
الخطابين في الغابة، و العرق يتصبب من جباههم!...» (1).

من خلال إحصائنا وجدنا أن حرف "الهاء" قد تكرر 41 مرة.

الحرف	عدده	نسبته	دلالاته
الهاء	41	20.5%	هي حرف يخرج من أقصى الحلق، ذات صفة رخوة، و قد طغت في هذا المقطع على بقية الحروف الأخرى، لأن "بجماليون" عاد من الكوخ و هو في حالة نفسية مزرية، و ما زاد الطين بلة أنه رأى زوجته التي تمثل له فنه الخالد العظيم و هي تكنس و الغبار يتطاير عليها، فانهارت كل أحلامه وكبريائه بذلك المشهد الفظيع، و هذا ما زاده ألماً و حسرة على ضياع فنه، فكان لحرف "الهاء" أثراً و دوراً كبيرين في إيصال الحالة النفسية (الألم) عند "بجماليون" و باعتبار حرف "الهاء" من الحروف الحلقية فهي تتصف بالعمق و هذا ما يضيف عليها صورة الألم.

3) المتوسطة بين الرخوة و الشدة:

و هي خمسة حروف يجمعها قولك: لن عمر، و بعبارة أخرى هي كل من: اللام و النون والعين و الميم و الراء، و سنختار حرف " النون " .

* المقطع: المقطع يبدأ من ص 66 إلى غاية ص 68.

إسمين: أنت الذي تمنى لآيته و تحفته أن تتقلب امرأة ... و مضيت إلى معبد قينوس
تدعوها و تسألها! ...

بجماليون: (صائحاً) لا تذكريني بقينوس! ... لا تذكريني بقينوس! ...!

إسمين: ماذا دهاك ؟! ...!

(1) توفيق الحكيم: بجماليون، ص 106/107/108.

بجماليون: (ثائراً) هي سبب البلاء... قينوس هي سبب البلاء... لقد كنت سعيداً... لقد كانت معي جالاتيا هنا دائماً... جالاتيا الأخرى... جالاتيا الأولى... هنا أمامي خلف هذا الستار... كأنها آلهة خلف السحب!... لقد أخرجتها من رأسي، كما أخرج الآلهة جوبيتر من رأسه الآلهة منيرفا... لقد كنت أراها و تراني كل يوم فخيل إلي أنها تفهم كل ما يجول برأسي و قلبي، لأنها منهما كورت و صوّرت... إلهان في سماء واحدة يعيشان... هكذا كنا... و لم يكن أحد يستطيع أن يفرق بيننا... آه يا قينوس... أنظري ماذا فعلت أنت بي و جالاتيا؟... لقد وضعت أنت في آية الآيات روح هرة أي روح امرأة، ذلك الروح الملول الطرف!... لقد جعلت هذا الأثر الرائع ينقلب إلى كائن تافه... لقد صيرتها امرأة حمقاء تهرب مع فتى أحمق!...

إيسمين: حسبك يا بجماليون!... لا تهين الآلهة!...

بجماليون: دعيني أقل لهم ما أريد، دعيني أصارح هؤلاء الآلهة بالحقيقة!!... لقد صنعت أنا الجمال فأهانوه هم بهذا الحمق الذي نفخوه فيه!... كل ما في جالاتيا من روعة و بهاء هو مني أنا، و كل ما فيها من سخف و هراء هو منكم أنت يا سكان أولمب...

إيسمين: بجماليون!... أخشى عليك غضب قينوس!...

بجماليون: (ينهض في المكان ثائراً صائحاً منفجراً) اسكتي أيتها الحمقاء!... لست أخشى قينوس!... أين هو قينوس؟... أود أن أرى وجهها الآن!... هل أحمر خجلاً هذا الوجه، و هو يرى هذه الهزيمة الشنعاء؟!... اعترفي يا قينوس أنني انتصرت عليك... اعترفي أن التحفة التي خرجت من يدي مثلاً للكمال في الخلق و الإبداع، قد شابها النقص بلمسة من يديك!...» (1).

و من خلال هذا المقطع وجدنا أن حرف " النون " تكرر 71 مرة.

(1) توفيق الحكيم: بجماليون، من ص 66 إلى ص 68.

و من خلال الجدول التالي سنعرض بعض التفاصيل:

الحرف	عدده	نسبته	دلالاته
النون	71	35.5%	هو حرف من الحروف الدلعية، أي التي تخرج من طرف اللسان مع اللثة العليا، فهو من الحروف المتوسطة ما بين الشدة و الرخاوة، و قد استعمل بكثرة في هذا المقطع لأن بجماليون هنا في حالة غضب شديد و لوم على جالاتيا التي خانته مع نرسييس، فكان يشكي همه لإيسمين كما كان ساخظاً على الآلهة قينوس، لأنها السبب في كل ما يحصل له على حد قوله، فهي التي حولت عمله الفني الخالد المتصف بالكمال إلى امرأة خائنة تتصف بالنقص فنجد بجماليون يتخبط بين جالاتيا كامرأة و بين جالاتيا كرمز لفنه و إبداعه، و لكون " النون " حرف يدل على الكينونة ساعد على إبراز دور بجماليون في خلق جالاتيا من رخام (العاج)، فهو إله جالاتيا، هو من صنعها و أيضا كان لقينوس دور في بث الحياة في ذلك التمثال العاجي البارد، و أيضا لاتصافها بالتوسط نجد أيضا بجماليون في حالة تخبط و عدم التوازي فهو دائماً واقع في جدلية الوهم و الحقيقة، الفن و الحقيقة أيضاً كان لهما دور في إبراز إحساس بجماليون بالحنين إلى عمله الفني الذي نافس به ثم تفوق على الآلهة.

(4) الصوت المتكرر (الرء):

هو حرف يخرج من دلق اللسان، وهو صفة غير متضادة، و هو الحرف الوحيد ذو

صفة التكرار لهذا سمي بهذا الاسم، و قد اخترنا بتطبيق هذا الصوت المقطع الآتي:

* المقطع: و يبدأ من الصفحة 70 إلى غاية ص 71.

« تضيء النافذة بالنور السماوي و تهبط مركبة قينوس في الغابة... ثم يظهر أبولون وقينوس و هما يدنوان من النافذة يطلان منها إلى داخل الدار...»

أبولون: (ينبغي أن نعترف أنه على حق! ...)

قينوس: (في غضب) صه! ...

أبولون: (باسماً) أريني وجهك يا قينوس! ... هل أحمر خجلاً حقيقة! ...

قينوس: هذا رجل غير جدير بهياتي!! ...

أبولون: هو حقاً غير جدير بهياتك!...انظري إلى ما صنعت به هياتك! ... يا له من

مسكين! ...

قينوس: أبولون! ... من العار أن يسخر أحدنا من الآخر - نحن الآلهة الخالدين - من

أجل بشرٍ فان! ...

أبولون: أولاً ترين من العار أن نمس سخرية بشرٍ فان... نحن الآلهة الخالدين!! ...

قينوس: لست أرى في الأمر ما يدعو إلى هذا القول! ...

أبولون: و بماذا تصفين هذه الهزيمة؟ ...

قينوس: أنت أيضاً تسميها هزيمة؟! ...

أبولون: عجباً!...هل تجددين لها اسم آخر؟! ...

قينوس: أصغ إلي يا أبولون! ...

أبولون: ها أنا ذا مصغٍ يا قينوس! ...

قينوس: إنني أعرف تحديك القديم لي ... أصغ إليّ بغير تحدٍّ، و بغير تحاملٍ، و بغير

تشفٍ، و بغير تهكمٍ! ... ألم يسألني هذا الرجل لتمثاله الحياة؟ ... لقد منحت

تمثاله الحياة...

أبولون: أهذه هي الحياة التي تستطيعين أن تمنحيها؟! ... إن الحياة الساكنة التي وضعها

هو في العاج كانت أنبل و أرفع و أقوى من تلك الحياة المتحركة الهزيلة الشاحبة

التي وضعتها أنت في تمثاله! ... هذا ما يرى ومن حقه و لا ريب أن يقدر
هذا التقدير...

قينوس: أنت أيضاً ترى ذلك؟...

أبولون: مع الأسف و الاعتذار!...

قينوس: هناك أشياء لا تستطيع أن تراها ... لا أنت و لا هو... « (1).

* من خلال هذا المقطع وجدنا أن حرف " الراء " تكرر 40 مرة، وسنوضح ذلك من
خلال الجدول الآتي:

الحرف	عدده	نسبته	دلالاته
الراء	40	20%	من دلالات التكرار الكشف عن قيم شعورية و نفسية و فكرية في التجربة، تثار لشدة المتلقي إلى البحث عن هذه القيم، و قد وُظف التكرار هنا فنياً بحيث ساهم في إنتاج الدلالة الكلية لنفسية بجماليون، بطريقة فنية بعيدة عن الابتذال، بحيث أبرز التكرار قوة الحوار الذي دار بين الآلهتين قينوس و أبولون، حيث كان حوار خالي من المجاملات يبرز سخريّة أبولون من قينوس و اعترافه بقدرة الإنسان الفان على تحدي الآلهة، و من جهة أخرى سخط قينوس على "بجماليون" الذي نكر جميلها و ذلك لحالته النفسية المتردية.

أ- (2) التكرار المجتمع:

من خلال دراستنا لهذه المسرحية وجدنا أنها تتوفر على الكثير من التكرار سواء تكرر لفظة أو تكرر جملة، و من أمثلة ذلك نأخذ مقطع ورد فيه تكرر لفظة (كلمة) على سبيل التمثيل لا الحصر.

(1) توفيق الحكيم: بجماليون، ص 70 إلى ص 71.

و هو المقطع الذي يحاور فيه " بجماليون " " نرسييس " حيث يقول بجماليون: « أنفق عمري كله أخلق، دون أن أتلقى شيئاً؟ ... أفاهم أنت معنى ذلك؟... ما دمت تريد أن أخبرك بما أنا فيه... فلأخبرك... ها أنا ذا أقول لك إني تعب... لا أستطيع أن أمضي في هذه السبيل... أخلق و أخلق و أخلق... أخلق الجمال، و أخلق الحب، و أخلق كل ما تطلبه نفسي!... »⁽¹⁾.

ففي هذا المقطع تكررت لفظة (فعل) أخلق سبع مرات على التوالي، و إن دلّ هذا على شيء فإنما يدل على الحالة النفسية الرثة التي وصل إليها بجماليون لأنه سئم من الخلق والعطاء دون أن ينال مقابل، كره أن يكون بمرتبة الآلهة الذين لا يعرفون غير المنح والعطاء، دون أن يتلقوا شيئاً غير دخان من البخور و هباء من الثناء، لكنه أراد أن يرجع إلى منزلة العبد الذي يتلقى العطاء من الآلهة، فكان تكرر لفظ " أخلق " دال على تلك الحالة التي يشعر بها.

* أما فيما يخص هذا النوع من التكرار - التكرار المجتمع - فأمثلته كثيرة جداً داخل المسرحية إلى درجة مبالغ فيها.

و من أمثلة التكرار المجتمع جملة نجد مثلاً قول "جالاتيا" لبجماليون و هي تحاوره: « لا ... لست أريد أن تشترك معي شيئاً!... لست أريد!... لست أريد!... لست أريد!... لست أريد!... »⁽²⁾.
ففي هذا المقطع نجد أن جملة " لست أريد " تكررت أربع مرات و هذا دليل على الحالة النفسية التي كانت عليها "جالاتيا"، فهي تغار على زوجها و لا تريده أن يعجب و يحب أحداً آخر غيرها، فعندما أحست بذلك جعلت تكرر تلك الجملة لتعبر عن غيرتها، فكان لتكرار هذه الجملة دور كبير في إبراز حالة "جالاتيا".

(1) توفيق الحكيم: بجماليون ، ص 45.

(2) المصدر نفسه، ص 57.

أ-3) تكرار إيقاع:

لقد ورد هذا النوع من التكرار في المسرحية و نلاحظ ذلك في المقطع الذي يقول فيه
أبولون و هو يضرب على القيثارة متوجهاً بكلامه إلى جالاتيا حتى تعود إلى زوجها
بجمالين، حيث يقول: « نغماتي عليها رفيع الكلام
و نبيل المعاني و رائع الأحلام
همساتي و تفتحي لها زهرات
بأريج الفن و الفكر عطرات!...
بأمري أسرعني إلى هذا المكان
و بقبلاتك أيقظي زوجك بجمالين!...»⁽¹⁾.

حيث نلاحظ أن كل سطرين يشتركان في نفس حرف الروي إن صح قول ذلك، أي أن كل
نهاية سطرين يحملان نفس الحرف، و هذا ما أضفى على المقطع نغم موسيقية.
فكان لهذا النوع من التكرار دور في جمالية لغة المسرحية.

2- المستوى التركيبي:

1) الجمل الفعلية و الاسمية:

لقد ميز النحاة منذ عصر مبكر بين نوعين من الجملة العربية، اصطلاحاً عليه
الجملة الفعلية و الاسمية.

أ) الفعلية:

« يعرف النحويون الجملة الفعلية بأنها الجملة " المصدرة بفعل " و كذلك هناك تعريف
آخر للجملة الفعلية يقول بأنها: التي يكون لها المسند فيه فعلاً يدل على الحدث و الحدوث
سواء أكان متقدماً على المسند إليه أم متأخراً عنه، و الأفعال في العربية جاءت على أبنية
متعددة الأنواع، و لكل بناء دلالاته الخاصة »⁽²⁾.

(1) توفيق الحكيم: بجمالين، ص 75.

(2) سناء حميد البياتي: قواعد النحو العربي في ضوء نظرية النظم، دار وائل للنشر، ط 1، 2003، ص 42.

و الفعل كما جاء في نصوص اللغة و قواعدها قد ورد لازماً كما ورد متعدياً، و كذلك جاء على صورته الأصلية أي مبنياً للفاعل، كما جاء على غير هذه الصورة أي مبنياً لغيره والفعل اللازم قد يحتاج إلى مكملات و قد يستغني عنها، أما المتعدي فإنه يحتاج بالضرورة إلى مفاعيل فضلاً عما قد يحتاج إليه من بقية المكملات «(1).

و هناك أشكال نمطية للجملة الفعلية نوجزها فيما يلي:

(1) الفعل + المرفوع.

(2) الفعل + المرفوع + المكملات.

(3) الفعل + المكملات + المرفوع.

(4) المكملات + الفعل + المرفوع.

و قد ارتأينا أن نستخرج الجمل الفعلية من المسرحية ضمن مشهد مشحون، و هو مشهد المكنسة.

* **المقطع:** من الفصل الثالث، يبدأ من الصفحة 106 إلى غاية ص 111.

« (يفتح الباب و يدخل بجمالين و خلفه جالاتيا و هما صامتان فاتران)

بجمالين: (يتتأب تتأوباً طويلاً) ...!

أبولون: (همساً لقينوس) هذه علامة لا تسرّ ...!

جالاتيا: (في عتاب) ما هذا يا بجمالين ؟ ...

بجمالين: (و هو يجلس على مقعد في تراخ و كسل) المعذرة ...!

جالاتيا: (تفحص بيدها الريش و الأثاث) ما أقدر الدار !...منذ غادرناها و هي

مهملة !... انظر لقد تراكم الغبار على الفراش !...!

بجمالين: (لا يبدو عليه انه معني بكلامها) ...؟

جالاتيا: (تتجه إلى أحد أركان الدار و هي تقول كالمخاطبة نفسها) أين المكنسة ؟ ...

بجمالين: (يفيق و لا يلتفت إليها) ماذا تقولين ؟ ...

(1) علي أبو المكارم: الجملة الفعلية، مؤسسة المختار، القاهرة، ط 1، 1428هـ / 2007 م، ص 37.

جالاتيا: لا شيء ... لست خاطبك أنت...

بجماليون: حسناً فعلت!...

جالاتيا: (تلتفت إليه دهشة) بماذا؟ ... بعدم مخاطبتي إياك؟...

بجماليون: لست أقصد ذلك ... تكلمي إذا شئت...

جالاتيا: (و هي تكنس) لا يبدو عليك قط أنك في اشتياق إلى حديثي!...

بجماليون: أتكسبن الآن؟...

جالاتيا: أتظن في الإمكان أن نعيش هكذا بين هذا الغبار؟...

بجماليون: (يتأملها ملياً، و يقول كالمخاطب لنفسه) آه.... و في يدها مكنسة!...

جالاتيا: (تلتفت إليه) ماذا تقول؟...

بجماليون: لا شيء ! ... لا شيء!...

جالاتيا: ألك في أن تصنع الآن شيئاً مفيداً؟...

بجماليون: ما هو؟...

جالاتيا: انتقل بمقعدك إلى هذا الركن التنظيف الذي فرغت من كنسه!...

بجماليون: أف!... (ينهض بمقعده إلى جهة أخرى)

جالاتيا: عفواً إذا كنت قد كلفتك كل هذا الجهد!...

بجماليون: معاني التقدير لمحتها في عينيك هذا الصباح، و أنت تنتظرين إلى أولئك

الخطابين في الغابة، و العرق يتصبب من جباههم!...

جالاتيا: كل كدٍ جديرٌ بالتقدير!...

بجماليون: كل زوجة لا تستريح حتى ترى جبين زوجها يتعفر بتراب العمل و الشقاء... إنك

تعرفين أنني لست في حاجة إلى أن أعمل و أشقى...

جالاتيا: و من ذا يطلب إليك ذلك؟...

بجماليون: نظراتك و إشاراتك...

جالاتيا: إنك صرت ملولاً شديد السأم يا بجماليون!...

بجماليون: بل أني لشديد الصبر أكثر مما ينبغي...

جالاتيا: و لماذا أكثر مما ينبغي؟... ما يرغبك على الصبر إرغاماً؟!...

بجماليون: (في حدة) ماذا تريدان أن أصنع؟...

جالاتيا: بجماليون العزيز!... أخرج كل ما في صدرك من أشياء... إني أحس أنك في

ضيق... و أنك تحاول أن تخفي عنك ضجرك... لا تكتمن شيئاً من أمرك يا

بجماليون!... ثق إني لن أغضب عليك... فأنا لا شيء يغضبني عليك، و ثق

إني سأفعل المستحيل لأرد الراحة إليك، فأنا لا عمل لي في الحياة إلا أن أعطيك

الراحة و الطمأنينة و الهناء... أحياتي غرض آخر غير هذا؟!...

بجماليون: (يهدأ قليلاً) شكراً لك يا جالاتيا العزيزة!...

جالاتيا: (تدنو منه) إنك في حاجة إلى الراحة... الإقامة في الكوخ لا تلائمك... هنا يا

بجماليون أعرف كيف أحيطك بكل عنايتي!... من يدري لعل شمس الغابة التي

كنا نتعرض لها طوال النهار!...

بجماليون: كلا... ليست الشمس!...

جالاتيا: (تضع خدها على جبينه) حار بعض الشيء!...

بجماليون: أترين ذلك؟...

جالاتيا: (تجس يديها) و يداك أيضاً... يجب أن أعدّ لك الفراش لتأوي إليه!...

بجماليون: الآن... لا... لا أريد النوم الآن!...

جالاتيا: لا تتم إذا... استلق بجسمك على الفراش... و أنا أحضر لك شراباً من عصير

الفاكهة... و أجلس عند قدميك هكذا... أحادثك حتى تمام!...

بجماليون: (يعبث بشعرها و هي جاثية عند قدميه) ما أطيبك يا جالاتيا!... إني أحبك...

نعم... أحبك على الرغم من كل شيء!...

جالاتيا: (ترفع عينيها) على الرغم من كل شيء؟... ماذا تعني؟!...

بجماليون: لست أعني شيئاً... إنما هي كلمات نلفظها دون أن ندري لماذا لفظناها...

جالاتيا: أنا أدري لماذا لفظتها؟ ...

بجمالين: لا أظن أنك تدرين بما لا أدري به أنا نفسي... لا تشغلي بالك أيتها العزيزة بما

تلفظ الأفواه من كلمات... إنما جعلت لنا هذه الفوهة لنخرج منها دخان من

الحماقات! ...! «(1).

و سنستخرج الجمل الفعلية و دلالاتها السيميائية في الجدول الآتي:

دلالاتها السيميائية	النسبة المئوية	بعض الجمل الفعلية من المشهد
الجملة الفعلية تدل على الحدوث و ما يدل عليه هو الفعل داخل الجملة، فهي تدل على التجدد و الحدوث سواء في الماضي أو في الحال فتدل على تجدد سابق أو حاضر و قد وردت في هذا المقطع بكثرة و ذلك لدلالاتها على عدم الثبوت و التجدد في أفكار و نفسية "بجمالين" فهو تارة يريد "جالاتيا الزوجة" الحنونة، و تارة أخرى يفنقده فنه الخالد - "جالاتيا التمثال" - فهو في حالة غير ثابتة وما زاد الطين بلة عندما رآها تكنس عندها أدرك أن فنه و حلمه يتلاشى مع الغبار و أدرك حياة البشرية الفانية، و لكن عندما تحدثه زوجته بلطف و تدلع و حنان يستسلم لعواطفه و أحاسيسه الجياشة لحبيبتة "جالاتيا" الحنونة فيعبر عن تمسكه بها، فهنا كان للجمل الفعلية دور كبير في إبراز الاضطراب و عدم الاستقرار	26.55%	<ol style="list-style-type: none"> 1- يفتح الباب و يدخل بجمالين. 2- يتنأب تنأوباً طويلاً. 3- تفحص بيدها الريش. 4- تتجه إلى أحد أركان الدار. 5- يفيق و يتجه إليها. 6- لا يبدو عليك قط أنك في اشتياق إلى حديثي. 7- أتكنسين الآن. 8- انتقل بمقعديك إلى هذا الركن النظيف. 9- ينهض بمقعده. 10- لا تكنمن شيئاً من أمرك يا بجمالين. 11- ثق إنني سأفعل المستحيل لأرد الراحة إليك. 12- ثق إنني لن أغضب عليك. 13- أترين ذلك.

(1) توفيق الحكيم: بجمالين، من ص 106 إلى ص 111.

و التردد في شخصية " بجماليون " .	14- تضع خدها على جبينه. 15- استلق بجسمك على الفراش.
----------------------------------	--

(ب) الاسمية:

يعرف النحويون الجملة الاسمية بأنها التي يتصدرها الاسم، أي ما تبتدئ باسم، و كذلك أن الجملة الاسمية هي المكونة من مبتدأ و خبر أو ما كان أصله المبتدأ و الخبر. و قد اخترنا مقطع حوار بين " بجماليون " و " جالاتيا " و يبدأ هذا المقطع من الصفحة 117 إلى غاية الصفحة 119 من الفصل الثالث.

المقطع: »

بجماليون: (كالمخاطب نفسه) نعم أنتِ زوجتي المحبوبة و لكنك لست... أثري الخالد!...
جالاتيا: يسرني أيها العزيز أن تعلن إليّ هكذا كل خلجات قلبك!...
بجماليون: و فيم المكابرة ما دمت قد شعرت بما يكاد يمزق نفسي قطعتين... و يشطرها شطرين... نعم... أنتما الإثنان تتصارعان... هي بارتفاعها و جمالها الباقي... و أنت بطيبتك و جمالك الفاني... هي الفن و أنت الزوجة!...
أيتها الآلهة!... لقد أخذتم مني فني، و أعطيتموني زوجة... (يأخذ رأسها في كفيه و يتأمله و هي جاثية عند قدميه...) إني صنعتك هكذا حقاً يا جالاتيا...
هذا الجسم... و هذا الرأس... و هذا الوجه... لكن... ما الذي تغير فيك مع ذلك؟... أتدرين كيف صنعت جالاتيا العاجية؟... لقد حملني ذلك الجواد المجنح في سماء المثل الأعلى... حلّقت، حلّقت حتى تعبت الأجنحة و كلّت عن متابعة التصعيد... هناك بين أمثلة الجمال المختلفة تحيرت و انتقيت... وعدت لجالاتيا بأكمل الصور و أجمل النظرات، و أحلى البسمات، و أروع اللفات، ثم نبذت و نحييت... فجعلت جالاتيا منزهة عن كل نقص و كل سهو و كل سخف... إنها الجمال مقطراً من خلال ألف مصفاة من الصبر الطويل، و العمل المضني

والتجربة المتصلة... و لقد ثبت ذلك كله في العاج و خلدته... لا تتألّمِي يا زوجتي العزيزة... لم يذهب كل هذا الجمال عنك... لا... لكن ماذا تغير فيك مع ذلك؟... نظراتك جميلة... نعم... و لكن فيها شيء محدود المعنى... أما نظراتها فكانت كأنها شرف على عوالم غير محدودة الآفاق... لفتاتك رائعة و لكن تفسدها أحياناً حركة طائشة، أما لفتاتها فكانت دائمة الروعة و الجلال... بسماتك حلوة، و لكن... أعرف ما تتطوي عليه!... و شفّاتك رقيقتان، و لكن أعرف ما ينفرج عنهما من حديث «(1).

سوف نستخرج الجمل الاسمية ودلالاتها السيميائية في الجدول الآتي:

الجمل الاسمية	نسبتها	دلالاتها السيميائية
1- كالمخاطب نفسه نعم أنتِ زوجتي.		تدل الجملة الاسمية على الثبوت، فالاسم يدل على الاستقرار و الثبوت، فالجملة الفعلية موضوعة للإخبار بثبوت المسند للمسند إليه، فإذا كان خبرها اسماً يدل على الدوام و الاستمرار الثبوتي بمعونة القرائن، و إذا كان خبرها فعلاً مضارعاً فقد يفيد استمراراً تجديدياً لم يوجد داعٍ إلى الدوام، ففي هذا المقطع كان "بجماليون" يسرد على "جالاتيا" كيف جعلها تمثالاً و جمع فيها كل صفات الجمال، و كذلك تفرقته بين "جالاتيا" الزوجة المحبة و الناقصة و بين تمثاله الكامل الخالد، فكانت الجمل الاسمية هي المناسبة لهذا السرد و نجدها تنوعت بين الجمل البسيطة و المركبة لأن هذا المقطع خالي من الصراع، فقد ناسبه أكثر الجمل
2- و فيم المكابرة ما دمت قد شعرت بما يكاد يمزق نفسي.		
3- أنتما الإثنان تتصارعان.		
4- هي بارتفاعها و جمالها الباقي.		
5- أنت بطيبتك و جمالك الفاني.		
6- هي الفن.		
7- أيتها الآلهة.		
8- إني صنعتك هكذا حقاً.		
9- هذا الجسم.		
10- هذا الوجه.		
11- ما الذي تغير فيك مع ذلك؟		
12- هناك بين أمثلة الجمال		

(1) توفيق الحكيم: بجماليون، من ص 118 إلى ص 119.

الاسمية.	المختلفة.
	13- أحلى البسمات.
	14- أروع اللفات.
	15- منزهة عن كل نقص.
	16- إنها الجمال مقطراً.
	17- العمل المضني.
	18- التجربة المتصلة.
	19- لقد ثبت ذلك كله في العاج.
	20- لكن ما الذي تغير فيك مع ذلك؟
	21- نظراتك جميلة.
	22- فيه شيئاً محدود المعنى.

* من خلال الجدولين السابقين - جدول الجمل الفعلية و جدول الجمل الاسمية - نلاحظ أن المسرحية يغلب عليها أو في تركيبها الجمل الفعلية، و ذلك راجع لطبيعتها، فالمسرحية تتضمن موضوع الصراع بين الفن و الحياة، فهي تحكي عن شخصية مضطربة غير متوازنة ما جعل المسرحية تحتوي على الحركة و عدم الثبوت في أحداثها، و هذا ما جعل نسبة الجمل الفعلية تفوق نسبة الجمل الاسمية " فبجماليون " شخصيته غير متوازنة، خاض العديد من الصراعات سواءً بينه و بين نفسه أو صراع مع الغير إلا أن هذا الصراع و التجديد تخلله بعض الثبوت في الأحداث حتى لا يختل مضمون المسرحية، فلو كان صراع يتلو صراع لملّ القارئ من المسرحية لأن النهاية واضحة فكان للجمل الاسمية دور في جعل أحداث المسرحية منطقية.

3- المستوى الدلالي:

أ) الاختيار المعجمي (الحقول الدلالية):

لقد اعتمدنا في هذا العنصر استخراج الحقول الدلالية الطاغية في المسرحية، و فيما يلي جداول توضح ذلك:

أ-1) استخراج الحقول الدلالية:

عنوان الحقل	المفردات الدالة عليه
حقل الفرح	الراقصات التسع (الجوقة)، التآرجح، الرقص، الإيقاع، المرح، النغم، القيتار، الابتسامة، الضحك، القفز، الجري، التسابق، الحب، الصفاء، قطرات الندى، الزهو، اللذة، المتعة، السرور، البسمة، الراحة، الطمأنينة، العيد.
حقل الحزن	الليل، الدخان، الدماء، المذبح، الروح النائمة، مطرق، مهموم، غير حافلين، اللوم، النسيان، غمامة، البكاء، الفراق، الفتور، صوت خافت، العذاب، السواد، الوداع، منهوكة، الهزيمة، الهجران، التعاسة، النقص.
حقل الغضب	الغيض، النفور، الغضب، التأنيب، في حدة، الضيق، تائر، العنف.
حقل الكره	البغض، النقم، الكراهية.
حقل الحقيقة	المرأة، الزوجة، الرفيق، الصديق، النقص، المحدود، المرجان، اللؤلؤ، الهرم، الشيب، التجاعيد، الخيانة، الموت، القبر، الحياة، بشر فان، الهزيمة، الحياة المتحركة الهزيلة الشاحبة.
حقل الفن	التمثال العاجي، الثرى الخالد، الروعة، الجمال الباقي، الجواد المجنح، أبولون، أكمل الصور، المثل الأعلى، أجمل النظرات، أحلى البسمات، أروع اللفتات، العمل المضني، التجربة المتصلة، اللامحدود، الجلال، العبقرية، الكمال، الحياة الساكنة.
حقل المكان	الدار، الغابة، الكوخ، الباب، النافذة، الستار الأبيض، المعبد، البحر، البهو، المقعد الرخامي.
حقل الزمان	اليوم، الشهر، العام، الساعة، الليل، المساء، الصباح.

من خلال دراستنا تحصلنا على ثمانية (08) حقول دلالية داخل المسرحية، وقد وجدنا أنه لم يطغى حقلاً واحداً إنما أربعة حقول نلاحظها في الثنائيتين الآتيتين: **الفرح و الحزن، الفن و الحقيقة،** و إن دلّ هذا على شيء فإنه يدل على شخصية " بجمالين " الغير سوية و حالته النفسية المضطربة، فهو يعيش صراعاً داخلياً، فتراه تارة في حالة فرح و تارة أخرى حزناً مهموماً منزعجاً، و يحدث الأمر نفسه في صراعه مع جدلية الفن و الحقيقة، فتراه حائراً بين فنه الخالد و بين " جالاتيا " الزوجة الحنونة.

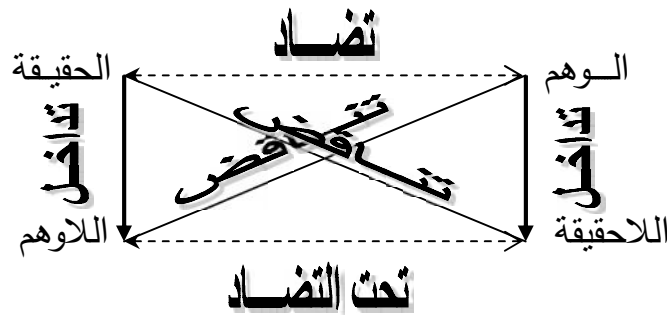
ب) المربع السيميائي (الأرسطي) :

إن مفهوم المربع السيميائي يتأسس في حقيقة الأمر على مبدأ الاختلاف الذي يرتكز عليه وصف الأشكال الداخلية الدلالية للنص، هذا المبدأ أرسى قواعده " فيرديناند ذي سوسير " في محاضراته و استعملت للدلالة على أن المفاهيم المتباينة لا تكون معرفة بشكل إيجابي من مضمونها و إنما بشكل سلبي من علاقتها مع العناصر الأخرى للنظام، و سمي بالمربع السيميائي لأن سماته أربعة.

و بناءً على هذا التعريف يمكننا أن نطبق على المربع السيميائي بالشكل الآتي:

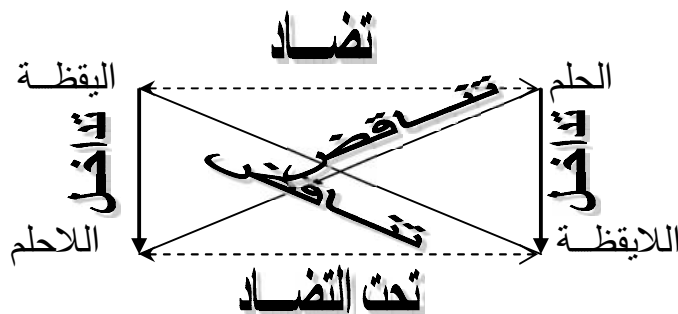
الشكل - 1 -

* عند بجمالين :



الشكل - 2 -

* عند جالاتيا :



نلاحظ من خلال الشكل -1- و -2- للمربع السيميائي الذي يمثل البنية المنطقية للدلالة أن هناك أربعة سمات لكل مربع التي تبرز العلاقات الداخلية الاختلافية التي تربط بينها في إطار ثنائية متناقضة متضادة و تناقضية و متداخلة حتى نصل إلى صوغ ثمانية علاقات تتشكل داخل هذه البنية العميقة، وسنحلل الشكل الأول ونستخرج هذه العلاقات منه. **العلاقة الأولى:** تكون داخل محور الدلالة الحاضرة و هي علاقة تضاد بين الوهم والحقيقة. **العلاقة الثانية:** و هي علاقة على مستوى محور الدلالة الغائبة و هي علاقة تحقق تضاد بين اللاحقيقة و اللاوهم.

العلاقة الثالثة: و هي علاقة تناقض بين الوهم و اللاوهم.

العلاقة الرابعة: و هي علاقة تناقض بين الحقيقة و اللاحقيقة.

العلاقة الخامسة: و هي علاقة تضامن بين الوهم و اللاحقيقة.

العلاقة السادسة: و هي علاقة تضامن (تداخل) بين الحقيقة و اللاوهم.

العلاقة السابعة: علاقة تحت التضاد بين محور الدلالة الحاضرة (الوهم و الحقيقة)

و بين محور الدلالة الغائبة (اللاوهم و اللاحقيقة).

العلاقة الثامنة: و هي علاقة تداخل بين الدلالة التقريرية السطحية و الدلالة الإيحائية العميقة.

4- المستوى البلاغي: سيميائية الصورة الفنية:

1- الصور البيانية:

أ) الإستعارات:

« الضرب الثاني من المجاز: الإستعارة: و هي ما كانت علاقته تشبيه معناه بما وضع له.

و قد تفيد بالتحقيقية، لتحقيق معناها حساً أو عقلاً، أي التي تتناول أمراً معلوماً يمكن أن ينص عليه و يشار إليه إشارة حسية أو عقلية، فيقال: إن اللفظ نقل من مسماه الأصلي فجعل اسماً له على سبيل الإعارة للمبالغة في التشبيه.
الإستعارة: ما تضمن تشبيه معناه بما وضع له «⁽¹⁾.

فالاستعارة هي تشبيه بليغ حذف أحد طرفيه، نفهم من الكلام السابق أن التشبيه لا بد فيه من ذكر الطرفين الأساسيين، و هما (المشبه و المشبه به) فإذا حذف أحد الركنين لا يعد تشبيهاً بل يصبح استعارة.

ب) أنواع الاستعارة:

1- التصريحية: و هي التي حذف فيها المشبه (الركن الأول) و صرح بالمشبه به، مثل: رأيت أسد يحارب في المعركة، أي الجندي كالأسد.

2- المكنية: و هي التي حذف فيها المشبه به (الركن الثاني) و بقيت صفة من صفاته ترمز إليه، مثل: حدثني التاريخ عن أمجاد أمتي فشعرت بالفخر و الاعتزاز، فالتاريخ يتحدث كالإنسان.

3- التمثيلية: أصلها تشبيه تمثلي حذف منه المشبه و هو (الحالة و الهيئة الحاضرة) وصرح بالمشبه به و هو (الحالة و الهيئة السابقة) مع المحافظة على كلماتها و شكلها وتكثر غالباً في الأمثال عندما تشبه الموقف الجديد بالموقف الذي قيلت فيه.

مثل: لكل جواد كبوة / فمن يزرع الشوك يجني الجراح.

(1) الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم بلاغة المعاني و البيان و البديع، ص 285.

و فيما يلي سنوضح في جدول أهم و أبرز الاستعارات الموجودة في المسرحية و نبين

دلالاتها السيميائية:

الاستعارات	نوعها	دلالاتها السيميائية
1- أعطني الصدفة أتناولها بين راحتى لأفتحها و أملاًها.	مكنية	يمكننا النظر إلى الاستعارة ها هنا ليس بوصفها أسلوباً بلاغياً تقليدياً يعتمد على التشبيه، بل ننظر إليها بوصفها أداة معرفية، و بوصفها فكرة داخل الخطاب تساعد على كسر دوائر الإدراك الجامدة.
2- أتلمسينها لتتحققى أن حرارة الحياة لا تجري في شرايينها.	مكنية	و قدرة الفكر الإيحائي على توليد الدلالات المختلفة، و معنى ذلك أن الاستعارة تعد أداة لتطوير المفاهيم و وسيلة لخلق واقع، و ليس لتزيين الواقع كما هو الحال في البلاغة
3- ترقب السماء و قد تعثرت بردائها المخملي القاتم.	مكنية	القديمة، و هذا ما يمكننا من التعامل مع الاستعارة بوصفها أداة معرفية تكشف عن علاقة (العلامة) ب (الرمز) من ناحية، و
4- الحياة المتحركة الهزيلة الساحية.	مكنية	العلامة بوصفها أثر كتابي يفصح عن الرمز الثقافي و آلية استدعائه، و هي علاقة تناسب بين الدال و المدلول، و هذه العلاقة هي علاقة تناسب استعاري، فالعلامة (الأثر الكتابي داخل النص) تستعير الرمز (الثر الثقافي داخل الثقافة) ليؤكدها و يمنحها دلالتها.
5- أنه يحمل جزء منى.	مكنية	كما أن الاستعارة تحمل على تصور معنى جديد يكسب الكلام روعة و جمال، فالاستعارة أقوى و أبلغ من التشبيه.
6- يا من توقدين بأناملك النورانية في قلوب الناس مصابيح.	مكنية	
7- أشعة فرك المتألق اللامع.	مكنية	

2- البديع:

(أ) الطباق: « هو من المحسنات البديعية، و هو الجمع بين شيئين في الكلام. أقسامه: طباق إيجاب، طباق سلب.

1- طباق إيجاب: يقصد به المطابقة بين لفظين من نوعين مختلفين.

2- طباق سلب: و هو الجمع بين كلمتين، الأولى مثبتة و الثانية منفية، الأولى على

صيغة الأمر و الثانية على صيغة النهي « (1)

و قد وجدنا هذا النوع من المحسنات البديعية متوفرة بكثرة في المسرحية، خاصة " طباق الإيجاب "، و سنوضحه في الجدول الآتي:

الطباق	الصفحة	نوعه	دلالاته السيمائية
الهالك	ص 36	الطباق	تكرر الطباق في المسرحية بصورة كبيرة خاصة منهم النوع الأول
الذهن	ص 55		
	ص 68		
	ص 72		
يخرج	ص 76		
يدخل	ص 80		
الحقيقة	ص 85		
النهار	ص 97		
	ص 36		
قبيحة	ص 73		
جميلة	ص 121		
	ص 146		
	ص 71		

(1) الإمام علي: نهج البلاغة، تح: عبد العزيز، دار الأندلس، بيروت، ط 2، 1963، ص 585.

المبحث الثاني: سيميائية الصورة المرئية.

(1) مفهوم الصورة المسرحية.

(2) أنواع الصورة المسرحية في العرض الدرامي.

(3) الآليات الفنية للمسرحية.

(4) الوظيفة الإيحائية لبعض العلامات الدالة في النص المسرحي.

(5) استخراج الرموز.

(6) الحقل الدلالي لمصطلح الضوء.

(7) سيميائية الألوان.

1) مفهوم الصورة المسرحية:

الصورة في مفهومها العام تمثيل للواقع المرئي ذهنياً أو بصرياً، أو إدراك مباشر للعالم الخارجي الموضوعي تجسيداً وحساً و رؤية، و يتسم هذا التمثيل من جهة بالتكثيف والاختزال و الاختصار و التصغير و التخيل و التحول، و يتميز من جهة أخرى بالتضخيم و التهويل و التكبير و المبالغة، و من ثم تكون علاقة الصورة بالواقع التمثيلي علاقة محاكاة مباشرة، أو علاقة انعكاس جدلي، أو علاقة تماثل أو علاقة مفارقة صارخة، و تكون الصورة تارة صورة لغوية و تارة أخرى صورة مرئية بصرية، و بتعبير آخر تكون الصورة لفظية ولغوية و حوارية، كما تكون صورة بصرية غير لفظية.

و للصورة أهمية كبيرة في نقل العالم الموضوعي بشكل كلي اختصاراً و إيجازاً وتكثيفه في عدد قليل من الوحدات البصرية.

وقد صدق الحكيم الصيني " كونفشيوس " الذي قال: « الصورة خير من ألف كلمة ». و من هذا فالصورة المسرحية هي تقليص لصورة الواقع على مستوى الحجم و المساحة واللون و الزاوية، و يعني هذا أن المسرح صورة مصغرة للواقع أو الحياة، و تتدخل في هذه الصورة المكونات الصوتية / السمعية و المكونات البصرية غير اللفظية.

2) أنواع الصورة المسرحية في العرض الدرامي:

أ) الصورة اللغوية: تعتمد الصورة اللغوية - إذا استعرنا آراء أندري ماريتيني - على التمثيل المزدوج القائم على المونيم (الكلمات) و الفونيم (الأصوات)، و بهذين المونيم اللسانيين يتحقق ما يسمى بالإبلاغ و التواصل.

كما تركز الصورة اللغوية - السمعية على السرد تارة و مثال ذلك من المسرحية قول "جالاتيا": « يخيل إليّ أنك خلقتني و صنعتني و جعلتني كما تتخيل و تشتهي... هذا شعور بالحقيقة الناصعة، يصعد أحياناً من أعماق نفسي كما يصعد النهار من جوف الليل!... يخيل إليّ أنك استلقيت ذات أمسية مقمرة، على العشب الأخضر النضر، في هذه الغابة الناعسة الهامسة... و حلمت حلماً بديعاً... كنت أنا هذا العلم... ما أنا إلا حلمك... لهذا

يغامرني أحياناً ذلك الإحساس الغامض عن ماضي حياتي... فأتساءل: أنا حلم أم يقظة؟... أنا حلمك دائماً يا بجماليون أم يقظتك؟...» (1)، و على الحوار المباشر تارة أخرى، و يعتبر الحوار أساس اللغة المسرحية، و ذلك بمقاطعته القصيرة أو المتوسطة أو الطويلة، حيث يرد الحوار في شكل أسئلة و أجوبة استلزامية أو في شكل تعقيبات متسلسلة أو متوالية سواء أكان ذلك الحوار صريحاً أم صامتاً، كما يعتمد هذا الحوار على المونولوج أو المناجاة أو الاستبطان الداخلي.

و أمثلة ذلك من المسرحية الحوار الذي دار بين " نرسييس " و " بجماليون " و هو كالاتي:
« نرسييس: (يجلس بجماليون على المقعد) فلنخلع عنك أولاً هذا الرداء الذي تلتخ بالأحوال... (يخلع عنه الرداء الثقيل...)

بجماليون: (و هو يلهث من التعب) لماذا عدت بي؟...»

نرسييس: أكنت تريد مني أن ادعك في الطين، و قد سقطت إعياء؟!...»

بجماليون: كان ذلك خير لي !...»

نرسييس: أهذا كلام عاقل يا بجماليون؟... أنك هنا الآن في دارك على الأقل... حولك أسباب الراحة... انتظر حتى أوقد لك ناراً!...

بجماليون: لا... لست أدري شيئاً!...» (2).

هذا و تكون الصورة اللغوية المسرحية إما صورة حرفية تقريرية مباشرة و إما صورة بلاغية قائمة على الإيحاء و الاستعارة و الترميز، و بتعبير آخر تخضع الصورة اللغوية المسرحية لثنائية التعيين و التضمين.

و تخضع الصورة اللغوية كذلك لنظرية أفعال الكلام و منطقتها التداولي في شكل تقريريات و وعوديات و موجّهات و تصريحيات و بوحيات.

و قد تتحول الصورة اللغوية إلى صورة إيقونية طبوغرافية كما في المقطع الدرامي البصري من المسرحية أين يناجي " بجماليون " آلهة الحب و الحياة " قينوس " قائلاً: «

(1) توفيق الحكيم: بجماليون، ص 85.

(2) المصدر نفسه: ص 149 / 150.

الصوت: (من بعيد) قينوس!... قينوس!... أيتها الآلهة ذات العرش المصنوع من الذهب المطعم بالياقوت و الفيروز؟... يا ابنة جوبيتر العظيمة!... يا من تلبين نداء عبادك وأنت تشقين بمركبتك الذهبية سحب السماء، مركبتك التي تجرها بجعتان رشيفتان خفيفتان تضربان بأجنحتهما اللطيفة أمواج الفضاء... "قينوس" اسمعي ندائي وأجيبني دعائي!...»⁽¹⁾.
تقوم هذه الصورة الطبوغرافية على أساس تشابه استعاري محض بين التمثيل اللفظي والمشهد الموصوف.

ب) صورة الممثل:

ترتكز سيميائية صورة الممثل على تحديد أدواره و وظائفه انطلاقاً من البنية العاملة والتي بدورها تتألف من مرسل و مرسل إليه، و ذات موضوع و مساعد و معاكس عبر المحاور الثلاثة: محور التواصل و محور الرغبة و محور الصراع.
* محور التواصل: المرسل (الكاتب - توفيق الحكيم) ← المرسل إليه (المتلقي - القارئ).
* محور الرغبة: الذات (بجماليون) ← الموضوع (الفن و الحياة).
* محور الصراع: المساعد (نرسييس، الآلهة) ← المعاكس (بجماليون نفسه + الآلهة أحياناً).

ج) الصور الكوريفرافية:

من المعلوم أن الممثل يعرف بصوته و جسده و فعله، لذا يقوم الممثل بثلاث أدوار كبرى متداخلة: الدور الصوتي / تلفظي، و الدور الحركي / الكوريفرافي، و الدور الدلالي / المعجمي و التصويري.
و يعني هذا أن ثم ثلاث صور مرتبطة بالممثل: الصورة الصوتية / السمعية و الصورة الكوريفرافية، و الصورة التصويرية المعجمية.

بيد أن ما يهمنا هنا الصورة الكوريفرافية التي تتبني على مقومات الممثل الجسدية من حركات و إشارات و إيماءات و تحركات تموقعية، و منه يمكن الحديث عن مجموعة من

(1) توفيق الحكيم: بجماليون، ص 38.

الأنساق و الأنظمة و الشفرات التي تساهم في توليد الدلالة، و تفعيل آثار السيميوزيس على مستوى التمثيل و التشخيص.

و من بين هذه الأنظمة النسقية الكبرى نستحضر نسق الوجه، و نسق اليدين، و نسق الجسم، و نسق الرجلين، و لكل نسق معجم خاص من الحركات و الإشارات و الإيماءات. ففي نسق الوجه يمكن الحديث عن شفرة حركية و إيمائية من إيماءات الرأس وإيماءات الشعر، و الجبهة و الحاجبين و العين و الأنف و الفم و الذقن و الوجنتين... و على مستوى اليدين يمكن الحديث عن إيماءات الكتف، و إيماءات الساعد و الذراع و اليد والكف و الأصابع.

و قد وردت في المسرحية مجموعة من الأنساق سنبينها في الجدول الآتي:

نوع النسق و الإيماءات	الصفحة	الجمال
- نسق الوجه إيماءات الرأس.	ص 22	1- تطل برأسها قائلة في ابتسامة.
- نسق الوجه إيماءات العين.	ص 23	2- تجلس ناظرة خلفها.
- نسق الوجه إيماءات العنق.	ص 27	3- تشرئب بعنقها لتتظر.
- نسق الوجه إيماءات الرأس.	ص 42	4- يرفع رأسها.
- نسق اليدين إيماءات اليد.	ص 49	5- يمر بيده على كتفها و ذراعيها
- نسق الوجه إيماءات الرأس.	ص 72	6- يحني رأسه أمام البشر.
- نسق الوجه إيماءات الرأس.	ص 63	7- يرفع رأسه ناظراً إليها.
- نسق اليدين إيماءات الذراع.	ص 74	8- تمد يدها إلى النافذة.
- نسق اليدين إيماءات اليد.	ص 84	9- تمر بيدها مرأً لطيفاً على صدره.
- نسق الوجه إيماءات الرأس.	ص 88	10- تركع و تضع رأسها في حجره.
- نسق اليدين إيماءات الكف.	ص 98	11- تسد فمه بيدها في لطف.
- نسق اليدين إيماءات اليد.	ص 98	12- يسحب يدها عن فمه في لطف و يلثمها.
- نسق اليدين إيماءات الأصابع.	ص 99	13- يشير إلى صدره و قلبه.
- نسق اليدين إيماءات الكف.	ص 107	14- تفحص بيدها الريش و الأثاث.

110 ص - نسق الوجه إيماءات الوجنتين.	15- تضع خذها على جبينه.
111 ص - نسق اليدين إيماءات الأصابع.	16- يعبث بشعرها و هي جاثية عند قدميه.
114 ص - نسق الوجه إيماءات الرأس.	17- يضع رأسه بين كفيه.
117 ص - نسق الوجه إيماءات الرأس.	18- يأخذ رأسها في كفيه و يتأملها.
121 ص - نسق الوجه إيماءات العين.	19- الدموع في عينيها.
129 ص - نسق الوجه إيماءات الفم.	20- أصبعه على فمه.
153 ص - نسق الوجه إيماءات الرأس.	21- يهز رأسه يائساً.

هكذا فقوام الصورة الكوريجرافية و جسد الممثل، لأن الممثل يوظف مجموعة من العلامات اللفظية و العلامات الإيمائية و العلامات التمثيلية، و يقوم الممثل بالأفعال الإرادية و الغير إرادية، فالممثل حامل العلامات السيمائية، و قد تكون العلامة أساسية أو ثانوية أو تكون العلامة وظيفية أو غير وظيفية، أو تكون العلامة إرادية أو غير إرادية.

(د) الصورة التواصلية:

من الصعب الحديث عن التواصل بشكل دقيق في المسرح، بحيث يصبح المرسل متلقي، و المتلقي يتحول إلى مرسل، فالممثل في المسرح يتواصل مع ذاته و مع ممثل آخر حاضر أو غائب أو مع المشاهدين الحاضرين، و من ثم يمكن الحديث عن أنواع عدة من الصورة التواصلية: التواصل الفردي، التواصل الجماعي، التواصل اللفظي، التواصل الغير لفظي، التواصل المباشر ، التواصل الغير مباشر، التواصل الحواري، التواصل البصري التواصل الرسمي، التواصل الغير رسمي، و هناك التواصل الذاتي (مونولوج ذاتي) والتواصل الغيري (الحوار).

و سوف نأخذ على سبيل المثال لا الحصر التواصل الذاتي و نأتي بمثال عليه من

المسرحية و هو كالاتي: »

بجماليون: (كالمخاطب لنفسه) كيف لا؟! ... أعرف أن هاتين الكتفين، و هاتين

الذراعين!...

جالاتيا: كلمني قليلاً كلاماً أفهمه! ...

بجماليون: (وهو يتأملها كالمشده) و هذا الفم الذي ينطق... و هذه العين التي ترنو... و هذا الحاجب الذي يعلو... كل ذلك أعرفه! .. و أعرف العناء الذي تكلف! .. « (1)

هـ) الصورة السينوغرافية:

ترتكز الصورة السينوغرافية على تأنيث الفضاء سيميائياً و إيقونياً و تحويله على تحفة تشكيلية بصرية لونية و جسدية و ضوئية و إيقاعية، و من هنا فالصورة السينوغرافية هي صورة مشهدية كبرى تشتمل على مجموعة من الصور المسرحية الفرعية، كالصورة اللونية (الأزياء و الماكياج و التشكيل)، و الصورة الضوئية (الإضاءة)، و الصورة الإيقاعية الزمنية (الموسيقى)، و الصورة الجسدية (الرقص و الكوريغرافية و حركات الجسد) و الصورة الفضائية (تقسيم الخشبة و توزيعها) .

لقد وردت في المسرحية معظم هذه الصور، و قد بدأنا في تطبيقنا بالصورة اللونية ثم تليها ببقية الصور، و هي كالاتي:

1- الصورة اللونية: تجسدت في المسرحية في وصف " إيسمين " للعطور و الأزياء المحيطة " بجالاتيا " بقولها: « ما هذا الشدا الطيب؟ .. أهو عطر مما ينظر حوالها؟.. وما هذا البريق العجيب؟.. أهو قرط من لؤلؤ يزين أذنيها؟.. وما هذا السرير المفروش، ذو الطنافس الفاخرة و الوسائد المصنوعة من ناعم الريش، حتى لا يجرح عاج خذيها!.. و هذه الثياب بالذهب موشاة، و بألوان فينيقيا مصبوغة!.. و هذه الهدايا الرائعة، من عنبر ومرجان و أصداف لامعة!... » (2)

2- الصورة الإيقاعية: نجدها في المسرحية قد تكررت عدة مرات، و من أمثلة ذلك ما يلي: « موسيقى و أصوات غناء يحملها النسيم من بعيد » (3)

(1) توفيق الحكيم: بجماليون، ص، ص 49، 50.

(2) المصدر نفسه، ص، ص 28، 29.

(3) توفيق الحكيم: بجماليون، ص 21.

« فاصل موسيقي يخرجان في أثنائه من النافذة كما دخلا و يبقيان خلفها يشاهدان...»⁽¹⁾.
 « فاصل موسيقي يظهر " أبولون " و " قينوس " في النافذة ثم يقود أبولون من يدها إلى داخل الدار »⁽²⁾.

3- الصورة الجسدية: يظهر في المسرحية بصورة متكررة و أمثله كالآتي:

« ... ترقص على أنغامها في الغابة (الجوقة) من راقصات تسع جميلات كأنهن عرائس الخيال التسع »⁽³⁾.

أيضا في المقطع الذي دار فيه حوار بين " بجماليون " و الجوقة حيث تقول هذه الأخيرة:
 « ... و كنا نحن نرقص على مقربة منك... و كنا أحيانا نحيط بك دون أن تشعر بنا »⁽⁴⁾.
 و هكذا فالصورة السينوغرافية تعتمد على تحقيق رؤية متكاملة في عناصر الإضاءة والصوت (أو المؤثرات الموسيقية و الغنائية) و الديكور و الملابس بالقدر نفسه، لتكامل وتداخل جهود مصمميها مع المخرج و المؤلف (و مع الممثلين أحيانا) لخلق فضاء خاص للعرض نقله من مجرد تجسيد النص إلى إعادة خلقه من جديد داخل رؤية تتشابه فيها الفنون التشكيلية مع الفنون المسرحية.

(و) **الصورة الضوئية:** تعد الصورة الضوئية من أهم العناصر السيميائية الفاعلة في تقديم الفرجة الركحية، لما لهذه الصورة من أهمية كبرى في عملية التدلil و التأشير و الترميز والأيقونة و شد انتباه المشاهد أو الراصد، و تأزيم الحدث الدرامي و تعقيده و تلوينه بدلالات سياقية خاصة، و نلاحظ أن الصورة الضوئية من حيث المنبع و المصدر نوعان: صورة طبيعية مصدرها الشمس و النجوم و القمر، و كانت هذه الصورة حاضرة في المسرح اليوناني و الروماني و هذا ما تجسد في مسرحية توفيق الحكيم، لأن أصولها يوناني، و من أمثلة ذلك ما يلي:

(1) توفيق الحكيم: بجماليون، ص 42.

(2) المصدر نفسه، ص 144.

(3) المصدر السابق، ص 21.

(4) المصدر السابق، ص 62.

نجد في بداية الفصل الأول المقطع التالي:

« ظلام الليل قد بددته أشعة القمر الطالع في سماء الغابة »⁽¹⁾.

أيضاً في القول التالي: « يتغير ضوء الغابة، فقد إتمع في النافذة نور سماوي »⁽²⁾.

كما نجده في بداية الفصل الثاني إذ يقول الراوي: « الغابة متشحة بأضواء النهار الشاحبة ساعة الأصيل »⁽³⁾.

كما نجده أيضاً في بداية الفصل الثالث في قوله: « الغابة تحت ضوء القمر في شطره الأخير »⁽⁴⁾.

كما تواجد في بداية الفصل الرابع: « الغابة تزأر في ظلام ليلة حالكة... »⁽⁵⁾.

أما النوع الثاني يتمثل في الصورة الضوئية الاصطناعية مصدرها الشمعة و المصباح والمولدات الكهربائية و هي حاضرة بشكل لافت للانتباه في مسرحنا الحديث و المعاصر.

و تختلف الصورتان من حيث القيمة و الحدة و التضاد و الشعاع و تختلف صبغية النور في القوة و الضعف باختلاف قوة اللون، فاللون الداكن كالرمادي مثلاً إذا اشتدت دكائته أو عمقه تضعف معه صبغية الضوء، و إذا كان اللون فاتحاً واضحاً أو مشعاً ازدادت قوته و نلاحظ كذلك أن الصورة الضوئية قد تظهر فوق خشبة المسرح أثناء انعكاسها متجمعة أو متراكمة في حزمها أو مشتتة، و بهذا يختلف معنى الصورة الضوئية وللصورة الضوئية علاقة وطيدة بالظل المحمل (الجهة التي لم تسلط عليها الأشعة الضوئية من الجسم) أو الظل الملقى (إلقاء الظل على مساحة أخرى بعد تسليط الضوء عليه).

هذا و تقوم الصورة الضوئية بتأطير الأحداث الدرامية، و تفسيرها سيميائياً و تفكيكياً و تركيبياً، و تحديد سياقاتها الخاصة و العامة.

(1) توفيق الحكيم: بجماليون، ص 21.

(2) المصدر نفسه، ص 33.

(3) المصدر السابق، ص 61.

(4) المصدر السابق، ص 95.

(5) المصدر السابق، ص 129.

نستنتج مما سبق بأن المقصود بسيمائية الصورة المسرحية هو توظيفها كرموز و إشارات وأيقونات و مخططات و رسوم و مفردات بصرية، و بالتالي فالمسرح الذي يكثر من الصور البصرية و التشكيلية يمكن تسميته بالمسرح السيميائي.

(3) الآليات الفنية للمسرحية:

تكشف لغة المسرحية عن هذا الصراع الدائم بين الفن و الحياة أي الوهم و الحقيقة من خلال عدة آليات فنية:

- 1- الصراع (صراع بين الآلهة، صراع بين الآلهة و بجماليون، صراع داخل بجماليون).
- 2- التناقض (آلهة الحب و الجمال و إله الفن و الفكر، جالاتيا المرأة و العاجية، نرسيس و بجماليون).
- 3- الترميز.

و تنتمي آلية الترميز بالذات إلى جوهر العملية السيميولوجية في المسرحية: المنظر الملابس المجوهرات، الكوخ، الغابة، التمثال، الستار، و من المهم أن نلاحظ أن الستار هو الشيء الوحيد الذي صرح بلونه و هو: " اللون الأبيض " الذي يدل على الصفاء و النقاء و الطهارة و العفة فهو لون يقبل أن يمزج به لون آخر لتكوين ألوان أخرى لكن لا يمكن أن نمزج لونين أو أكثر لنحصل على اللون الأبيض فهو رمز الكمال.

(4) الوظيفة الإيحائية لبعض العلامات الدالة في النص المسرحي:

توجد في نص المسرحية الكثير من العلامات الدالة، إذ نجد أنه يمكن تقسيم هذه المجموعة من العلامات الدالة إلى أربع فئات و هي:

1- علامات بصرية.

2- علامات صوتية.

3- علامات لونية.

4- علامات وصفية.

و سوف نمثلها بالشكل الآتي:

1-علامات بصرية:

مجازية غائبة

- مزاجه الرقيق.
- روحك النائم.
- أنت كالصدفة.

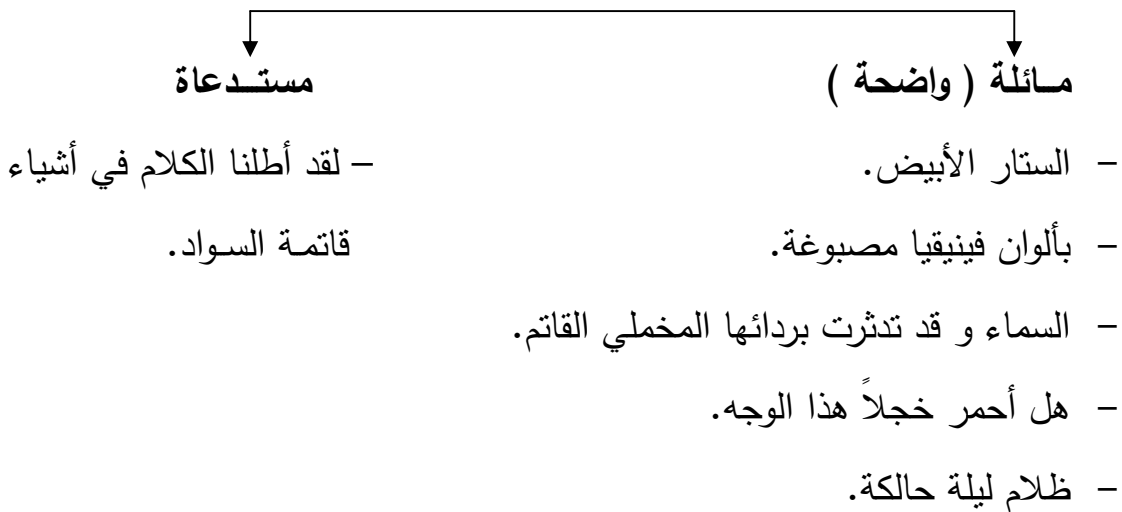
حقيقية حاضرة

- ظلام الليل.
- الستار الأبيض.
- المقعد الرخامي.
- السرير المفروش ذو الطنافس الفاخرة.
- الوسائد المصنوعة من وسائد الريش.
- قرط من لؤلؤ يزين أذنيها.
- النافذة الكبيرة.
- الثياب بالذهب الموشاة.
- الهدايا الرائعة من عنبر و مرجان و أصداف لامعة.
- التمثال العاجي.
- مركبة قينوس تجرها بجعتان.
- الجواهر و الحلي و الأثواب و العطور و التحف.
- الرداء الذي تلطخ بالأحوال.
- بهو الدار.

2-علامات صوتية:



3-علامات لونية:

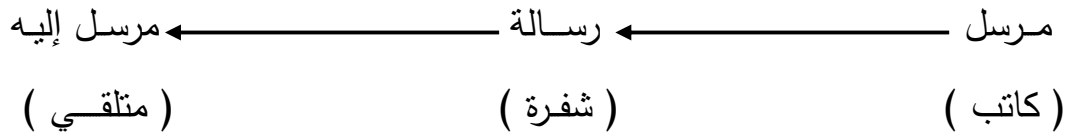


4-علامات وصفية:

ثابتة	حركية
- يكاد ينفجر.	- تدنو من التمثال و كأنها تريد أن تلمسه.
- باكياً وحيداً.	- ابسمي لي شفتيك الإلهيتين.
- صائحاً.	- تتقدم نحو التمثال رافعة يديها إليه هاتفة.
- قلقاً.	- عيناها إلى التمثال.
- ثائراً.	- تجلس إلى جانبه... فيمر بيده على كتفها
- تفاخر.	و ذراعها، كأنه يجس تمثالاً.
- كبرياء.	- تفحص بيدها الريش و الأثاث.
- في عنف.	- يرفع رأسه ناظراً إليها.
- في خبث.	- تمر بيدها مرّ الطيف على صدره.
- في حدة.	- تركع و تضع رأسها في حجره.
- في ابتسامة.	- تمر بأناملها على شعره في حنان و مودة.
- حاقد ناقم.	- يعبث بشعرها و هي جاثية عند قدميه.
- في سخط وازدراء.	- يظهر في رداء النوم و على منكبيه غطاء.
- في دهشة و تيه.	- تضع خذها على جبينه.
- في عطف.	- قينوس يرتسم على وجهها الغيظ...
- في غضب.	- تسد فمه بيدها في لطف.
- في ضيق.	- يلتفت إليهن هامساً و أصبعه على فمه.
- في رقة و دلال.	- يأخذ رأسها في كفيه و يتأملها و هي
- خائف	جاثية عند قدميه.
- فرح.	
- منفجر.	

و تأسيساً على هذا التصنيف يحكم لنا القول:

1- تعمل العلامات البصرية و الصوتية و اللونية في تضافرها على تنشيط الحواس في عملية التلقي (خاصة في العرض)، و توجيهها تحديداً نحو استقبال الرسالة المتضمنة.



2- تعمل العلامات الوصفية على ضبط إيقاع جسد الممثل وفقاً للغرض المنشود والمطلوب توصيله على الخشبة (و ذلك تأسيساً على كون جسد الممثل هو الأيقونة الأساسية على الخشبة).

أي أن جسد الممثل يعيد إنتاج ذاته أثناء العرض بهدف تحقيق تأثير معين.

3- تعمل العلامات البصرية في المسرحية على تمثيل مختزل (فئة أو جماعة أو منظومة).

5) استخراج الرموز: نمثله في الجدول الآتي:

الأيقونات	دلالاتها
التمثال	يحمل دلالتين: الأولى تتمثل في بداية المسرحية، إذ يرمز للفن و الكمال و الإبداع الخالد، أما الثانية فتجسد في نهاية المسرحية، إذ تحمل دلالة مناقضة للأولى متمثلة في كونه رمز للنقص، فبجماليون صار يراه رمزاً لخائنه لزوجته الحنونة و قتله لها بنزع الروح منها.
الآلهتين " قينوس " و " أبولون "	ترمز الآلهة " قينوس " للحب و الجمال و الحياة و الخصب، أما الإله " أبولون " فيرمز للفن و الفكر و الكمال و الحكمة.
الجواد الطائر	أو هو الجواد المجنح في سماء المثل الأعلى، فهو يرمز للفكر اللامحدود الغير مقيد في أفق الخيال الواسع.
مركبة " قينوس "	دلالة على الوقار و الاستعلاء و الفخامة و المنزلة العالية، أيضاً الحرية و النفوذ و السلطة.

<p>تحمل دلالة سيميائية متمثلة في التواضع عند " جالاتيا "، كما تحمل دلالة أخرى تكمن في خيبة الأمل و الانكسار عند " بجماليون ".</p>	<p>المكنسة</p>
<p>و يعني بهم " بجماليون " الإلهين " أبولون " و " قينوس " و هي تحمل دلالة الإله الخالد الذي يصنع الفناء، فهو رمز لنقص أولئك الخالدون الذين لم يستطيعوا أن يضعوا غير الهالك المحدود.</p>	<p>سكان أولمب</p>
<p>هن فتيات اتخذ لهن الإله العظيم " جوبيتر " أشكال ترمز لكل واحدة منهن بالصورة التي تفهمها و تروق في عينيها أي تدل عليها، فاتخذ صورة بجعة جميلة للرقيقة " ليدا "، و شكل ثور قوي للحسنة " أورويا "، و شكل قطع ذهبية للقاتنة " دانييه ". فهن يرمزن للجمال و القوة و المال على التوالي.</p>	<p>الفتيات " ليدا " و " أورويا " و " دانييه "</p>
<p>مرسول عند " قينوس " كانت ترسله " لجماليون و جالاتيا " حتى يرسق جسديهما بكل ما عنده من سهام، و يشعل قلبيهما بما يملك من ضرام، و ينثر على فراشهما كل أزهاره و متعة و لذاته و مسراته. فهو رمز للحب الملتهب الدافئ بالمشاعر الجياشة.</p>	<p>" كوييد "</p>

* من خلال الجدول نستخلص أن المسرحية غنية بالرموز و هذا ما أكسبها الطابع الأسطوري، كما أكسب المسرحية عمق ميثافيزيقي كما زادها تشويقاً، فهي صالحة لكل زمان و مكان.

(6) الحقل الدلالي لمصطلح الضوء:

نمته في الجدول الآتي:

المفردات الدالة عليه	عنوان الحقل
أشعة القمر الطالع، البريق، اللعان، النار، ضوء الغابة، نور سماوي المشرقة، توقدين، النورانية، مصابيح، النهار، أضواء النهار، تضيء النافذة، الناصعة، أمسية مقمرة، الوهاج، الساطع، الشمس الحارة المضيئة، الصباح، ضوء القمر، شمس الغابة، الشعاع.	الضوء

* من خلال الجدول لاحظنا أنه وردت عدة مفردات دالة على الضوء، و إن دلّ هذا على شيء فإنما يدل على أن هناك جانب مضيء في أشخاص المسرحية، خاصة " بجماليون " فرغم كل الصراعات و ما يتكلها من صعوبات و كذلك رغم الحالة النفسية المترددة لشخصية " بجماليون " (كما كان تعداد المفردات الدالة على الضوء يعكس الطبيعة)، كما كانت الأضواء الموجودة في الطبيعة تعكس و تتماشى مع أحداث المسرحية، و هذا يدل على التجديد الدائم الذي يبيث في المسرحية روح الأمل و ينزع منها الروتين و الملل.

(7) سيمائية الألوان: نمته في الجدول الآتي:

دلالاتها السيمائية	الألوان
يدل على: الصفاء، النقاء، الطهارة، البراءة، الراحة، الفرح، الجدة، النظافة	الأبيض
يدل على: الظلام، الغموض، الخوف، التوتر، الألم، الحقد، اليأس، البؤس، الموت.	الأسود
يدل على: الدماء، الحب الملتهب، العاطفة الجياشة، الخطر، التمرد، الثوران، الخجل.	الأحمر
يدل على: الأمل، التجديد، البداية، الهناء، الشروق، الغروب.	اللون الفينيقي (الأرجواني)

* من خلال الجدول نلاحظ أن " توفيق الحكيم " لم يصرح في المسرحية إلا عن الألوان المذكورة أعلاه، و قد كان اختياره هذا موفق لأن هذه الألوان تحمل دلالة التناقض و الصراع الداخلي و الخارجي الموجود في المسرحية و ما يتضمنها من أمل.

كما كان اختياره هذا دلالة سيمائية خفية متمثلة في ألوان العلم المصري، و هذا إن دلّ على شيء فإنما يدل على الروح الوطنية و القومية لدى " الحكيم "، و إبرازه لدور كبير للمسرح المصري في إحياء المسرح اليوناني.

المبحث الثالث: تحليل البنية السردية:

1/ عناصر العمل الدرامي.

2/ التحليل السيميائي للشخصيات.

3/ التحليل الشخصي لأبطال المسرحية.

1/ عناصر العمل الدرامي:

أ/ الشخصيات الرئيسية:

أ-1/ البطل الرئيسي: « الشخصية الرئيسية هي التي تقود الفعل و تدفعه إلى الأمام في الدراما و الرواية أو أي أعمال أدبية أخرى.»⁽¹⁾ فالبطل في الأساطير الكلاسيكية إنسان يحاكي الآلهة في بسالتها و قدراتها الفائقة، و أصبح محاطا بالتبجيل و التقديس و هو يمثل شخصية "بيجماليون": البطل الفنان الذي نحت تمثالا من العاج، كان في أتم الروعة، فعشق ما صنعت يدها، و مع مرور الأيام تحول شغفه من فنه إلى الطموح لجعله امرأة حقيقية تنبض بالحياة، فراح يدعو الآلهة "فينوس" و استجابت لدعائه، و بعدها تزوج بجالاتيا و لكنه سرعان ما عاد يصلي للآلهة متوسلا لكي تعيد المرأة لصورتها الأولى(التمثال العاجي)، بعد أن اكتشف هروبها مع الفتى الجميل "نرسيس"، و شاهدها و هي تكنس و ترتب البيت لزوجها، و استجابة لقوانين المجتمع. فوجد التمثال قد لوته الغبار و أصبح مشوها فأعدت "فينوس" جالاتيا على صورتها الأولى، لأن المشهد الفنان و أغضبه، فلا هو أحس بالسعادة مع جالاتيا المرأة، و لا هو أحس بالسعادة مع جالاتيا التمثال، فهشم رأس التمثال، و هو في حالة غضب شديد قبل أن يغادر الحياة، فهنا صراع بين الفنان و صنعته، بين حبه للفن ممثلا في التمثال و حبه للحياة ممثلة في المرأة، فمشكلة الفن و الحياة من المشاكل الكبرى التي تعترض الإنسان في الحياة، "بيجماليون" يعاني صراع الفنان مع ملكاته، فهو ينظر إلى الفن لا على أساس تعارضه مع الحياة بل يرى فيه تساميا بالحياة و ارتفاعا بقيمتها من خلال الفن و الفكر معا، لأن الفنان لا يجب أن يكتفي بالواقع في تعامله مع الحياة بل يجب أن يخلص الواقع مما يشوبه من نقص و يرتفع به في فضاء القيم العليا للإنسان، بعيدا عن القيم الدنيا التي تقف عند حدود المتطلبات المادية، لهذا لا يفتأ "بيجماليون" يراجع مواقفه منذ البداية إلى غاية النهاية، فكان "بيجماليون" يتأمل حياته مع "جالاتيا" بعد الزواج، و ينظر

(1) إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية. مطبعة التعاقدية العمالية للطباعة و النشر، صفاقس، تونس، العدد 1،

1986، ص212.

إلى تصرفاتها نظرة المحلل الناقد، و اعتبر هروبها مع نرسييس المكلف بحراستها، خلاا أخلاقيا في طبيعتها، ثم نظر إليها بعد عودتها إليه و اعتذارها عن تصرفها، و التزامها بخدمته و خضوعها له، و نهوضها بمهامها في البيت، فبدا له أنها أصبحت صورة مشوهة "جالاتيا" التمثال، و فقدت جمالها و روعتها و لم تعد جديرة باهتمامه، ثم إن هذه الصورة ستزداد تشوها بمرور الزمن الذي سيعبث بشباب "جالاتيا"، و يذهب رونقها و يفقدها كل جاذبية، و لكل هذا هرع يتوسل "فينوس" لتعيد لم تمثاله الذي لن يعبث به الزمن فجالاتيا التمثال خالدة.

و بهذا "فبجماليون" شخصية تجيد الإبحار مع أحلامها، شخصية متفائلة حد الخيال استطاعت أن تتصور أبعاد وردية لشخصية "جالاتيا"، و لكن الواقع كان أقسى من الهذيان.

أ-2/ جالاتيا: هي التمثال العاجي الذي نحته الفنان "بيجماليون" و دبت فيها الآلهة "فينوس" فكانت الزوجة الحنونة و الغيورة على زوجها، فكانت تغار عليه من نفسها، و تظن أنه يصف امرأة غيرها، و الحقيقة أنه كان يصف إبداعه فيها، جالاتيا هي تلك المرأة التي تتخبط بين الحلم و الحقيقة، ففي أعماق نفسها تحس أن "بيجماليون" هو خالقها، أي هو بمثابة الإله بالنسبة لها و من ذلك قولها « لكأني بك لا تعرف بعد كل خبايا نفسي... إنك لتسألني ما سألتك منذ لحظة.. و لكنك لم تجبني، و أسدلت دوني ستار الصمت، كما يفعل الآلهة مع البشر!... أجل... ألا تراه عجباً أن يطلب الآلهة إلى مخلوقاتهم الإفصاح عما في النفوس، و الكشف عما في الصدور؟!... فإذا حاولت هذه المخلوقات أن تسأل آلهتها عن أنفسهم سكتت الآلهة و لم يحيروا جواباً...»⁽¹⁾، و أيضا قولها: « في نفسي أشياء جميلة نبيلة... في نفسي أنك إله!...»⁽²⁾، و في قولها له: « يُخَيِّلُ إلي أن خلقتني و صنعتني و جعلتني كما تتخيل و تشتهي... و هذا شعور كالحقيقة الناصعة (...). ما أنا إلا حلمك لهذا يخامرني أحيانا ذلك الإحساس الغامض عن ماضي حياتنا »⁽³⁾.

(1) توفيق الحكيم: بيجماليون، ص84.

(2) المصدر نفسه، ص85.

(3) المصدر السابق، ص86.

فالإنسان دائماً تربطه علاقة وثيقة بالإله و خالقه لأن المخلوق يحس بخالقه و هذا الشعور هو ما تحسه "جالاتيا" اتجاه "بيجماليون" فهذه المرأة تتخبط داخل دائرة من الحيرة كونها حلم أم حقيقة، فهي دائماً ترى الحقيقة على أنها حلم و كثيراً ما تتساءل فتقول: «أنا حلم أم يقظة؟.. أنا حلمك دائماً يا بيجماليون أم يقظتك؟...»⁽¹⁾، فهي في صراع داخلي حول طبيعة حقيقتها و هذه هي طبيعة الإنسان فهو دائماً في جدل بُغية معرفة الخبايا والماورائيات.

2/ الشخصيات الثانوية:

أ/ نرسييس: هو ذلك الفتى الصغير الذي رياه "بيجماليون" و شبَّ في أحضانه، ثم كلفه بحراسة تمثاله العاجي الذي كان يمثل فنه، فهو ائتمنه على أعلى ما يملك، و هو شابٌ وسيم اعتاد أن يرى الجميلات يحملن حبه كما تحمل شجيرات الكرم العناقيد، كانت إيسمين تشبهه "بنرسييس الأساطير" من حيث جماله و حمقه، يعتبر "بجماليون" الأب و الأخ والصديق، فهو الذي التقطه وليداً بين مروج الغابة، أقام علاقة غرامية مع "إيسمين" ولكنها لم تنتج في النهاية بسبب غروره و كبريائه، أتهم بالخيانة بأنه ذهب مع "جالاتيا" إلى الغابة، لأن "جالاتيا" قالت وله في غياب "بجماليون": «هلموا بنا نخرج إلى الغابة!... نلعب و نقفز و نجري و نتسابق كما تفعل أيائل الغاب!...»⁽²⁾، و عندما رفض جذبته من ذراعه جذباً، فلما تعب ارتاح في الكوخ، و من شدة التعب غلبهما النعاس.

حيث كان رهيف الإحساس، و كانت "إيسمين" تراه بأنه طرف نقيض "لبجماليون" لأن هذا الأخير في معنى قولها و "نرسييس" يملك أحدهما ما ليس عند الآخر، و لعل هذا ما يربط كل واحد بالآخر، و ما يؤكد هذه الفكرة قول "نرسييس": «إنه يقول لي أحياناً لا تتركني يا نرسييس فأنت تكمل ما بي من نقص!... لكنه يقول أيضاً أحياناً... انك يا نرسييس الشطر الجميل العقيم للأشياء... أنت الصدفة البراقة التي لا تحوي اللؤلؤ...».

(1) توفيق الحكيم: بيجماليون، ص76.

(2) المصدر نفسه: ص93.

و من خلال هذا القول نستخلص أن " نرسييس " هو الصدفة التي تحتوي و تحمي اللؤلؤة التي تتمثل في " بجمالليون " .

ب/ إيسمين:

هي امرأة من المدينة رأت " نرسييس " فأحبتة و أقسمت أن يكون لها و تكون له فكانت تزوره في دار " بجمالليون " و كانت تصر عليه بالخروج معها، و ذات يوم و بينما كان " بجمالليون " منشغلاً بتقديم القرابين " لقينوس " أمام المذبح قادتة إلى الخارج، و راحا يجولان في الغابة و يمرحان و توالت خرجاتهم، و كان الكوخ رمزاً لحبهما العذري، من أبرز صفاتها الحكمة و الرزانة، فكانت لا تبخل بالنصيحة سواء " لنرسييس " أو " لبجمالليون " .

3/ الشخصيات المساعدة:

أ) قينوس: هي من الآلهة التي تعبدتها الشعوب، و نسجت حولها الروايات، و اختلفت طقوسها، فكانت بذلك ضاربة في أعماق التاريخ، و مندسة في نفوس الشعوب، فكانت "قينوس" عبر الحضارات هي آلهة الحب و الجمال عند الرومانيين و هي آلهة الزواج والإخصاب، تقابلها " أفروديت " و " عشتروت " عند الفينيقيين، شهرها المقدس " أبريل " (نيسان)، و قد ارتبطت " قينوس " عند الرومان بالحرث و الحقائق و الزهور، و ذلك في قدرتها على التنازل، لذلك اعتبرت آلهة الخصوبة و قد تحدثت الأساطير عن ولادة " قينوس " من زيد الماء « تعالوا يا أعزائي المحبين نسمع أغنية الجمال و الحب ضمن ربة الجمال و الحب بارزة من الثبح، فوق الموجة الكبيرة وسط اليم » ، هكذا قالت عرائس البحر اللواتي خرجن في بكرة الصباح يصلين للآله أبولتو، فما راعهن إلا الطفلة المعبودة تخرج من الزبد الأبيض كما تخرج الصدفة لؤلؤة غالية تتهادى على رؤوس الموج كطيف نوراني فيسجد الماء تحت قدميها الصغيرتين متمماً بصلاة الحب لربة الحب، مرتلاً أنشودة الجمال لربة الجمال، و قد ارتبطت أسطورة " قينوس " بأسطورة " أندونيس " إله الخصب و النماء ورمز البعث و التجدد، و " قينوس " هي الآلهة ذات العرش المصنوع من الذهب المطعم بالياقوت و الفيروز ابنة " جوبيتر " العظيمة، لها مركبة ذهبية تشق بها سحب السماء مركبة

تجرها بجعتان خفيفتان رشيقتان تضربان بأجنحتهما اللطيفة أمواج الفضاء، كان لها دور المساعد في هذه المسرحية، فهي التي ساعدت " بجماليون " على الحب في تمثاله "جالاتيا " و هي أيضا من أرجع "جالاتيا " المرأة إلى العمل الفني مرة أخرى، فكانت لهذه الشخصية أهمية كبيرة في المسرحية و من خلال الحوارات التي دارت بينا و بين الإله "أبولون" فهي التي ترى أن الآلهة خالدة أي لها صفة الخلود، أما البشر فمهما كانوا، و مهما فعلوا فما هم إلا فانون، و كانت لا تعترف بالهزيمة.

(ب) أبولون:

هو إله الفن و الفكر عند اليونان، يمتلك قيثارة ساحرة ساحرة، فكان صوت قيثارته هو الذي تمثل دائماً " لجماليون " في صورة أحلام جميلة رعت و روت كل عناصر نبوغه كان له دور في جعل "جالاتيا " تفهم " بجماليون " و تعجب به، كان مظهراً لتمثال "جالاتيا" العاجي لدرجة أنه كان كل ليلة، يذهب لزيارته من وراء النافذة، كان يتأمل التمثال بشغف كل مرة و كأنه لم يره مرة أخرى، احتل " بجماليون " مكانة كبيرة عنده، فهو (بجماليون) يمثل رمز الفن الكامل الذي ارتقى لدرجة الآلهة، فكان يغفر له كل خطايا و تحديه الوقح للآلهة، فصفة الخلود من صفات الآلهة، لكن الآلهة غير قادرة على منح الخلود، بل تهب الحياة بنقصها الخصيب.

أما الفنان الإنسان الذي يمثله " بجماليون " فهو قادر بفضله على صنع الكمال، الخالد المتعالي على النقص المتحقق في المادة كما في التمثال، و هذه الحقيقة اعترف بها الإله " أبولون ".

(4) العدو:

هو الشخص الذي يتصارع معه البطل و يتمثل في هذه المسرحية في البطل نفسه (بجماليون)، فهو الشخصية ذاتها التي تتضمن جملة من الصراعات الداخلية، فنجد صراع داخلي مع نفسه، صراع وبين الفن و الحياة، فهو دائماً في حيرة و تردد بين العيش سعيداً مع "جالاتيا " المرأة التي تمنحه السعادة و الحب و الدفء وتملاً ذلك الفراغ الذي بداخله

وبين عشقه لما صنعت يده من صورة لأروع ما قدمه الإنسان في صورة الكمال و الإبداع "جالاتيا" التمثال العاجي الذي عجزت الآلهة عن صنعه، و بهذا فهو عدو نفسه.

فقد واجه مشكلة الهوية العميقة بين كمال الفن و هو خاوٍ عقيم، و نقص المادة و الحياة و هو خصب و نابض بالدفء، و صورة حيرة الفنان العبقرى الذي أخرج تمثال في أروع صورة ثم نفثت " قينوس " الحياة فيه استجابة لطلب الفنان، لكن الفنان بمرور التجربة تقطن إلى أن الآلهة أفست عمله لأنها حبست "جالاتيا" في سجن الزمان و المكان و نزلت بها من كمال الفن المثالي إلى نقص الحياة المادية، و هذا ما جعل " بجمالين " يضيق بنقص المادة و يندم على صلاته الأولى فيصلي ثانية لتسترد الآلهة هبة الحياة، و يسترد الفن ما صنع من كمال الفن و الفكر، فكان يتخبط بين أمرين الفن و الحياة و هكذا دواليك.

(5) المنفعل: و يتمثل في الجوقة: و تعني مجموعة من المغنين و الراقصين يشتركون في الاحتفالات و في تمثيل الدراما، فهي مجموعة مغنية متساوقة النغمات، و كانت الفرقة لها دور التعليق على أفعال الشخصيات كما تفسر للمتفرجين دلالة الأحداث المسرحية وتتكون " الجوقة " من راقصات تسع جميلات، كأنهن " عرائس الخيال " التسع.

كان لهم دور المصاحبة حيث كانوا يأتون دائماً خارج النافذة و يعلقون على أشخاص المسرحية، و على حالتهم النفسية اليومية من سعادة و حزن[...]. و مرات أخرى يعطون معلومات جديدة زائدة ليس لها دور بارز و تأثير على الحدث المسرحي.

(6) الراوي:

و يتمثل في صاحب المسرحية نفسه " توفيق الحكيم " حيث كان له دور بارز في المسرحية فكان تقريباً في كل مشهد إلا ونجده بارزاً فيه، فقد أستعمل الراوي بكثرة من بداية المسرحية إلى نهايتها، فهو يصنف كل كبيرة و صغيرة، سواء ما تعلق بالماديات مثل قوله: « الباب يطرق... »⁽¹⁾، و أمثلتها كثيرة، و أما ما تعلق بالمحسوسات و الجانب النفسي للشخصيات مثل قوله: « يكاد ينفجر غيضاً و لا يجد الأفكار... »⁽²⁾ و غيرها.

(1) توفيق الحكيم: بجمالين، ص22.

(2) المصدر نفسه: ص23.

كما يدقق في الأمور الصغيرة بوصف المشهد و كأنه أمامك، فيجعل القارئ و كأنه يشاهدها ممثلة أمامه مثل قوله: « تفتح الباب برفق و تطلُّ برأسها قائلة في ابتسامة »⁽¹⁾، فكان له دور المساعد في فهم طباع الشخصيات و رصد العلامات الغير لغوية التي تغيب في الحوار (العلامات اللغوية)، فالراوي بوصفه علامة يعتبر ذلك ممثل لكل من هم خارج المسرح، فالراوي مجاز مرسل عن المجتمع كله، إذ يكتب عن الكل بالبعض في قوله: « تبتعد الجوقة في رقصتها الهادئة البطيئة حتى تختفي... و تدنو " إيسمين " من "جمالليون" ». ⁽²⁾

فهو يساعد في تسلسل المشاهد مع بعضها البعض و إعطاء فاصل بين المقاطع الحوارية.

7) الحدث : Incident :

« هو حدث أو جزء متميز من الفعل، و هو سرد قصصي موجز أو قصير يتناول موقفاً موحداً، و حينما الأحداث و يجمعها خيط واحد بطريقة مترابطة تصبح سلسلة أحداث في الحكمة »⁽³⁾، و الحدث في هذه المسرحية مرّ بثلاث مراحل:

أ) **الحدث الإبتدائي:** و يتمثل في ملل " بجمالليون " من النظر و التحدث إلى التمثال وطلبه المعونة من آلهة الحب و الحياة " قينوس " أن تبتث الحياة في ذلك التمثال لتحوّله على امرأة حية نابضة بالحياة حتى تملأ ذلك النقص الذي بداخله.

ب) **الحدث الصانع:** و يتمثل في قبول " قينوس " طلب " بجمالليون " و تحويلها (التمثال العاجي) إلى " جالاتيا " المرأة المحبة.

ج) **حدث الحكمة (ذروة المسرحية):** و يتمثل في سأم " بجمالليون " من الحياة الروتينية و من النقائص التي وجدها " جالاتيا " كامرأة و ما زاد الطين بلّة رؤيته لها و هي تحمل مكنسة و الغبار يتطاير على تحفته الفنية و معرفته بحقيقة الحياة البشرية الفانية.

(1) توفيق الحكيم: بجمالليون، ص22.

(2) المصدر نفسه: ص63.

(3) إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، ص 137.

(8) الزمن: و ينقسم إلى قسمين:

(أ) الموضوعي: و يتمثل في أزمنة الأفعال، حيث نجد أنه يغلب على المسرحية توظيف أفعال المضارع بكثرة مثلاً: أعرف، يعيش، تفتح، تطل، تدخل، تدنو، يكاد، ينفجر، يجد، لا يطيق، لا يحتمل، يرى، يشبه، يجعل، ينبغي، يحاول، يلتفت، يعني، تقف، تخشى، تقدم تعثرت، تعود، ترجع، تشرئب، تنظر، تصنع، تقع، يناجي، يدلل، يناغي، يدعو، يغمر... الخ فالمسرحية مملوءة بأفعال المضارع، هذا الأخير ذو طابع استمراري، مما يسمح و يجعل المسرحية قابلة للقراءة في أي زمن و استمرارية الأحداث، فكل من يقرأ هذه المسرحية يحس وأنها كتبت في زمانه، فالمضارع يعطيك طابع الحاضر، و هذا ما يجعلها تحمل في طياتها جديد لا يموت و لا يندثر مهما بعد الزمن، فالمسرحية تبقى حية عبر الأزمنة.

(ب) الذاتي: و ذلك ينجلي في المقطع الآتي:

« ... أبولون يمسك بقيثارته، و يعزف) .

جالاتيا: (ترفع رأسها) نفسي تجيش بموسيقى رائعة! ...

بجماليون: (مصغياً) نعم! نعم! ...

جالاتيا: أسمعها? ...

بجماليون: إنها تذكرني باللحظة التي حلمت بك فيها! ...

جالاتيا: لكانها أنغام قيثارة! ...

بجماليون: آه... عرفت الآن... فهمت كل شيء... أدركت كل شيء! ...

جالاتيا: ماذا? ماذا يا بجماليون? ...

بجماليون: شكراً لك يا أبولون! ... شكراً لك يا أبولون! ... (1)

فمن خلال هذا المقطع نجد بجماليون يرجع إلى زمن الماضي، فسماعه لصوت القيثارة أعاد ذاكرته إلى الوراء، زمن حلم بجالاتيا و التي كان سبب لنحتها في تمثال عاجي، فأدرك أن سبب إلهامه كان وراءه الإله " أبولون " و أنه لم يكن مجرد صدفة أو حلم.

(1) توفيق الحكيم: بجماليون، ص 88 / 89.

9) الصراع: « يسمى تضاد الأشخاص، أو القوى الذي يعتمد عليه الفعل في الدراما أو القصة و القصة صراعاً، و الصراع الدرامي الذي ينمو من تفاعل قوة متعارضة (أفكار ومصالح و إیرادات) في حبكة، و يمكن القول أن الصراع هو المادة التي تبني منها الحبكة و للصراع أنواعه المختلفة »⁽¹⁾.

فنجذ " بجماليون " يخوض عدة صراعات منها ما هو داخلي و آخر خارجي، فنجد الصراع السيكولوجي داخل النفس، صراع بين الرغبات داخل الشخصية، حيث تكابد الشخصية اضطراب و اهتياج عظيمين " فجماليون " يتخبط بين فنه الذي هو أغلى ما يملك رمز الفن الخالد و بين الحياة المملوءة بالحب و السعادة، فيظل في صراع بين " جالاتيا التمثال " و بين " جالاتيا الزوجة "، و في الأخير عندما يقرر أن يحتفظ بفنه على حساب سعادته يعيش فترة حزن و ارتباك، فصراعه الداخلي بين الفن و الحياة يجعله في المرة التي تكون " جالاتيا " حية يُقبل عليها معجباً بها و سعيد في بادئ الأمر، ثم لا يلبث أن يراها أقل جمالاً و كمالاً من " جالاتيا العاجية "، فيعود و يطالب الآلهة بردها كما كانت وهكذا دواليك، لا يقر له قرار و لا يطمئن له بال، فلا جمال الحياة يشبعه، و لا جمال الفن يكفيه، فهو لا يفتر عن ملاحقة الحياة و الكمال في شتى الأوضاع.

و الصور مختلفة الأشكال و الأحوال، فلا تنطفئ له ظمأ إلا بانطفاء الشعاع الأخير من نفسه القلقة الحائرة، صراع مع الفن و صراع مع ملكاته و غرائه و القوى الداخلية التي هي نفسه.

كما نجد صراع آخر و هو صراع الإنسان ضد القدر و المصير أو القوى الخارجية التي هي الآلهة، و ذلك من خلال تحدي " بجماليون " حيث يرى أن سلاح الآلهة الحياة التي تمتاز بالفناء، أما سلاحه فهو الفن الخالد و بهذا فهو يبين أنه تفوق على الآلهة ويتجلى هذا التحدي أيضاً من خلال مخاطبته للآلهة عندما يقول: « أيتها الآلهة! ... قينوس! ... يا أبولون! ... ردوا إليّ عملي و خذوا عملكم! ... ردوا عليّ فني... »⁽²⁾.

(1) إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، ص 222.

(2) توفيق الحكيم: بجماليون، ص 126.

و هذا ما ولد غضب الآلهة " قينوس " عليه.

كما نجد صراع آخر، يتمثل في الصراع الدرامي بين الإنسان و الزمن، فإنسان يهزم أمام الزمن ليتحقق التعبير عن مأساة الوجود، " فجمالون " انكسر لأنه توزع بين حبه للفن و حبه للحياة، و لم يقوى على خلق التوازن، " فجمالون " في نهاية المطاف حطم التمثال و كان يظن أنه يستطيع أن يصنع تمثالاً أحسن منه، يكون آية الفن الحق إلا أن الزمن لم يسمح له بذلك لأن نفسه الأخير خرج بعد أن هشم رأس التمثال، فبموت البطل انتهت مهمته، و ترك للزمن الآتي مهمة مواصلة الدرب، إلا أن روح " بجمالون " باقٍ ما بقي فن على الأرض.

و ما نستخلصه من كل ما سبق أن المسرحية تتضمن العديد من الصراعات، فنجد صراع "جمالون" مع نفسه، صراع "جمالون" مع القدر، صراع "جمالون" مع الآلهة و صراع هذه الأخيرة مع بعضها البعض و منه "جمالون" خاض العديد من الصراعات و قد تضاعف هذا الشقاء بالفعل حيث أمسى "جمالون" فاقداً لإرادته الحرة، أي لكيونته الفعلية لقد أراد " جالاتيا " كائناً إنسانياً، و حين لم ترقى له كسرهما لينحدر إلى الموت و الهلاك. و إذا كان قلق "جمالون" قد دفعه إلى تدمير " جالاتيا "، فإن " جالاتيا " هي التي دمرت "جمالون" في نهاية المطاف.

ففي كل تحول " لجاتيا " كان "جمالون" يتحول سلباً من الفنان إلى الإنسان العادي، ثم من الإنسان العادي إلى الشيء الميت الجامد.

* خلاصة الصراع:

و هذا معناه أن المسرحية تؤمن إلى مقولة إبديولوجية أساسية مفادها أن الصراع يفضي إلى اللا توازن الذي يفضي إلى اللا تناغم، سواء على صعيد الواقع، أو على صعيد ما فوقه.

(10) المكان:

أ) **الحسي:** و المقصود به المكان الجغرافي، و نجد في المسرحية تعدد الأمكنة إلا أن البارزة منها ثلاثة و هي:

أ-1) **الدار:** و هي المكان الذي نحت فيه "بجماليون" " جالاتيا العاجية "، و هي أيضاً المكان الذي تحولت فيه إلى امرأة حية، بعد تدخل الآلهة " قينوس " و هو المكان الذي كان " نرسييس " يحرص التمثال فيه، و كذلك في نفس المكان حطم "بجماليون" التمثال و فيه مات "بجماليون" ، و بهذا " فالدار " رمز للفن و الحقيقة، كما هي رمز للصدقة والإخلاص و رمز للحياة و الموت.

أ-2) **الغابة:** و هي المكان المليء بعناصر الطبيعة من أشجار و أزهار، و هي الفضاء الذي كان تمرح فيه الجوقة و ترسم رقصاتها عليه، كما كانت (الغابة) تعكس الحالة النفسية " لبجماليون " أي الجانب المظلم منه، و بهذا فهي تحتوي ثنائية رمزية تتمثل في الأمل و الظلام.

أ-3) **الكوخ:** و هو المكان الذي فرت إليه " جالاتيا " مع " نرسييس " و هو أيضاً الذي ذهب إليه " بجماليون " و زوجته " جالاتيا "، و قضا فيه أياماً جميلة مليئة بالحب و السعادة و الهناء وسط طبيعة خلابة، و بهذا فهو رمز للحب و الخيانة.

ب) **الروحي:** و هو المكان الداخلي النفسي لشخص و منزلته عند الآخر، و من أمثل ذلك في المسرحية نجد:

قول " إيسمين " لـ " نرسييس " بإبرازها المكانة الكبيرة " لبجماليون " عند " نرسييس " حيث تقول: « إنني أعلم مكان بجماليون من نفسك »⁽¹⁾.

و أيضاً قول " نرسييس " الذي يبرز فيه مكانة " إيسمين " في قلبه أي حبه لها:

« وعندك أنت وحدك بحثت... لأنني أحسست أنني أحمل جزءاً كبيراً منك هنا... (و يشير إلى صدره و قلبه) »⁽²⁾.

(1) توفيق الحكيم: بجماليون، ص 97.

(2) المصدر نفسه: ص 99.

11) الذاكرة: و تنقسم إلى قسمين هما:

أ) الذاكرة القريبة: و هي الرجوع إلى الخلف (الماضي) بفترة زمنية قصيرة (قريبة) وقد تكررت في المسرحية و من أمثلة ذلك قول " جالاتيا " : « (تتمطى) آه !... لقد نمت طويلاً ! لكأني استيقظ من حلمي الطويل كاد ينسيني الحقيقة... (تنظر حولها) أهذه دارنا؟! ... إنها جميلة... إني أعرفها!... »⁽¹⁾، فبعد دقائق من بث الحياة في " جالاتيا " وبعد أن تفحصت المكان عادت بعد ذلك بذاكرتها إلى الدقائق الأولى لاستيقاظها فبدت وكأنها تعرف الدار منذ زمن طويل.

أيضاً قول " إيسمين " عن " بجماليون " مخاطبة " نرسييس " : « لقد أبصرته عند معبد قينوس، أمام المذبح، يعد لها القرابين... »⁽²⁾.

" فإيسمين " عادت بذاكرتها إلى حوالي الساعة أو بضع ساعات التي رأت فيه " بجماليون " في معبد " قينوس " و أخبرت بذلك " نرسييس " .

ب) الذاكرة البعيدة: و هي الرجوع بالذاكرة إلى الوراء بمدة زمنية طويلة، كأن يتذكر ما حدث في صغره، كقول " بجماليون " : « كيف يمكن أن تكون غائبة؟!... إنك حاضرة دوماً في ذهني... حاضرة منذ... منذ أمد بعيد... »⁽³⁾.

فهنا " بجماليون " يعود بذاكرته إلى الفترة التي حلم " بجالاتيا " و قام بنحتها.

و كذلك قول " إيسمين " لـ " نرسييس " : « فهو الذي وجدك طفلاً رضيعاً عند جدول من جداول هذه الغابة، فأواك، و رضعك من لبان المعز و رباك »⁽⁴⁾.

و هنا نجد أن " إيسمين " أعادت " نرسييس " بذاكرتها إلى فترة طويلة، الفترة التي وجد " بجماليون " " نرسييس " طفلاً صغيراً في الغابة فقام بتربيته.

(1) توفيق الحكيم: بجماليون، ص 48.

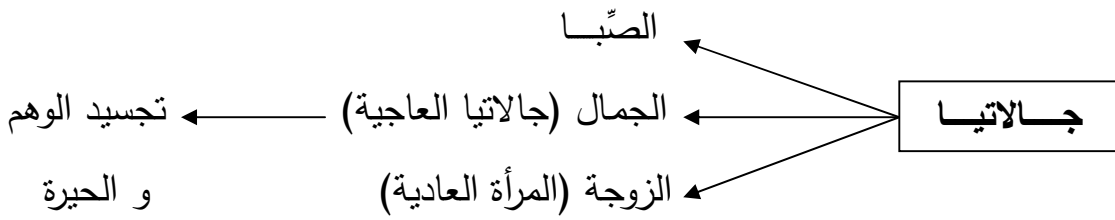
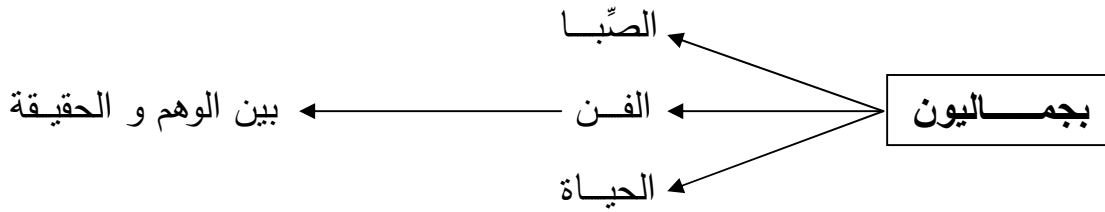
(2) المصدر نفسه، ص 30.

(3) المصدر السابق، ص 50.

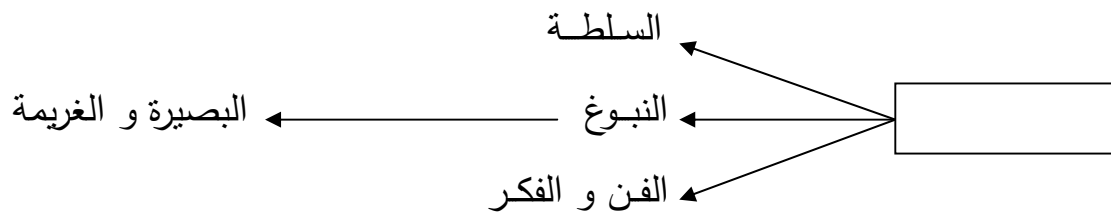
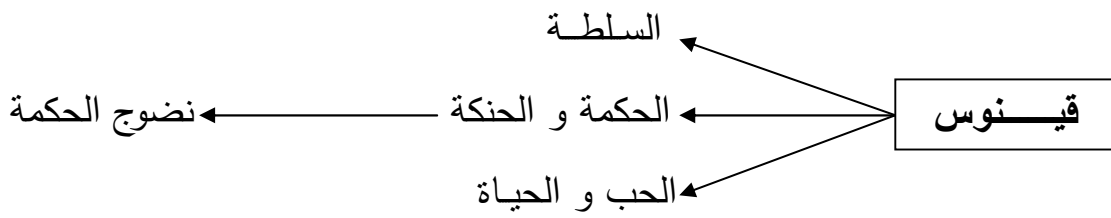
(4) المصدر السابق، ص 97.

2/ التحليل السيميائي للشخصيات:

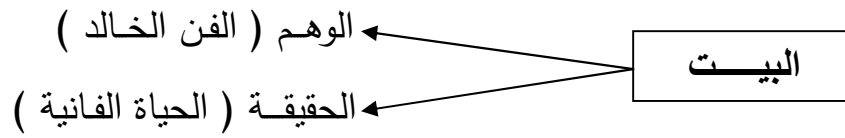
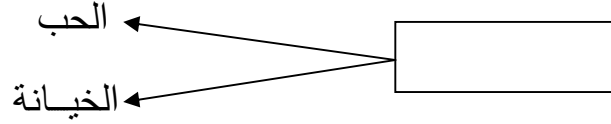
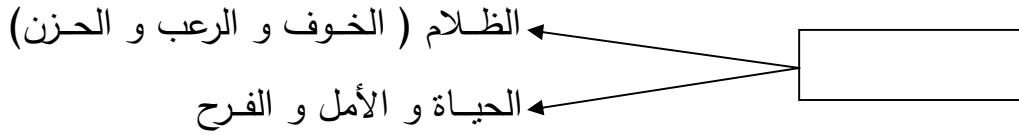
أ) مخطط الشخصيات الرئيسية:



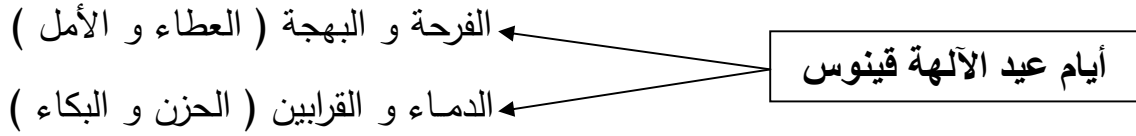
ب) مخطط الشخصيات الثانوية:



ج (مخطط المكان:



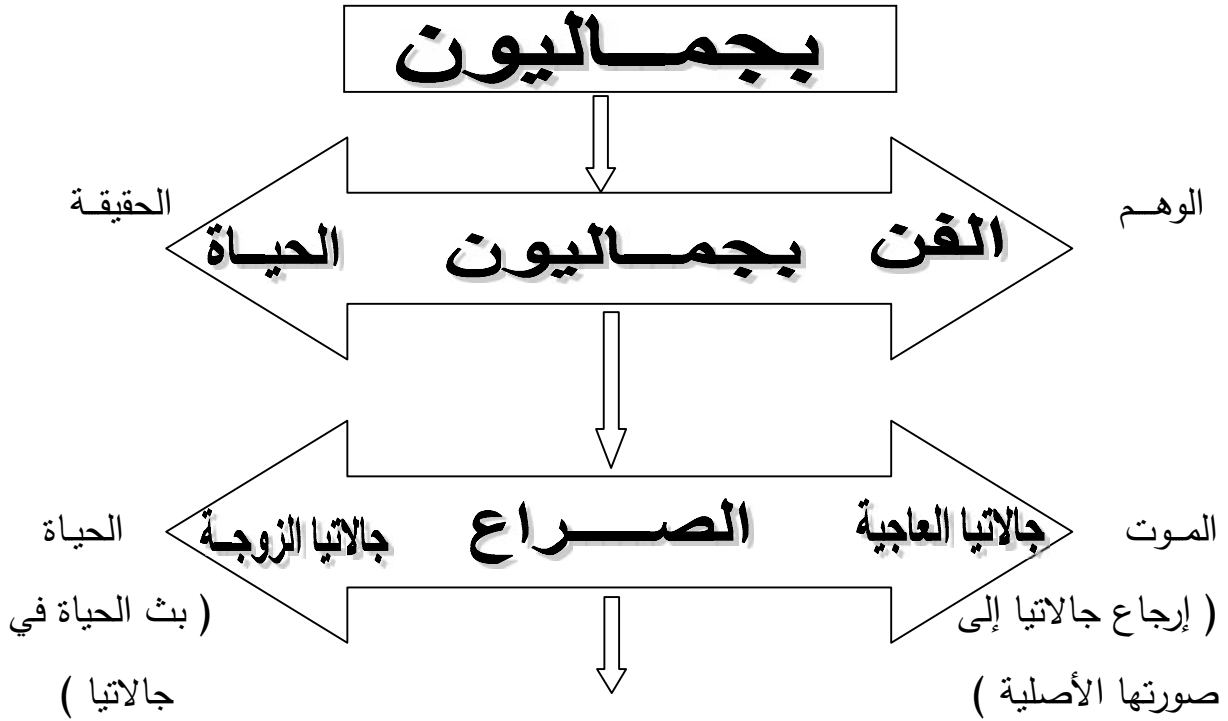
ج (مخطط الزمان:



3/ التحليل الشخصي لأبطال المسرحية:

جالاتيا	بجماليون
<p>البعد الرمزي: - جالاتيا العاجية رمز الجمال الخالد و الفن الكامل.</p> <p>- جالاتيا الزوجة: المرأة العادية، البسيطة لها عواطف و نقائص كغيرها.</p> <p>النهاية: نزع الحياة منها.</p>	<p>البعد الرمزي: رمز الفن</p> <p>- فنان عبقرى في صنع التماثيل.</p> <p>- رجل مضطرب بين العاطف و العقل</p> <p>النهاية: المرض ثم الموت.</p>

القاعدة التحويلية في المسرحية: و هي قاعدة لسانية تتوافر عليها البنية و هي تتيح تغيرات معينة، قد تكون محكومة بالبنية الرئيسية⁽¹⁾.



* أحداث البطل تؤدي إلى العقدة الرئيسية، فمجموع الأحداث التي يقوم بها البطل كلها تتضمن صراع بين القلب و العقل أي صراع داخلي بين فنه الخالد المتمثل في التمثال وبين حبه للحياة المتمثل في جالاتيا الزوجة، مصدر الدفاء و الحنان.

(1) هيثم سرحان: الأنظمة السيميائية، دراسة في السرد العربي القديم، ص 123.

المبحث الرابع: نظرية التلقي:

تمهيد.

1/ نظرية التلقي في مسرحية بجماليون لتوفيق الحكيم.

2/ مفعول القراءات في المسرحية.

3/ خلاصة.

تمهيد:

توجه الاهتمام في الدراسات الأدبية إلى المؤلف و النص الأدبي فترات طويلة قبل أن يبدأ التفكير و الاهتمام بالمتلقي، و أقرت الدراسات الأدبية المهمة بالمتلقي أن التلقي (القراءة، المشاهدة، الاستماع) عملية حيوية و ليس مجرد عملية آلية، حيث لا تقل أهميته أحياناً عن الكتابة نفسها، و لهذا جاءت نظرية التلقي لتكمل ما أغفلته البنيوية ومناهج دراسية أخرى، و لتتقل مركز الاهتمام من جانب المؤلف و النص إلى جانب النص والقارئ وصولاً إلى القارئ المتلقي، حيث دارت معظم الدراسات النقدية منذ بدايات القرن العشرين وصولاً إلى الآن حول عملية القراءة و التفسير و التلقي و الاستجابة و كلها مصطلحات أصبحت تطرح بين أوروبا و أمريكا وصولاً إلى المتلقي العربي.

1/ نظرية التلقي في مسرحية بجماليون لتوفيق الحكيم:

إذا كانت القراءة سيرورة دلالية ثانية تتبني أطروحتها من خلال تعاملها مع الكتابة - و من حيث هي سيرورة دلالية أولى - فإنها مطالبة بممارسة نقد متعدد يتجه نحو النص الأدبي، و نحو كل مجمل ما يتعلق به، وصولاً إلى نقد ذاته في نهاية المطاف.

غير أن هذه الممارسة تتطلب جرأة فكرية و يصعب تصور إمكانية وجودها من أجل وصل ما انقطع بين الكاتب و متلقيه، قدم " توفيق الحكيم " لمسرحية " بجماليون " بمقدمة من خمس صفحات، حاول فيها موضحة " بجماليون " ضمن تجربته المسرحية التي تؤكد ريادته للمسرح العربي، و تعريف متلقيه النموذجي بمجموعة من المعطيات المتصلة بالمسرحية من جوانب مختلفة، و توضيح بعض الهواجس الكبرى و هو يتحول من نمط في الكتابة المسرحية على نمط آخر هو المسرح الذهني.

قبل كتابة " بجماليون " كان توفيق الحكيم - كما صرح بذلك - قد أمضى عشرين عاماً و هو يكتب للمسرح بالمعنى الحقيقي « و المعنى الحقيقي للمسرح هو الجهل بوجود المطبعة » (1).

(1) توفيق الحكيم: بجماليون، ص 11.

و هذا معناه أن المسرح الحقيقي يتوجه إلى الركح من حيث هو فضاء الفعل المسرحي المتخيل، و من خلال الركح إلى المتلقي ليس من حيث هو قارئ بل من حيث هو مشاهد. أما أن تتوجه المسرحية إلى العين القارئة فهذا معناه أنها تتوجه إلى ركح مجرد يشكله التخيل في ذهن المتلقي، بعيد عن الركح الحقيقي، و عن المسرح الفعلي و تقاليده. و بقدر ما ينسحب هذا الكلام على " بجماليون " ينسحب أيضاً على مسرحيات أخرى قبلها و بعدها (أهل الكهف، شهرزاد، أوديب).

« إن توفيق الحكيم إذ يعادل بين وجود المسرح الحقيقي و غياب المطبعة، يعادل بين المسرح الفعلي و الخشبة من حيث هي المعادل الرمزي للحياة بعمقها و تلقائيتها و حيويتها. و بهذه المعادلة يؤكد المقولة الأرسطية الجوهرية التي تربط المسرح بالفعل، فحيثما يوجد المسرح توجد الدراما التي تتطلب الفعل المشخص و المعاينة الفعلية من قبل الجمهور لكي تعمل كينونتها.

و بهذا المعنى، فإذا كانت النصوص الأدبية بسيرورات دلالية لا تتجسد دلاليًا إلا في القراءة ⁽¹⁾، فإن النص المسرحي هو الآخر سيرورة دلالية تتجسد في التشخيص ثم في المشاهد.

فما الذي صوغ لتوفيق الحكيم أن يبتعد عن المسرح الحقيقي ليرتد إلى مسرح آخر غير حقيقي، ما دام مجرد مسرح ذهني غير قابل لتمثيل ؟ هل لأن شروط وجود هذا الخطاب كما تصورها غير متوفرة بعد مصرياً و عربياً.

لقد استعرض توفيق الحكيم مبررين إثنين في هذا السياق ليغض الظرف قصداً عن مبررات أخرى تاركاً لمتلقيه المجال للبحث و التأويل.

أ/ **يتعلق الأول:** بمضمون المسرح الذهني الذي يجعل الممثلين أفكاراً تتحرك في المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرموز...تصارع الزمن و المكان و الملكات.

(1) أسامة بوطالب: هيرمينوطيقا المسرح، لعبة السلطان نموذجاً، عالم الفكر، عدد 3، مجلد 37، يناير/مارس 2009،

ب/ **يتعلق الثاني:** بشكل إخراج هذا النوع من المسرح الذي يتطلب مهارات إبداعية غير متوفرة، « هكذا انتهى بي الأمر إلى السعي لدى القائمين بشأن الفرقة القومية حتى أوقفوا تمثيل أهل الكهف إلى اليوم »⁽¹⁾.

و انطلاقاً من هذين المبررين يقترف " توفيق الحكيم " خطأ مقصوداً في تجنيس مسرحياته الذهنية التي ألفها مسرحيات و سماها روايات.

لقد تصالح مع المطبعة و تخاصم مع الخشبة و وجه قراءه إلى القراءة، بدل المشاهدة فما الذي تعنيه هذه الانعطافة الخائبة من قبل مسرحي قدير، و رائد الكتابة المسرحية العربية؟

إن ارتداء " توفيق الحكيم " إلى مسرح الذهن يمثل تراجع إلى الخلف من أجل ضمان التوازن الذي يمكن من إعادة الانطلاق الفعلي للمسرح بصورة جديدة، و يرجع سبب هذا التراجع إلى وعيه بعجز المسرح الحقيقي عن توطين ذاته في سياق ثقافي، و اجتماعي، و سياسي، كان ما يزال بعيداً عن التمدن الذي يسمح للمسرح بالتشكل و التطور، و معلوم أن المجتمع المؤسس و المؤسس على التعاقد هو الذي شكل الإطار الطبيعي للمسرح من أثينا إلى روما إلى باريس، إلى المكان بحمولاته المختلفة هو الذي يعين هوية الحقل و يخوله الحق في التعبير عنها.

و إذا كان المسرح من حيث هو فعل تكميلي يشترط حضور متكلم شديد الارتباط بالزمان الآن، فإنه من حيث هو فعل جسدي شديد الارتباط بالمكان / الهناء، و لذلك يشتق هويته و شكله الإبداعيين من هويته الآن و الهنا و من شكليهما و مضمونيهما.

إن ارتداد " توفيق الحكيم " في " بجماليون " غلى الأسطورة اليونانية ارتداد إلى منبع من المنابع الأصلية للمسرح، و ذلك من أجل بناء خريطة طريق طويلة لتذوق المسرح أولاً ثم لغرسه في فضاء المجتمع العربي في العصر الحديث.

(1) توفيق الحكيم: بجماليون، ص 14.

و إذا كان " توفيق الحكيم " كغيره من المثقفين الليبراليين العرب في بدايات القرن العشرين - مهووساً بالثقافة الغربية - فإذا ما صوغ له عودته الخائبة بصورة مضاعفة إلى مسرحه الذهني هو عدم إيجاده لوسيط ينقل مثل هذه الأعمال إلى الناس غير المطبوعة والحديث عن الوسيط هنا حديث عن الكاتب النموذجي الثاني المخرج الذي يستطيع تحيين العمل الذهني، و تشخيصه بصورة تجعله قادراً على الاستجابة لآفاق انتظار المتلقي النموذجي، و في غياب هذا الكاتب النموذجي الثاني، و في حضور كُتّاب واقعيين كثيرين تجشم " توفيق الحكيم " عناء الكتابة المسرحية، و منع المسرحيين من تمثيل أعماله الذهنية و اتجه إلى المطبعة التي تستطيع مخاطبة الكاتب و القارئ النموذجيين في المستقبل عوض الخشبة التي تحاور المشاهد الآن و هنا.

تكشف مقدمة " توفيق الحكيم " عن وعيه بأزمة الإبداع المسرحي في عصره وبالأسئلة التي كانت تطرحها مرحلته التاريخية، و التي كانت دون الأسئلة التي كان يود طرحها و لعل هذا ما يفسر انعطافاته الخائبة نحو مسرح يتشخص داخل الوجدان و الذهن، و خارج الخشبة، و إذا كان " شكسبير " في " هاملت " قد كتب المسرح في المسرح و للمسرح فإن " توفيق الحكيم " في مسرحه الذهني كتبه في الذهن بعيداً عن الهنا و الآن و اللحن، أي بعيداً عن التشخيص و قريب من الحكي الذي لا يتطلب أكثر من راوي يتكلم، و في أحسن الأحوال يكتب و متلقي يسمع، و في أحسن الأحوال يقرأ و لا يشاهد، و بهذا المعنى وتبقى المطبعة في حد ذاتها وسيطاً واهياً و واهماً ما دامت لا تستطيع نقل خطاب مكتوب كتابة فعلية، و موجه إلى عين قارئة ثم مشاهدة في زمن مستقبلي ما.

و إذا كانت مجموع المسرحيات الذهنية " توفيق الحكيم " تتمحور حول الموضوع المأسوي الكبير الذي يأخذ في كل مسرحية مضمون معين، فإن الموضوع المأسوي الأكبر يبقى - كما نشي به هذه المقدمة - هو الموضوع المسرحي في حد ذاته، سواءً ككتابة ثانية أو كتلقي، أو ككينونة مجتمعة لا تستطيع أن تكون أو تستمر بدونه.

* و ملخص القول: أن عملية التلقي في المسرح تُعد العرض المسرحي مواجهة بين مرسل جماعي يتمثل في كاتب النص و مخرجه و الممثلين، و بين المتلقي الجماعي المتمثل في الجمهور، الذي قد يكثر أو يقل لأسباب عديدة منها جودة العمل بالدرجة الأولى، و هذه الجودة يصنعها من أسميناهم بالمرسل الجماعي، و قد فسر " توفيق الحكيم " اهتمامه بالمسرحية كنص لا كعرض لضعف التمثيل في بلاده، و المسرح يمكننا حصره من حيث هو عملية تواصل في ثلاثة عناصر هي: المرسل (الكاتب، الممثل في حالة العرض) العمل الفني (المسرحي كنص، العرض)، المتلقي (القارئ، المشاهد).

2/ مفعول القراءات في المسرحية:

(أ) تأثير شخصية " توفيق الحكيم " على أحداث المسرحية:

قصد الحكيم في هذه المسرحية إلى تصوير الصراع الدائر بين الفنان و صنعته، بين حبه للفن ممثلاً في التمثال، و حبه للحياة ممثلة في المرأة، و مشكلة الفن و الحياة من المشاكل الكبرى التي تعترض الإنسان في الحياة، و حاول الحكيم معالجتها متسائلاً: هل هناك أفضلية للفن على الحياة أم أن الصراع بينهما لا يستقر على قاعدة معينة ؟ فقد كشفت المسرحية عن تجربة القلق في حياة " الحكيم " في تلك المرحلة من عمره، و عكست طريقة تفكيره حيث لم يكن يثق بالمرأة حيث فيها بذرة الاختلال الأخلاقي.

(جالاتيا هربت مع نرسييس الذي كلفه بجمالين بحراسة التمثال)، كما كان يرى في العمل شيئاً كئيباً لا جمال فيه، (جالاتيا تبدو بشعة و هي ترتب البيت و تتظفه و تلتزم بقوانين المجتمع)، ذلك أن العمل الراقى هو العمل الفكري الذي يقوم به الفنان.

و قد واجه الحكيم في هذه المسرحية مشكلة الهوية العميقة بين كمال الفن، و هو خاوٍ عقيم ونقص المادة و الحياة و هو خصب و نابض بالدفء، و صور حيرة الفنان العبقرى الذي أخرج التمثال في أروع صورة و نفثت فيه " فينوس " الحياة استجابة لطلب الفنان، لكن الفنان بمرور التجربة تفتن إلى أن الآلهة أفسدت عمله، لأنها حبست جالاتيا في سجن الزمان والمكان، و نزلت بها من كمال الفن المثالي إلى نقص الحياة المادية، و لهذا جعل

الحكيم بطله يضيق بنقص المادة و يندم على صلاته الأولى و يصلي ثانية لتسترد الآلهة هبة الحياة و يسترد الفنان ما صنع من كمال الفكر و الفن.

و لم يبتعد " توفيق الحكيم " عن أجواء الأسطورة، بل نجد تفاصيلها حاضرة بين صفحات المسرحية، و لكنه أضفى عليها الكثير من سمات الحياة الواقعية، حيث لم يكتفي بالأسطورة التي تقول بأن " بجماليون " تزوج من " جالاتيا "، و بأن السعادة ظلت ترفرف بأجنحتها على حياتها، و أنهما أنجبا طفلاً يدعى " بافوس " و لكنه أضاف إليها بعض التفاصيل التي تجعلها تتسم بواقعية الحياة اليومية لتصل بها إلى التوتر، و تدفع " بجماليون " إلى المقارنة بين المرأة العادية التي تحمل المكنتسة، و بين التمثال الذي أراد له أن يكون كاملاً منزهاً عن كل النقائص.

و يوصلنا هذا كله إلى أن نقف على النتيجة التي كان الحكيم يود التأكيد عليها:

- إيثار الحكيم للفن على الواقع و محاولة تأكيد هذه الفكرة من خلال الصراع الذي عاشه " بجماليون " حيث عجز عن تقبل الواقع، فأثر الانتصار للفن منتصراً بذلك لقضية الفن للفن.

- نظرة توفيق إلى المرأة، التي حاول أن يجسدها من خلال " بجماليون " الذي ينفر من المرأة و الرجوع إلى الفن، ذلك أن الحكيم كان دائماً يرى المرأة ملهارة للفن، صارفة عنه. فقد جسدت مسرحية " بجماليون " أعماق " الحكيم " و ما يدور فيها من صراع حول علاقته بالمرأة، التي يرى أن الارتباط بها يشكل خطراً على الفنان و يهدم الفن، فهو يتفه المرأة ويرى أن نظرتها إلى الحياة محدودة لذلك جعلها مصدر شقاء للفنان الذي رأى فيه الحكيم ذاته هو.

3/ خلاصة:

لقد ساهمت الأسطورة في تشكيل فضاء الحديث بأجناسه المختلفة (شعر، قصة مسرح) و هذا ما تبين خلال حديثنا عن مسرحية " بجماليون " عند " بيرنارد شو " و توفيق الحكيم حيث أن " بيرنارد شو " تأثر بالأسطورة اليونانية القديمة، و كذلك " توفيق الحكيم " الذي تأثر بالأسطورة اليونانية و بمسرحية " شو " بالرغم من الاختلاف الظاهر بينما الذي يعود إلى بعد كل منهما أو قربه من الأسطورة، و من الطبيعي أن يؤثر السابق باللاحق خاصة أن كلا الكاتبين كتبا في جنس أدبي واحد هو الفن المسرحي، و لاشك أن " توفيق الحكيم " بمعرفته لعمل " بيرنارد شو "، و هذا ما اتضح لنا من خلال ما عقدناه من مقارنات حيث كان هناك تقابلاً في الشخصيات و الأحداث و يعزي هذا لسببين هما:

- السبب الأول: أن كلا الكاتبين قد أخذ من نفس المصدر و هو الأسطورة اليونانية القديمة.

- السبب الثاني: يعود لتأثر " توفيق الحكيم " بـ " بيرنارد شو ".

خاتمة:

ها نحن قد انهينا بحثنا هذا بعد أيام من السهر و التعب، هذا البحث الذي نتمنى أن تستفيد منه الأجيال القادمة و لو بشيء بسيط، و نحن برغم ما بدلناه من جهد إلا أنه لا بد من وجود بعض النقائص، فمن وجد خطأ صححه، فإن أخطأنا فمن أنفسنا و إن أصبنا فتوفيقنا من الله عزّ وجلّ، و قد لاحظنا خلال تحليلنا في هذه الدراسة عدة ملاحظات و استنتجنا عدة نتائج سنحاول تلخيصها في النقاط التالية:

أولاً: نتائج الفصل الأول:

استنتجنا من هذا الفصل بعض الخصائص للمنهج السيميائي و المتمثلة فيما يلي:

(1) أنه منهج داخلي معاين وهذا معناه أنه يركز على داخل النص أي البنية الداخلية للنص على عكس اللسانيات التي تعنى بالشكل الخارجي للنص.

(2) أنه منهج بنيوي حيث أن استقصائنا للمصطلحات الفاعلة في هذا التحليل تبدي لنا أن الاهتمام بداخلات النص إن هو إلا توجه بنيوي و الكلام عن البنية العميقة و السطحية والنظام و العلاقات و اللغة و الكلام و الدال و المدلول، و المركب و الاختلاف كلها مصطلحات ازدهرت في النقد البنيوي و اكتسب كثيراً من الفاعلية في السيميائيات.

(2) المنهج السيميائي هو منهج تأويلي تصويري، فرض نفسه في حقل الدراسات النقدية، لما له من نجاعة تحليلية و كفاءة تشريحية.

(3) من أهم إشكالات الدرس السيميائي تداخل المصطلحات و تشعبها و رواج مصطلحين إثنين هما: (sémiotics) السيميوطيقا و (sémiologie) السيميولوجيا.

ثانياً: نتائج الفصل الثاني:

(1) جمع الحكيم بين المذاهب الأدبية في كتاباته المسرحية، حيث نلمس عنده المذهب الطبيعي و الواقعي و الرومانسي و الرمزي.

(2) تميزت مسرحيات الحكيم بجمال التعبير، إضافة إلى حيوية موضوعها.

3) تزخر مؤلفات الحكيم بالتناقض الأسلوبي، فهي تلفت النظر لأول وهلة بما فيها من واقعية التفصيلات و عمق الرمزية الفلسفية.

4) خاصية تميز مسرح الحكيم الذهني بصفة خاصة و مسرحه الاجتماعي ومسرحه المتصف بطابع اللامعقول، بصفة عامة و هي النظام الدقيق الذي اتبعه في اختياره لموضوعات مسرحياته و تفاصيلها.

كما استنتجنا بعض الخصائص المتصلة بالحكيم والتي جسدها في مسرحية "بجماليون" وهي - إيثار الحكيم للفن على الواقع و محاولة تأكيده هذه الفكرة من خلال الصراع الذي عاشه "بجماليون" حين عجز عن تقبل الواقع، فأثر الانتصار للفن منتصراً بذلك لقضية الفن للفن.

- نظرة توفيق الحكيم للمرأة، التي حاول تجسيدها من خلال "بجماليون" الذي ينفر من المرأة و الرجوع إلى الفن، فقد جسدت مسرحية "بجماليون" أعماق الحكيم و ما يدور فيها من صراع حول علاقته بالمرأة التي يرى أن الارتباط بها يشكل خطراً على الفنان و يهدم الفن.

- لم يبتعد الحكيم كثيراً عن أجواء الأسطورة، بل نجد تفاصيلها حاضرة بين صفحات المسرحية، و لكنه أضفى عليها الكثير من سمات الحياة الواقعية من خلال مقارنة بجماليون بين المرأة العادية الحاملة للمكنسة و بين التمثال الذي أراد له أن يكون كاملاً منزهاً عن كل النقائص.

- نحت الحكيم من الأسطورة اليونانية "بجماليون" شكلاً مكنه من ترجمة أحاسيسه و التعبير عن أفكاره، مستغلاً لغة الأسطورة، الرمزية في الإيحاء، و أدار حواراً بمهارة فائقة. و الخلاصة النهائية التي يمكن أن نجعلها قاعدة هي أن كل ما هو على خشبة المسرح يمكن تحليلها سيميائياً و المضمرة لازال واسعاً لغيرنا لإزالة أشياء و إضافة أشياء جديدة و الله وليّ التوفيق.

قائمة المصادر

و المراجع

قائمة المصادر و المراجع

القرآن الكريم.

المصادر و المراجع:

- 1- إبراهيم حمادة: طبيعة الدراما، دار المعارف، مصر، دون طبعة، دون تاريخ.
- 2- إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، مطبعة التعااضدية العمالية للطباعة و النشر، صفاقس، العدد الأول، 1986 م.
- 3- ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، دار الفكر، الطبعة الثانية، 1979.
- 4- ابن منظور: لسان العرب، دار النشر، بيروت.
- 5- ابن هلال العسكري: الفروق في اللغة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، الطبعة الرابعة، 1963.
- 6- أحمد زلط: مدخل إلى علوم المسرح، دراسة أدبية فنية، دار الوفاء للطباعة و النشر، الطبعة الأولى، 2001.
- 7- أحمد مختار عمر: علم الدلالة، كلية دار العلوم، الطبعة الأولى، 1980.
- 8- أحمد يوسف خليفة: مدخل إلى الأدب العربي الحديث في المهجر الإسباني، دار الوفاء للنشر، الإسكندرية، الطبعة الأولى، 2006.
- 9- إريك بنتلي: الحياة في الدراما، دون طبعة، دون تاريخ.
- 10- أسامة بوطالب: هيرمونيوطيقا المسرح، لعبة السلطان نموذجاً، عالم الفكر، العدد الثالث، 2009.
- 11- الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة المعاني و البيان و البديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دون طبعة، دون تاريخ.
- 12- أمينة رشيد: السيميوطيقا مفاهيم و أبعاد، مجلة فصول، العدد الثالث، 1981.
- 13- إيمان محمد أمين الكيلاني: بدر شاكر السياب، دراسة في أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر، الطبعة الأولى، 2008.

- 14- توفيق الحكيم: بجماليون، دار مصر للطباعة، دون طبعة، دون تاريخ.
- 15- توفيق الحكيم: زهرة العمر، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1975.
- 16- توفيق الحكيم: عودة الروح، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 1985.
- 17- توفيق الحكيم: فن الأدب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 1973.
- 18- جان بيار فيرنان و بيير فيدال ناكيه: الأسطورة و التراجيديا في اليونان القديمة، تر: حنان قصاب حسن، الطبعة الثانية، 199؟.
- 19- حميد علاوي: نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، موخم للنشر، الجزائر، دون طبعة، 2008.
- 20- حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي، الأدب الحديث، دار الجيل للنشر، بيروت، لبنان، دون طبعة، 2005.
- 21- حنون مبارك، دروس في السيميائيات، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، دون طبعة، 1987.
- 22- دانيال تشاندلز: أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، المنطقة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 1975.
- 23- رشيد بن مالك: البحث السيميائي المعاصر، مجلة السيميائية و النص الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية و آدابها، 17/15 ماي 1995.
- 24- رولان بارت: درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، المغرب، الطبعة الثانية، 1986.
- 25- سالم سليمان الخمّاش: المعجم و علم الدلالة، موقع لسان العرب.
- 26- سلطان بن محمد القاسمي: الأعمال المسرحية، عودة هولكو القضية و الواقع، الطبعة الأولى، 2008.

- 27- سناء حميد البياني: قواعد النحو العربي في ضوء نظرية النظم، دار وائل للنشر، الطبعة الأولى، 2003.
- 28- عادل فاخوري: السيمياء عند بيرس، مجلة الدراسات العربية، العدد السادس، أبريل 1986.
- 29- عبد العزيز بن عبد الله: التعريب و مستقبل اللغة العربية، معهد البحوث و الدراسات العربية، دون طبعة، 1975.
- 30- عبد العزيز عتيق: علم المعاني، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دون طبعة، دون تاريخ.
- 31- عبد القادر بوشريفة و حسين لاهي: علم الدلالة و المعجم العربي، دار الفكر للنشر، الطبعة الثانية، 1409 هـ / 1989 م.
- 32- عبد الله إبراهيم: التلقي و السياقات الثقافية، دار الكتاب الجديد، دار أويا للنشر، الطبعة الأولى، 2000.
- 33- عز الدين إسماعيل: قضايا الإنسان في الأدب المعاصر.
- 34- علي أبو المكارم: الجملة الفعلية، مؤسسة المختار، القاهرة، الطبعة الأولى، 1428 هـ / 2007 م.
- 35- علي بن محمد الجرجاني، تعريفات، دار الكتاب المصري، القاهرة، الطبعة الثانية، 1991.
- 36- قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أحسن الإرسالات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر، دون طبعة، دون تاريخ.
- 37- مارسيلو داسكال: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، تر: حميد الحمداني و آخرون، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، دون طبعة، 1987.
- 38- ماري إلياس و حنان قصاب: المعجم المسرحي، مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض، مكتبة لبنان، بيروت، الطبعة الأولى، 1997.

- 39- محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، القاهرة، 1996.
- 40- محمد مصطفى هدارة: بحوث في الأدب العربي الحديث، دار النهضة العربية للنشر، بيروت، لبنان، دون طبعة، 1994.
- 41- مولوين ميرشنت، كليفورد لينتش: الكوميديا و التراجيديا، تر: علي أحمد محمود، عالم المعرفة، يناير 1978.
- 42- مي التلمساني: قراءة في المسرح، دار Editions Sociales، الطبعة الأولى، 1977، الطبعة الثانية، 1996.
- 43- نور الهدى لوشن: مباحث في علم اللغة، و مناهج البحث اللغوي، جامعة الشارقة، دون طبعة، 2008.
- 44- هيثم سرحان: الأنظمة السيميائية: دراسة في السرد العربي القديم، دار الكتاب الجديد المتحدة، الطبعة الأولى، 2008.
- 45- يوسف غازي: مدخل إلى الألسنية، منشورات العالم العربي الجامعية، دمشق، الطبعة الأولى، الفصل الرابع.