سلطنة عمان– جامعة نزوى

كلية العلوم والآداب– قسم اللغة العربية وآدابها

الدراسات العليا

مسرحية "البئر" لآمنة الربيع

"دراسة سيميائية"

إعداد:

ثريا بنت علي بن صالح اليزيدية

الرقم الجامعي/١٠٦٠١١٠٩

رسالة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

تخصص: (النقد الأدبي)

إشراف:

أ.د: صلاح الدين بوجاه

٢٠١٧/٢٠١٦م

الإهداء :

إلى روح أبي الغالي، الذي علمني أن الإرادة طاقة المستحيل.

إلى قلب أمي، مرافئ السعادة والدعاء.

إلى شموع روحي المتقدة: زوجي سعيد، وطفليّ أحمد و أروى.

إلى شقائق عمري أخواتي وأخويّ، عالم من الجمال و الأمنيات.

وإلى مسافر خبأ – ذات سفر – فراشة في جيبه، وخطّ مداراتها.

إليكم جميعا أهديكم ثمار ما جنيت

الشكر والتقدير:

أتوجه بالشكر الجزيل، والتقدير العميق إلى أستاذي الفاضل الاستاذ الدكتور صلاح الدين بوجاه، الذي أحاطني بفضله وكرمه، وأرفدني بمعين علمه، وكان نعم المعلم والموجه والمعين.

كما أتوجه بباقات الشكر لأعضاء لجنة المناقشة، وكل من ساندني في إتمام هذا العمل.

الفهرس والمحتويات:

	الموضوع	الصفحة
	الاهداء	ب
	الشكر والتقدير	ج
	فهرس المحتويات	د
	الملخص باللغة العربية	ز
	الملخص باللغة الانجليزية	ط
	المقدمة	١
	مدخل نظري: سيمياء المسرح	
	أولا: سيمياء المسرح: النشأة والمفهوم	٦
	ثانيا: العلامة المسرحية: الوظيفة و الخصائص	١٩
	الفصل الأول: دراسة سيميائية لنص مسرحية "البئر"	
	– نص مسرحية البئر	٤٠
	– العناصر الدرامية في نص "البئر"	٤١
أ)	**المبحث الأول: سيمياء النص الموازي في نص "البئر"**	٤٤–٦٠
	١– سيمياء العنوان	٤٤
	٢– سيمياء الإرشادات	٥٣
ب)	**المبحث الثاني: سيمياء الشخصية**	٦١–٧٨
	– دلالة أسماء الشخصيات	٦٣
	– ملامح شخصيات البئر	٦٥
	– النموذج الفاعلي	٦٩
	– أنماط الشخصية في مسرحية "البئر"	٧٥
ج)	**المبحث الثالث: سيمياء الفضاء الدرامي في نص "البئر"**	٧٨–٩٨

	– الأماكن المفتوحة	٨٠
	– الأماكن المغلقة	٨٨
	– فضاءات نص "البئر"	١٣٦
٤–	الفصل الثاني: سيمياء المسموع والمرئي في عرض مسرحية " البئر"	
أ)	– عرض مسرحية البئر و التيار التجريبي	١٠٠–١٠٥
ب)	**أولا: سيمياء أداء الممثل في عرض "البئر"**	١٠٦– ١٢٠
	– أوضاع الجسد	١٠٨
	– الحيز الشخصي	١١١
	– الإحالات المكانية	١١٣
	– الإيماءة ولغة الصمت	١١٦
	– الجنسانية	١١٧
ج)	**ثانيا: سيمياء سينوغرافيا عرض "البئر"**	١٢١–١٤٧
	– عناصر السينوغرافيا في عرض مسرحية "البئر"	١٦٩
	– الديكور	١٢٣
	– الاضاءة	١٢٩
	– الأزياء	١٣٥
	– الموسيقى والمؤثرات الصوتية	١٤٠
د)	**ثالثا: سيمياء الفضاء الركحي لعرض "البئر"**	١٤٨–١٥٨
	١– الصورة المسرحية في فضاء عرض "البئر"	١٥٠
	– الصورة اللغوية	١٥١
	– صورة الممثل	١٥١
	– الصورة الضوئية	١٥٤
	٢– فضاءات عرض "البئر"	١٥٥
	رابعا: العلامة الإشهارية	١٥٩

	خامسا: سيمياء التلقي	١٦١
	– التلقي و إنتاج المعنى في عرض "البئر"	١٦٢
	– المنجز النقدي لمسرحية "البئر"	١٦٥
	الخاتمة	١٧٠
	المصادر والمراجع	١٧٤

ملخص:

إن مسرحية "البئر" نموذج خصب للتحليل السيميائي، فإلى جانب تقنية الكتابة التي وظفت فيها الكاتبة الرموز والدلالات و انزياحات اللغة، يجئ العرض الركحي ليبعث الحياة في جسد النص معتمدا على خصائص المسرح التجريبي، فرغم سير المخرج على خطى الكاتبة، والتزامه برؤاها الإخراجية التي أوضحتها من خلال الإرشادات المسرحية، إلا أنه استطاع أن يقدم نصا فرجويا حافلا بالرموز والدلالات.

و من هنا جاءت أهمية هذه الدراسة التي تسلط الضوء على الخطاب المسرحي في نموذج من المسرح العماني، من خلال تقديم قراءة سيميائية للنص والعرض معا، حيث تفتقر مكتبتنا العربية إلى مثل هذه الدراسات النقدية التي تعمق فهمنا للأدب المسرحي من جهة، و فهمنا لأدوات المنهج السيميائي و كيفية تطبيقه في أدب المسرح من جهة أخرى.

تناولت الدراسةُ المسرحيةَ نصا وعرضا معتمدة على ما يتيحه لها المنهج السيميائي من آليات تحليل، وقراءة تأويلية، و ما يتمتع به المنهج من خصائص التحليل البنيوي و الخطابي المحايث، لهذا تمكنت من الغوص في عوالم النص والعرض، واستوفت عناصر النصين معا.

انقسمت الدراسة إلى مدخل نظري و فصلين، تناول المدخل النظري نشأة سيمياء المسرح ومفهومها و مراحل نشوئها وفق التحقيب الذي وضعه طاديوز كاوزان، مع توضيح لجهود حلقة "براغ"، و أزمة المصطلح في النقد السيميائي العربي، و خصوصية العلامة المسرحية من حيث التصنيف و الوظيفة.

و جاء الفصل الأول بعنوان "دراسة سيميائية لنص مسرحية البئر" و شمل على ثلاثة مباحث هي:

– سيمياء النص الموازي، العنوان والإرشادات المسرحية

– سيمياء الشخصية من خلال تحليل ملامح الشخصيات، و دلالة أسماء الشخصيات، و النموذج الفاعلي، و أنماط الشخصية في المسرحية.

– سيمياء الفضاء الدرامي.

بينما اختص الفصل الثالث بتحليل العرض عبر دراسة سيمياء المسموع والمرئي، الذي تمثل في سيمياء أداء الممثل و سيمياء السينوغرافيا بعناصرها الاضاءة و الأزياء و الموسيقى والمؤثرات الصوتية، و سيمياء الفضاء الركحي، و سيمياء العلامة الإشهارية و سيمياء التلقي عبر مفاهيم التلقي و إنتاج المعنى في عرض "البئر"، واستعراض مجموعة من المنجزات النقدية للمسرحية، وختاما تم عرض أهم ما توصلت إليه الدراسة.

Summary:

The theartical literature is considered the highest images of the literary expression as the theatre is linked to the streams of daily life and receiver's emotions and feelings and it also addresses his mind and moves his thought. It is a large field for pumping thought and discussing them. The earlier writers were aware of its importance in changing and education societies and realised the role of the theatre in developing the world literature since the appearance of epics through which the dramatic works were emitted by the Greek.

From here (Because of this) appeared the importance of this which highlights the theartical speech in model from the Omani theater, that's the play of the well (Al Baer) for the play wright Amenh Al Raabea and the director Mohamed Al Hanaey, through presenting semiology reading for the text and the show together. As our Arabian library lacks these critical studies which deepen our understanding for the theatrical literature from one side and our understanding for the tools of the semiologie syllabus and how to apply it in the theatrical literature from the other sid. The critics agree to the difficulty of applying the movie syllabus properly on stage as it extends through tow texts: the writer's text and the director's text.

The play of the well is a fertile model for semiologie analysis as in addition to the writing technology in which the playwright employed symbols and evidences and the insbahat of the language , she deliparatly employed the quality of Tanas as she coped up with the peom of al Baer of Mahmoud Darwish ,this included the title and the narrative way.

The theatrical show of Baer play doesn't have less importance than the text (is of importance as the text) . Although the director followed the playwright steps and his commitment of her direction visions which she explained through the theatrical guidances (directives) ,the director could emit life in the body of the text depending on the features of the experimental current which is considered recently one of the theatrical experiences in the Arab world. Regardless of her modernized thinking resources. Thanks to our study which highlighted on a dynamic literature continueing in growth , is ready to reveal to us deepen conception for the theatrical literature .

The theatrical study through the text and the show depending on what the theatrical syllabus offers her from analysis tools , interpreting reading and what the syllabus has of qualities of speech and building analysis so she could deepen in the world

of text and show and completed (absorbs) the elements of the two texts together.

The study is divided into three sections are: the first section handled through three general searches : the first search : the theatre semiologie, the concept and the origin. She talked about the general semiologie ,its origination , concept and attitudes and the stages of developing the theatre semiologie, according to the planning which was set by Tadeusz Kowzan with showing the efforts of Prague Linguistic Circle this search handled also the Arabian semiologe criticism of the theatre from the crisis of the idiom and the syllabus .

The second search : it talked about the quality of the theatrical mark , as for classification , occupation and features (qualities) .

The third search : the semiologe criticism of the theatre , mechanism and analysis through distinguishing the concepts of criticism ,reading and interpretation. The semiologe features are : Immanent , the speech analysis and the building analysis.

The second section entitled : semiologe study for the text the well (al Baer)play ,analyzing the elements of the text through three searches are :

1- the Semiologie of similar text and this branched into semiologie of the title and semiologie of guidances.

2- Semiologie of personality through the analysis of the characters' features , the evidence of the characters' name and the effective power and the effective model and the personality types in the play.

3- Semiologie of the dramatic space.

The third section handled the show analysis through out the analysis of semiologie, the audio and the seen which is represented in semiologie of the actor performance and semiologie of synoghraphia with its elements : the lightness ,the clothes ,music and the effect sounds and the semiologie of the theatre space. It also handled the analysis of the signal mark ,semiologie receiving through the receiving concepts and the production of the meaning in the well (al Baer)show and showing a collection of critical achievements of the play . finally ,shown the most important of all what the study aimed to

مقدمة:

علـى امتـداد الفضـاء الحضـاري الـذي شـغله المسـرح، بـدءا مـن الكلمـة الملحميـة التـي انطلـق منهـا مصـلحو الإغريـق، وانتهـاء بتيـارات المسـرح الحديثـة التـي عاصـرت بسـخاء إيقـاع الحيـاة، أثبـت المسـرح حضـوره فـي الحيـاة الإبداعيـة للإنسـان، و قدرتـه علـى التعبيـر عـن احتياجاتـه النفسـية. إن الملفـت للنظـر عنـد دراسـة تـاريخ المسـرح حركتـان فاعلتـان فـي نشـوئه وارتقائـه، فعـل التأسـيس وحتميـة التجديـد، فالتأسـيس هـو زمـن الفكـرة والرؤيـة، ووضـع النظريـات، بينمـا التجديـد هـو تحقيـق رغبـة الحيـاة فـي الاسـتمرار، هـو وفـاق طبيعـي مـع الأشـياء حولنـا، بـل هـو إيقـاع الحيـاة غيـر القابـل للتبـاطؤ والتراخـي؛ لهـذا فالتيـارات المسـرحية قائمـة علـى إرث إنسـاني، إرث متـراكم مـن الخبـرات والأفكـار و الفلسـفة، إرث ممتـد منـذ مـا قبـل مـيلاد المسـيح بكثيـر، وهـذا الإرث هـو مـا يجعـل المسـرح فنـا وأدبـا قـادرا علـى الانسـجام مـع طبيعـة النمـو والتغييـر والتـأثير فـي الأشـياء، وبالتـالي قـادرا على الإسهام في الحضارة الإنسانية والتاريخ الإبداعي.

مسـرحية "البئـر" للكاتبـة العمانيـة آمنـة الربيـع، والتـي أخرجهـا المخـرج العمـاني محمـد الهنـائي، ترفـد مـن ذلـك الـوعي بقابليـة الأشـياء للتغيـر، و قـدرة المسـرح علـى مجاراتهـا ورصـده لصـخب الحيـاة بـداخلنا، لهـذا جـاءت الدراسـة لتسـلط الضـوء علـى طبيعـة الإبـداع والتلقـي عنـد الإنسـان العمـاني، متسـائلين إلـى أي مـدى يمكـن لهـذا المسـرح الفتـي، و الـذي لـم تتجـاوز معرفتنـا بـه عـام ١٩٨٠م، إلـى أي مـدى يكـون قـادرا علـى حمـل رسـالة المسـرح و التعبيـر عـن الـذات العمانيـة فـي كـل أحوالهـا؟ هـي الـذات نفسـها التـي رأت مـن المسـرح نافـذة للتعبيـر عـن احتياجاتهـا الوجدانيـة والفكريـة علـى السـواء، وهـي تطـل علـى واقـع نهضوي في أول معرفة لها بهذه التجربة الجديدة.

إن واقع حداثة التجربة، وقلة الدراسات المسرحية التي تتناول المسرح العماني بالدراسة والتحليل، تجعل من هذه الدراسة إضافة جديدة في مكتبة المسرح العماني، إذ لم نستطع الوصول إلى دراسات أكاديمية اختصت بتحليل ودراسة نماذج من المسرح العماني نصا وعرضا، كما أنه لم يسبق دراسة نص "البئر" إلا في حدود مقالات و دراسات تناولته ضمن ظواهر مسرحية بعينها، و في هذا الجانب نود أن نلفت النظر إلى مصدر معرفي للمسرح العماني وهو (مهرجان المسرح العماني) والذي يقام كل سنتين، حيث تقام على هامشه العديد من الندوات وتعرض العديد من أوراق العمل، وجلسات نقدية للعروض.

إن مسرحية "البئر" قائمة على تقنية الفكرة والصورة والحركة والغناء، يرفدها التيار التجريبي بإمكانات عالم الصورة، و الفضاء الاحتفالي، مما يفرض علينا قراءة جديدة، بوعي نقدي جديد؛ لهذا وجدنا المنهج السيميائي الأنسب لهذه الدراسة، لكونه قادرا على الإحاطة بجوانب التحليل في النص الدرامي و العرض معا، ويهتم ببنائهما الشكلي، و التنظيم الداخلي للأنساق الدالة التي يتألفان منها، كما يعنى بسيرورة الدلالة، و الكيفية التي ينتج بها صناع الفرجة و الجمهور المعنى.

تمتد الدراسة عبر مدخل نظري وفصلين، حيث تناول المدخل النظري نشأة سيمياء المسرح، و تصنيف العلامة المسرحية و وظائفها وخصائصها، بينما أفرد الفصل الأول و الذي حمل عنوان "**دراسة سيميائية لنص "البئر**" لتحليل نص الكاتبة سيميائيا، و ينقسم هذا الفصل إلى ثلاثة مباحث على النحو الآتي:

المبحث الأول: (سيمياء النص الموازي في مسرحية "البئر") ويضم سيمياء العنوان والذي درسنا فيه عنوان "البئر" لغويا وعلاقته بمتن النص، ويضم

أيضا سيمياء الإرشادات المسرحية عن طريق رصدها إحصائيا وبيان دلالاتها داخل النص.

المبحث الثاني: (سيمياء شخصيات "البئر") عبر المواضيع الآتية: ملامح شخصيات البئر، و دلالة أسماء الشخصية، و النموذج الفاعلي، و تصنيف الشخصيات و أنماط الشخصية في مسرحية "البئر".

المبحث الثالث: (سيمياء الفضاء الدرامي في نص "البئر") و قد تم دراسته عبر مفهومين للفضاء، مفهوم يتعلق بالمكان وقسمناه إلى أماكن مفتوحة و أماكن مغلقة، ومفهوم يتعلق بالدلالات والخطوط والأحجام و الحيز وقسمناه إلى فضاء السلطة، وفضاء الغناء.

أما الفصل الثاني: فقد تم تخصيصه لـ " **دراسة سيمياء المسموع والمرئي في عرض "البئر**" و ينقسم إلى:

أولا: سيمياء أداء الممثل في عرض "البئر" .

ثانيا: سيمياء سينوغرافيا عرض "البئر" عن طريق تحليل سيميائية كل من الديكور والإضاءة والزي والمؤثرات الصوتية.

ثالثا: سيمياء الفضاء الركحي في عرض "البئر".

رابعا: العلامة الإشهارية

خامسا: سيمياء التلقي

وقد حاولنا في هذا الفصل الإلمام بكل جوانب العرض، ومحاولة إبراز اتصاله بالنص، و اجتهادات صناع الفرجة في قراءتهم لإنتاج نص مرئي و مسموع.

تكمن الصعوبة في تناول دراسات المسرح العماني بشكل عام و مسرحية "البئر" بشكل خاص، في الحصول على المادة المرئية، فالمادة المخزنة في القرص المرن رديئة و لا تعطيك الرؤية الواسعة للعرض، ولا التفاصيل الدقيقة، كما أن ألوان الإضاءة لا تكون على حقيقتها كما كانت في العرض، لذا لجأت إلى التواصل مع القائمين على العرض لتبيان بعض التفاصيل، و هناك صعوبات تتعلق بالمنهج السيميائي نفسه، و طريقة تعاطيه مع النص المسرحي، فهناك تفاوت كبير، واختلاف بين النظرية والتطبيق، و الآراء تختلف من دارس لآخر، لذا كان لزاما علي أن أتبنى آرائي الخاصة، وأجد لي طريقة تحليلية منبثقة من جملة تلك الآراء.

و ختاما فقد جاءت هذه الدراسة محاولة نقدية لدراسة مسرحية من المسرح العماني نصا وعرضا، و الوقوف على تجربتها الابداعية الحداثية، والتي قد تعكس بشكل أو بآخر طبيعة الإبداع عند المبدع المسرحي العماني.

"**ومن الله التوفيق**"

مدخل نظري

سيمياء المسرح

أولا: سيمياء المسرح: النشأة والمفهوم

– جهود مدرسة براغ

– أزمة المصطلح في النقد العربي

ثانيا: العلامة المسرحية: التصنيف و الوظيفة و الخصائص

أولا: سيمياء المسرح النشأة والمفهوم

لقد تعددت الأجناس الأدبية وغير الأدبية التي تهتم بها السيمياء، واتسعت الرقعة الجغرافية لمجالات دراساتها، ويعد المسرح أحد هذه المجالات التي أبحرت السيمياء في أعماقه لتستخرج خصائصه السيميائية، و رغم أن المسرح يعد من أقدم الدراسات حيث يعود دراسته لأرسطو وبالتحديد في كتابه (فن الشعر)، إلا أنه ظل ردحا من الزمن مرتبطا بنقد الأدب، فتجمدت دراسته عند هذا المستوى، ناهيك عن الفصل التام في نقد النص المسرحي حيث ظل لوقت طويل معزولا عن العرض، ويتفق الدارسون على أن عام ١٩٣١م عاما قلب الموازين النقدية، وحول الدراسات التنظيرية في المسرح إلى وجهة أخرى لصالح المسرح بالطبع، حيث ظهرت دراستان هامتان في المسرح وهما: "جماليات المسرح" لصاحبها أوثار زيخ (other zich)، ودراسة "محاولة لتحليل بنائي لظاهرة الممثل" لصاحبها جان موكاروفسكي(jan mokarovsky)، على أعقاب الدراسات التي أنتجتها مدرسة براغ والتي سيأتي الحديث عن جهودها لاحقا.

يعرف "باتريس بافيس"(p.pavis) سيمياء المسرح بأنها "منهج ينصب على تحليل النص الدرامي و/أو العرض، ويهتم ببنائهما الشكلي، وكذا بالتنظيم الداخلي للأنساق الدالة التي يتألفان منها، كما يعنى بدينامية سيرورة الدلالة، وبالكيفية التي ينتج بها الممارسون والجمهور المعنى"[١]، ومن خلال تعريف بافيس يتضح لنا عناصر الدراسة السيميائية في المسرح وهي تشمل كل العناصر المسرحية، النص و العرض، والجمهور المتلقي، بل تتعامل السيمياء مع هذه العناصر كونها منتجة للمعنى، بالإضافة إلى البناء الشكلي لكل من النص والعرض.

---

[١] بافيس، باتريس(٢٠٠٧): **قضايا السيميولوجيا المسرحية**، (ترجمة محمد التهامي العماري) ضمن كتاب "حقول سيميائية"، مطبعة آنفو، ص ٧٤.

و يقودنا الحديث عن مراحل نشأة سيمياء المسرح إلى التحقيب الذي وضعه طاديوز كاوزان (Tadeusz kowzan) في مقالته (سيميولوجيا المسرح: ثلاثة وعشرون قرنا أم اثنتان وعشرون سنة، حيث تتبع في مقدمة مقالته النشأة إلى ما قبل سيمياء المسرح، و صولا إلى تأسيس النظرية السيميائية المسرحية، معتمدا على زمن نشوئها بالتوافق مع زمن انفصالها عن السيمياء العامة.

في مرحلة ما قبل سيمياء المسرح اعتمد تلامذة الرواد الأوائل: أفلاطون وأرسطو والقديس أوغسطين على ملاحظات أساتذتهم حول العلامة اللغوية، حيث شكلت تلك الملاحظات تقاليدا فكرية سار عليها العديد من الفلاسفة الذين جاؤوا بعدهم، فالعلامة عند أفلاطون علاقة طبيعية بين الدال والمدلول أي بين اللفظ والمعنى، و" كانت أقدم مناقشة لوظيفة العلامة اللغوية ومعناها هي التي أوردها أفلاطون في حواريته (كراتيلوس)، حيث يبرز الصلة والرابطة بين صوت اللفظ ومعناه، باعتباره نتيجة عوامل الطبيعة في مقابل عوامل العرف"[١]، بينما كانت كتابات أفلاطون حول المسرح تدور حول قضية المحاكاة فقط، وعالج أرسطو قضية التراجيديا والكوميديا من زاوية المحاكاة نفسها، وإن كان قد أشار إلى مصطلح علامة حيث اعتبر العلامات وسيلة من وسائل التعرف المسرحي، وقسمها إلى أربعة أقسام" التعرف بواسطة العلامات، والتعرف الذي يألفه الشاعر ويرتبه، والتعرف بالذاكرة، والتعرف بالقياس"[٢]، واعتبر التعرف بالعلامات هو الأكثر شيوعا في الاستعمال، كما ميز بين العلامات الفطرية والعلامات المكتسبة، و قصد بها الإشارة أو الحجة أو العلامة الطبيعية، إلا أن أرسطو ينفرد في موضوع العلامة ودلالتها "بربط الحالة بالقيمة الدلالية المنتجة، أي وجود فرض الحالة المعنوية في اللفظ، ومن ثم في المعنى العام،

---

[١] الحصناوي، سامي: سيمياء أداء الممثل في العرض المسرحي المونودرامي، عمان: الرضوان للنشر والتوزيع، ٢٠١٤، ص٤٨.

[٢] عباس، احسان: فن الشعر، بيروت: دار الثقافة، دون تاريخ، ص٤٤.

أي إحالة العلامة إلى مسببات تكوينها قبل إحالتها إلى معناها الدلالي الأخير"[١]، بينما اقترنت العلامة بالموضوع المسرحي مع القديس "أوغسطين" والفيلسوف الإغريقي "أمونيوس هيرماني".

ظل الحديث عن العلامة منفصلا عن المسرح فترة طويلة من الزمن، و في القرن السابع عشر ظهر مفكر ومنظر كبير للعلامة اسمه (فرانسيس بيكون) صنف في كتابه تصنيفا شاملا المعارف الإنسانية، وفصل الحديث عن فن التواصل والنظرية الشاملة للعلامات، والتي تضم العلامات الهيروغليفية والايماء، و وسع "بيكون" مدلول العلامة عندما قال: " فكما أننا نستطيع سك النقود من أي مادة غير الذهب والفضة، فكذلك يمكن أن نصطنع علامات للدلالة على الأفكار من أي شيء آخر غير الكلمات والحروف"[٢].

ظهرت نظرية العلامة في بداية القرن العشرين على يد عالمين هما "سوسير" و "بورس"، إلا أن "سوسير" لم يكن مهتما بفن المسرح، لذا لم تتضمن نظريته إحالات إلى هذا الفن، بينما كان "بورس" معجبا بالمسرح، فقد نشر أول مقال له في صباه عن مسرحية شكسبير "الشرسة المدجنة"، وكان مهتما بالمسرح في كتاباته النظرية من خلال إحالاته على مسرحيات مثل الملك لير وتاجر البندقية، "بل إنه كثيرا ما يستعين بوقائع الفرجة المسرحية لتوضيح فكره السيميائي، كما حدث في نص المعنى (١٩١٠) الذي يشرح فيه العلاقة بين العلامة وموضوعها أو مرجعها"[٣]

في الثلاثينات من القرن العشرين ظهرت ركائز سيمياء المسرح على يد منظري الأدب واللسانيين والفلاسفة ورجال المسرح المنتمين لحلقة "براغ"، ومع كثرة المؤلفات

---

[١] الحصناوي، سامي، مرجع سابق، ص٥٠.

[٢] طاطيوز كاوزان(٢٠٠٧): سيميولوجيا المسرح: ثلاثة وعشرون قرنا أم اثنتان وعشرون سنة؟، (ترجمة: محمد التهامي العماري)، ضمن كتاب حقول سيميائية، مرجع سابق، ص٥٢.

[٣] المرجع السابق نفسه، ص٥٦.

النظرية في سيمياء المسرح لاتباع حلقة براغ، إلا أننا سنشير إلى مفكرين كان لكتاباتهما دور كبير في وضع أساسيات سيمياء المسرح، أولهما "أوكتاف زيخ" وله كتاب معنون ب "استيقى الفن الدرامي" ١٩٣٣، ويخلص إلى رأي مفاده ان التجاور بين العلامات البصرية، والعلامات السمعية، هو ما يصنع خصوصية العمل المسرحي، والمفكر الآخر هو "رولان بارت"، وله مقالة مهمة بعنوان "مهام النقد البريختي" ١٩٥٦، والتي يتحدث فيها عن الدراماتورجيا البريختية.

ويعود لكاوزان الفضل في الالتفات إلى المسرح باعتباره فنا وله علاماته، فقد اعتبر كل العناصر في المسرح علامات، واعتبر المسرح خزان علامات، وقد حدد منها ثلاثة عشر نوعا تتكامل معا في العرض المسرحي.

١-جهود مدرسة براغ[١] :

كان لمدرسة براغ من خلال مجموعة الكتب التي قامت بإصدارها ما بين عامي (١٩٣٠ - ١٩٤٠)، دور في تطوير الدراسات التفكيكية الخاصة بالمسرح، وتم معاملة المسرح كشكل اتصالي ينضوي على العديد من أشكال التعبير، وفن له ميزاته الخاصة عن بقية الفنون، فهو بنية فنية تخضع لنسق سيميائي، غير اعتباطي، كما أن عناصره الداخلية تنتمي لأنظمة سيميائية عديدة، وقد تأثرت مدرسة براغ بالألسنية البنيوية في أعمال سوسير، و تنطلق المدرسة من تقسيم سوسير للغة و الكلام، كما يردد تروبتسكوي - المشرع الحقيقي لأفكار مدرسة براغ - فكرةَ سوسير حول اعتبار اللغة نظاما يوجد في وعي أعضاء الجماعة، ومن أهم القضايا النقدية العامة التي ناقشتها ما يلي :

---

[١] تأسست حلقة براغ اللغوية في ٦ أكتوبر ١٩٢٦ على يد فيليم ماتزويوس مع أربعة من زملائه (رومان ياكسبون، هافرينك، وترنكا ، وربيكا) سرعان ما تنامت حتى صارت اتحادا دوليا ، ينظر: لومبرمير دوليزل: بنيوية مدرسة براغ، ص٦٢.

اللغة: اللغة عند أتباع مدرسة براغ نسق ذو وسائل تعبير غائية التوجه، واعتبار اللغة نظاما وظيفيا، وقد ميز سيميائيو براغ بين اللغة الشعرية واللغة العادية، فبينما تكون اللغة العادية آلية ذات وظيفة رفد معلوماتي، فإن اللغة الشعرية مالكة لخصوصيات تفردها، وتتمثل في خاصية الانزياح و انتهاك المعايير والقيم الجمالية السائدة والمعروفة، عن تعمد وقصد، بغية استفزاز المتلقي وجذبه، على عدة مستويات: صوتية وإيقاعية وصرفية وتركيبية ودلالية، والانزياح بتعبير آخر هو التغريب او ما يسمى بالتصدير الذي يعني "استثمار اللغة جماليا لإحداث مؤثرات خاصة تتصدر وعي المتلقي"[١]، قائم على الانحراف والتكرار؛ لإبداع صور مجازية لا يتوقعها المتلقي، و ليست اللغة وحدها المعنية بالتصدير إنما ينسحب الأمر على جميع الفنون.

كما اهتم سيميائيو براغ بمفهوم البنية، والذي كان بمثابة رؤية جديدة وتحليل للظاهرة اللغوية والفنية، وأعمالهم في هذا الشأن تعد تطويرا لنموذج البنية الشعرية، حيث تغدو "اللغة بنية ذات مستويات مختلفة ومندمجة لكيانات صوتية وصرفية وذات تشكيل صوتي ومعجمية ونحوية وتركيبية"[٢]، ويعتبر ميوكاروفسكي أكثر النقاد الذين اهتموا بهذه القضية، وتكمن أهمية البنية للمسرح في أن الفنون والعلوم الداخلة في تشكيل بنية المسرح لا يمكن لها أن تتمتع باستقلاليتها وهويتها الذاتية، ما دام أنها انصهرت في بنية المسرح العامة، فهي ذات هوية ووظيفة مسرحية.

العلامة الفنية:

درس سيميائيو براغ العلامة الفنية وعلاقتها بالواقع، واستجابة المتلقي لها وفهمها، وفي دراسة ميوكاروفسكي، الموسومة (الفن كحقيقة سيميائية) عام ١٩٣٤م، والتي هي

---

[١] ميوكاروفسكي، يان و آخرون: سيمياء براغ للمسرح " دراسات سيميائية "، (ترجمة: أدمير كوريه) دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٧، ص ١٢.

[٢] لومبرمير دوليزل: بنيوية مدرسة براغ، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٦، ص ٧٤.

مقاربة سيميائية لدراسة الوقائع والأعمال الفنية والجمالية، معنيا بتحليل الفن كبنية دالة و نظام من العلامات السيميائية، يؤكد "ميوكاروفسكي" أنه ما دامت الدراسة السيميائية لم تأخذ حقها من الدراسة في بنية العمل الفني "سيبقى منظر الفن دائما ميالا إلى اعتبار العمل الفني إما مجرد بنية شكلية أو مجرد انعكاس مباشر لحالات المؤلف النفسية والفيزيولوجية ، أو انعكاس مباشر لواقع محدد، أو انعكاس لوضع ايدلوجي، اقتصادي، اجتماعي أو ثقافي لبيئة معينة"[١]، فيمكن للسيمياء أن تجمع بين بنية الأعمال الفنية وتاريخ الفن، لهذا فالسيمياء "وحدها تسمح للمنظرين أن يدركوا الوجود المستقل والديناميكية الهامة للبنية الفنية، وأن يفهموا تطور الفن كعملية متأصلة بذاتها، ولكن على علاقة ديالكتيكية دائمة مع تطور ميادين ثقافية أخرى"[٢]. و خلافا لسوسير الذي يقسم العلامة إلى قسمين: الدال والمدلول، فإن "ميوكاروفسكي" يقسمها إلى ثلاثة أقسام: الشيء المادي، والشيء الجمالي، والسياق الكلي للظواهر الاجتماعية لوسط معين (العلم، والفلسفة، والدين، والسياسة، والاقتصاد، والثقافة، إلخ) ، ويلاحظ مدى التعارض الواضح بين الوظيفة الجمالية والوظيفة التواصلية، فبينما الوظيفة التواصلية تعني ترابط الدال بالمرجع الموضوعي، ترتبط الوظيفة الفنية بمكوناتها الداخلية، وتعني الوظيفة الفنية تلك القيمة المهيمنة التي تتحكم في الرسالة بعينها– حسب رومان جاكبسون– وهي التي تحدد انسجام العمل، واتساقه بنيويا.

و يعتبر هونزل أن " كل شيء يشكل واقعا على خشبة المسرح: نص الكاتب، تمثيل الممثل والاضاءة المسرحية، كل هذه الأشياء وفي جميع الحالات ترمز إلى أشياء أخرى، بمعنى آخر، أن العرض المسرحي هو مجموعة إشارات(علامات)"[٣]، و هو بذلك يؤكد أن كل ما على المسرح هو ظاهرة تمثيلية، تقوم بتمثيل شيء ما،

---

[١] ميوكاروفسكي، يان وآخرون: مرجع سابق، ص٣٨.

[٢] المرجع نفسه، ص٣٩.

[٣] المرجع نفسه، ص ٩٧.

فخشبة المسرح بكل ما فيها هي علامات، ومن هنا فأهمية الخشبة عند هونزل لا تعود لتكوينها المعماري، إنما في تمثيلها للفضاء الدرامي، واعتبر أن الممثل ليس ذلك الكائن البشري فحسب، بل كل شيء قادر على التمثيل فوق خشبة المسرح وأمام الجمهور حتى قطعة الخشب، بل "إن مجرد سماع صوت من جزء جانبي من المسرح أو من الراديو، سيدل بدقة على شخصية درامية، وعندها فإن مثل هذا الصوت سيكون بمثابة الممثل"[١]

ويرى "بوغاتيرف" أن المسرح بنية سيميائية تحول كل شيء إلى علامة، ففي بحثه (السيمياء في المسرح الشعبي) يطرح قضية تمسرح الواقع، فكل ما على الخشبة لا يعبر عن واقعه، بل هو علامة لعلامة، ويعد "بوغاتيرف" أول من أشار إلى خصوصية العلامة المسرحية، فهو يجد أن "الأشياء التي تلعب دور الإشارات(العلامات) المسرحية على الخشبة يمكن في سياق المسرحية أن تكتسب ميزات، وخصائص، وصفات معينة لا تتمتع بها في الحياة الواقعية، تماما مثل الممثل قابلة للتحول "[٢]، كما يؤكد على أن التعبير اللفظي في المسرح بنية علاماتية لا تتألف من العلامات اللفظية فقط، بل من مجموعة من العلامات، هي كل ما يرافق الممثل أثناء تأدية الدور على خشبة المسرح من كلام وإيماءات بالوجه، وحركات جسدية، وزي وموسيقى وغير ذلك من عناصر العرض الفرجوي، ولا بد من الإشارة إلى أن ظاهرة تحول العلامة التي طرحها بوغاتيرف، لقت مزيدا من الاهتمام والدراسة من قبل سيميائيين آخرين أمثال "ميوكاروفسكي" و"فلتروسكي" و"هونزل".

الفعل المسرحي:

---

[١] المرجع نفسه، ص ٩٩.

[٢] المرجع نفسه، ص ٦٤.

يوضح "فلتروسكي" الفعل المسرحي سيميائيا في بحثه الموسوم (الإنسان والموضوع في المسرح)، بعدما اعتراه الغموض والإبهام على يد المنظرين للمسرح الواقعي، فالفعل المسرحي هو "غاية بذاته ولا يتمتع بهدف خارجي يقرر خصائصه"[1]، مخالفا بذلك الفعل الواقعي أو الاجتماعي والذي هو العلاقة بين الذات(subject)، والتي هي القوة الفاعلة والفعل يعكس غايتها، والموضوع(object) الذي هو الأداة التي تستعملها الذات لتحقيق غايتها، وبالتالي فالفعل الاجتماعي يتميز بأن غايته عملية وخارجية، وهو على العكس تماما من الفعل المسرحي الذي تظهر غايته في ذاته، وهي غاية سيميائية وليست عملية.

و يعترض "فلتروسكي" على فكرة أن الإنسان وحده يستطيع أن يكون ذاتا، والعناصر الأخرى في المسرح تكون أداة لهذه الذات البشرية، ويرى أنها لا تتناسب إلا مع المسرح الواقعي، بينما كل الأشياء على المسرح يمكنها أن تلعب دور الذات، ويشير إلى أن هذا الشيء الذي لا حياة فيه بإمكانه أن يكون مؤديا للفعل، في المقابل قد تنعدم إرادة الكائن الحي، عندما ينزل الفعل لمنزلة الصفر ويصير عندها الممثل جزءا من الديكور مثل جنود يحرسون مدخل المنزل، فالجنود غير فاعلين وإنما تقتصر أهميتهم بالقدر الذي يشيرون فيه إلى أن هذا المكان هو ثكنة عن طريق وقفة الجنود، مرتبتهم، وزيهم، ومكياجهم، ولعدم فاعليتهم على المسرح تدنى واقعهم إلى درجة الصفر، ويرى "فلتروسكي" أنه يمكن ساعتها استبدالهم بتماثيل.

ويشير "فلتروسكي" إلى أهمية الإكسسوار في الفعل المسرحي، فلم يعد الأداة السلبية في العرض بل له قوة تجذب نحوها فعلا ما، "وحتى بلا تدخل الممثل، تبقى

---

[1] المرجع نفسه، ص ١٣٧.

الاكسسوارات قادرة على تكييف الفعل، إنها لم تعد أدوات الممثل، إننا ندركها كذوات عفوية مساوية لشخص الممثل"[١].

إن نظريات سيميائي براغ في المسرح و القضايا التي طرحوها من مثل البنية والعلامة الفنية وتصنيفهم المواد المسرحية بصريا وسمعيا، واستعمال الألسنية البنيوية لتحديد الوحدة السيميائية وتحديد سياقها والنسق الخاضع لها، ساهمت في تأسيس نظرية سيمياء المسرح، وتسهيل الطريق أمام الباحثين لتعاطي النظرية تحليلا وتطبيقا للنماذج المسرحية، إلا أنها تبقى نظرية غير مكتملة وبحاجة لجهود حثيثة للاكتمال والنضوج.

٢- أزمة المصطلح

إذا كان مصطلح السيمياء عند الغرب يعاني من أزمة انقسامه الثنائي لمصطلحي (السيميولوجيا) الفرنسي و (السيميوطيقا) الأمريكي، فإن الجدل يتصاعد في إيجاد الترجمة العربية للمصطلح، فقد تم تعريب المصطلح عن التسمية الفرنسية semiology إلى سيميولوجيا، قياسا على أسماء العلوم مثل البيولوجيا والسيسيولوجيا، وتعريب المصطلح الانجليزي semiotics عن طريق قلب التاء طاء و الكاف قافا بحكم الجوار الصوتي لتصير سيميوطيقا، كما توجه فريق من الباحثين العرب إلى البحث عن تأصيل للمصطلح الغربي، فوجدوا أن المعجم العربي يحتوي على لفظة تتضمن معنى الإشارة والعلامة، بل تقترب من التركيب الصوتي للمصطلح الغربي، فوجدوا ضالتهم في المادة اللغوية (السين و الواو و الميم) في تقلباتها المختلفة، والتي يمكن أن تتركب من جذرها كلمات من مثل: وسم ومعناها "وسم البعير بالكي" ليعرف

---

[١] ، المرجع نفسه، ص١٤٥.

به ويتميز، ومنها "سوم فرسه، أعلمه بسومة وهي العلامة"[١] "سوّم فلان فرسه" إذا علم عليه لعزيزة أو بشيء يعرف به، وقال الأصمعي: "السيماء السيمياء" وروي عن الحسن أنها معلمة ببياض وحمرة، وقال غيره مسومة بعلامة يعلم بها أنها ليست من حجارة، في قوله تعالى: "لنرسل عليهم حجارة من طين مسومة" وقال الجوهري: مسومة عليها أمثال الخواتيم"[٢]، وقياسا على صيغ العلوم في العربية كالفيزياء والكيمياء تم صياغة مصطلح سيمياء، وفضّل بعض الباحثين استخدام مصطلح (سيميائيات) قياسا على أسماء العلوم: رياضيات و طبيعيات، لتنصرف الدلالة إلى العلم، وبهذا فتعريب المصطلح الغربي ومقابلته بمصطلح "سيمياء/ سيميائيات" ليدل على علم العلامات، يغني عن اللفظ الدخيل بل ويتناسب مع اللغة العربية واشتقاقاتها للكلمة، مما يعطي الباحث في هذا العلم حقلا واسعا للاشتقاق.

وهناك من النقاد العرب من رأى مقابلة مصطلح العلامة في الدراسات السيميائية بمصطلح الدلالة في المؤلفات العربية القديمة، فالدلالة هي العلامة الناتجة عن ارتباط الدال بالمدلول، واللفظ بالمعنى، و "هو علم تفسير معنى الدلالات والرموز والإشارات وغيرها كما عند إخوان الصفاء ومتكلمي علوم النجوم والحساب وعلم الكيمياء"[٣]، وقد اهتم الفلاسفة العرب بموضوع الدلالة ليس كعلم مستقل أو نظرية متفردة، إنما كاتجاه يوحي بالمعنى.

إن تجربة تعريب المصطلح وترجمته للعربية، باتت مربكة ومحيرة بالقدر الذي يجعل الدارس للسيمياء أمام معمة اصطلاحية كبيرة، من شأنها أن تشتت جهد الباحث

---

[١] الزمخشري: أساس البلاغة، تحقيق باسل عيون السود، ج١، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨، ص ٥٨٧.

[٢] ابن منظور: لسان العرب، ج١٢، بيروت: دار صادر، ٢٠٠٤، ص٣١١-٣١٢ مادة (س و م).

[٣] بعلي، حفناوي: التجربة العربية في مجال السيمياء، الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص الأدبي، الجزائر: دار الهدى للطباعة والنشر، ٢٠٠٢، ص ١٥٩.

في تقصي المنهج السيميائي، فالاختلاف الكبير بين النقاد في الاتفاق على صيغة ثابتة للمصطلح، يجعل المنهج مشتتا في مسيرته نحو النضوج، فتحديد المصطلح مهم في مرحلة النمو هذه لتوحيد أسس البناء النظري، و بمجرد تتبع المصطلح في المؤلفات والمترجمات العربية سيتبين لنا هذا الاضطراب والتشتت، ويكشف أمامنا كيف تعامل النقاد في ترجمة المصطلح أو تعريبه.

من الكتب المترجمة كتاب (علم النص) لجوليا كرسطيفا، ترجمة فريد الزاهي، في تقديمه للكتاب يرد مصطلح السيمياء: السيميائية والسيميائيات ويستعمله فريد الزاهي عند حديثه عن السيمياء عامة، و نجده يقرن السيميائيات بمصطلح آخر هو التحليل الدلائلي، بينما يخصص لسيمياء سوسير مصطلح سيميولوجيا.[١]

وفي كتاب مترجم آخر غاية في الأهمية؛ إذ يعتبر الكتاب الذي انطلق منه المنهج السيميائي، وهو الكتاب الذي ألفه سوسير، أو بدقة أكثر محاضراته التي جمعها تلميذاه[٢]، نجد المترجم يوئيل يوسف عزيز يسمه بـ "علم اللغة العام"، و يعرب المصطلح semiology بـ "علم الاشارات" ويبتعد تماما عن مصطلح "سيميولوجيا" الذي عادة ما ارتبط بمنهج سوسير في السيمياء، وليس هذا فحسب بل يترجم علامة إلى لفظ "إشارة" [٣]، وفي الحقيقة سبقت هذه الترجمة ثلاث ترجمات أخرى للمؤلَّف نفسه، ترجمة صالح القرمادي و محمد الشاوش و محمد عجينة من اللغة الفرنسية سنة ١٩٨٥ بعنوان "دروس في الألسنية العامة"، وتمت ترجمة المصطلح بـ"علم الدلائل"، وفي السنة نفسها ظهرت ترجمة أحمد نعيم الكرعين نقلا عن اللغة الانجليزية بعنوان "فصول في علم اللغة العام"، وقد ترجم المصطلح إلى "علم العلامات"، وفي سنة

---

[١] ينظر، كريسطيفا، جوليا: علم النص، (ترجمة: فريد الزاهي)، المغرب: دار توبقال للنشر، ص ص١٥-١٩.

[٢] تم إصداره عام ١٩١٦ أي بعد وفاته بثلاث سنوات، ينظر: عبدالله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر "مدخل إلى المناهج النقدية"، ص ٧٣.

[٣] ينظر: دي سوسير، فردينان(١٩٨٥): علم اللغة العام، (ترجمة: يوئيل يوسف عزيز)، دار آفاق عربية.

١٩٨٦ ظهرت ترجمة يوسف غازي ومجيد النصر عن الفرنسية بعنوان "محاضرات في الألسنية العامة "، وقد ترجم المصطلح بـ "الأعراضية "[١].

ومن بين النقاد العرب الذين أشاروا لمصطلح السيمياء في كتاباتهم محمد الناصر العجيمي، ففي كتابه (في الخطاب السردي" نظرية قريماس") يقابل السيمياء بمصطلح علم الدلالة والعلامية، ويذكر أنه ترجمة للمصطلح الغربي semiology و semioticsو الاختلاف في المصطلح لم يكن في بداية نشأة العلم المعني بريئا يعود إلى أسباب تخص مجال الدراسة الدلالية وحدودها.[٢]

أما عصام خلف كامل في كتابه (الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر) فيبدو من العنوان أنه يتبنى مصطلح "سيميولوجيا" دون التعليل لسبب اختياره هذا المصطلح، إنما ساق فوضى واضطراب تعريب المصطلح عند كثير من النقاد العرب بين سيميولوجيا وسيميوطيقا و سيمياء و السيميائية، و علم الدلالة، و الدلائلية، و علم العلامات [٣]، ولعل هذا الاضطراب والتنوع الكبير في ترجمة المصطلح هو ما حدا بالكاتب لاستعمال مصطلح "علم العلامة" في سياق حديثه عن العالمين سوسير وبورس الذين يعود الفضل لهما لوجود هذا العلم .[٤]

أما بالنسبة للمعاجم فيكفينا أن ننظر في معجمين اثنين لنكتشف الاضطراب الحاصل في تعريب المصطلح، وإلى أي مدى قد يؤثر في تحديد مفهومه، ففي قاموس اللسانيات(عربي فرنسي. فرنسي عربي) لعبدالسلام المسدي، ورد لفظ "علامية " مقابل

---

[١] ينظر: بعلي، حفناوي: مرجع سابق، ص١٦١.

[٢] ينظر: العجيمي، محمد الناصر: في الخطاب السردي "نظرية قريماس"، الدار العربية للكتاب،٢٠٠٠، ص ٢١.

[٣] ينظر: كامل، عصام خلف، الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، دار فرحة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣، ص ص ٢١-٢٢.

[٤] ينظر: المرجع نفسه، ص ١٥.

semiologie في قسميه العربي الفرنسي، ولفظ سيميائية مقابل semiotique في القسم الفرنسي.[١]

و في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة لسعيد علوش يقع المؤلف في خلط بين لفظ "السيميائية" ولفظ "السيمولوجيا"، حتى ليظن القارئ أنهما شيئان مختلفان، فالسيميائية كما يعرفها هي "إعادة تقييم لموضوعها و/أو لنماذجها، ونقد هذه النماذج، أي العلوم التي يقتبس عنها، ولنفسها، كنظام حقائق، وهي نمط تفكير قادر على تعديل ذاته، دون انتصابه كنظام"[٢]، ويضيف في توضيح معنى السيميائية أنها تختص بـ" دراسة كل مظاهر الثقافة كما لو كانت أنظمة للعلامة"[٣]، ثم يشرع بتوضيح مصطلحات منبثقة عن السيميائية مثل المنهج السيميائي، السيميائية الطبيعية، السيميائية الكبرى، البيرسيميائية، التحليل السيمي، الاثنو–سيميائية، السيكو–سيميائية، الشحنة السيميائية، المربع السيميائي، النحو السيميائي، بينما يعرف لفظ "السيميولوجيا" بأنها" دراسة أنظمة التواصل المؤسسة على اعتباطية الرمز"[٤]، وهي عند بارت "تحليل أحداث الدلالات الاجتماعية والأيدلوجية في الميثولوجيا، وهي جزء يتكفل بالوحدات الدلالية الكبرى"[٥]، وهي عند يلمسليف "نظام دال غير علمي"[٦]، ثم يسوق اشتقاقات للسيميولوجيا وهي ما فوق سيميولوجيا التي تقوم بوصف كل السيميائيات الممكنة، مكونة بذلك حلقة لالتقاء العلوم، والمستوى السيميولوجي.

---

[١] ينظر: المسدي، عبدالسلام: قاموس اللسانيات(عربي–فرنسي. فرنسي– عربي) ، الدار العربية للكتاب، دون تاريخ، ص١٤٠.

[٢] علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، بيروت: دار الكتاب اللبناني، دون تاريخ، ص ١١٨.

[٣] المصدر نفسه، ص ١١٨.

[٤] المصدر نفسه، ص١٢٣.

[٥] المصدر نفسه، ص ١٢٣.

[٦] المصدر نفسه، ص ١٢٣.

هذا غيض من فيض فأزمة المصطلح تبدو جلية في تخبط النقاد العرب ليس في الثبات على مصطلح واحد فحسب، بل تنسحب الأزمة على ترجمة المفاهيم المحورية المرتبطة بالمنهج السيميائي بشكل عام، والتي تتأسس منها النظرية السيميائية، وهذا من شأنه أن يؤثر على المتلقي العربي عند أخذه بهذا العلم، ولعل هذا الاضطراب ما يبرر انصراف الكثيرين عن ميدان الدراسة السيميائية، وهو ما يبرر أيضا كون هذا المنهج لم يلق هوى عند الدارسين العرب، فالقلة منهم من انبرى للكتابة في هذا المنهج النقدي، إلا أنه رغم الاختلاف الحاصل بين الباحثين في كل ما من شأنه أن يمت صلة بالسيميائيات، نجدهم يتفقون على أن العلامات موضوع السيمياء وأنها نسق شكلي.

ثانيا: العلامة المسرحية: التصنيف و الوظيفة

قد لا يكون مفاجئا عند دراسة العلامات ذلك الاختلاف الكبير في تصنيف العلامة؛ لاختلاف الزوايا التي ينظر من خلالها دارسوها، فاللغويون واللسانيون ينظرون للعلامة من حيث طبيعة الدال، فيقسمونها إلى لفظية وغير لفظية[١]، ويصنفها "جاكبسون" من زاوية لسانية أيضا إلى ست وظائف لغوية: وظيفة مرجعية وانفعالية ولغوية وأمرية وميتالغوية والوظيفة الشعرية[٢] ويصنفها آخرون إلى وضعية واصطلاحية لتتفرع إلى ثلاثة وجوه: المطابقة والتضمين والالتزام، بينما ينظر آخرون للعلامة من خلال علاقة الدال بالمدلول لتصنف إلى ثلاثة وجوه: وضعية وطبيعية وعقلية، بينما يقسم بورس العلامة إلى تسع فئات هي نتيجة التوزيع الثلاثي الذي ينطلق من زوايا ثلاثة هي علاقة العلامة بذاتها وعلاقتها بموضوعها وعلاقتها

---

[١] فاخوري، عادل: علم الدلالة عند العرب"دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة"، ط٢، بيروت: دار الطليعة،١٩٩٤، ص١٧.

[٢] ينظر: امبرتو ايكو(٢٠١٠)، العلامة"تحليل المفهوم وتاريخه"، (ترجمة سعيد بنكراد) ط٢، المغرب: المركز الثقافي العربي، ص١٠٧.

بالمؤول[١]، ولعل من أبرز التقسيمات التي أشاد بها السيميائيون هو تقسيمه للعلامة حسب موضوعها إلى علامة الأيقون والرمز والمؤشر، ويسوق "جوزف كورتيس" تصنيفات عدة للعلامة منها على أساس الحواس(سمعية، بصرية، شمية، لمسية، ذوقية) وعلى أساس الزمن والفضاء، وعلى أساس كونها بسيطة أو مركبة ، وطبيعية أو اصطناعية.[٢]

وهكذا تم تداول العلامة بين دارسي اللغة ودارسي المنطق، وكل منهم نظر إليها من منطلق رؤيته وتوجهاته الفكرية التي ينظر بها للكون والعلم والحياة، والملاحِظ لتقسيم "امبرتو إيكو" للعلامة بمصادرها التسعة، يجده أكثر شمولا واتساعا لإلمامه بجوانب مختلفة من الاتجاهات والعلوم، كنشأة اللغة وعلاقة الدال بالمدلول، والدلالات التواصلية، والثقافية للعلامة، ونشأة العلامة في وسطها الاجتماعي وخصائصها السيسيولوجية، واعتبارات السلوك الإنساني المنتج للعلامة، وخصوصية الاتصال اللغوي وغير اللغوي واختلافه من ناطق إلى آخر، وقد سعى ايكو الذي جعل المسرح محور اهتمام الدراسات السيميائية إلى التركيز على فعل التلقي والمشاهدة المسرحية، وقد أدت دراساته فيما بعد إلى ظهور دراسات تعنى بالجمهور كطرف من أطراف العملية الابداعية وتحسين التلقي ونجاح التواصلية المسرحية.

وكما هو الحال في أهمية العلامة في فنون الأدب المختلفة، فإن للعلامة أهمية كبيرة في المسرح أيضا، فالمسرح شبكة من العلامات المتداخلة والمعقدة ، فكل ما على المسرح هو علامة يكثفها العرض قابلة للتأويل، بما لها من قدرة على استثارة ذهن المتلقي، وما لها من حضور طاغ في كل مفردات وعناصر العرض المسرحي، ابتداء من الممثل وما يختزنه من حضور علاماتي في كل حركة يقوم بها وما يرافقه من

---

[١] ينظر: تشاندلر، دانيال(٢٠٠٨): أسس سيميائية، (ترجمة طلال وهبة)، المنظمة العربية للترجمة،، ص ٦٩.

[٢] ينظر: كورتيس، جوزف(٢٠١٠): سيميائية اللغة، (ترجمة: جمال حضري)، المؤسسة الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع، ص ص ٢٥-٢٨.

مفردات مسرحية كالزي وحركة الجسد والحوار المسرحي الملفوظ، ونهاية بكل ما من شأنه أن يملأ فراغ الخشبة من إضاءة وديكور أي السيموغرافيا بشكل عام.

يمكن تصنيف العلامات المسرحية وفق وظائفها الكبرى(التواصلية والدلالية والثقافية) بالإضافة إلى الوظيفة الجمالية للأدب كما بينها جاكبسون في النظرية الشعرية، والتي هي الكشف عن القوانين الجمالية داخل النص الإبداعي وإيجاد القواسم المشتركة بينها، ووفق وظيفتها الدرامية، وسيأتي تصنيف العلامة المسرحية على الشكل الآتي:

أولا: العلامات ذات الوظيفة التواصلية

إن المسرح فن قائم على التواصل، ولا يمكن أن يؤدي غايته دون أن يكون هناك علامات تواصلية، تجذب المتلقي، وتطرق نوافذ فكره، وتلج أبواب روحه، فيتحول لمبدع ومنتج لسلسة من التأويلات، وما على سيمياء التواصل إلا أن" تبحث في آلية تشكيل روامز الرسالة من قبل الفريق المنتج للعمل المسرحي، وفك الروامز من قبل المتلقي، أي آلية تبادل العلامات"[1] ويمكننا تصنيف تلك العلامات على النحو التالي:

أ) العلامات التواصلية الكلامية

- اللغة:

اعتبر اللسانيون اللغة المظهر الاستعمالي الأساسي للتواصل، بما يقتضيه من نقل الدلالات والمعاني بواسطة الاشارات الصوتية، وهي كما يعرفها سوسير" نتاج اجتماعي لملكة اللسان ومجموعة التقاليد الضرورية التي يتبناها مجتمع ما ليساعد

[1] بنكراد، سعيد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ط٣، دار الحوار للنشر والتوزيع، ص١٨.

افراده على ممارسة هذه الملكة"[١]، وفي الفعل المسرحي لا يمكن أن يتم التواصل إلا بممارسة اللغة على خشبة المسرح شفهيا أو حركيا عبر الأيقونة السمعية والبصرية، لتمر بعمليات التأويل من قبل المتلقي، فاللغة علامة حاضرة في العرض المسرحي، تنتظر متلقيها لتفسيرها حسب مرجعيتهم الفكرية والثقافية والاجتماعية، ويعدد معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة أنواع اللغات فهناك: لغة الحركة وهي لغة موروثة عند الإنسان وهي نظام علامة تمثل السلوك، واللغة الداخلية وتتحدد كالكلام الظاهر إذ تقدم في شكل خطاب مباشر، واللغة الملحقة وتمثلها بعض أنظمة التواصل كالميم والضحك والصفير والبكاء وتشديد الصوت وارتفاعه، و الترتيل و الضجيج والتنفس وما شابه، ولغة الموضوع التي تتخذ كموضوع للدراسة[٢]

إن جوهر التواصل في المسرح هو لغة الحركة، فلا يمكن أن يكون هناك فعل مسرحي على الخشبة إلا بتحرك الممثل في حيزه المكاني، وعبر فضاء المسرح الزاخر بالعلامات، وحتى الكلام الملفوظ هو حركة القول، وعليه فباللغة المسرحية يتحرك السكون، وتدب الحياة الصاخبة بطبقة كثيفة من الدلالات والعلامات والرموز، تتسرب إلى المتلقي عبر أيقونة سمعية بصرية، إن اللغة التي تنفخ في رحم المسرح روح المعنى، هي نفسها اللغة التي تنتج الخطاب بين الأنا والآخر، هي اللغة نفسها التي تحكمها قواعد وقوانين الكلام في لغة تعارفت عليها الأعراف المجتمعية والخلفيات الثقافية، وما المسرح إلا قطعة مصغرة لذلك المجتمع، و إذا كان من الواجب تواطؤ المعنى في اللغة المتداولة بين الناس، واختزال التأويلات فيها كما أشار لذلك بورس، إلا أن تضاعف التأويل، وكثافة التفكيك، وإنتاج التفسير و التحليل للفعل المسرحي، هو ما يميز اللغة المسرحية بشكل خاص .

---

[١] دي سوسير، فرديناند، مرجع سابق، ص٢٧.

[٢] علوش، سعيد، مرجع سابق، ص١٦٣.

- التطريز

ظهر مصطلح التطريز بمفهومه البسيط ليعني التنغيم، ورغم أنه لم يلق عناية واهتماما كبيرا من علماء اللسانيات؛ لاعتباره من الظواهر الهامشية لأنه غير خاضع للتقطيع الثنائي، إلا أنه في مجال المسرح له أهمية كبيرة، على الرغم من أنها وحدات وظيفية لا وجود ذاتي لها إلا متى اتحدت مع غيرها من الأصوات والتراكيب، و" **التنغيم مسألة تخص الشعور والتفاهم والاقتناع** "[١].

يعتمد الممثل على هذه الخاصية لكي يوصل معنى الدور الذي يقوم به، ويفصح عن الألم أو المرض أو البؤس أو الغضب أو الفاجعة وغيرها من الأحاسيس التي قد يعبر عنها تلوين الصوت أو مده أو ثقله أو سرعته، أو صعوده وانحداره التي يشير إليها اللسانيون بالأسهم الصاعدة والمنحدرة، ومن الصفات التطريزية الفاعلة في المسرح معدل النطق والوقف فهما يحققان الشحنة التأثيرية لكلام المسرحي على الخشبة.

ب) العلامات التواصلية غير الكلامية

- الحركات الجسدية والايمائية:

إن لغة الجسد كثيفة الحضور في الفعل المسرحي، بل قد تنوب في بعض العروض المسرحية عن الكلام المنطوق، وتشكل " بعد الكلمة الوسيلة الأكثر ثراء والأكثر ليونة للتعبير عن الأفكار، بمعنى نظام العلامات الأكثر تطورا"[٢] ويمكنك تخيل عرضا مسرحيا ممتدا إلى دقائقه الأخيرة دون نطق كلمة واحدة كما في بعض

---

[١] رايص، نور الدين: اللسانيات المعاصرة في ضوء نظرية التواصل، الأردن: عالم الكتب الحديث، ٢٠١٤، ص٢٥٦.

[٢] أسلن، مارتن: مجال الدراما(١٩٩١)، (ترجمة: سباعي السيد) ، القاهرة: وزارة الثقافة المصرية، ص ٨٦.

عروض المسرح التجريبي، وفي عروض المسرح الراقص، و المسرح الايمائي الذي تنوب فيه حركة الجسد عن الحوار اللفظي.

إن الحركاتية أو الكينيزياء kinesics أو علم لغة الجسد أو الايمائية التواصلية جميعها مصطلحات للتواصل غير الكلامي، تدرس كل الحركات والايماءات المستعملة كعلامات للتواصل، مستقلة أو مركبة مع الكلام المنطوق، ويعرف معجم تحليل الخطاب لباتريك شارودو و دومينيك منغنو الايمائية التواصلية بأنها " كل حركة جسمية تحدث أثناء تفاعل"[١] وقد تكون بشكل مقصود وقد تأتي عفو الخاطر، وهي تواصل غير قولي يعتمد على إيماءات الوجه وحركة اليد أو العين، وكل إيماءة صادرة عن عضو من أعضاء الجسم، والايماءات لها خصائص سيميائية تتميز بها عن العلامات اللسانية فـ" لها طبيعة إجمالية تأليفية [...] ولا تخضع لأي نحو[...] وهي شديدة الاشتراك المعنوي والارتهان بالمقام، وتتسم اتساما شديدا بخصوصية ذاتية"[٢] ، وتعد الإيماءات وإيماءة الوجه بشكل خاص من نظم العلامات الحركية الأكثر شبها إلى تعبير الكلمة، ويمكنها أن تكون علامة طبيعية أو اصطناعية في سياقها العلاماتي في العرض فـ "حل شفرة تعبير الوجه والإيماءة وتفسيرهما من جانب الجمهور، طبقا لطبيعة نظم العلامات هذه هو فعل غريزي أكبر بكثير حتى من تفسير العناصر اللفظية وعناصر التصميم" [٣]. ويمكننا تقسيم حركة الجسد في المسرح بشكل خاص إلى: حركات الجسد التابع للغة وثقافة مجتمع ما، وحركات الجسد الرمزية التي يبتكرها صانعو العروض المسرحية للدلالة على حالة شعورية ما او لإضفاء أبعاد خاصة ودلائلية على الشخصية المسرحية، وعليه فإن أية حركة وإيماءة يصدرها الممثل بجسده

---

[١] شرودو، باتريك ، و دومينيك مانغنو(٢٠٠٨)، معجم تحليل الخطاب، (ترجمةعبدالقادر المهيري و حمادي صمود) تونس: المركز الوطني للترجمة، ص٢٧٦.

[٢] المرجع نفسه، ص٢٧٦.

[٣] أسلن، مارتن، مرجع سابق، ص ٨٧.

بشكل متواطئ مع غيرها من علامات العرض المسرحي وبشكل مقصود هو علامة تطرق مخيلة المتلقي وتلح عليه بالتأويل والتفسير والدلالة، لهذا فالمرجعية الثقافية للمتلقي يجب أن تتقاطع في مساحة مشتركة مع المرسل، ويجب أن تكون العلامة المرسلة متعارف عليها في الذاكرة الجمعية للجمهور حتى يتم فهمها وتفسيرها.

- العلامات الثانوية

يقصد بالعلامات الثانوية هي العلامات التي تظهر لصيقة بالعلامات الأصيلة الظاهرية ، فتأتي لاحقة لها، فإذا ما شاهدت على خشبة المسرح ممثلا يجسد دور الملك، بتاجه و صولجانه وعرشه وزيه الفاخر، فإنك حتما ستكتشف تباعا علامات ثانوية تلحق بهذه العلامات مثل الجبروت، الكبرياء، القوة والبطش ...إلى آخر ذلك من علامات تصل للمتفرج تباعا مع نمو الشخصية أمامه في العرض الركحي، وهي علامات يلتقطها المتفرج ويفسر بها أبعاد الشخصية التي يشاهدها على المسرح.

- العلامة الطبيعية والعلامة المصطنعة

قسم السيميائيون العلامة إلى طبيعية ومصطنعة، ولا يتغير مفهومها كثيرا في المسرح فالعلامة الطبيعية هي العلامة التي تنتج عن علاقة سببية بين الدال والمدلول، والمصطنعة هي العلامة التي تنتج عن إرادة الإنسان، إلا أنها في المسرح يكون لتحولها الشأن الكبير في إحداث الدلالة، فعندما يتحول الصوت وهو علامة طبيعية إلى صوت مبحوح أو مهزوز أو متحشرج فإنه يحدث علامة ثانوية ذات دلالة جديدة، ليدل على عمر الإنسان وحالته الشعورية ، كذلك الحال في الضوء المصحوب بالأصوات للدلالة على الرعد والبرق.

ثانيا العلامات ذات الوظيفة الدلالية

لا نستطيع الحديث عن مفهوم الدلالة في السيمياء دون الرجوع للمفهوم الثنائي للعلامة عند سوسير (الدال والمدلول) فالدلالة عند سوسير وتلامذته من أمثال "رولان بارت" هي وحدة ثنائية المبنى تنتج عن علاقة الدال بالمدلول، و قد خالف بارت أستاذه في فكرة عمومية السيمياء وخصوصية علم اللغة، ووجد أن علم اللغة أشمل وأوسع، وما علم العلامة إلا جزء منه، وبذلك تمثل اللغة عند بارت النظام السيميائي الأمثل، ويقسم عناصر سيمياء الدلالة إلى ثنائيات أربع هي: اللغة والكلام، الدال والمدلول، التأليف والانتقاء، التقرير والإيحاء.

و يقسم بورس العلامة حسب علاقتها بالموضوع إلى ثلاثة أنواع: الأيقونة icon والرمز symbol والشاهد index ويرى عادل فاخوري أن هذا التقسيم يشبه الدلالات الثلاث عند العرب: العقلية والطبيعية والوضعية، فالدلالة الوضعية هي "جعل شيء بإزاء شيء آخر بحيث إذا فهم الأول فهم الثاني"[١]، والدلالة العقلية هي أن "يجد العقل بين الدال والمدلول علاقة ذاتية ينتقل لأجلها منه إليه، والمطلوب بالعلاقة الذاتية استلزام تحقق الدال في نفس الامر تحقق المدلول عليه"[٢] والدلالة الطبيعية عندما "يجد العقل بين الدال والمدلول علاقة طبيعية ينتقل لأجلها منه إليه، والمراد من العلاقة الطبيعية إحداث طبيعة من الطباع، سواء كانت طبيعة اللافظ أو طبيعة المعنى أو طبيعة غيرها(...) فالرابطة بين الدال والمدلول ههنا هو الطبع "[٣] وهذا ما أسماه بورس بالشاهد.

وفي فن المسرح ورغم أن العلامات في جوهرها تواصلية إلا انها تأخذ معانيها لدى المتلقي من المعجم الدلالي وغير الدلالي المشترك في ذاكرة المتلقين؛ لضمان حصول دلالة العلامة وتواصليتها، ويبقى للمتلقي حرية تفسير العلامة بمحصلة ما لديه

---

[١] فاخوري، عادل، علم الدلالة عند العرب، مرجع سابق، ص١٥.

[٢] المرجع نفسه، ص٢٣.

[٣] المرجع نفسه، ص٢٤.

من مرجعية ثقافية واجتماعية ونفسية، وقد رأينا من خلال قراءاتنا في المسرح و حضورنا للعديد من العروض المسرحية ان سيميولوجيا الدلالة لا يكون لها التحقق الكبير في المسرح كما هي في الرواية والشعر، ولعل ذلك عائد لكون المسرح فعلا تواصليا بالدرجة الأولى، وفيما يأتي نذكر اهم العلامات المسرحية ذات الوظيفة الدلالية والتي سنحصرها في علامتين دلاليتين هما:

- الأيقونة المسرحية :

يعرف بورس الأيقونة بأنها " العلامة التي تشير إلى الموضوعة التي تعبر عنها الطبيعة الذاتية للعلامة فقط، وتمتلك العلامة هذه الطبيعة سواء وجدت الموضوعة ام لم توجد... وسواء كان الشيء نوعية، أو كائنا أو عرفا، فإن هذا الشيء يكون أيقونا لشبيهه عندما يستخدم كعلامة له"[١] ولهذا تكون الأيقونة علامة دالة على موضوعها، وتشاركه خصائصها المتشابهة بينهما، ورغم أنه يلزم لإنتاج الأيقونة علاقة التشابه بين الدال ومدلوله، إلا أنه لا يلزم أن تكون الأيقونة ذات وجود واقعي فقد تكون الأيقونة أيضا واقعه متخيلة، كصورة العنقاء والمسرحيات والأفلام وأغلب الأعمال التي تسبق فيها النماذج والتصاميم الموضوع المنوي إنجازه[٢]

لهذا تعتبر الأيقونات من أكثر العلامات حضورا في السيمياء البصرية، والتي هي " ضرب من العلامات التي تنفرد بخصيصة التعليل التي تستند إلى عامل المشابهة الناتج عن نظام التقطيع غير المتماثل"[٣] فهي تمثل موضوعا من خلال

---

[١] بيرس، تشارلز سوندرس (دون تاريخ): تصنيف العلامات، (ترجمة: فريال جبوري غزول) ، في كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة "مدخل إلى السيميوطيقا"، القاهرة: دار الياس العصرية، ص١٤٢.

[٢] عادل فاخوري: تيارات في السيمياء، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ١٩٩٠، ص٥٧.

[٣] يوسف، أحمد: السيميائيات الواصفة "المنطق السيميائي وجبر العلامات"، المغرب: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٥، ص٩٣.

الشبه القائم بين حامل العلامة ومدلولها، وهناك ثلاثة أنواع من الأيقونات كما حددها بورس:

أ – الصورة : يكون الشبه بين الدال والمدلول كبيرا ، فهو يعتمد على الصورة المباشرة للمدلول مثلما يحدث عندما تكون صورة منظر طبيعي أو صورة بناية ما، قطعة ديكورية ضمن العرض، كما يحدث في المسرح الواقعي.

ب – التخطيط : وهو تصوير تخطيطي للموضوع حيث يكون الشبه بين العلامة والموضوع ظاهريا وعاما كمثل استخدام جسد الممثل لكرسي أو أي قطعة من الديكور .

ج – الاستعارة : وهو عندما يتوجب أن يكون الشبه مفترضا وغير ظاهر ، كما هو الحال عندما يقتبس الممثل دور شخصية معروفة فيصير أيقونة ، يكتشفها المتفرج عن طريق المشابهة في الزي أو الحركات أو الصوت أو الوظيفة.

ورغم أن الايقونة قائمة على مبدأ المماثلة، إلا انه يجب أن لا تكون المماثلة متطابقة بحيث (س) تكون أيقونة (س) أي الدال نفسه، عندها لن تكون ذات فعل سيميائي حقيقي على المسرح.

العلامات المتحولة

إن شبكة العلامات في المسرح وتداخلها وإرفاد بعضها البعض بالدلالة، يجعل من الدال غير مستقر في دلالته، بل تصبح خشبة المسرح ميدانا لتحولات العلامة، فالعنصر الواحد قد يحل محل مدلولات مختلفة حسبما يستدعيه السياق، فما يقوم به الممثلون في المشاهد الأولى وما يقدمونه من علامات ودلالات، سرعان ما تتحول إلى علامات ودلالات أخرى في المشاهد اللاحقة بمجرد تغيير شيء في ملبسهم أو صوتهم او وظيفتهم، فتتحول أدوارهم إلى أدوار أخرى غير ما كانوا عليه.

ثالثا: العلامات ذات الوظيفة الثقافية

من خلال البناء الثلاثي الذي انطلق منه رواد اتجاه سيمياء الثقافة (الدال والمدلول والمرجع) والذي يتفق إلى حد ما مع بورس في المفاهيم الخاصة ببناء نماذج تشكيل العالم وفق ظواهر ثقافية مختلفة، و يتفق مع سوسير في المفاهيم الخاصة بالتواصل، من خلال ذاك البناء وبالتحديد من خلال عنصر(المرجع) التفت العالم إلى الواقع الثقافي، فظهرت سيميولوجيا الثقافة وقد تزعمها "امبرتو إيكو" و"لوتمان".

ينظر علماء سيميولوجيا الثقافة إلى العلامة كونها عنصرا بنيويا مرتبط بغيره من العلامات ضمن إطار اجتماعي، فلا تعني العلامة شيئا إلا من هذا المنظور الاجتماعي في نظام ثقافي حيث تتكامل العلامة مع الأنظمة والثقافات الأخرى، والمسرح هو الميدان الأمثل لظهور تلك العلامات التي تتخذ بعدا علاماتيا وثقافيا قائما على الحوارية، وتداخل النصوص داخل عالم أساسه التفاعل والانفتاح والتجاور والحوار، كما يراها لوتمان عند حديثه عن النص الدرامي.

وفيما يلي أهم علامتين ذات دلالة ثقافية في المسرح وهما:

- الرمز

الرمز " واحد من وسائط متعددة أو بنيات مفهومة ومنطقية يدرك عبرها الواقع من طرف الإنسان"[١] فالإنسان يعيش وسط عالم رمزي يتطلب منه وساطة بينه وبين الواقع المعاش" فبدل أن يدخل الإنسان في علاقة مباشرة مع الأشياء نفسها غلف نفسه برموز لسانية وفنية وأسطورية وغيرها حتى صار متعذرا عليه أن يدري أي شيء أو

---

[١] داسكال، مارسيلو(١٩٨٧): الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، (ترجمة حميد لحميداني وآخرون)، الدار البيضاء: دار إفريقيا الشرق. ص ٦١.

يتعرف عليه دون تدخل هذا الوسيط الاصطناعي"[١] ولعل هذه النظرة للرمز وإن كانت تشكل مساحة من عالم الإنسان الواقعي، إلا أنها تبدو جلية في عالم المسرح المتخيل، والذي هو شبكة من العلامات الرامزة .

و رغم أن للرمز وظائف تواصلية إلا أن وظائفه الثقافية أكثر بروزا وتمايزا كون الرمز ذا بعد عرفي غير معلل، فلا يوجد مشابهة بين الدال والموضوع أو تجاور أو صلة طبيعية، ويسمى في بعض الأحيان بالعادات أو القوانين، ويميز بورس "الرمز" كما ميز الأيقونة والشاهد إلى أصلية ومنحدرة، ويعني بالرمز المنحدر تلك الكلمات أو الاشياء التي تدل على فرد مخصوص، مثل كلمة "شمس" تنحصر في دلالة على شيء واحد مع إمكانية وجود شموس أخرى في الوقت ذاته، والحال نفسه مع كلمة "الإنسانية" والتي تعني مجموعة من الناس بخصائص واحدة، وعلى العموم لا يمكن أن ينفصل الرمز عن غيره من العلامات الإشارية والأيقونية، فلا بد في النهاية من ارتباط بعضها ببعض[٢] والعرض المسرحي في جملته عرضا رمزيا، والعرف هو ما يجعل المتلقين يقبلون أو يرفضون ما يصلهم من العرض المسرحي، وقد يتجسد الرمز على خشبة المسرح في الزي او قطعة ديكور، أو لغة تعبر عن طبقة اجتماعية ما .

- الفضاء الشخصي(التجاورية)

تعرف التجاورية في نظرية التواصل على أنها "نظام عرفي للمسافة بين المرسل والمستقبل(...) وهي علامات تدل على وضعنا الاجتماعي، وتشكل نظام رموز تختلف أدواته بحسب الثقافات"[٣]، وهي كذلك في فن المسرح فهي لغة اتصال القرب والبعد بين جسد أو أكثر في الفضاء المسرحي، والتجاورية ترجمة لمصطلح علم البروكسيمياء

---

[١] داسكال، مارسيلو: المرجع السابق نفسه، ص ٦٠.

[٢] فاخوري، عادل: تيارات في السيمياء، مرجع سابق، ص ص ٥٩-٦٠.

[٣] رايص، نور الدين: مرجع سابق، ص٢٧٠.

proxemics وقد أسسه إدوارهال على تساؤل: "بأية طريقة يبعث المكان الرسالة؟ "[١] وقد عمق أبحاثه للإجابة على ذلك التساؤل، وجاء بتصنيف المسافات إلى أربعة أنواع: المسافة الشخصية والمسافة الاجتماعية والمسافة الحميمية والمسافة الجمهورية، ولكل نوع من هذه المسافات أبعاد حددها هول، وعلى المتكلم مراعاة الأعراف الثقافية، لتأثيرها على الكلام، وتلقي الآخر له، وفي المسرح تتحول هذه المسافات إلى علامات ذات مدلول ثقافي ورمزي يتقاسمه مع المتلقي، فالمسافة بين الممثل والآخر على خشبة المسرح بإمكانها أن تكون علامة دالة على علاقات و روابط عاطفية(الحب والكره/القبول والنفور) أو مكانة اجتماعية (علاقة الرئيس بمرؤسيه/ الملك بالرعية) فالفضاء الشخصي علامة تشير إلى معان من غير أي إشارة لفظية حتى، وتظهر أيضا علامات القرب والبعد بين الممثلين في المسرح عن طريق فعل الاستبدال بواسطة الكناية والاستعارة شأنه شأن أي فعل سيميولوجي باستبدال أحد الأشياء بشيء مجاور له، كاستخدام شجرة ذات بعد ثقافي رمزي ليدل على مكان ما، فاستخدام هذا الجزء للتعبير عن الكل، وتمثيل الفضاء الكبير بفضاء أقل، يخلق نوعا من التواصل المكاني بين جسد الممثلين والمكان.

رابعا: العلامات ذات الوظيفة الجمالية:

فضلا عن الوظائف السابقة للعلامة في المسرح تشتغل العلامة المسرحية بوظيفة جمالية، تعتمد على الذوق الفردي، وطبيعة المتلقين، و"العلامة الجمالية هي قبل كل شيء علامة لشيء ما لا يأخذ صفة الواقع كعلامة إلا بوصفه جزءا من الدلالة التي يسميها موريس بالسيميوزيس"[٢] وبإحالتها الى علامات جمالية مفتوحة تجعلها ذات طابع ممتد وسيرورة دلالية، وهي لا تختلف في المسرح عنها في الفنون

---

[١] المرجع نفسه،ص٢٧١.

[٢] المرجع السابق نفسه، ص١٣٦.

الأخرى من حيث انتمائها لمرجعية ذاتية، فدلالة العلامة لا يخص موضوعها فقط إنما تتشيأ إلى ماديتها، وتؤثر في المتلقي فتستثير حاسته الجمالية، وبذلك تتشيء موضوعها الجمالي عندما تتقاسم الجماعة المتفرجة الحالات النفسية نفسها نتيجة الاستثارة فيكون قاسمهم المشترك، و لعل أهم وظيفة للعلامة الجمالية في المسرح تحقيق المتعة التي تبثها الأيقونات، والمعطيات الجمالية في طقس يحفل بسحر عناصر العرض المسرحي، قاصدا الوصول بالمتفرج إلى ذروة اللذة الجمالية، ويصنف روبارت ياوس اللذة الجمالية في المسرح إلى ثلاثة أنماط:

- **الإبداع** عندما يعيد المتلقي صياغة العمل المسرحي، ويبني عالما خاصا به ، ويؤثثه في مخيلته نتيجة ما قادته إليه التأويلات اللانهائية للعلامات التي استقبلها من العرض المسرحي.

- **الإدراك الحسي** عندما يدرك المتلقي العمل المسرحي بحواسه الخمس، ليتواجد بين عالمين غير متداخلين، عالم داخلي يجري أمامه، ويشعر بالانتماء إليه، ويتلذذ في الاندماج فيه، والعالم الواقعي الخارجي عنه، وهو خارج ما يراه ويعيشه لحظة تلقيه للعرض المسرحي.

- **التطهير** وهي أقدم الغايات المسرحية حيث أشار إليها أرسطو، فللمسرح القدرة على تطهير الروح والنفس، وتحررها من قيودها، وتغيير اتجاهات المتفرجين، وتبديل حالاتهم الشعورية والوجدانية وافكارهم لحظة تلقيهم للعرض المسرحي، وقد تستمر عملية التطهير إلى ما بعد العرض، لما يحدثه المسرح من تغيير لقناعات المتفرجين وأفكارهم.[1]

---

[1] ينظر: هيلتون: جوليان(١٩٩٥)، اتجاهات جديدة في المسرح، (ترجمة: أمين الرباط وسامح فكري)، ط٢، القاهرة: مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، ص ٨٥.

وتتحقق العلامات الجمالية المسرحية ببلاغة الاشتغال الجسدي والتقني، فنجد صناع العروض الفرجوية يهتمون بتجميل علاماتهم، ويتأنقون في اختيارها وعرضها بالطريقة التي تجذب المتفرجين، إلا أن الجمالية الحقيقية للمسرح لا تتحقق إلا عن طريق التركيز على ما هو فني مسرحي و تجاوز الوظيفة التواصلية عبر مبدأ الهدم والبناء من خلال " تقويض حالة الترابط المنطقي بين الدال والمدلول وبين الرمز و الشيء، فالممثل هنا عبر تعبيرات الجسد يقوم بتحريف الأداء من مستواه الاشاري– المرجعي – الإيحائي"[١] ونتيجة لانحرافها وانزياحاتها على المسرح تنتج دوالا تثير أذهان المتلقين، وتجعلهم جزءا من عالم المسرح الجمالي.

خامسا: العلامة المسرحية وخصوصية الوظيفة الدرامية :

للعلامة المسرحية خصوصية تنفرد بها، لارتباطها بوظائف ترفع من مستوى الدلالة إلى أقصاها في النص المسرحي (المكتوب والمعروض)، فهي في قصديتها تخدم المعنى وتؤججه، وقد تصدم أفق تلقي الجمهور فتتولد دلالات لا نهائية، ويعود ذلك الامتياز لطبيعة المسرح الدرامية.

يقصد بالبناء الدرامي " الجسم النصي المتكامل في حد ذاته والذي يتألف من عناصر بانية مرتبة ترتيباً خاصاً وطبقاً لقواعد خاصة ومزاج معين كي يحدث تأثيراً معيناً في الجمهور"[٢] ويعرفه "داوسن" بأنه" الوسائل الواضحة التي يستخدمها الدرامي لربط أجزاء المسرحية ببعضها وبالكل"[٣] لهذا فالنص الدرامي له نظامه الخاص، وله عناصره البانية له، والمشكلة لجسده، والتي ثبتها الناقد الالماني "جوزيف فريتاج" على شكل هرمي سمي باسمه وقسم فيه المسرحية التقليدية إلى خمسة أجزاء(العرض –

---

[١] علي، عواد: شفرات الجسد، عمان: دار أزمنة، ١٩٩٦، ص١٠٩.

[٢] حمادة، إبراهيم: معجم المصطلحات الدرامية، القاهرة: دار المعارف،١٩٨٥، صـ٦٥.

[٣] داوسن، س. دبليو(١٩٧٧): الدرامة والدرامي، (ترجمة: عبدالواحد لؤلؤة) ، العراق: دار الرشيد للنشر، ص١٤٤.

التعقيد- الذروة- الانقلاب-الحدث الحاسم)[1]، و رغم تخلي التيارات المسرحية الحديثة عن تلك النمطية في بناء النصوص، كمسرح العبث واللامعقول، إلا ان النص المسرحي بحكم خصوصيته قائم على الدراما، ولا يمكن ان ينهض إلا بعناصر أرسطية مثل الفكرة والشخصية والحبكة والحوار والزمان والمكان، كما أن معالجة المسرح سيميائيا بوصفه نظاما للعلامات لا يصح معاملته كاللغة، فخصوصية العرض المسرحي باعتباره منتجا لدوال تتغير وتتحول وتزداد كثافة طوال فترة العرض، يستحيل معها التوصل لوحدة في المعنى مثلما هو الحال ف اللسانيات، وقد أتاحت لنا السيمياء بأدواتها ومناهجها النقدية رصد العلامات الدرامية في المسرح، وإنتاجها للمعنى، واكتشاف الوسائل والعلامات التي تهيئ الدراما المسرحية لتشكيل الحكاية الدرامية عبر النص والعرض الفرجوي، و رسم الشخصيات وكل العناصر المؤثرة في سيرها عبر الحكاية الدرامية.

وفيما يلي سنرصد وظيفة العلامات في تحقيق درامية المسرح، وحمل المتفرج لتوليد المعنى.

١- تحديد الفضاء وصياغة المكان في العرض المسرحي

للعلامة دور في تغيير جغرافية فضاء المسرح ورسم عوالم أخرى تتشكل في ذهن المتلقي أبعد من تلك الحدود المرئية المتمثلة في خشبة المسرح، بل تقوم العلامة بتأثيث هذا الفضاء لتثير أخيلة المتلقي وتحمله خارج الحيز المكاني لمنصة العرض؛ ليدخل عبر دلالات العلامة إلى رؤى جديدة، وقراءات تأويلية لا نهائية، وهذه القراءة الجديدة تخلق فضاءات أخرى غير الفضاء الواقعي، ولا ننسى دور العلامة في الإشارة إلى واقعية فضاء المسرح كما هو في حقيقته، وإحالتها إلى دلالات الفضاء المنصي

[1] ينظر: برنس، جيرالد(٢٠٠٣): قاموس السرديات ، (ترجمة: السيد إمام)، القاهرة: ميريت للنشر والتوزيع، ص ٧٩.

المؤثث بعناصر المسرح، وهي علامات تعين نمط هذا الفضاء وشكله وحجمه وحدوده المتخيلة أو الواقعية من خلال العلامات الصوتية أو الضوئية أو قطع الديكور والأدوات التكميلية المختلفة، كما يشاهدها ويراها المتلقي، و كما تثير ذهنه وخيالاته من خلال الشفرات التي ترسلها عبر هذه العلامات.

إن وظيفة العلامة في توليد فضاءات جديدة، ورؤى مكانية متخيلة تكمن في سيرورتها وحركتها الدؤوب في إنتاج الدلالات، بما يتيحه خصوصية العرض الدرامي في حيزه المكاني، وبما يقتضيه العرض من توليد تلك العلامات، فحاجة العرض لما يسمى بـ (الخشبة الخيالية) هو نتيجة تمدد الحدث الدرامي واتساعه بما لا يمكن احتواءه عبر الفضاء المكاني أو الزماني، فيلجأ إلى خلق عوالم متخيلة كيفما توجهه العلامات، بحيث يغدو المستحيل ممكنا كأن يحتاج العرض إلى مشاهد دموية أو تجمعات كبيرة من البشر "فإن تلك الخشبة الخيالية تستعيض بقدرتها التصويرية الخيالية العلاماتية على إنشاء خشبة ثانية في الذهن أملتها ظروف يستحيل تمركز الفعل الصوري من المشاهدة الآنية على الخشبة"[١].

لا يمكن إنكار أهمية المكان في العرض المسرحي، ولا يمكن لأي عرض أن يقام إلا على مرجعية مكانية، تتوافق مع الحدث الدرامي، وتتحرك على خلفيتها كل العناصر المشاركة في العرض، فلا يمكن للشخوص الحركة في اللامكان، ولا يمكننا إيصال الأفكار بلا هوية مكانية، لارتباط المكان في مخيلاتنا بوقائع تاريخية وثقافية.

و يتحقق المكان المسرحي عبر مفردات تؤثث فراغه وتجاورها علامات تصوغ هيأته وهويته، وقد لا ترتبط العلامات بمفردات المكان بل تتعاضد مع مثيلاتها من العلامات المنبعثة من عناصر مسرحية أخرى كالضوء والزي والصوت والماكياج.

---

[١] الحصناوي، سامي: سيمياء أداء الممثل في العرض المسرحي المونودرامي، مرجع سابق، ص٨٢.

٢- رسم معالم الشخصية وتحديد جوانبها الاجتماعية والنفسية:

تعين العلامة على تحديد معالم الشخصية، انطلاقا من الزي مرورا بالديكور وانتهاء بالماكياج كلها معينات تبين للمتلقي ملامح الشخصية، و طبقتها الاجتماعية، وما إذا كانت متعلمة أم أمية، سعيدة أم شقية، وإلى أي حقبة زمنية تعود، فالعلامة التي ينتجها الزي مثلا تتفرع إلى دلالات عديدة، وتختزن معان وأفكار حول الشخصية الماثلة أمامهم، والتي قد تتحرك أحيانا بصمت بينما تنطق عنها العلامات، إلا أن التطابق بين هذه العلامات قد لا يصلح إلا في الأنواع الواقعية من العروض المسرحية، حيث يجب أن يتطابق الزي والديكور مع الخلفية الاجتماعية والثقافية والتاريخية للشخصية، بينما صار هذا التطابق في العروض الحداثية غير مهم على الإطلاق، وصارت العلامات توظف لتكثيف الطابع النفسي للشخصية، والمعاناة التي تمر بها "لأنها تتبنى الأداء الراديكالي المتحرر من العلاقات السيكولوجية، أو أبعاد الشخصية الحياتية وتحليلها الداخلي والخارجي وعلاقاتها السلوكية"[١]، ومن المهم الإشارة إلى أن المتلقي لا تعنيه من العلامة، أهي حقيقة أم زيف، بقدر ما يهمه الرسالة التي تبثها العلامة نحوه، ودرجة تطابقها التمثيلي مع الحدث الدرامي.

٣- تفعيل الخيال والارتجال التلقائي

إن المجال الذي تعمل فيه العلامة هو الخيال، فهي تحفز ذهن المتلقي للتخييل، باستثارته المستمرة عبر سلسلة من العلامات، التي بدورها توقظ الصور الذكرياتية لديه، وتعمد إلى بناء عالم خيالي خاص به إلا ان " العبور من التجربة الواقعية إلى الماضي ليس خيالا في ذاته، بل أن جميع محاولات إعادة تشكيلها هي الخيالات"[٢].

---

[١] المرجع السابق نفسه،ص٨٦.

[٢] شولز، روبرت(١٩٩٤): السيمياء والتأويل، (ترجمة: سعيد الغانمي)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر،، ص٦٤.

إن العبور عبر الزمن واستدعاء عالما خياليا يجعل المتلقي قادرا على التواصل مع العرض المسرحي، كمتلق فاعل ومستجيب لكل المثيرات البصرية التي تحدث أمامه، فالرموز التي تشخص على خشبة المسرح تقصد طريقها إلى ذهن المتفرج، فتمر بعمليات لا نهائية من التأويل عبر عمليات التفكيك والبناء، و التي من شأنها أن تؤجج خيالاته وتفتحها على عوالم غير مرئية إلا في خياله.

واذا كان إثارة خيال المتفرجين من وظائف العلامة في المسرح، فإن امتلاك الممثل الخيال هو ما يجعله حيويا على الخشبة، ويجعله قادرا على تجسيد دوره بشكله الأمثل أثناء العرض، بل يجعله قادرا على تلافي الأخطاء التي تحدث أثناء العرض المسرحي والتي يمكن أن يفقد بسببها العرض مصداقيته لدى المتفرجين، فالخيال الارتجالي يدل على حنكة الممثل وقدرته الخيالية في التعاطي مع الشخصية التي يجسدها، ويدل على مهارته في الارتجال، ويعتبر "شولز" أن الصياغة الدرامية التي يقوم بها الممثلون للمواقف الخيالية تقلل من حاجة الجمهور للتخيل القصصي، وذلك لتحول العبء التأويلي إلى المخرج والممثل، إلا أنه يشير إلى دور الاستجابة الجمعية للجمهور والتي تتيح لكل مشاهد التأثر بتلك الاستجابة[١] و عند التقاء خيال الممثل وحيويته ومصداقيته وقدرته على تجسيد الدور وانغماسه في الشخصية التي يؤديها بخيال المتفرج، وقدرته على التقاط الرموز والايقونات والتفاعل معها ، فإن ساعتها تتحقق اللذة الجمالية المرجوة من العرض المسرحي، وتتحقق غايته.

٤- تفعيل الشفرة داخل العلامة

يرى السيميائيون أن الفهم معتمد على فك الشفرات والسنن، واستخلاص المعنى الذي أفرزه نظام التفكير لدينا، فالبرق كان يفهم على أنه قوة متسلطة تعيش في الجبال أو في السماء، أما الآن فنحن فككنا شفرته على أنه ظاهرة كهربائية. و إن كانت

[١] ينظر: المرجع السابق نفسه، ص٦٦.

اللغات الإنسانية أكثر الوسائل المعروفة تطويرا للتشفير، إلا أنه توجد شفرات تحت لغوية كتعابير الوجه، وفوق لغوية كالتقاليد الأدبية[١].

إن المسرح قائم على شفرات تختزنها العلامات، تعتمد على تأويل المتلقين للعلامة سواء في النص المسرحي المكتوب أو العرض المسرحي لإبراز معانيها، ويستدعي تلقيها لأن تمر بجملة من العمليات التفكيكية والتأويلية للوصول إلى ما تتضمنه من دلالات، لهذا تنبع قيمة العلامة من شفرتها وتحفيزها على توليد الدلالات وتواصلها مع أذهان المتلقين وقدرتهم على فهم الشفرة وتفكيكها وتأويلها، وفي واقع إنتاج الشفرة فإنها تُتضمَّن في عملية إنتاج العرض المسرحي ككل، بداية من تشفير الكاتب المسرحي النص، وصولا للمخرج الذي يقوم بحل هذا التشفير ووضع شفرات جديدة من واقع نص الكاتب مع طاقم صناع العرض المسرحي من مصممي أزياء وديكور وسينوغرافيا وما يتوصل إليه من وضع مخطط لحركة الممثلين، ونهاية بالمتفرجين الذين يقومون بحل الشفرات وتحقيق المتعة الجمالية للعرض.

---

[١] ينظر المرجع السابق نفسه، ص ٢٤٨.

الفصل الأول

دراسة سيميائية لنص مسرحية (البئر)

- نص مسرحية البئر

- **المبحث الأول: سيمياء النص الموازي في نص "البئر"**

١- سيميائية العنوان

٢- سيميائية الإرشادات المسرحية

- **المبحث الثاني: سيمياء الشخصية في نص "البئر"**

١- دلالة أسماء الشخصيات

٢- ملامح شخصيات "البئر"

٣- النموذج الفاعلي

٤- تصنيف الشخصيات

٥- أنماط الشخصية في مسرحية "البئر".

- المبحث الثالث: سيمياء الفضاء الدرامي في نص "البئر"

١- الأماكن المفتوحة

٢- الأماكن المغلقة

٣- فضاءات نص "البئر"

مسرحية البئر :

كتبت آمنة الربيع نص مسرحية البئر عام ١٩٩٧ ، يتكون من فصل واحد في عشرة لوحات، وهي:

اللوحة الأول: في البدايات الأولى لتفتح الأشياء، كان الاطفال يغنون

اللوحة الثانية: الذين يكبرون ويتزوجون لا ينسون الغناء

اللوحة الثالثة: السلالم الضيقة والعصفور

اللوحة الرابعة: الأطفال والذئب

اللوحة الخامسة: صوت غنائي بعيد: يا هيييه يا بوه وإن شاء الله تجيبوه

اللوحة السادسة: (إنحج بغني برقص) العب وغني وارقص

اللوحة السابعة: في البئر القديم، سقط النجم، وكانت الحكاية

اللوحة الثامنة: يا طيرة طيري طيري طيري

اللوحة التاسعة: رغبة

اللوحة العاشرة: يا أمثولة الراعي

شخصيات المسرحية:

وظفت الكاتبة ست شخصيات لتحريك الحدث وتأزيم الصراع، و صناعة الفعل المسرحي، وهم:

نصيب: الزوج وهو صياد فقير، في الخمسين من العمر

صباح: الزوجة، تساعد زوجها في إعالة الأسرة عن طريقة بيع الخبز، في الأربعين من العمر.

زينب: الابنة الكبرى، متزوجة ترغب بإنجاب طفل

سمير: زوج زينب السلبي

طارق: الابن الثاني، وهو في الثلاثين من العمر، ودائما ما ينعت في النص بالجنون.

بلقيس: الابنة الصغرى، في الرابعة من عمرها.

مجموعة الأطفال: وعددهم ثمانية، يؤدون أغاني الأطفال الشعبية.

١) العناصر الدرامية في نص مسرحية "البئر"

يمكننا إجمال عناصر البناء الدرامي المسرحي في الآتي:

الحدث الدرامي :

هو الحركة الداخلية للأحداث، والذي يتفاعل معه المتلقي، قائم على القصة أو الحكاية التي في إطارها يدور الحدث الدرامي فنشعر به وندركه عن طريقها، وينقسم إلى نوعين – كما قسمه أرسطو– : الحدث البسيط و الحدث المركب الذي يكون لحظة الانقلاب أو التعرف أو كليهما معا.

تبرز حكاية "البئر" عبر عائلة مكونة من ست شخصيات، لكل منها قصته ومساره الدرامي، و تبدأ الحكاية من بيت "نصيب" الصياد الفقير المتقاعد، و زوجته "صباح" الزوجة و الأم التي يقع على عاتقها إعالة أسرتها، بعد تقاعس زوجها عن الإيفاء باحتياجات الأسرة المالية والعاطفية، وعلى عادة ساكني قرية الملح – القرية التي ينتمون إليها – تعمل النساء في إعداد الخبز وبيعه، بينما يعمل الرجال في صيد السمك، و في خضم هذه المسؤوليات تضيع الكثير من العواطف، وتظهر الكثير من الرغبات، و الملاحظ في الأحداث أن الكاتبة لم تلتزم كثيرا بالحدث الأرسطي، فقد قسمت مسرحيتها إلى لوحات وثنائيات، فجاء النص استعراضا لقضايا الشخصيات و رصد حالة إنسانية دون الاهتمام بحدث معقد يمكن أن يشعرنا بتأزمه في لحظة من لحظات الدراما النصية، والنص في مجمله يمر عبر مرحلتين: مرحلة الطفولة التي يعبر عنها الكبار أنفسهم، و مرحلة الكبار الذين ينتهي بهم المطاف لانتظار زمن النهايات عند البئر القديمة، وفي حقيقة الأمر أحداث "البئر" معقدة من ناحية القراءة النصية كونها تتوزع على مستويين اثنين: مستوى خارجي تظهر عبره القضايا الاجتماعية و العلاقات الأسرية بين الشخصيات، ورفضها لواقعها بسبب أعباء الحياة، ورغبات الجسد، ومستوى داخلي عميق لا يمكن الوصول إليه إلا عبر تحليل البنيات العميقة، والوصول لمكامن السر في بئر النص الذي اتصل بأرض أخرى يستنزف ماءها، ويعرض قضاياها، فلا يمكننا تجاهل البعد السياسي الذي أشارت إليه الكاتبة و إن لم يبدُ ظاهرا على السطح.

الصراع: إن الصراع هو ما يجعل البناء الدرامي ذا قيمة ووجود، فهو بمثابة العمود الفقري له، وهو مناضلة بين قوتين متعارضتين يكون ناتج تصادمهما سير الأحداث وتأزمها، "وفي المسرحية الناجحة يسبب كل صراع الصراع الذي يليه، ويكون كل صراع أقوى وأكثر كثافة من الصراع الذي يسبقه "[١] مما يجعل الشخصية تتحرك مدفوعة إلى الأمام وصولا للهدف.

يمكننا تلخيص صراع "البئر" في السلطة الذكورية وفرضها على أفراد العائلة، و تأثيرها على الأبناء "بلقيس" و "طارق"، وامتداد هذه السلطة عبر نساء "البئر" أنفسهن، عندما يفرضن سيطرتهن على "بلقيس" ويقررن تزويجها من رجل متزوج يكبرها بأعوام كثيرة، لمجرد أنه غني، ليقرر أخوها "طارق" إنقاذها عبر رميها في البئر.

الحوار: يعتبر الحوار أداة تقديم الحدث الدرامي للمتلقي عبر اللغة، وعن طريقه يتضح الصراع ويتشكل البناء الدرامي، ويعتبره أرسطو الفارق الأساسي بين الأدب القصصي والفن المسرحي، وللحوار وظائف نفعية داخل النص وهي" تطوير الحبكة، والكشف عن أفكار الشخصيات، وعواطفها، وطبائعها الأساسية، ووصف المناظر"[٢]، و في مسرحية البئر يظهر صوت آمنة الربيع عبر حوار الشخصيات، مجسما بمنطقها و أسلوبها الأدبي والحواري مع الذوات الأخرى، فاللغة الحوارية لغة واحدة عند جميع الشخصيات، و لم تتميز شخصية عن أخرى، فظهرت شخصية (المثقف/ الأم/ الصياد/ الأمية/ المجنون/ الطفلة) جميعها بأسلوب حواري واحد، لم يتناسب مع الوضع الاجتماعي و الفكري لها، فقد بدت شخصيات ذات منطق فلسفي وفكري أكبر من مستوياتها الدرامية في النص.

---

[١] عبدالمعطي، عثمان: عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع،٢٠١٠، ص ٩٤.

[٢] المرجع نفسه، ص٧٨.

المبحث الاول: سيميائية النص الموازي في نص "البئر":

١- سيميائية العنوان:

يعتبر العنوان فاتحة أي عمل أدبي، وبوابة عبور المتلقي للنص، وهو عبارة لغوية تحمل كثافة دلالية مرتبطة ضمنا بالشيء المعنون له، قد لا تأتي صريحة بمعناها الواضح، إنما تتضمن المعنى وتشير إليه، ويعرف العنوان في الاصطلاح على أنه "علامات سيميائية تقوم بوظيفة الاحتواء لمدلول النص، كما [يؤدي] وظيفة تناصية إذ كان العنوان يحيل على نص خارجي يتناسل معه و يتلاقح شكلا وفكرا"[١]، و التناص كما تعرفه جوليا كرستيفا هو "التقاطع والتعديل المتبادل بين وحدات عائدة إلى نصوص مختلفة"[٢]، لهذا فالعنوان بوصفه ظاهرة تناص فهو نص يحيل على نصوص أخرى، كما يحيل على اللانص، ومن أنواع التناص التي يؤديها العنوان: التناص الذاتي عندما يتناص مع عناوين أخرى للكاتب، و التناص الداخلي عندما يتناص مع عناوين الجنس الأدبي الواحد، و التناص الخارجي عندما يتناص مع العناوين الأدبية أو الثقافية الأخرى، والعنوان باعتباره النص الأصغر فهو يحيل على الدوام إلى النص الأكبر [٣].

وتأتي الدراسة السيميائية لتعتبر العنوان هوية النص ومخزن الدلالات، ومرجعيته و أيدلوجيته، فهو من أهم "عناصر النص الموازي التي تسيج النص، وكذا المدخل الذي يلج من خلاله القارئ إلى حظيرة النص، إذ يحتل العنوان الصدارة في الفضاء النصي

---

[١] شقروش، شادية: سيمياء العنوان في ديوان مقام البوح لعبدالله العشي ،الملتقى الأول للسيمياء والنص الأدبي، الجزائر: دار الهدى ، ٢٠٠٠، ص٣٥٩.

[٢] كاظم، إياد: التناص الأسطوري في المسرح، الرضوان للنشر والتوزيع،٢٠١٤، ص ٤٦.

[٣] بودرباله، الطيب: قراءة في كتاب"سيمياء العنوان للدكتور بسام قطوس" ، الملتقى الثاني (السيمياء والنص الأدبي)، مرجع سابق، ص٣٠.

للعمل الأدبي فيتمتع بأولوية التلقي"[١] وباعتباره علامة سيميائية فهو "يحيل على مجموعة من العلامات المشكلة للعلاقة كمعنى، تحدد له جملة من الوظائف التي تعين العمل الأدبي أو مضمونه، أو تمنحه قيمته منجزا بذلك ثلاثة وظائف: تسمياتية، وتعيينية، وإشهارية"[٢]. وقد احتل العنوان مكانة هامة في الدراسات النقدية اللغوية والبنيوية والأسلوبية، بطرح إشكالياته وقضاياه ووظيفته في النص الأدبي، محاولة "ربط أبنية العنوان من جهة بأبنية النص من جهة أخرى، أي الربط بين أنظمة رمزية، وإشاراتية، وسيميائية، تداولية، تركيبية، دلالية مختلفة"[٣]

ويعتبر كتاب "محمد الجزار" (العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي) من أهم الدراسات العربية التي اهتمت بعلم العنونة، وبيان أهميته و خصائصه السيميائية، فالعنوان عند الجزار أعلى اقتصاد لغوي، والذي يفرض بالضرورة أعلى فعالية تلقي ممكنة، وهو مرسلة صادرة من مرسل إلى مرسل إليه، "محمولة على أخرى هي العمل، فكل من العنوان وعمله مرسلة مكتملة ومستقلة" [٤] وهنا يشير إلى نصين يتكاملان ليشكلا مسار الدلالة: نص العنوان والنص الأدبي، فالعنوان علامة كاملة يتأولها المستقبل بخلفيته المعرفية والثقافية، والتي أنشأها المرسل بتأوله لعمله الأدبي، فهو ناتج تفاعل علاماتي بين المرسل والعمل، وينطلق "الجزار" في حديثه عن العنوان من مسلمتين هما: أن " كتابة عنوان عمل ما هو فعالية لها شروطها وملابساتها المستقلة عن كتابة العمل نفسه، [كما أن] علامات العنوان لها وضعيتها المستقلة والقائمة بذاتها، على الرغم من وظيفيتها التي تعالق بينها وبينه"[٥] لهذا نجده في كتابه يسعى

---

[١] قنشوبه، أحمد: دلالة العنوان في رواية "ذاكرة الجسد " لأحلام مستغانمي، الملتقى الثاني (السيمياء والنص الأدبي)، مرجع سابق، ص ٨١.

[٢] الحجمري، عبدالفتاح: عتبات النص" البنية والدلالة"، المغرب: منشورات الرابطة، ص ١٨.

[٣] بودرباله، الطيب، مرجع سابق، ص٢٨.

[٤] الجزار، محمد فكري: العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٨، ص١٩.

[٥] المرجع السابق نفسه، ص١٩.

لإثبات التميز النصي للعنوان من جهة، وموقعه في دائرة الاتصال النصي من جهة أخرى، وذلك من خلال إثبات شعرية أو ذرائعية العنوان من خلال نماذج تطبيقية.

"ومما لا شك فيه أن اختيار العناوين عملية لا تخلو من قصدية كيفما كان الوضع الاجناسي للنص، إنها قصدية تنفي معيار الاعتباطية في اختيار التسمية ليصبح العنوان هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه"[١]والعنوان باعتباره رسالة لغوية تفتح بوابة النص، وتأخذ بيد القارئ لتدخله عوالم لا تنكشف أمامه إلا لحظات القراءة العميقة والسفر البعيد في النص، و لا يمكن أن يتأتى له المعنى دون العودة المستمرة للمعنى الذي بثه العنوان في ذهنه، وعليه ربطه في كل مرة مع المعنى الجديد الذي اكتشفه أثناء قراءته، لهذا نعتبر عنوان مسرحية "البئر" نصا آخر له سيميائيته الخاصة، بتركيبته اللغوية المقصودة ودلالته المكثفة، و له أواصر مشتركة مع النص الآخر و علائق تتداخل مع علاماته و إشاراته ومعانيه، وحتى نقف عليها ونكشف عن خصائصه و وظائفه سنتتبعه لغويا، و من ثم نبين علاقته بالمتن الحكائي للمسرحية.

١- لغة العنوان

يأتي عنوان مسرحية "البئر" على غرار جُل عناوين مسرحيات آمنة الربيع: الطعنة، الحلم، الجسر، وهي ألفاظ مفردة ومعرفة بـ "ال" التعريف، و يعرف المعجم "البئر" بأنها "حفرة عميقة، يستخرج منها الماء أو النفط، مؤنثة"[٢] ، لهذا نجد علاقة وشائجية بينها والأرض، فالبئر هي جزء من الأرض عميقة الاتصال بها، هي شريانها الذي تتدفق عبره الحياة من باطنها السحيق، حيث روافد الخير والنماء، واستبشار الإنسان بالخصب والحياة.

---

[١] الحجمري، عبدالفتاح، مرجع سابق، ص ١٩.

[٢] أنيس، إبراهيم، عبدالحليم مُنتصِر، عطية الصَّوالحي، محمد خلف الله أحمد، المعجم الوسيط، ط (٢)، دار إحياء التراث العربي، ١٣٩٢، ص ٥٦.

ترتبط "البئر" في الذاكرة الشعبية بالعديد من المفاهيم والدلالات، التي تحددها المرجعية الثقافية للمتلقي، حيث تتصل "البئر" في البيئة الزراعية والرعوية بمفاهيم الخصوبة والنباتات والثمار والماشية و عناصر الطبيعة، كما ان البئر تضرب جذورها في عمق الأساطير والخرافات والطقوس والسحر، و هي في الذاكرة الدينية ترتبط بقصة سيدنا يوسف النبي الذي رموه أخوته في غيابة الجب، ثم يلتقطه – فيما بعد– بعض السيارة، و من بيئته الرعوية يتحول لوزير في أكبر الممالك في ذلك الوقت مصر الفرعونية.

البئر خبر لمبتدأ محذوف تقديره هذه البئر، فيكون هو "مسند إليه" و البئر "مسند"، وبهذه الصياغة تتحدد مقصودية الحذف فإلى جانب الإيجاز، يؤدي الحذف وظيفة تنشيط ذهنية المتلقي، و كلمة "البئر" سمة دالة على المسمى، ولا يمكن فك شفرتها إلا بالرجوع للنص، ومعرفة ارتباطها به.

٢– العنوان و المتن الحكائي

يحيلنا العنوان دائما إلى أول ما يواجهه المتلقي وآخر ما يبقى في ذهنه وهي حكاية المسرحية، ويقودنا ارتباط العنوان "البئر" بحكاية المسرحية إلى ما ورد في النص الموازي في نص الكاتبة، فقد حددت في إرشاداتها فضاء النص، بنص شعري لمحمود درويش من ديوان لماذا تركت الحصان وحيدا؟ قصيدة "البئر"

يقول درويش:

أختار يوما غائما لأمر بالبئر القديمة

ربما امتلأت سماء. ربما فاضت عن المعنى و عن

أمثولة الراعي. سأشرب حفنة من مائها

وأقول للموتى حواليها: سلاما، أيها الباقون

حول البئر في ماء الفراشة

إن المتأمل في هذه الأبيات سيجد أن ارتباطا ما بينها وبين نص مسرحية "البئر"، فقد استلهمت الكاتبة روح القصيدة لتخلع عليها قضيتها الاجتماعية، وحتى نوضح ذلك فإننا سنسلط الضوء على أبيات درويش مقارنين بينها وبين نص مسرحية "البئر".

"بئر" درويش:

يتسع مفهوم "البئر" في قصيدة درويش لينزاح عن معنى العلامة المكانية الضيقة، والتي ترتبط بمكان أخْذ الماء الجوفي، إلى مكان أكثر اتساعا و هي أرض فلسطين، فالقيمة المكانية للبئر تأتي من تمثيله لفلسطين أرضه المنفي عنها، و التي يحمل همومها في قلبه ويراقبها من بعيد، حيث المنفى والغربة، و كما البئر تروي الظمآن وتعيد الحياة للأرض هي كذلك بالنسبة إليه، وسنتوقف في قصيدة درويش في موضعين اثنين مرتبطين بحكاية المسرحية:

(١)

- "**أختار يوما غائما لأمر بالبئر القديمة**"

افتتح الفعل المضارع "أختار " القصيدة، فأوحى بالديمومة والاستمرار، كما أوحى بالحرية "حرية الاختيار"، لنستنتج أن الشاعر في مكان يكسبه القوة والحرية والأمان، وربما في ذلك إشارة إلى الحرية المسلوبة في الوطن، كما يوحي لنا الفعل " أمرّ" بعدم الاستقرار، فالمرور لا يفيد الثبات في المكان "البئر القديمة" وإنما عبور لمكان آخر، و البئر كما قلنا هي رمز لأرض فلسطين المكان الذي يتوق جسده للقاء به، لكنه لقاء

عابر ليس أكثر، فاليوم الغائم الذي اختاره الشاعر قد لا تمطر سماؤه "ربما امتلأت سماء"، ولن تسعفه ذكرياته أكثر من كلمات في قصيدة "ربما فاضت عن المعنى".

(٢)

" **وأقول للموتى حواليها: سلاما أيها الباقون/ حول البئر في ماء الفراشة**"

إن هذه الجملة الاستعارية غنية بالدلالة، فالماء رمز الخصوبة والنماء، والفراشة رمز الحركة و الانطلاق والحرية، وربما الخلود والبقاء، فالأرض ليست مجرد تراب وحجر إنها هوية يحملها درويش والفلسطينيون معهم أينما كانوا، ولا استقرار لتلك الأجساد إلا حواليها، فهم يفتدون أرضهم بأرواحهم لتبقى، وساعتها سيكون الجسد باقيا على مر الزمان، يكتسيه الخلود، ملتصقا بأرض الوطن.

"بئر" آمنة الربيع:

تلاقت حكاية مسرحية "البئر" في هذين الموضعين، وقد أشارت الكاتبة في نصها الموازي وهي تعرّف بشخصيات النص إلى ذلك صراحة، عندما عرفت شخصية "طارق" بقولها:

- " طارق: ابنهما الثاني، اختار أن يرحل في يوم غائم"

و عرفت بلقيس بقولها:

- "بلقيس: ابنتهما الصغرى، قالت للباقين سلاما"

ويقودنا هذان التعريفان إلى مقابلتهما بأبيات درويش، فطارق "اختار أن يرحل في يوم غائم" يذكرنا ببيت درويش "**أختار يوما غائما لأمر بالبئر القديمة**" مما يجعلنا نعتقد بأن ضمير المتكلم في القصيدة عند آمنة يعود لـ "طارق"، والمتتبع لقصيدة درويش سيجد تشابها كبيرا بين القصيدة وبين مسار "طارق" الدرامي داخل النص، بينما يمكن

تمثيل بيت درويش "**و أقول للموتى حواليها: سلاما، أيها الباقون/ حول البئر في ماء الفراشة**" بتحويل دلالة الموت والبقاء لـ" بلقيس" التي قالت سلاما للباقين، فهي واحدة من هؤلاء الذين رحلوا كالفراشات الخالدة التي لا تموت، و الذين يمدون الحياة بجذوة الأبدية عندما يحافظون على فردانيتهم، عندها تكون البئر الرحم الذي يلدهم من جديد لحياة جديدة.

تتقاطع المسرحية في محطات كثيرة مع قصيدة درويش، فقد وردت في المسرحية إشارة لصورة القمر الذي يعلو البئر في ظلمة الليل، وكذلك كانت قصيدة درويش تعطينا الصورة نفسها، "**أيها القمر المحلق حول صورته التي لن يلتقي/ أبدا بها**"[١]، و الصوت الذي كان يلاحق شخصيات مسرحية "البئر" هو الصوت الذي ذكره درويش "**ولاح الصوت/ صوتك صورة حجرية للحاضر المكسور**"[٢]، و قادتنا السلالم الضيقة عند "زينب" إلى سلم درويش " **وسلمي قرب السماء**"[٣] و أخذتنا المسرحية في حكاية الجدة عندما سقط نجم الحكاية لكلام درويش " **وقلت للذكرى: سلاما يا كلام الجدة العفوي/ يأخذنا إلى أيامنا البيضاء تحت نعاسنا**"[٤]، وصورة الأم في المسرحية وهي تلجأ لـ " الباصر" من أجل علاج ابنها "طارق" يذكرنا بالصورة التي ذكرها درويش في القصيدة " **كن حذرا! هنا وضعتك أمك قرب باب البئر، وانصرفت إلى تعويذة**"[٥]، وذكرتنا مثلثات "زينب" التي كانت ترسمها على جريدة "سمير" وسريرها المثلث الشكل، بمثلث درويش "**كبرت ليلا في الحكاية بين أضلاع /المثلث: مصر سوريا وبابل، ههنا**"[٦]، وكما ان الكاتبة في نصها تشير لدلالة البئر/ الأنثى التي ترفد الحياة

---

(١) درويش، محمود: الأعمال الجديدة، رياض الريس للكتب والنشر،٢٠٠٩، ص٣٣٥.
(٢) المرجع السابق نفسه، ص ٣٣٦
(٣) المرجع نفسه.
(٤) المرجع نفسه.
(٥) المرجع نفسه، ص٣٣٧.
(٦) المرجع السابق نفسه.

بالحياة، متفقة مع المعنى الذي رآه درويش للبئر/ الأرض/ الوطن/ فلسطين " **كن أخي! واذهب معي لنصيح بالبئر/ القديمة ... ربما امتلأت كأنثى بالسماء**"[1].

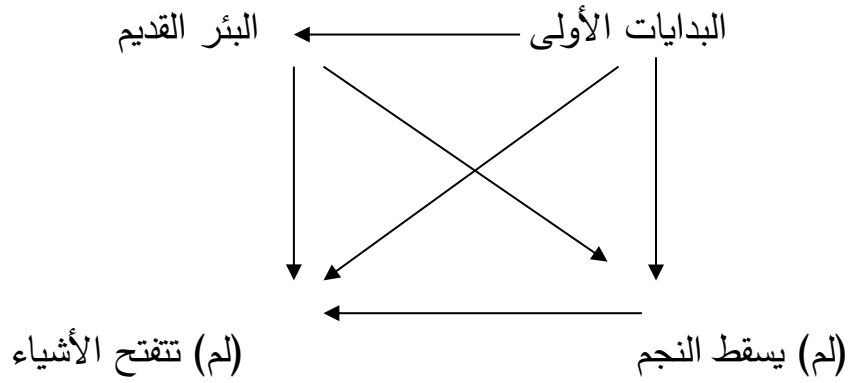
٣- العنوان الفرعي:

سنتوقف عند عنوانين فرعيين للوحتين تبوأتا موضعا بؤريا في النص، فاللوحة الأولى" في البدايات الأولى لتفتح الأشياء، كان الأطفال يغنون" هي فاتحة النص المسرحي، و عبر هذه اللوحة يمسك المتلقي الخيوط الأولى لمسار الشخصيات في فضائها النصي، بينما اللوحة السابعة " في البئر القديم (هكذا)، سقط النجم، وكانت الحكاية" عمليا تعتبر لحظة النزول من الهرم الدرامي وصولا إلى نهاية الأحداث، و لعلك لاحظت تشابه التركيب اللغوي للعنوانين، فكلاهما يبدآن بشبه جملة جار ومجرور بحرف الجر " في" الظرفية التي تدل على مكان(في البدايات/ في البئر)، ثم جملة اسمية دخلت عليها كان (كان الأطفال/ كانت الحكاية).

إن جملة (في البدايات الأولى لتفتح الأشياء) توحي بالجمال و السعادة والمرح، حيث بدايات العمر الجميل وربيعه الأنيق، بكل ما يحمله من طاقات الحب والغناء، في هذا الزمن تتفتح الأعمار كبراعم الزهر الندي، و تزهر الروح، ويخضر الأمل، إنها الحياة تشع بريقا وسحرا، لكن في المقابل هناك زمن يخرس فيه الغناء، و يتحول اخضرار العمر إلى يباب، وكل ما كان مشرقا ولامعا يهوي كالنجم داخل بئر قديمة، معطلة لا ماء فيها ولا حياة؛ لتبدأ ثرثرة الحكايات عن الموت والفناء، ويمكن عرضها على المربع السيميائي بالشكل التالي:

---

[1] المرجع نفسه، ص٣٣٨



علاقة تضاد: البدايات الأولى / البئر القديم

فالبئر هو نهاية لهذه البداية ، لذا نعتبره ضد البدايات الأولى

علاقة التضمن: البدايات الأولى/ لم يسقط النجم ، البئر القديم/ لم تفتح الأشياء

علاقة شبه تضاد: لم يسقط النجم/ لم تتفتح الأشياء

علاقة التناقض: البدايات الأولى/ لم تتفتح الأشياء، البئر القديم/ لم يسقط النجم

و هكذا تتأكد الضدية بين عنواني اللوحتين من خلال العلاقة السيميائية السابقة، فالأطفال أزهر غناؤهم في اللوحة الأولى، وأنبتت براءتهم دلالات البدايات وروعتها وطهرها وبراءتها، وجمالها، إلا أن الحياة لا تبقى على حال، فهي تتضمن الفناء (يسقط النجم)، ولا بد من نهايات للبدايات، و سقوط وذبول للتفتح والازدهار، ولا بد أن يأتي يوم يتوقف فيه الغناء، و يمكن تمثيل مستويين تتحرك الشخصيات عبرهما.

تقع الشخصيات في النص بين مستويين: مستوى الحياة الصاعد، ومستوى الفناء الهابط، وبينهما تحاول الأجساد أن تجد خلاصها وهذا ما نلاحظه في اللوحتين اللتين جاءتا بعد اللوحة السابعة (يا طيرة طيري) و لوحة (رغبة) لكن الزمن يأخذ مساره، و

يصل لنهايات (أمثولة الراعي) الذي يورد إبله ومواشيه من البئر القديمة، مآل كل البدايات.

٢- سيميائية الإرشادات المسرحية:

ظهرت في الدراسات المسرحية مصطلحات كثيرة مثل: ملاحظات الكاتب، الإشارات المسرحية، الإرشادات الإخراجية، الإرشادات الركحية، التوجيهات المسرحية، النص الثانوي، النص الفرعي، النص المرافق، و كلها مسميات تدل على مفهوم واحد، و هو الكلام الوصفي الذي يدونه الكاتب في نصه المسرحي، شارحا فيه بعض الجزئيات المرئية التي تزيل اللبس أو تزيد المعنى توضيحا، ورغم أنها تقنية كتابية استعملها الكتاب المسرحيون حديثا، حيث تشير الدراسات أنها عرفت في منتصف القرن التاسع عشر، بينما لم تعرفه النماذج المسرحية الكتابية الكلاسيكية، إلا انه شاع استعماله فيما بعد، إلى أن صار نصا مستقلا بديلا عن النص المسرحي التقليدي المعروف في بعض التيارات المسرحية الحداثية.

و يعتبر "رومان انغاردن" (R.Ingarden) أول من انتبه لأهمية الإرشادات وقام بدراستها، واعتبر الإرشادات المسرحية نصا فرعيا داخل النص الرئيس، فالعمل الأدبي عند "جاردن" يتكون من نصين "الأول هو الحوار الرئيسي، والآخر هو النص الفرعي أو الإرشادات المسرحية"[١]، معتبرا أن الحوار يقوم بوظيفة لغوية، بينما الإرشادات تقوم بوظيفة بصرية، والذي يصفه بأنه إعادة إنتاج العمل الدرامي، فثمة فارق جوهري بين النصين "يتمثل في طريقة التعبير الجديدة التي يقوم عليها العرض المسرحي، إذ فيه يتحول الحوار من مجرد كلمات إلى حوار حي خلال عملية التمثيل"[٢] مما جعل

---

[١] ابو العلا ، عصام الدين ، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧، ص ص ١٧-١٨.

[٢] المرجع نفسه، ص١٨.

"إيسلن" في كتابه (مجال الدراما) يعلي النص الفرعي، ويبرز أهميته على الحوار، معللا ذلك كون المسرح فنا يعرض ويشاهد.[١]

إن الإرشادات المسرحية تنشيء الفضاء الدرامي في النص، وتؤثثه بالزمان والمكان والشخوص، وبكل ما من شأنه خلق صورة متكاملة لفضاء الأحداث بعناصره الدرامية، ويبلغ الحماس عند بعض الكتاب المسرحيين فيسهبون في ذكر الديكور والإضاءة والاكسسوارات و الزي وأفعال الشخوص وتحركاتهم داخل الفضاء النصي، بالشكل الذي ينزعج منه بعض المخرجين والقراء ويجدون أنها تحد من ابداعاتهم وتؤطرها، وتعيق انسيابية القراءة، إلا أنها تبقى غير ملزمة لهم، فهي إن جاز التعبير اقتراحات الكاتب لإخراج نصه فرجويا، وتشكيل الصورة المرئية كما يتخيلها وكما يريد الآخرين تخيلها.

وتأتي الأهمية السيميائية للإرشادات باعتبارها نصا فرعيا إلى جانب نص الحوار من جهة، ومن جهة أخرى لارتباطه بالشخصية النصية، فـ"الشخصية هي نقطة الثبات التي تتوحد عندها العلامات المتفرقة"[٢] في النص أو العرض؛ لهذا فالنص الفرعي كنص واصف يحمل بعدا سيميائيا عندما تتحول الإرشادات إلى رموز وعلامات وأيقونات لغوية أو بصرية دالة، تحمل في طياتها رسائل مكثفة المعنى، والتي تتفكك بالقراءة والتأويل لحظة التقاء المتلقي بالنص، وتفجير كوامن المعنى في عمق لغة حوار الشخصية، مما يساعد على فهم الشخصية وتجسيدها في المتخيل العقلي، بأبعادها الجسمانية والثقافية والاجتماعية.

يحفل نص "البئر" بالنص الموازي، وقد حرصت الكاتبة على أن تكون دقيقة في ذكر وتحديد حركات الممثلين وأفعالهم، وكل ما من شأنه أن يزيل اللبس، كما أوضحت

---

[١] ينظر: معلا ، نديم: لغة العرض المسرحي، دار المدى للنشر والطباعة والتوزيع،٢٠٠٤، ص١٠٩.

[٢] المرجع السابق نفسه، ص ١٤١.

الغناء الشعبي بحركاته الفلكلورية، والألعاب الشعبية وكيفية لعبها، و اقترحت ألوان الإضاءة وأزياء الممثلين والديكور، وحتى نقف على وظيفة النص الموازي في مسرحية " البئر" فإننا سنكتفي بتحليل اللوحة الأولى(في البدايات الأولى لتفتح الأشياء، كان الأطفال يغنون) لكثرة النصوص الموازية والتي لن يسعنا الإحاطة بها جميعها.

م	النص الموازي	الوظيفة	الصفحة	الحوار
١	يدخل ممثلان... يغنون، يردد	حركة	٨٣	أغنية
٢	كلمات الأغنية مفككة وتتداخل بصعوبة بالغة	وصف		
٣	يقف ... يتابعان المشهد	حركة	٨٤	٥ حوارات
٤	بنشوة نتيجة الاندماج	انفعال		
	النص الموازي	الوظيفة		
٥	بذات النشوة ينتبه ويقرأ	انفعال		
٦	مستدركا	وصف		
٧	مستغربة	انفعال		
٨	بسخرية	انفعال	٨٥	١١ حوارا
٩	بسخرية أكبر	انفعال		
١٠	ساخرة	انفعال		
١١	يجاريها في الرأي... متسائلا ... يبحث	انفعال		
١٢	تعجبها الفكرة	انفعال		
١٣	مستمتعا	انفعال		
١٤	يلهو باللافتة يحاول أن يقرأها	انفعال		
١٥	يغني	انفعال	٨٦	١٤ حوارا
١٦	ساخرا	انفعال		
١٧	برهة صمت	حركة		
١٨	يغني	انفعال		

١٩	في جو الأغنية	وصف انفعال	٨٧	١٢ حوارا
٢٠	على مضض... برهة صمت	انفعال/حركة		
٢١	يعود للأغنية..يسكت	وصف/انفعال		
٢٢	بعصبية	انفعال		
٢٣	باستغفال	انفعال	٨٨	٩ حوارات
٢٤	يهم بالخروج	حركة		
٢٥	تناوله نقودا بحيث تبدو في موقع القوة	حركة		
٢٦	يقلدها... يضع النقود في جيبه	حركة		
٢٧	بتحبب... بقوة...	حركة		
٢٨	يغني...يتوقف	انفعال		
٢٩	تقترب منه وتصفق	حركة	٩٠	١١ حوارا
٣٠	يصفق	حركة		
٣١	يصفقان معا وكأنهما يلعبان	حركة		
٣٢	يتوقف عن الحركة	حركة		
٣٣	يحاول إرضاءها	حركة	٩١	٧ حوارات
٣٤	مستنكرا	انفعال	٩٢	٦ حوارات
٣٥	تضحك بغرور	انفعال		
٣٦	مسرورا...يتوقف	انفعال		
٣٧	منتشية	انفعال	٩٣	١١ حوارا
٣٨	بندم وحزن	انفعال		
٣٩	مستنكرة	انفعال	٩٤	٧ حوارات
٤٠	رافضا بقوة	انفعال		
٤١	يقتربان... يتواجهان... يلعبان...	حركة	٩٥	لعبة

نلاحظ من خلال هذا الرصد أن النص الموازي جاء راصدا حالات الانفعال أكثر من حالات الفعل والحركة المسرحية للممثلين، ويعود ذلك كون الانفعال هو الباعث الأساسي للحركة في النص، فالغناء انفعال داخلي يظهر على شكل حركة، والتصفيق حركة جاءت نتيجة انفعال، وقد اعتبرنا الصمت والسكوت حركة وليس انفعالا لكونهما جاءا بعد حركة، ولانعدامها تشَكّلا، كما أننا نلاحظ أن الإرشادات المسرحية مقارنة بالحوار كثيرة نسبيا، ففي الصفحة ٨٤ حيث كانت بداية الحوارات نجد أن الإرشادات جاءت متساوية في عددها مع عدد حوارات الشخصيات، و يتكرر الأمر في صفحة ٨٥ حين ذكرت الكاتبة تسع نصوص موازية مقابل أحد عشر حوارا، والأمر يشيع في النص حيث لا يوجد فرق كبير بين عدد النصوص الموازية و حوار الشخصيات.

وإذا ما رصدنا الإرشادات المسرحية حسب رؤية الكاتبة الإخراجية فإننا نقسمها على النحو الآتي:

- إرشادات مسرحية متعلقة بالممثلين والشخصيات

حيث ذكرت انفعالاتهم وحركاتهم وإيماءاتهم، ووصفت حركات الألعاب و الرقصات الشعبية، " يدخل الأطفال و هم يلعبون و ينشدون أغنية تراثية، تنقسم المجموعة الاولى إلى قسمين: قسم يؤديه الولد الذي يرتدي قناع الذئب، ويقف في صف بمفرده، والقسم الثاني تؤديه الفتاة التي ترتدي قناع الأم، وينضم إليها الأطفال على شكل سلسلة، ما أن تتكرر كلمات الأغنية في شطرها الأول، إلا ويتوزع الأطفال في التشكيلة السابقة"[١] كما اقترحت أزياءهم " تدخل صباح في لباس عادي تماما، وتضع فوق

[١] آمنة الربيع، الأعمال المسرحية، ط٢، سوريا: دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٥، ص١١٣.

رأسها غطاء طويلا نسبيا"[١] وقد أحاطت الكاتبة بتفاصيل تتعلق بشخصياتها وذكرتها بشكل دقيق.

- إرشادات مسرحية متعلقة بالفضاء

أثثت الكاتبة فضاءها عبر النصوص الموازية للنص، في المكان الذي رأت أنه يستحق التأثيث، بينما عرت أغلبه، فقد اقتصر تأثيثها على بيت زينب و سمير كما في النص الموازي التالي:

- " سرير مثلث متحرك، يوضع عليه شرشف و مخدتان ملونتان، كرسيان متقابلان تتوسطهما طاولة مثلثة الحجم، لوحة إشارية مثلثة مكتوب عليها بخط طفولي مقروء: السلالم الضيقة والعصفور"[٢]

و ذكرت بعض الأدوات للدلالة على البحر أو الساحل

- " شباك الصيد موزعة بلا عناية، مجدافان قديمان "[٣]

كما اعتنت بوصف مكان البئر و قد رأت أن تؤثثه بطريقة تجريدية فجدار الخلفية عبارة عن "ستارة بيضاء يوزع على الخشبة نموذجا للبئر، وشجرة قديمة ينعكس ظلها على الجدار"[٤]

أما بالنسبة للزمان فقد أشارت إليه برموز مثل الضباب والظلام والقمر.

- إرشادات مسرحية متعلقة بالسينوغرافيا

---

[١] المرجع السابق نفسه، ص ٩٧.
[٢] المرجع نفسه، ص١٠٣.
[٣] المرجع ا نفسه، ص ١١٥.
[٤] المرجع نفسه، ص ١٢٩.

اعتنت الكاتبة بإظهار تصورها لإضاءة العرض والمؤثرات الصوتية، وقد اهتمت بإظهار التفاصيل، ويمكننا تلخيصها بالصورة التالية كما في الجدول:

اللوحة	الإضاءة	المؤثرات الصوتية
١	الاضاءة تميل إلى الظلام بشكل تدريجي.	أغنية شعبية
٢	– الإضاءة عادية. – الإضاءة تتلاشى تماما، دخان يكثف الخشبة كليا، الإضاءة تتداخل باللونين الأزرق والأصفر.	نسمع صوت أياد تدق الأرض، وتنشد حناجر النساء والرجال نغمة واحدة حزينة و ثقيلة و مؤثرة.
٣	–	– يتصاعد المؤثر الصوتي الخاص بنشيد رقصة الدان المرباطية، مع مؤثر صوتي يوضح صراخ رجل يبكي بوجع. – الإضاءة تختلف، يتصاعد صوت نسوة بلغطهن وثرثرتهن المجانية عنها.
٤	الإضاءة تميل لما بين اللونين الأبيض والأزرق.	أغنية شعبية
٥	– " الإضاءة بحرية" – "الإضاءة تدريجيا تزداد زرقتها" – "الإضاءة تصير فوضوية	– " صوت إيقاع رقصة الدان يبدأ في الظهور" – " مؤثر صوتي لأمطار غزيرة ورعد وبرق"
٦	" ضباب في عمق المنصة، تبدأ الإضاءة بالظهور لتشف عن عدد من نساء الحارة"	–
٧	– " إضاءة قمرية" – "الإضاءة ضبابية" – "يتكاثف الضباب فوق الخشبة"	" تصاعد إيقاع طبل خفيف ويتلاشى الضوء تدريجيا"
٨	–	" مؤثر صوتي لخرير الماء، و مؤثرات

		صوتية متباينة لليل مظلم مخيف"
٩	" تخفت الإضاءة تدريجيا و في منشور ضوئي يدخل طارق"	– أغنية شعبية – " مؤثر صوتي حزين لنغمة الأسر"
١٠	– " الرؤية ضبابية وغير واضحة" – "يتكاثف الدخان وتتداخل أضواء الفوانيس" – "الحركة تتجمد، الفوانيس مضاءة، الضباب يغرق المكان"	– " مؤثر صوتي لأصوات الحشرات أثناء الليل، مواء القطط، ويتصاعد بترنيمات مختلفة نغمة الأسر الحزينة" – " أصوات لهمهمات مختلفة قادمة...صوت بوق وطبل ثقيل... مؤثر صوتي للبرق والرعد، يبدأ سقوط المطر... مؤثر صوتي لحركة جناح الطيور يتداخل مع الهمهمات و هو ما زال يزعق"

من خلال هذا الاستعراض نرى مقدار احتفاء الكاتبة بالسينوغرافيا، لإيمانها بأهميتها في نجاح العرض، و كونها علامات تكثف الدلالة، وتلون النص بالإيحاء، وقد اقترحت أن تكون الإضاءة المعبرة عن نصها متمثلة في لونين: الأبيض والأزرق، و اللالون: الظلام، كما أن النص – كما هو العرض أيضا– نص احتفالي شكل الغناء والفلكلور والإيقاع فضاء تتحرك العناصر الدرامية والمسرحية فيه، مؤثرة في بعضها البعض من خلاله، فالفعل المسرحي قائم على ثيمة الغناء أولا وأخيرا.

المبحث الثاني: سيميائية الشخصية في نص "البئر":

تعتبر الشخصية[1] الدرامية عنصرا هاما من عناصر النص المسرحي، و يعنى الكاتب باختيار شخصياته التي يدور حولها الحدث، ويتفاعل معها، حيث يؤطر كل شخصية في نصه بإطارها الخاص من حيث سماتها العامة وتكوينها الجسمي والنفسي والثقافي، وبعدها الاجتماعي، فلكل شخصية في النص مسارها ووظيفتها، تدفع الأحداث، وتشيع الحركة، وتؤزم الحبكة وصولا للنهاية.

لقد تعددت الآراء في دراسة الشخصية، انطلاقا من الفلسفة التي تناولتها كجوهر، وصولا إلى الدراسات البنيوية التي جعلت منها بنية لغوية مكتفية بذاتها.

شرح "هامون" في كتابه (سيميولوجية الشخصيات الروائية) أفكاره الرائدة وتصوراته حول الشخصية، مؤكدا انها بناء خالص من قبل القارئ، فهي لا تنتمي لنسق سيميائي، إنما علامة ضمن نسق النص تكتمل لحظة اكتماله، ولا تحيل إلا لنفسها، لهذا فالقارئ يحدد فعاليتها بما يملك من مرجعيات ثقافية وفكرية، والشخصية لديه دال يشمل السمات، و تتخذ العديد من الأسماء والصفات التي تحدد هويتها، ومدلول يتعلق بالمعنى، باعتبار ما يقوله النص عنها أو ما تقوم به من سلوك وأفعال من خلال علاقات التشابه والتقابل والتراتب والتوزيع التي تربطها بالشخصيات الأخرى وببقية عناصر السرد، سواء من داخل النص أم من خارجه واعتمد "هامون" في تصنيفه للشخصية على معيار كمي، وهو كم المعلومات التي تصف الشخصية وتبرز

---

[1] تستعمل لفظ (الشخصية) في الأدب الروائي، إلا أن المصطلح أخذ يختفي ليحل محله مصطلح (فاعل) أو (الممثل) لدقتهما السيميائية وهذا ما نلمسه في دراسات آن أوبرسفيلد.

ينظر:

- علوش، سعيد ، مرجع سابق، لاص١٢٥.
- أوبرسفيلد، آن(١٩٨٢)، قراءة المسرح ، (ترجمة: مي التلمساني)، ط٢، القاهرة: وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ص ص ٦٧-٧٩ .

هويتها، ومعيار كيفي وهي المعلومات التي تكشف الشخصية من خلال أفعالها وسلوكها، ولشخصية هامون ثلاثة أنواع:

- الشخصية المرجعية وهي التي تمثل الشخصيات التاريخية، والأسطورية، والمجازية والاجتماعية، وهي ذات أبعاد ثقافية ثابتة في المجتمع [١]
- الشخصية الإشارية التي تشير لحضور المؤلف أو القارئ أومن ينوب عنهما في النص كالرّاوي والرسام والفنان وغير ذلك مما يصعب الإمساك به[٢]
- الشخصية الاستذكاريّة قد تكون جملة أو كلمة أو فقرة، وظيفتها تنظيمية وترابطية، وهي علامة لإثارة ذاكرة القارئ، مثل الحلم والاعتراف والتمني والتكهّن، والاستشهاد بالأسلاف، هي عناصر و صور تمثل شخصية لها ذاكرة من خلال تخيلات القارئ وتأثره[٣].

و تعتبر نظرية "هامون" في دراسة الشخصية من أهم النظريات الحديثة في وقتنا الحالي، فلم تظهر نظرية جديدة تزيد على ما جاء به، وبهذا يكون "هامون" قد خطى خطوات واسعة في دراسة الشخصية، مستفيدا من مناهج من سبقوه، فقد حدد "هامون" مفهوم الشخصية بدقة عندما اعتبر الشخصية دليلا لغويا يتكون من دال ومدلول يستقل عن المرجع، كما أن الشخصية تؤدي وظيفة إرسالية شأنها شأن اللغة، وبذلك نستنتج أن منطلق نظريته هو علم اللسانيات، فالشخصية لديه لها وظيفة نحوية مرتبطة بالنص، و أدبية لارتباطها بالواقع الثقافي والجمالي الذي ينتمي إليه النص، ويكون فعل القراءة بمثابة إنتاج لها.

---

[١] هامون، فيليب، سيميولوجية الشخصيات الروائية(٢٠١٣)، (ترجمة: سعيد بنكراد)، دار الحوار للتوزيع والنشر، ص ص ٢٤-٢٥.

[٢] المرجع السابق نفسه، ص٢٤.

[٣] المرجع نفسه، ص٢٥.

يمكن للمتلقي أن يتوصل للسمات العامة للشخصية عن طريق الإرشادات النصية التي يضعها الكاتب، بينما بعض السمات العميقة لا يمكنه معرفتها إلا من خلال ما تقوم به الشخصية من أفعال داخل النص، ومن خلال ردات أفعالها ومسارها في الحدث الدرامي، فالوظيفة السردية للشخصية تتم في لحظة مماثلتها لشخصيات المجتمع وليس أدوراها في النص، فيمكننا التعرف على سمات الشخصيات من ناحية الطيبة والشر والخبث والطمع والخداع والصدق والبخل والشجاعة، لحظة ما أشار تحركها داخل النص بتلك المعاني.

ظهرت شخصيات نص "البئر" انعكاسا لشخصيات المجتمع العماني، وقد حملت الكاتبة نساء "البئر" أعباء الحياة، و تناقضاتها، و سعيها لإيجاد مكانتها المفقودة، فلطالما اعتُبرت قضية المرأة و وضعها في المجتمعات وحقوقها المهضومة و فقدان مكانتها في الحراك العالمي و دورها في الحضارة، من اهم القضايا الإنسانية المعاصرة، التي تدين لها ذاكرة التاريخ، وتحتفظ بنماذج تمردت على الواقع و حفرت كفاحها في سبيل إثبات وجودها.

دلالة أسماء الشخصيات:

تعد التسمية عنصر سيميائي مرتبط بالشخصية، يعطيها ملمحا ذاتيا يتعالق مع غيره من العلامات في النسق السيميائي العام للشخصية من جهة، والعناصر السيميائية الأخرى في النص أو العرض الفرجوي من جهة أخرى، وكما تعلمون فالتسمية في التراث العربي لها دلالات تحدث عنها قديماً الجاحظ في أكثر من موضع، كما أشار "هامون" إلى أسماء الشخصيات واعتبرها دوال تحيل على مدلولاتها، ولذلك نجد الاهتمام بأسماء الشخصيات التي لا شك أن الكاتبة اختارتها عن قصد، لتشير إلى دلالة معينة يوحي بها الاسم، ويمكننا تتبع معاني ودلالات أسماء شخصيات نص "البئر" على النحو الآتي:

١) نصيب:

ورد في المعجم معنى كلمة " النصيب" الحظ من كل شيء [١]، وقد تم الإشارة للكلمة نفسها داخل النص بالمعنى نفسه

- " صباح: ولماذا أنت منزعج يا نصيب؟

نصيب (بسخرية أكبر): نصيبي"[٢]

وبالتالي نستنتج أن نصيبا يمقت حظه العاثر، و يبدو أنه غير محظوظ في حياته، بسبب فقره وعائلته التي يتوجب عليه توفير المعيشة المناسبة لهم، والتصدي للمشاكل التي تواجههم.

٢) صباح:

الصباح هو أول النهار، وهو الصبح كما في الآية الكريمة " والصبح إذا تنفس" و الإصباح في قوله تعالى: " فالق الإصباح"[٣] وجميعها تعني النهار الذي يعقب الليل، و بهذا فدلالة اسم صباح يذكرنا بالعتمة، و تمرد الضوء وسطوته عليها، ففيه الإشراق والشمس والضياء والأمل والتفاؤل، والقدرة والقوة والشمول والانتشار، فـ "صباح" المتمردة على وضعها، الضجرة من ظلمة الجسد وسطوة الذكورة، تنفلق عن إصباحها فتود الانعتاق، لكنه انعتاق لا يأخذها لأبعد من الظلمة التي تحيط بها.

٣) زينب:

---

[١] أنيس، إبراهيم و آخرون، المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص٩٦٥.
[٢] الربيع، آمنة: مرجع سابق، ص ٨٥.
[٣] سورة الأنعام، الآية٩٦.

ورد في المعجم من معاني كلمة "زينب" شجر حسن المنظر طيب الرائحة، وبه سميت المرأة[١]، و شخصية " زينب" في النص، تتوافق لحد بعيد مع هذا المعنى، فالشجرة بمطلقها هي رمز الأنوثة والمرأة، و يبلغ تطابق الصورة إذا كانت الشجرة مثمرة، ويبدو أنها شجرة عطرية لا تثمر، كـ" زينب" التي لم تنجب.

٤) بلقيس:

يرتبط اسم "بلقيس" بمرجعية تاريخية و دينية، حيث يحتفظ التاريخ في ذاكرته باسم أقوى ملكة عربية عرفتها الأمم السابقة، وقد تضاربت الآراء حول علاقتها بالنبي سليمان، لكنها تتفق أنها كانت امرأة ذات شخصية قوية، أثبتت فردانيتها، و قدرتها على إدارة مملكة سبأ التي شهد لها التاريخ بأنها كانت في عهدها من أغنى الممالك و أقواها، وهذا الحضور التاريخي اللافت لهذه المرأة هو ما أرادت آمنة الربيع أن تخلعه على شخصية "بلقيس" ذات الأربعة عشر عاما، الشخصية التي أرادت لها الحرية و الانعتاق، النجمة التي سقطت في البئر، لكنها اعتلت السماء، محتفظة بكينونتها و فردانيتها.

٥) طارق:

يأتي معنى "الطارق" في المعجم الآتي ليلا، و "طرق" النجم: طلع ليلا، وهو النجم الطارق[٢]، و شخصية "طارق" في النص، قد ترتبط بالنجوم والليل، فهو بحالته الوجدانية والعقلية أشبه بكائن سماوي، لا يهمه من الحياة إلا اللعب والغناء والرقص مع الأطفال رغم أنه في الثلاثين من عمره، وقد أراد لأخته ذات الأربعة عشر ربيعا أن تظل سماوية هي الأخرى فأسقطها في البئر ليدلها على درب النجوم والقمر كما يقول في النص.

---

(١) المرجع السابق نفسه، ص ٤٢٧.
(٢) المرجع نفسه، ص ٥٨٢.

ملامح شخصيات "البئر":

للشخصيات عدد من الملامح والسمات ذات بعد علاماتي واضح في النص:

الملامح الجسدية:

ويقصد بها الصورة المادية الخارجية للشخصية، جنسها لونها طولها وعرضها وكل ما يصور الشخصية من الخارج، و لهذه الملامح دلالاتها داخل الفعل الدرامي الذي تنهض به الشخصية، و على الكاتب الدرامي أن يضع في حسبانه مطابقة الدلالة الجسمانية لكل شخصية حسب الدور الذي تنهض به داخل النص المسرحي، إلا أن كاتبة "البئر" لم تهتم كثيرا بالسمات الجسدية لشخصياتها، و اكتفت بذكر أعمارها، فنصيب في الخمسين، وصباح في الأربعين، وزينب في الثلاثين، وطارق في الثلاثين أيضا، وبلقيس ذات الأربعة عشر ربيعا، و يعود اكتفاء الكاتبة بهذه الملامح الجسدية البسيطة؛ كون إظهار ملامحهم الجسدية لن يؤثر في طرح القضية الاجتماعية الإنسانية التي تناولتها في النص.

الملامح الاجتماعية:

إن الملمح الاجتماعي من حيث انتماء الشخصية لطبقة اجتماعية ما(فقير/ثري) (عبد/أمير أو ملك) (متزوج/أعزب/ مطلق) وغيرها من التصنيفات الاجتماعية تدفع الشخصيات للحراك داخل النص الدرامي بثقلها الاجتماعي الذي رسم لها الكاتب، مما يجعل لكل شخصية من هذه الشخصيات سلوكا ثقافيا ونمطا معيشيا خاصا بها، يميزها عمن سواها، وقد يكون لانتمائها الاجتماعي أثر في لغتها وبعدها الجسماني والنفسي؛ فلكل شخصية حراك مختلف في عالمها الدرامي داخل النص المسرحي. و نتبين من خلال ملامح شخصيات "البئر" ما يظهر أطرها الاجتماعية، فالشخصيات تتحرك في فضاء أسرة قروية، يمتهن الأب مهنة الصيد بعد تقاعده، والأم تتحمل معه أعباء النفقة

على الأسرة من خلال بيع الخبز الذي تتشارك مع نساء القرية في خبْزه، و "زينب" الزوجة الأمية الشابة التي ضجرت من سلبية زوجها "سمير" المثقف، و "بلقيس" الابنة الصغرى الطفلة الحالمة التي تلهو وتلعب ولا تريد سوى الغناء للحياة، و"طارق" الابن الثاني للعائلة الذي يتكرر نعته داخل النص بصفة "المجنون"، و شخصية "نصيب" و "صباح" و"زينب" خاضعة في بعدها الاجتماعي بالفكر العام لقرية الملح التي يقطنونها، فهم يمثلون الفكر القروي الذي يؤمن بخرافات السحر والشعوذة و قوة "الباصر" التي بإمكانها أن تساعدهم في حل مشاكلهم، كما أن حياة الفقر التي يعيشونها تجعلهم محملين بأعباء الحياة والعيش.

الملامح النفسية:

يدخل المزاج (سرعة البكاء، التأثر، الغضب الشديد، الاسترخاء، الحزن، الفرح) الذي يظهر على الشخصيات ضمن الملامح النفسية، ويأتي هذا العامل نتيجة الملمحين السابقين الجسدي والاجتماعي، فلا يمكننا منطقيا فصل ملمح من الملامح الثلاثة عن بعضها كونها تشكل أبعاد الشخصية، وكل بعد نفسي له تعليلاته المختلفة؛ لهذا لا بد من الكاتب إعطاء مبررات منطقية للأبعاد النفسية لكل شخصية من شخصياته، و يبدو جليا في شخصيات "البئر" المزاج النفسي والحالات الشعورية العميقة، فالشخصيات وبحكم علاقاتها الاجتماعية مع الذوات الأخرى تعيش في حالة نفسية متناقضة، فـ "نصيب" الأب وهو يشعر بسلطة الذكورة نجده حازما وشديدا مع "طارق" " يرميه أرضا ويهوي عليه يضربه، تقترب النسوة منه يحاولن إبعاده بتمتمات مختلفة من مثل: اتركه ستقتله، سيموت بين يديك سامحه، لكنه يزعق ويصرخ فيهن: لن أتركه، تأدب وأنت تكلمني، أنا أبوك يا تافه"[1] وفي بعض الأحيان يمارس

[1] الربيع، آمنة: مرجع سابق، ص١٢٠.

سلطته على "بلقيس" عندما يصرخ في وجهها "اسكتي يا كلبة و إلا ضربتك"[١]، بينما كان حنونا مع "زينب" التي تلتجئ إليه قائلة: "لقد تجرحت عيوني من فرط البكاء"[٢] فيرد عليها بحنان" يا الغالية إذا عجزت خزينة فسيكون لنا شأن آخر"[٣]، و"نصيب" الزوج يجد الزواج قيودا وكبتا "زوج وزوجة يعني مؤسسة اجتماعية مقيدة ضمن سجل من سجلات الدولة، وعوضا عن ذلك، زوج و زوجة يا هبلة يعني منظومة كيميائية حامضة"[٤]، و مع وطأة مشاكل العائلة، وحكم سلطته الذكورية التي باتت تكليفا وليست امتيازا، يود الانعتاق والتجرد، وتشاركه في الشعور نفسه زوجته "صباح"، الزوجة التي افتقدت عاطفة حب الزوج، وانشغلت بمسؤولية إعالة الأسرة بسبب تراخي زوجها في كسب المعيشة، و "زينب" الزوجة المحرومة من امتلاك طفل يشعرها بأمومتها وكينونتها "أي امرأة أنا؟ ألعب مع المخدة بدلا من اللعب مع طفل"[٥] و تتصاعد الأزمة النفسية مع "طارق" الذي يشعر بخواء عاطفي، فهو لا يشعر بحب عائلته له "لا أحد يخاف علي في هذا البيت ويحبني إلا بلقيس، أنتم لا تخافون إلا على أنفسكم"[٦].

و هكذا نكون قد حددنا أربعة متغيرات رئيسة يجب الأخذ بها عند دراسة الشخصية وهي:

– مظهر الشخصية وتشمل المتغيرات الشكلية وتعبيراتها الخارجية نتيجة التأثر بالأحداث والمواقف الدرامية.

---

(١) المرجع نفسه.
(٢) المرجع نفسه، ص ١٢١.
(٣) المرجع نفسه، ص١٢٢.
(٤) المرجع نفسه، ص٩٤.
(٥) المرجع نفسه، ص١٠٦.
(٦) المرجع نفسه، ص ١١٩.

– آراء الشخصية: وهي المتغيرات التي تطرأ على ما تصرح به الشخصية عن نفسها، أو ما تصرح به الشخصيات الأخرى عنها، وما يطرأ على لغة الشخصية وصياغتها لعباراتها ومستوى ذكائها.

– فكر الشخصية: وهي المتغيرات المتعلقة بفكر الشخصية و ردات أفعالها ومبرراتها الفكرية أثناء المواقف الدرامية.

– فعل الشخصية: وهي المتغيرات التي تحدث في السلوك ومواقفها العاطفية والنفسية. [١]

النموذج الفاعلي

النموذج العاملي أو الفاعلي "هو بنية العلاقات بين العوامل (الفاعلين) actants ، وهو يضم ستة عوامل:

١. الذات التي تقوم بالبحث عن الموضوع
٢. الموضوع الذي تقوم الذات بالبحث عنه
٣. المرسل: يدفع الذات للاتصال بالموضوع.
٤. المرسل إليه: متلقي الموضوع المتحصل عليه بواسطة الذات
٥. المعارض: الذي يحاول عرقلة الذات والحيلولة بينها والاتصال بالموضوع" [٢]
٦. المساعد عكس المعارض فهو المعاون للذات للوصول إلى الموضوع

ويمكننا رصد النموذج الفاعلي لشخصيات "البئر" على النحو الآتي:

١– النموذج الفاعلي لـ " نصيب":

---

[١] ينظر: الجبوري، مجيد حميد: البنية الداخلية للمسرحية "دراسات في الحبكة المسرحية عربيا وعالميا"، لبنان: منشورات ضفاف، ٢٠١٣، ص ص ١٠٣-١٠٤.
[٢] ينظر: برنس، جيرالد: مرجع سابق، ص١٠.

إن الانعتاق هو الهدف الوحيد لـ "نصيب"، و نراه في كثير من الأحيان يزيح عن طريقه الذوات الأخرى التي تحول دون تحقيق رغبته تلك، كما أن السلطة الأبوية التي يملكها تؤهله لممارسة طقوس الخروج من الجسد، و ولوج عوالم لا يشكل الفقر والعائلة هاجسا مقيدا للحرية، إلا أن هناك أمرا لا يمكن إغفاله، يشكل عاملا مضادا للحيلولة دون رغبته، وهو عامل ذاتي لا يتجاوز جسده، إنه الصوت المجهول، الذي لم يستطع الفكاك منه.

و في حقيقة الأمر تعتبر السلطة الذكورية سلاح ذو حدين على شخصية "نصيب" ، فهي عامل مؤثر بالسالب عليه أكثر من كونه سلاحا مساعدا للوصول إلى الانعتاق، ونعتبره هنا عاملا مضادا بالإضافة إلى الأسرة والصوت، فهناك واقع سلطوي يكون "نصيب" قطبه المغلوب، هناك سلطة ذكورية عُليا مفروضة عليه، ويبدو جليا في النص، من خلال عمق رغبة جسده المقهور في الانعتاق، والذي يتضح من عمق الممارسات الطقسية التي كان يمارسها بالقرب من البئر، لدرجة أنه يطعن نفسه بالسكين.

<u>النموذج الفاعلي لـ " صباح"</u>

الذات "صباح" هي الحلقة الأولى في سلسلة حلقات المرأة المغلوب على أمرها، و التي تتبعها في ذلك نساء "البئر" الأخريات، وصباح هي "زينب"، هي "بلقيس"، وهي "العروس"، و"أم مبارك" كما في أغنية افتتاحية النص ولعبة الذئب والأم، هي جميع النسوة اللاتي ضقن ذرعا بواقعهن، و طفقن يبحثن عن سكينة هذا الجسد النزق، المحمل بالمسؤوليات، تمثل "صباح" المرأة التي تضحي من أجل الجميع ولكنها تُنسى، لتجد نفسها أمام التنور؛ تؤمّن عن طريق الخَبْز قوت عيالها، لا أحد يشعر بحجم القهر النفسي الذي تعيشه، فزوجها أناني لا يفكر في إسعادها ولا يبادلها عاطفة الحب الزوجي " **منذ متى ونحن لباسان؟**" وأبناؤها لا يستطيعون تحمل المسؤولية، لهذا تسعى

إلى الانعتاق، لكنه ليس بتلك القوة التي ظهر عند "نصيب"، فهذا الأخير نفسه شكل عاملا مضادا و معرقلا في مسيرتها للتحرر الجسدي.

النموذج الفاعلي لـ " زينب"

الذات "زينب" إكمال لسلسلة "صباح"، نموذج امرأة مقهورة، امرأة فقدت وجودها لمجرد ارتباطها بميثاق الزواج، الذي لم يهبها الشخصية المجتمعية التي تشعرها بثقلها وكيانها، فشكّل الإنجاب الموضوع الأوحد لـ "زينب"، فهي لا تسعى لشيء آخر غيره، و "سمير" زوجها هو العامل المضاد الذي يحول دون تحقق تلك الرغبة، كونه لا ينجب، وسلبيته حيال الأمر يخلق لـ"زينب" مناخا من الحزن والبكائية المتواصلة في أحضان والديها "صباح" و "نصيب" اللذين يشكلان عاملا مساعدا للوصول إلى موضوع الإنجاب، عن طريق الاستعانة بالباصرة "خزينة".

النموذج الفاعلي لـ "سمير"

تبدو سلبية "سمير" ظاهرة في موضوع الإنجاب، فرغم مقاسمته الموضوع نفسه مع "زينب" التي شكلت عاملا مساعدا، لم يظهر تأثرا كبيرا بالأمر، و كان غير مبال بمطالب "زينب" وحثها له لإجراء الفحوصات الطبية، فلم تظهر اتجاهاته و رغباته العميقة في إنجاب طفل بالقدر الذي كان لدى "زينب"، و لعل الأمر عائد إلى المجتمع ونظرته للمرأة وتحميلها ذنب عدم الإنجاب، وتبرئة الرجل مهما كان وضعه.

النموذج الفاعلي لـ " بلقيس":

الذات "بلقيس" الطفلة التي تفتق جسدها عن امرأة مخبوءة، ما أقربها لزمن الطفولة البرئ، حيث الغناء والمرح، فلم يكتسب الجسد بعد لغة الأنثى، و لم تتلون الرغبات، لكن المجتمع والعائلة يرون أنها نضجت وحان قطافها فيقررون تزويجها، ويظهر "طارق" كعامل مساعد لـ "بلقيس" فيساعدها لتصل إلى موضوعها "الغناء"،

والغناء ليس الموضوع في حد ذاته إنما ما يجئ به الغناء، و هو معادل موضوعي لمفهوم الحياة، وفي المقابل ترفض هذه الذات أن تعيش "لاحياة" كما تراها في عيون "صباح" و"نصيب" و"زينب" و"سمير".

- "طارق أخي دائما يقول هكذا، ويقول لي أيضا، أنت يا بلابل صغيرة بداخل الأغنية، لكنك كبيرة عندما تسكتين، هل أنا كبيرة يا أمي؟"[1]

النموذج الفاعلي لـ " طارق"

يبحث "طارق" الذي يبلغ من العمر الثلاثين عن موضوع الحب، و بينما يشيخ الزمن في عينيه، يكبر الغناء واللعب، ويعيش بروح طفل وجسد رجل، مفتقدا حب عائلته له، فقسوة الأب والحالة النفسية نتيجة التعنيف والضرب من قبله جعلت الوصول لموضوع الحب غير متحقق.

وختاما نلاحظ عبر تطبيق النموذج الفاعلي لشخصيات نص "البئر" أنها جاءت في ثنائيات، فشخصية "نصيب" و "صباح" لهما الموضوع نفسه وهو الانعتاق، وشكل كل منهما عاملا مضادا للآخر، كما أن "زينب" شكلت ثنائية مع "سمير" فهما لهما الموضوع نفسه وهو "الانجاب" و أيضا شكلا عاملا مضادا للآخر، و شكلت "بلقيس" ثنائية مع "طارق" فموضوع الغناء و الحب موضوعان معنويان يؤديان للهدف نفسه وهو الحياة، وشكلا معا عاملا مساعدا للآخر، بينما الأسرة هي العامل المضاد لكليهما.

- تصنيف الشخصيات:

يقترح "هامون" في تصنيف الشخصيات معيارين هما:

---

[1] آمنة الربيع: مرجع سابق، ص ٩٨.

المقياس الكمي: حيث " ينظر إلى كمية المعلومات المتواترة المعطاة صراحة حول الشخصية"[1] وفي مسرحية "البئر" لا يظهر ذلك التوافر الكبير في المعلومات والعلامات المتعلقة بشخصية دون غيرها، فقد استوفت الشخصيات دلالاتها، وعلاقاتها بالذوات الأخرى على حد سواء، إلا أن وفرة حضور بعض الشخصيات يجعلها في مركز التصدر، لهذا سيكون دورها في التأثير في الفعل المسرحي، والحراك الدرامي داخل النص أكبر من غيرها، ولتوضيح نسبة حضور الشخصيات و صفاتها في النص رسمنا الجدول التالي:

الشخصيات	تكرار ظهورها في كل لوحة										المجموع التكراري	صفاتها
	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠		
بطي	٥٩	١	٠	٠	٢٢	٠	٠	١	٠	٠	٨٣	شخصية قوية، يمثل السلطة الأبوية داخل الأسرة، سريع الغضب، متسلط.
كاف	٦٢	١ ٢	٠	٠	١٨	١	٠	٠	٢	٠	٩٥	مغلوب على أمرها، مناضلة من أجل توفير لقمة العيش لأبنائها، مساندة للرجل
بتي	٠	١	٣ ١	٠	١١	١٠	٠	٠	١	٠	٥٤	قلقة، ساخطة، تحركها رغبة الأمومة

[1] بوعزة، محمد: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠١٠، ص ٤٣.

سمير	٠	٠	٣٣	٠	٣	٠	٠	٠	٠	٠	٠	سلبي، عقيم
نصيب	٠	١٣	٠	٠	١٤	٦	٩	٠	٢	٧	٥١	نزقة، كثيرة الحركة، مرحة، ومنطلقة، و حرة
صباح	٠	٠	٠	٠	٢٠	١	١١	٠	٢٣	١٠	٦٥	ينعت بالجنون، مرح، يهوى اللعب، يفتقد الحب

من خلال الجدول الإحصائي لتكرارات ظهور الشخصيات داخل النص، نجد شخصية "صباح" تتصدر الشخصيات في النص، وقد ظهرت في خمس لوحات، كما نلاحظ أنه لا يوجد تفاوت كبير بينها وبين شخصية "نصيب" في عدد التكرارات، والذي ظهر في أربع لوحات، إلا أنه كان كثيف الحضور، وانفرد بلوحة كاملة هي اللوحة الثامنة التي تحتل موقعا مهما في النص، كون الأحداث ابتداء من اللوحة السابعة تنحدر من هرمها للنهاية، و حقيقة الأمر لا نجد هناك تفردا احصائيا من حيث تكرار الظهور في النص، وهذا يقودنا إلى أن آمنة الربيع لم تعر قيمة للشخصية الرئيسة أو البطل، بل جعلت لكل شخصية من شخصياتها أدوارا رئيسة في واقع قضيتها.

المقياس النوعي: ويقصد به "طريقة بناء الشخصية وتقديمها في الخطاب السردي، خاصة على مستوى تمظهرات الشخصية و أشكال ظهورها وحضورها المحكي"[١]، و الملاحظ في مسرحية "البئر" أن بناء الكاتبة لشخصياتها بدا ظاهرا في نمطين اثنين فقط:

[١] المرجع السابق نفسه، ص ٤٣.

– نمط عبرت عنه المرأة (صباح، زينب، بلقيس) وقد ظهرت هذه الشخصيات في مراكز الضعف بسبب مكانتها في الهرم الاجتماعي الأسري، بينما نجدها ذواتا تتوق للحرية، و ترفض الواقع الذي يمنعها عن تحقيق وجودها، كما نجدها مستسلمة لسيطرة الرجل في الوقت نفسه.

– نمط آخر عبر عنه الرجل (نصيب، سمير، طارق)، وهي ذوات سلبية من حيث علاقتها بالآخر/ المرأة، رغم أن مكانتها في الهرم الذكوري يتيح لها مركز القوة والسيطرة.

و بشكل عام عبرت الشخصيات عن قضايا عامة تخص المرأة والرجل على اختلاف مسمياتهم وأشكالهم وأوضاعهم الاجتماعية.

– أنماط الشخصية في مسرحية "البئر" :

يمكن تمييز ثلاثة أنماط من الشخصيات، الأولى ثابتة لا تتغير أثناء السياق كالشخصيات الكلاسيكية، والثانية متغيرة بخط متواز مع تطور الأحداث "وبالنسبة لهذا النوع فإنه إذا حذفت أو قطعت ثيمة ما من الشخصية أو طمست نتيجة الظروف والوقائع الدرامية؛ فإن ذلك يؤدي إلى تغيير الوضعية الدرامية، الأمر الذي يؤدي إلى تغيير في حركة الحبكة"[١] و ليس بالضرورة أن تكون الشخصيات في الفعل المسرحي كائنات إنسانية أو بشرية، فقد عرفت النماذج المسرحية القديمة شخصيات ميتافيزيقية، أدت دورها في النصوص الدرامية، وتأتي أهميتها من دورها الوظيفي في الفعل المسرحي.

و عليه يمكننا تصنيف شخصيات "البئر" على النحو الآتي:

١– الشخصية مفردة سيميائية

[١] المرجع السابق نفسه، ص ١٠٤.

لقد تجلى هذا النوع من الشخصيات في "البئر" بشكل جلي و واضح، فالشخصيات بأبعادها السيميائية شكلت علامة ظاهرة في النص، رامزة لدلالات عميقة، فشخصية "نصيب" هو علامة سيميائية للهروب من الواقع، والسلطة، و شخصية "صباح" علامة سيميائية للخضوع، والتضحية، و شخصية "زينب" علامة للرغبات المكبوتة، وشخصية "سمير" علامة السلبية واللامبالاة، و شخصية "بلقيس" علامة سيميائية للفردانية، و شخصية "طارق" علامة سيميائية لرفض الواقع، وتعكس دلالاتها المسار الدرامي للشخصية، مؤثرة في الصراع والفعل المسرحي.

٢- **الشخصية الثابتة:** شخصيات "البئر" شخصيات نامية متغيرة وغير ثابتة، إلا شخصية "سمير" فقد ظهرت هذه الشخصية في لوحة واحدة، لوحة "السلالم الضيقة والعصفور" و تكرارات ظهورها في هذه اللوحة حتم علينا أن نأخذها في الحسبان كشخصية ثابتة، غير مؤثرة في الحدث المسرحي العام، و من خلال الحوار يكتفي بردوده المنطقية غير مبد أية مشاعر أو تفاعل مع الذات الأخرى.

٣- **الشخصية المؤنسنة:** ظهر "الصوت" في النص كشخصية مؤنسنة، خلعت الكاتبة عليه صفات بشرية، و جعلته يحرك الصراع والأحداث، بل و يغير اتجاه الشخصيات، لدرجة إحساسنا بأنه شخصية توازي الشخصيات الأخرى في النص.

و خلاصة القول إن شخصيات "البئر" التي رسمتها الكاتبة بلغتها المسرحية، اعتمادا على إحاطتها بواقعها الطقسي/النفسي من جهة، و علاقتها بالذوات الأخرى من جهة أخرى، نجدها تهويم حلم لا أرضية ثابتة لها، فهي تنعتق عن كياناتها الطينية، و تركض خلف رغباتها، و الطقوس الفلكلورية تشيع هذا الإحساس وتؤجج فيها تلك الرغبات، فكل شخصية منها لها هالتها الحلمية التي تسعى للوصول إليها، إنها شخصيات غير مؤثرة في الذات الأخرى إلا بمقدار ما تمنع الآخر من اجتراح رغباتها الخاصة، لهذا نجد "نصيب" يغضب لأتفه الأسباب ويضرب ابنه لأنه يذكره

بضعفه و هرمه، فهو لم يعد يستطع الغناء مثله، و "زينب" تتعاون مع أمها لتزويج "بلقيس" لأنها تزوجت و هي صغيرة، فلم لا تلاقي "بلقيس" المصير نفسه؟ وهكذا تمضي شخصيات "البئر" في علاقاتها ببعضها البعض، حتى عندما أراد "طارق" أن يساعد "بلقيس" فقد اختار لها مصيرا مأساويا، لتنتهي المسرحية بصرخة رفض من "بلقيس" التي كانت ضحية مزالق هذه الشخصيات، لتسقط في البئر وتنتهي الحكاية.

المبحث الثالث: سيميائية الفضاء الدرامي في نص "البئر" :

النص رسالة مكتوبة تتكون من مجموعة رموز وأعراف وعلى أساسها يتكون الإطار المسرحي؛ لهذا فالنص هو المادة الأولية التي تتشكل عبرها العلاقات والبنى التكوينية للفضاء الدرامي، و الفضاء الدرامي" لا يوجد إلا من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب، وهو لذلك يتشكّل كموضوع للفكر الذي يبدعه المؤلف الدرامي"[١]وينقسم إلى قسمين: فضاء درامي داخلي مباشر حدده المؤلف، و فضاء درامي خارج إطار الرؤية البصرية المباشرة، متخيل في ذهن المتلقي، فالفضاء صورة للعالم الواقعي و محاكاة للمتخيل الذهني.

وقبل الحديث عن سيمياء الفضاء وتشكيل العلامات، علينا تسليط الضوء على التداخل الكبير بين مصطلحي الفضاء و المكان بين قبيلة من المصطلحات، تنصهر الحدود بينها، وتختلط الأرحام، وتتداخل المفاهيم، فمنهم "من ربطه بالمفاهيم الرياضية والفيزيائية، ومنهم من أخرج مصطلح المكان من ذاك المفهوم العلمي الموضوعي الدقيق إلى آفاق التصور والتخيل يخاطب الوجدان، ويرتبط بالجانب الإلهامي"[٢] وقد تتبعت الباحثة فضيلة بولجمر في دراستها الموسومة بـ (هندسة الفضاء في رواية "الأمير" لـ "واسيني الأعرج") هذا التداخل الكبير، ومن بين المصطلحات التي رصدتها المكان والفراغ والموقع و (lieu.espace) في الفرنسية، (space.place.location) في اللغة الانجليزية[٣]، وتفصل الحديث عن ثلاثة مصطلحات هي الأكثر انتشارا:

---

[١] اليوسف، أكرم: الفضاء المسرحي "دراسة سيميائية"، سوريا: دار المشرق، ١٩٩٨، ص ٦٦.

[٢] المرجع نفسه، ص ٢٥.

[٣] ينظر: بولجمر، فضيلة: هندسة الفضاء في رواية الأمير لواسيني الأعرج، دراسة ماجستير غير منشورة، جامعة منتوري قسنتينة، ص٨.

المكان والحيز والفضاء، وتصل لنتيجة أن مصطلح الفضاء أكثر شمولا واتساعا من المكان، أما الحيز فيتمظهر من تواجد حدود وفواصل مهما اتسعت حدوده[١].

إن التداخل بين مصطلحي الفضاء والمكان ما زال قائما بين ردهات الخطاب النقدي، وهذا التداخل ناتج عن الترجمة عن اللغات الأجنبية، فضلا عن الترادفات الكثيرة التي تقابل الكلمة الواحدة في اللغة العربية، ويبدو أن المصطلح الغربي لم يتبلور بعد وهذا سبب آخر يجعل النقاد العرب مختلفين في تحديد مفهومه من جهة، أو غير معنيين بالفصل بين المصطلحين من جهة أخرى، والاجتهادات التي قدمتها الدراسات العربية في مجال تحديد المفهومين في الأدب السردي، لا يمكن الاعتداد بها كونها مجرد اجتهادات فردية اختلفت تصوراتها باختلاف آراء أصحابها الذين ترجموها عن الغرب، إلا أن هناك شبه اتفاق حول شمولية الفضاء وجزئية المكان، ويمكننا التفريق بينهما وفق خاصيتين: صفة الامتداد والحدود حين يمثل الفضاء الاتساع والامتداد والفراغ، دون حدود تحيط به، بينما يمثل المكان الأقل اتساعا المحاط والمحدد بكينونة ما[٢]، ومن جهة ثانية يمكننا التفريق بينهما من ناحية المادية والتجسيد، حيث يكون المكان الكائن المحسوس والذي يمكن إدراكه بوساطة الحواس أو التصور الذهني، وهذا يؤيد وجوده واتصافه بالكينونة، ومثل هذه الصفة قد لا نستطيع إسقاطها على الفضاء، ورغم قلة ظهور مصطلح الفضاء في الدراسات السردية العربية، إلا أننا

---

[١] ينظر المرجع نفسه، ص.١٢

[٢] وبذلك يقترب من المعنى اللغوي العربي، ففي لسان العرب يرد معنى المكان بأنه " الموضوع والجمع أماكنة وأماكن وهو الفضاء غير الفارغ والمحدود" ويعرف الفضاء بأنه " الأرض البوار الشاسعة والفارغ، أو ما اتسع من الأرض"

ينظر:

- ابن منظور: لسان العرب، ج١٣، مادة (ن-هـ)، ص ٤١٤

- المرجع نفسه، ج١٥، مادة (و-ي)، ص ١٥٧.

نجده شائع الاستعمال في الدراسات المسرحية، ولعل ذلك يعود لوضوح الخط الدقيق الفاصل بينهما بسبب الحضور المادي للمسرح.

وفي دراستنا للفضاء الدرامي سنتناوله بمفهومين:

الأول: الأمكنة وارتباط الزمان ضمنا بها، وهنا ينقسم المكان إلى: أمكنة مفتوحة و أمكنة مغلقة.

الثاني: الدلالات والصور والأشكال والخطوط والأبعاد والامتدادات والأحجام الحيزية، وهنا ينقسم الفضاء إلى خلفي/ غير مباشر، وأمامي/ مباشر [١].

إن المتأمل في الفضاءات المكانية لنص "البئر" يشعر بالتنوع الكبير في الفضاء الدرامي، الذي تتفاعل معه الشخصيات، وتجد الأجساد فيه حيزها الخاص، وتبني عوالمها وتهدمها في فراغه المتخيل، بل وتتوق إلى فضاءات ترسمها في المخيلة كأماكن الخلاص والنعيم المقيم، امتدادا من القرية الساحلية، والبئر والبحر إلى البيت والعائلة والذاكرة، و رسم معالم الوطن الخاص لتلك الأجساد النزقة للانعتاق، وعلاقة الجسد بالأوطان المتشيئة في الجسد نفسه، إن الفضاء بتفاصيله المكانية وارتباطه بالزمن، يكون حاضرا ليس في العقلية المتخيلة للمؤلفة والمتلقي فحسب بل وفي استحضار تلك الشخصيات لعوالمها المتداعية عبر اللغة، والحوار، و التي تحتاج لتأمل وقراءة عميقة للولوج إليها، واكتشاف كنهها، وأبعادها، ومساحاتها في النص، و هنا نميز بين مستويين من الأماكن: أماكن مفتوحة وأماكن مغلقة

أ) الأماكن المفتوحة:

هي الأماكن العامة التي يشترك فيها جميع البشر دونما سلطة خاصة تفرض عليهم، بحيث يتمتعون بحرية التعبير عن أفكارهم، وممارسة أفعالهم، وأماكن نص

[١] ينظر: الأحمر، فيصل: السيميائية الشعرية، جمعية الإمتاع والمؤانسة، ٢٠٠٥، ص ٩٢.

"البئر" فضاءات مفتوحة على دلالات و انزياحات مستمرة عبر النص، وعبر الذوات التي تحاول شغل مساحاتها حينا، والسيطرة عليها حينا آخر، أو الانعتاق من سلطتها في أحيان كثيرة، ويمكننا رصد بعض النماذج للأماكن المفتوحة الواردة في النص:

١) (حارة الملح)

نموذج مصغر من قرية الملح الساحلية، التي يعمل الرجال فيها بمهنة صيد الأسماك، وتعمل النساء ببيع الخبز، وفي هذه القرية نشأت عائلة نصيب، وتشكلت قيمهم الاجتماعية، وأبعادهم النفسية، كنموذج مصغر لساكني هذه القرية، و التي قد يتشابهون فيها مع أي قرية في أي مكان كان، فهي تعبير عن حالة وجودية تعكس علاقة الجسد بمكانه، ويبدو من حوارات الشخصيات وسيرها الدرامي أن هذه الاجساد ترفض المكان الذي يحد من إمكاناتها، ويضيق عليها العيش ويبعدها عن رفاهية الحياة، وعن السعادة المنشودة، فـ"نصيب" يرفض امتهان زوجته للخَبْز، حيث يجبره ذلك على تحمل ثرثرة نساء الحارة، وتجمع الأطفال والرجال في بيته.

– "نصيب: لا أتصور كيف سيكون حال المنزل هذا الأسبوع، بناتك وحريم حارة الملح الثرثارات، واحدة (تدهر) التنور، وأخرى(تحلج)، وأخرى تقص، أخرى تضع الخبز في التنور، والثانية تصففه في الصينية، أف، أكره هذا الضجيج، وأصبحت أتحسس من الخبز الذي بسببه يجتمع أطفال ورجال وحريم الحارة في صحن البيت.

– صباح: إذا لا تريدني أن أخبز، اترك البحر وابحث لك عن عمل تتحصل منه راتب ثابت ومعقول (هكذا)، يكفيني شغل البيت"[١]

ويتضح سبب رفض الشخصيات للعيش في القرية، كونها مركز الضعف والخضوع مقابل العاصمة مركز القوة والسلطة، وهذه الثنائية (القرية/ العاصمة) تقودنا لثنائيات

[١] آمنة الربيع: مرجع سابق، ص ص ٩٠-٩١.

متضادة ارتبطت بهما، فقد ورد في النص ثنائيات متضادة (القرية، قريبة، فقيرة، سكون، جنوب) يقابلها (العاصمة، بعيدة، غنية، حركة، شمال)، فالقرية الفقيرة الجنوبية تصنع الخبز ليأكله الشمال العاصمة الغنية، لهذا فهناك تنافر وتجاذب بين هذين المكانين، وبالتالي يؤثر على رغبة الأجساد في الانسجام والتوحد بالمكان.

وهناك سبب آخر يجعل الذوات تضج بالمكان، فالقرية تشكل قوة اجتماعية نفسية ضاغطة، بما تمثله من أعراف اجتماعية وعادات وتقاليد لا يمكن الفكاك منها، لأنها تشكل منظومة مجتمعية، وسلطة قانونية تتحكم في الذوات وتحدد مسارها وأسلوب حياتها، فالمجتمع يقدم مبررات وأعذار جاهزة ومعدة مسبقا تجعل من تزويجهم بلقيس من رجل يكبرها بأعوام، أمرا اعتياديا و لا حرج فيه.

– "امرأة١: قالوا بلقيس بنت صباح ستتزوج

إمرأة٢: قالوا من المعلم عمر

إمرأة٣: من عمر؟

إمرأة٤: كيف ستزوجونها من عمر بن عوض وعلى ذمته اثنتان؟!

امرأة٥: الشرع حلل أربعة

زينب: المعلم عمر رجل مقتدر، ويستطيع أن ينفق على بيتين وثلاثة بيوت من طابقين.

امرأة٦: وبلقيس لم تعد صغيرة "قدها عذرة ما شاء الله"

امرأة٧: ما شاء الله عليها، إنها في الصف التاسع.

زينب: هذه سنة الحياة يا حريم، تزوجنا ونحن صغيرات"[١]

كما يشكل مجتمع القرية ونساء الحارة ضغطا نفسيا على زينب لعدم إنجابها طفل.

"زينب: ...أنت لا تعرف بماذا أشعر كلما التقيت بنساء الحارة، وتتكلم عن الوقت(بعصبية) لقد مللت، النساء في الحارة لسن مقصرات "[٢]

٢) البئر

البئر هي المكان المعروف الذي يستقي منه الناس الماء، وترجع أهميتها لكونها مصدر الحياة والخصوبة والنماء، و ترتبط بالذاكرة الشعبية بحكايات الجدات وأقاويل وأساطير شعبية بالغة القدم، و طقوس فلكلورية غنائية مثل طقس (المقود) الذي ذكرته الكاتبة حيث تقول " طقس قديم يرتبط ارتباطا وثيقا بالماء والأرض، ويعرف هذا الطقس كما ترويه لنا جداتنا بالمقود، وهي الأرض التي كان يستخرج منها الماء، لتوافر عدد من الآبار فيها، وكان الرجل الذي يقوم باستخراج الماء من البئر، يغني أغنية تصور العمل الذي يقوم به، لما فيه من التعب والإرهاق والإنهاك"[٣]

إن الموقع الذي احتلته "البئر" من النص يهيئ لها قيمة سيميائية ودلالية، و هو يجبرنا في كل مرة على الرجوع إليها لموازنة عواطف الشخصيات وانفعالاتها، ولفهم أفكارها و سيرها الدرامي. ارتبطت البئر – بشكل مباشر– بثلاث شخصيات في النص، شخصية "نصيب" و"طارق" و"بلقيس"، بينما ارتبطت بالشخصيات الأخرى شخصية "صباح" و"زينب" و"سمير" بشكل غير مباشر، ويمكننا توضيح دلالات البئر في النص على النحو التالي:

---

(١) المرجع السابق نفسه، ص ص ١٢٣-١٢٤.
(٢) المرجع نفسه، ص١١٠.
(٣) المرجع نفسه، ص ص ٨٠-٨١.

- **البئـر/ الصـوت:** يتحـرك الصـراع ويتـأزم فـي أكثـر مـن موضـع فـي الـنص، بسـبب شخصـية مجهولـة كـان لهـا دور كبيـر فـي تـأزيم الانفعـالات وردات الفعـل، و هـو الصـوت، فقـد جعلـت الكاتبـة مـن (الصـوت) تركيبـة مؤنسـنة، فهـو يهـدد، ويواجـه الشخصيات، ويقض مضجعها

- "نصيب: نعم. هذه المرة ذهبت إليه في المرات السابقة كان هو من يجئ، ركبت القارب، ونزلت البحر، وجدفت" [١]

ويزورها ويناديها

- " صباح: لكنه فعلها معي، لقد ناداني وزارني"[٢]

وينام

- " صباح: كان نائما هنا، وأنت هناك فوق رأسه، وزينب تبكي"[٣]

ويؤنس وحدتها، ويهرب منها

- " زينب: إن الصوت الذي كنا نبكيه أنا وأمي وأبي هو ما أبحث عنه، صوته الذي أركض وراءه، هو صوته الذي كنت أبكيه، أنا أبكي لأنه يهرب مني باستمرار بعد أن يناديني"

ويغني ويرقص

- "سمير: إنه لا يهرب مني، أسمعه آخر كل ليل غناؤه في أذني يجعلني أطير وأطير و يرقص و يرقصني "[٤].

---

[١] المرجع نفسه، ص١١٧.
[٢] المرجع السابق نفسه، ص ١١٧.
[٣] المرجع نفسه، ص١١٧.
[٤] المرجع نفسه، ص ١١٠.

مما يجعلنا نتساءل: ما دلالة الصوت بما أنه وجه آخر للبئر؟

إن البئر – بطبيعة الحال– لا صوت لها إلا بما تتأثر به نتيجة قوى أخرى، و عندها نسمع من البئر صوتين: صوت الماء الذي يستخرج منها بدلاء المزارعين، أو صدى صوت ذات أخرى، ففي الحالة الأولى ترتبط البئر بالماء، و بطبيعة الحال ترتبط الأرض بها، عندها تُعرض أمامنا مفاهيم الخصوبة والنسل والتكاثر والنماء والتجدد، بينما في الحالة الثانية يكون صوت البئر صوت صدى الذوات؛ وهكذا سيقودنا لرمزية كينونة الجسد و مجاهله السحيقة، إنه جسد الرغبات، محكوم بطينيته بنزواته وشهواته ورغائبه الأرضية، و بالتالي فالصوت الذي تتواجه معه الشخصيات هو صوت ذواتها، صوت جموحها ونزواتها ومخاوفها وأحلامها، صوت قادم من عمقها ليواجهها في مساعيها وعلاقتها بالذوات الأخرى.

– **البئر/ المخلص:** للبئر دور آخر في النص وهو عملية التخليص النفسي، ومرحلة ما قبل الانعتاق الجسدي، فالممارسات الطقسية التي كان يؤديها "نصيب" بجوار البئر القديمة، تعبر عن جموح الرغبة في الانعتاق عن الجسد، والرحيل بعيدا عنه لعوالم خلاصه، وسعادته، و سكينة روحه [1] ، وهي رمز للخلاص الأبدي عندما رمى طارق أخته بلقيس محاولا انقاذها من الزواج.

– " طارق: سنذهب معا إلى البئر، سوف أخبئك هناك حتى مطلع النهار، وبعد آذان الفجر سوف أحضر لأطمئن عليك، وأعود بك للمنزل"[2]

– " طارق: سأدلك على المشي نحو النجوم، سأجعلك تطيرين كالعصافير، يا نجوم، يا قمر، يا سماء احرسي أختي بلابل الصغيرة، يا سلسلة الذهب، يا طيور، يا حكاية الراعي الحزينة، احمي فراشتك من سكاكينهم (يقترب ويصعد فوق طرف البئر وما يزال

---

[1] ينظر المرجع السابق نفسه، ص ص ١٢٩-١٣٠.
[2] المرجع نفسه، ص ١٣٣.

يحملها) هنا يا حبيبتي لن يصل إليك أحد(يلقي بها بقوة في داخل البئر، صرخة كبيرة)"[1]

فالبئر هي سماء أرضية، درب للنجوم والقمر، وبلقيس إحدى هذه النجوم التي سقطت في البئر، محررة جسدها الطيني، لغبار نجمي حر طليق، لا تحكمه قيود المجتمع ولا أعرافه.

البئر/ التحول: و إذا ما استندنا إلى المرجعية الدينية و الثقافية نجد "البئر" في قصة سيدنا يوسف عليه السلام توحي لنا بدلالات مغايرة، فالبئر هي نقطة التحول لحياة أخرى، لولادة جديدة، فكما تحول يوسف من راعي للغنم إلى وزير لمصر، فإن "بلقيس/ المرأة" ستعيش حياة جديدة، و من رحم البئر ستولد حقوقها ومكانتها في المجتمع، وستتحول من امرأة مهضومة الحقوق، إلى امرأة ذات كيان و مكانة اجتماعية.

٣) البحر

ظل البحر بحضوره الأزرق عابر الذكر في النص، ليس له وجود مادي كالبئر، ولم يتكثف حضوره إلا كعلامة للفقر وشدة الحاجة والخذلان، رغم أنه ورد في النص تسع مرات، إلا أن مواضع ذكره ارتبطت بتلك المفاهيم فقط، وقد ارتبط بشخصية "نصيب" الصياد الذي على ما يبدو لم يكن مخلصا لمهنته، فكل ما كان يفعله السمر والحديث حول البحر والغوص.

و عند تتبع كلمة "البحر" في النص سنجدها ترد بهذه المعاني:

١- في لعبة تحويل نصيب وصباح للأشياء، يرد البحر كمفردة قابلة لأن يتحول إليها (عبدالحكيم) الذي ورد اسمه في أغنية الأطفال

---

[1] المرجع نفسه، ص ص ١٣٨-١٣٩.

– " نصيب: على رأيك، ولكنني صراحة لن أرتاح حتى أتعرف على عبدالحكيم هذا، الذي تحول من أول؛ فبدلا من هذا التحول لماذا مثلا لا يتحول إلى (يبحث عن المفردة) ...إلى البحر، أو حتى إلى أنثى مثلا؟" [١]

٢– البحر مصدر رزق شحيح، لا يدر بالخير العميم على العائلة، وهو مصدر التعب والجوع والبرد والفقر

– "صباح: إذا كنت لا تريدني أن أخبز، اترك البحر وابحث لك عن عمل تتحصل منه على راتب ثابت ومعقول"[٢]

– "نصيب: اخرس أيها الأبله، إنك سبب تعبي، لقد شبع البحر مني بردا وجوعا وفقرا"[٣]

٣– البحر من أسباب العيش

– "صباح: ... معاش أبيك التقاعدي لا يقدم ولا يؤخر، ولولا البحر لمتنا جوعا"[٤]

٤– لم يتبق من البحر إلا أحاديث سمر

– "صباح: وكيف تنظرين لكرامتنا إن شاء الله! في جلسات والدك مع أصدقائه الصيادين فوق الساحل، والكلام المائع عن زمن البحر والغوص والعنبر"[٥]

٥– المواجهة واشتباه الصوت به

– "نصيب: نعم هذه المرة ذهبت إليه، في المرات السابقة كان هو من يجئ، ركبت القارب و نزلت البحر، وجدفت

---

[١] المرجع السابق نفسه، ص ٨٥.
[٢] المرجع نفسه، ص ٩١.
[٣] المرجع نفسه، ص١٣٦.
[٤] المرجع نفسه، ص ١٠٠.
[٥] المرجع نفسه، ص١٠٠.

صباح: أكان هو البحر؟

نصيب: ظننت أنه البحر، ولكنه كان شيئا آخر"[١]

٦- مكان بديل قد يحقق الراحة والهدوء

- " زينب: سئمت المجمعات الاستهلاكية والحدائق العامة، أحب البحر في المساء وأثناء الليل، لنذهب إليه"[٢]

وهكذا ظل البحر مطويا في سياق الأحاديث، يكتسب معانيه من رؤية الشخصيات له، و درجة ارتباطها به، فهي بطريقة ما ترتبط به، وتنفصل عنه في الوقت نفسه، فالعلاقة بين البحر وشخصيات " البئر" علاقة متوترة، بين تجاذب وتنافر مستمرين، فبينما هو مكان كسب العيش، هو أيضا المهدد بالجوع والبرد والفقر، وبينما هو مكان الاسترخاء والابتعاد عن مشاكل الحياة، يكون مكان مواجهة الصوت الذي يقض مضجعها ويجعلها في حالة من الخوف والترقب.

ب) الأماكن المغلقة:

هي الأماكن الصغرى التي تحدد للشخصيات مجال تحركها، وفي نص "البئر" عبرت الأماكن المغلقة عن النفي والعزلة والكبت، و نرصد في النص الأماكن المغلقة التالية:

١) البيت

شكل البيت المكان الرئيس الذي تصاعدت الأحداث فيه، فهو ملتقى أفراد العائلة، خاضع لسلطة الأب، و رغم القيمة المكانية للبيت باعتباره المكان الأول الذي عرفه الإنسان، ناهيك عن قيمته المعنوية الكبيرة في كونه مصدر الأمان والاستقرار

(١) المرجع السابق نفسه، ص ١١٧.
(٢) المرجع نفسه، ص ١٠٧.

والراحة والملاذ العاطفي، لم يكن بيت "البئر" بهذا التصور الوردي، فقد شكل تهديدا مباشرا للشخصيات التي سعت للتخلص من قبضته وسلطته.

ورد لفظ "البيت" في النص سبعة عشر مرة، مرتبطة ملكيته بالذكورة، فهناك بيت الأب، و بيت الزوج، و إن تغير مفهوم البيت في حوار "زينب وسمير" ليتسع لمفهوم "الوطن" في حدود رغباتهما، إلا أن "البيت" ظل مرادفا للسلالم الضيقة/ العزلة/ السجن/ السلطة الذكورية.

٢) السينما/ الشارع

وردت أماكن مغلقة أخرى في طي حوار "زينب" و"سمير" نود الإشارة إليها كونها أماكن وفضاءات بديلة للتخلص من وطأة المكان "البيت" الذي أفقدهما حريتهما، ومن هذه الأماكن: السينما، الشارع، المقاهي، المراكز التجارية، و لم تستطع تلك الأماكن تحقيق الراحة النفسية للجسد، فهي لم تزده إلا وطأة و ضجرا.

- فضاءات نص "البئر":

مما سبق نخلص لنتيجة مهمة مفادها أن قيمة الفضاء المكاني ليس في حد ذاته، إنما في علاقته بالشخصيات الفاعلة، ومحاولة السيطرة على الجسد في طقس الانعتاق، وهذه العلاقة بين الجسد والمكان تقودنا لتصور آخر للفضاء، تصور يتيحه لنا الخطاب الدرامي في النص، وعليه يمكننا تحديد نوعين من الفضاء الدرامي، نسجت الكاتبة عبرهما أحداث المسرحية.

١) فضاء السلطة

النص محكوم بفضاء سلطوي كبير، فهناك في كل زاوية سلطة تمد يديها وتضيّق الخناق على هذا الجسد، الجسد الذي ضاق من قيوده، واجتاحته رغبة عارمة

في التحرر، فطفق يبني عوالمه الخيالية باستشراف عوالمه الداخلية، كان على الجسد حتى ينعتق من أسره أن يبحث عن صوته، أن ينصت إليه، أن يتواجه مع ذاته، وهي مرحلة لا بد منها حتى ينال الجسد سكينته، ويبدأ برحلة الانعتاق، وإذا ما تتبعنا فضاءات السلطة داخل النص سنجدها تتكون من فضاءات صغيرة، تجتمع مشكلة هذه السلطة التي تتحكم بكل شيء في عالم الشخصيات.

(أ) سلطة ذكورية: أبرز ما نلمحه في النص الهرمية التي صاغت العلاقات بين الشخصيات، وهي هرمية تنتمي لواقعنا الاجتماعي، فالسلطة المطلقة في يد الذكر/ الأب/ الزوج/ الابن، وهذا القانون القاطع في البيت العربي لا يمكن تجاوزه بحال من الأحوال، لأنه يعبر عن منظومة اجتماعية متوارثة، والخلل فيها يعني إحداث زعزعة في النظام والاستقرار، وهذا ما حدث في نص " البئر" فالأب صاحب السلطة المطلقة لم يؤد واجباته كما ينبغي من حيث توفير المعيشة المناسبة لأفراد عائلته، و"سمير" الزوج غير قادر على الإنجاب الذي هو رمز الذكورة وبموجبه يقام النظام الذكوري السلطوي، و"طارق" بقدراته العقلية البسيطة هو خرق آخر في هذا النظام الذكوري، فجميع ذكور "البئر" غير مؤهلين لأن يكونوا في مركز السلطة والتحكم، إلا أن تركيبتهم الفسيولوجية تمنحهم حق السلطة بحكم ذكورتهم وليس استحقاقهم، لهذا ظلت نساء "البئر" يعانين من التشظي والتوتر والحيرة والرغبة في التحرر من هذا الجسد الذي هو خاضع لسلطة الذكر في الوقت الذي يخضع أيضا لرغبات الجسد، ونتيجة هذه السلطة تفقد نساء "البئر" قدرتهن في التعامل مع العالم خارج سلطة الذكر، بل وفي أحيان كثيرة يكنّ امتدادا لهذه السلطة.

(ب) سلطة اجتماعية(العادات والتقاليد): شكلت العادات والتقاليد سلطة أخرى تفرض سيطرتها على الشخصيات، وتوجه مسارها عبر الحدث، بل وتغير اتجاهات الأحداث، فلها سلطة نافذة على شخصيات " البئر"، وتبدي النساء طواعية أكثر وخضوعا أكبر

لها، فهن صوت المجتمع، و يد القانون الاجتماعي التي تقبض بيد من حديد على كل من يكسر سلطتها، كما فعلت "زينب" و"صباح" عندما قررتا تزويج "بلقيس" وهي ما زالت صغيرة برجل يكبرها أعواما كثيرة، و تجدا مصوغا اجتماعيا مقبولا، وتأييدا مجتمعيا متواطئا مع رغباتهما، و في الوقت نفسه لا تفلت "زينب" من قبضة سلطة المجتمع والنظرة الدونية والتهميش، فهي لا تملك الطفل الذي يجعلها ذات مكانة اجتماعية مع انها ليست السبب في ذلك، لكن المجتمع لا يعترف بعجز الذكور، و"صباح" التي تستقطع من ما تكسبه من بيع الخبز " للباصر" لعله يستطيع إرجاع "طارق" من جنونه، و للباصرة "خزينة" لعلها تستطيع أن تهب زينب بسحرها الطفل المنتظر.

العادات تؤثر بشكل كبير على نساء " البئر" ونهاية تلك السلطة واقع لم يتغير، بل زاد سوءا، فزينب لم تنجب، والمجنون ظل على جنونه، وبلقيس سقطت في البئر.

(ج) سلطة الواقع: للواقع سلطة لا يمكن تجاهلها، ولا يمكن السيطرة عليها أو مقاومتها، إنها سلطة قهرية تجعل الشخصيات في حالة استسلام تام، إنها السلطة التي جعلت الأجساد خائرة القوى، ترغب في التحليق والابتعاد عن أرض واقعها، إلى فضاءات أرحب من السعادة والفرح، إنه واقع لا يمكن الفكاك منه إلا بالموت و هذا ما حدث مع "بلقيس" التي لم تستطع الخلاص من واقعها إلا بالسقوط في البئر، ويمكننا رصد واقع الشخصيات في النقاط التالية:

الفقر وضيق العيش:

"صباح: ... في رأيك لماذا أعجن وأخبز؟ حبا في لهيب التنور؟ لا والله، إنها ظروف المعيشة، وطلبات الباصر"[1]

[1] المرجع السابق نفسه، ص ١٠٠.

"صباح: لأنك بعيدة عن المسؤولية تقولين ذلك، معاش أبيك التقاعدي لا يقدم ولا يؤخر"[١]

فقدان الحب والعاطفة الزوجية

- "صباح: منذ متى ونحن لباسان؟!

نصيب: تقصدين لا جديد في اللعبة؟

صباح: (بندم وحزن) لقد أهديتك نفسي منذ قالوا حرمة ورجل، زوج وزوجة.

نصيب: وأنا أيضا فعلت الشيء نفسه، لقد سلمت لك روحي وجسدي.

صباح(مستنكرة): سلمت جسدك فقط، أما روحك فما زالت تمارس طقوسها بعيدا عني"[٢]

عدم إنجاب "زينب":

زينب: نحن لا نملك حتى اليوم عصفورا حقيقيا، و برغم ذلك أدعي أنني سعيدة، أليس الطفل هو أصغر و أبسط وطن نحبه ونريده و لكننا لا نستطيع؟ (تسخر من نفسها) أية امرأة أنا؟ ألعب مع المخدة بدلا من اللعب مع طفل، لقد مللت هذه السلالم الضيقة"[٣]

وهي مسألة لا تخص "زينب" وحدها، فوالداها لهما نصيب من آلامها، فيلجآن لمساعدتها عن طريق "الباصرة"

" زينب(تقترب من أبيها): لقد تجرحت عيوني من فرط البكاء

---

(١) المرجع انفسه، ص١٠٠.
(٢) المرجع نفسه، ص ٩٣-٩٤.
(٣) المرجع نفسه، ص ١٠٦.

صباح(تحتضنها): سآخذك غدا عند خزينة الباصرة، يقولون(تفرش) جيدا

نصيب: ... يا الغالية إذا عجزت خزينة فسيكون لنا شأن آخر"[١]

الزواج القسري

"بلقيس: والله لا أريد الزواج يا طارق، الموت أهون عندي"[٢]

فقدان الحب الأبوي:

"طارق: أبي لا يحبني، و أنا أحبه؛ لكنني أرغب أن أكون عصفورا يطير"[٣]

"صباح: كان قدرنا أن كنت أنت النقطة السوداء، يا ليتنا ما نمنا ذلك اليوم"[٤]

يتلون واقع الشخصيات بين واقع اجتماعي اقتصادي و نفسي، لكنه واقع خانق مقيد، يشعرها بالعجز، وقلة الحيلة، يشعرها بالتمزق بين احتياجات الجسد والواقع الذي تعيشه.

٢) فضاء الغناء

النص مسكون بالغناء منذ أول حركة وفعل فيه، فهو صوت آخر للشخصيات، وللمكان، وللزمان، صوت ينساب من ذاكرة التاريخ، ويجري في قنوات الحاضر مشحون بالأحزان، وكأنه آه أبدية تمتد من لحظة خلقها إلى لحظة سماعنا لها، وتستمر في امتدادها عبر الزمن حيث الآتي البعيد، و قد اختارت الكاتبة نغمة " السني"

---

[١] المرجع السابق نفسه، ص ١٢٢.
[٢] المرجع نفسه، ص١٢٧.
[٣] المرجع نفسه، ص ١٣٦.
[٤] المرجع نفسه، ص ١٢٠.

الحزينة، تتحرك الشخصيات والأحداث على إيقاعه " و هو صوت النغمة التي ستطغى على مناخ المسرحية كلها، إنها نغمة الأسر"[١]

(أ) غناء الأطفال:

يبدأ الغناء مفككا غير منسجم المعاني، و لا يمكن فهم مغزاه أو دلالاته، لا شيء سوى البعثرة والتفكيك، وصوت طفولي يعزف أغنياته الأولى على أوتار الزمن، حيث البدايات الأولى لتفتح الأشياء.

يـا طيرة طيري طيري تحول من أول من أول

العـروس جابت صبي واللبن من البـــــقر

سلـــمي على سيدي يبغي المطـــــــر

جـاب لي ثوب حرير وعلي يبغي الحـــرير

سيدي ســـافر مكة والحشيش من الجبل

عدت عليه حمـــامة جاب لي ثوب العكة

جـــابت صبي صبي و المفتاح عند النجار

والمندوس عند العروس و علي يبغي اللبـــن

سمـــــاته علي علي والنجار يبغي الفلوس

عبدالحكيم تحول تحول يا طيرة طيري طيري

---

[١] المرجع نفسه، ص٨١.

للوهلة الأولى نظن أن هذه الأغنية لا معنى لها، و أنها مجرد كلمات غير منسجمة، وجمل غير مترابطة، إلا أن موضعها في النص يحملنا على الالتفات إليها، وفهم دلالاتها، فهي تشكل فاتحة النص. إن هذه الأغنية المفككة عند تجميعها وبنائها بصورة أخرى سردية، تشكل حكاية متكاملة العناصر من حيث الشخصيات و الحدث، فهناك امرأة/ العروس، وهي الشخصية الرئيسة في الحكاية التي تتعلق بها جميع الألفاظ و تعود إليها جميع الخطوط الدرامية، فالعروس أنجبت طفلا اسمه (علي)، يرغب في الحليب كأبسط احتياجاته، لكنه رغم بساطته هو صعب المنال، فالحليب يأتي من البقر، والبقر يحتاج لعشب والعشب في الجبل، ولن ينمو إلا بالمطر، لنصل لنهاية أنه لا يمكن أن تحصل هذه العروس/ الأم على الحليب لطفلها، فهي غير قادرة على إرضاعه وتوفير الحليب له، و والده "عبدالحكيم" مسافر مكة، لكنه " تحول من أول" لتبقى هذه العروس وحيدة بلا معاون لها على أعباء الحياة، و كما تبدأ الأغنية بتحميل المتكلم الحمامة السلام والاشتياق، و إعلان حقيقة تحول وتغير وتبدل "عبدالحكيم"، فهي تنتهي بنفس ما ابتدأت به، وهذا ما يجعلنا نربط بين الأغنية وبين حكاية النص، فالنص قائم على حكاية امرأة/ صباح و زوجها الحاضر الغائب "نصيب"، و ابنتيها اللتين تسيران في الدائرة نفسها، "زينب" المرأة التي تتزوج ولا تنجب بسبب عقم زوجها، و "بلقيس" التي في طريقها للزواج من رجل متزوج يكبرها بأعوام؛ لإكمال الدائرة والمسار نفسه، وكأن الزواج والإنجاب هو معادل كينونة المرأة في المجتمع، لهذا فهي "عروس" وهو "عبدالحكيم" كما في الأغنية. تعكس الحكاية غياب الوظيفة الحقيقية للرجل في حياة المرأة من حيث الحماية والمساندة والعون و إرفادها بمقومات الحياة السعيدة، و هو فعل غائب في الحكاية.

الغناء لغة أخرى في النص، و بنية من بنياته التي شكلت ثيمة حاضرة فيه، بحيث لا يمكن فصله عن نسيج النص، فهو مرتبط بالمعنى الدقيق لحوارات

الشخصيات، ففي اللوحة الثانية (الذين يكبرون ويتزوجون لا ينسون الغناء) يعتبر غناء صباح "العروس جابت صبي، سماته علي، وعلي يبغي اللبن، واللبن من البقر"[١] بهذا الترتيب والانسجام بعد تفكيكه في اللوحة الأولى، والخروج من حالة الطفولة المزيفة التي عاشتها الشخصيات، نجد الأغنية في هذا الموضع بالذات تقودنا لمعنى التحول والانتقال من حالة الطفولة إلى عالم الكبار مع بقاء الأسئلة حول مسار الأشياء داخل الأغنية، الذي هو مسارها داخل الحياة نفسها، فالأسئلة لماذا الصبي اسمه علي وليس خالد؟ ولماذا الحشيش من الجبل وليس من القمر؟ بقايا أسئلة تتلاعب بحقيقة الأشياء، والغناء معبر عنها، بل يبتعد الغناء بنا لوظيفة أكبر من ذلك و هي إبقاء الجسد حرا بلا قيود، وهذا ما نستشفه من كلام "بلقيس" وسبب رفضها الزواج.

– " بلقيس: لن أتزوج، لأن الذين لا يكبرون يغنون، وأنا أريد أن أغني لأجل عيون المطر"[٢]

و هذه المرأة التي كبرت وصارت عروسا وأنجبت عليا، هي المرأة نفسها التي اسمها "أم مبارك"، بل هي المرأة بمطلق وجودها في أي مكان وعلاقتها بالرجل، كما في أغنية الأطفال في اللوحة الرابعة (الأطفال والذئب)

" الأطفال معا: هلا بيش هلا بيش يا حيا أم مبارك

هلا بيش هلا بيش يا حيا أم مبارك

الولد الذئب: أنا الذئب بكلكم

الفتاة الأم: وأنا أمكم بحميكم"[٣]

---

(١) المرجع السابق نفسه، ص٩٧.
(٢) المرجع نفسه، ص١٠١.
(٣) المرجع السابق نفسه، ص.١١٤ .

وتنتهي اللعبة و ينتهي الغناء بافتراس الذئب أولاد الأم لتجد نفسها وحيدة، فتصرخ بأطفالها وهي تركض خوفا من الذئب الذي يريد افتراسها هي الأخرى " إلى البئر يا أولادي اهربوا إلى البئر"

(ب) غناء الكبار:

إذا كان غناء الأطفال هو الطاغي في اللوحات الأولى، والمنساب على جنبات المعنى والدلالة، ففي اللوحات التالية تختفي كلمات الغناء الطفولي، ويظهر الكبار بحمولتهم من الهموم والأحزان، ويتبدل الغناء إلى نغم حزين ضبابي، يغلف الشخصيات و يملأ المكان، فعند انتظار الغائب تصدح الحناجر "يا هييه يا بوه، وإن شاء الله تجيبوه " وعندما تحزن ويعتصرها الألم تغني بحزن وترقص الأجساد على نغمة الدان المرباطية، بينما نغمة "الأسر" الحزينة تنتشر كالظلال خلفهم تنسل من بين الزوايا و تلقي بقتامتها على ملامح الأشياء، فتستوطنها وتحتل بياض أفراحها.

و في غناء عرس "بلقيس"، نسمع "الزغاريد" ونتوهم الفرح، لكننا أمام الغناء لن نشعر إلا بعبء كبير، ونظرة دونية من الذوات الأخرى للمرأة

"عروسة عروسة مو دورين؟

– دور إبرة

عروسة عروسة حالمو الإبرة؟

– حال الخيط

– عروسة عروسة حالمو الخيط؟

– حال الكيس"[١]

وتتواصل الأغنية في ارتباطها المنطقي بالأشياء فالإبرة ترتبط بالخيط، والخيط يرتبط بالكيس، والكيس يرتبط بالبيض، والبيض يوصلنا لبطون أولاد العروس العشرة الجائعة، لتنتهي الأغنية بالدعاء عليها حسدا لكثرتهم " حوه عليش إنتي وأولادش"، وبهذا فالارتباط المنطقي بـ "العروسة" سينتهي بالأولاد العشرة. إن هذه الأغنية ليست أغنية فرح، إنها أغنية تذكر العروس التي كانت في الاغنية الطفولية المفككة أن مسؤوليتها في الحياة ستزداد، وأن "عليًّا" سيصير له أخوة بأعباء جديدة، و أنها ما زالت بلا اسم فهي مجرد "عروسة" بينما "عبدالحكيم" أو "نصيب"، الشخصية ذات الاسم و الكيان و الوجود، فهو حمامة الأغنية المفككة "يا طيرة طيري طيري طيري طيري"[٢] وسيمارس طقوسه الانعتاقية على نغمة "أحمد الكبير" وهو طقس مرتبط بالسحر والشعوذة، هو طقس يحتفل به الجسد ليصل إلى حالة التحرر والتفرد مع الذات.

و تختم الحكاية نفسها كما ابتدأت بغناء الأطفال ورقصهم " عبدالحكيم تحول، تحول من أول"[٣]

دلالة على ديمومة الحكاية ودورانها عبر الزمان والمكان، فلا يتوقف الغناء، ولا تسكن حركة الأجساد، و لا يتغير شيء ما دامت المرأة ظلا للرجل، وما دام الرجل يتبوأ رأس الهرم الاجتماعي.

---

[١] المرجع نفسه، ص ١٣٢.

[٢] عنونت الكاتبة اللوحة الثامنة بـ (يا طيرة طيري طيري طيري طيري) و هو شطر من الأغنية المفككة التي غناها الأطفال في بداية المسرحية.

[٣] المرجع السابق نفسه، ص ١٣٩.

الفصل الثالث

سيمياء المسموع والمرئي في عرض مسرحية البئر

- عرض مسرحية "البئر" والتيار التجريبي

أولا : سيميائية أداء الممثل

ثانيا: سيميائية السينوغرافيا

- الإضاءة

- الديكور

- الموسيقى والمؤثرات الصوتية

ثالثا: سيميائية الفضاء المسرحي

رابعا: سيميائية العلامة الإشهارية

خامسا: سيميائية التلقي

عرض مسرحية البئر والتيار التجريبي:

ينتمي عرض مسرحية "البئر" للمسرح الاحتفالي التجريبي، وهو تيار اجتاح مفاهيم العالم حول الأدب والمسرح، مبعثه التمرد على القديم والتجريب لخلق حالة من الغرائبية و الخروج عن السائد المألوف، فـ"التجريب في معناه الحقيقي هو تصادم بلائحة طويلة وعريضة من الممنوعات والمحظورات والمحرمات، فالأمر يتعلق بكتابة ما لم يكتب، وبتقديم ما لم يقدم، والدخول في الفضاءات الجديدة، وهو ينطلق من نزعة علمية خالصة، لا ينطلق من الذات ولكن من الأشياء، وبذلك فهو ليس رؤية وإنما هو فعل لاستنطاق الأشياء، ولاستخراج القواعد والقوانين التي تسكنها".[١]

مفهوم المسرح التجريبي

في الواقع إنه من الصعوبة بمكان إيجاد تعريف محدد لمفهوم المسرح التجريبي، إلا أن الجميع يتفق على انه خروج عن المألوف، و يعرف معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية المسرح التجريبي بأنه "المسرح الذي يحاول أن يقدم في مجال الإخراج أو النص الدرامي أو الإضاءة أو الديكور ...إلخ أسلوبا جديدا يتجاوز الشكل التقليدي، لا بقصد تحقيق نجاح تجاري، ولكن بغية الوصول إلى الحقيقة الفنية، وعادة ما يتحقق هذا التجاوز عن طريق معارضة الواقع والخروج إلى منطقة الخيال، بل والمبالغة في ذلك الخروج في بعض الأحيان"[٢]، ويعرفه بافيس بأنه "مسرح يكرس نفسه للبحث عن صيغ جديدة للتعبير، وعمل على الممثل، وطرح للتساؤلات حول مكونات الفعل المسرحي"[٣] و التعريف على هذا النحو يكاد يربط فكرة المسرح التجريبي بطبيعة المعمل حيث نختبر كل عناصر العرض المسرحي بحثا عن تقنيات جديدة، فالمعامل

---

[١] ينظر: برشيد، عبدالكريم: المسرح والتجريب والمأثور الشعبي "بين الفن والصناعة والعلم والإيدلوجيا"، مجلة فصول ، المجلد الثالث عشر، العدد٤،١٩٩٥،ص١٦.

[٢] حمادة، إبراهيم: مرجع سابق، ص ٢١٨.

[٣] حافظ ، جلال: ملاحظات عن التجريب في المسرح، مجلة فصول، المجلد ١٣، العدد٤، ١٩٩٥، ص ٢٥.

المسرحية هي أيضا مسارح تجريبية تبحث في مجال تقنيات الممثل والإخراج دون هدف تجاري، ففي إطار هذا المفهوم يصبح المسرح التجـــريبي " اتجاها " فنيا معاصرا، وهو كذلك " حركة " أو " تيارا " يسعى إلى البحث عن أساليب مسرحية جديدة للتعبير.[١]

إن التجريب الحق هو محاولة جادة للخروج من المملوكية إلى الحرية وهو محـــاولة للتحرر من (جاذبية الشباك وإغراءات الجمهور – جاذبية النقاد وقواعدهم المدرسية – جاذبية المركزية – وجاذبية المسرح الكامل وغيرها) ، فالتجريب حرية بالأساس وهذه الحرية تقوم أساسا على الاختراق وعلى محاولة النفاذ إلى الجانب الآخر، و هو مسرح آخر له لغة أخرى، مسرح مشاكس ومشاغب، وشرط التجريب المســرحي هو أن يكون مسرحيا وأن يتــم فعل التغير داخل ثوابت المسرح وبأدواته وفي أدواته الخاصة والخالصة.[٢]

خصائص المسرح التجريبي

جاء التيار التجريبي كنهاية تاريخية للبحث عن الذات، ومواجهة الإنسان لقضاياه، والتعبير عن هواجس النفس، والأزمات التي تحكم الخناق على روح الاستمرار والتجديد، هي الحاجة إلى إيجاد وسيلة للتعبير عن المخاوف، والسيطرة على القلق الذي أغرق إنسان هذا العصر بعدما مر بسلسلة من النكبات التي زعزعت يقينه وإيمانه بالمستقبل، لهذا فالمسرح التجريبي جاء ليعبر عن حالة واحدة تشترك فيها شعوب الأرض و هي حالة اليأس والضياع والانكفاء، مما يجعله عالميا لا يخص شعبا من الشعوب إنما يعكس ذات الإنسان أينما وجدت في بقاع الأرض، ويمكننا تحديد خصائص أخرى للمسرح التجريبي على النحو التالي في النقاط التالية:

---

[١] ينظر: المرجع نفسه، ص ٢٥ .

[٢] ينظر: برشيد، عبدالكريم ، مرجع سابق، ص ص ١٦-٢١.

أ- **تجاوز المألوف**

يمتاز المسرح التجريبي بتجاوزه لكل ما هو معلب، ومألوف وسائد، ومتوارث، و الإتيان بالجديد، واختراق الثوابت عبر ثيمات تتمثل في تحميل العمل التجريبي إمكانية تجاوز الخطوط الحمراء البنيوية والشكلية من خلال (جسد ، فضاء ، سينوغرافيا ، أدوات).

أ- **الدور الريادي للمخرج**

بعد زمن طويل من الغياب والتهميش، وفي أواخر القرن التاسع عشر، ظهر المخرج ليحتل مكانته في منظومة العمل المسرحي، المكانة التي طالما انفرد بها كتاب المسرح عندما كانوا يخرجون ما يكتبون، ولهذا فالمخرج من الكيانات الجديدة التي ظهرت بولادة المسرح الحديث، وسرعان ما اتخذ دور المسيطر على العملية المسرحية برمتها ليس على الكاتب فقط بل على بقية الفنون التي تشكل باجتماعها العرض المسرحي،" فالمخرج لم يخضع لقانونه الفنانين الآخرين في المسرح، بل عزلهم، وفي بعض الأحيان حولهم إلى عبيد"[١] وكان هذا التحول الجذري مدعاة لأن يفسح المجال للمخرج حتى يثبت جذوره في تربة المسرح، وبلغ ذروته في تيار المسرح التجريبي، استكمالا لسلسلة التمرد على العرض المسرحي.

ب- **عالمية المسرح التجريبي**

من اللافت للنظر في تيار المسرح التجريبي اننا لا نجد أعلاما تنسب أسماءهم لعروض مميزة لمسرحيات تجريبية، مهما كانت مستوياتها الرفيعة من الجمال والإبداع، خلافا لما يحدث من نسبة أعلام مجددين لأعمالهم التي أبدعوها وجددوا فيها، ويعود السبب لكون الإبداع في المسرح التجريبي "يقوم على استكمال الكمال في استخدام

[١] بلبل، فرحان: المسرح التجريبي الحديث عالميا وعربيا، دار حوران للطباعة والنشر،٢٠٠٣، ص١٦.

الموروثات التجريبية وليس ابتكارها، وبذلك صار اسم المسرح التجريبي هو العلم المعروف وليس المبدعون هم الأعلام"[1] ومن نتائج ذلك أن صارت عروض المسرح التجريبي متشابهة في كل مسارح العالم، رغم الخصائص الثقافية التي تتميز بها دولة عن أخرى، فالمتفرج العربي يمكنه حضور مسرح تجريبي انجليزي أو أوروبي أو صيني دون أن يشعر بفارق كبير بين تلك العروض، ومما يؤكد عالمية التيار التجريبي جمع العروض التجريبية على اختلاف منابتها الثقافية في مهرجان يحمل اسم المسرح التجريبي على خلاف ما هو سائد في مهرجانات المسرح الأخرى والتي تطلق عليها أسماء المدن التي تنتمي إليها، فقد تزامنت ولادته في العالم كله دفعة واحدة تقريبا خلال العقدين الأخيرين من القرن العشرين ، لم يحمل شرف ولادته اسم محدد كمسرح اللامعقول على يد يوجين يونسكو وصموئيل بيكت وفرناندو أرابال، فهو مسرح الكل بامتياز أوربي – عربي – أمريكي.. الكل ساهم ويساهم في تطويره ووضع خصائصه.

ج- تدمير عناصر العرض

في مسيرة التطور التي مر بها المسرح نجد ستانسلافسكي والذي يعد أعظم المخرجين وأستاذهم والذي يعود له الفضل في وضع منهج متوازن لفن المسرح، يحدد المسرح في أربعة عناصر: الكاتب والممثل والمخرج والجمهور، و ظلت العناصر تلك قائمة بتراتبيتها الهرمية داخل العرض، وأتاح الطابع العلمي الذي سبغه ستانسلافسكي على المسرح وأشغاله، لأن تتحول تلك الأشغال إلى أقسام علمية اختصاصية، انفرد بها مبدعوها كفن وسمة لإبداعهم، و مع التقدم العلمي في القرن العشرين تقدمت الاختصاصات المسرحية وتمايزت عن بعضها البعض، بتزايد التجارب المسرحية، إلى أن بلغت ذروتها في المسرح التجريبي؛ لينعطف هذا الأخير انعطافا حاسما يظهر في

---

[1] المرجع نفسه، ص ٢٢.

تدمير عناصر العرض المسرحي، متحولا المسرح لشكل جديد بمحتوى وعناصر جديدة مغايرة لما كان سائدا قبله، و كان نتاج تدمير عناصر المسرح سيطرة المخرج واحتكاره وظائف العمل المسرحي مدمرا عناصر المسرح الأخرى الكاتب والممثل والجمهور، جاعلا منها مجرد عناصر ثانوية.

ويمكننا تلخيص هذه الخاصية في النقاط الآتية:

– إلغاء سلطة النص وتفكيكه و إخضاعه للتجريب، والتخلص من الفكرة ، و تقديم حالة إنسانية عامة، لإفساح المجال للأداء الحركي الذي يعد لغة العرض بأكمله.

– المخرج هو المتسيد الأوحد على العرض التجريبي.

– الممثل مجرد أداة للتشكيل الحركي على الخشبة، وفق ما يقتضيه الحوار السردي المركب.

– السينوغرافيا هي بطلة العرض التجريبي وهي صاحبة اللغة المبهرة على خشبة المسرح إلى جانب الممثل ولغته الملفوظة.

– المسرح التجريبي أهمل الجمهور فهو ليس معنيا بجذبهم بالقدر الذي يسعى فيها لعرض حالته الإنسانية بما يتاح له من أدوات تجريبية.

د– مسرح الحالة

لعل من أهم خصائص المسرح التجريبي رفضه للأفكار الجاهزة، فواقع ما يعرضه على خشبة المسرح هي حالات إنسانية وحقائق حياته التي تؤطره بحالة شعورية معينة، ولهذا فالشخصية تخرج من خصوصيتها الذاتية إلى عمومية الإنسان، والتي تعبر عنها مفردات العرض المسرحي كالفضاء والديكور وحركة الممثل وليس الحوار الملفوظ إلا ما اعتمد على نصوص قوية قديمة وهي على نطاق ضيق، ولهذا

فالمسرح التجريبي بحاجة لممثلين محترفين يقومون بإبراز السلوك الإنساني وأفعاله و انفعالاته، معتمدين على جهودهم ومهاراتهم المسرحية دون الاعتماد على أفكار الكاتب.

جاءت مسرحية "البئر" محاولة تجريبية للمخرج محمد الهنائي، حاول أن يقدم قراءة بصرية سمعية جديدة لنص الكاتبة آمنة الربيع، مستفيدا من الموروث الثقافي والفلكلوري لبيئتين عمانيتين مختلفتين: عمان الجنوب الذي تنتمي إليه الكاتبة، وعمان الداخل الذي ينتمي إليه المخرج، بكل ما فيهما من مخزون تراثي وبيئي وثقافي، و قد سار الهنائي في عرضه على خطى نص الكاتبة، مع تصرفه ببعض الغناء الشعبي، كما انه تخلى عن اللوحة السادسة واللوحة الثامنة في النص، وعمد إلى إيجاد نوع من الاتصال في البنية العامة للعرض على خلاف التقطيع الذي نجده في النص لامتداده عبر لوحات، و حتى نفهم العرض وأبعاده السيميائية سنتتبع علاماته عبر أداء الممثلين و السينوغرافيا و الفضاء المسرحي، و العلامة الإشهارية و من ثم سيمياء التلقي.

أولا: سيميائية أداء الممثل في عرض "البئر"

إن المسرح فعل تواصلي يقوم على العلاقة المباشرة بين الممثل والمتلقي، وقدرة الممثل على الإقناع برسالته أو بالرؤية العامة للعرض الفرجوي، وذلك بتوظيفه لطاقاته الأدائية والتي يعتمد فيها على قدراته الجسدية والصوتية ومقدار تجسيده لعواطف الشخصية التي يؤديها على المسرح، فـ " المسرح عملية خلق يقوم بها الممثل"[١] كما يقول "لويجي بيير" انديللو الكاتب المسرحي الإيطالي المعروف، ومع عدم تأييدنا التام لمقولته تلك؛ لإيماننا بأن المسرح صناعة تتكامل بتعاون كل أطراف صناع الفرجة، مع تفاوت أهمية كل عنصر على حدة حسب اتجاهات المسرح ورؤية المخرج العامة، لكن ذلك لا ينفي كون الممثل هو العنصر الأساسي الذي لا يقوم عرض مسرحي إلا بوجوده، بل إن أسماء ممثلين معينين يجعل الجمهور متحمسا لمشاهدة مسرحية بعينها، و مع ذلك فقد انبرت بعض الأقلام مقللة من شأن الممثل والتعويض عنه ببعض العلامات في المسرح، من أمثال "يان موكاروفسكي" الذي يرى أن "الممثل نفسه الذي هو أداة الفعل الدرامي قد يختفي آنيا من المسرح، و قد يقوم بدوره عنصر آخر كالضوء مثلا"[٢] و "أدولف آبيا الذي دعا إلى زيادة العلامات المسرحية وعناصرها التشكيلية على حساب دور الممثل وفعله المسرحي"[٣] بينما نجد المخرج "ستانسلافسكي" يهتم بالصورة الفنية ويعتبر عناصر المسرح الأخرى داعمة للممثل الذي هو أساس الفعل المسرحي؛ ساعيا لخلق فن مسرحي جديد يقوم على صدق المعاناة والطبيعة الإنسانية اللامحدودة للفنان بغية "التأثير على المتفرجين بالإحساس

---

[١] الفهدي، صالح ، مفاهيم أساسية في المسرح والدراما، عمان: وزارة التربية والتعليم٢٠١١، ص٥٩.

[٢] يان ميو كاروفسكي وآخرون، مرجع سابق، ص٤١.

[٣] الحصناوي، سامي: سيمياء أداء الممثل في العرض المسرحي المونودرامي، مرجع سابق، ص١٢٩.

الداخلي الذي يعتمل داخل الفنان المبدع"[١]، لهذا لا يمكننا النظر للفعل المسرحي بنظرة أحادية فنعلي شأن عنصر على آخر، فالهدف الذي يسعى إليه العمل برمته هو التواصل مع المتلقي، والتأثير عليه، وإقناعه بالعالم المتخيل الذي يشاهده، وينتمي إليه، باعتبار أنه جزء وعنصر مهم فيه، ولا يتأتى ذلك إلا بتكاملية العناصر في وحدة واحدة.

يعرف الأداء التمثيلي على أنه "عملية توظيف كل أجهزة الجسد التي تجسد العواطف والانفعالات لكي تظهر من خلال صوته وحركته وإيماءاته وانفعالاته الشخصية"[٢]، ويرى آخرون أن مفهوم الأداء يتحقق من جهة الجمهور لا الممثل نفسه، وهذا ما نفهمه من تعريف "ريتشارد لومان" الذي يرى أن الأداء هو "وعي بالثنائية، ومن خلال هذه الثنائية يتم تنفيذ فعل ما بعد وضعه في صورة ذهنية مقارنة بنموذج آخر مثالي له، أو نموذج أصلي موجود في الذاكرة "[٣]، ويؤكد أن هذا الفعل هو ما يقوم به جمهور المسرح تحديدا، والأداء التمثيلي قائم على إتقان لغة الجسد، وفهم إشاراته، وتوظيفها سيميائيا على خشبة المسرح، وفنون الأداء قائمة على "اللعب الهادف، والتدريب، وممارسة الأداء"[٤]، و لهذا صار فن التمثيل علما يدرّس، له أصوله وقواعده، ومنظّروه و باحثوه، وتجدر الإشارة أن حركة الشخصية في المسرحية يجب أن تخضع لنوع التيار المسرحي الذي تنتمي إليه، ففي مسرح العبث و اللامعقول تأتي حركة الشخصية "خليطا متنافرا من مستويات غير منتظمة، لا يحكمها منطق

---

[١] ستانسلافسكي: إعداد الممثل في المعاناة الإبداعية، (ترجمة: شريف شاكر)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٧، ص ١٣.

[٢] الحصناوي، سامي ، المرجع السابق ، ص٢٣.

[٣] المرجع نفسه، ص١٣.

[٤] هلتون، جوليان: مرجع سابق، ص٧٣.

معـين أو مبـرر محـدد"[١]،وتتميـز بحركاتهـا السـريعة، ونقلاتهـا المفاجئـة، وتبـادل الصفات بين الشخصيات، ليعكس التقلبات وتبادل الأدوار في الحياة.

اكتفى المخرج محمد الهنائي في عرض مسرحية "البئر" بستة ممثلين قام العرض بأكمله على أكتافهم، فكانوا رأس ماله في العرض من أوله إلى آخره، وقد استعاض بهم عن الكتل الديكورية ليملأ بهم فراغ الفضاء المسرحي الكبير، ومن خلال مشاهدتنا للعرض يمكننا التوصل لأهم الأساليب الأدائية التي قام بها الممثلون، والتي شكلت بعدا علاماتيا في النسق السيميائي العام للمسرحية، ونلخصها في النقاط التالية :

- **<u>أوضاع الجسد</u>**

صنفت الأوضاع الجسمية إلى أربعة أقطاب ثنائية متقابلة:

"الاقتراب أو الإقبال حيث يتسم هذا الوضع بالانتباه والميل بالجسم، و الانسحاب وهو عكس الاقتراب ويشتمل توجهات حركية سلبية كالارتداد للخلف أو التحرك بعيدا، والامتداد كما في حالات التفاخر أو الغرور ويشتمل هذا الوضع على انتصاب الرأس والصدر وانفتاح الأطراف ، والتقلص أو الانكماش ويشتمل على خفض النشاط والشعور بالوهن والتهالك والتراخي"[٢]، وقد قسم "جوليان هلتون" الحركة المسرحية كونها مؤشرا على الشخصية المؤداة من قبل الممثل، ودالا على حركتها النفسية، إلى ثلاثة أنواع: " حركة تعبيرية بملامح الوجه، حركة إيمائية إشارية باستخدام الرأس أو اليدين أو الجزء الأعلى من الجسد، وحركة انتقالية في المكان من خلال الساقين"[٣] ومن هنا فلكل وضعية على المسرح دلالة على المشاعر والميول والاتجاهات، والغريب أن هناك اتفاقا شبه كلي على دلالات حركة الجسد رغم اختلاف الثقافات، وقد أورد

---

[١] المرجع نفسه، ص١٠٨.

[٢] ويلسون، جيلين، سيكلوجية فنون الأداء(٢٠١٠)، (ترجمة: شاكر عبدالحميد)، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والعلوم والآداب، ص٢٠٧.

[٣] هلتون، جوليان، مرجع سابق، ص ١٧٦.

"ويلسون" نحو ٢٠ رسما خطيا لمختلف الوضعيات الجسدية والتي حدد معانيها أفراد ينتمون لثقافات مختلفة، كما يقول[١]، و ساهمت النظريات التحليلية النفسية في قراءة تلك الأوضاع من حيث الصراع الداخلي النفسي والحالات المزاجية والانفعالية وتفسير الحرمان والكبت الداخلي.

إن حركة ممثلي مسرحية "البئر" النزقة على خشبة المسرح، تحيط المشاهد بشيء من الغموض في تفسير حركاتهم ولغة أجسادهم، بحيث لا يمكن للمشاهد التركيز على حركة لازمة لكل شخصية على حدة، فالجميع يتحركون بطفولة وشقاوة وحركات مبالغ فيها من التمرد والغضب الطفولي، والجميع يقبلون وينسحبون، وينكمشون ويتمددون، ولعل ذلك يعود لضعف الإعداد، وعدم إحاطة المخرج بمفاهيم لغة الجسد وانفعالاته، ولكون الممثلين هواة لا يملكون أداوت التمثيل الاحترافي القائم على عبقرية الجسد والتحكم في لغته الخاصة وتوظيفها على المسرح، وعند دراسة الانفعالات التي يبديها الممثلون في مسرحية البئر من خلال ست أنماط أساسية كما حددها "جلين ويلسون" وهي: السعادة، الحزن، الخوف، الغضب، الإثارة الجنسية ورقة المشاعر من خلال محددات التوتر(T) و الاسترخاء(R) ، والاقتراب(AP) والابتعاد(AV)، فإننا نصل إلى النتيجة التالية كما هو موضح في الجدول:

الممثل	الانفعال الجسدي	الوصف
نصيب	الامتداد الاقتراب	جسمه ممتد، رأسه مرفوع، يداه للخلف وصدره للأمام أغلب الوقت.
صباح	الامتداد الاقتراب	جسمها ممتد أغلب الأحيان، تقترب من الشخصيات الأخرى: نصيب/ صباح/ زينب/ بلقيس/ طارق
زينب	الامتداد	جسمها ممتد أغلب الأحيان، دائمة الاقتراب من

[١] ينظر المرجع نفسه، ص٢٠٩.

	الاقتراب	الشخصيات الأخرى: نصيب/صباح/سمير
طارق	التقلص والانكماش والانسحاب التوتر	حركته متشنجة، يميل بجسمه أثناء مشيه، يهز رأسه أثناء الحديث، و ظهره منحن، و دائم الانسحاب عن الشخصيات الأخرى: نصيب/صباح/زينب.
بلقيس	الابتعاد الاسترخاء	أداؤها أقرب لطيران فراشة ترفرف بشقاوة، وكلما اقتربت من النار تبتعد حتى لا يصيبها اللهب، فبلقيس كلما اقتربت من الآخرين نصيب/صباح/ زينب ابتعدت أكثر.
سمير	الامتداد	جسمه مفرود، يداه في الغالب مسدولتان، ورأسه يميل لأحد الجانبين بسلبية غير مبد أية انفعالات في أكثر من الأحيان.

وهذه الحركات الانفعالية التي فصلناها في الجدول، لا تتضح بمفهومها الدقيق في حركة الممثلين، ولا تأتي نقية كما أراد لها المخرج على الأغلب، فجاء رصدها بهذا الشكل عن طريق استبعاد مشتتات هذه الانفعالات التي تصدر من ممثلين هواة، وكما رأينا فالانفعال الغالب الذي أبداه الممثلون هو الامتداد أما الاقتراب فيكون مثارا بسبب عاطفتين: عاطفة الغضب والتي كان يمثلها "نصيب"، و رقة المشاعر والتي تمثلها كل من "صباح" و"زينب"، أما انكماش "طارق" وتوتره وابتعاده فكان بفعل الخوف والحزن معا، أما انفعال الاسترخاء ارتبط بشخصية "بلقيس" بفعل عاطفة الحزن، بينما عبرت حركة الابتعاد عن الخوف.

و هناك حركات جسدية أخرى شكلت علامات سيميائية فارقة في العرض وهي:

١- الحركات الطفولية مثل القفز والدوران والحركات العبثية بالرجلين والقدمين، وهي علامات رامزة لـ "طفولة الكبار" التي تحتقن بداخلها كل التوتر المتقد بمشاكل الحياة والمعيشة، فظهور الزوجة "صباح" والزوج "نصيب" وهما يرتديان هيأة طفلين كبيرين بحركاتهما الشقية، ودورانهما وتمايلهما، وحركات أياديهما وأرجلهما بشكل طفولي عابث، يجعلانا نبحث عن الطفل بداخلهما فلا نجد إلا كبيرين مثقلين بهموم الحياة، فـ "صباح" تخبز من أجل أن تعيل أسرتها، و"نصيب" صياد جافاه البحر ولم يعد يمده بالرزق الذي يستطيع به إعالة هذه الأسرة، فهما لا يمتلكان منطق الطفولة، وإن أرادا خداعنا ومراوغتنا بهذه الفكرة، لأنه رداء سيخلع بمواجهة واقع الحياة.

٢- علامات أيقونية ناتجة عن حركة الأجساد في تأديتها للفنون والألعاب الشعبية، ففي فن "الدان المرباطية" نجد الممثلين يضربون خشبة المسرح بأقدامهم ويتمايل جسدهم للأمام، وفي "رقصة الربوبة" يتراقص الممثلان "صباح" و"نصيب" وهما يدوران حول بعضهما بإيقاع الرقصة، وفي لعبة الذئب والأم حيث يؤدي الزوج "نصيب" دور الذئب، والزوجة "صباح" دور الأم، وبقية الممثلين دور الأبناء بإيقاع اللعبة الشعبية المعروفة.

٣- الرفرفة باليدين من قبل "زينب" و"سمير"، و"بلقيس" و"طارق" وهذه الحركة علامة رامزة للحرية والانعتاق.

٤- حركات المجنون وهي علامات إشارية تشير إلى الحالة الخاصة لهذه الشخصية، فحركة يديه ورجليه المتشنجتين، وعدم انسيابية حديثه، وميله المستمر بجسده مع يديه المفتوحتين وأصابعه المشدودة، ورجليه المقوستين والذي يكاد يسير بهما بشكل صحيح، علامات تشير بشكل مباشر لحالة الجنون التي يتقمصها الممثل.

- **<u>الحيز الشخصي</u>:**

وهي المسافة التي تفصل بين ممثل وآخر في العرض المسرحي من خلال تنظيم الفراغ المحيط بهم؛ لخلق علامات وشفرات دالة، ولهذه المسافة معان ودلالات مرتبطة بالثقافة المجتمعية، ففي الحياة نجد أن المسافة التي تفصل الناس عن بعضهم البعض تتناسب مع علاقتهم بهؤلاء الأشخاص، فتتقلص المسافة بين الأصدقاء والمحبين، بينما يحافظون على مسافة مناسبة بينهم و بين الغرباء، كما أن الحيز الشخصي يوضح مكانة الشخص الاجتماعية إذا كان ملكا أو رئيسا أو سيدا أو قائدا عسكريا، ولهذا فالتعدي على هذا الحيز على خشبة المسرح يصير له دلالة على التمرد أو الشجاعة أو الجرأة أو قلة الذوق حسب الإطار العام للعلامات في العرض الفرجوي.

جاء الحيز الشخصي في عرض مسرحية "البئر" رامزا للعلاقات العاطفية بين الشخصيات، ويشكل البعد أو القرب الجسدي بين أجساد الممثلين الثنائيات المتضادة التالية:

- **الوفاق/الخصام:** ففي المشهد الأول عندما كان "نصيب" و "صباح" يتحاوران بشقاوة الطفولة، كانت المسافة تتقلص عندما يتفقان في الحديث، و تزداد اتساعا عندما يختلفان، وفي مشهد "زينب" و "سمير" كان الاتفاق محركا رئيسا لتحديد المسافة بينهما أكانت قليلة أو منعدمة، والعكس صحيح، بدافع المشاركة الوجدانية.

- **الرغبة/الكبت:** كما في المسافة بين "زينب" و "سمير" وهما يتحاوران عن رغبتهما في الانجاب والعجز عن تحقيق هذه الرغبة.

- **الحب/الكره:** تتسع المسافة بين "طارق" و "نصيب" حيث العلاقة متوترة يشوبها الكره من قبل الأب والحب من قبل الابن، والمسافة بين "بلقيس" و "صباح" تتسع وتضيق حسب حالة الحب والكره، و المسافة بين "بلقيس" و "طارق" دائما ضيقة لقربهما العاطفي ولكون "بلقيس" هي الأحب إلى قلب "طارق".

- **القوة/الخـوف:** يمكـن أن نعبـر عـن رمزيـة هـاتين الثنـائيتين فـي كونهمـا النتيجـة أو السبب، فالوضـع النفسـي المتذبـذب لـ "نصـيب" وهـو يظهـر لـ "صـباح" علـى هيئـة مـن الشرود والتعب والإرهاق، وبعدما تعلم "صباح" أنـه قد تواجـه مـع الصـوت الـذي يقض مضـجعهما والـذي يشـكل أحد أسـرارهما المجهولـة، وهمـا يخبئانـه عـن الجميـع، تـتقلص المسافة بينهمـا، فالخوف ولد لديهما الحاجـة للاقتراب والـتلاحم لمواجهـة هذا المجهول المخيف، بينمـا فـي حالـة القوة نجد المسـافة تتسـع فـلا حاجـة للاقتـراب، أمـا فـي كونهـا سببا فهي تتمثل في علاقة الأب "نصيب" بالابن "طارق" وفيما بعد سنجده عند "بلقيس" أيضـا وهـي علاقـة مبنيـة علـى الخـوف مـن السـلطة الأبويـة المطلقـة النافـذة فـي حكمهـا على جميع أفراد الأسرة.

- **<u>الإحالات المكانية:</u>**

إن هندسـة المكـان المسـرحي وعلاقـة الممثلـين بالمكـان، يحقـق للمكـان أقصـى درجات الإحالـة و التشفير العلامـاتي، وإن بدا المكان فـي مسرحية "البئر" فارغا تمامـا وغيـر محـدد إلا أننـا نـدرك عبـر مشـاهد المسـرحية الأمـاكن التـي ينتمـي إليهـا الممثلـون بأدائهم الحركي، ونحن هنا بصدد الحديث عن إحالـة الممثل والمكان الذي يحتلـه علـى خشبة المسرح لعلامـات ومعـان تنـداح كحلقـات المـاء علـى سـطح البحيرة ومـا كـان لنـا إدراكهـا لـولا الحجـر الـذي حـرك المـاء، فـالحيز الـذي يقـف عليـه الممثـل لـه دلالات و معان أراد المخرج إيصالها بإكساب العلامة المكانية القوة، بإبرازها وتكثيفها، ويمكن أن نحـدد العلامـات المكانيـة حسـب الدلالـة التـي أحالـت إليهـا أمكنـة الممثلين علـى الخشـبة في النقاط التالية:

<u>علامة الحضور/ السجن - السلالم الضيقة:</u>

يكتسب المكان الحضور من خلال قربه من الجمهور، و موقعه المكاني في الجهات الأربعة، فالممثل الذي يقف بالقرب من الجمهور على ناصية المسرح، وتكون ملامحه واضحة و دقيقة، يثير دلالات حضوره عبر المكان، فيكتسب المكان أهمية وقوة، وكما أن وقوف الممثل في الجانب الأيسر يختلف عن وقوفه في الجانب الأيمن كون الجهة اليسرى في المسرح تشكل مركز القوة، مثلما "يرتبط الدخول والخروج من أعلى في البعد العمودي لخشبة المسرح عادة بدلالات خاصة غالبا ما تكون دينية وأخلاقية"[١] يكون الأمر نفسه بخصوصية المكان الأيمن والأيسر، الخلف والأمام التي يشغلها الممثل والتي وجد مخرج "البئر" أنه يناسب الحالة التي يؤدي فيها الممثل مادته التمثيلية، فحضور المكان في مسرحية "البئر" يعتمد على حضور الجسد/الممثل، إلا أن هذا الجسد يود الانعتاق والغياب، يود التحرر من قيود المكان وأسره، فالفراغ الذي يحيط به من الخارج، يتسرب للداخل، فيئن الجسد من هذا الخواء ويود البحث عن مكان ممتلء بحضوره، فـ"زينب" تشعر بأن بيتها سجن بـ "سلالم ضيقة" وأنه بات بفراغه المعنوي تخنقها جدرانه، و يُظْهر "سمير" هو الآخر الخواء والحضور المزيف للمكان الذي ينتميان إليه، فيودان الخروج والتحليق عاليا لإيجاد أمكنة أخرى، تحقق لهما الحضور والوجود والانتماء، وذلك يعود لشعورهما بفراغهما المكاني، فهما وطنان لا ينتمي إليه أحد، و يعود ذلك الشعور لعجزهما عن إنجاب طفل يشعرهما بالانتماء والوجود الاجتماعي.

علامة الغياب/ الفراغ – البحر

إن الخطة الهندسية المدروسة التي وضعها المخرج لحركة الممثلين وعلاقتهم بالمكان و توظيفه سيميائيا، مبني على هندسة الفراغ الذي ملأته الكتل البشرية عبر أجساد الممثلين الستة، وهذا من شأنه أن يحقق غاياته ورؤاه، ومن شأنه إثارة الحس

[١] المرجع السابق نفسه، ص ٨٨.

التحليلي عند المتلقي وفهم الإحالات المكانية، فوجود الممثل والتزامه بمكان ما على خشبة المسرح وتكرار وقوفه عليه طيلة العرض، يجعل الجمهور يخلق رابطا بين المكان والممثل، خاصة إذا ما وجد فيه شيئا من مقتنيات ذلك الممثل، لهذا فالمكان سيكون شفرة وعلامة تثير ذهن المتلقي، وتشغله لربطها مع بقية العلامات في العرض، فإشغال الممثلين خلفية المسرح في الجهة البعيدة عن الجمهور طوال العرض المسرحي بحيث لا يرى منهم إلا ظهورهم، علامة تتعالق مع النسق العلاماتي للعرض، فبينما يتحقق معنى الحضور عبر إشغال الممثل المكان الواضح للجمهور، يكون الغياب هو طرف الثنائية الآخر، فهو غياب ممتد مجهول، فارغ لا يحده شيء، متشيّء في الأمكنة البعيدة التي تتوق أجساد المسرحية الرحيل إليها، رغبة في الخلاص، والبحث عن عوالم حقيقية ينتمون إليها، فأجسادهم الهائمة في فراغ المكان، تظل في سعي لإيجاد أمكنتها المتساوقة مع فيزيائيتها الطينية، فلعل مكان الغياب هو مكان الصوت الذي ينساب عبر حناجر فن الدان المرباطية، صوت الموت القادم من عمق الغياب، أو لعل مكان الغياب هو البحر الذي ما عاد يجود بالخير والرزق والسمك، إنه مكان الجوع والفقر والبرد كما يجده "نصيب"، والموت الذي يتربص به في كل مرة يسمع فيها الصوت قادما عبر موجاته.

وهناك إحالات مكانية غير مرئية وإنما العرف والتقاليد المسرحية، والترسبات الفكرية الثقافية، وأحيانا الدواعي النفسية هي التي تخلقها، وتحدد مكانها، فالأكثر أهمية بالنسبة للشخصية سيكون في الأمام، وتتوزع درجة ارتباطه عبر شغلها الجهة اليمنى أو اليسرى، ومكان المدد الإلهي والأمل سيكون فوق الرأس، والشيطان والعدو وكل ما يسبب له المخاوف والشرور في الخلف، وهذه الأماكن وهمية لا مكان جغرافي حقيقي لها، إنما تظل علامات غائبة تتمتع بحضور الدلالة والمعنى لارتباطها بالنسق العلاماتي للعرض.

علامة البئر

شكل الصوت المجهول تهديدا للكبار "نصيب"، "صباح"، "زينب"، "سمير" وهي أجساد لم تنعتق عن رغبتها الجسدية، أجساد علقت في مكان لا يمكن الفكاك منه، بينما ينتمي جسدا "طارق" بحكم جنونه، و"بلقيس" لصغر سنها، لأماكن حرة، لا تحدها حدود الجسد المنكفئ على نفسه، المسيج بسياج الرغبات والحاجات الجسدية، وعندما يجبر الجسد/"بلقيس" على أن يكون مثل الكبار؛ فإن الخلاص يكون "البئر"، و هي مكان رامز للأبدية: الموت المحتوم والحياة الخالدة الجديدة، مكان النجمة التي سقطت في بئر حكاية الجدة.

- **<u>الايماءة ولغة الصمت:</u>**

بلا شك ليست الإيماءة زخرفة فنية في العرض المسرحي، فهي علامة يقصد بها الممثل دلالة ما، ففي اللحظة التي تتوقف فيها اللغة الملفوظة، يتحرك الجسد؛ لهذا تعتبر المادة الأساسية في التمثيل الايمائي" فالجسد البشري في حركاته، وسكناته، واستقامته، وانحناءاته، يمكن أن يصبح لغة صامتة في التمثيل الصامت، فالجسد هو وسيطه الأوحد في إيصال موضوعته التمثيلية للجمهور بلا استخدام الحوار"[١]، وإذا كانت الإيماءة هي غياب الكلام، فإن بعض المواقف المسرحية تستمد قوتها من قوة التوقف و الصمت المؤقت، فغياب الحركة والكلام معا في لحظة ما من لحظات القوة والإثارة في العرض، يجعل الجمهور مثارا ومتحفزا لاستقبال العلامات السيميائية، وتفنيدها وربطها بما قبلها وما بعدها في الموقف المسرحي نفسه، و" ينقسم الصمت في

[١] عبدالمنعم، سمير: جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي دار الصادق الثقافية،٢٠١٣، ص١٩.

العرض المسرحي إلى نوعين: الصمت المحايد، والصمت المعبر"[١] والمقصود بالصمت المحايد هو صمت الجمهور عند بداية العرض، فهو لا يحمل دلالة خاصة، بينما صمت الممثلين على خشبة المسرح يكون معبرا ومشحونا بالدلالات، ويرى "جوليان هيلتون" أن قوة الصمت في أروع صورها تتجلى في الموسيقى بوعي مدروس ومخطط له، وهذا ما تحقق في مسرحية "البئر" فتوقف اللغة الملفوظة يفتح المساحة خالية لرشاقة اللحن الشعبي والذي يصاحبه أحيانا الحركة الإيمائية وفي أحيان أخرى يظل اللحن مالئا بلغته صمت الحركة والصوت معا.

- **الجنسانية:**

إن مفهوم الجنسانية متجذر في عمق التاريخ الإنساني، وإن كان ظهوره كمصطلح حديثا نسبيا، ولكنه كمفهوم لا يمكن تجاهله حيث السطوة الذكورية، مقابل استكانة وخضوع المرأة، والمقصود من الجنسانية هي "مجموعة من الترتيبات تشكل بموجبها المواد الخام البيولوجية للجنس والتناسل البشري عن طريق التدخل البشري/الاجتماعي"[٢]، إلا أنها اجتماعية أكثر منها بيولوجية، فهي تدرس العلاقة بين الرجل والمرأة وفق منظومات اجتماعية واقتصادية وثقافية ودينية وسياسية، مبنية على خطابات متعددة جنسية و جنوسية[٣]تحدد أبعاد الذات، والفروق الجسدية وتأثير ذلك على أنظمة التفكير والشعور والاختيار، وفي ظل المجتمع الذكوري في الوطن العربي بأنظمته المتسلطة، وغلوه في تصنيف أفراد الأسرة الواحدة وأفراد المجتمع

---

[١] هيلتون، جوليان، مرجع سابق، ص ١٨٣.

[٢] ثامر، زيد: الجنسانية وتمثلاتها في النص المسرحي، عمان: دار الرضوان للنشر والتوزيع،٢٠١٤، ص٢٦.

[٣] الجنوسة Gender : تركيبة اجتماعية ثقافية لا علاقة لها بالتكوين الجنسي البشري، ولهذا فهو مصطلح يستجوب البنى الاجتماعية والثقافية والنفسية المفروضة على الفارق الجنسي "البيولوجي" ، ظهر كدعوة تحررية تبنتها الحركات النسائية في تركيزها على الجنوسة كعامل تحليلي يكشف الفرضيات المسبقة في فكر الثقافة"
ينظر: الرويلي، ميجان ، سعد اليازعي: دليل الناقد الأدبي، ط٣، المغرب: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٢، ص ص ١٤٩-١٥٤.

الواحد، نجد المرأة بحكم جنسها والذي يرزح بثقل ثقافي من الدونية والاحتقار، كونها رمزا للغواية والخطيئة والعار، فالمكانة التي احتلتها في التاريخ الإنساني على مدى العصور والحضارات يجعل منها أيقونة للشر، والجنسانية لا تبحث في الجنس من خلال تحديد هوية الذكورة والأنوثة فقط إنما تمتد لدراسة تأثير التيارات الفكرية في تحديد العلاقات الجنسية والأخلاق المتعلقة بتنظيم الجنس، فهي تدرس التحولات المجتمعية في إبراز الجسد واحترام الهوية الفاصلة بين الذكورة والأنوثة، فتدرس أزياء الرجال والنساء، والمثلية الجنسية، والغواية الجسدية واستغلال الجنس الأنثوي من أجل الثراء والشهرة، وكل ما يتعلق بجسد الرجل والمرأة والطبائع الفسيولوجية التي تتحكم فيهما.

إن قراءتنا لمفاهيم الأنوثة والذكورة في مسرحية "البئر"، والتي تبرز العلاقات الجنسانية بكل عناصرها، بما فيه جسد المرأة، ونظرة المجتمع له، والتي قد يصفها البعض بأنها أعمال جريئة، من منطلق فهم نظرية المحاكاة، محاكاة الواقع وتمثيل الأدوار و قولبتها في حيز أخلاقي معين، إلا أن المسرح يتيح لنا مجالا أوسع للقراءة لأنه شبكة من العلامات التي تتآزر فيما بينها لتنسج المعنى، وتوضح الصورة الحقيقية للفكرة، فمن ناحية أخرى ليس كل ما هو على المسرح محاكاة للواقع فهناك ثيمات تجعلنا نستدعي العلامات الأيقونية و الرمزية لتشير إلى حقائق جديدة منسية، وقراءة خطابات سرية مكبوتة تقيم حوارا مع الذات، و الجسد هنا على المسرح بكيانه الطيني يعبر عن إنسان الرغبة، عن الكبت والمعاناة والحرمان، عن صورة الذات المتوجعة، عن قيود الجسد التي يود الانعتاق من أسرها للحرية، كنوع من اعترافات الجسد و التعالي و التسامي الفرويدية، لقد بدت نساء "البئر" غارقات في الرغبة لإقصاء الذات بعيدا عن الرجل، قاصرات عن أفانين الغواية، لأنهن متخمات بالأحزان وبالحرمان العاطفي، فغواية الجسد قاصرة عن تحقيق رغباتهن، ويبقى الرجل حدود فهمهن

لذواتهن، وحدود الممكن الذي يمكنهن تحقيقه، وعلاقة الرجل بالمرأة في العرض انبنت على ثلاث تقابلات، رغم تشابه الوظيفة إلا أن ميزان الذكورة يجعل الرؤية تختلف من جانب المرأة .

- صباح المرأة/ الزوجة/ الأم (مقابل) نصيب الرجل/ الزوج/ الأب

تتوق "صباح" للعاطفة الزوجية التي فقدتها منذ زمن، فما عادت تذكر إلا العجن والخبز لنساء الحارة، فمسؤولية إعالة أسرة بأكملها في ظل فقر الزوج يجعلها تنسى أنوثتها التي ما عادت السلاح الذي بإمكانه إقناع زوجها بمجرد شراء احتياجات الخبز لأم النهل إحدى نساء الحارة، وهي أم تشعر بالخزي من إنجاب طارق المجنون، بينما يمثل "نصيب" السلطة الذكورية فهو زوج وأب لا يشوب ذكورته شيء سوى إنجابه "طارق" الذي يرى فيه خيباته، ويمارس عليه سلطته الأبوية، والتي تتجاوز الإهانة والسب إلى الضرب المبرح، و في المقابل تعجز الأم عن الدفاع عن ابنها وتخليصه من ضرب أبيه له.

- زينب المرأة/ الزوجة/ رغبة الأمومة (مقابل) سمير الرجل/ الزوج/ رغبة الأبوة

ثنائية "زينب" و"سمير" هي الأقرب إلى ثنائية "صباح" و"نصيب"، و إذا ما اعتبرنا هذه الثنائيات هي منظومة العلاقات الاجتماعية، فإننا نعتبر ثنائية "زينب" و "سمير" غير مكتملة بسبب عدم إنجابهم للطفل، فـ"زينب" لا تشعر بأنوثتها من غير طفل، و"سمير" لا يشعر بذكورته من غير طفل أيضا، وكلاهما ضحية هذه الرغبة العارمة والتي تشعرهما باليأس والإحباط ، إلا ان "زينبا" تتعرض لضغط مضاعف، فعامل نظرة المجتمع للزوجة التي لم تنجب وقسوة السؤال عن الطفل الذي تأخر وصوله، تجعل المرأة في المجتمع العربي تحت وطأة مشاعر النقص والحرمان والذنب بشكل أكبر من الرجل.

- بلقيس المرأة/ الطفلة (مقابل) طارق/ الرجل/ المجنون

تشكل "بلقيس" و"طارق" براءة الجسد، الجسد الذي لم يكبت بعد، ولم يقيد بقيوده الأرضية، جسد حر، نابض بالحياة وشقاوة الطفولة واللعب والغناء والقفز والجري، جسد يسكن حكاية الجدة، والذي تمتد إليه الأيادي لسرقة تلك البراءة منه، فالمجنون والطفلة لا تقيدهما مشاكل الواقع، ولا يفكران برغبات الجسد، ولا يسمعان الصوت الذي سمعه الكبار، فهما يغنيان لبدايات تفتح الأشياء، وتفتق الكون عن طهر الحياة، إلا أن الذئب/الأب الذي استطاع افتراسهما في اللعبة الشعبية(الذئب والأم) تمكن منهما لأنهما غضان وبريئان، ولم تستطع الأم حمايتهما من مخالبه وأنيابه، لهذا يختار المجنون البئر لتبتلع الطفلة للأبد، حتى تبقى حرة بريئة لا تشبه الآخرين، ولا تلقى المصير نفسه الذي آلت إليه أجسادهم، وربما جنونُ أو أنانية الرجل هي ما تجعله يرتضي الموت للمرأة مقابل ألا تتخلى عنه، فـ "طارق" لن يجد من يطعمه ويلعب معه إذا ما امتلك "بلقيس" رجل آخر– كما يشير إلى ذلك في المسرحية– وهي رغبة صارخة في حب التملك.

وخلاصة الكلام لا يمكننا أن نتجاهل الحمل الكبير الذي يقع على عاتق الممثل، فهو مصدر أساسي للعلامات على خشبة المسرح، و هو الموعز الوحيد لكل العلامات في العرض، بإقامة علاقات حركية مع الأشياء لتنشأ منها علامات جديدة، والممثل مجموعة من الإشارات التي يشير بها للشخصية التي يجسدها، لهذا فهو إشارة لإشارة ترمز للشخصية التي يريد تصويرها.

ثانيا: سيمياء سينوغرافيا عرض "البئر"

ارتبطت السينوغرافيا بفن المسرح منذ نشأته، ورغم أن مصطلح السينوغرافيا مصطلح حديث ظهر في الخمسينات من القرن الماضي كعلم وفن مستقل من خلال المسرح الأوروبي، إلا أن هذا لا يعني أنه غير موجود في النماذج المسرحية القديمة، وإنما كانت تتغير مسمياته، بينما لم يعرف الخطاب المسرحي العربي السينوغرافيا إلا في العشرين عاما من القرن العشرين. والسينوغرافيا هي فن تأثيث الفضاء المسرحي بصريا وسمعيا، فهي تشمل الديكور والإضاءة والأصوات بما فيها الموسيقى، وفي يدها تمسك زمام نجاح العرض المسرحي، وهذا ما نستنتجه من تعريف السينوغرافيا في كثير من الدراسات المسرحية.

"تتكون السينوغرافيا من كلمتين مركبتين أساسيتين هما: السينوscene بمعنى الصورة المشهدية، وكلمة غرافيا Graphie تعني التصوير"[١] وانطلاقا من أصلها اللغوي يرى "جميل حمداوي" أن السينوغرافيا هي علم وفن تختص بتأثيث خشبة المسرح وهندسة فضائها، عبر التآلف بين ما هو سمعي وبصري وحركي، ويرى أنها تشمل سيميائية كل ما هو بصري ومشهدي من جسد وديكور و اكسسوارات وماكياج وأزياء وتشكيل وصوت وإضاءة؛ ولهذا فهي تعتمد على كثير من العلوم والفنون المتداخلة، فهي" فن متكامل في عناصره، يقوم على نقل المجرد، وتحويله عن طريق التجسيد وإعادة الخلق"[٢]. و يتفق "حمداوي" في تعريفه للسينوغرافيا مع تعريف "فاضل خليل" الذي عرفها بأنها " فن تنسيق الفضاء، والتحكم في شكله بغرض تحقيق أهداف العرض المسرحي الذي يشكل إطاره الذي تجري فيه الأحداث"[٣] فكل عناصر

---

[١] حمداوي، جميل ، مدخل الى السينوغرافيا المسرحية، الرباط: مكتبة المعارف،٢٠١٠ ، ص٢٦.

[٢] المرجع نفسه، ص٢٦.

[٣] خليل، فاضل: السينوغرافيا وإشكاليات التعريف والمعنى، مجلة الحوار المتمدن الالكترونية، العدد٤،٢٠٠٤، (تاريخ دخول الموقع: ٢٠١٦/٥/٨م)، http://www.ahewar.org/debat/nr.asp.

المسرح تتضافر لتشكيل الصورة المسرحية وإيصال الدلالة، ويرى "فاضل" أن إعداد السينوغرافيا هي المهمة الأساسية للمخرج المسرحي، و عليه أن ينفرد بها؛ حتى لا تتداخل مهامه بمهام السينوغرافي في العمل المسرحي. بينما يضيق آخرون من اتساع الفضاء الذي كانت تشمله لتكتفي بـ " تصميم مكان العرض المسرحي وصياغته وتنفيذه ويعتمد التعامل على استثمار الصورة والأشكال والأحجام والمواد والألوان والضوء"[١] وكل عنصر جمالي من شأنه أن يملأ فراغ المسرح، و ينشئ دلالة منسجمة مع الدلالة العامة للعرض المسرحي، ويرجع آخرون السينوغرافيا إلى الفنون التشكيلية باعتبار أن العناصر المكونة للفنون التشكيلية من ضوء ولون وكتلة وفضاء، دخلت المسرح مكونة مع عناصر العرض المسرحي فنا قائما بذاته، ولهذا يكون للمسرح الفضل في تمهيد ظهور فن جديد وعلم قائم بذاته، يتمحور في المسرح ويزدهر فيه فضلا عن بقية الفنون الأخرى كالسينما والعمارة مع اختلاف الوظيفة والتقنية.

إن اشتقاق السينوغرافيا من " الكلمة اليونانية Skenegraphein و التي تعني تجميل واجهة المسرح Skein بـألواح مرسومة"[٢] جعلها ترتبط عند الكثير من الباحثين بمعنى" فن الزخرفة " وبالتالي ارتباطها بفن الديكور، رغم أن بعض الباحثين يرون أنهما فنين مختلفين، ويحصرون السينوغرافيا في الإضاءة دون الديكور، إلا أن التطور الحاصل في فن المسرح، والعروض المبتكرة، جعل من السينوغرافيا "علما وفنا معقدين، فهي فن لأنها تعتمد على التصوير والنحت والزخرفة والعمارة، وهي علم لأنها تستخدم التكنولوجيا والصوتيات والمرئيات في إحداث الأثر الفني المطلوب، فهي تجمع

---

[١] عبدالمنعم ، سمير، مرجع سابق، ص٨٤.

[٢] خليل، فاضل، مرجع سابق، ص٢.

بين الفن والتقنية"[١] و السينوغرافيا ليست من باب الترف إنما تساعد على تجسيد الشخصيات لأدوارها على خشبة المسرح، واندماجها مع عناصر العرض الأخرى.

تنهض السينوغرافيا بوظيفتها كعلامة مسرحية من خلال انسجامها مع العرض الفرجوي بشكل عام، والممثل بشكل خاص، ويقاس نجاحها بقدرتها على إحداث التواصل بينها وبين المتلقي وإيصال رسالتها إليه، وهنا يبرز دور المخرج الذي يقوم وفق رؤيته الإخراجية بخلق حالة من التوازن الفني على خشبة المسرح، شبيهة تماما بالتوازن الذي يعمد إليه الفنان التشكيلي وهو يوزع عناصره الشكلية واللونية على سطح لوحته، ليجعل منها فضاء مفعما بالحياة، وبالعلامات والدلالات، فالمخرج من خلال خلق نوع من الأطر أو البرواز المسرحي وتوزيع الشخصيات وبقية العناصر المسرحية التي تؤدي إلى تكامل الصورة المرئية أمام المتفرج، يقدم صورة حية تلح على المتلقي بفك رموزها، والبحث عن المعاني خلف عناصرها، وإحداث نوع من اللذة الجمالية وهو يتأمل تلك اللوحة المسرحية.

عناصر السينوغرافيا في عرض مسرحية البئر:

- **الديكور**

يعتبر الديكور جزءا من السينوغرافيا، وهو من" أهم المكونات التقنية التي تجعل العرض الدرامي غنيا بالفرجة الجمالية"[٢] وهو" الإطار التشكيلي الذي يعيش فيه النص الدرامي" [٣] و للديكور دور في تحديد مكان وزمان الأحداث والمستويات الاجتماعية إلا أن دلالته تتجاوز مجرد الإشارة تلك إلى التأثير في اللغة المسرحية ككل" فالبيئة التي تعكسها نوعية الديكور يكون لها أثرها في سياق الحوار واللغة

---

[١] عبدالمنعم، سمير، المرجع السابق، ص٨٢.

[٢] حمداوي، جميل: مدخل الى السينوغرافيا المسرحية، مرجع سابق، ص١٧.

[٣] عبدالمعطي، عثمان، مرجع سابق، ص١٧٩.

والتفكير"[١] متى ما كان الديكور وظيفيا يتفاعل معه الممثلون باعتباره رافدا من روافد الدلالة على خشبة المسرح، والديكور الفائض عن حاجة العرض الدلالية ما هو إلا زخرفة جمالية لملء فراغات المكان.

وهناك من يذهب إلى أن أهمية الديكور في التأثير النفسي على الممثل، فهو يجعله يركز في تجسيده للشخصية المسرحية، ويهيئ له جوا مزاجيا مناسبا للأحداث، بل يفضل هؤلاء مادية الديكور ومحسوسيته على الديكور المجرد الذي لا يكون إلا في خيال الممثل، وهذا من شأنه أن يجعل الممثل متكلفا ومبالغا في أدائه على خشبة المسرح.

يجب على صناع الفرجة أن يكونوا على دراية بالطرز المعمارية لكل عصر من العصور، كما يتوجب أن تتوافق المناظر المسرحية مع أسلوب إخراج النص، "ويشترط ألا يتعارض المذهب التشكيلي مع مذهب النص المسرحي"[٢]، وهذا ما يجعل الديكور يتنوع بتنوع نوع المسرح ونوع السينوغرافيا، فهناك الديكور الكلاسيكي، والرمزي، والسوريالي، والتجريدي.

وواقع الأمر باتت العروض المسرحية الآن ومع تزايد اهتمامها بالصورة واحتفائها بالرؤى، تميل للتخفيف من زخم الديكور، فاختفت القطع الديكورية التي كانت تملأ مكان العرض، وصار المخرجون يميلون إلى استخدام قطع ديكورية بسيطة، وملء فراغات المكان بالضوء واللون وأجساد الممثلين؛ لخلق لوحة بصرية متكاملة بعناصرها المسرحية المختلفة، وهذا ما فعله مخرج "البئر" حيث فرغ المكان من الديكور تماما إلا من ثلاث قطع قماش، قطعة قماش كبيرة مربعة الشكل، وقطعة قماش صغيرة في طول ٣ أمتار وعرض المتر تقريبا، وقطعة قماش صغيرة جدا، تجاوزا سنطلق على

---

[١] الفهدي، صالح، مرجع سابق، ص٧٨.

[٢] عبدالمعطي عثمان، المرجع السابق، ص١٧٩.

قطع القماش هذه ديكورا؛ لأن المخرج استعاض بهما عوضا عن الديكور، وتعتبر علامات سيميائية لها بعد دلالي متعالق مع السياق العام للعلامات داخل العرض، وسنتناولها كونهما علامات متحولة.

١- قطعة القماش الكبيرة علامة متحولة

توسطت خشبة المسرح قطعة قماش كبيرة بيضاء اللون؛ ليتسنى للمخرج تلوينها حسب الخطة السينوغرافية للعرض، وقد تحولت قطعة القماش هذه إلى خمس علامات بدلالات مختلفة، وهي:

العلامة المتحولة الاولى: مسرح صغير على أرضية المسرح الكبير

فقد بدت القطعة المربعة الشكل وكأنها خشبة مسرح آخر، يؤدي عليه الممثلون أدوارهم الأكثر حساسية، وأضحت أضلاعه المواجهة للجمهور أكثر الخطوط قدرة على إثارة العلامات والتساؤلات والتأويلات، فبينما الضلع البعيد عن الجمهور يبدو جامدا وغارقا في الصمت، يظهر الضلع المواجه لهم كأكثر الأماكن صخبا وحياة، كما امتلأ عمق المربع بحركة الممثلين المستمرة أيضا، إنه تعبير آخر عن حكاية الواقع الاجتماعي، فالحياة مسرح صغير، وكلنا ممثلون فيه، وكل منا يأخذ دوره ولا يخرج عنه، تماما كهذه الشخصيات التي تؤدي أدوارها كما رسمها المؤلف والمخرج.

العلامة المتحولة الثانية: جدارية هرمية

ظهر القماش المربع كجدار في بيت "زينب" و"سمير"، جدار أوحد في المكان، وهو بثلاث ارتفاعات، ارتفاعين منخفضين على الجانبين، وارتفاع أعلى مستوى في الوسط، ليظهر على شكل هرمي، حيث يمسك بطرفيه ممثلان جامدا الحركة و ظهرهما للجمهور، وداخل القماش المربع في المنطقة الوسطى منه يقف ممثل آخر لا يظهر منه إلا تعرجات جسده من خلف القماش، وهذا الشكل يوحي بدلالات كثيرة

منها: الكبت والاختناق، والأسر والسجن، كما قد توحي هيئة الرجل داخل القماش بهيئة الجنين في أحشاء أمه، وهذه الدلالات تتساير مع نسق العلامات الأخرى.

العلامة المتحولة الثالثة: موج البحر

تحول القماش إلى موج بحر عات بين تموجاته يتمايل "نصيب" الذي يحكي قصته مع الصوت، الصوت الذي أسماه الغياب، وهو رجل البحر الذي مارس فيه الصيد طيلة عمره، لا سبيل آخر إلا إليه، فالبحر هنا وهو يهدر بموجه علامة دالة على الخوف من المجهول و الضياع والغياب "**حين نظرت للغياب، غبت فيه، وعنه غبت، أحلم بلقائه لكنه لا يأتي**" هكذا واجه "نصيب" البحر بينما يتقاذفه الموج.

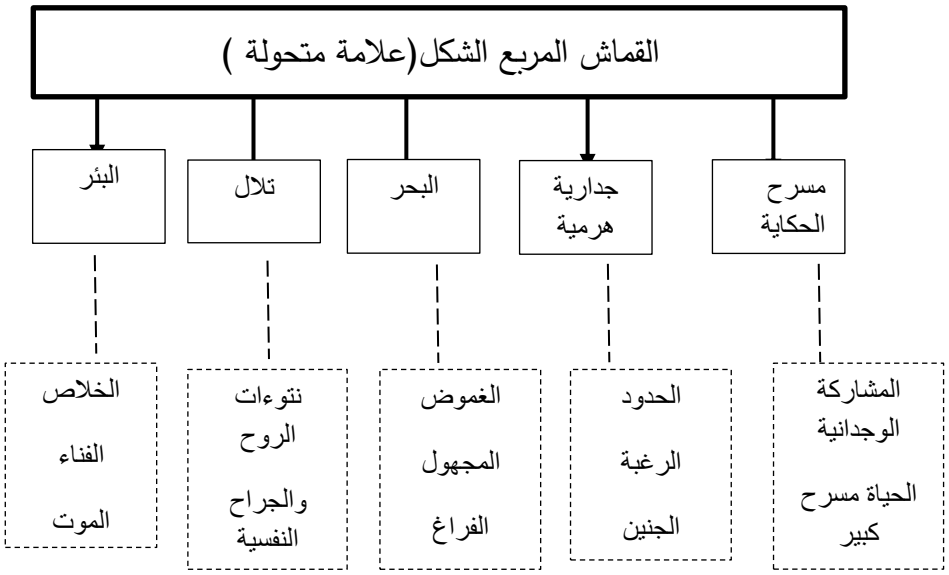
العلامة المتحولة الرابعة: تلال بشرية

تكومت قطعة القماش إلى أربعة تلال صغيرة متجاورة، وكأنها نتوءات في وجه الفراغ، بينما "بلقيس" و"طارق" بمفردهما يعطيان ظهريهما للفراغ خلفهما ولهذه الأكوام الأربعة، مما يوحي بأنها ليست نتوءات تشكيلية لملء فراغ المكان فحسب، بل هي نتوءات في روحيهما، الجراح التي لم تندمل بسبب معاملة أبويهما لهما، فـ"طارق" حكم عليه بالجنون، و"بلقيس" حكم عليها بالزواج مكرهة، ونحن نسلم بهذا التفسير لأن هذه الاكوام ستتحرك في لحظة تصاعد آلام "طارق" وهو يحكي علاقته بالبئر وبوالده.

العلامة المتحولة الخامسة: البئر

في ختام العرض تحول القماش المربع لشكل البئر الذي ابتلع "بلقيس"، فتتكوم بلقيس بداخله وتنغلق زوايا وأطراف المربع، وتكون نهاية العرض.

ويمكننا تمثيل تحول العلامة (القماش المربع الشكل) إلى عدة علامات بدلالات مختلفة بالشكل التالي:



٢- قطعة القماش الصغيرة والصغيرة جدا علامتان متحولتان ثانويتان

تتحول قطعتا القماش الصغيرة والصغيرة جدا لسلسلة من التحولات حسب التراتبية التالية في العرض:

أولا: بين نصيب وصباح

- حبل جذب وإرخاء بين طرفين(رمز لتبادل الحوار وتجاذب أطراف الحديث)
- عجينة (أيقونة)
- وشاح (أيقونة)
- لفافة ("صباح" تلف "نصيبا" بالقماش) (رمز للقيد)

"يا نصيب، يا حبيبي يا نصيب، يا قرة عيني يا نصيب...

– لحاف يلفان بعضهما به(رمز للحياة الزوجية)

"نصيب: سوف نتبادل الادوار، أنا أهديك نفسي، وأنت تهديني نفسك.

صباح: منذ متى ونحن لباسان؟"

ثانيا: بين بلقيس وصباح

– أرجوحة (أيقونة)

– حبل غسيل (أيقونة)

– حبل قفز (أيقونة)

– حبل تجاذب وإرخاء بين طرفين (رمز)

" صباح: غياب أبيك عن البيت لا يسبب قلقا كبيرا، المهم هو طارق أخوك

بلقيس: ما دمت قلقة عليه، فلماذا لا نرسل في طلب سمير؟"

ثالثا: بين زينب وسمير

غطاء رأس ("زينب" تميل برأسها المغطى وهي تضرب فخذها بيدها ألما أو غضبا).

"سمير: هيه أنت ، هيا نخرج لقد مللت من هذا المكان.

زينب: دعك مني حتى لا أغضب" (رمز الحزن الممزوج بالغضب).

– غطاء الرأس ("زينب" تغطي رأسها بالقماش وتظهر وجهها).

" زينب: أنا حتى الآن لا أمتلك عصفورا حقيقيا" (رمز المكاشفة والمصارحة).

- طفل رضيع (أيقونة).

رابعا: بين بلقيس وطارق

- بساط جلوس (أيقونة)

- غطاء العروس (أيقونة)

- حبل اتصال بين طرفين (رمز للتواصل العاطفي)

"طارق: سأقول له إنك لا ترغبين في هذا الزوج، وأن الموت أهون عندك"

لقد شكلت قطع القماش علامات متحولة فجرت العديد من الدلالات، وأبرزت طبيعة العلاقات بين الشخصيات، و أكدت على العلاقات الثنائية المتقابلة التي ذكرناها سابقا عند حديثنا عن العلامة المكانية والإحالة المكانية، فالثنائيات المتقابلة بين الشخصيات هي الثنائيات التي صار بينها تواصل ما عبر قطع القماش.

- **الاضاءة**

تلعب الإضاءة في العرض المسرحي دورا مهما في بعث الدلالة، وإيصال المعنى، فـ " هي لغة معبرة، وخطاب بصري يتوازى مع الخطابات السيميائية الفرجوية الأخرى، والتي تساهم كلها في خلق فرجة درامية ركحية منسجمة هرمونيا ودلاليا وفنيا وجماليا"[1]، و يتشكل الضوء كعلامة ضوئية من خلال علاقته اللامتناهية بالعناصر الأخرى للعرض المسرحي، فبالإضافة إلى دور الضوء في تحديد مكان الحدث، وقدرته على عزل الأشياء، وفصل الأحداث، وإبراز الحالات الشعورية والمزاجية، فهو يقوم بدور سيميائي كبير من حيث إبراز قيمة الحركة والتعبير عن لغة الأشياء على خشبة المسرح، فبإمكان الضوء اختزال الزمن وتحولاته، وتجسيم المكان والأحداث والكتل التي

[1] حمداوي، جميل: مدخل إلى السينوغرافيا المسرحية، مرجع سابق، ص١٣.

تتحرك فوقه، وبإمكانه إبراز عواطف الممثل وإظهار أهمية العناصر من خلال تكثيف الضوء عليها أو إهمالها، من خلال معاني الحضور والغياب، وللضوء دور كبير في إبراز التحولات الكبيرة والانزياحات و القطع في العرض المسرحي، واختزال العلامات المتكررة أو المتشابهة والمتقاربة على المسرح، وهذه السطوة المركزية للضوء تجعله قادرا على معالجة حالة التشتت، التي تصيب بعض العروض نتيجة الزخم الكبير في العلامات، وبالتالي تشتت المتفرج عند تلقيها، و لهذا فالعلامة الضوئية تعتبر "واحدة من أهم الأنساق التي تشكل الفضاء المسرحي، لأنها ترتبط بالمسافة والمدى واللامحدودية وبالعمق وحرارة الأشياء... نتيجة الترابط الكبير ما بين الفكر المؤسس عليه الفضاء، ومفهوم اللون في الجو والدلالات التي تنتج منه"[١]، والضوء ليس بإمكانه وحيدا أن يحدث الدلالة المسرحية إلا متى تكاملت عناصره من لون وتشبع وسطوع وكثافة.

يؤيد الكثير من الباحثين ضرورة الأخذ بتأصّل الألوان في ثقافات الشعوب عند اختيار الإضاءة، فالضوء واللون كلاهما لهما السطوة نفسها في عزل كل ما هو خارجهما، رغم ارتباطهما بالإدراك الإنساني للأشياء، إلا أنه إدراك ثقافي، فكل شعب من الشعوب لها مدلولاتها الخاصة ، وقد حدد علماء النفس وعلماء الطاقة معاني الألوان من منطلق تأثيرها على الجهاز العصبي للإنسان، وفي المسرح معان ودلالات تكاد تكون ثابتة للإضاءة الملونة[٢]، ويذكر "سعيد بنكراد" محاولة كل من "كانديسكي" و"إيتن" في إقامة نوع من المطابقة بين بعض الألوان وبعض الأشكال، " فالدائرة هي العالم الروحي للمشاعر والنفحة المتموجة، لذلك فهي تتطابق مع اللون الأزرق، أما المربع فهو العالم المادي للجاذبية الكونية، لذلك فهو يتطابق مع اللون الأحمر، أما

---

[١] محمد، جلال جميل: مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠٢، ص١٢٨.

[٢] ينظر: عبدالمعطي، عثمان، مرجع سابق، ص ص ١٩٩-٢٠٢.

المثلث فهو العالم المنطقي والفكري، عالم التركيز والضوء، لذلك فهو يتطابق مع اللون الأصفر"[١]، وتمازج الألوان بالأشكال يجعلنا أمام دلالات جديدة، كما ان التقابل بين الألوان هو ما يمنح الصورة السينوغرافية أبعادها الدلالية، وأيضا قد يرتبط " لون من الألوان ... بأشياء معينة ويتكرر في استعماله وتداوله حتى يغدو ملازما من حيث الدلالة لهذا الشيء، ولكن اللون بوصفه ممثلا–حسب اصطلاحات بورس– يخترق الموضوعات، ويلتصق بها حتى تعرف الدلالة بهذا الاختراق والالتصاق وحتى الاختلاف"[٢].

تلونت الصورة البصرية في عرض "البئر" بأربعة أضواء: الضوء الأزرق والضوء الأصفر و الضوء البنفسجي والضوء الأحمر، مستثنين الظلمة لأنها فقدان الضوء وليست ضوءا، لكنها عامل مؤثر على بقية الأضواء، وسوف نفصل الحديث عن الأضواء في المسرحية عن طريق كشف العلاقات الاستبدالية في محورها التركيبي من خلال المحور العمودي والأفقي أو كما يسميه "جاكبسون" المحور التركيبي والمحور الاستبدالي، اعتمادا على التحديد النظري الذي وضعته السيميائية، والتي أخذت من "سوسير" عندما أشار إلى أن العلامة قبل ظهورها في أي منطوق توجد في شفرتها كجزء من قائمة ملفوظات تبادلية، أي "من نظام من العلاقات التي تربطها بإشارات(علامات) أخرى من خلال التشابه والاختلاف، ففي اللغة ترتبط الكلمة تبادليا مع المترادفات والمتضادات والكلمات الأخرى من الجذر نفسه، والكلمات التي تشبهها صوتيا"[٣]، بينما يعد التركيب الجزء من السيمياء الذي يهتم بقوانين القول والتأويل، " ويشير إلى علاقة الكلمات بعضها ببعض في داخل فعل كلامي أو قول معين" [٤]، ويتناول المحوران العلامة باعتبارها جزءا من منظومة، يدرسان وظائفها في شفرات، و"

---

[١] بنكراد، سعيد، مرجع سابق، ص١٤٩.

[٢] يوسف، أحمد، مرجع سابق، ص١٥.

[٣] فضل، صلاح: مناهج النقد المعاصر ومصطلحاته، ميريت للنشر والمعلومات، ٢٠٠٢، ص ١٢٧.

[٤] المرجع نفسه، ص ١٢٨.

يمكن تطبيقهما "على جميع منظومات الإشارات"[١]، و يؤكد "رولان بارت" ذلك بقوله أن "جزءا من البحث السيميائي ما هو إلا تقسيم النصوص إلى وحدات دلالية صغرى، ثم جمع الوحدات في أصناف استبدالية، وأخيرا تصنيف العلامات التركيبية التي تربط بين هذه الوحدات"[٢].

أولا: علامة الضوء الأزرق:

صاحبت الإضاءة الزرقاء بتدرجاتها (الغامق والفاتح) لوحات العرض بأكمله، فقلما خلت منه لوحة من لوحات العرض، وقد ظهر بعدة أنماط وهي:

١- ضوء أزرق غامق بخط أفقي، وسط ظلام دامس، وخط عمودي أزرق جانبي جهة اليمين، ظهر بهذا الشكل في افتتاح العرض، وعند الانتقال من لوحة إلى أخرى.

٢- ضوء أزرق فاتح يلون قطعة القماش الكبيرة على أرضية المسرح في دلالته على (البحر- اللعبة الشعبية- أرض البئر- امتزاج الفرح بالحزن).

٣- تداخل الضوء الأزرق الفاتح مع اللون البنفسجي والأبيض في حالتين (الحديث عن رغبة الإنجاب، و زفة بلقيس).

لا يمكننا قراءة الضوء الأزرق معزولا عن اللون الأسود الطاغي على خشبة المسرح، فهو اللون الذي تطفو فوقه بقية الأضواء في العرض، ولهذا فالضوء الأزرق سيفقد معناه المتداول كونه لون الصفاء والنقاء والاسترخاء ليتحول إلى دلالات أخرى تنسجم مع دلالة العرض العامة، فالضوء الأزرق في عرض "البئر" أوحى بدلالات الحزن العميق والبرودة و سكون الليل، والمجهول، والغموض، والغياب والبحر والقمر، وعليه فالضوء الأزرق يتشارك مع اللون الأسود المعاني والدلالات نفسها، فالخط

---

[١] شاندلر، دانيال، مرجع سابق، ص ١٥٢.
[٢] المرجع نفسه، ص ١٥٧.

الأزرق الغامق الأفقي هو الأفق الفاصل بين السماء والأرض، أو لعله خط البحر الغامض الذي ابتلعه الظلام والغياب، أو ضوء القمر الشحيح الذي لا يستطيع قهر هذا الظلام السابح في فضاءه؛ لهذا فالضوء الأزرق مطرز على طرف ثوب الظلام الذي ترتديه أجساد البئر، التي تحفر بئرها بداخلها، غياهب سحيقة، وقطع ليل مظلمة، والقمر الأزرق لا يتيح لها الرؤيا إلا بالقدر الذي تكتشف به مصائرها، و تتواجه فيه مع الصوت بداخلها، الصوت القادم من عمق البئر، والذي لن يكون إلا صوتها المذعور من حقيقة الجسد، حقيقة الفناء.

ثانيا: علامة الضوء الأصفر

يرتبط الضوء الأصفر بالشمس والضياء والتفاؤل، وهو على النقيض من الفضاء المظلم الذي يحيط به، وقد جاء في العرض دالا على الوضوح والمصارحة والحدود والعزلة.

استعمل الضوء الأصفر بشكلين:

– إضاءة الممثلين في لحظة المكاشفة والمصارحة والأحاديث العادية، و تصدر الإضاءة من جانبي المسرح الأيسر والأيمن الأماميين، وتكشف الإضاءة الصفراء مساحة كبيرة نسبيا من المسرح.

– بقع ضوئية صفراء عن طريق تكثيف الضوء في مساحة صغيرة من الخشبة، لإظهار تركيز المعنى وكثافة الدلالة التي يريد المخرج أن يركز المتلقي عليها، إلا أن البقع الضوئية في عرض "البئر" ذهبت لأبعد من ذلك، والمخرج "الهنائي" أراد توظيفها كعلامة تكثف المعاني النفسية لدى الشخصيات، لقد استفاد من وظيفة عزل الضوء للشخصية، و وضعها في مواجهة مع ذاتها بمعزل عن السياق و المحيط، إما إحساسا بالنفي أو بالتمرد أو الخضوع، وسنذكر منها ثلاثة حالات وهي:

- عندما يُغرق اللون الأصفر "سميرا" في دائرة ضوئية مغلقة، وهو في أعنف مواجهة ومكاشفة مع "زينب" حول وضعهما العاجز والبائس لعدم قدرته على الإنجاب، وهذا يجعله في شعور من العزلة والنفي عن المجتمع الذكوري الذي يعتد كثيرا بالقدرة الإنجابية.
- كان أول ظهور لـ"طارق" على المسرح بمرافقة أنغام اللحن التراثي الحزين، حيث ظهر مؤطرا بمستطيل ضوئي يتقاطع مع المربع القماشي الأزرق بمواجهة الجمهور، فجسده المتشنج والذي كان متقرفصا نوعا ما؛ ليستوعبه المستطيل الضوئي، بدا لنا متمردا على أضلاع المستطيل بالحركات التي كان يؤديها، فبين العجز والرغبة في التحرر، يثبت "طارق" قدرته على كسر قيود جسده و واقعه الاجتماعي، والصفة اللصيقة به وهي الجنون، والتحرر من القيود تلك تدخله اللعبة التي وضعها والديه وفرضتها الحياة، عندما يتحرر من المستطيل الضوئي ليلقي جسده في المربع القماشي والذي اعتبرناه – فيما سبق – علامة مسرح الحياة الذي سيصير أحد ممثليه، ويكمل الحكاية.
- في آخر مشهد من العرض عندما يبتلع البئر "بلقيس"، وقد دفعها "طارق" لتسقط في البئر رغبة في إنقاذها من الزواج، يظهر "طارق" في عزلة تامة وسط بقعة دائرية من الضوء، محاطا بظلمة شديدة، فيتضح التباين بين اللونين، وخلف "طارق" يظهر البئر بإضاءة حمراء شحيحة، مما يوحي بمعنى العزلة والفراق والوحدة.

ثالثا: علامة الضوء البنفسجي

اللون البنفسجي رمز الحزن والعواطف، ناتج عن مزج اللونين الأزرق والأحمر، وميله للون الأحمر يجعل منه لونا ساخنا، وبالتالي فدلالته تتعمق نحو اليأس، وقد ظهر في العرض مع اللون الأزرق في موقفين مسرحيين:

الموقف الأول:

في لحظة مكاشفة "زينب" زوجها حول رغبتها العميقة في امتلاك طفل، وشعورها بالحرمان والدونية، وانزعاجها من نظرة المجتمع لها كونها زوجة لم تنجب رغم السنوات الست التي مرت على زواجها، فـ"زينب" تحت وطأة حرمانها ورغباتها المقهورة تخضع بشكل قسري لنظرة ظالمة من المجتمع، لهذا كثف المخرج اللون البنفسجي في الجانب الذي تقف فيه "بلقيس" بينما يتدرج الضوء الأزرق في الجانب الذي يقف فيه "سمير"، لتكثيف دلالة الحزن واليأس والرغبة جهة "زينب" والبرود واللامبالاة جهة "سمير".

الموقف الثاني:

لحظة زفاف "بلقيس"، وهي اللحظة التي تستسلم فيها "بلقيس" لمصيرها، وتنساق وراء رغبات أهلها، رغم رفضها لهذا الزواج. تبدو كثافة اللون البنفسجي قليلة جدا على شكل خط بنفسجي يخترق مربعا من الضوء الأزرق الفاتح.

رابعا: علامة الضوء الأحمر

يدل الضوء الأحمر على العدوانية فهو مرتبط بالعنف والاستفزاز والإثارة والثأر والدم والحقد والألم

وقد ظهر في موقفين مسرحيين:

- لحظة سقوط "طارق" بسبب ضرب والده له.
- لحظة سقوط "بلقيس" داخل البئر.

- **الأزياء**

بداية بالملحمة الدرامية المسرحية أول ملحمة في تاريخ العالم القديم (جلجامش) مرورا بالمسرح الاغريقي والروماني وعصر النهضة، و وصولا إلى العروض المسرحية الحداثية اليوم، شكَّلَ الزيُّ عنصرا أساسيا في العروض المسرحية، وكان محملا –على مر العصور – بالعلامات والمضامين والدلالات، وهو كما يقول "رولان بارت": "لا يعرض علينا لنشاهده فقط، بل يعرض علينا لنقرأه"[١]؛ لاعتماد المسرح عليه في إيصال الدلالات الكبرى في العرض، وتحميله الأفكار والمشاعر والمعارف، والزي المسرحي نظام من العلامات ينتجها العرض الفرجوي متساوق مع الدلالات العامة للعرض، فالزي علامة لمرحلة تاريخية، وعلامة لطبقة اجتماعية، وعلامة لفئة ثقافية، وعلامة للمستويات الفكرية والمعرفية، بل يمكن عن طريق الزي تحديد المكان والزمان والجنس، فعن طريق نوع الأقمشة المستخدمة في الزي، وعن طريق لونها وشكلها وحجمها تتحقق الكثير من الدلالات والإشارات.

و يعرف الزي المسرحي على أنه" دلالة ملبسية قابلة للتأويل، يحملها الممثل في أثناء تجسيده لشخصية معينة على فضاء المسرح"[٢]و بينما يشترط "بارت" في الأزياء ألا تمتهن جسد الإنسان، وأن تبرز جمال قامته وجسده، نرى أن المغالاة في إبراز الزي، والعناية به لدرجة أن يصرف أنظار الجمهور إليه، دون غيره من العناصر من شأنه أن يحدث خللا في تلقي إشارات الزي الحقيقية واندماجه وتفاعله مع باقي العلامات في المسرح.

إن الزي المسرحي ذلك النسق السيميائي المتعدد الدلالات يبدأ في تشكله العلاماتي منذ مراحل تصميمه الأولى على يد مصمم الأزياء المسرحية، الذي يعد هو الآخر متلق للنص المسرحي المكتوب، الذي يقوم بسلسلة من التفكيك والتأويل والتفسير

---

[١] جواد، حيدر: الازياء المسرحية " المضمون والدلالة في العرض المسرحي التاريخي"، دار الصادق الثقافية، ٢٠١٤، ص٨٠.

[٢] جواد، حيدر: تأويل الزي في العرض المسرحي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، ٢٠١٣، ص٢٣.

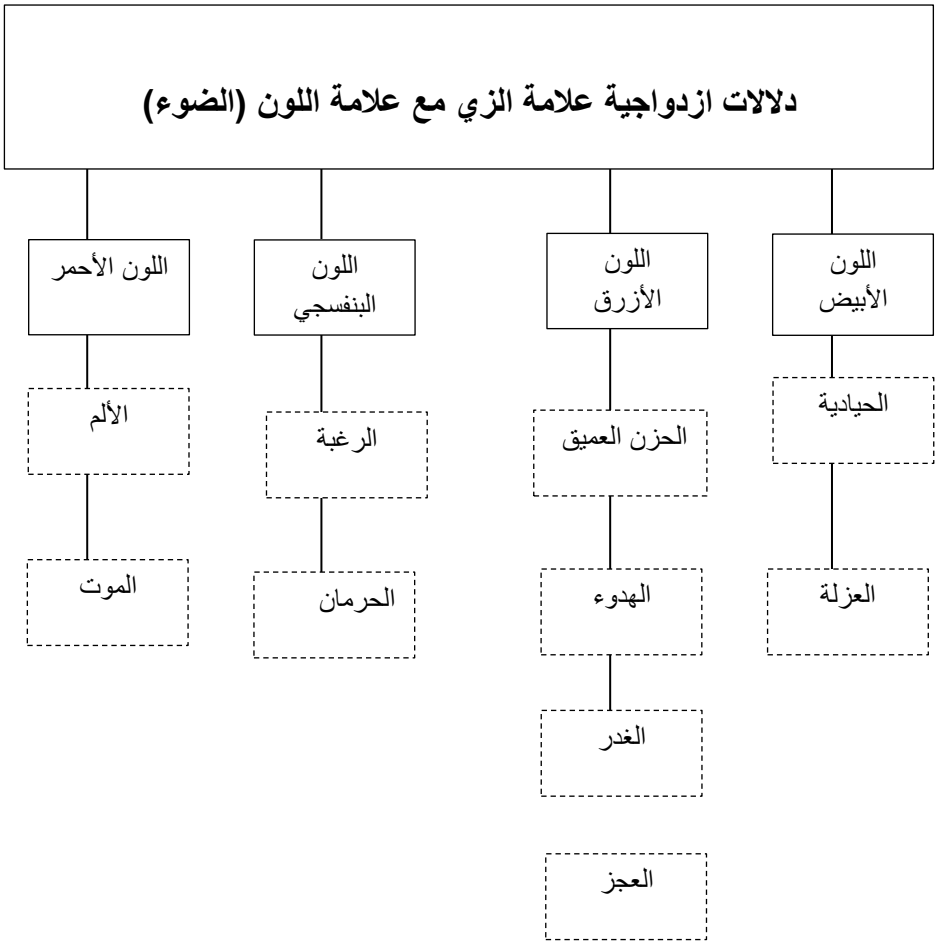
وتتبع العلامة داخل النص؛ ليصل لرؤية تنسجم مع النسق العلاماتي العام للعرض المسرحي الفرجوي، فالمصمم هو مبدع آخر في العرض الفرجوي رسالته الزي، وهذه الرسالة البصرية هي أول ما يتلقاه المتفرج عند دخول أول ممثل على خشبة المسرح، مما يجعلنا نبحث عن الكيفية التي يتحول فيها الزي من كونه قطعة قماش بلا قيمة علاماتية تذكر إلى قطعة مثقلة بالعلامات ومرصعة بالرموز والتي تستثير ذهن المتفرج بتعبيرها البصري، وتجعله يتنقل بينها وبين النسق العلاماتي العام في العرض المسرحي ككل؛ ليتمكن من إيجاد تفسير للعلامة وفق مرجعيته، لهذا فلا يمكن للزي أن يفضي لمدلول وحيد، وذلك لما يتمتع به من إمكانات سيميائية؛ فبينما يعرض للمتلقي كأيقونة معنى واحد، يتسع خطاب الزي، وينشغل المتلقي في فضاء التأويلات باختيار الرموز، فتتسع الدلالة والتأويلات اللانهائية.

إن الوظيفة الرمزية والتعبيرية التي ينهض بها الزي في نسيج العرض الفرجوي، يجب ألا تنفصل أيضا عن نسيج الثقافة والمعطيات الاجتماعية للمجتمع، فلا يمكن للعلامة أن تتحقق مدلولاتها ما دام المتفرج لا يجد تفسيرا لها حسب مرجعيته، أو أن مدلولاتها تختلف في هذا المجتمع عن ذاك، فاللون الأصفر في المسرح والذي قد يدل على الشمس والضوء والإشراق كان في مسرح العصور الوسطى يدل على بنات الهوى، و اللون الأبيض والذي يدل على الصفاء والوداعة والسلام في مجتمع ما، يدل على الحزن والفقد في مجتمعات أخرى كالمجتمع الهندي حيث ترتدي النساء اللون الأبيض عندما يترملن، واللون الأحمر وإن عبر عن الحب والإثارة والشباب في عرض مسرحي قد يعبر عن الحرب والدماء في عرض مسرحي آخر، لهذا لا يمكن فصل علامة الزي بعيدا عن الشبكة العلاماتية الكلية التي يتكون منها النص الفرجوي وفي الوقت نفسه تتعالق مع ثقافة الجمهور المتابع للفرجة. إلا أن مخرج "البئر" يتخلى عن كل ذلك، ويجرد شخصياته من الهوية الملبسية، ويعريها من أي خصوصية، وأي

انتماء ثقافي، فظهرت جميعها تتشابه إلا من بعض التفاصيل البسيطة جدا، بما تتيحه الخصوصية الجنسية فقط، ويعود ذلك لسببين: أحدهما فني تقني والآخر دلالي، فقد اختار المخرج لونا موحدا للأزياء جميعها، وهو الأزرق الفاتح القريب من الرمادي، وهو لون حيادي، جاء ليتناسب مع فراغ الفضاء المسرحي، الذي بناه بإعادة إعمار الإضاءة و كتل الممثلين الموزعة على الفضاء، فاللون الحيادي قابل لأن يتلون مع الضوء الذي يختاره السينوغرافي.

لقد ظهر الزي في غاية البساطة والحيادية، لا يعبر عن مستوى معيشي ولا حالة اجتماعية أو ثقافية، ولا يدل على وظيفة معينة، و لا على المستوى التعليمي، فالزي يجرد الشخصيات من أي خصوصية تذكر، مثلما جرد "تصيبا" الصياد من خصوصية مهنته، الذي تخيلناه ونحن نقرأ إرشادات الكاتبة صيادا يرتدي ملابس صيادين، و جرد "صباح" الزوجة والأم الأربعينية من وضعها الاجتماعي، والتي هي نموذج امرأة عمانية تقتات على أبنائها ببيع الخبز، و بدت "زينب" و"بلقيس" والآخرون مضيعي الهوية والانتماءات، ليعبروا عن الجسد أينما كان، فقد حول "محمد الهنائي" القضية من إقليميتها الضيقة لتعبر عن حالات إنسانية يمر بها الجسد على اختلاف جغرافية إنتماءاته.

ويمكننا تمثيل العلاقة المزدوجة بين اللون و علامة الزي و إنتاجها العديد من الدلالات التي أكدها النسق العلاماتي العام في العرض على النحو الآتي:



ازدواجية علامة الزي مع علامة اللون في عرض "البئر"

كما هو واضح في الشكل السابق أتاحت حيادية لون الأزياء التي اختارها المخرج دمج الزي والممثلين ضمن السياق الكلي المنتج للدلالة من جهة، و إسقاط دلالة اللون وتأثيره على الحالات النفسية الداخلية للشخصيات من جهة أخرى.

- **الموسيقى والمؤثرات الصوتية**

ترافق الموسيقى العناصر المكونة للعرض المسرحي وتنسجم مع ايقاعها العام، وتساعد في تشكيل الحالات النفسية والشعورية للشخصيات، و تعمل على إيصال الأفكار إلى جانب اللغة التعبيرية والفعل الجسدي، والتأثير على المتلقي، ونقصد بالموسيقى هي تلك المقطوعات الموسيقية التي يختارها المخرج من أجل تعزيز الجو النفسي في العرض، و قد تدل على زمان الحدث باختيار مقطوعات موسيقية تنتمي

لزمن بعينه، كالمقطوعات الكلاسيكية، أو مقطوعات عسكرية تدل على الحروب، أو تدل على فن فلكلوري ما، أو مقطوعة مرتبطة مع الجمهور بحدث ما، ساعتها تكون الموسيقى بالإضافة إلى وظيفتها كخلفية صوتية للأحداث تنهض بوظيفتها كعلامة تستدعي دلالة ما داخل سياق العلامات المسرحية، وليس هذا فحسب بل اختيار الآلة التي تصدر منها الموسيقى يعتبر علامة دالة في سياق العرض المسرحي، فصوت الناي الحزين والذي يشيع الحزن والشجن بصوته، وصوت القيثارة الناعمة وهي تبعثر الأحلام والأمنيات الحالمة، وصوت الطبل المندفع الصاخب بالفرح والابتهاج كلها علامات تعبر عن الحالات المزاجية سواء تقاطعت مع ذكريات المتلقي أو لا، تبقى محتفظة بدلالاتها الرمزية داخل العرض الفرجوي.

أما المؤثرات الصوتية الأخرى غير الموسيقى كصوت الرعد أو أزيز باب خشبي، أو هدير البحر، أو صوت حمامة تهدل من بعيد، إلى آخره من الأصوات، تسهم بقدر كبير في إيصال الدلالة للمتلقي وتأتي أهميتها من " التحديد الأيقوني ... كدقات الساعة لتحدد التوقيتات على مدار اليوم مثلا، والإشاري في صياح الديك وتغريد الطيور لتحديد الوقت في الصباح، وقد تشير هذه المؤثرات إلى المناخ والموسم بسقوط الأمطار والرعد والبرق بالإضافة إلى تحديد بيئة الفعل"[١].

ولا يمكننا الاستهانة بالدور السيميائي لهذه المؤثرات الصوتية، فهي إلى جانب كونها علامة تتساوق مع كلية العرض، تستدعي علامات أخرى، فالعاصفة ذات السمة الطبيعية، توظف في المسرح لتدل على الخوف والذعر والهياج، دون أن يكون هناك أي فعل يدل على العاصفة الطبيعية، و حتى يحدث التأثير عند المتلقي يكون الاعتماد على الذاكرة الصوتية لتحريك مزاجه واستثارته لتلقي العلامات وتفسيرها.

---

[١] الفهدي، صالح، مرجع سابق، ص ٨٧.

عرض "البئر" طقس احتفالي، يغمره النغم التراثي من بدايته إلى نهايته، فهو يعلن بداية العرض ويعلن الختام، وهو يلون الخلفية بنغمه الحزين، ويتبختر برشاقته بين جنبات المسرح وبين الحضور وعبر تنهدات الممثلين، وعبر شقاوة الطفولة و لعبهم المرح، تلون العرض بلوحات شعبية أكسبت العرض دلالة عميقة فكانت علامة سيميائية تحفز المتلقي لتفكيكها وتأويلها.

لم يخرج "الهنائي" كثيرا عن هندسة الإيقاع النغمي الذي رسمته الكاتبة، لكنه برع في تطعيم الملفوظات باللحن التراثي، والذي تمثل في الأغاني الشعبية والألعاب الشعبية المغناة، كما أضاف بعض الأغاني التي ساهمت في تعزيز خصائص الشخصية وإبراز ملامحها، و وظفها بطريقة توحي بالانسجام مع السياق العام للمسرحية، فالتكامل بين الحركة واللحن الشعبي واللغة المسرحية الكلامية جعل العرض نصا يقرأ نفسه أمام المتلقي. والجدول التالي يبين الفنون الشعبية الموظفة في العرض و معانيها العامة خارج العرض:

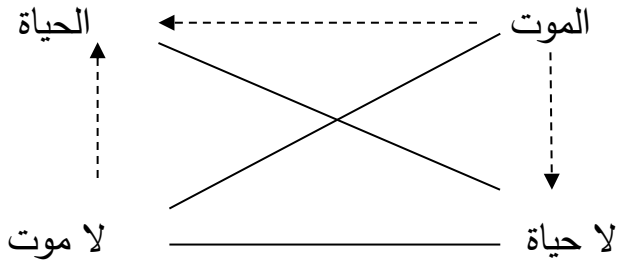
الفن الشعبي	الوصف	التكرار	المعنى
الدان المرباطية	رقصة ترتبط بالموت يضرب الرجال أرجلهم بالأرض	٥	الحزن والموت
الربوبة	رقصة شعبية بين إمرأة ورجل، بحيث يلتفان حول بعضهما بحركات ايقاعية.	١	الحب
ياهيييه يابوه يا قريب الفرج	أغاني الصيادين عندما يطول سفرهم بالبحر من أجل طلب الرزق	٣	التفاؤل والانتظار
عروسة دخلي	زفة العروس	١	الفرح

كما شاعت في المسرحية العديد من أغاني الأطفال والألعاب الشعبية مثل: "شجرة قمرة شمس نجوم"، و لعبة "الذئب والأم"، و أغنية "العروس جابت صبي".

إلا أننا سنركز في تحليلنا على ثلاثة أغان شعبية ولعبة شعبية واحدة نرى أنها شكلت بؤرة دلالية في المسرحية، وسنصفها كما ظهرت في العرض، موضحين معانيها ودلالاتها:

١- فن الدان المرباطية:

الدان المرباطية هو فن ارتبط بالموت، نغمه ثقيل وحزين، أداه الممثلون بضرب الخشبة بأقدامهم مصدرين إيقاعا نغميا، وصوتا حزينا يسري مع الظلمة التي اتشحت بها الصالة، وزرقة الأفق الذي بدى متقطعا من تحت أقدامهم، فقد كان ذلك أول ما رآه الجمهور و أول ما سمعه، وهذا الاستهلال هيأهم لاستقبال شحنات من الحزن العميق الهادئ، عمقه هدوء الظلمة وازرقاق الخلفية وضرب الأقدام على الأرض، وظهوره بتصاعدية حزينة، ولهذا فالبنية الدلالية للمربع السيميائي لفن الدان تتمثل في التقابل بين الموت والحياة، و حتى نتوصل للنسق العلائقي في عمق هذا الفن وتوظيفه في استهلال المسرحية، دعونا نعرض محور الموت ونقابله بثنائيته في المربع السيميائي على النحو الآتي:



المربع السيميائي لفن الدان المرباطية في عرض "البئر"

ويمكن توضيح العلاقات المنطقية لهذا المربع السيميائي بالعلاقات التالية:

علاقة التضاد: الموت و الحياة

علاقة التناقض: الموت/ لا موت ، الحياة/ لا حياة

علاقة التضمن: الموت/ لا حياة، الحياة/ لا موت

علاقة شبه التضاد: لا موت، لا حياة

إن ثنائية الموت والحياة في الدان المرباطية تسيران على محك التربص والترقب، فالحياة محاطة بالموت، كإحاطة الوجود بالعدم، و النغم الحزين الذي ارتبط بالموت/الفقد أنبأنا من خلال سياق العرض انه نهاية لبداية، فبدأ العرض من نهايته لا كما أرادت له الكاتبة "بداية تفتح الأشياء"، فقد رأى الهنائي أن البدايات هرمت وشاخت قبل تفتحها، وأن الحزن فرض نفسه على الفرح، وأن البدايات الطفولية هي مجرد زيف ووهم، سرعان ما يكتشف الكبار تلك الحقيقة بمجرد أن يكبروا، لن يتوقفوا عن الغناء وسيواصلون الرقص، لكن رقص الكبار هو رقص الحزن، وغناءهم غناء الوجع.

إن سريان هذا النغم عبر لوحات العرض، عبر الحياة التي تعيشها الشخصيات ويقوم بأدوارها الممثلون، هي حياة مسلوبة الحياة، فلا بريق للفرح في عين الأم، ولا عصفورا سعيدا في حضن "زينب"، ولا طفولة غضة في عمر "بلقيس"، والرجال السلبيون "نصيب" الصياد الفقير المتهرب من مسؤولية إعالة عائلته، و"سمير" الزوج السلبي العقيم، و"طارق" المجنون، كلهم لا يتمتعون بشحنة الحياة التي تجعل الدماء تتدفق في أوصال الفرح.

٢- فن الربوبة

هو رقص بين رجل وامرأة "نصيب" و "صباح" يلتفان حول بعضهما بحركات إيقاعية، و بينما يصفق الرجل ترفع المرأة كفها اليمنى بجانب رأسها برشاقة و يلتف الرجل حولها بخفة.

إن الهيئة الأدائية لهذا الفن أوحت للمخرج توظيفها في أثناء حوار "نصيب" و "صباح" وهما يعلنان بداية لعبة الحياة، التي حاولا تفكيك بداياتها و العبث بمفاهيمها وكلماتها، بين لحظات قرب ولحظات تطغى عليها لغة الخصام، بل تنفجر عن غضب محتقن، وحزن مبعثه الجسد الذي قيد حرية الآخر، لهذا ينويان تبادل الأدوار للانعتاق من أسر الجسد الحالي، فتختار "صباح" جسد رجل، وتختار لـ"نصيب" جسدها، فيرفض "نصيب" جسد "صباح"، فهو يرضى أن يكون امرأة في جسد آخر غير "صباح"، ويرفض تبادل الأدوار في المؤسسة الزوجية لأنها " منظومة كيميائية حامضة"، ورغم حميمية الرقصة التي تظهر الوفاق بين الطرفين إلا أنها حميمية خادعة، ويمكن توضيح العلاقات المنطقية للثنائية (الزواج والانفصال) عبر المربع السيميائي بالعلاقات التالية:

علاقة التضاد: الزواج والانفصال

علاقة التناقض: الزواج/ لا زواج، الانفصال/ لا انفصال

علاقة التضمن: الزواج/ لا انفصال، الانفصال/ لا زواج

علاقة شبه التضاد: لا زواج، لا انفصال

إن فضاء الزواج بين طرفي رقصة الربوبة فضاء متوتر بين حالات الكره وحالات الرغبة في الانفصال والابتعاد عن سيطرة الأجساد وسلطتها، فضاء قلق من الزمن الذي يمضي بهما كجسدين يشيخان معا، بسلطة الزواج التي تفرض عليهما أن يكونا أسيرين لعلاقة مسختهما لكيانات غير ما يريدان.

٣- ياهيييه يا بوه يا قريب الفرج

يتباطأ هذا النغم برتابة حزن دفين، و رغم أنه يوحي بالفرح حيث أن الناس يترقبون عودة الصيادين بعد غياب طويل، فيترقبون عودتهم كلما سمعوا عن قدوم سفينة ما أو شاهدوا النوارس تحلق بكثافة طمعا في سمك الصيادين الذي جلبوه معهم من رحلة الصيد، فهم يترقبون أبسط الأشياء التي تبعث في قلوبهم الفرح، فيلهجون بالنشيد والدعاء، إلا أن الغناء في المسرحية هو دعاء بانفراج أزمة الواقع الذي هم فيه، الحزن الذي بات يأكل أعمارهم، انتظار السعادة التي لم تطرق بابهم، رغباتهم المكبوتة التي ظلت سجينة الأجساد، الطفولة المسروقة، العمر الذي نهبه الشقاء والتعب ومسؤوليات العائلة، القدر الذي أعطاهم الولد المجنون رغم كل الابتهالات وكل الأدعية من أجل أولاد سليمين معافين، البحر الذي بخل بالسمك والخير، والسنوات التي أغدقت عليهم بالفقر والحرمان.

ويمكننا من خلال المربع السيميائي أن نتتبع الثنائيات المتضادة التي شكلت البنية العميقة لهذا الايقاع النغمي:

علاقة التضاد: الضيق و الفرج

علاقة التناقض: الضيق/ لا ضيق، الفرج/ لا فرج

علاقة التضمن: الضيق/ لا فرج، الفرج/ لا ضيق

علاقة شبه التضاد: لا ضيق/ لا فرج

إن فضاء الضيق يقود لفضاء واسع ورحب هو فضاء الفرج، الفرج الذي تدس الشخصيات الأمنيات فيه، وتنتظر قدومه للانعتاق والتجرد من حالات الضيق/ الشدة/

الحزن/ الحرمان/ الفقر/ قسوة الأب/ العلاقة الزوجية الفاترة/ الزواج القسري، وهي الأوضاع التي تم تأدية اللحن فيها داخل العرض.

٤- اللعبة الشعبية (الذئب والأم)

وظف "الهنائي" اللعبة الشعبية المعروفة حيث تظهر شخصية الذئب الماكر متربصا بالأطفال، يريد الفتك بهم والتهامهم، فيحتمون بالأم المنقذة التي من المفترض حماية أطفالها من هذا الخطر المحدق، وظفها لخدمة سياق العرض و الدلالة العامة للحكاية، وأراد "الهنائي" أن يسرب للمتفرج شيئا من الحكاية ويستبقها قبل أوانها فخلع على الأب دور الذئب، بينما تحمي الأم "صباح" صغارها، ويمكننا تتبع البنية الدلالية لهذه اللعبة باستخدام المربع السيميائي للوصول إلى العلاقات الدلالية العميقة عبر العلاقات التالية:

علاقة التضاد: الخطر و المساعدة

علاقة التناقض: الخطر/ لا خطر، المساعدة/ لا مساعدة

علاقة التضمن: الخطر/ لا مساعدة، المساعدة/ لا خطر

علاقة شبه التضاد: لا خطر/ لا مساعدة

إن الأب الذي يمثل دور الذئب والذي يكون مصدر الخطر يقودنا لنتيجة أن الأب هو مصدر الشرور التي تنهال على العائلة، و هو مصدر الخوف الذي يتسرب إلى قلوب أفراد أسرته، و يعود ذلك لشخصيته غير المتزنة، فهو لا يتحمل مسؤولية أسرته بذلك القدر الذي تتفانى به زوجته، و هو لا يجتهد في عمله ولا يجيد سوى السمر مع أصدقائه والعودة متأخرا للمنزل، ويضرب ولده لأتفه الأسباب، و يقودنا فضاء الخطر هذا لمحور المساعدة (الأم) التي هي مصدر الرعاية والاهتمام بأولادها، ومصدر

المساعدة التي تصد بها خطر الذئب/ الأب، بل ومصدر إعالتهم ماديا عن طريق الخبز الذي تبيعه، وفي الحقيقة ومع سير اللعبة الشعبية واللعبة المسرحية نجد أنها لم تكن مصدر المساعدة ولم تستطع حماية أولادها ولا مساعدتهم، فيتمكن الأب في العرض كما في اللعبة الشعبية من الإمساك بـ"بلقيس" (التي ماتت في البئر حتى لا تتزوج) ، والمجنون (الذي ألقى "بلقيس" في البئر).

أما المؤثرات الصوتية الأخرى فقد وظف الهنائي أصوات الممثلين في الخلفية– الذين لا يكونوا ظاهرين للجمهور– لخلق أصوات متداخلة، باستطالة ومد معين، أو بتداخل الكلمات غير المفهومة، أو التأوهات، أو الضحك المتداخل، أو قراءة المعوذات، او البكاء وغيرها من الأصوات التي خلقت تأثيرات مختلفة: الفرح الطفولي أو الحزن أو البكائية أو أصوات الجنون التي تطن في رأس "طارق"، وقد تم توظيفها بشكل جميل منسجم مع سياق العرض.

ثالثا: سيمياء الفضاء الركحي لعرض "البئر":

تكمن أهمية الفضاء المسرحي الركحي في كونه العنصر الأول، الذي يلتقي بالمتفرج في أي عمل مسرحي، وهو الفضاء الشامل لكل عناصر العرض الفرجوي، فهو " كل ما يؤطر الخشبة المسرحية من سينوغرافيا وجداريات وديكور وأجواء وظلال فنية وعلامات سيميائية وإشارات بصرية ولغوية يتذيل بها العرض الدرامي"[١]، وتعرفه "آن أوبرسفيلد" بأنه "موقع التمثيل أو مكان الاحتفال ذلك المكان الذي يتم فيه شيء ما لا يحتاج إلى مرجع"[٢] مشيرة بذلك لخاصية المحاكاة، حيث أن الفضاء المسرحي ما هو إلا محاكاة لواقع مادي، عن طريق الرمز أو النقل أو الواقعية، و يعرف معجم أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي المكان بأنه" الميدان الذي تجري فيه أحداث مشهد من المشاهد أو درامة من الدرامات"[٣] ويعرفه "باتريس بافيس" أنه المكان الذي فيه العرض، سواء كان ذلك في مسرح مكشوف بالهواء الطلق، أو في مدرسة، أو مكان خال، ويعد أنضج التعريفات ما قدمه عالم الانثربولوجيا الأمريكي "إدوارد هال" الذي استغنى فيه عن مفهوم المكان المسرحي مستبدلا به (الفضاء المسرحي) Theatrical spaces جاعلا من (المكان المسرحي) علما خاصا بالروامز الفضائية[٤] .

ومن هنا فإن مفهوم المكان يقتصر على الحيز المكاني الذي يشغله العرض الفرجوي، وهو المكان المسطح الفارغ الذي ستشغله عناصر الفرجة، لهذا فهو يعد جزءا من الفضاء المسرحي، فهو "الحيز المسرحي الذي يحوي كل التكوينات والإنشاءات

---

[١] حمداوي، جميل: مرجع سابق، ص٩.

[٢] أوبرسفيلد، آن، مرجع سابق، ص١٨٠.

[٣] عيد، كمال الدين ، معجم أعلام ومصطلحات المسرح الأوروربي "قاموس منهجي لدارسي الفنون في الوطن العربي" الاسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠٠٦، ص٦٨٠.

[٤] اليوسف، أكرم: مرجع سابق، ص ص ٢٦- ٢٧.

والتشكيلات ويتضمن مجمل العلاقات المكانية والزمانية والبصرية التي تشمل الفضاء النصي واللعبي وفضاء العرض بوحدة جمالية جدلية فنية تصهر جميع عناصر العرض المسرحي في بوتقة واحدة"[١].

يعد الفضاء الركحي عملية التحول الأولى للعلامات، إذ تخرج من شكلها اللغوي والسردي إلى شكل آخر سمعي بصري حركي، فالصورة المكانية التي يتخيلها القارئ للنص المسرحي، هي صورة تخلقها اللغة بفعل التخييل، وتصل للقارئ عبر الإرشادات المسرحية التي يضعها المؤلف في نصه، لهذا فسلطة اللغة هي النافذة في عملية القراءة، فيتشكل الفضاء الكلي مؤثثا بخيال القارئ، بكل حمولته الثقافية والنفسية والاجتماعية، بينما يقدم العرض الفرجوي فضاء تنتظم فيه كل عناصر المسرح كما يراها المخرج، يكون مجموع رؤى واجتهادات من قبل صناع العرض، أو كما تصفه "أوبرسفيلد" "انقلاب غريب في تاريخ العلامة، كما لو كان المرجع المزدوج يحيل إلى نسق دال هو نسق خشبة المسرح ويحمل مدلوله"[٢]، فتصير كل البنيات في الفضاء دالة "عالم مكاني تصبح فيه الصدفة ذات معنى مفهوم"[٣]، ومن هنا فمهمة الباحث السيميائي أن يجد تلك العناصر المكانية داخل النص والتي يمكنها ان تكون وسيطة بين النص والعرض.

نوع **الفضاء في مسرحية البئر:**

تتنوع الفضاءات المسرحية بتنوع الاتجاهات والتيارات التي ينتمي إليها العرض الفرجوي، ويمكننا القول حسب ما جاء في العرض الفرجوي، أن عرض البئر ينتمي لفضاء الفراغ، وهو فضاء مفرغ من الكتل التي نجدها تشغل مكان المسرح عادة، فلا

---

[١] عودة، عبدالكريم عبود: فرضيات لغة الفضاء المسرحي (مسرح الصورة أنموذجا)، الموقع الالكتروني الشخصي للكاتب، http://kenanaonline.com .

[٢] أوبرسفيلد، آن، مرجع سابق، ص١٨٧.

[٣] المرجع نفسه، ص ١٨٧.

قطع ديكورية ولا إكسسوارات ولا سينوغرافيا، لا شيء إلا الفراغ المؤثث برؤى الإخراج وفلسفة النص، والنظرة الوجودية للكون والحياة، من خلال التركيز على "العبث السديمي والاغتراب الذاتي والمكاني"[١] فيصبح الفراغ في عالم الصمت هذا والتجريد علامة دالة على تشظي الكلام، وقيمة الصمت، والخواء الروحي والجسدي في عالم المادة، ويعد "بيتر بروك" من أهم من تحدث عن الفراغ في كتابه (المساحة الفارغة) وهو يقول: " أستطيع أن أحول أية مساحة فارغة إلى خشبة مسرح عارية، فيكفي أن يعبر رجل هذه المساحة الفارغة بينما يشاهده آخر حتى يتولد لدينا فعل مسرحي"[٢] .

ينهض الفضاء المسرحي بكل عناصره على مبدأ المحاكاة والأيقونية، فكل ما هو على المسرح قائم على مبدأ مطابقة الفضاء بالعالم المتخيل لا بالعالم الحقيقي، وفي العروض الحداثية كما هو عرض "البئر" يتسع الفضاء ويصبح واقعا نشطا ممتدا على مرمى الرؤى المتقدة للمخرج، وتحتم الصورة البصرية على صناع الفرجة التأني في اختيار العناصر المكونة للصورة، والتأنق في إبراز تفاصيلها، بالقدر الذي تأسر به المتفرج، وتخلق رابط التواصل بينهما، لهذا باتت السينوغرافيا أداة رابحة لكسب الرهان مع الجمهور.

١- الصورة المسرحية في فضاء عرض "البئر"

يشكل الفضاء الاحتفالي الفارغ من القطع الديكورية المليء بمفردات الصورة المسرحية في عرض "البئر"، بنيات كبرى تتألف من علامات ذات لغة بصرية، وهي بالغة التركيب والتنوع، "فالمضامين الدلالية للصورة نتاج تركيب يجمع بين ما ينتمي إلى البعد الأيقوني بتمثيله البصري من خلال المحاكاة الخاصة بكائنات أو أشياء،

---

[١] جميل حمداوي، مدخل إلى السينوغرافيا المسرحية، مرجع سابق، ص١٠.

[٢] نجوجي واثيونجو : لعبة السلطة سياسة الفضاء المسرحي، ت: محمد السعيد القن، مجلة فصول ، العدد ٦١، ص١٣٩.

وبين ما ينتمي إلى البعد التشكيلي مجسدا في أشكال من صنع الإنسان وتصرفه في العناصر الطبيعية، وما تراكم فيما لديه من تجارب تبدو جلية في مقتنياته وثيابه وألوانه وأشكاله وخطوطه"[1]، إلا أن الصورة المسرحية والتي هي صورة مشاهدة مرئية متخيلة ذهنا وحسا وشعورا وحركة لا تكون إلا مجتمعة مع غيرها من الصور المرتبطة بعناصر العرض، ويمكننا إجمال الصور التي شاعت في فضاء عرض "البئر" على النحو التالي:

- الصورة اللغوية

أخذت اللغة الملفوظة نصيب الأسد في العرض، فـ"الهنائي" لم يتصرف كثيرا في حوارات الكاتبة، واحتفظ بالصفة الأدبية المنطقية العميقة المتجلية في لغة الشخصيات، رغم الغنى في المفردات الشعبية المنسابة مع اللحن الشعبي الذي وظفه كإيقاع عام يسير عليه العرض، وكلغة ثانية له، إلا أن أدبية اللغة وغناها بالمفردات الغارقة في الفصاحة والمنطق شكلت – نوعا ما– عائقا في تدفق ذلك السير، وانسيابية العرض، لهذا وجد "الهنائي" أنه لا بد من تطعيم اللغة بألفاظ شعبية دسها ضمن حوار الشخصيات، للتخلص من ثقل إيقاع اللغة وإكسابها رشاقة أدائية تتناسب مع رشاقة حركة الممثلين وأدائهم، كما أن تنويعات الصوت والأداء والصمت وتشطير الحوارات بما يتخللها من إيماءات في بعض الأحيان خلق انسجاما وانسيابية ورشاقة في اللغة المنطوقة.

- صورة الممثل

تمدد ممثلو البئر عبر مسام العرض، وتدفقوا في شرايين الفرجة البصرية، وتلونوا بتلون الفضاء حولهم، وتكوموا على سطح المنصة كتلا ديكورية، و تحركت أجسادهم

---

[1] ينظر، سعيد بنكراد: مرجع سابق، ص ١٣٣.

برشاقة مصدرة ألحانا إيقاعية وحركية، ويمكننا تلخيص صورة الممثل في الفضاء عبر وظيفتين:

أ) الممثل كتلة ديكورية

أفضى حديثنا السابق عن الجسد ولغته إلى تأكيد حقيقة: أن لغة الجسد وإيماءاته ليست من كماليات العرض بل علامات مهمة تغني الدلالة، وتوحي بمعان وتأويلات عديدة، وتسرب اللغة عبر مسارب الجسد، هذا الذي يشغل حيز الفراغ ويتماس بشكل مباشر مع الجمهور، كما أن تقنية حركة التمدد و الانكماش تلخص علاقة الجسد بالفضاء المسرحي من حيث السيطرة عليه وامتلاكه أو مكانة الجسد وكتلته مقابل حيز وإقليمية الفضاء.

إن الحضور المادي للممثل كقطعة ديكور متحركة، واحتلال كتلته مكانا وحيزا من الفراغ، يجعل إرساليته مباشرة ومؤثرة في المتلقي، وتحدد دلالته على المكان، ونجد هنا ان "الهنائي" قد أخذ باعتبارات وظيفية وفنية لكتلة الممثل من حيث التنظيم المساحي و تنظيم المسافات بين قطع الديكور البشرية لتهيئة حيز الحركة المناسب لها، ولإضفاء البعد الجمالي والنفسي والفكري، كما أن تلك المسافات تسهم في صياغة النسق العام للمكان.

ومن الاعتبارات الفنية والوظيفية التي اعتمد عليها "الهنائي" لتنظيم الفضاء الآتي:

- **التوازن:**

إن التوازن شرط في الإنشاء المكاني المسرحي، و هو الإحساس المتولد من عناصر البناء وعلاقاتها في النسق العام " فقد تكون لبعض مفردات المكان طاقة أدائية تمنحها سمة القوة أكثر مما يمنح التمركز بؤرة المكان من طاقة"[١] وبهذا

[١] المرجع السابق نفسه، ص١٦٨.

المعنى يخرج التوازن من كونه يعني التماثل والتناظر إلى معنى آخر يوحي الإحساس بالصراع بين قوى الثقل وقوى الصلابة في وحدات المكان، وبهذا فالتأثير الجمالي للمكان المسرحي في "البئر" لا يكتسب من انتسابه لخواص النمط المعماري وإنما بمقدار تأثره وتأثيره بالفعل الدرامي من خلال تموضع كتل الممثل في أكثر الأمكنة حساسية بالنسبة للممثل المؤدي دور الشخصية .

- **الحركة والتكوين:**

تعمل حركة الممثلين ككتل ديكورية في عرض "البئر" على تحرير التكوين الديكوري من الثبات والسكون مضفية عليه البعد الرابع (الزمن) ويصبح التكوين البصري في المسرح تكوينا (زمكانيا) بحيث يجسد عنصر المكان الوحدات الديكورية البنائية بينما تجسد الحركة فعل الزمن المسرحي، والحركة نوعان:

– الحركة الداخلية وهي "ناتجة عن العلاقات الحسية لأجزاء المكان أو ما يحققه تجاور مفرداته التكوينية الأولية بعضها مع بعض أو انتشارها في الحيز العام"[١]

– الحركة الظاهرية و هي الانتقال الفعلي والظاهري للكتل التكوينية للمكان المسرحي من حين لآخر، سواء كانت الكتلة ديكورا(قطعة القماش) أو ممثلا أو ضوءا، وهذه الحركة تعمل على تغيير التكوين والصورة المكانية الأصلية وتحويلها لشكل تكويني آخر، وهذا من شأنه إحداث دلالات وقيم فنية وعلامات بصرية ذات دلالة.

- **الايقاع:**

[١] المرجع نفسه، ص١٧٠.

هـو الإيحـاء بالحركـة مـن خـلال تكـرار أو تتـابع الوحـدات (الكتـل) والفترات(المسـافات)، ويشـكل هـذان العنصـران الإيقـاع المكـاني علـى خشـبة المسرح، و كما رأينا في عرض "البئر" تغير إيقاع العرض لأكثر من إيقاع تبعا لتغيرات التكوين العام، وينسحب الإيقاع على عناصر التكوين البصري من ألوان ومساحات وخطوط وأشكال وكتل.

- **الشكل والوظيفة:**

أدى الممثلـون وظيفـة تعبيريـة أسـهمت فـي إنتـاج الدلالـة والمعطيـات الجمالية ودعمت الصلة بين الإنشاء المكاني والمتفرج.

ب) الممثل إيقاع صوتي و أداء حركي:

لـم يوظـف المخـرج ممثليـه كقطـع ديكوريـة فحسـب بـل وكمصـدر للموسـيقى والخلفيـات الصـوتية فـي العـرض كلـه، فمعظـم المـؤثرات الصـوتية قادمـة مـن حنـاجر الممثلين، متلونة بالحركة والأداء المنسجم مع تلوينات النغم الشعبي، الذي رأينا موافقته لسياق الدلالة في النسق العام للعلامات.

- الصورة الضوئية

شكلت الصـورة الضـوئية مسـاحة كبيـرة قياسـا بالصـور الأخـرى التـي تكـون منهـا فضـاء العـرض، وقـد لعبـت علاماتهـا دورا كبيـرا ورئيسـا فـي إثـارة التخيـل وبنـاء عـالم الحكايـة المتصـور، و هـي صـور تؤطرهـا السـينوغرافيا متشـكلة علـى جـدار الفضـاء المسرحي.

إن الصـورة المسـرحية هـي العلاقـات البصـرية و اللغويـة بـين أنسـاق العـرض، و التـي حصـرها "تـاطيوز كـاوزان" فـي ثلاثـة عشـر أنـواع مـن الأنسـاق تعمـل فـي العـرض المسـرحي: كـلام- نغـم- تعبيـر- وجـه- إيمـاءة- حركـة- ماكيـاج- تسـريحة شـعر-

لوازم- ملابس- ديكور- إضاءة- موسيقى- مؤثرات صوتية، فكما هو ملاحظ تشكل العلامات البصرية النسبة الكبيرة من أنساق العرض بينما تحتل العلامات السمعية ثلاثة أنساق فقط، فيما عدا الكلام الذي يحتل واحد من أصل ثلاثة عشر نسقا.

٢- فضاءات عرض "البئر"

من خلال استقراء وتحليل البنيات التي يتكون منها الفضاء المسرحي في عرض مسرحية "البئر"، يمكننا القول أنه توزع عبر ثلاث فضاءات شكلت مناطق جذب علاماتي ودلالي: فضاء الطفولة وفضاء البحر، وفضاء البئر.

فضاء الطفولة:

شكل فضاء الطفولة حيزا كبيرا من العرض، إلا أن مفاهيمنا للطفولة سوف تتغير لمجرد المشاهدة، والدخول في أجواء الحكاية، التي وإن استهلت بالحزن القادم من الدان المرباطية، إلا ان هناك تمردا سريعا لواقع الحزن هذا، أشاعته ضحكات شقية من الممثلين وحركات حطمت وقار الجسد المتشح بسكون الحزن، ليتمايل ويتكسر على أحلام الطفولة، وشقاوتها، وبراءتها، ونزق الحركة واللعب والضحك المشاع حولها، ناهيك عن الألعاب الشعبية والعلامات الأيقونية التي دلت على أدوات الألعاب الطفولية (الأرجوحة، حبل القفز).

شكلت ثنائية (الطفولة والكبار) علاقة تضاد ، بينما (الطفولة، لا طفولة) و (الكبار، لا كبار) علاقة التناقض ، وثنائية (الطفولة، لا كبار) و (الكبار، لا طفولة) علاقة تضمين، بينما شكلت علاقة شبه تضاد الثنائية (لا كبار، لا طفولة)، وقد شكلت تلك الثنائيات تغريبا في مفاهيم الطفولة، وتمردا على قيم الزمن، ومعركة مع العمر الذي يمضي لنهايته، ليتكون لدينا عبر ثنائية الطفولة والكبار مفهوم جديد "طفولة الكبار" وهذا المفهوم يحمل دلالات الاضطراب والتوتر والقلق ، فالعمر يمضي لمجرد

المضي، لنهاية يخافها الأطفال الكبار و يحتالون عليها بطفولتهم المزيفة، لنصل إلى نهاية يسقط فيها قناع الطفولة وتظهر الوجوه الحقيقية، وجوه شاخت على عتبات الهم والحزن والفاقة، فقد تمردت أجسادهم الهرمة على واقعها وخلعت جلدها لترتدي جلد الطفولة لعلها تشعر بالأمان والسكينة.

لقد عكست حركة الممثلين الطفولية المبالغ فيها والأضواء الزرقاء المحاطة بالظلمة والألعاب الطفولية وأغاني الأطفال الشعبية ذلك الفضاء المشحون بالتناقضات بين عالم الأطفال وعالم الكبار في كيان واحد هم الكبار أنفسهم.

فضاء البحر:

البحر علامة أيقونية ورمزية في العرض، ويرتبط بشكل وجودي بشخصية "نصيب" فهو صياد لا يعرف مجالا آخر يكسب عن طريقه الرزق إلا البحر، وقد أوحت حوارات الشخصيات بعلاقة "نصيب" بالبحر وهي علاقة متوترة بين الغضب والإحساس بالغدر والخذلان، فقد غدر به البحر وخذله ولم يعد يهبه السمك، وهذه المشاعر رأيناها في العرض في حالتين دراميتين تجسدتا بالمعاني نفسها:

– عندما يحكي "نصيب" لقاءه بالصوت المجهول وأسماه "الطيف" يظهر البحر في منتصف المسرح بأمواجه المتحركة ويتحرك "نصيب" وسطه ويهوي عليه بسكينه.

– عندما يتواجه "طارق" المجنون مع "نصيب" ويسأله: لماذا لا تحبني يا أبي؟، فيظن "نصيب" أن المتحدث هو الصوت الذي بداخل "طارق"، الصوت نفسه الذي يشكل مصدر خوفه والذي كاد أن يراه في البحر.

و من خلال هذين الموقفين الدراميين يمكننا تحديد علاقة كل من "نصيب" و "طارق" و الصوت و البحر، فالصوت يقابله "طارق"، والبحر سيقابله "نصيب"، و علاقة الصوت بالبحر تشكل مصدر خوف لـ"نصيب"، مثلما علاقة "طارق" بالصوت شكلت

مصدر خوف أيضا، بينما العلاقة بين "طارق" و"نصيب" علاقة تفتقد الحب فهي مبنية على عواطف الخوف أيضا.

و لهذا فصورة البحر هي مبعث عدم الأمان، والخوف من المجهول، وترقب الخيانة والغدر، تماما كعلاقة "نصيب" بـ"طارق"، علاقة يشوبها الخوف والتوتر.

إن علاقة التضاد التي تشكلت عبر علاقة شخصية "نصيب" بالبحر هي ثنائية الخوف والأمان، فبينما يشكل البحر مصدر خوف وقلق وتوتر، تتولد عند "نصيب" الرغبة في الهرب منه والابتعاد عنه، بالتسامر مع أصحابه حول البحر وأيام الغوص، وبدل مواجهة البحر والصوت المجهول يواجه "طارقا" ويفرغ فيه جام غضبه ضربا وظلما وإهانة، لهذا ولد فضاء الخوف لدى شخصية "نصيب" نزوعا للغضب والرغبة في الهرب من البحر ومن الجسد الذي يجبره على التعامل معه. إن فضاء الأمان الذي تفتقده شخصية "نصيب" تجعله فضاء محفزا لانعتاق الجسد ليس عند "نصيب" فحسب، بل عند جميع الشخصيات، فهو عالم تنشده الأجساد لتجد السكينة والأمان.

فضاء البئر:

ركز المخرج "الهنائي" على علاقة الشخصيات بالبئر في اللحظة التي هربت فيها "بلقيس" بعد قرار تزويجها، ومن خلال الحوارات يتبين أن " البئر" وإن كانت علامة أيقونية، فهي عالم رمزي منفتح على عوالم الجسد، وعلى فراغ الروح و امتلائها بالرغبات، إنها فضاء عميق يستدير فيه الوجود الجسدي، وتحفر الشخصيات داخل ذاتها، وتلقي دلائها لتنزح من أعماقها تلك الأحلام المؤجلة، والأحزان المتقدة، و أوهام العدو المجهول الذي يتربص بها، والبئر رمز الخلاص ليس في نظر المجنون فحسب، بل حتى "نصيب" المثقل بالسلطة والذي يمارس سلطته على أفراد عائلته، فمن خلال حوار المجنون يتبين لنا أن مكان البئر هو مكان الخلاص الجسدي من وطأة الحياة، "

فنصيب " يأتي إلى هذا المكان ممارسا طقوس الخلاص بحركات ورقصات وغناء تمتزج بأصوات الحيوانات، وهو طقس يحتفل به الجسد للانعتاق والتحرر، وهذا المشهد تخلى عنه "الهنائي" في عرضه بينما هو موجود في نص الكاتبة.

إن فضاء الخلاص الذي تتوق إليه أجساد شخصيات البئر هو خلاص مزيف، فلا خلاص للأجساد سوى الموت/ الهلاك، وهذه الثنائية المتضادة(الخلاص، الهلاك) ثنائيتان متماهيتان في كيان واحد، فكلمة الخلاص/ الانقاذ/ الفوز/ النجاة، تختلف مفاهيمها وطرقها باختلاف مسبباتها ومدركات من يقبل عليها، فالهلاك الذي ينتظره الجسد هنا هو عبوره للخلاص، كما وضعته الكاتبة وكما أيده المخرج، لهذا كانت البئر نهاية "بلقيس"، تعبير عن خلاص الجسد من عبودية الرغبات.

جسد المخرج فضاء البئر بعواطف مشحونة، وحركات متوترة، انطلاقا من استرجاع المجنون ذكرياته مع والده، وتقمصه دور والده وهو يقسو عليه بشكل مؤثر ومتقن، مرورا بزفة "بلقيس" التي امتزج فيها الفرح بالحزن، ومن ثم نهاية "بلقيس" في قعر البئر، الذي ابتلعها رويدا رويدا إلى أن تكوم عليها القماش الكبير وانغلقت أضلاعه وابتلعها معلنا ختام المسرحية بأضواء حمراء محاطة بعتمة ودخان أزرق ينزل من الأعلى.

وختاما لقد أتاحت لنا السيمياء إمكانية دراسة الفضاء المسرحي باعتباره نسقا يحمل الدلالة والتواصل في آن معا، لهذا فبالإمكان التحكم في معالجة صوره كنسق من خلال ضبط قوانين اشتغالها، واعتبار الصورة أداة وظيفتها نقل الرسائل، مما يحتم علينا عند القراءة امتلاك سنن لفك رموزها، و الفضاء المسرحي لا يكتفي بالإدراك البصري وحده، فهو في غاية التعقيد حيث يمكنك أن تتخيل صورة ضخمة تشكلها مجموعة من الصور الجزئية الصغيرة، بما تحمله من رموز وشفرات، فالسمعي البصري في الفضاء يقدَّم للمتفرج كنسيج، يستقبل منه في البداية المدرك البصري، ثم

يشخص الدلالات عن طريق اكتشافه المتدرج للعلامات السمعية البصرية وصولا لمعنى الرسالة العام.

رابعا: العلامة الإشهارية:

من المسلم به إن الصورة المسرحية لا يكون مبعثها خشبة المسرح فقط، وإنما هناك قناة أخرى ترفد المتلقي بالعلامات، وتدخله إلى أجواء العرض وهي ما تعارف على تسميتها عتبات النص، فبينما العنوان هو عتبة النص المكتوب، يأخذ الملصق الإعلاني دور عتبة النص الفرجوي.

إن أول عتبة يطأها نظر المتلقي/المتفرج هي الملصق الإعلاني الذي يحرص صناع الفرجة على وضعه في مكان يكون متماسا مع المتلقي، وغالبا ما يكون في مداخل صالات العرض، أو مطبوعا يوزع على الحضور داخلها، وقد بدأت العروض المسرحية تهتم بجماليات الملصق الإعلاني لا لكونه تعريفا بعنوان العرض المسرحي وكاتبه ومخرجه وأسماء الممثلين فحسب، بل باعتباره جزءا من فكرة العرض وعلامة من علاماته المتصلة به، شأنه شأن العنوان من حيث أهميته بالنسبة للنص المكتوب، فنجد صناع العرض الفرجوي يحرصون على إخراج الملصق الإعلاني إخراجا فنيا باستخدام رمز أو أكثر دال على فكرة العرض، وبهذا يكون المصمم الجرافيكي أحد المتلقين للنص والذي يقوم بدوره بتفكيك النص وتفسيره وتأويله وتتبع علاماته ثم إنتاج نص جديد هو الملصق الإعلاني أو ما اصطلح على تسميته بالعلامة الإشهارية بما يحويه من رموز وعلامات.

إن هذا الحرص والاهتمام بالعلامة الإشهارية جعل المتلقي/المتفرج ، والمتلقي/الناقد يهتم بقراءة الملصق بوصفه فاتحة للعرض وعتبة أولى تدخله إلى عوالم

النص الفرجوي، فينبري قراءة وتأملاً ومقارنة وتحليلاً، و يجد المتلقي نفسه بين نصين: نص العنوان وهو نص مواز، ونص الملصق الإعلاني وهو علامة إشهارية، وبالتالي ينصرف فكره للمقارنة بينهما، وإيجاد الروابط المشتركة، ثم ارتباطهما بالنص الفرجوي بشكله العام.

جاءت العلامة الإشهارية لعرض مسرحية "البئر" عبارة عن سواد يطفو فوقه قمر كبير الحجم جهة اليمين، والمشاهد لأيقونية هذه الصورة سيتوارد لذهنه الليل وقمره المنير، إلا ان كلمة البئر التي كتبت باللون الأبيض أسفل صورة القمر ستغير النظرة تلك، وستزيح المعانى السابقة لمعان أخرى، وسيجد المشاهد نفسه يعيد التفكير والتأمل في العلاقة بين القمر والبئر، ويمكننا استعراض العلامتين (القمر، البئر) على المحور التركيبي والاستبدالي لمعرفة الإمكانات الاستبدالية للكلمتين.

إن العلاقات الاستبدالية للعلامتين (القمر، البئر) أوضحت أننا أمام أيقونتين بدلالات متضادة فالقمر الذي في السماء/ المستدير/ الواضح/ مصدر الضوء/ يقابله البئر التي في الأرض/ المستديرة/ الغامضة/ الشديدة الظلمة، وبالتالي فإن في علوية القمر ووضوحه وضوئه تفوق على البئر السفلية الغامضة المظلمة، ولعل سؤالنا: ما علاقة القمر بالبئر؟ و هل يمكن أن يكون البئر قمرا؟ يصرفنا إلى التفكير في معان أخرى تقرب إلينا الصورتين.

إن المتتبع لهذه العلامة داخل النص والعرض سيتوقف عند حديث "طارق" و هو يشير إلى القمر" **انظري للقمر، يشبه البئر في اكتماله**" ، "**آخر مرة ذهبت للبئر، رأيت شيئا يتحرك ويرقص، انظري للقمر ثانية**"، "**رأيت نجما يسقط**"، "**رأيت نجم الحكاية**"، إذن حصل هنالك اتحاد ما بين القمر والبئر، بين السماء التي لفظت نجما و الأرض التي استقبلته في قعر البئر القديمة، أو لعلها صورة قمر "درويش" وهو يمر على البئر، ويرى صورته ولا يصل إليها، تناصا مع بيت قصيدة درويش " **أيها القمر**

المحلق حول صورته التي لن يلتقي أبدا بها" أو لعلها بلقيس الفتاة التي لقت حتفها في البئر، و عندها يرمز القمر لـ"بلقيس"، وترمز "البئر" للموت والخلاص.

إن أهمية العلامة الإشهارية تكمن في رمزيتها و أيقونيتها، ولكونها بنية دلالية قابلة للتحليل والقراءة النقدية، لما تتصل به هذه العلامة من ذوات و وحدات تركيبية تحيل لدلالات ومعان تتبعثر داخل فضاء النص المكتوب، مما يجعل تماثلها وتشاكلها مع الدلالة المتكونة لدى متلقيها ناتج عن وجود نموذجها الثقافي المرئي في ظل رغبة الانزياحات التي يقوم بها المتلقي لتمثيلها وإنتاج دلالاتها، وما هي في الحقيقة إلا نموذجا بين العالم المرجعي واللغة البصرية .

خامسا: <u>سيمياء التلقي</u>

في ضوء نظرية التلقي، سعت الدراسات النقدية لدراسة جماليات تلقي المسرح من خلال فكرتين أساسيتين وهما: الإبداع الدرامي لحظة الكتابة، وخصوصية شكل النص الدرامي[١]، ويبرز "رومان إنجاردن" في كشفه عن آليات التلقي النصية في الدراما في كتابه الموسوم بـ (النقد الأدبي)، وقد ميز نوعين للنص داخل النص المسرحي: النص الرئيسي وهو الحوار، والنص الفرعي وهو الإرشادات المسرحية، ويكون العرض المسرحي بمثابة تجسيد له، فـ "الكاتب يكتب من خلال إرشاداته المسرحية تصوره للعرض المسرحي، والذي يطلق عليه "إنجاردن" هنا (إعادة إنتاج العمل الدرامي) وذلك اعتمادا على النص الدرامي الذي هو (إنتاج للمتصور) أو (الانتاج الأصلي) أما العرض المسرحي فهو (إعادة إنتاج)"[٢]

إذن فالعرض المسرحي عند "جاردن" هو إعادة إنتاج للإرشادات المسرحية الوصفية، هو فعل تجسيد للعلامة الفنية داخل النص والتي تتشكل في العالم الخيالي

---

[١] أبو العلا ، عصام الدين، مرجع سابق، ص٢٧.

[٢] المرجع السابق نفسه، ص١٨.

عبر فعل القراءة، فالقارئ يتحصل على الأدوات التي تساعده لعمارة عالم النص الخيالي وفق آليات الكتابة التي يعمد إليها الكاتب من أجل هذا البناء الخيالي، عبر آليات دلالية واشتقاقات سيميائية، وعلينا أن نؤكد أن العرض الفرجوي ليس نقلا حرفيا للنص المكتوب، وليس توضيحا له، بل هو صياغة مرئية للمتخيل.

إن عملية التلقي في مجملها هي عملية فك شفرة العلامات، و تأويل الرموز، التي تتكشف للمتلقي أثناء القراءة أو الفرجة، وهي عملية تواصلية أيضا بين المتلقي ومرسل المنجَز الإبداعي، يتم عن طريقها تأويل الانثيالات الفكرية والمعرفية والجمالية، وتلقي النص المسرحي لا يختلف عن تلقي أي نوع آخر من الأدب المقروء إلا بما يتيحه النص من إمكانات للتأويل، و بما يتميز به من خصائص أدبية تجعل قارئه متصلا به لقيمته الذاتية الكامنة فيه، فالنص بما فيه من فجوات أو فراغات.

التلقي وإنتاج المعنى في عرض "البئر":

١ – المخرج:

إن عملية التلقي في دائرة إنتاج المعنى في العرض المسرحي "البئر"، وإخراجه بصورة فرجوية يقودنا للمتلقي الأول للنص المسرحي وهو المخرج، الذي يتلقى النص بمَلْءِ فراغاته، وتتبع علاماته، وتأويلها، والذي يقوم بعملية إنتاج جديدة عن طريق تحويل الدوال الكامنة في النص إلى علامات حركية وإيمائية، ويجب ألا نغفل أن القراءة السيميائية ما هي إلا تتبع إنتاج العلامة داخل النص، ومطابقتها بواقعها الثقافي، فهي تخضع لمرجعيات المتلقي.

مخرج البئر "محمد الهنائي" أنتج نصا جديدا لم يتجاوز فيه رؤى الكاتبة وأطروحتها الفكرية و اقتصر دوره في نفخ الروح في هذا النص الساكن المختبئ خلف كلماته، و رغم مرجعية النص الثقافية (المنطقة الجنوبية من عمان) نجد في نص العرض خروجا

عن هذه المرجعية – نوعا ما– من خلال بعض الأغاني الشعبية وبعض المفردات باللهجة العامية التي تنتمي بمرجعيتها لعمان الداخل.

٢– الممثل:

هو المتلقي الثاني وإن كان مجسدا لدور شخصيات النص كما رسمتها المؤلفة، وكما رآها المخرج إلا أنه يحمل العبء الأكبر في إيصال الرسالة للمتلقي/الجمهور، فلا يمكن لعمل مسرحي أن يقوم إلا بممثل يضفي على الشخصية المرسومة أبعادا حقيقية، وقدرة الممثل تأتي من قدرته على تجسيد شخصيات تختلف عن شخصيته وقد تتعارض مع أفكاره وقناعاته، إلا أنه يحمل المتفرج على تصديق هذا التجسيد وتوضيح أبعاد الشخصية، ولهذا فالممثل وقتها يكون هو الآخر علامة على المتلقي تفسيرها والتفاعل معها بجوار باقي العلامات التي أنتجتها السينوغرافيا والديكور والأزياء، باعتبار ما أنتجوه من علامات هو ما قاموا بتفسيره من علامات داخل النص الأصلي بعد عمليات القراءة و التفسير والتأويل، ورغم ضعف إعداد الممثلين، وعدم ظهور الصراع الداخلي للشخصية بشكل جلي؛ نظرا لانهماكهم في أداء الحركة التعبيرية أكثر من العناية بإبراز الملامح الداخلية للشخصيات، إلا أنهم استطاعوا إعطاء بنية متماسكة وصراع درامي من خلال الأغاني الشعبية وما رافقتها من حركات تعبيرية.

٣– الجمهور المتفرج

يأتي المتفرج كمتلق ثالث في عملية تلقي العلامات إلا أنه المتلقي البعيد عن النص، القريب من العرض المسرحي، فما يصله من أفكار الكاتبة هو بعد فلترة رؤاها وافكارها عن طريق صناع العرض الفرجوي، وباعتبار علامة تفاعل الجمهور مع العرض هو جملة ما يظهرونه من الحماس والتأثر عن طريق التصفيق والتصفير أو الضحك، فإنه يمكننا حصر تفاعل جمهور "البئر" في الجوانب التالية:

– الملفوظات العامية التي يرشقها الممثلون بين الحين والآخر، والتي تشكل مفاجأة وسط فصاحة اللغة و منطقيتها، فهذه الملفوظات تكسر حاجز توقعهم، وتعيق انسيابية اللغة، ولكنها سرعان ما تجري وفق سياقها العام.

– المواقف الدرامية الحزينة والتي ينفعل فيها الممثلون محاولين توظيف ما لديهم من مهارات في جذب تعاطف الجمهور، والتأثير فيه، والتي عادة ما تنتهي بصمت في انتظار سماع تصفيق الجمهور، وعلى سبيل التمثيل لا الحصر: مشهد صراع "نصيب" مع البحر، و مشهد قيام "طارق" بعد سقوطه نتيجة ضرب والده له، ومشهد تذمر "صباح" وبث شكواها لله، ناهيك عن التصفيق عقب نهاية كل لوحة في العرض.

– الإشارات الجنسية مثل حركة "نصيب" مقلدا مشية المرأة، اقتراب "نصيب" من "صباح" تحت غطاء واحد، و إظهار " سمير" عجزه أمام رغبة "زينب".

إن الاختلاف بين المتلقي القارئ والمتلقي المتفرج يكمن في آلية التلقي ذاتها، فالمتلقي القارئ للنص المسرحي يكون تلقيه فرديا وشخصيا بحيث تتوفر له خصوصية الزمان والمكان، كما أن التلقي المباشر تجعل عملية القراءة وتتبع إنتاج العلامات غير محدود، ويكون خياله منطلقا لآفاق واسعة، ولا نجد هذا الأمر عند المتلقي المتفرج حيث تتحول اللغة الوصفية التي قرأها في النص إلى لغة حركية مجسدة عبر وسيط هو الممثل، الذي يجسد هو الآخر رؤى المخرج الذي ينقل بدوره رؤى المؤلف، لهذا فالمتلقي المتفرج يتأثر بكل ذلك مضافا إلى الظروف المكانية والزمانية وعامل تشويش تلقي الرسالة وسط جموع المتفرجين، ومن وجهة نظرنا لا يمكننا اعتباره عيبا في عملية التلقي الفرجوي، بل خصوصية قد توجه عملية التلقي لجوانب تأويلية مقصودة عما هو حاصل في التلقي المفتوح عند قارئ النص، خاصة إذا ما التزم المتلقي المتفرج بآليات تجعله يحقق المتع الجمالية أثناء التلقي، فطالما أنه يحافظ على المسافة النفسية بينه وبين العرض الفرجوي بمزيد وعي منه بالانفعالات الشعورية للشخصية المجسدة أمامه

وبين شعوره وانفعالاته هو كمتلق، و فهمه السياق العلاماتي وأزمنة إنتاجها داخل العرض الفرجوي، ذلك من شأنه أن يخلق تواصلا فرجويا مبنيا على التفاعل والبناء الإيجابي في سبيل إنتاجية نص التلقي.

المنجز النقدي لمسرحية البئر:

تأتي خصوصية المسرح من أنه نتاج ثلاثة نصوص تتعالق فيما بينها، لثلاث منتجين رغم تأثرهم برؤى الآخر إلا أنه يتعين وصفه كمنتِج لنص جديد.

إن الولادة الأولى للفكرة مبعثها المؤلفة التي أبدعت منجزها الأول وهو النص المسرحي، ولا يمكننا إغفال الأبعاد الثقافية والاجتماعية والفكرية التي اعتملت في ذاتها لتنتج لنا نصها، مشفوعا برؤاها وتخيلاتها التي تصفها لنصها كعرض فرجوي مبدئي على الورق، عمارته الكلمات والعناصر التي تشكل في العرف الأدبي النموذج المثالي لنص مسرحي، ليتلقاه فيما بعد المخرج والذي ينطلق برؤاه من نص المؤلفة ويبني تصوراته متأثرا بحمولته المجتمعية الفكرية والثقافية، لينتهي نص العرض عند المتلقي الجمهور/الناقد والذي يفسر ويحلل ويؤول ما رآه في نص المخرج متأثرا هو الآخر بتركيبته الثقافية والفكرية لينتج نصه النقدي فيما بعد، والذي سيصل للمؤلفة وللقارئ بالضرورة في عملية تبادل للأدوار بين إنتاج للنص وتلق له، و هنا نتوقف عند حقيقة أن عملية تلقي المسرح عملية معقدة بتعقد الخصائص الأدبية والإنتاجية لهذا المنجز الإبداعي.

وفي هذا المجال سنذكر بعض المنجزات النقدية التي رافقت مسرحية البئر نصا وعرضا.

١- دراسة بعنوان "**خطاب المرأة في النص الدرامي" نموذج نصوص من "الأعمال المسرحية" لآمنة الربيع**، كتبته: وطفاء حمادي هاشم، ونشرته في مجلة عالم الفكر المجلد ٣٤، العدد ٢، ٢٠٠٥.

ذكرت الكاتبة الدكتورة "وطفاء حمادي" في مقالتها بعد الفرشة النظرية حول الدراما والخطاب الدرامي وسيرورة التأليف الدرامي النسائي، أهم الأعمال المسرحية التي كتبتها آمنة الربيع وهي مسرحية الجسر، ومسرحية منتهى الحب منتهى القسوة، ومسرحية البئر- موضوع دراستنا- واصفة النص الأخير بأنه يفيض "بالمعاني المغرقة بالفلسفة، ويستلهم التراث والأغاني التراثية، وهو ينطلق من الواقع الذي يصور ضجيج اجتماع النساء حول التنور للخبز"[١] ووصفت أسلوب آمنة الربيع في هذا النص بأنه غير مباشر " وتعتمد على التلميح من خلال المشهدية/ البصرية التي ودعتها المؤلفة في الإرشادات المسرحية"[٢] وهي ترى أن اعتماد آمنة الربيع على الحوار المنحاز للواقعية حينا وللرمزية المنطقية حينا آخر يجعل بعضها مقحما داخل النص، فالحوارات لا تناسب واقع الشخصيات "مما يشي بأن المؤلفة تحمل شخصياتها ما لا يحتمله واقعها، وتسلك بها سلوكا مغايرا ومناقضا للواقع، ولا ينتمي إلى الحلم أو الخيال"[٣].

٢- مقال منشور في مجلة نزوى بعنوان "**بئر آمنة الربيع ... الأكثر ارتباطا بالواقع العماني**"

مجلة نزوى – العدد السابع عشر، ٢٨ يونيو ٢٠٠٩ – كتبه: أشرف أبو اليزيد

يعتبر الكاتب نص مسرحية " البئر " أنضج التجارب المسرحية لآمنة الربيع وأكثرها ارتباطا بالواقع العماني، مقارنا بين هذا النص ونصوص أخرى للكاتبة مثل

---

(١) هاشم، وطفاء حمادي: خطاب المرأة في النص الدرامي، مجلة عالم الفكر، العدد٢، المجلد٣٤، ٢٠٠٥، ص١٥٤.
(٢) المرجع نفسه، ص ١٥٤.
(٣) المرجع نفسه.

الطعنة والجسر التي "ألح (فيهما) المشهد العربي الكبير(ليكون) أرضية النصين و مرجعيتهما" فقد استلهمت المؤلفة في نص الطعنة نصا لأمل دنقل(لا تصالح) ، وفي نص مسرحية الجسر استلهمت أحد موضوعات عبدالرحمن منيف، وبعد الاستطراد في تحليله لنص "البئر" يصل "أبو اليزيد" إلى تفنيد حجة النقاد على آمنة الربيع في أنها توزع آراءها على شخوصها بدرجات متفاوتة، فهو يرى أن "صوتها هو الأكثر صدى من صوت أبطالها، حتى وهي تتقمص عبرهم كافة الأدوار"

٣- قراءة تحليلية لعروض مهرجان المسرح الخليجي الدورة ١٢، مجلة نزوى يناير ٢٠١٣

أفضت القراءة التحليلية لمسرحية "البئر" نصا وعرضا إلى تأكيد أن "هناك تجاذب ذهني بين النص على الورق، وبين قطعة القماش التي جعلها(المخرج) تتوسط أبطاله على خشبة المسرح، وتتلاحم مع خيالهم الجامح في الانتقال الحدثي الذي رسمته المؤلفة "[١]، وهذا يفضي إلى حقيقة أن المخرج لم يخرج كثيرا عن حرفية النص، باستثناء التصرف في بعض الغناء الشعبي، وقد تنبه لتمرد الشخصيات فجعلها حرة طليقة في فضاء مسرحي فارغ من الديكور لتعبر عن ذاتها بفرح أو حزن أو حب أو كره، مما "جعل الممثل هو البطل الأول للعرض"[٢] والذي وقعت عليه مسؤولية تحريك الأحداث والصراع "وهذا يتطلب وجود ممثلين محترفين، ولكن واقع الحال يقول غير ذلك لأن العرض قائم على ممثلين هواة"[٣] كما تشير القراءة إلى مسألة مستوى الأداء التمثيلي لدى الفنان العماني، فالملاحظ أنه إذا وجد النص ضاع الإخراج، وإذا وجد الإخراج ضاع النص، فنص مثل نص "البئر" قائم على الحركة والاستعراض كان يتحتم على المخرج تدريب الممثلين على الاستعراض الحركي "وأن يقرأ كثيرا في

---

[١] قراءة تحليلية لعروض مهرجان المسرح الخليجي(الدورة١٢)، مجلة نزوى، (تاريخ دخول الموقع: ٢٠١٦/٤/١٥) www.nizwa.com ، ص ٦.

[٢] المرجع نفسه، ص ٧.

[٣] المرجع نفسه.

فسيولوجيا جسد الممثل والتعبير الحركي"[١] فمع اجتهاد الممثلين في الاستعراض والحركة غاب التعبير الداخلي "الذي كان يمكن أن يقودهم إلى صدق التعبير واللحظات الإنسانية التي كان من المخرج التركيز عليها قليلا"[٢]

وبشكل عام جل القراءات التحليلية والآراء النقدية التي قيلت حول مسرحية "البئر" تؤكد تفوق النص على العرض، وعدم استيعاب العرض والرؤية الإخراجية وأداء الممثلين مكامن النص، و عمق الرؤية الفلسفية و الرمزية و الشاعرية التي تميز بها "البئر" نصا وافتقدناه في العرض، وتبقى مغامرة من هذا النوع تكسب المرء شرف التجربة وشرف المغامرة.

ظلت العلاقة بين النص والعرض علاقة غير محددة من قبل السيميائيين، فقد سارت الدراسات السيميائية في اتجاهين متوازيين عند دراسة سيمياء المسرح:

– دراسة النص المسرحي بمعزل عن العرض، دون الأخذ بالاعتبار أهمية العرض في تشكيل المعنى، وذلك لثبات النص و مركزيته، وبالتالي سهولة تحليل علاماته، و يرى بعض السيميائيين أن إخراج نص من النصوص ما هو إلا نقل لسنن نص المؤلف، والنص مدلول ثابت يتوجب التعبير عنه بأمانة من خلال دوال الإخراج.

– واتجاه تطرف في إقصاء النص وأعلن موته مقارنة بإعلاء شأن الإخراج ، فالنص المسرحي ما هو إلا أحد اللغات التي يتشكل منها العرض، وما يصلنا منه بصورته المرئية والمسموعة هو رسالة جديدة منتجها المخرج، وللمخرج الحرية في أخذ النص المسرحي برمته أو جزء منه، أو استلهام فكرة من أفكاره فقط.

ونحن نرى أن الدراسة السيميائية للمسرح لا يمكنها أن تقوم إلا بدراسة النصين معا، نص المؤلف ونص العرض الفرجوي، فلا يمكن تجاهل العلاقة بين النصين، كما

---

(١) المرجع نفسه.
(٢) المرجع نفسه.

لا يمكن تخيل عرض يقوم بلا نص ينتمي إليه، حتى وإن تقلص النص إلى مجرد فكرة، كما في العروض المسرحية الحداثية حيث تم إعلان موت النص والاستغناء عنه، فالفكرة وقتها هي نص، وخطاطة المخرج نص أيضا، قائم على احترام عناصر المسرحية من شخوص وفضاء وحدث، لهذا لا يمكننا تصور عرض إلا وهو مرتبط بنص ما، وفي الجانب الآخر لا يوجد نص مسرحي إلا وكتبه مؤلفه ليعرض على خشبة المسرح، كتبه ليكون عرضا فرجويا في الأصل، ومن هنا أخذ خصوصيته الدرامية، لهذا فسيمياء المسرح تأخذ على عاتقها تتبع القنوات الدرامية للنص، وبنية الحدث ووظائف الخطاب وبلاغة الحوار، وربطها بآليات العرض المسرحي عناصره وأبعاد تمركز العلامات من أيقونات وشفرات ورموز، وإلا فإن شعرية النص الدرامي لن يكون إلا ملحقا بسيمياء الأدب، فسيمياء المسرح منهج يقوم على تحليل النص و العرض، ويهتم بالتنظيم الشكلي للنص والفرجة، والتنظيم الداخلي للأنساق الدالة، ودينامية سيرورة الدلالة، وإنتاج المعنى.

خاتمة:

إن التطهير الروحي الذي يحدثه المسرح في الجمهور، يضاهي لذة انكشاف حجب النص أمام الناقد، وتجليه بكل قيمه الجمالية، فمتعة تذوق النصوص الأدبية والفنية تدفع المتلقي/ الناقد لشحذ أدواته النقدية وامتطاء أسوار النص، وسبر أغواره، وكبح جماحه، لولوج عوالمه السرية.

لقد بدا لنا نص مسرحية "البئر" لأول وهلة نصا يستحيل اقتحام عوالمه المدججة بالرموز والدلالات الغامضة، التي لم تنكشف أمامنا إلا بقراءات تأويلية متكررة وعميقة، بالإضافة إلى أن بنية الشكل العام للنص و الذي جاء على شكل لوحات، بدت منفصلة وغير متصلة، إلا أن أدوات المنهج السيميائي أتاحت لنا إمكانات التأويل والوصول إلى مضمون النص، و فهم خطابه العام.

لقد عمدنا في تحليل مسرحية "البئر" نصا وعرضا الأخذ بأساسيات المنهج السيميائي، معتمدين على التحليل المحايث والبنيوي وتحليل الخطاب، كما حرصنا في تحليل عرض "البئر" على المقارنة بينه والتيار الذي انتهجه المخرج في تنفيذ عرضه، وهو التيار التجريبي، الذي يحتفي بالسينوغرافيا وبحركة أداء الممثلين وإيماءاتهم، فقد لجأ المخرج لتفريغ الفضاء الركحي، و اكتفى بقطعة قماش شكلت علامة متحولة، منتجا بها دلالات متعددة، إلا أن المخرج لم يستطع الخروج من سطوة النص، و قد بدت واضحة سيطرة اللغة النصية على العرض.

إن دراستنا لمسرحية "البئر" تجعلنا أمام استنتاجات عديدة، قد تتولد منها محاور لدراسات قادمة، حول المنهج السيميائي المسرحي، و حول النصوص المسرحية و قد تلفت الأنظار إلى الرؤى الجديدة في المسرح العماني كتابة وإخراجا، وطريقة تعاطيهم

لمفهوم الحداثة، واتصالهم بالذات الأخرى ومقدار تأثرهم بها، و قد تضع حلولا لمزالق المسرح العماني ومآخذه، ويمكننا إجمالها في الآتي:

١- المنهج السيميائي بأدواته الحالية يحتاج لتطوير أدواته المنهجية؛ ليتمكن من الإلمام بكل جوانب المسرح، لخصوصية العلامات المسرحية التي تنقسم عبر نصين، و لكل منهما علامات ينتجها مبدعون مختلفون بيئة وثقافة، فالسيمياء لم تستطع أن تفسر لنا العلامات لحظة انتقالها من النص للعرض، ولم تستطع استيعاب المجال المنتج لها في النصين.

٢- اعتمدت الكاتبة آمنة الربيع على خاصية "التناص" مع نص قصيدة محمود درويش "البئر" من ديوانه لماذا تركت الحصان وحيدا؟ حيث تناصت مع عنوان القصيدة و متنها الحكائي، و ذلك لتعميق الموضوع و لخلق حالة من الشاعرية خلعتها على شخصياتها و فضاءاتها النصية، لتقترب من مفهوم "ميتامسرح" مستفيدة منه لتعميق رؤيتها و إظهار شخصيتها الكتابية، فالكاتبة اعتمدت على هذا الأسلوب الكتابي في مسرحيتين أخريتين هما "الطعنة" تناصا مع نص أمل دنقل "لا تصالح" و في مسرحية "الجسر" تناصت مع أحد موضوعات عبدالرحمن منيف.

٣- ينتمي نص "البئر" في موضوعه إلى الواقعية الاجتماعية، إلا أن هناك رؤى جدلية بين الشكل و المضمون، فبينما يظهر السطح البعد الاجتماعي نرى أن النص يتعمق في بعد سياسي، يعود لتناصه مع نص محمود درويش.

٤- تشابهت فضاءات النص والعرض، واتسمت بامتداد الفراغ عبرهما، فالكاتبة استغنت عن زخم الديكور و جردته، وكذلك فعل المخرج الذي جعل ممثليه مع قطعة قماش يملؤون الفراغ ويؤججون الدلالات والإيحاءات.

٥- حمّل نص "البئر" الشخصيات لغة حوارية فوق مستواها الاجتماعي و الواقعي، فبدت الشخصيات منفصلة عن واقعها، و هذا ما أوقع المخرج في مأزق عندما نقل اللغة بكثافتها وحمولتها المنطقية على الركح، مما تعارض مع فراغ المكان، و زاحم الفضاء الذي كان يجب أن يُملأ بالحركة، فلم يعط الممثلين التوازن والانسيابية.

٦- اعتنى نص "البئر" بالنص الموازي، وشاعت الإرشادات المسرحية فيه بشكل ملحوظ، مما أعطى النص سطوة على صناع فرجة "البئر"، فلم يتمكن المخرج "محمد الهنائي" من الفكاك من سطوته تلك، و هو صاحب التجربة الأولى في الإخراج المسرحي على مستوى المشاركة في مهرجان المسرح، فلم يستطع "الهنائي" مراوغة نص يحمل اسم كاتبة معروفة ولها ثقلها في عالم الكتابة المسرحية كآمنة الربيع، كما أن النص يتجاوز كلاسيكية الدراما، ويتمرد على تقاليد أرسطو المسرحية، فما كان منه إلا الاذعان لكل ما جاء في الإرشادات المسرحية، وتحول العرض إلى نسخة بصرية طبق الأصل عن المكتوب، إلا في بعض الجوانب البسيطة جدا التي اجتهد فيها "الهنائي" ليبرز شخصيته الإخراجية.

٧- وقع العرض المسرحي في مزالق وإشكاليات تتعلق بحاجة الممثلين للإعداد والتدريب على الحركة و توظيف الجسد، وإتقان الإيماءات و لحظات الصمت، وتنظيم الحركة مع الجمل اللفظية. رغم وضوح رؤية المخرج واستيعابه لمجالات الحركة والحيز الشخصي للممثلين وتوظيفها على الركح.

٨- الفراغ الركحي الذي عمد إلى تجسيده المخرج ظل فارغا لم تملأه أجساد الممثلين، فجاءت الصورة البصرية غير مؤطرة، لهذا لم تتحقق الجمالية البصرية بشكل كبير، رغم جمالية الصورة نفسها بعيدا عن مساحة الركح، ويعود ذلك لاتساع الفضاء وقلة عدد الممثلين، حيث يتكتل الممثلون في حيز صغير من المسرح الواسع.

٩- بنيت مسرحية "البئر" على فضاء طقسي احتفالي فلكلوري، من خلال الأغاني والألعاب الشعبية، و اللافت للنظر طريقة توظيفها داخل النص، فهي لا تنفصل عن النسيج العام للنص، إنها قطعة حوارية إلى جانب الجمل الحوارية الأخرى، بل هي جملة مؤسسة للمعنى، يختل النص إذا ما اتم استبعادها.

١٠- إن حداثة العهد بالمسرح التجريبي تجعل العروض المقدمة تتشابه إلى حد كبير مع الكثير من العروض التجريبية التي قدمت في الوطن العربي، فقد درج كثيرا تفضية الركح و شغله بقطعة قماش تتحول لدلالات متنوعة، على سبيل المثال لا الحصر: مسرح صلاح القصب من العراق، و مسرحية "مريم و تعود الحكاية" من المسرح السعودي، و عليه فإن الأخذ بالمنهج التجريبي يتحتم علينا التنويع في التجارب، وإيجاد علامات جديدة و مبتكرة و توظيفها في دلالات النص والفكرة، و بما أن الشخصية التجريبية العربية لم تتشكل بعد، لذا فالتأسيس يتحتم علينا تحمل مآخذ البدايات وتطويرها وإيجاد أدوات تعبر عن هويتنا.

لقد حاولنا في هذه الدراسة الوقوف على مسرحية "البئر" وتحليلها وفق المنهج السيميائي، مزكين مثل هذه المحاولات في دراسة إنتاج المبدعين المسرحيين، لأنه لن يرتق الفن المسرحي في عمان، إلا بإحداث حراك نقدي يساير الحركة المسرحية، فلطالما كان النقد دافعا لتطوير الأدب على مر العصور.

"و نسأل الله التوفيق"

المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم

١- المصادر:

١. الربيع، آمنة: الأعمال المسرحية(الطعنة، الحلم، البئر)،ط٢، سوريا: دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع،٢٠١٥ .

٢. الزمخشري: أساس البلاغة، تحقيق باسل عيون السود، ج١، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨.

٣. ابن منظور: لسان العرب، ج١٢، بيروت: دار صادر، ٢٠٠٤.

٢- المراجع العربية:

١-إبراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط، ج١-٢ أنيس، إبراهيم، عبدالحليم مُنتصِر، عطية الصَّوالحي، محمد خلف الله أحمد، "المعجم الوسيط" ط (٢)، دار إحياء التراث العربي، ١٣٩٢.

٢-إبراهيم، عبدالله وآخرون: معرفة الآخر "مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة"، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٦.

٣-إبراهيم، عمار، البرامج التفاعلية التلفزيونية، دار الرضوان للنشر والتوزيع،٢٠١٤.

٤-ابو العلا، عصام الدين، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧.

٥-الأحمر، فيصل، السيميائية الشعرية، جمعية الإمتاع والمؤانسة، ٢٠٠٥.

٦-الأحمر، فيصل، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠١٠.

٧-برشيد،عبدالكريم: التأسيس والتحديث في تيارات المسرح العربي، دار صدى للصحافة والنشر،٢٠١٤.

٨-بلبل، فرحان: المسرح التجريبي الحديث عالميا وعربيا، دار حوران للطباعة والنشر،٢٠٠٣.

٩-بنكراد، سعيد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ط٣، سوريا: دار الحوار للنشؤ والتوزيع، ٢٠١٢.

١٠- بو عزة، محمد: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون،٢٠١٠.

١١- بوقرة، نعمان: الخطاب الأدبي ورهانات التأويل " قراءة نصية تداولية حجاجية"، الأردن: عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ٢٠١٢.

١٢- ثامر، زيد: الجنسانية وتمثلاتها في النص المسرحي، عمان: دار الرضوان للنشر والتوزيع،٢٠١٤.

١٣- الجبوري، مجيد حميد: البنية الداخلية للمسرحية "دراسات في الحبكة المسرحية عربيا وعالميا"، لبنان: منشورات ضفاف، ٢٠١٣.

١٤- الجزار، محمد فكري: العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٨.

١٥- جواد، حيدر: الأزياء المسرحية " المضمون والدلالة في العرض المسرحي التاريخي"، دار الصادق الثقافية، ٢٠١٤.

١٦- جواد، حيدر: تأويل الزي في العرض المسرحي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، ٢٠١٣.

١٧- الحاتمي، آلاء علي عبود: تكنولوجيا التعبير في تشكيل ما بعد الحداثة، دار الرضوان للنشر والتوزيع،٢٠١٣.

١٨- الحجمري، عبدالفتاح: عتبات النص "البنية والدلالة"، المغرب: منشورات الرابطة، ١٩٩٦.

١٩- الحصناوي، سامي: أداء الممثل، عمان: الرضوان للنشر والتوزيع،٢٠١٤.

٢٠- الحصناوي، سامي: سيمياء أداء الممثل في العرض المسرحي المونودرامي، عمان: الرضوان للنشر والتوزيع،٢٠١٤.

٢١- حمادة، إبراهيم: معجم المصطلحات الدرامية، القاهرة، دار المعارف،١٩٨٥.

٢٢- حمداوي، جميل: السيميوطيقا السردية، المغرب: دار نشر المعرفة، ٢٠١٣.

٢٣- حمداوي، جميل: مدخل الى السينوغرافيا المسرحية، الرباط: مكتبة المعارف،٢٠١٠.

٢٤- رايص، نور الدين: اللسانيات المعاصرة في ضوء نظرية التواصل، الأردن: عالم الكتب الحديث،٢٠١٤.

٢٥- رشيد، كريم: جماليات المكان في العرض المسرحي المعاصر "من المكان الخرافي ما قبل الفلسفة إلى العصر الحديث"، دار الصدى للصحافة والنشر، ٢٠١٥.

٢٦- الرويلي، ميجان و سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ط٣، المغرب: المركز الثقافي العربي،٢٠٠٢ .

٢٧- السرغيني، محمد: محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، ١٩٨٦.

٢٨- شحيد، جمال: في البينيوية التكوينية "دراسة في منهج لوسيان غولدمان"، سوريا: دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر،٢٠١٣.

٢٩- شناوة، علي ، سامر قحطان: النقد الفني "دراسة في المفاهيم والتطبيقات"، الأردن: دار الرضوان،٢٠١٤.

٣٠- طامر، أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحديثة نماذج من المسرح الجزائري والعالمي، الجزائر: دار القدس، ٢٠١١.

٣١- عباس، احسان: فن الشعر، بيروت: دار الثقافة، دون تاريخ.

٣٢- عبدالحسين، علي ، عبود حسن المهنا: التواصلية في أداء الممثل المسرحي، دار الرضوان للنشر والتوزيع،٢٠١٤.

٣٣- عبدالمعطي، عثمان: عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع،٢٠١٠.

٣٤- عبدالمنعم، سمير: جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي، دار الصادق الثقافية،٢٠١٣.

٣٥- العجيمي، محمد الناصر: في الخطاب السردي"نظرية قريماس"، تونس: الدار العربية للكتاب، ٢٠٠٠.

٣٦- عزالدين، حسن البنا: قراءة الآخر/ قراءة الأنا "نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر "، مصر: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٨.

٣٧- علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، بيروت: دار الكتاب اللبناني، دون تاريخ.

٣٨- علي، عواد: شفرات الجسد جدلية الحضور والغياب في المسرح(عرض وممارسة)، عمان: دار أزمنة، ١٩٩٦.

٣٩- العماري، محمد التهامي ، حقول سيميائية، مطبعة آنفو، ٢٠٠٧.

٤٠- عمري، سعيد: الرواية من منظور نظرية التلقي، منشورات مشروع البحث النقدي ومشروعية الترجمة،٢٠٠٩.

٤١- عيد، كمال الدين ، معجم أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي "قاموس منهجي لدارسي الفنون في الوطن العربي" الاسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠٠٦.

٤٢- فاخوري، عادل: تيارات في السيمياء، بيروت: د ار الطليعة للطباعة والنشر، ١٩٩٠.

٤٣- فاخوري، عادل: علم الدلالة عند العرب "دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة"، ط٢، بيروت: دار الطليعة،١٩٩٤.

٤٤- فضل، صلاح: مناهج النقد المعاصر ومصطلحاته، ميريت للنشر والمعلومات،٢٠٠٢.

٤٥- الفهدي، صالح ، مفاهيم أساسية في المسرح والدراما، سلطنة عمان: إصدار وزارة التربية والتعليم،٢٠١١.

٤٦- كاظم، إياد: التناص الأسطوري في المسرح، الرضوان للنشر والتوزيع،٢٠١٤.

٤٧- محمد، جلال جميل: مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠٢.

٤٨- مرتاض، عبدالمالك: في نظرية النقد "متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها"، الجزائر: دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٢.

٤٩- المسدي، عبدالسلام ، قاموس اللسانيات(عربي-فرنسي. فرنسي- عربي) ، الدار العربية للكتاب، دون تاريخ.

٥٠- معلا، نديم، لغة العرض المسرحي، دار المدى للنشر والطباعة والتوزيع،٢٠٠٤.
٥١- مناف، علاء هاشم: مدخل الى التحليل المنطقي والفلسفي للنظريات العلمية، دار الرضوان للنشر والتوزيع، ٢٠١٣.
٥٢- يوسف، أحمد: السيميائيات الواصفة "المنطق السيميائي وجبر العلامات"، المغرب: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٥.
٥٣- اليوسف، أكرم: الفضاء المسرحي "دراسة سيميائية"، دار المشرق سوريا ، ١٩٩٤.

٣- المراجع المترجمة:

١-آريفيه، ميشال (٢٠٠٠) ، السيميائية وأصولها وقواعدها، (ترجمة: رشيد بن مالك)، الجزائر: منشورات الاختلاف.
٢-أسلن، مارتن (١٩٩٢): مجال الدراما" كيف نخلق العلاقات الراقية على المسرح والشاشة؟ "، (ترجمة: سباعي السيد)، القاهرة: وزارة الثقافة.
٣-أوبرسفيلد، آن (١٩٨٢) ، قراءة المسرح، (ترجمة مي التلمساني)، ط٢، القاهرة: وزارة الثقافة المصرية منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي.
٤-آيزر، فولفغانغ (١٩٩٥): فعل القراءة نظرية تجاوب الجمالية في الأدب، (ترجمة: حميد الحمداني، و الجلالي الكدية)، المغرب: منشورات مكتبة المناهل.
٥-إيفيتش، ميلكا (٢٠٠٠)، اتجاهات البحث اللساني، (ترجمة: سعد عبدالعزيز و وفاء كامل)، المجلس الأعلى للثقافة، طبع بالهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية.

٦-إيكو، أُمبرتو(٢٠٠٠): التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، (ترجمة: سعيد بنكراد)، بيروت: المركز الثقافي العربي.
٧-ايكو، أُمبرتو(٢٠١٠) ، العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، (ترجمة سعيد بنكراد)، ط٢، المغرب: المركز الثقافي العربي.
٨-بارت، رولان (١٩٨٥): درس السيميولوجيا، (ترجمة: ع بنعبد العالي)، ط٣، المغرب: دار توبقال للنشر.
٩-باشلار، غاستون (١٩٨٤) ، جماليات المكان،(ترجمة غالب هلسا) ط٢، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
١٠- برنار، توسان (٢٠٠٠)، ماهي السيميولوجيا؟ ، (ترجمة: محمد نظيف)، ط٢، الدار البيضاء: دار إفريقيا الشرق.
١١- برنس، جيرالد: قاموس السرديات تر: السيد إمام، القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات، ٢٠٠٣.
١٢- بروب، فلاديمير (١٩٩٦) ، مورفولوجيا القصة، (ترجمة: عبدالكريم حسن و سميرة بن عمو)، دمشق: شراع للدراسات والنشر والتوزيع.
١٣- بيرس، تشارلز سوندرس (دون تاريخ): تصنيف العلامات، (ترجمة: فريال جبوري غزول) ، في كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة "مدخل إلى السيميوطيقا"، القاهرة: دار الياس العصرية.
١٤- تشاندلر، دانيال (٢٠٠٨)، أسس السيميائية، (ترجمة طلال وهبه)، المنظمة العربية للترجمة.
١٥- داسكال، مارسيلو(١٩٨٧): الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، (ترجمة: حميد لحميداني وآخرون)، البيضاء: دار أفريقيا الشرق.
١٦- داوسن، س دبليو (١٩٧٧)، الدرامة والدرامي، (ترجمة: عبدالواحد لؤلؤة)، العراق: دار الرشيد للنشر.

١٧- دي سوسير، فردينان (١٩٨٥)، علم اللغة العام، (ترجمة يوئيل يوسف عزيز)، القاهرة: دار آفاق عربية.

١٨- ستانسلافسكي (١٩٩٧): إعداد الممثل في المعاناة الإبداعية، (ترجمة: شريف شاكر)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

١٩- شرودو، باتريك ، دومينيك مانغنو، معجم تحليل الخطاب، تر: عبدالقادر المهيري و حمادي صمود، تونس: المركز الوطني للترجمة، ٢٠٠٨.

٢٠- شولز، روبرت (١٩٩٤): السيمياء والتأويل، (ترجمة: سعيد الغانمي)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

٢١- كريسطيفا، جوليا (١٩٩٧)، علم النص، (ترجمة: فريد الزاهي)، ط٢، المغرب: دار توبقال للنشر.

٢٢- كورتيس، جوزف (٢٠١٠)، سيميائية اللغة، (ترجمة: جمال حضري)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

٢٣- كويلي، بولي، ليتسا جانز (٢٠٠٥): أقدم لك علم العلامات، (ترجمة: جمال الجزيري) ، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

٢٤- مارتن، والاس (١٩٩٨): نظريات السرد الحديثة، (ترجمة: حياة جاسم محمد)، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

٢٥- مانغونو، دومينيك: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، الدار العربية للعلوم ناشرون،٢٠٠٨.

٢٦- موكاروفسكي، يان وآخرون (١٩٩٧): سيمياء براغ للمسرح دراسات سيميائية،(ترجمة أدمير كوريه) ، دمشق: منشورات وزارة الثقافة.

٢٧- هامون، فيليب (٢٠١٣)، سيميولوجية الشخصيات الروائية، (ترجمة سعيد بنكراد)، سوريا: دار الحوار للتوزيع والنشر.

٢٨- هلتون، جوليان (١٩٩٤)، نظرية العرض المسرحي، (ترجمة: نهاد صليحة)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٢٩- ويلسون، جلين (٢٠٠٠) ، سيكلوجية فنون الأداء، (ترجمة: شاكر عبدالحميد)، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والعلوم والآداب.

٤- الدوريات والمنشورات:

١-أحمد، سامية، النقد المسرحي والعلوم الإنسانية، مجلة فصول: الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد١، المجلد٤، ١٩٨٣.

٢-بادي، محمد، سيميائيات مدرسة باريس المكاسب والمشاريع (مقاربة ابستمولوجية)، مجلة عالم الفكر، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والعلوم والآداب، العدد٣، المجلد ٥٥،٢٠٠٧.

٣-برشيد، عبدالكريم، المسرح والتجريب والمأثور الشعبي، مجلة فصول: الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد٤، المجلد ١٣، ١٩٩٥.

٤-بعلي، حفناوي: التجربة العربية في مجال السيمياء، الملتقى الوطني الثاني للسيمياء والنص الأدبي بسكرة، الجزائر: دار الهدى للطباعة والنشر، ٢٠٠٢.

٥-بنفنست، اميل، سيميولوجيا اللغة، ترجمة: سيزا قاسم، مجلة فصول: الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد٣، المجلد١، ١٩٨١.

٦-بودرباله، الطيب: قراءة في كتاب سيمياء العنوان للدكتور بسام قطوس، الملتقى الثاني للسيمياء والنص الأدبي بسكرة، الجزائر: دار الهدى للطباعة والنشر،٢٠٠٢ .

٧-بوزيدة، عبدالقادر، يوري لوتمان مدرسة تارتو- موسكو وسيميائية الثقافة والنظم الدالة، مجلة عالم الفكر، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والعلوم والآداب، العدد،٥ المجلد٥٥، ٢٠٠٧.

٨-بومعزة، رابح: الاتجاهات السيميائية المعاصرة، الملتقى الوطني الرابع للسيمياء والنص الأدبي بسكرة، الجزائر: دار الهدى للطباعة والنشر،٢٠١٠.
٩-حافظ، جلال، ملاحظات عن التجريب في المسرح، مجلة فصول، المجلد١٣، العدد٤، ١٩٩٥.
١٠- رشيد، أمينة، السيميوطيقا مفاهيم وأبعاد، مجلة فصول، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد١، المجلد١، ١٩٨١.
١١- رشيد، حليم: البنيوية والسيميائية التأويلية، الملتقى الوطني الرابع للسيمياء والنص الأدبي بسكرة، الجزائر: دار الهدى للطباعة والنشر، ٢٠١٠.
١٢- سليكي، خالد، من النقد المعياري إلى التحليل اللساني(الشعرية البنيوية نموذجا)، مجلة عالم الفكر، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والعلوم والآداب، العدد١، المجلد٣، ١٩٩٤.
١٣- شقروش، شادية: سيمياء العنوان في ديوان مقام البوح لعبدالله العشي، الملتقى الأول للسيمياء والنص الأدبي بسكرة، الجزائر: دار الهدى للطباعة والنشر، ٢٠٠٠.
١٤- قنشوبه، أحمد: دلالة العنوان في رواية "ذاكرة الجسد " لأحلام مستغانمي، الملتقى الثاني للسيمياء والنص الأدبي بسكرة ، الجزائر: دار الهدى للطباعة والنشر، ٢٠٠٢. تاوريريت، بشير: أبجديات في فهم النقد السيميائي، الملتقى الوطني الثاني للسيمياء والنص الأدبي بسكرة، الجزائر: دار الهدى للطباعة والنشر، ٢٠٠٢.
١٥- الكنز، نظيرة: سيمياء الشخصية في قصص السعيد بوطاجين، الملتقى الوطني الثاني للسيمياء والنص الادبي بسكرة، الجزائر: دار الهدى للطباعة والنشر، ٢٠٠٢.

١٦- هاشم، وطفاء حمادي، خطاب المرأة في النص الدرامي، مجلة عالم الفكر، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والعلوم والآداب، العدد٢، المجلد٣٤، ٢٠٠٥.

١٧- وردة، معلم: الشخصية في السيميائيات السردية، الملتقى الوطني الرابع للسيمياء والنص الأدبي بسكرة، الجزائر: دار الهدى للطباعة والنشر، ٢٠١٠.

٥- المجلات الالكترونية:

١-فاضل خليل: السينوغرافيا وإشكاليات التعريف والمعنى، مجلة الحوار المتمدن الالكترونية، العدد٤،٢٠٠٤، (تاريخ دخول الموقع: ٢٠١٦/٥/٨م)، http://www.ahewar.org/debat/nr.asp.

٢-قراءة تحليلية لعروض مهرجان المسرح الخليجي(الدورة١٢)، مجلة نزوى، (تاريخ دخول الموقع: ٢٠١٦/٤/١٥) www.nizwa.com.

٦- رسائل الماجستير:

بولجمر: فضيلة (٢٠١٠)، هندسة الفضاء في رواية الأمير لواسيني الأعرج، دراسة ماجستير غير منشورة، جامعة منتوري: قسنتينة.

خلوف، مفتاح(٢٠٠٨)، الانتاج الدلالي في العرض المسرحي الجزائري دراسة لمسرحية "الدالية" لعز الدين ميهوبي، دراسة ماجستير غير منشورة، جامعة الياس بلخضر: الجزائر.

رويقي، ربعية(٢٠١١)، سيميائية العلامة في المسرح الجزائري مسرحية "أدباء المظهر" لـ : رضا حوحو أنموذجا، دراسة ماجستير غير منشورة، جامعة الحاج بخضر: الجزائر.

٧- المواقع الالكترونية:

١- عودة، عبدالكريم عبود: فرضيات لغة الفضاء المسرحي (مسرح الصورة أنموذجا)، الموقع الالكتروني الشخصي للكاتب، http://kenanaonline.com .