



سيمولوجيا النص المسرحي عند عز الدين جلاوي

"التّاعس و النّاعس" أنموذجا

د. حكيمة بوقرومة

جامعة المسيلة

المخلص:

تتضمن المجموعة المسرحية "التّاعس و النّاعس" لـ "عز الدين جلاوي" ست مسرحيات أساسية، يطرح الكاتب في المسرحية الأولى فكرة الصراع بين الطبقة العاملة التي تتجسد في شخصية التّاعس، و الطبقة الكسولة التي تتجسد في شخصية النّاعس، و من خلال ذلك يتجلى سقوط الطبقة العاملة، و غلبة الطبقة الكسولة التي تمتلك السلطة عن طريق الغراب الذي يحط على رأسها.

و قد ضمن الكاتب في هذه المجموعة مسرحيات أخرى، منها "سفنونية قابيل" التي تتصارع فيها رغبات الشخصيات بعيدا عن كل القيم الأخلاقية، و في مسرحية "من بلدها" يعرض عصمة المرأة وامتلاكها كل شيء، باعتبار أن كل شيء ينتمي إلى بلدها، و في مسرحية "نقمة الأرض" يعرض سخط الأرض من آثام الإنسان، أما في مسرحية "هي و هن" فيشير إلى قرار النساء في أن يصبحن رجالا من خلال عمليات جراحية تغير مظهرهن، و أخيرا تأتي مسرحية "غنائية الحب" التي يتحاور فيها خمسة شبان مع فتاة تمثل الجزائر، و شيخ وقور يمثل التاريخ، و شاعر يمثل مفدي زكريا، بالإضافة إلى المجموعة الصوتية التي تقدم مقاطعها الوطنية حسب المواقف.

و الملاحظ أن الشخصيات في هذه المجموعة تقدم كعلامات فارغة مجردة من الأسماء، بل تحمل أسماء هويتها أو عملها، و لكنها تمتلئ تدريجيا أثناء سريان الأحداث، إلى أن تكتمل في نهاية الصفحة، و من هذه الأسماء نذكر: التّاعس، النّاعس، العدو، الإمام، الزاني، الخادم، الميت، التاجر،...

و من جهة أخرى يلجأ الكاتب إلى إبراز الكثير من العلامات غير المصرح بها، للتعبير عن مقاصد يهدف إلى إيصالها بطريقة تلميحية، تشير في مجملها إلى الأوضاع الاجتماعية و الثقافية و السياسية و الأخلاقية و الإيديولوجية.

كما أن الرمز في هذه المسرحية أصبح علامة استثمر الكاتب من خلالها آراءه حول محيطه الاجتماعي و السياسي و الثقافي الذي تسوده جملة من التناقضات و المفارقات، و التي من خلالها تلبست صورة العلم و العمل و كل القيم الإنسانية بمعاني الجهل و الكسل، و بالتالي فالمجموعة المسرحية فضح غير مباشر لما يسود المجتمع من زيف و تزوير و استهتار.

الموضوع:

يعدّ المنهج عصب كل مقارنة منهجية، فهو الذي يلم أطراف التحليل، و يمنحه الانسجام و التناسق، نظريا و تطبيقيا، و يضمن تلاحم فقراته و أجزاءه، « و المنهج قائم على أساس معرفي و نظري معين، و كون المنهج مبنيا على التحليل، لذلك حظي المنهج النقدي بمكانة معتبرة لدى الباحث الساعي إلى عقلنة منجزه التحليلي و النقدي، الراغب في إقامة بحثه و نقده على أساس معرفي و علمي، و ليس على أساس ذاتي عفوي و انطباعي أو إيديولوجي». (1)

و في مجال تحليل النصوص لا يوجد منهج واحد و مقارنة واحدة، وإنما هناك مناهج و مقاربات متعددة، و هذا التعدد ناتج عن اختلاف المنطلقات النظرية و المعرفية و زوايا النظر بالنسبة للمحللين و الدارسين و النقاد، و معلوم أن مجال البحث و النقد استفاد من العلوم الإنسانية، إذ استعار عددا من مفاهيمها و مصطلحاتها، و منها: علم النفس، علم الاجتماع، علم التاريخ، علم اللغة، و السيمولوجيا أو السيميائيات.

و لم يخرج البحث المسرحي عن هذا، لا سيما بعد ظهور المناهج النقدية الحديثة و المعاصرة، و الانفتاح على العلوم الإنسانية، « ذلك أن هناك أبحاثا في مجال الدراما و المسرح كان علم من تلك العلوم أساسا و دعامة لها، فاكنتسبت من خلال ذلك الأساس و تلك الدعامة قيمتها المعرفية و العلمية و المنهجية » (2)، و لعل هذا العلم هو سيمولوجيا المسرح، حيث استفاد البحث المسرحي العربي المعاصر من السيمولوجيا أو السيميائيات، و قد ساعد الاطلاع المباشر و الترجمة في تلك الاستفادة، و تعد "نبيلة إبراهيم" و "سامية أسعد أحمد" من الأوائل على الصعيد العربي الذين اهتموا بسيمولوجيا المسرح، واعتماده على العلامات في التواصل المسرحي، بالإضافة إلى الكتب المترجمة عن الغربيين، و قد صدر مؤخرا في المغرب كتاب تحت عنوان

"حقول سيميائية"، تضمن جملة من المقالات المترجمة التي تنتمي إلى السيميائيات الاجتماعية و سيميائيات المسرح و سيميائيات التلقي، و قد ظهر مؤخرا كتاب موضوع غير مترجم لصاحبه "هاني أبو الحسن سلام" و المعنون بـ "سيمولوجيا المسرح بين النص و العرض"، حاول فيه أن يكشف عن مكونات اللغة المسرحية و أبعادها الدلالية.

و لا ننسى "أفلاطون" و ملاحظاته المتعلقة بالعلامة اللغوية (3)، و "فن الشعر" لـ "أرسطو" الذي ميّز بين عمل الشاعر و عمل الممثل، و القديس "أوغسطين" الذي تحدث عن "نظرية العلامة"، و الرواقيين الذين يعتبرون من أوائل منظري "العلامة". (4)

و في القرن التاسع عشر و بداية القرن العشرين ظهرت إشارات طفيفة للمسرح في كتاب "دروس في اللسانيات العامة" لـ "فردينا ندي سوسير"، مع إشارة "بيرس" (Pierce) إلى المسرح في فكره السيميائي، و رغم ذلك فإن هذه الإشارات تدرج في إطار السيميائيات و المسرح و ليس في إطار "سيميائيات المسرح"، ذلك أن تطبيق الحقل المفهومي و الاصطلاحي للعلامة على مختلف مظاهر الفن المسرحي، لم يزدهر إلا في الثلاثينات من القرن العشرين على يد منظري الأدب و اللسانيين و الفلاسفة و رجال المسرح المنتمي إلى حلقة "براغ"، و الذين ساهموا في وضع ركائز هذا العلم الجديد. (5)

و لقد ميّز "طاديوز كاوزان" (Tadeusz Kowzan) بين ما قبل سيمولوجيا المسرح (العهد الإغريقي و القرون الوسطى)، و مرحلة التشكل الجنيني (القرنان السابع عشر و الثامن عشر)، ثم المرحلة السيمولوجية الموازية (بيرس)، ثم مرحلة سيمولوجيا المسرح (ابتداء من حلقة براغ إلى اليوم)، أي أن هناك أربع مراحل انتهت بظهور ما يسمى اليوم بـ "سيمولوجيا المسرح". (6)

ثم يأتي الدور الريادي الذي احتّله "رولان بارت" في مجال سيمولوجيا المسرح، حيث أشار "كاوزان" إلى نصين له، الأول هو مقالته في "النقد البريختي" (1956)، و

الثاني هو الحوار الذي أجرته معه مجلة " تيل كيل" (1963)، و الذي اعتبر فيه المسرح بمثابة آلة سبيرنتيقية تقدم مجموعة من الرسائل المتزامنة بإيقاع مختلف.

بعد تحديد موضوع سيمولوجيا المسرح"، لاحظ "كاوزان" أن مصطلح "مسرح" متعدد الدلالات، فهو يشمل النص الدرامي و العرض المسرحي، و مقارنة هذا الأخير أعقد من مقارنة النص الدرامي، لتعدد أنواع العلامات فيه، و سيمولوجيا المسرح تشمل المقاربتين معا. (7)

و المسرح لا يتشكل من العلامة اللسانية فقط، فهذه الأخيرة ليست سوى نوع من العلامات شديدة التباين يتكون منها العرض المسرحي و الفرجة المسرحية، بل و الفرجة بشكل عام. (8)

إن الهدف من هذا البحث هو محاولة الكشف عن دور العلامة في إيصال أو تقريب المعنى الكلي للنص المسرحي، خاصة و أن هذا التوجه نحو دراسة دور العلامات في تفسير المعنى الكلي للنص المسرحي قليل في مثل هذه الدراسات، و لا تعدو أن تكون كتابات نظرية، عبارة عن ترجمات لكتابات أجنبية من ناحية، و من ناحية أخرى لا تتعدى حدود نقل النظرية السيمولوجية في علاقتها بالمسرح دون أن تطبق على نصوص أو عروض مسرحية.

و قد اخترنا للدراسة إحدى مسرحيات الكاتب الجزائري "عز الدين جلاوي"، الذي هو كاتب و أديب له إسهامات كثيرة في شتى صنوف الإبداع (رواية، مسرحية، دراسة نقدية)، و قد صدرت له أربعون مسرحية للأطفال، و أكثر من أربع عشرة مسرحية للكبار، تتوعت موضوعاتها بين التاريخي و السياسي و الاجتماعي و الرمزي، و تميزت بالتنوع و التجريب، ليس على مستوى اللغة فحسب، بل حتى على مستوى الموضوعات و البناء الهندسي، و حظيت بعض نصوصه بالتجسيد على خشبة المسرح، كما صدرت له كتب في النقد المسرحي .

هذا التنوع و الثراء كيفا و كما جعل الأديب "عز الدين جلاوي" في طليعة كتّاب المسرحية في الجزائر و الوطن العربي ككل.

ومن أهم المسرحيات التي عرف بها هذا الكاتب في الساحة، نذكر: "أحلام الغول الكبير"، "البحث عن الشمس"، "النخلة و سلطان المدينة"، "رحلة فداء"، "ملح و فرات"، "الأقنعة المنقوبة"، "أو الشهداء"، "التّاعس و النّاعس"، "غنائية أولاد عامر"، سالم و الشيطان"، ...

و قد اخترنا "التّاعس و النّاعس" للدراسة، و هي مجموعة مسرحية تتضمن ست مسرحيات هي: "التّاعس و النّاعس"، "سفنونة قابيل"، "من بلدها"، "نقمة الأرض"، "هي..هنّ"، و "غنائية الحب"، و هي كلها مسرحيات قصيرة.

يطرح الكاتب من خلال مسرحية "التّاعس و النّاعس"، فكرة الصراع بين العامل الذي يتعب و يكده، ممثلا في شخصية "التّاعس"، و بين الكسول المتقاعس، مجسدا في شخصية "النّاعس"، و من خلال ذلك يتغلب "النّاعس" على "التّاعس" عن طريق الغراب الذي يحط على رأس "النّاعس"، فيصبح ملكا في بلد يؤمن بسلطة الغراب، فيسقط الحق و تخيب القوة العاملة.

و في مسرحية "سفنونة قابيل"، يعرض الكاتب أحداث الموكب الجنائزي الذي يسير في تودة و صمت رهيب بالميت، الذي هو واحد من الشخصيات المتحاورّة، فيستمر الحوار بين الميت و التاجر و الزاني و العدو و الإمام، إذ تظهر قوة الشر عند كل من التاجر و الزاني و العدو في الإسراع بدفن الميت و التخلص منه من أجل أغراضهم الدنيئة، ما عدا شخصية الإمام (الشيخ) الذي يبدو مختلفا عن الشخصيات الأخرى، بيكائه على الميت و دعوته له بالرحمة.

و في مسرحية "من بلدها" يتحدث الكاتب عن عصمة المرأة وامتلاكها كل شيء، بأن ترسل هذه السيدة التي تمتلك كل شيء ورقة الطلاق لزوجها و تمنعه من تناول أو استعمال أي شيء، باعتباره من بلدها.

أمّا في مسرحية "نقمة الأرض"، فيقدم الكاتب سخط الأرض من آثام الإنسان، فتقرر الانتحار، فيجري حوارا بين الأرض و الإنسان، تتدد الأرض فيه بمكائد هذا الإنسان و أحقاده و دسائسه، و بعد لحظات من الحوار و الصراخ ترتطم الأرض بكوكب آخر و يدوي في الكون صوت رهيب، و تنطفئ الحياة.

هذه المواجهة الحوارية بين الأرض و الإنسان دلالة استنكار الأرض لآثام الإنسان التي امتلأت بها الأرض، « التهمتي أحقادكم و إحنكم.. غص حلقي بدمائكم.. شربته حتى الثمالة.. رانت على قلبي مكائدكم» (9)، دلالة استياء الأرض من جرائم الإنسان ، ونصح من الكاتب للإنسان أن يترك الشر، و تلميح أنه إذا جاء أمر الله فلا مرد له.

« الإنسان: رحماك أماه أمهليني ساعة كي أثوب إلى رشدي و أصحح خطئي.

الأرض: إنما أمره إذا جاء لا يؤخر لو كنتم تعلمون فالوداع الوداع». (10)

بينما يعرض في مسرحية "هي..هن" قرار النساء في أن يصبحن رجالا و الرجال نساء، من خلال عمليات جراحية يقمن بها تغير مظهرهن، فتقدم كل واحدة منهن رأيها حول الرجل.

و في مسرحية "غنائية الحب" يتحاور خمسة شباب مع فتاة ترتدي العلم الوطني و هي الجزائر، و شيخ وقور محمل بالكتب، و هو التاريخ يأتي شاهدا على عظمة الثورة، و شاعر الثورة "مفدي زكريا"، إلى جانب المجموعة الصوتية التي تقدم مقاطعها غناء يحدد عددها حسب الظروف، و قد أنكر الشباب التاريخ، فوصفوه بأبشع

المواصفات، فتحاول الجزائر أن تثبت لهم أصلهم العريق، فيتقدم التاريخ ليقدم الحقائق، مما يجعل الشباب يعودون إلى رشدهم، فتمتلئ قلوبهم بالوطنية.

سوف نركز أكبر اهتمامنا في هذه الدراسة على المسرحية الأولى، و هي "التاعس و التاعس"، باعتبارها تحتل مكانا معتبرا بين المسرحيات الأخرى، و باعتبارها أيضا الأكثر تأثيرا على الإطلاق، و بهذا الاسم عنونت المجموعة المسرحية ككل.

يحيل العنوان باعتباره علامة سيمولوجية دالة و مختزلة لمتن النص و محيلة على هوامشه و حواشيه على حقلين دلاليين، هما: القوة العاملة و القوة المتقاعسة، حيث تشكل هاتين القوتين إطارا مرجعيا لتمظهرات فكرة الصراع التي تطرحها المسرحية التي تشير إلى محيط اجتماعي و ثقافي و سياسي و اقتصادي تسوده التناقضات و المفارقات، حيث تلبست صورة العلم و العمل و كل القيم الإنسانية الأخرى بمعاني الجهل و الكسل، فكانت المسرحية فضحا لما يسود الحياة من زيف و تزوير و استهتار.

إنّ العنوان نص لساني مختصر و موازي يحيل إلى المفارقة الدلالية التي يشكلها تقاطع بنية ضدية بين المعنى الظاهر و المعنى المضمّر، و من جهة أخرى تشير المسرحية إلى سذاجة القوم الذين يختارون ملكهم اعتمادا على طريقة وراثها من أجدادهم، و هي: « أن يُجمع الناس في صعيد واحد و يُؤتى بغراب مدجن يحمله أكبر أهل المملكة ثم يُدفع به في الجو ليحط على أحد الحاضرين ليكون ملكا ». (11)

إنّ المسرح فن أصيل و يعدّ أب الفنون، و افد على الأدب العربي، و نقطة تقاطع فني بين الأدب و الموسيقى و الرقص و التشكيل، يتميز بمظهرين أساسيين عن باقي الفنون السردية الأخرى بظاهرتين مهمتين هما: الصراع بين قوة الخير و قوة الشر، و احتدام الصراع، و هيمنة البنية الحوارية بتمظهرها التداولي أو تجليها الدرامي. (12)

فالصّراع بين قوة الخير و قوة الشر يتجسد في القوة العاملة و القوة الكسولة المتقاعسة، ثم يحتدم الصراع بين المجتمع واتجاهات القوى السلبية، و يشارك "التّاعس و النّاعس" في هذا الصراع، حيث يرغب كلاهما في الحكم و الملك.

« النّاعس: أنا أحلم أن أكون أميرا

التّاعس: (بحيرة) أميرا ???

النّاعس: بل ملكا عظيما.. ملكا تخضع له الرقاب و تركع له الهامات.. و ترتعد له القلوب.

التّاعس: أنت تحلم بالمستحيل.

النّاعس: ليس في الحياة مستحيل يا تاعس.. يا أتعس خلق الله أجمعين

التّاعس: و هل يمكن أن أكون أنا أيضا ملكا؟

النّاعس: ممكن جدا.

التّاعس: لقد أفرحتني.. أفرحتني.

النّاعس: و لكن بشرط.

التّاعس: ما هو؟

النّاعس: أن تؤمن بذلك بعمق». (13)

و بمجرد أن يدخل المدينة الكبيرة، ترتفع الأصوات و الضجيج و النقاشات، و يظهر جمع من الناس يحملون لافتات، و جموع أخرى يحملون هروات و سيوفا.

أما المظهر الثاني، و المتمثل في الحوار، فيظهر قي جلّ هذه المسرحيات، ذلك أن البنية الحوارية بما تتطلبه « من جملة سردية نواتية أو جمل سردية تفصيلية و ما

تقتضيه من متواليّة سرديّة بسيطة أو مركبة تشغل بنيات أسلوبية زاخرة بطاقة الفعل السردية و إichاءات الملفوظ الحكائي الوصفية و التحليلية و التعبيرية عن مختلف أشكال التواصل الفني بواسطة صيغ لفت الانتباه و التشارك و التقاسم». (14)

و يمكن الاستدلال على هذا الجانب بمسرحية "هي..هن":

« هي: و هكذا يا أحبائي لم نعد الجنس اللطيف (تصفيق حار) بل نحن اليوم الجنس الخشن.. لا بد من تغيير الجلد و الشكل و الصوت (تصفيق حار) بل واستطعنا بعد نضال طويل و جهد مريّر من تغيير الاسم.. منذ الآن نحن الرجال و هنّ النساء (تصفيق حار) و ها هو الطبّ ينتصر لنا فيستطيع أن يقهر الأنوثة فينا و يقهر الذكورة فيهن.. فنحن منذ اليوم لا نهود و لا حمل و لا إرضاع (تقاطع بالتصفيق) بل النهود لهم أقصد لهنّ و كذلك الحمل و الإرضاع و كل شؤون البيت هذه أحبائي آخر الإنجازات و لكم الكلمة.

حاضرة 1: و لكننا طالبنا بمعاقبة الرجل أقصد المرأة على جرائمه أقصد جرائمها.

حاضرة 2: و آدم أوّل من ندين و نحاكم على جرائمه ضدّ حواء.

حاضرة 3: يجب أن نفرض على الرجل أقصد المرأة الحلي و الجواهر و الحرير و

أحمر الشفاه و .. «. (15)

و هكذا تتحدد مختلف أشكال التواصل بين هؤلاء النساء، عن طريق المشاركة في تحقير الرجل و تقاسم المهام و الآراء التي يصدرنها و الدعوة إلى معاقبة الرجل على جرائمه ضدّ المرأة.

و الملاحظ أن الشخصيات هنا قدمت كعلامات فارغة، تمتلئ تدريجيا بمختلف الصفات، لتحقق ذاتها في الأخير، كما أنها تمتلئ من خلال تطور أحداث المسرحية، و لذلك نلاحظ غياب الأسماء الحقيقية لهذه الشخصيات، مثل (التّاعس، النّاعس، الملك،

الشيخ، الحاجب، الميّت، التّاجر، الزّاني، العدو، الإمام الأرض، الإنسان، الحاضرة 1،
الحاضرة 2، الحاضرة 3، هي، هنّ، الشاعر،...).

فالنّاعس مثلا رمز للإنسان الكسول المتعاس الذي يقضي معظم وقته نائما، كاسم
على مسمى، باعتراف منه:

« النّاعس: (يتكئ على مرفقيه) و هل تريدني أن أخيب ظن والدتي -يرحمها الله- ؟
أنا اسم على مسمى يا صاحبي، و أنت ... ». (16)

و الزّاني المشيع للميّت حين يقول له: « آه يا جاري سليمان كم هي جميلة زوجتك
التي تركت ليس إلا شهر و تنساک و سأنصب حباتي لأصطادها كالفراشة ». (17)

و الواقع أنّ الكاتب ليس مجبرا على وضع أسماء شخصية لشخصياته، فبإمكانه أن
يطلق عليهم ألقابا مهنية (كالأستاذ و المقدم و الخمّاس،...)، أو يعيّنهم بألفاظ القرابة،
(كالأب، العم، الجد،...)، و بإمكانه أن يسميهم نسبة إلى مواطن إقامتهم، (مغربي،
جزائري، فرنسي،...)، بل نجده أحيانا يطلق عليهم أسماء عاهات تميزهم عن غيرهم
(الأعرج، الأبله،...)، أو أسماء مجازية أبعد ما تكون في الدلالة عليهم، أو ربما ترك
كل هذه الصفات، واستعمل الضمائر النحوية المختلفة و وظفها للدلالة على
الشخصيات. (18)

و لقد وظف "عز الدين جلاوجي" كل هذه الصفات و سمى شخصياته بها، وظف
الضمائر النحوية في مسرحية "هي..هنّ"، كما وظف الأسماء المهنية، كالتاجر و الإمام
في مسرحية "سنفونة قابيل"، بالإضافة إلى أسماء الصفات كالتّعاس و النّاعس و الزّاني
و غير ذلك.

فالشخصيات تتحرك بدون أسماء، أي غياب هويتها الاسمية، « و كأنها شخصيات مفتوحة الهوية نكرة الاسم، تمتلئ من خلال أحداث المسرحية، كما تمثل رموزا لعينات واقعية ». (19)

تعدّ الشخصية المسرحية على مستوى النص المسرحي علامة تقع على عاتقها مهمات كثيرة في دفع الفعل و إتمام المفعول على مستوى النص الدرامي، و هو ما يجعلنا نؤكد أن الشخصية تتطور مثلما يتطور الفعل في العمل المسرحي، و بذلك يترتب على تطور الشخصية أنها تُبنى وفقا لمحور الزمان تحت عيني القارئ أو المتفرج و تُبنى على مراحل، حسب شفرة معينة و لا تعود إلى الوراء. (20)

و هذا ما نلاحظه في مسرحية "التّاعس و النّاعس"، التي مرت فيها شخصية "النّاعس" بثلاث مراحل أساسية، تتمثل في: الرغبة في الحكم، الرحيل إلى المدينة، الوصول إلى الملك. إذ تبدأ أحداث المسرحية بالحوار الذي يجري بين "التّاعس" و "النّاعس"، فـ "التّاعس" يرغب في تغيير واقعه و تحسين وضعه بالعمل، يتدخل صديقه "النّاعس" فيقترح عليه وسيلة أخرى، بإقناعه بالتوقف عن العمل و الخلود إلى الراحة و النوم، فيقول "النّاعس" لـ "التّاعس": « أنت ترهق نفسك كثيرا و تجدّ في العمل أكثر من أي إنسان ». (21)، ثم يقول له: « ما عليك إلا أن تستريح تخلد للراحة التامة..و سيسوق الله لك تاعسا ليخدمك ». (22)

و بما أنّ "النّاعس" كان يحلم أن يصبح ملكا، يقنع "التّاعس" بضرورة الرحيل، و صار كل منهما يحلم بالملك، فقد تمنى "النّاعس" إنشاء مملكة تشجع على النوم و الكسل، و استعباد الناس و ظلمهم و إذلالهم:

« التّاعس: و علام عزمت في حكمك هؤلاء التّعساء؟

الملك: (يضحك)، لقد بدأت في استعبادهم..سأمعن في إذلالهم و إهانتهم حتى أحولهم كلابا تجوّع و تُهان لتتبع و تطيع ». (23)

أما "التّاعس" فعلى العكس من ذلك، كان يحلم أن يصبح ملكا، لينشر العدل بين الناس:

« التّاعس: أما لو حكمتهم، أه لو حكمتهم؟

الملك: و ما عساك تفعل؟

التّاعس: سأملأ البلد عدلا.. سأحارب الظلم و أشيع الخير و المحبة و الفضيلة.. سأفرغ خزائن المال و أوزعه على الرعية كلها.. كلها.. سأحول الجميع إلى جيش من...

الملك: لو أراد الله لهم خيرا لوقع الغراب عليك يا صاحبي.. أمّا ما دام وقع عليّ فإن قدر الله سبق بعقابهم و هلاكهم». (24)

و هكذا ينجح "النّاعس" في تحقيق علاقة الاتصال بالموضوع الذي يسعى إلى تحقيقه، و هو المُلْك، لأن الغراب يحط على رأسه و لا يطير، فيحيط به الجميع يهتفون بحياته: « عاش الملك.. يحيا الملك.. عاش الملك.. يحيا الملك.. عاش الملك.. يحيا الملك.. » (25)، و من جهة أخرى راحوا يكررون: « الولاء للغراب.. الولاء للغراب.. » (26).

و الملاحظ أن كلا الشخصيتين تتمسك بقرارها حتى النهاية، و لا تعود إلى الوراء و لا تتراجع عن موقفها، و لهذا بمجرد أن أصبح "النّاعس" ملكا لأن الغراب حطّ على رأسه و لم يطر، قال "التّاعس" (و هو يظن من دهشته): « ما أحقر الدنيا! ما أحقر الصدف! أقضي معظم حياتي عاملا جادا و أبقى تعيسا.. و يقضي هذا الحقيير معظم حياته ناعسا متطفلا لينصّب ملكا عظيما؟ (يرتفع صراخه) عليك اللعنة أيتها الحياة، عليكم اللعنة أيها الجبناء الأوغاد التافهون.. (يسقط أرضا) ». (27)

فـ "التّاعس" رغم كل ما حدث استمر على حبه للعدل و إصلاح الرعيّة، و أنكر على صاحبه ما قرر أن يفعله برعيته:

« التّاعس: و لكن جزاء الإحسان الإحسان.. و هم نصّبوك عليهم ملكا.. رفعوك مكانا عليا لم تكن تحلم به أبدا.

الملك: أنت مخطئ يا صاحبي.. إنّ الذي نصّبني ملكا هو الغراب.. و أمّة تؤمن بالغراب و تفوضه في اختيار حاكمها ليست جديرة بالاحترام.. هيّا هيّا نخرج لأعرفك على رعيّتي و أكشف لك بعضا من طغياني و جبروتي هيّا. (يهمان بالخروج.. عند الباب يتراجع التّاعس).

التّاعس: لم نكصت على عقبيك يا صاحبي؟

التّاعس: قلبي يرفض ظلمك و طغيانك.

التّاعس: ويحك ماذا تقصد؟

التّاعس: لن أسكت عن ظلمك، فالساكت عن الحق شيطان أخرس «. (28)

و في النهاية يكون مصير "التّاعس" السجن ثم جزّ الرأس أمام الملاء، نظرا لاستنكاره أفعال "التّاعس" عندما أصبح ملكا:

« التّاعس: جرّوا هذا اللعين إلى السجن.

الحراس: (بصوت واحد) لبيك مولانا.. لبيك سيدنا.

(يمسك به الحراس و يجرونه و هو يقاومهم).

التّاعس: و في الغد جرّوا رأسه أمام الملاء ليكون عبرة لكل المغفلين.

الحراس: (بصوت واحد) لبيك مولانا.. لبيك سيدنا.

التّاعس: (متعجبا) ما لكم هل انقلبت الدنيا يا قوم؟ هل انقلبت الدنيا؟

التّاعس: (يضحك فيما الحرس يبتعدون بالتّاعس)

يا له من حسود غبيّ! و متى استقامت الدنيا؟ متى استقامت الدنيا متى؟

متى؟». (29)

و هذا يعني أن العلامات الدالة على الرغبة في الحصول على الملك مختلفة عند كل من "التّاعس" الذي يمثل الخير و العدل، و "التّاعس" الذي يمثل الشر و التهور، مما يعكس سوداوية ذات "التّاعس" الذي يحب الخير لنفسه و لا يريد للرعية.

لقد أشار "فيليب هامون" (Phillipe Hamon) إلى أن تغيير الأسماء و العلامات قد يشكل خلافا أساسيا في تلاحم السرد و مقروئته، على أساس أن النص الذي تتغير فيه علامات الشخصيات بين عبارة و أخرى لا يمكنه أن يشكل نصا مقروءاً. (30)

و لكن الملاحظ أن تغيير العلامات في هذه المسرحية لم يشكل أي خلل في بنائها، و لم يكن حائلا دون مقروئتها، فهذه الحالة يمكن اعتبارها من مفارقات التحول التي تغير الصورة، خاصة و أن السخرية تحتل موقعا كبيرا في هذه المسرحية، و هي نقد للأوضاع الاجتماعية و السياسية للمجتمع، نظرا لالتباس صورة العلم و العمل و الكسل، و كان لهذه السخرية بعدا دلاليا و إقناعيا نتج عن المفارقة الدلالية التي شكّلها تقاطع البنية الضدية بين المعنى الظاهر و المعنى المضمّر، و التي من خلالها حدث التحول في شخصية "التّاعس"، إلا أنه في الحقيقة بقيت أعماقه كما هي.

تطرح هذه المسرحيات قضية النزاع بين قيم الخير و قيم الشر، و بين القيم الأخلاقية و الإنسانية و القوى الشريرة التي تحارب تلك القيم.

إنّ عدد شخصيات هذه المسرحيات متنوع حسب الأدوار و حسب المواضيع التي تحتلها كل مسرحية، و هم يمثلون جميعا الشخصيات الرئيسية للمسرحية، و تحتل كل

واحدة منها دورا يكاد يكون متساويا، حيث يتم الحديث بالتناوب، و تحمل الشخصيات علامات مميزة تميزها عن الشخصيات الأخرى، تتمثل في العمل و الكسل، الخير و الشر، امتلاك كل شيء و عدم امتلاك أي شيء، وهي كلها علامات تحيل القارئ إلى معانٍ متعددة في النص، يستطيع الوصول بعدها إلى مجموعة من المعاني المتولدة عن هذه المسرحية.

إنّ الكثير من العلامات تحتاج إلى علامة أخرى تفسرها (ميتا علامة) حسب رأي "بيرس" (31)، ففي الحوار التالي بين الخادم و "هو" في مسرحية "من بلدها":

« الخادم: لا تتعب نفسك يا سيدي.

هو: اسكت اسكت.. لا دخل لك بيننا هي زوجتي و أنا حرّ في التعامل معها.

الخادم: لا ليست زوجتك.

هو: (مندهشا) ليست زوجتي؟؟؟

الخادم: لقد طلقتك و ها هي ورقة الطلاق (يسلمه الورقة) و أمرتني أن آخذ منك البيت و ما

تلبس من ثياب لأنها من بلدها.

(تسقط الورقة من يده و ينهار على الأرض) « (32)

تشير العلامة (ليست زوجتك) في قول الخادم ، إلى أنك أصبحت غريبا عنها و لا تمت إليك بصلة، و تفسرها علامة أخرى، و هي قوله: (وها هي ورقة الطلاق)، فالعلامة الثانية تتطابق مع العلامة الأولى و تفسرها.

و في هذه المسرحيات الكثير من العلامات الواصفة، كما في مسرحية "غنائية الحب"، حيث يحدث تشخيص التاريخ و إعطائه الكلمة ليتحدث عن مزاياه التي يبينها للشباب، من أجل أن يتمسكوا بالوطنية:

« التاريخ: (يقف وسط الركح كالخطيب)

سيرة من نار ونور

غرة في جبين الدهور

درة في تاج العصور». (33)

و كذا في قوله: « ها أنذا التاريخ

في سجلاتي كل أثر

عمن حضر

و من غير

و في سجلاتي

أحاديث

و عبر». (34)

و من العلامات الواصفة أيضا، ما ورد في مسرحية "التّاعس و النّاعس"، قول الكاتب: « في قصر المملكة يظهر النّاعس في زي الملك يجلس على عرش ضخم.. حواليه يقف الجنود للحراسة مدججين بالأسلحة.. و أمامه يقف جمع من أبناء الرعية في صمت تام». (35)

فهذه كلها علامات واصفة تشرح التفاصيل الدقيقة، سواء في حالة التاريخ الذي شُخص ليبين بطولاته و أمجاده، قصد إقناع الشباب للتراجع عن رأيهم، أو في حالة "النّاعس" التي تثير التهكم و السخرية، فقد ظلّ متكاسلا طول حياته، يقتات من تعب غيره، و لكن القدر يأبى إلا أن يحوله في لحظة إلى ملك بكل مواصفات الملوك.

تزرخ هذه المسرحيات بالرمز، ففي مسرحية "النّاعس و النّاعس" ترمز الشخصيات إلى عيّنات من الناس المتسلطين الموجودين في الواقع، و كذا رمز للفئات العاملة التي لا تجني من عملها إلا التعب.

كما أن المسرحية لجأت إلى أسلوب التلميح أكثر من التصريح، فـ "النّاعس" الذي أصبح ملكا بفضل الغراب الذي حط على رأسه و لم يطر، كل هذا تلميح إلى الملك الذي عُيّن بطريقة غير شرعية، و إلى احتيال هذا الملك على الناس و نهب أموالهم بغير حق، خاصة لما يقول هذا الملك الوهمي: « الولاء للغراب.. الولاء للغراب.. أقيموا للغراب في كل زاوية من المملكة تمثالا عظيما.. و هذا أول تمثال أقيمه في قصري.. (يكشف الغطاء عن تمثال غراب عن يمينه) واتخذوا من يوم تنصبي ملكا عليكم عيدا أسموه عيد الغراب وازرعوا حبّه في القلوب.. و أعلنوا أنني خصصت صندوقا أسميته صندوق الغراب يضع فيه كل فرد من الرعية نصف مدخوله ». (36)

إنّ كلام "النّاعس" (الملك) يحمل في طياته علامات غير مصرح بها من طرف الكاتب، تحيل إلى الأوضاع السياسية و الاجتماعية و الإيديولوجية، أراد الكاتب التعبير عنها بطريقة غير مباشرة، فكلف شخصيات هذه المسرحية لكشفها نيابة عنه.

إنّ السذاجة و الغباء صفة تجري في عروق هؤلاء القوم الذين اعتبروا هبوط الغراب على رأس أحدهم قرارا صائبا في تعيين ملكهم، و لا يمكن ردّ ذلك، مما يدل على قلة الوعي السياسي و الاجتماعي عند أولئك القوم، فيتحدث أحد الشباب عن طريقة تعيين الملك قائلا: « أن يجمع الناس في صعيد واحد و يؤتى بغراب مدجن

يحمّله أكبر أهل المملكة ثم يدفع به في الجو ليحط على أحد الحاضرين ليكون ملكاً». (37)، و في موضع آخر:

« الجميع: نعوذ بالله من الطعن في الغراب.

الشيخ: و الغراب يا سيدي هو أول حكيم علّم الإنسان ما لم يعلم.

الجميع: الولاء للغراب.. الولاء للغراب..

الشيخ: لقد عجز الإنسان أن يستر عورته فعلمه الغراب.

الجميع: الولاء للغراب.. الولاء للغراب..

الشيخ: و علم الغراب لادني.. علم الغراب وحي من عرش الله.. الغراب أول من أوحى إليه.

الجميع: الولاء للغراب.. الولاء للغراب..

الشيخ: الغراب لا ينطق عن الهوى.

الجميع: الولاء للغراب.. الولاء للغراب..

الشيخ: و قد اتخذناه هادينا على مدى الحقب.

الجميع: الولاء للغراب.. الولاء للغراب.. « (38)

و هذا الكلام كله يدل على سذاجة هؤلاء القوم، لإيمانهم بأن الغراب هو الذي يقرر مصيرهم، و قد أصبغوا هذه الصفات المقدسة على الغراب، استنادا إلى الحادثة القرآنية حين قتل "قاييل" أخاه "هابيل"، فندم على فعلته لأنه لم يعرف كيف يتخلص من جثة أخيه، إلى أن بعث الله غرابا ليريه كيف يوارى سوء أخيه، لقوله تعالى: « فطوعت له نفسه قتل أخيه فقتله فأصبح من الخاسرين، فبعث الله غرابا يبحث في الأرض ليريه

كيف يوارى سوء أخيه، قال يا ويلتي أعجزت أن أكون مثل هذا الغراب فأواري
سوء أخي». (39)

يحمل "التاعس" دلالة التضليل بالنسبة للقوم الذين أصبح ملكهم، فهم يرون فيه
الصلاح و الفلاح، لأن الغراب خط بطريقة عشوائية على رأسه، فراحوا يهتفون
بحياته، يظهر في قصر المملكة في زي ملك حقيقي، يجلس على عرش ضخم، يحرسه
الجنود من حواليه، و لكنه في حقيقة نفسه لم يكن كذلك، و دليل سوء نيته و تضليله
لهذا الشعب، يظهر في الحوار التالي بينه و بين التاعس:

« التاعس: و علام عزمت في حكمك هؤلاء التعساء؟

الملك: (يضحك) لقد بدأت في استعبادهم.. سأمعن في إذلالهم و إهانتهم حتى أحولهم

كلابا

تُجوع و تُهان لتتبع و تطيع». (40)

و هذا ظلم كبير للرعية، إذ لم يكتف بالظلم و التضليل، بل يحتقرهم و يهينهم،
بوصفهم بالكلاب التي تُجوع لكي تتبع و تطيع.

و مع أن المكان يشكل حالة من حالات الثبات، إلا أن دلالاته تكتسب من ارتباطه
بحركة الكائنات التي تتواجد فيه من ناحية و طبيعة النظرة البشرية المتأملة و الفاحصة
له في ثباته، و فيما يدور فيه و به من أفعال و أحداث في الطبيعة أو في الدراما، و
كما أن للمكان في المشهد المسرحي دلالة، فللزمان الذي يجري فيه الحدث دلالة
أيضا. (41)

و تتضافر دلالة المكان مع دلالة الزمان لخلق قاعدة طبيعية أو مناخا طبيعيا مهيبا
لحدوث الفعل الدرامي و تأكيد دلالاته. (42)

و في مسرحية "النّاعس و النّاعس"، دلالة للمكان و الزمان في المشهد الافتتاحي للمسرحية، هذه الدلالة عمقت نواة الحدث الدرامي، و طورته نحو النهاية، فـ "النّاعس" يظهر نائما عند جذع شجرة كبيرة، و بعد لحظات زمانية يصل "النّاعس" في ثياب العمل، متعبا و مرهقا، يدخل بيته البسيط المتواضع، ثم يعاود الخروج، ينشر ثيابا مغسولة على حبل مربوط بين شجرتين، فيراه "النّاعس"، و يجري بينهما حوار يدعو النّاعس "فيه" "النّاعس" إلى ترك العمل، ثم يقرر ان الرحيل، فيدخلان مدينة كبيرة، ترتفع فيها أصوات و نقاشات حادة، بسبب موت الملك، مما جعلها فرصة لكليهما في تحقيق أمنيته، و في الأخير تحدث المعجزة، فيصبح "النّاعس" ملكا، لأن الغراب حط على رأسه و لم يطر.

لقد تأكدت دلالة المكان هنا بتدعيم من الحوارات التي كانت تجري بين "النّاعس" و سكان المدينة، فالانتقال من مكان إلى مكان آخر أدى إلى تغيير الأوضاع، و أحدث ما لم يكن في الحساب، و قد كان للقدر دور كبير في تحريك أحداث المسرحية و الوصول بها إلى النهاية.

إنّ الإرشادات المسرحية مهمة في مجال التحليل السيمولوجي للنص المسرحي، فعندما نقرأ مسرحية ما، نتعرف على هذه الإرشادات من قبل المؤلف المسرحي، منها ما يتعلق بمصمم الديكور، و أخرى خاصة بالمرح، و ثالثة خاصة بالمثل، و رابعة خاصة بنا نحن قراء المسرح، ذلك أننا نتعرف على هذه الإرشادات داخل الحوار الدرامي أو خارجه، و هي ذات أهمية من حيث دراستها للممارسة المسرحية باعتبارها دالا، موازيا للحوار يسمح بالقراءة بعيدا عن المنظر و فعل الأداء. (43)

إنّ هذه الإرشادات المسرحية تحقق الكثير من الدلالات التي تساعد على فهم النص، فهي بداية نظم تكمل بعضها البعض، و تساعد على فهم نوايا الكاتب تجاه الشخصية، و قد كثر اهتمام الكُتّاب المسرحيين بالإرشادات المسرحية منذ القرنين التاسع عشر و

القرن العشرين، إذ تجسدت الكثير منها من أجل تجسيد النص المسرحي سواء في حالة القراءة أو العرض. (44)

فحين نقرأ مسرحية "التّاعس و النّاعس" نجد الكثير من الإرشادات للشخصيات، بحيث إنها تبلور أهميتها، و أنها عامل مساعد و هام في توصيل المعنى الدلالي للنص، كذلك الإرشادات التي كان يوجهها "التّاعس" لـ "النّاعس"، بضرورة العمل و عدم الكسل، ثم بعدم ظلم الرعية عندما أصبح ملكا، و كذا التوجيهات التي كانت توجهها الفتاة التي تمثل الجزائر للشباب في مسرحية "غنائية الحب"، و توجيهات الشيخ الوقور الذي يمثل التاريخ، فقدمت لهؤلاء الشباب و للقارئ معا الكثير من الدلالات.

كما أن دلالات الأسماء في هذه المسرحيات لها معانٍ ضمّنها الكاتب في الإرشادات المسرحية، فعندما تحمل شخصية "النّاعس" دلالة النوم و الكسل، و يحمل التاجر صفة عمله، و الزاني دلالة لا أخلاقية، و "التّاعس" العامل المجدّ سيء الحظ، فإن هذه الأسماء لها معانٍ و دلالات في النص، يستطيع القارئ أن يجد لها حالة من حالات التوحد في المعنى و الدلالة بين اسم الشخصية و فعلها، مما يؤكد أهمية الدلالة في التحليل السيمولوجي بشكل عام و الشخصية بشكل خاص.

من خلال كل ما سبق، يمكن أن نصل إلى جملة من النتائج تتمثل فيما يلي:

- تسعى هذه المسرحيات إلى نحت نموذج بشري يتفاعل إيجابيا مع الأحداث و سياقاتها و مساقاتها، من خلال نقد الوضع السياسي و الاجتماعي و الاقتصادي السائد عند بعض المجتمعات، و خاصة المجتمع الجزائري.

- إنّ الشخصيات المسرحية في هذه المسرحيات أخذت على عاتقها مهمة توصيل الخطاب المسرحي، الذي هو مجموعة من العلامات اللغوية التي ينتجها العمل المسرحي، الذي ينبعث من مرسل، يحيله إلى الشخصية التي تصبح فاعلة، حيث يصل

هذا الخطاب المسرحي عبر شفرات أو قنوات تكون عن طريق القراءة بالنسبة للنص المسرحي الذي يحمل مجموعة من الشفرات و الرموز يحلها القارئ أو المرسل إليه.

- تهدف هذه المسرحيات إلى كشف الواقع الذي تعيشه بعض المجتمعات، و ما يسوده من متناقضات و مفارقات، حيث تتلبس قيم الخير و الصلاح بقيم الشرّ و الفساد، و كأن الكاتب أبي إلا أن يظهر أنّ في هذه الحياة دائما ينتصر الباطل على الحق و الشر على الخير، فكلّف هذه الشخصيات لتتجاوز فيما بينها نيابة عنه، و أسبغها بقناعاته الفكرية و آرائه، لتكشف هذا الواقع المرّ نيابة عنه.

- تزخر هذه المسرحيات بالعلامات الرمزية التي يرتبط فيها الدال بالمدلول ارتباطا يجسد الأعراف السائدة في المجتمع الجزائري، توحى في مجملها بانتشار الجهل و الكسل و انحطاط الأخلاق.

- إنّ المكان اكتسب دلالاته من خلال حركة الشخصيات التي تتواجد فيه و تتفاعل معه مجسدة للفعل الذي هو الأساس في كتابة المسرحية.

الهوامش:

- 1- أحمد بلخيري، سيميائيات المسرح، <http://www.minculture.gov.ma/index.php?option=comcontent&view=article&id=907:belkheiri-essai&catid=51:etude-et-essais&Itemid=153>.
- 2- المرجع نفسه.
- 3- ينظر: محمد التهامي العماري، حقول سيميائية، مطبعة أنفو - برانت، فاس، المغرب، ط 1، 2007، ص 48.
- 4- ينظر: المرجع نفسه، ص 49.
- 5- ينظر: المرجع نفسه، ص 58.
- 6- ينظر: المرجع نفسه، ص ص: 57-58.
- 7- ينظر: أحمد بلخيري، سيميائيات المسرح.
- 8- ينظر: المرجع نفسه.
- 9- عز الدين جلاوجي، التأعس و التأعس، دار الروائع للنشر و التوزيع، الجزائر، ط 3، 2010، ص 47.
- 10- المرجع نفسه، ص 48.
- 11- المرجع نفسه، ص 22.

- 12- ينظر: محمد إبراهيمي، نافذة على المدرسة، القراءة المنهجية للنص الكامل: مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم، الجزء 1، مارس 2013،
<http://www.oujdacity.net/national-article-76027-ar/>.
- 13- عز الدين جلاوجي، التأعس و التأعس، ص ص: 11-12.
- 14- ينظر: محمد إبراهيمي، نافذة على المدرسة، القراءة المنهجية للنص الكامل: مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم، الجزء 1.
- 15- عز الدين جلاوجي، التأعس و التأعس، ص: 53-54.
- 16- المرجع نفسه، ص 7.
- 17- المرجع نفسه، ص 35.
- 18- ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، -الفضاء-الزمن-الشخصية-، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 1990، ص 247.
- 19- راوية يحيوي، استراتيجيات الاشتغال الرمزي في مسرحيات "التعس و التأعس"، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، العدد 12، ماي 2012، ص 206.
- 20- ينظر: أحمد صقر، قراءة سيميولوجية في مسرحية أحنياة الدكتور طه حسين..أسعد الدين وهبة، الحوار المتمدن، العدد: 3354، 3-5-2011، 21:16،
<http://www.ahewar.org/debat/show.art>.
- 21- عز الدين جلاوجي، التأعس و التأعس، ص 8.
- 22- م ن، ص 10.
- 23- م ن، ص 30.
- 24- م ن، ص ن.
- 25- م ن، ص 24.
- 26- م ن، ص 27.
- 27- م ن، ص 24.
- 28- م ن، ص 31.
- 29- م ن، ص 32.
- 30- ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، -الفضاء-الزمن-الشخصية-، ص ص: 258-259، نقلا ع م ن، ص ن:
Phillipe Hamon, pour un statut sémiologique du personnage, p 143.
- 31- هاني أبو الحسن سلام، سيميولوجيا المسرح بين النص و العرض، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، مصر، ط 1، 2006، ص 74.
- 32- عز الدين جلاوجي، التأعس و التأعس، ص 43.
- 33- م ن، ص ص: 66-67.
- 34- م ن، ص ص: 66-67.

- 35- م ن، ص 25.
- 36- م ن، ص 28.
- 37- م ن، ص 22.
- 38- م ن، ص 27.
- 39- سورة المائدة، الآيتان: 30-31.
- 40- عز الدين جلاوي، التّاعس و النّاعس، ص 30.
- 41- ينظر: هاني أبو الحسن سلام، سيمولوجيا المسرح بين النص و العرض، ص 136.
- 42- ينظر: م ن، ص ن.
- 43- ينظر: أحمد صقر، قراءة سيمولوجية في مسرحية أحذية الدكتور طه حسين.. لسعد الدين وهبة.
- 44- المرجع نفسه.