سيميوطيقا[1] المسرح بين النص والعرض
مسرحية "الفيل يا ملك الزمان" لسعد اللّه ونوس نموذجًا

د. فاتن محمد علي

مقدمة:

المسرح فن جامع لعدد كبير من العلامات التي تنتمي إلى أنظمة مختلفة إيمائية ومرئية وحركية وصوتية؛ ولذلك يعد المسرح مادة خصبة للتحليل السيموطيقي؛ لتنوع العلامات التي يتكون منها؛ حيث إن المشاهد عند رؤيته للنص المسرحي يحاول ربط العلامات التي يراها على خشبة المسرح حتى يتمكن من فهم رؤية الكاتب المسرحي.

يعمد هذا البحث إلى دراسة النص المسرحي ومقارنته بالعرض المسرحي مع التركيز على الجانب اللغوي لأنه العنصر الأكبر تأثيرًا في العرض المسرحي، وقد اختار البحث مسرحية "الفيل يا ملك الزمان" للكاتب المسرحي سعد الله ونوس لأنها من أبرز الأعمال المسرحية التي ظهر فيها مفهوم التسييس[2] الذي

---

(١) يرى د. صلاح فضل أنه من الأفضل إطلاق المصطلح الغربي على هذا العلم مع إمكانية تعريبه وإطلاق السيميائية عليه حتى لا يختلط بعلم السيمياء والفراسة العربية، واقتداءً بأسلافنا العظام الذين لم يكونوا يترددون في إثراء اللغة العربية بمصطلحات تربطها بالمناخ الثقافي العالمي الرحيب. د.صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الادبي، دار الشروق، الطبعة الأولى، ١٩٩٨، ص٣٢.

(٢) فرق سعد الله ونوس بين المسرح السياسى ومصطلح آخر أسماه مسرح التسييس، وذلك فى مقدمة مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر حيث يقول: " أحاول فى هذه المسرحية تجربة أخرى من تجارب "مسرح التسييس" التى بدأتها من قبل – ينبغى هنا التنبيه إلى أن هناك فارقًا كبيرًا بين المسرح السياسى ومسرح التسييس فالثانى حوار بين مساحتين الأولى هى العرض المسرحى الذى تقدمه جماعة تريد أن تتواصل مع الجمهور وتحاوره، والثانية هى جمهور الصالة الذى تنعكس فيه كل ظواهر الواقع ومشكلات".

وعليه فإن تعريف ونوس لمسرح التسييس يختلف عن تعريفات المسرح السياسى؛ ذلك أن الأول يحرص على دور الجماهير داخل العرض المسرحى فلابد أن يتواصل مع العرض، وثانيًا لابد أن يتحقق فى هذه الجماهيرية كافة مشكلات الواقع الاجتماعى والسياسى والاقتصادى، بحيث يسمح للجماهير أن تبدى آراءها فى الأحداث من خلال حوار مرتجل تسمح هذه المشاركة لها أن تقول صراحة رأيها فى موقف ما أو نهاية ما كما حدث مع موقف قتل المملوك جابر ورفض الجماهير لهذه النهاية. إن هدف ونوس من وراء" مسرح التسييس" ليس الإمتاع والتسلية وإنما هدفه أن يكون مسرحه "مسرح الفعل أو المسرح – الفعل الذى يتطلع إلى تحويل وعى البشر كى يقوموا بتحويل واقعهم، إن لم يكن مسرح اليقظة والإيقاظ الذى لا يفصل بين الإقناع والغنى والمشاغل السياسية ذلك أن مسرح التسييس "عند" ونوس" يتخطى كافة الوظائف والتعريفات لمهام المسرح؛ فهو يرى فيه إحدى الأدوات الهامة المؤثرة الفاعلة فى تغيير النظم الفاسدة والظلم الواقع على الأمم، لذا كان هدف " ونوس" من استخدام القضايا السياسية والإجتماعية والاقتصادية هو حسن توظيفها من بعد والاقتراب منها والتعرف عليها بحق فقد تبدو من صرخة طفل تعجز أسرته عن إطعامه أو من صمت المواطن خوفاً من أن يلقى به فى السجون، أو السعى وراء لقمة العيش فقط ونسيان كل شيء، وهكذا يقترب معنى التسييس عند "ونوس" من الهموم السياسية وصولاً إلى إيقاظ وعى= =الجمهور ودفعه إلى الفعل دون الاستسلام. من مقال "مسرح سياسي أم مسرح تسييس" للكاتب أحمد صقر من موقع: http://ahmedsaker.ahlamontada.net/t6-topic

اهتم به سعد الله ونوس في مسرحياته؛ حيث اهتم فيها بأن يكون هناك حوار فعال مع الجمهور، كما أن الحوار أتى حقيقيًا فعالاً يثير قضايا تمس الجمهور في كل زمان ومكان، وأخيرًا كان سعد الله ونوس يؤمن بأن النص المسرحي لا يكتمل إلا بالعرض؛ ولذلك كانت تتميز كتاباته المسرحية بكثرة الإرشادات الحوارية والنص على وصف المكان والزمان.

تعريف السيميوطيقا:

يعرف فرديناند دي سوسير Ferdinand de Saussure السيميوطيقا قائلاً: "يمكن أن نؤسس علمًا يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية، فيشكل هذا العلم جزءًا من علم النفس الاجتماعي، وبالتالي جزءًا من علم النفس العام. وسنطلق عليه اسم علم العلامات أو السيميولوجيا. وسيمكننا علم العلامات من معرفة ماهية العلامات والقوانين المسيرة لها".(١)

إن دي سوسير بهذا التعريف يرى اللغة جزءًا من علم العلامات بما أنها نشأت داخل حضن المجتمع، وهناك من يخالفه هذا الرأي مثل رولان بارت Roland Barthes فهو يرى أن السيميولوجيا أعم من علم اللغة وتحتويه. أما بنفنست فإنه يعتقد أن اللغة هي النظام السيميوطيقي المفسر لجميع الأنظمة الأخرى أي أننا لا نستطيع أن نتحدث عن أي نظام إلا من خلال اللغة الطبيعية.(٢)

ويعرف إميل بنفنست Émile Benveniste السيميوطيقا بأنها: "العلاقات بين الأنظمة المختلفة بالإضافة إلى العلامات التي تُكوِّن هذه الأنظمة".(٣)

كما يعرف مونان السيميوطيقا بأنها: "العلم العام لكل أنظمة الاتصال الذي يتم من خلال الإشارات أو الدلالات أو الرموز".(٤) أي أنها علم يعمد إلى تفسير الرموز والإشارات في كل ما يتصل بحياتنا لتوضيح دلالته.

وترى فريال جبوري غزول أن السيميوطيقا محاولة جادة لربط المعرفة الإنسانية بعد أن أدى الإفراط في التخصص إلى عزل حقولها الواحد عن الآخر... فالسيميوطيقا طموحها هو تفاعل الحقول المعرفية المختلفة والتفاعل لا يتم إلا بالوصول إلى مستوى مشترك يمكن من خلاله أن ندرك مقومات هذه الحقول المعرفية وهذا المستوى المشترك هو العامل السيميوطيقي.(٥)

---

(١) فرديناند دي سوسير، فصول من دروس علم اللغة العام، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، من كتاب: مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف سيزا قاسم– نصر حامد، دار إلياس العصرية، ١٩٨٦، ص١٤٩.

(٢) سيزا قاسم، السيموطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد، من كتاب: مدخل إلى السيميوطيقا، ص ٣٦.

(٣) إميل بنفنست، سيميولوجيا اللغة، ترجمة: سيزا قاسم، من كتاب: مدخل إلى السيميوطيقا، ص ١٧٧.

(٤) أمينة رشيد، السيميوطيقا في الوعي المعرفي المعاصر، من كتاب مدخل إلى السيميوطيقا، ص٥٧

(٥) فريال جبوري غزول، علم العلامات (السيميوطيقا) مدخل استهلالي، من كتاب: مدخل إلى السيميوطيقا، ص ١٢-١٣ بتصرف

كما يرى آرثر بيرج Arthur Asa Berger أن السيميوطيقا: "تساعدنا في فهم الرسائل التي نتلقاها من الآخرين على اختلاف أشكالها، فنحن غالبًا لا نأخذ في الاعتبار عند إرسال الرسائل للآخرين كيف سيفسرونها. كما أنها أداة قيمة لفهم كيف أن البشر يجدون المعنى في الحياة وفي الأشياء وفي النصوص من كل الأنواع؛ فعندما ترى العالم مليئًا بالعلامات، تعلم أنك تملك أداة بحثية خطيرة تستخدمها في تحليل النصوص التي توجد في وسائل الإعلام أو في الحياة اليومية".(١)

أي أن السيميوطيقا علم يحاول الجمع بين أنظمة مختلفة؛ للوصول إلى العامل المشترك بين هذه العناصر، فمثلاً السيميوطيقا لا تهتم بمن قال النص، ولا ما يقول النص، بل ما يهمها هو كيف قال النص ما قاله.

تعريف العلامة:

يعرض د.محمد عناني مفهوم بيرس *Charles* Sanders *Peirce* للعلامة قائلاً: "أول مصطلح نواجهه عند بيرس هو عملية الرمز أو التمثيل وهي عملية Process بمعنى أنها حركة تشترك فيها ثلاثة عناصر متحركة أي غير ثابتة أو نهائية؛ إذ إن بيرس عندما يعرِّف العلامة بأنها تمثيل Representation لشيء ما، بحيث يكون قادرًا على توصيل بعض جوانبه أو طاقته إلى شخص ما، فإنه يقول في الحقيقة إن لدينا ثلاثة مكونات مترابطة نتفق على صلتها بعضها ببعض أي اتصالها أو تعادلها وهي العلامة Sign والشيء Object الذي تمثله تلك العلامة والعامل المفسر لها Interpretant".(٢)

أي أن العلامة عند بيرس يكون لها بعدان، الأول هو دلالتها الحقيقية، والبعد الثاني الدلالة المستوحاة من الدلالة الحقيقية والتي يستنبطها المتلقي من العمل الأدبي.

وقد قسم بيرس علم السيميوطيقا إلى ثلاثة أجزاء هي:"أولاً البرجماتية التي تتناول ذات المتكلم، وثانيًا الدلالية التي تدرس العلاقة بين العلامة والشيء المشار إليه، وثالثًا السياق الذي يصف العلاقات الشكلية بين العلامات".(٣)

دلالة العلامة تفسر وفقًا لأمرين الأول: قائلها، والثاني: المحيط اللغوي وغير اللغوي الذي تقال فيه.

ويعرف جاب الله أحمد العلامة بأنها:" كل ما يعني شيئًا أو يدل على شيء أو يشير إلى شيء أو يرمز إلى شيء، فالإشارة الحمراء في نظام المرور تدل على ضرورة التوقف. كما أن كل علامة ليست بالضرورة كلمة، فليس كل نص مجموعة من الكلمات، أو الجمل المترابطة من حيث المعنى والمبنى.

---

(1) Arthur Asa Berger , Cultural Criticism: Semiotics and Cultural Criticism, from: http://www.dartmouth.edu.

(٢) د. محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٣، ص ١٥٤-١٥٥.

(٣) أمينة رشيد، السيموطيقا في الوعي المعرفي المعاصر، من كتاب: مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف سيزا قاسم- نصر حامد ، ص٥٢.

فالنص من وجهة النظر السيميوطيقية هو مجموعة من العلامات المترابطة من حيث المعنى والمبنى، والتي تؤدي دلالة مكتملة قائمة بذاتها".[١]

أي أن كاتب أي عمل أدبي يستعين في عمله بالعلامات اللغوية وغير اللغوية ليحقق هدفه الذي يرجوه من عمله.

التقسيم الثلاثي للعلامات عند بيرس:

أصبح التقسيم الذي وضعه بيرس للعلامات مقولة أساسية في الدراسات السيميوطيقية. ويقسم بيرس العلامات إلى أيقونات ومؤشرات ورموز. ويقيم تقسيمه هذا من منطلق العلاقة القائمة بين الدال والمشار إليه أو بين الصورة والموضوع. ويحدد بيرس الأنواع الثلاثة على النحو التالي:

١. الأيقونة Icon: يمثل التشابه المبدأ المتحكم في العلاقات الأيقونية بين عناصر العلامة، فالأيقونة تمثل موضوعها من خلال التشابه بين الدال والمشار إليه في المقام الأول. ومن الواضح أن هذا المبدأ من العمومية بحيث يفترض معه أن أي نوع من التشابه بين العلامة والشيء الذي تشير إليه يكفي من حيث المبدأ ليقيم علاقة أيقونية... ويميز بيرس بين ثلاثة أنواع من الأيقونات: الصورة والرسم البياني والاستعارة وكلها تنطوي على جوانب تشابه بينها وبين المشار إليه.

٢. المؤشر Index : ترتبط العلامات المؤشرات بموضوعها ارتباطًا سببيًا، وكثيرًا ما يكون هذا الارتباط فيزيقيًا أو من خلال التجاور، "فالمؤشر" على حد قول بيرس "هو علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل وقوع هذا الشيء عليها في الواقع". ويدخل بيرس بين هذا النوع من العلامات الأعراض الطبية التي تشير إلى وجود علة عند المريض، فالعلامات/ المؤشرات هي علامات طبيعية، وتستعير اسمها عند بيرس من السبابة التي تحيل إلى الشيء المشار إليه من خلال التجاور الفيزيقي.

٣. الرمز Symbol: تكون العلاقة التي تربط بين الدال والمشار إليه في الرمز عرفية محضة وغير معللة؛ فلا يوجد بينهما تشابه أو صلة فيزيقية أو علاقة تجاور.[٢]

إذا نظرنا إلى العرض المسرحي في ضوء هذه العناصر الثلاثة نجد أن العرض بأكمله أيقونة، فكل علامة في العرض المسرحي تحيل إلى الواقع بطريقة غير مباشرة، كما أن الإيماءات والإشارات والضمائر الشخصية هي علامات إشارية، وأخيرًا العرض المسرحي بأكمله رمز يستخدمه المؤلف لتوصيل قصده إلى المتلقي بشكل غير مباشر.

---

(١) جاب الله أحمد، العلامة والعمل المسرحي، الملتقى الثالث "السيمياء والنص الأدبي"، من موقع: dspace.univ-biskra.dz:8080/jspui/bitstream

(٢) سيزا قاسم، السيميوطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد، من كتاب: مدخل إلى السيموطيقا، إشراف سيزا قاسم– نصر حامد ، ص ٣١–٣٤. بتصرف.

سيموطيقا المسرح بين النص والعرض:

المسرح بوصفه فنًا أدبيًا له طبيعة خاصة؛ حيث تتنوع فيه العلامات التي يكتبها المؤلف ويوظفها المخرج لتحقيق ما يصبو إليه من وراء عمله، ويعرف باتريس بافيس Patrice Pavis سيموطيقا المسرح بأنها:"منهج ينصب على تحليل النص/أو العرض، ويهتم بالتنظيم الشكلي للنص أو الفرجة، وكذا بالتنظيم الداخلي للأنساق الدالة التي يتألف منها النص والفرجة، كما يعني بدينامية سيرورة الدلالة وبإنتاج المعنى بواسطة تدخل الممارسين والجمهور. فالسيميولوجيا لا تهتم بالكشف عن المعنى بل تهتم بنمط إنتاج المعنى عبر العملية المسرحية التي تمتد من قراءة المخرج للنص وصولاً إلى النشاط التاويلي للمتفرج".(١)

يبرر كل من ألين ستون Allen Stone وجورج سافونا George Savona في كتابهما "المسرح والعلامات" أهمية سيميوطيقا المسرح بأنها غيرت طريقة رؤيتنا للأدب المسرحي حيث قدمت لنا مفتاحًا نفك به أسر المسرح من الأدب أو الطريقة التي نتجنب بها سجن المسرح في داخل النص،.فإن كل ما يقدم إلى المتفرج في إطار المسرح هو علامة.(٢)

وتفرق آن أوبرسفيلد Ann Ubersfeld بين العلامة المسرحية والعلامة اللغوية؛ بأن الأولى أيقونية وتصويرية ليست اعتباطية مثل العلامة اللغوية.(٣)

كما تهتم السيميولوجيا بخطاب الإخراج أي بالكيفية التي تتوالى بها مقاطع العرض، وكذا بالحوارات والعناصر البصرية والموسيقية، فهي تبحث في تنظيم نص الفرجة أي في بنيته وكيفية تقطيعه(٤).

يعرض هاني سلام الفرق بين النص المسرحي والعرض المسرحي قائلاً:"لا شك أن عرض نص مسرحي ما على خشبة المسرح في وجود جمهور يختلف في تلقيه عن قراءة النص، ليس لأن القراءة فردية والفرجة جماعية ولكن لأن العلامة في النص مقروءة ومتصورة في الذهن وهي في العرض مجسدة ومتصورة، كما أنها علامة متنوعة الأثر من متفرج إلى متفرج ثان وثالث.. وإنما لتغير شكل العلامة العامة للعرض عنها في النص. ذلك أن العرض المسرحي فعل سيميائي بمعنى أن كل شيء في العرض المسرحي علامة"(٥).

فالمسرح فن يُعرض على الجمهور بشكل مباشر – وجهًا لوجه – كما أنه يُعرض على خشبة واحدة فلابد من التوظيف الجيد لجميع العلامات التي تساعد على إيصال المعنى؛ لأن كل علامة لها دورها في خلق معنى العرض.

---

(١) باتريس بافيس، قضايا السيميولوجيا المسرحية، ترجمة: محمد العماري، علامات، العدد ١٦، من موقع: saidbengrad.free.fr/al/n16/pdf/9-16.pdf، ص١٠٢.

(٢) ألين ستون وجورج سافونا، المسرح والعلامات، ترجمة: سباعي السيد، أكاديمية الفنون، ١٩٩٦، ص١٤١.

(٣) أمينة رشيد، السيموطيقا في الوعي المعرفي المعاصر، من كتاب: مدخل إلى السيموطيقا، ص٦٢.

(٤) باتريس بافيس، قضايا السيميولوجيا المسرحية، ترجمة: محمد العماري، ص١٠٨.

(٥) هاني سلام، سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦، ص ١٥٦.

وقد قسمت آن أوبرسفيلد العلامات التي يتكون منها العرض إلى علامات لفظية وعلامات غير لفظية قائلة: "يتكون العرض من مجموعة من العلامات اللفظية وغير اللفظية: فالرسالة اللفظية التي ترد في نسق العرض بمادته التعبيرية مادة سمعية (الصوت)، وتتضمن نوعين من العلامات: العلامات اللغوية التي تشكل الرسالة اللغوية، والعلامات السمعية البحتة (الصوت، التعبير، الإيقاع، النبرة). هكذا يمكننا إدراك دلالة الرسالة اللفظية وفقًا للشفرتين اللغوية والسمعية مضافًا إليها كل شفرات العلامات غير اللفظية وهي العلامات المرئية والموسيقية المرتبطة بالمسافة الملموسة بين الممثلين..." (١).

أما مارتن إسلن Martin Esllin فقد قسم العلامات المسرحية أربع علامات هي: الممثل، الكلمات، المرئيات والتصميم، الموسيقى والصوت. وسوف أطبق هذا التقسيم العلاماتي على مسرحية "الفيل يا ملك الزمان"(٢) للكاتب المسرحي سعد الله ونوس(٣).

فكرة المسرحية:

مسرحية (الفيل يا ملك الزمان) مسرحية سياسية تدور حول ملك ظالم مستبد لا يهتم بشعبه، يملك فيلاً يعيث فسادًا في الأرض، يسحق الأطفال، يهدم البيوت، يخرب الزروع والأراضي. وعلى الرغم من كل هذا الدمار والخراب فلا يقف أحدٌ في وجهه، حتى جاء بطل ثائر يحرض الشعب ويحثه على مواجهة الملك والشكوى من أفعال هذا الفيل، وبالفعل يذهب الثوار إلى الملك، ولكن ينتصر الجبن والضعف على

---

(١) آن أوبرسفيلد، قراءة المسرح، ترجمة: مي التلمساني، مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون، ص ٣٢.

(٢) عُرضت هذه المسرحية في الهيئة العامة لقصور الثقافة، من إخراج أسامة فوزي.

(٣) كاتب مسرحي سوري ولد في حصين البحر بمحافظة طرطوس عام ١٩٤١، واشتهر منذ الستينيات كواحد من أبرز وجوه الحركة الثقافية والمسرحية في العالم العربي. درس الصحافة في القاهرة وأنهى دراسته في عام ١٩٦٣ . وفي تلك الفترة بدأ اهتمامه بالمسرح وكتب مسرحيات قصيرة صدرت عن وزارة الثقافة في سوريا عام ١٩٦٥ ، في كتاب مستقل تحت عنوان "حكايا جوقة التماثيل" ثم جمعت مع غيرها في كتابين صدرا عن الآداب في لبنان عام ١٩٧٨ .
سافر إلى فرنسا عام ١٩٦٦ وتعرف على المسرح الغربي في فترة تحولاته الأساسية، واستطاع أن يستوعب أهم الطروحات الجديدة في تلك المرحلة وأن يطوعها في أعماله على أرضية المسرح العربي واهتماماته. فاستخدم "الهابننغ والتحريض" وأدخل تقنياتهما على موضوع الحرب في عام ١٩٦٨، وذلك لكي يطرح سؤالا جوهريا حول الهزيمة مشككا بقدرة الكتابة المسرحية التقليدية على التعبير عن المستجدات والأحداث العنيفة المعاصرة كما في مسرحية " حفلة سمر من أجل ٥ حزيران ".
كرم سعد الله ونوس في محافل عديدة أهمها مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي في دورته الأولى ومهرجان قرطاج بـ تونس عام ١٩٨٩ وحصل على جائزة سلطان العويس الثقافية عن حقل المسرح في دورتها الأولى. صدرت أعماله الكاملة في عام ١٩٩٦، في ثلاثة مجلدات عن دار الأهالي بدمشق، جمعت فيها كل المسرحيات الطوية والقصيرة والنصوص النظرية من بيانات وكتابات تتعلق بالمسرح. وقد ترجمت مسرحياته إلى العديد من اللغات الأجنبية كما نشرت وتم عرضها في كثير من الدول العربية والأوربية. رحل سعد الله ونوس في الخامسة عشر من أيار / مايو ١٩٩٧ ، إثر مرض دام لسنوات لم ينقطع خلالها عن الكتابة. ومن أعماله في هذه الفترة "طقوس الإشارات والتحولات" و "والأيام المخمورة". من موقع: http://www.diwanalarab.com، السبت ١٤ كانون الثاني (يناير) ٢٠٠٦.

الشجاعة والحماسة، ويتركون زكريا يتحدث بمفرده أمام الملك فيضطر إلى الكذب وقول عكس ما اتفقوا عليه بأنهم يريدون أن يزوجوا الفيل حتى لا يبقى وحيدًا.

تحليل العلامات المسرحية:

١- الممثل:

يرى مارتن إسلن أن الممثل نفسه أيقونة يعمل كعلامة لإنسان، كما أن العلامات التي يستخدمها قد تكون هي نفسها إما أيقونية أو مؤشرية أو رمزية أو الثلاثة كلهم في آن واحد. ومن هذه العلامات الماكياج والملابس، وتعبيرات الوجه والإيماءات.(١)

يطرح سعد الله ونوس في هذه المسرحية قضية تحدث في أي زمان ومكان؛ لذلك لم يهتم بأسماء الممثلين واكتفى بتسمية البطل فقط "جابر" وهو اسم له دلالة لغوية مرتبطة بدوره في المسرحية. جابر من الجبر، عرفه ابن منظور في معجمه لسان العرب:"الجبر خلاف الكسر، جبر العظم والفقير واليتيم يجبره، والجبر أن نغني الرجل من الفقر أو تجبر عظمه من الكسر."(٢)

وفي قاموس معاني الأسماء نجد معنى اسم جابر: "اسم علم مذكر عربي، هو اسم فاعل بمعنى: المصلح: مجبِّر العظم المكسور، الخبر. معوِّض خسارة المرء من ماله الخاص، مساعد الفقراء، الآمر على فعل الشيء، المُلزم، كافل اليتيم والثكلى. والجابر (بالتعريف) هو الله. وقالوا لرغيف الخبز: أبو جابر. وأصل الفعل جبرَ، وهو من المفردات السامية القديمة التي تدل على القوة"(٣).

يبدو من معنى الاسم أن سعد الله ونوس اختار هذا الاسم تناسبًا مع الدور الذي يقوم به في المسرحية؛ حيث إنه يحاول إصلاح حال أهل القرية وجمعهم على كلمة رجل واحد؛ لينشلهم من الظلم والفقر الواقع عليهم ولا يحاولون دفعه عنهم.

(١) مارتن إسلن، مجال الدراما، ترجمة: سباعي السيد، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٢، ص ٨٢ بتصرف.

(٢) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، المجلد الرابع، مادة "جبر".

(3) www.almaany.com/ar/name/جابر

وقد كانت أغلب تعبيرات وجهه تضج بالحزن والغضب، كما كان يتحدث بنبرة صوت عالية، بخاصة إذا وجّه حديثه إلى أهل القرية المتقاعسين عن المطالبة بحقوقهم والساكتين على ظلم الفيل لهم.

أما باقي الممثلين فقد أطلق عليهم أرقامًا سواء أكانوا رجالاً أم نساءً، وهم يمثلون أهل القرية المظلومين المغلوبين على أمرهم، ويبدو أنه اختار الأرقام للإشارة إلى أنهم مجرد عدد ليس لهم قيمة. وكانت ترتسم على وجوههم تعبيرات الحزن والقهر والاستسلام؛ حيث إن وجوههم طوال المسرحية كانت مكسورة ناظرة إلى الأرض. وأخيرًا يأتي الملك والحارس اللذان ظهرا في المشهد الأخير.

حركة الممثلين على المسرح في المشهد الأول والمشهد الثاني كانت في أغلب الأحيان حركة دائرية؛ حيث إنهم كانوا يكملون كلام بعضهم البعض، فالكاتب المسرحي سعد الله ونوس كان يعتمد في مسرحياته على الأداء الجمعي أكثر من الأداء الفردي، فمثلاً في المشهد الأول عند حكي واقعة دهس الفيل للطفل والتي تعد الشرارة في تحرك أهل القرية كان كل ممثل يحكي جزءًا من الواقعة.

الملابس في هذه المسرحية كانت مناسبة لفكرة المسرحية، فالممثلون يرتدون ملابس مرقعة ومهترئة غير متناسقة الألوان للدلالة على الفقر المدقع الذي يعيشون فيه، على نقيض الحارس والملك.

٢- الكلمات:

تمثل الكلمات في المسرحية المفتاح لفهم الفكرة التي يريد الكاتب المسرحي إيصالها إلى القارئ، ويؤكد مارتن إسلن أهمية دور الكلمات في النص المسرحي قائلاً:" لأن العنصر الوحيد من الحدث

الدرامي الذي يترك أثرًا دائمًا للأجيال القادمة هو في العادة السجل المكتوب... النص من وجهة نظر النقاد والدارسين يعد العنصر الأساسي للدراما".[١]

التحليل اللغوي السيميائي لا يقتصر على التحليل النحوي للغة فحسب ولكنه تحليل تأويلي وظيفي إحالي أيضًا.

أولاً: العنوان:

سأبدأ بالعنوان لما له من أهمية كبرى في دلالة النص. يؤكد جميل حمداوي أهمية العنوان بالنسبة للنص قائلاً: "يعد العنوان من أهم العتبات النصية الموازية المحيطة بالنص الرئيس، حيث يساهم في توضيح دلالات النص، واستكشاف معانيه الظاهرة والخفية، إن فهمًا وإن تفسيرًا، وإن تفكيكًا وإن تركيبًا. ومن ثم فالعنوان هو المفتاح الضروري لسبر أغوار النص...كما أنه الأداة التي بها يتحقق اتساق النص وانسجامه، وبها تبرز مقروئية النص، وتتكشف مقاصده المباشرة وغير المباشرة. وبالتالي فالنص هو العنوان والعنوان هو النص، وبينهما علاقات جدلية وانعكاسية، أو علاقات تعيينية أو إيحائية، أو علاقات كلية أو جزئية..." [٢].

يحاول المتلقي استنطاق العمل الأدبي ومعرفة طبيعته وأهدافه من خلال العنوان؛ لذلك يجب على المؤلف اختيار عنوان مؤلفه بعناية شديدة؛ لأنه العتبة الأولى في تحليل النص حيث يقوم الباحث بتحليله بنيويًا ودلاليًا ووظيفيًا.

- تحليل العنوان (الفيل يا ملك الزمان) :

بنية العنوان جملة اسمية حذف منها الخبر، والخبر جملة فعلية مثل: يقتل أولادنا- يخرب مزروعاتنا.... وغيرها من المصائب التي ذكرها أهل القرية، يعقبها جملة إنشائية ندائية المنادى فيها مركب إضافي وهو الموجه له الخطاب. واختيار المركب الإضافي بإضافة الملك إلى الزمان "ملك الزمان" لتعظيمه وتفخيمه.

كما أنه عنوان ذو نمط ندائي يتناص مع المسرحية، فهو الجملة التي كان يقولها زكريا عند تدريبه للرجال قبل ذهابهم إلى الملك. وهذا التناص يفيد في ربط العمل بعنوانه. كما أن هذه الجملة هي محور المسرحية لأنها تكررت كثيرًا. وقد بدأ بالمطلوب أولاً ثم ثنَّى بالنداء على ملك الزمان.

أفاد غلبة المكون الفاعل على العنوان الخارجي أن العنوان أتى حاملاً لاسم حيوان هو سبب المشكلة، مما يدفع القارئ إلى طلب زيادة معلومات عما فعله هذا الحيوان. الحذف في العنوان وسمه بالغموض حيث لن يفهم القارئ مدلول هذا العنوان إلا بعد قراءة المسرحية أو مشاهدتها.

وظيفة العنوان في هذه المسرحية التعبير عما يؤرق ويزعج الشعب وهما الفيل وصاحبه ملك الزمان.

---

(١) مارتن إسلن، مجال الدراما، ترجمة: سباعي السيد، ص١٠٥.

(٢) جميل حمداوي، سيموطيقا العنونة، من موقع: http://www.almothaqaf.com.

ثانيًا: الحوار والإرشادات المسرحية:

يتكون النص المسرحي من الحوار والإرشادات المسرحية التي يستعين بها المخرج أثناء إخراج المسرحية فالحوار المسرحي مرتبط بموقف معين وعلامات غير لفظية مثل: (الحركة، ونبرة الصوت) وهي التي ينص عليها المؤلف المسرحي.

يؤكد مارتن إسلن هذا الكلام بقوله: "إن نصوص المسرحيات كما نعرفها اليوم تتضمن بطبيعة الحال بعض المؤشرات من النظم الدلالية الأخرى مثل: (الإرشادات المسرحية)، ويتألف النص الفرعي من الإرشادات المسرحية، في حين يحوي النص الرئيس تلك الكلمات التي ينطقها الممثلون فعلا على خشبة المسرح وبالتالي فإن النص الرئيس هو الجزء الوحيد من النص الذي يتاح للمتفرجين كمنتج المعنى، في حين يتجلى النص الفرعي على هيئة نظم أخرى غير لفظية Non Verbal".[١]

عن أهمية لغة الجسد Kinesics يتحدث ألين ستون –وجورج سافونا– قائلاً:" قراءة الجسد مهمة لابد أن يواجهها سيموطيقي المسرح كونها محورية بالنسبة لنظام العلامات المسرحي وإنتاج المعنى، ومثلما أن أسلوب الحوار الدرامي إشاري أساسًا، كذلك استخدام الجسد في التواصل المسرحي، فإن الإيماء الإشاري الذي يدل على الممثل وعلاقاته بخشبة المسرح ذو أهمية حاسمة بالنسبة للعرض المسرحي كونه الوسيلة الأولى التي يتحدد بها مظهر الجسد واتجاهاته المكانية في العرض، يتم تحقيق هذا التحديد (لأنا الآن هنا في هذا المكان) من خلال الإشارة الإيمائية واللفظية في الوقت نفسه. إن الممثل عندما ينطق بالحوار فهو يستخدم الجسد أيضًا للإشارة إلى علاقته بالعالم الدرامي فوق خشبة المسرح الذي يتم فعله الدرامي في إطاره".[٢]

اللغة أهم عنصر في المسرح؛ فهي التي تعرض الفكرة كما يمزجها الممثل بالأداء أثناء العرض، فاللغة وسيط بين الصوت والفكرة؛ لذلك سأحاول في هذا الجزء المزج بين التحليل اللغوي المكتوب في النص والمنطوق أثناء العرض لتوضيح ما يضيفه الأداء للمعنى.

فقد بدأت المسرحية بوصف ديكور المشهد الأول وهو:

"**المسرح فارغ، زقاق تحصره في الخلف بيوت بائسة يتراكم عليها القدم والأوساخ. جلبة بعيدة وراء المسرح ولولة امرأة تصرخ .أقدام تتراكض.**"

جاء الوصف معبرًا عن الحالة البائسة التي يعيشها أهل المكان وقد دعمها العرض أيضًا بالملابس التي يرتديها الممثلون، فهي ملابس ممزقة مرقعة غير نظيفة، ثم يبدأ الحوار برجل يقول :

"**الرجل: لا حول ولا قوة الا بالله العلي العظيم ،(فترة) لا حول ولا قوة الا بالله العلي الـ**".

---

(١) مارتن إسلن، مجال الدراما، ترجمة: سباعي السيد، ص١٠٥.
(٢) ألين ستون– جورج سافونا، المسرح والعلامات، ص ١٦٤، ١٨١.

أضاف العرض بعد ذلك جملة "إيه اللي حصل ده"، وهو استفهام باللغة العامية حيث استبدل بأداة الاستفهام "ماذا" "إيه"، واستبدل باسم الموصول "الذي" "اللي"، وباسم الإشارة "هذا" "ده"، وهو استفهام مجازي الغرض منه التعجب والاستنكار، كما أنه إشارة إلى المصيبة التي حدثت وبدأت بها المسرحية.

الرجل ١: أعوذ بالله من الشيطان الرجيم.. وأين حدث ذلك؟

الرجل ٢: قرب دكان أحمد عزت. هناك لا يخلو الزقاق أبدا من الأولاد.

الرجل ١: كنت موجودًا؟

الرجل ٢: جئت تمامًا بعد وقوعه. سمعت صراخًا يذبح القلب فركضت أسأل عن الخبر. يا ويل أمه!

الرجل ٣: منظر يفتت الكبد. رأيته بعيني يصير عجينًا من لحم ودم. داس على صدره بل في أسفل الصدر. رأيت بعيني كيف انبعج بطنه واختلطت أحشاؤه بتراب الزقاق.

الرجل ٤: يا لطيف.

الرجل ٣: أقسم أنه لم يبق لجسمه شكل. كتلة مغموسة من اللحم والدم. اللهم أبعد عنا البلى. يدور رأسي كلما تصورت منظره، لملموه من الزقاق كما تلم البيضة المكسورة.

الرجل ٢: يا ويل أمه!

يأتي بعد ذلك وصف أداء الممثلين لتسهيل إخراجه مسرحيًا، وجاءت فيه الجمل فعلية لأنها تصف حركات الشخصيات على خشبة المسرح. ثم بدأ الحوار بجملة اسمية (الخبر صحيح).

تحكي الشخصيات بعد ذلك ما حدث من الفيل الذي داس على الطفل، ولكن الحكاية لم تأت على لسان شخصية واحدة وإنما ألقى الرجل١ سؤالا يستفسر به عن مكان حدوث هذه المصيبة.

استخدم الحاكي العديد من الصور البلاغية للتعبير عن فداحة الأمر وعظم المصيبة، مثل: "سمعت صراخًا يذبح القلب" حيث صور صراخ الطفل بسكينة تذبح، حيث حذف المشبه به وأتى بشيء من لوازمه. ومن هذه الصور أيضًا "منظر يفتت الكبد"، حيث شبه المنظر بمرض يفتت الكبد من هوله وفداحته. وأخيرًا "لملموه من الزقاق كما تلم البيضة المكسورة" تشبيه شكل الطفل بعدما داس عليه الفيل، وكل هذه الصور إشارة إلى قوة الفيل وسيره في الأرض دون النظر إلى ما يدوس عليه. كان وجه الرجل الذي يحكي في حالة ذهول يدور على الواقفين يحكي لهم ما رآه بعينيه.

وقد تكررت عبارة "يا ويل أمه" على لسان الشخصيات أكثر من مرة؛ إشارة إلى العذاب والألم الذي ستعيش فيه الأم بعد فقدان ابنها بهذه الطريقة. كانت الشخصيات أثناء العرض تروي ما حدث وهم في حالة انفعال شديد؛ حيث كانت أيديهم مفرودة وصوتهم عال، وقد كان الحكي بجمل فعلية تعبر عن قوة الحدث مثل: (داس – يصير عجينًا – انبعج بطنه – اختلطت أحشاؤه).

الطفلة: أمي.. ولماذا داسه الفيل؟..

المرأة ١: من يعرف يا ابنتي.! نصيبه.

المرأة ١: أجارنا الله. أجارنا الله. تأتي الأم لتنادي ابنها فتلم جثته من الطريق.

الرجل ٢: مصيبة تنهد لها الجبال.

(تدخل امرأة عجوز وهي تولول بصوت حاد وتضرب بقبضتها على صدرها)

المرأة ٣: آه.. يا ويلي.. يا ويلنا جميعا.. لا أمان على طفل ولو وضعته في بؤبؤ العين.

يبدأ الحوار هنا بسؤال ينم عن براءة الأطفال، فالطفلة هنا تتسائل عن سبب دوس الفيل للطفل، وقد جاء رد الأم على الطفلة غامضًا لأنها بكل بساطة لا تعرف السبب.

كما تكثر الجمل الخبرية لفظًا الإنشائية معنى مثل: "الله يساعدها – أجارنا الله" وغيرها من الجمل التي تدل على قوة المصيبة وأنهم لا حول ولا قوة لهم.

ومن الاستعارات الدالة على عظم المصيبة وكبر أثرها عليهم (مصيبة تنهد لها الجبال) إشارة إلى قوة المصيبة وزلزلتها لهم.

أما قول المرأة العجوز "لا أمان على طفل ولو وضعته في بؤبؤ العين" فأسلوب قصر يتضمن استعارة إدراكية تشير إلى استحالة وجود الأمان مع وجود الفيل الذي يعيث في الأرض فسادًا.

المرأة٣: ولا أحد يجرؤ على الكلام...

الرجلان ٣و ٥: الكلام!

المرأة ٢: لا أمان علي رزق أو حياة.

المرأة3: ولا أحد يجرؤ علي الكلام.

الرجلان 3و ٥: الكلام!

الرجل ٤: بدأت النسور تخرف.

الرجل2: (يهز رأسه) كأن االكلام سهل.

الرجل4: لا تعرف ما تقول.

الرجل3: هذا فيل الملك يا امرأة.

كررت السيدة العجوز جملة (لا أمان. لا أمان على شيء) أكثر من مرة أثناء الحوار، تكرار النفي هنا يشير إلى أنهم في حال يرثى لها، فهم لا يأمنون على أنفسهم ولا على أرزاقهم من فيل الملك الذي يفعل بهم ما يريده دون أن يتمكن أحد من إيقافه، ولكن ما نلاحظه هنا من كلام النساء وردود الرجال عليهم أن النساء أشجع من الرجال.

المرأة٣: (تعلو ولولتها) لا أمان. لا أمان على شيء.

الرجل3: كفى ولولة يا امرأة.

الرجل7: على مد عمرى رأيت كثيرًا من الفيلة، لكل ملك فيله، ولكن حتى الآن لم أر كهذا الفيل شرًا وغطرسة.

الرجل8: لا يمر يوم دون أن نرى لونا من أذاه.

الرجل3: احذروا..

الجملة الاسمية "لكل ملك فيله" تقدم بها الخبر على المبتدأ لإفادة العموم والشمول ولإرساء قاعدة أن كل ملك له أداته لظلم الناس، والفيل هنا رمز لهذه الأداة فلا يشترط أن تكون الأداة فيلاً.

(يدخل زكريا– شاب نحيل عصبي الوجه، عيناه محتقنتان بالغضب– ومعه رجال آخرون).

زكريا: (الصوت عنيف وساخط) ما هذا؟ حالة لا تطاق، ولا تحتمل (يلتفت إليه الجميع بخشية وحذر) ألا يكفينا ما نحن فيه فقر وعذاب.

الرجل ١: مظالم وأعمال سخرة.

الرجل ٢: الله يبصر...

زكريا: أوبئة..

الرجل ١٢: مجاعات..

زكريا: ضرائب تفوق كسبنا الهزيل.

الرجل ٥: ربكم بصير.

الرجل ٧: يتعب اللسان لو بدأنا الحديث عن همومنا.

زكريا: وفوق الحمل يجيئنا هذا الفيل..

المرأة ٣: (مولولة) لا أمان.. لا أمان على شيء.

زكريا: يلذه الشر كالغذاء.

الرجل ٧: كل يوم ضحية.

الرجل ١: وكل يوم مصاب.

هذه الفقرة من المسرحية كتبها سعد الله ونوس بطريقة إخراجية، فقد وصف شكل الشاب زكريا وصفًا يعبر عن طبيعته ومدى انفعاله من هذه المصيبة التي ألمت بهم، فهو سيكون الشرارة التي ستغير موقف الرجال من الخنوع والاستسلام إلى الاتفاق على إبداء اعتراضهم على ما يحدث لهم من هذا الفيل. وقد دعَّم العرض هذه الفكرة بأنه أدخل زكريا من ناحية المتفرجين حتى يشعر المشاهدين أنه واحد منهم.

إذا نظرنا إلى طبيعة الحوار في هذا المقطع المسرحي نجد أنه حوار جماعي حيث يذكر كل فرد مصيبة من المصائب التي تحيط بهم من كل ناحية، وهذه إشارة إلى أن هذه المصائب تحدث لهم جميعًا، وزاد عليها الفيل.

يصف زكريا الفيل باستعارة معبرة "يلذه الشر كالغذاء"، أي أنه يستمتع بفعل الأفعال الشريرة وكأنه يستلذ بالأكل. كما أفاد الرابط "كل" العموم والشمول للدلالة على كثرة المصائب التي يقوم بها الفيل.

وقد جاء أسلوب القصر في جملة (ما بقي في البلدة كلها إلا النخيل المعمر القوي) إحالة إلى أنه لم يسلم منه سوى العواجيز الجالسين في بيوتهم.

ثم اتخذ الواقفون شكل نصف دائرة الرجال فيها ناكسو الرءوس إشارة إلى قلة الحيلة.

زكريا: يلذ له الشر ويسره. كلما عاث في الأرض فسادًا ازداد شراهة. أتعرفون تلك المخلوقات المصاصة للدماء. كلما تكاثرت ضحاياها ازدادت عطشًا للدم. مزيدًا من الدم.

(يقسو صوته أكثر) مزيدًا من الدم.. مزيدًا من الدم..

أصوات: (جزعة، ومشوشة) تلطف بعبادك وارحم.

حلمك يا قدير يارب.

يا جماعة.. أراكم تنسون أنه فيل الملك.

استخدم زكريا أثناء حديثه الرابط الإضافي "كلما" للإشارة إلى تكرر حدوث الأفعال السيئة والمؤذية من الفيل كما أنها تفيد التأكيد والعموم. ثم أتى باستعارة إدراكية شبه فيها الفيل بمصاصين الدماء الذين يعطشون للدم كلما شربوا منه، كرر عبارة (مزيدًا من الدم) بصوت بائس باكٍ كناية عن قلة حيلته، وللإشارة إلى عدم اكتفائه من المصائب والدم والخراب الذي يحدث كلما سار في القرية.

الرجل ٥: الصبر مفتاح الفرج.

زكريا: والا نصبر!

أصوات:(مبعثرة، ومتتابعة) حتى يفرجها الله.

زكريا: نولد ونموت وأعمارنا ليست إلا انتظارًا للفرج. صبرنا على الفقر.

الرجل11: صبرنا على الضرائب والأوبئة.

الرجل7: صبرنا على المظالم وأعمال السخرة.

تكررت كلمة "الصبر" في هذا المقطع الحواري بكل مشتقاتها إشارة إلى قلة الحيلة والعجز الذي يشعرون به من هذا الفيل، فقد جاءت مصدرًا وفعلاً ماضيًا ومضارعًا.

ابتعد بعد ذلك باقي الرجال عن زكريا علامة على التنصل مما يقول، وهذا بالطبع يوضح مدى الخوف والرعب الذي يشعرون به، حتى أنهم اقتصروا في كلامهم على الدعاء والأمثال التي تدل على الخيبة والعجز وقلة الحيلة، فالدعاء فيه تورية؛ حيث إنها تبدو ظاهريًا تنصلاً من مواجهة الملك، لكنه في الحقيقة لجوء إلى الله من الملك، مثل:

أصوات: ياربي عفوك.

-لايصيبكم إلا ما كتب عليكم.

-العين بصيرة واليد قصيرة.

-يدبرها الله

بدأ الرجال بعد ذلك يتساءلون عما يمكنهم فعله لمواجهة هذا الظلم، فأجابهم زكريا بأن يذهبوا إلى الملك ويشكو أمرهم له، وهنا حدث الانقسام بين الرجال ما بين مؤيد ومعارض وظهر هذا الانقسام على خشبة المسرح. كما ظهر هذا الانقسام في الجمل التي قيلت بعد ذلك حيث حاول البعض إحباط هذه الفكرة بدعوى أنهم لن يسمحوا لهم بدخول القصر، في حين رأى البعض الآخر أنهم لن يخسروا شيئًا إذا حاولوا. ثم بدأ بعض الرجال يطلقون الشائعات التي يسمعونها عن مدى حب الملك لفيله، حتى أنه كاد يطلق امرأته لأنها لم تعامل الفيل جيدًا.

جاءت هذه المبالغات في صورة جمل فعلية؛ للتهويل والتخويف وإثنائهم عن الموافقة على ما يريده زكريا، يبتعد عنه الرجال الواقفون على خشبة المسرح مما أدى إلى انفعال زكريا عليهم.

الرجل ٥: كاد الملك أن يطلق زوجته الملكة لأنها لم تترفق بالفيل.

زكريا: (صارخا) مبالغات.. مبالغات لا معنى لها.

الرجل3: تقول مبالغات.. وكأنك لا تعيش في هذه المدينة.

زكريا: (يسيطر صوته على الضجيج) بل أعيش فيها. من منكم رأى الملك يطعم فيله بيده، أو يشرف على حمامه بنفسه؟ بالتأكيد لا أحد. ربما كان يحبه. لا أقول لا. كل الملوك يحبون فيلتهم غير أنكم تبالغون في تصوير الأمور.

بدأ زكريا الواقف بمفرده حديثه بـ (بل) وهو رابط حجاجي ليدافع به عن نفسه من اتهام بعض الرجال له بأنه لا يعيش في هذه المدينة ولا يشعر بأهلها، ثم طرح عليهم سؤالاً استنكاريًا أجاب عنه بنفسه، وأخيرًا أقر قاعدة بالرابط "كل" الذي يفيد التعميم والشمول.

وقد كان لهذا الانفعال أثر إيجابي في باقي الرجال حيث إنهم بدأوا يعودون مرة أخرى إلى الوقوف بجانبه وسرد المصائب التي تحدث لهم بسبب الفيل. وهنا يبدأ زكريا مرة أخرى في إثارة حماستهم بالحديث عن فقدان الأولاد وضياع الأرزاق.

زكريا: من يريد أن يكون ابنه الضحية الآتية، يلمه من الطريق بلا هيئة؟

أصوات: بعدا للشر.

زكريا: (إلى الرجل الثالث) أنت مثلا. ألا تبالي لو فقدت واحدًا من أولادك؟

الرجل ٣: (مرتبكا) لا أبالي! من قال ذلك. لهم عيني وروحي. (مترددًا) لكن..

زكريا: أرزاقكم! أيستوي عندكم خرابها؟

أصوات: يستوي!

- من أين نعيش؟

- **البقية الباقية.**

طرح زكريا على الرجال استفهامات تعجبية استنكارية، يثير بها حماسة الرجال ليتمكن من إقناعهم بالذهاب إلى الملك والشكوى من الفيل. وانتهى المشهد الأول بمنظر الرجال يقفون بجوار زكريا أمام الجمهور وقفة رجل واحد.

ننتقل بعد ذلك إلى المشهد الثاني وهو عبارة عن باحة عامة يوزع فيها زكريا ورقًا على الواقفين من الرجال والنساء الذين يبدو عليهم الحماسة، ثم يبدأ في تنظيمهم وتوجيههم إلى الطريقة الصحيحة التي سيقفون بها أمام الملك. ويشرح لهم ماذا سيفعلون عندما يقفون أمام الملك مقرنًا شرحه بأداء تمثيلي. فعند قوله "كما قلت لكم مرارًا وتكرارًا" يوجه إصبعه إليهم للتأكيد على أهمية ما يقوله.

يبدأ زكريا في قول الجملة التي تعد الإشارة إلى الباقين بأن يبدأوا حديثهم، ولكنهم في البداية تكون أصواتهم مختلطة غير مفهومة دلالة على عدم اتحاد الكلمة، ومع المحاولة لأكثر من مرة تبدأ أصواتهم في الانتظام والاتحاد. ويظهر هذا الاتحاد في وقفتهم على المسرح حيث يقفون وقفة نصف دائرية على المسرح، وزكريا يوجههم ونظره ويده إلى الجمهور. وقد تكررت عبارة "الفيل يا ملك الزمان" على لسان زكريا أكثر من مرة؛ لأنها الافتتاحية التي سيبدأ بعدها باقي الممثلين قول كل ما فعله الفيل بهم من تخريب وتدمير وسفك للدماء. وتظهر على يديه علامة الاتحاد والتجمع.

وأخيرًا يأتي المشهد الثالث حيث يتغير الديكور للمرة الثالثة، يتجمع الممثلون أمام القصر منتظرين ظهور الحارس والسماح لهم بالدخول إلى قصر الملك، وكانت وجوههم يظهر عليهم الارتباك والخوف والقلق، ثم يدخل الحارس حاملاً عرش الملك، وينظر إليهم نظرة ملؤها الاحتقار ويحدثهم بلهجة آمرة، محذرًا إياهم من فعل أي شيء يزعج الملك.

يقف الممثلون بعد ذلك وراء الحديد الذي يفصل بينهم وبين الملك، وكأنهم محبوسون يرتعشون من الخوف، يديرون ظهورهم للملك حتى لا ينظروا إلى وجهه مباشرة. يسألهم عن سبب مجيئهم.

ثم يبدأ زكريا بقوله الجملة المتفق عليها "الفيل يا ملك الزمان" فلا يردون عليه، فظل يرددها مرة تلو الأخرى وهم صامتون لا يتحدثون، ويبدو عليهم الانكسار والخوف.

حتى يئس منهم واضطر إلى تغيير كلامه بأنهم يريدون تزويج الفيل حتى لا يبقى وحيدًا، وتتوالد المصيبة فتصبح مصائب، وهذه نتيجة الصمت في وجه الظلم. وهنا ينزل زكريا إلى الجمهور موجهًا حديثه إليهم وهو يبكي في انكسار، وتظهر على وجهه علامات القهر والحزن.

وتنتهي المسرحية بقول الممثلين:

الجميع: هذه حكاية.

ممثل ٥: ونحن ممثلون.

ممثل ٣: مثلناها لكم لكي نتعلم معكم عبرتها.

ممثل ٧: هل عرفتم الآن لماذا توجد الفيلة؟

ممثل ٣: هل عرفتم الآن لماذا تتكاثر الفيلة؟

ممثل ٥: لكن حياتنا ليست إلا البداية.

ممثل ٤: عندما تتكاثر الفيلة تبدأ حكاية أخرى.

الجميع: حكاية دموية عنيفة.

إذا نظرنا إلى الإرشادات المسرحية التي كتبها سعد الله ونوس في نصه المسرحي كانت شديدة التفصيل، فقد كتب هذا النص القصير في صفحاته الكثير في تفاصيله وكأنه يكتب وثيقة تاريخية ستعيش على مر العصور، راعى فيها أن تكون الإرشادات المسرحية واضحة للمخرج الذي سيخرج هذا العمل إلى النور.

نلاحظ من خلال الصور التي صاحبت النص الحواري أن الممثلين في أول المسرحية كانوا في حالة غضب فكانت أصواتهم عالية غاضبة، ثم بدأوا يتراجعون عن هذا الانفعال خوفًا من الملك فخفتت أصواتهم ونظرت رءوسهم إلى الأرض حتى ظهر البطل زكريا الذي ظل يحرضهم ويشجعهم على مقابلة

الملك والحديث معه عن الفيل، فعلت أصواتهم مرة أخرى، وتجمعوا واشتدت قاماتهم، وأخيرًا عندما وجدوا أنفسهم أمام الملك مرة أخرى ذهبت أصواتهم تمامًا وانكسرت رءوسهم وافترشوا الأرض.

٣- **المرئيات والصوتيات**[١]:

سأتحدث هنا عن ثلاثة عناصر:

أولاً: الديكور:

يذكر د. رضا غالب أهمية الديكور أثناء العرض المسرحي قائلًا: "الصورة السينوغرافية للديكور تحدد مكان الحدث وزمنه فإن مكان الأحداث أيضًا يحتم مسارًا معينًا ومختلفًا على الحوار بين نفس الشخصيات. كما أن الديكور قد يشي بالبعد النفسي للشخصيات المتحركة داخله... وعلاقة الممثل بالديكور تكشف طبيعة الدور مسرحيًا من الناحية النفسية والفكرية أثناء حركة الممثل في مكان وزمان المسرحية"[٢].

تغير الديكور في هذه المسرحية ثلاث مرات المرة الأولى في المشهد الأول وكان الديكور عبارة عن زقاق فقير به بيوت قديمة متهالكة إشارة إلى الحالة المادية الضحلة التي يعيشونها.

أما المشهد الثاني فقد اتسم فيه الديكور بالبساطة الشديدة حيث كان عبارة عن باحة عامة يظهر عليها أثر الفقر، فالحوائط فيها بالية مرقعة تشير إلى الإهمال الشديد.

وأخيرًا المشهد الثالث في قصر الملك حيث عرش الملك ووراءه الحرير وأمامه سياجان من الحديد يقف خلفهما أفراد شعبه.

ثانيًا: الإضاءة:

يذكر د. رضا غالب أهمية الإضاءة في العرض المسرحي قائلاً: "الإضاءة كأحد نظم العلامات في سينوغرافية الصورة المسرحية، فإنها تعمل على تأكيد الممثل عما حوله (علامة، مؤشر) لإبراز أهمية الدور الذي يقوم به... أي أن الإضاءة تخلق المناخ النفسي للموقف المسرحي وتعد المتفرج تلقائيًا له دون تصنع بمعنى أن يتجاوب مع الموقف".[٣]

---

(١) هذا العنصر يطلق عليه في علم المسرح "سينوغرافيا" الذي يعرفه د.جميل حمداوي بأنه:" فن متكامل في عناصره يقوم على نقل المجرد وتحويله إلى واقع عن طريق التجسيد وإعادة الخلق. ومن ثم فالسينوغرافيا في المسرح تعتمد على تحقيق رؤية متكاملة في عناصر الإضاءة والصوت والديكور والملابس بالقدر نفسه لتكامل وتداخل جهود مصمميها مع المخرج والمؤلف لخلق فضاء خاص للعرض ينقله من مجرد تجسيد النص إلى إعادة خلقه من جديد داخل رؤية تتشابك فيها الفنون التشكيلية مع الفنون المسرحية". من موقع: aliya.wordpress.com/الديكور-والسينوغرافيا/السينوغرافيا-المسرحية/

(٢) د. رضا غالب، الممثل والدور المسرحي، أكاديمية الفنون، ٢٠٠٦، ص ١٨٦.

(٣) المرجع السابق، ص ١٩٢.

كانت الإضاءة في المشهد الأول والثاني إضاءة ضعيفة علامة على الإهمال والفقر، وأحيانًا يسلط الضوء على الشخصية المتحركة التي تتحدث، كما حدث مع زكريا في المشهد الثاني أثناء تدريبه لهم على ما سيقولونه أمام الملك. أما في المشهد الثالث فكانت الإضاءة قوية في قصر الملك.

ثالثًا: الموسيقى:

تؤدي الموسيقى دورًا مهمًا في تحديد الجو العام للمسرحية، ولأن الجو العام لمسرحية "الفيل يا ملك الزمان" ثابت تقريبًا طوال العرض، فقد اختار المخرج موسيقى تصويرية تشبه الجرس الذي يدق للإشارة إلى أمر جلل متوقع حدوثه.

خاتمة:

توصل البحث إلى عدد من النتائج أهمها:

١. يعد المسرح أنسب مادة للتحليل السيميولوجي لتنوع علاماته، كما أن المسرح محاولة لتمثيل الواقع الخارجي الذي نعيشه؛ لذلك تعد السيميولوجيا خير وسيلة لفهم هذا العالم.

٢. سيميائية المسرح تجعل منه رمزًا يصلح لأي زمان ومكان.

٣. غلب الأداء الجماعي على الأداء الفردي في المسرحية، حتى في الحركة كانوا يتحركون كأنهم شخص واحد يفكر بعقلية واحدة.

٤. وُفِّق سعد الله ونوس في اختيار اسم بطل مسرحيته.

٥. العنوان المفتاح لفهم أي نص، فهو الرسالة الأولى التي يتلقاها المتلقي.

٦. أفاض سعد الله ونوس في الإرشادات المسرحية المصاحبة للحوار المسرحي، وفي الوصف قبل الحوار المسرحي جاء دورها ممثلاً في توضيح الفكرة وتدعيمها وتأكيدها.

٧. الكلمات هي أهم عنصر في النص المسرحي، وقد اتسم الحوار المسرحي عند سعد الله ونوس بعدد من السمات منها:

- ✓ كثرة استخدام الأفعال للوصف والحكي.
- ✓ كثرة الصور البلاغية مثل: الاستعارة والكناية؛ للإشارة إلى معانٍ لا يمكن التعبير عنها بالكلام المباشر.
- ✓ كثرة الجمل الخبرية لفظًا الإنشائية معنى خاصة عند الدعاء.
- ✓ تكرار الجمل مثل "لا أمان على شيء"، و"الفيل يا ملك الزمان" للتأكيد وتدعيم الموقف.
- ✓ كثرة استخدام الأمثال الشعبية للدلالة على قلة العجز والحيلة.

٨. دعمت الإشارات الجسمية كلام الممثلين سواء أكانت باليد أم بالقدم أم بالرأس.

٩. اتسم الديكور بالبساطة تماشيًا مع فكرة المسرحية.

قائمة المراجع والمصادر:

المصدر:

✓ سعد الله ونوس، الفيل يا ملك الزمان، دار الآداب، بيروت، د.ت.

المراجع:

أولًا: الكتب:

١.ألين ستون وجورج سافونا، المسرح والعلامات، ترجمة: سباعي السيد، أكاديمية الفنون، ١٩٩٦.

٢.آن أوبرسفيلد، قراءة المسرح، ترجمة: مي التلمساني، مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون، د.ت.

٣.د.رضا غالب، الممثل والدور المسرحي، أكاديمية الفنون، ٢٠٠٦.

٤.سيزا قاسم– نصر حامد، مدخل إلى السيموطيقا (مجموعة أبحاث)، دار إلياس العصرية، ١٩٨٦.

٥.مارتن إسلن، مجال الدراما، ترجمة: سباعي السيد، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٢.

٦.د. محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٣.

٧.ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، المجلد الرابع.

٨.هاني سلام، سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦.

ثانيًا: مواقع الانترنت:

١.باتريس بافيس، قضايا السيميولوجيا المسرحية، ترجمة: محمد العماري، علامات، العدد ١٦، من موقع: saidbengrad.free.fr/al/n16/pdf/9-16.pdf.

٢.جاب الله أحمد، العلامة والعمل المسرحى، الملتقى الثالث "السيمياء والنص الأدبي"، من موقع: dspace.univ-biskra.dz:8080/jspui/bitstream.

٣.جميل حمداوي، سيميوطيقا العنونة، من موقع: http://www.almothaqaf.com.

4. www.almaany.com/ar/name.

5. Arthur Asa Berger , Cultural Criticism: Semiotics and Cultural Criticism, from: http://www.dartmouth.edu.