دار المنظومة
DAR ALMANDUMAH
الرواد في قواعد المعلومات العربية

العنوان:	دلالات في الدراما العربية
المصدر:	علامات في النقد
الناشر:	النادى الأدبى الثقافي بجدة
المؤلف الرئيسي:	حبيب، سامية
المجلد/العدد:	مج 9, ج 35
محكمة:	نعم
التاريخ الميلادي:	2000
الشهر:	مارس
الصفحات:	307 - 336
رقم MD:	208140
نوع المحتوى:	بحوث ومقالات
قواعد المعلومات:	AraBase
مواضيع:	المناهج النقدية، الدراما العربية، الأدب العربي، النقد الأدبي، الدراما الشعرية، البنيوية، علم العلامات، السيميولوجيا، التراث العربي
رابط:	http://search.mandumah.com/Record/208140

© 2021 دار المنظومة. جميع الحقوق محفوظة.
هذه المادة متاحة بناء على الإتفاق الموقع مع أصحاب حقوق النشر، علما أن جميع حقوق النشر محفوظة. يمكنك تحميل أو طباعة هذه المادة للاستخدام الشخصي فقط، ويمنع النسخ أو التحويل أو النشر عبر أي وسيلة (مثل مواقع الانترنت أو البريد الالكتروني) دون تصريح خطي من أصحاب حقوق النشر أو دار المنظومة.

دلالات في الدراما العربية

سامية حبيب

مقدمة :

يحتاج أدبنا العربي إلى إعادة قراءة في ضوء المناهج النقدية الحديثة، تلك المناهج التي صدرت في الغرب الأوروبي وترجم الكثير منها إلى لغتنا العربية . وحاول بعض الباحثين الجادين إفادة أدبنا منها في دراسات جادة وهامة .

إن ملاحقة تطور المدارس الجديدة في النقد تحقق غايتين :

أولاهما : تجديد النظرة للأدب العربي قديمه وحديثه في ضوء تطبيق ما جدّ من نظريات أو أساليب نقدية ، من شأنها أن تكشف ما خفي في مسيرته الطويلة ، فنضع أيدينا على أماكن القوة والضعف ، مواطن الجمال والقبح ، أي الوقوف على صورة كاملة لهذا الأدب .

ثانيهما : تغذية الناقد العربي بأدوات جديدة تقوي من ثقافته العلمية وتقدم مجالاً مفتوحاً للتطوير والتعديل وفقاً لحاجة الأدب العربي .

وتحاول هذه الدراسة ، وهي جزء من كل كبير يدرس الدراما الشعرية قديمها وحديثها ، تطبيق منهج من المناهج الحديثة وهو البنيوية وخاصة في إحدى التجليات التي انبثقت عنها وهو " علم العلامات " أي السيميولوجيا .

أولاً : علم العلامات .. مدخل منهجي :

كان العالم اللغوي فرديناند دي سوسير (١٨٥٧ - ١٩١٣) أول

من دعا إلى نشأة علم مستقل سماه سيميولوجيا ، ويقصد بـــه " العلـم الذي يدرس حياة العلامات داخل إطار المجتمع "[١]، أي أن علم العلامات يهتم بدراسة حياة العلامة في البيئة الاجتماعية على أن يوضـــح " مـا تتكون منه العلامات ، وما هي القوانين التي تحكمها "[٢] على حين يرى " ميشيل فوكو " في كتابه (الكلمات والأشياء – ١٩٦٦)، أن السيميوطيقا هي "العلم الذي يدرس سائر ظواهر الثقافة بوصفها أمـاكن العلامـات ، وتحديد خصائصها ، وفهم العلاقة بينها وبيـن القوانيـن التـي تحكـم فاعلها"[٣]. ويرى العالم الإيطالي " إمبرتو إكو " أن الســيميوطيقا هـي "العلم الذي يدرس سائر ظواهر الثقافة بوصفها أنظمة للعلامات، قائمـة على فرضية مؤداها، أن ظواهر الثقافة جميعها ما هي – في الواقـع – سوى أنظمة من العلامات ، بمعنـى " أن الثقافـة هـي فـي جوهرهـا اتصال"[٤]. على أن الخلاف بين المصطلح الفرنسي (سيميولوجيا) الـذي أرساه فرديناند دي سوسير في الكتابات الفرنسية ومصطـح (سيميوطيقا) الذي ارتبط بالتيار المعارض الأنجلوسكسوني ، قد حسم في أن المصطلحين مترادفان ، ويعنيان شيئاً واحداً وهو " علم العلامات "[٥]، وقد حدد أ. ج. جريماس " الفارق الذي يميز بين المصطلحين في اللغـة الفرنسية ، بأن سيموطيقا يحيل إلى الفروع ، أي إلـى دراسـة أنظمـة العلامات المختلفة ، أما سيميولوجيا فينطبق على الهيكل النظري للعلم"[٦] أي أن " سيميولوجيا " مصطلح ومفهوم يهتم بالكليـات ، بينمـا تهتـم السيميوطيقا بالدقائق التي تكون هذه الكليات، وتصل إلى القوانين التـي تحكم العلاقة بين هذه الدقائق أو التفاصيل أو الجزئيات ، حتى تتكون بها صورة عامة أو هيكل شامل .

وبدءًا يكون الإنجاز الذي قدمه هذا المنهج ، هو وصـف المـادة الأدبية وتحويلها إلى عناصر والكشف عن البنية أو البنى المكونة لها . إن هناك وجهاً آخر للخلاف بين " سيميوطيقا " المصطلح الذي تبناه " تشارلز

سوندرس بيرس " (١٨٣٩ - ١٩١٤)، الفيلسوف الأمريكي وبين سيميولوجيا " سوسير " في معنى العلامة والنظر إليها. فسوسير يقصر العلامة على العلاقة بين الدال والمدلول ، في حين يضيف بيرس إلى هذه المصطلحات ما يسميه الممثل أو المفسر ، أي فكرة المرجع ، بمعنى الواقع الذي تشير إليه العلامة المفسرة .

إن " بيرس " يرى أن " الشيء لا يصبح علامة إلا عندما يقوم بتصوير شيء آخر يسمى موضوعه "[٧]. إن العلامة مفهوم أساسي في السيميوطيقا ، ذلك أنها تمثل شيئاً آخر تستدعيه في الوعي أو الذاكرة وتلعب الدور البديل له ، أي أن العلامة شيء يحل محل شيء آخر ، ويكون واضحاً أو معروفاً للمستقبل أو المتلقي لهذه العلامة مما يجعله يفك العلاقة المشفرة بينهما . تقول " آن أوبرسفلد " أن " يعتبر سوسير العلامة عنصراً دالاً مكوناً من جزئيتين لا يمكن الفصل بينهما فعلياً هما الدال ، أي الصورة السمعية والمدلول ، أي المفهوم "[٨]، إن العلامة ليست هي الدال والمدلول على حدة ، بل العلامة هي العلاقة القائمة بينهما من ناحية ، وبين الوعي الجماعي وصورة العالم من ناحية أخرى. إن مصطلح الدلالة يعني عند دي سوسير المعنى الكلي للشيء، بكل ما يتولد عنها من تصورات وصور .

ويذهب " بيرس " في تعريفه للعلامة أو المصورة في أنها (هي شيء ينوب لشخص ما عن شيء ما ، من وجهة ما وبصفة ما ، فهي توجه لشخص ما ، بمعنى أنها تخلف في عقل ذلك الشخص علامة معادلة، أو ربما علامة أكثر تطوراً ، وهذه العلامة التي تخلفها نسميها مفسراً ، للعلامة الأولى ، إن العلامة تنوب عن شيء ما ، وهذا الشيء هو موضوعاتها[٩]. وترى " نهاد صليحة " أن هناك اتجاهين في تعريف العلامة (الأول يركز على الأبنية العلامية المتداخلة والمتشابكة، باعتبارها أنظمة مولدة للمعنى في انفصال عن الواقع الذي ترتبط به

ارتباطاً تعسفياً ، والثاني يركز على عملية إنتاج الدلالة في علاقتها بالموقع الثقافي والتاريخ والعقائد ، بل والفسيولوجي للذات (المتحدثة)[١٠]، يعد الاتجاه الثاني في تفسير العلامة ، أحد أهم الاتجاهات النقدية التي تطورت ، نظراً لأهميته في ربط العلم الأدبي بالمعطيات الاجتماعية والثقافية ، وربما السياسية المحيطة به .

يمكن تقسيم العلامات إلى ثلاث ثلاثيات[١١]:

أولاً : وفقاً لماهية العلامة في ذاتها ، وذلك باعتبارها إما مجرد نوعية ، أو باعتبارها وجوداً حقيقياً ، أو باعتبارها عرفاً عاماً .

ثانياً : وفقاً لعلاقة العلامة بموضوعاتها فيما إذا كانت هذه العلاقة ترجع إلى طبيعة العلامة نفسها، أم ترجع إلى الرابطة الوجودية والموضوعة ، أم ترجع إلى الرابطة بين العلامة والمفسرة .

ثالثاً : وفقاً لتصوير المفسرة للعلامة ، إما باعتبارها علامة على أمور احتمالية، أو علامة على أمور واقعية ، أو علامة على أمور عقلية .

فإذا كان العنصر الأول يرصد ماهية العلامة باعتبارها قيمة لذاتها ، وفي وجودها الخاص ، ثم بما تمثله لدى الجماعة باعتبارها عرفاً لا قانون له ، لكنها حين تكون عرفاً فتستمد قوة أكبر من قوة القانون ، أما تحليل طبيعة العلامة ، فيعتمد على العلاقات التي تربطها بالوجودي يمنحها السير في سياق خاص ومحدد ، وليس شكل عام ، وتخضع العلامة أثناء تفسيرها لقاعدة الاحتمال ، واللااحتمال في إطار الواقع ، أما الثلاث الأخرى ، فهي :

– العلامة النوعية ، ولا يمكنها أن تتصرف كعلامة حتى تتجسد، ولكن التجسيد لا يرتبط إطلاقاً بطبيعتها من حيث كونها علامة .

– العلامة المنفردة ، هي الشيء الموجود ، أو الواقعة الفعلية التي تشكل علامة .

– العلامة العرفية ، كل علامة متواضع عليها ، فهي علامة عرفية وليست العلامات العرفية موضوعاً واحداً ، بل نمطاً عاماً قد تواضع الناس على اعتباره دالاً[١٢].

أما إذا نظر إلى أقسام العلامة فهي ثلاثة ، وهي :

– الأيقونة ، هي العلامة التي تشير إلى الموضوعة التي تعبر عنها ، عبر الطبيعية الذاتية للعلامة فقط ، مثل الصورة الشخصية .

– المؤشر ، هو علامة تشير إلى الموضوعة التي تعبر عنها عبر تأثرها الحقيقي بتلك الموضوعة .

– الرمز ، هو علامة تشير إلى الموضوعة التي تعبر عن عرف، غالباً ما يقترن بالأفكار العامة التي تدفع إلى ربط الرمز بموضوعته ، فالرمز ، إذن ، نمط عام أو عرف ، أي أنه العلامة العرفية[١٣].

فالأيقونات تتصل بعلامة متشابهة وثيقة بالواقع ، الصورة الشخصية أيقون للشخص نفسه ، الرسوم الفرعونية أو الصينية أيقون لمعنى معروف بمجرد رسم الشكل الخاص به ، وتتعارض الأيقونة مع المؤشر ، فإن كانت علاقتها وثيقة بالموضوع الخاص بها ، فإن المؤشر، تربطه علاقة جوار قائمة على الجزء من الكل ، أما الرمز ، فتربط بينه وبين الموضوع علاقة عرفية لا قانون لها .

إن التحليل السيميوطيقي يعتمد على الجهد العلمي والحركة الجدلية ، بين محاولة التنظير غير المستقرة على قواعد قاطعة ، والتطبيق الذي ينطوي على كثير من الاجتهادات والقدرات الفردية للقائم

بالتحليل . ما يجعل النقد يوجه إلى هذا الاتجاه بأنه لا يتجاوز تجـــزيء النصوص ، وتثبيت عناصرها ، دون الإلتفات إلى مستوياتها المتناقضة، أو إلى الصراع القائم بينها . على أن هذا النقد أو الموقـــف المخـــالف لأسلوب التحليل السيميوطيقي ، لا ينفي عنه الكثير من الإيجابيات منهـــا الدقة في رصد العلامة ودلالتها على مستوى النص ، أما تطبيـــق هـــذا المنهج على العرض المسرحي ، فيأتي كل يوم عرض بتحليـــل جديـــد ، وذلك لأن العرض المسرحي فن حي يخضع لظـــروف متعـــددة ، منهـــا البشري ، مثل حالة الممثل وتطبيقه لكل تعليمات المخرج فـــي الحركـــة والإيماءة والإشارة والأداء الصوتي والتعبيري ، أو عدم تطبيقه ، ومنها ما هو جماد أو آلي مثل قطع المنظـــر المســـرحي وأجهـــزة الإضـــاءة والصوت وغيرها .

إن سيميولوجيا المسرح تعرف مجمل الخطاب المســـرحي بأنـــه موضوع دال كامل يتضمن شكل ومادة المضمون وشكل ومادة التعبـــير ، فإن كان دي سوسير قد حدد المبدأ الأول للعلامة بالإعتباطية ، أي غياب الربط بين الدال الصوتي وبين المدلول الذي ينتـــج بوصفـــه صـــورة سمعية محفوظة في الذهن ، وهو تباين أثبته في التباين الصوتـــي بيـــن اللغات في التعبير مفهوم واحد ، لكن فـــي المســـرح ، العلامـــة ليســـت اعتباطية مثل العلامة اللغوية، وذلك لأنها علامة مصورة فوق المسرح ، ولا مجال للمصادفة أو التردد بين أكثر من معنـــى فيهـــا ، فقـــد تتعـــدد المعاني التي تحملها العلامة لكنها لا تتناقض في ذاتها .

ويرى مكاروفسكي ، أن العلامة الفنيـــة تنطـــوي علـــى ثلاثـــة عناصر[١٤]:

١ – رمز محسوس يبدعه الفنان .

٢ – معنى مودع في الوعي الجماعي ، وهو ما يســـاوي بنيـــة العمل الفني نفسها .

٣ – علاقة تربط بين العلامة ، والشيء الذي تشير إليه هذه العلامة .

في الواقع ، يقول مكارفسكي إنها حالة من نوع خاص ، حيث إن العلامة الفنية لا تحيل إلى شيء محدد في الواقع – كما هو الحال بالنسبة للعلامات غير الفنية – بل تحيل إلى السياق الكلي للظواهر الاجتماعية .

إن جان مكاروفسكي ينظر إلى العلامة الفنية كنقطة التقاء بين الابداع الفردي والوعي الجماعي . على أن التحليل السيميائي قد ينحرف بنا إلى دروب فرعية ، جرياً وراء العلامة ومدلولها بعيداً ، بما يعجز بالتحليل إلى الوصول إلى النسق الذي يجمع بين هذه العلامات في النص الأدبي ، أو العرض المسرحي ، أو أي صورة من صور الابداع الفني . إن مفهوم النسق من المفاهيم الأساسية في التحليل السيموطيقي "ويتحدد هذا المفهوم في نظرتنا إلى الفنية ككل وليس في نظرتنا إلى العناصر التي تتكون منها وبها البنية . ذلك أن البنية ليست مجموع هذه العناصر، بل هي هذه العناصر بما ينهض بينهما من علاقات تنتظم في حركة "[١٥].

يقوم تعريف البنية على أنها " نسق من التحويلات له قوانينه الخاصة باعتباره نسقاً في مقابل الخصائص المميزة للعناصر ، علماً بأن من شأن هذا النسق ، أن يظل قائماً ، ويزداد ثراء بفضل الدور الذي تقوم به تلك التحويلات نفسها ، دون أن يكون من شأن هذه التحويلات أن تخرج عن حدود ذلك النسق ، أو أن تهيب بأية عناصر أخرى تكون خارجة عنه "[١٦]. إن النسق الذي يفترضه هذا التعريف موجود في كل عمل أدبي أو فني ، وقابل لأن تدخل عليه تحويلات مشروطة بألا تحدث تغييراً في النسق الأصلي وقوانينه الخاصة ، وإلا تحول إلى نسق آخر له تحولاته الخاصة به بالضرورة . كما تؤكد تحليلات أخرى على ثبات

النسق وليس جنوحه لذا فهناك عناصر ثلاثة تسم النسق وتحكم تفاعلاته وهي : (الكلية ، أي أن البنية لا تتألف من عناصر خارجية تراكمية مستقلة عن الكل ، بل هي تتكون من عناصر خاضعة للقوانين المميزة للنسق من حيث هو نسق "[١٧] والعنصر الثاني يتمثل فيما يسمى التنظيم الذاتي ويعني " أن في وسع البنيات تنظيم نفسها بنفسها مما يحفظ وحدتها، ويكفل لها المحافظة على بقائها ، ويحقق لها ضرباً من الانغلاق الذاتي "[١٨] ويأتي العنصر الثالث ، وهو التحويلات ، فالمقصود بدخول تحويلات على البنية ، وهو " أن البنيات الكلية تنطوي على ديناميكية ذاتية ، تتألف من سلسلة من التغييرات الباطنة التي تحدث داخل النسق أو المنظومة ، خاضعة في الوقت نفسه لقوانين البنية الداخلية ، دون التوقف على أية عوامل خارجية "[١٩].

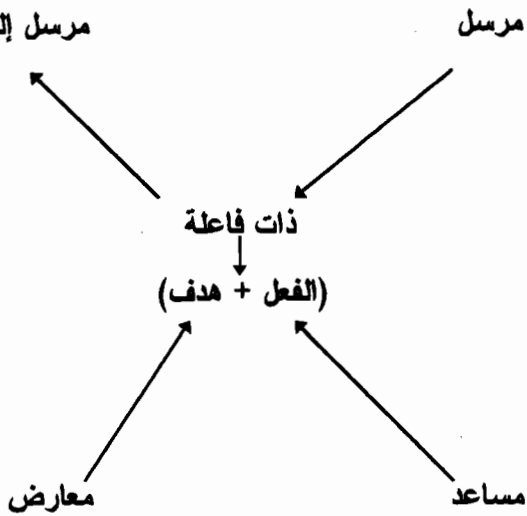
من جملة هذه التعريفات ، يمكننا النظر إلى البنية باعتبارها مجموعة من الوظائف المرتبة ترتيباً لا يجوز القفز عليه أو تغييره ، ولكن هذه البنية ، في الوقت نفسه ، تتخذ عدداً لا نهائياً من الصور والأشكال ، بفعل التحويلات التي من الممكن أن تدخل عليها . إن استخدام هذا المنهج في النقد الأدبي ، يفرض على الناقد أو الباحث كشف عناصر البنية في نسيج العلامات وأنساقها ، لهذا ، كان من الممكن تحليل العنصر إلى أجزاء لكل منها مكوناته ، والنظر في العلاقة بين الأجزاء ، تكرار – تضاد – تنويع ... إلخ ، من هنا ، يتم الوصول إلى قانون النسق ، دراسة الوحدات جمالياً ، مما يساعد على الوصول إلى قانون النسق ، دراسة الوحدات في محورين ، محور الدال ومحور المدلول ، وكشف آلية العلاقة بين عناصر الدال والمدلول .

قدم الناقد الفرنسي أ. ج. جريماس ، نموذجاً مكوناً من ستة عناصر يساعد على كشف نسق البنية ، في أي عمل أدبي ، لقد استرجع جريماس تحليلات بروب وسوريو ، وعمل على تكوين نظام بسيط من

ستة عوامل ، بحيث تكون العلاقات دائماً محددة بحتميات ثلاثة : المقتضى (الواحد يفترض الآخر) ، والتناقض (الواحد يذكر بصورته السلبية)، والمعاكسة (الواحد يستدعي عكسه)[٢٠].

إن اعتمادنا على نموذج الأفعال لجريماس - أحد صور التحليل - يهدف إلى تثبيت العناصر الستة التي يقدمها النموذج، وهي المرسل - المرسل إليه - ذات فاعلة - هدف - مساعد - معارض ، في كل نص بما يؤدي إلى الوصول لعناصر بنية كل نص من خلال هذه العلاقات، ثم رصد التحويلات التي تطرأ على البنية الكلية في كل نص وأسباب التحولات التي تلحق بأنساقها ، لقد لاحظنا أن الاهتمام بالدلالات يشكل سمة جوهرية في عمل جريماس ، الذي يرى العلاقة بين الدال والمدلول على المدى البعيد، علاقة ارتدادية ذات طبيعة كلية ، يتم فيها تولد المعنى من داخل العلاقة ذاتها ، وليس من خارجها ، ويعد نموذج الأفعال الذي يقدمه جريماس وسيلة وليس غاية، فالنموذج في حد ذاته ليس شكلاً ، إنما هو حل وتركيب ، لهذا ، فهو قادر على إفراز عدد لانهائي من الإمكانات النصية ، " فالإنسان كما يقول جريماس ، مستقبل ومرسل للرسائل ، إنه يجمع وينثر المعلومات "[٢١]. إن هذا النموذج يعتبر الشخصية علامة سيميولوجية تقوم بأحد الأدوار الخمسة ، مرسل - مرسل إليه - ذات فاعلة - مساعد - معارض في سبيل الوصول أو تحقيق الهدف ، الذي قد يكون شخصية أيضاً ، أو أي قيمة مادية أو معنوية. ورد الشرح والتحليل لنموذج أفعال جريماس في عدة دراسات نظرية مترجمة في أغلبها، لكننا سوف نعتمد على الدراسة المستفيضة حول النموذج ، التي قدمتها الناقدة آن أويرسفلد (قراءة المسرح) مستفيدين من النقد الذي قدمته للنموذج وللتعديلات والإضافات التي طرحتها عليه .

يستخدم النموذج الفاعلي رسماً هندسياً ، يوضح العلاقة سلباً وإيجاباً ، بين علاماته السيميولوجية ، كالتالي :



يقول جريماس: " النموذج العاملي في المقام الأول تعميم لبنية تركيبية ، هكذا يعتبر الفاعل عنصراً يقوم بوظيفة تركيبية في الجملة الأساسية في القصة : هناك الذات الفاعلة ، والهدف ، والمرسل إليه ، والمعارض ، والمساعد ، وهناك المرسل "[٢٢]. بهذا تعد الأفعال هنا ليس مجرد شكل هندسي تنتظم ما بينه علاقات خلاف واتفاق تحدد محاور الصراع في النص لكنه نموذج يعيد تركيب النص بناء على العلاقات القائمة بين أطرافه .

وقد قسمت هدى وصفي ، في إحدى دراساتها التطبيقية[٢٣] النموذج بعناصره الستة إلى محاور ثلاثة تنتظم العلاقة وتحدد الفكرة الأساسية للعلاقة القائمة بين الثنائيات ، فيضم محور المعرفة (المرسل – المرسل إليه) ، ومحور الرغبة (صاحب الحاجة " الفاعل " – الحاجة "الهدف " ، ومحور القدرة (عوامل مضادة – عوامل مساعدة) .

يرى رولان بارت ، في هذا النموذج الثنائي العلاقات " مشاركة تنتظم أزواجاً فأزواجاً إلى العالم اللامتناهي للشخصيات ، يخضع هو أيضاً لبنية جدلية "[٢٤].

إن إشارة بارت هذه ، تعد ذات أهمية خاصة بالنسبة لموضوع بحثنا ، وذلك أن الشرقاوي كان مغرماً بحشد أعداد كبيرة من الشخصيات على خشبة المسرح ، مما يشكل عبئاً في حالة التحليل التقليدي في التصنيف ، وبالتالي تحليل الشخصيات ، لكننا باستخدام هذا النموذج نجده يستوعب الشخصيات ، ويكشف لنا العلامات السيميولوجية فيما بينها بيسر ووضوح ، فهناك قوى ما أو شخص يقف مكان المرسل وتكون قوى شريرة أو طيبة ، مناوئة أو مهاجمة تمثل تهديداً وخطراً ، يدفع الذات الفاعلة للبحث عن هدف هذا الخطر ويعيد السلام للمرسل إليه بعد أن هدده المرسل وحلفاؤه أثناء الفعل الذي تقوم به الذات الفاعلة ، لتحقيق هدفها ، فيظهر لها حلفاء مساعدون أو معارضون معوقون طوال مسيرتها ، ويقدم جريماس علاماته الست في محاور تجمع بينها قوانين داخلية ، وهي :

١ - المرسل - المرسل إليه :

والمرسل ، هو مجموعة الدوافع التي تحرك الذات الفاعلة ، قد تكون فكرة أو شخصاً أو فعلاً . أما المرسل إليه ، فهو مجموعة الأهداف التي على الفاعل الوصول إليها أو تحقيقها ، كما قد يكون المرسل إليه مبادىء معنوية مثل النضال أو العمل أو الوطن أو أشخاص أو أفكار . من صفات المرسل أن يكون شخصية جمعية ، مثل المدينة في المأساة الإغريقية التي تستصرخ العدالة ، والأمن مثل مسرحية (أوديب ملكاً) . في مثل هذه الحالة يحمل المرسل دلالة أيديولوجية للنص المسرحي . الأمر الذي يسري في حالة وجود دافع ما له علاقة بمصير الذات الفاعلة، ووجود المدينة في النموذج بشكل متزامن ، أي تكون مكان المرسل والمرسل إليه ، كما نجد في مسرحية (ثأر ...)، علامة على "الأزمة في المدينة وعلى الانقسام الداخلي في وظائف القيم ، وفقاً

للتكوينات الاجتماعية والطبقات المتصارعة "[٢٥] وتعد هذه الأزمة علامة سيميائية على أزمة قائمة في المدينة بين المستبد وبين القوانين الحاكمة للمدينة ، والتي تناصرها الذات الفاعلة ومساعدوها ، لأن المرسل في هذه الحالة صاحب رسالة أيديولوجية " لا يكون المستقبل فردياً ، وإنما يكون جماعياً ، وهذا هو أساس كل الحبكات في المسرحيات السياسية"[٢٦] إن هذه العلاقة السيميوطيقية بين المرسل – الفاعل في النموذج ، سوف نجدها في التطبيق على درامات الشرقاوي واضحة غاية الوضوح ، حيث المرسل دائماً قوى معادية والمدينة تستصرخ أبناءها ، – الفاعل ، لانقاذها ونصرتها ، كما سوف نفصل في الصفحات التالية ، وهو ما تطلق عليه آن أوبرسفلد المرسل المزدوج " إن وجود عنصر مجرد قيمة ، مثال ، مفهوم أيديولوجي وعنصر آخر حي – شخصية – في نفس خانة المرسل يؤدي إلى تماهي العنصرين "[٢٧] أما في حالة خلو خانة المرسل ، فتعد إشارة لغياب القوى الميتافيزيقية أو الواقعية في البنية ، مما يعني وجود درامات ذات طابع فردي طاغ ، تحل فيها العاطفة الشخصية في الذات الفاعلة محل الدوافع ، فيكون المرسل هنا ، دوافع الذات الفاعلة وليست دافعاً خارجياً عنها . في المقابل ، يوحي غياب المرسل إليه بالفراغ واليأس الأيديولوجي ، حيث لا يتم الفعل لصالح أو لأجل أحد مثل البنية في مسرح العبث كله .

٢ – الذات الفاعلة – الهدف :

يتم تحديد الذات الفاعلة في علاقتها بالهدف ، لأن الذات الفاعلة المستقلة لا وجود لها في النص ، وإنما هناك المحور الأساسي في الفعل المسرحي، ذات – هدف فليست الذات الفاعلة وحيدة أو فكرة مجردة ، إنما هي عنصر في علاقة متشابكة مع عناصر النص كلها ، وبالمثل فليس كل صاحب رغبة في النص يعد ذاتاً فاعلة ، لأن الرغبة لابد أن

تؤكد بفعل محوري في بنية النص. فالذات الفاعلة أو الفاعل أو صاحب الرغبة أو غيرها من الأسماء في ترجمات أخرى ، كائن حي في علاقة ، تقدم بوصفها تحيا وتفعل ، ولا يمكن أن تكون فكرة مجردة أو معنى أدبياً، أو دافعاً فكرياً ، إنما أولئك يمثلون دوافع للذات الفاعلة وليس هي على وجه الدقة . والذات الفاعلة قد تكون فرداً كما يمكن أن تكون جماعة إذا كان موضوع الرغبة ، أي الهدف قيمة فكرية أو سياسيّة ، مثل الحرية والعدل، أو أي قيمة إنسانية ، فالهدف " قد يكون مجرداً أو حياً ، لكنه يقدم على خشبة المسرح بشكل كنائي "[٢٨]، كأن يكون قيمة مفتقدة تبحث عنها الذات الفاعلة، أو شخصية تمثل هذه القيمة أو هدفاً أيديولوجياً يمثل الطريق إلى تحقيق رسالة المرسل . إن الهدف أو الحاجة أو المفعول به ، كما قد يرد في ترجمات أخرى ، هو الرغبة الدرامية للذات الفاعلة التي يرتكز حولها الفعل كما تعد محركاً للقوى المساعدة والمعارضة أمام الذات الفاعلة .

٣ - مساعد - معارض :

تتعدد صور القوى المساعدة والمعارضة عبر عدة ممثلين لها داخل النص ، تقف مع أو ضد الذات الفاعلة في تحقيق هدفها المراد الوصول إليه . على أن أهم ما يجمع بين الذات الفاعلة والمساعدة ، هو الاشتراك في منظومة قيم أخلاقية واجتماعية واحدة ، كما أن هناك توحداً واتفاقاً نحو الهدف المراد الوصول إليه ، بل إن أهداف الذات الفاعلة والمساعدة تتفق وتتسق مع قيم التفرج ، لذا ، فهي تشكل القيمة الأيديولوجية التي تحكم فضاء النص " إن وجود المجتمع في خانة المساعد يدل على أن رغبة الفاعل لا تنأى عن الأخلاقيات والأعراف التي تسود التركيبة الاجتماعية القائمة ، ووجوده في خانة المعارض تدل

على نقيض ذلك "[٢٩]، كما أنه من الممكن أن تخلو خانة المساعد ، إشارة إلى وحدة الذات الفاعلة أمام الهدف .

أما القوى المعارضة ، فهي تختلف بالضرورة مع القيم السائدة وتطرح منظومة أخرى مناوئة للذات الفاعلة وهدفها ، والقوى المساعدة لها تهدف إلى تحقيق أهداف أخرى ، يعد وجود المعارض " هو الذي يسمح بالتطور الحيوي للحبكة الدرامية ، إذ يكون في مواجهة مباشرة مع الفاعل "[٣٠].

إن اعتماد الدراسة على نموذج جريماس ، يجعلنا نضيف عنصراً مهماً بين العناصر الستة ، لم يوضع في الرسم الهندسي للنموذج رغم حضوره المؤثر ، وهو الفعل الذي تقوم به الذات الفاعلة من أجل تحقيق هدفها .

ترى آن أوبرسفلد " أن الذات الفاعلة في النص الأدبي هي (...) تلك التي تؤدي إيجابية الرغبة لديها أمام العقبات التي تواجهها إلى تحريك النص كاملاً "[٣١]، وسوف نجد فعل الذات الفاعلة قائماً في كل النصوص محل الدراسة ، ويشغل المسافة الشاغرة بين الفاعل والهدف ، ويعد وجوده إثبات لإيجابية الفاعل ، وسعيه الدؤوب لمواجهة الأمر المطروح عليه .

ترى الدراسة أن هناك قضية محورية في أعمال الشرقاوي الدرامية الثمانية وهي ، الدفاع عن الوطن ضد المحتل أو معتد آثم من أجل تحرير هذا الوطن ، فالصراع أو الفعل الثوري قائم بين وطني – عدو في كل النصوص، فنجد شعب الجزائر يقاوم الاحتلال الفرنسي في "مأساة جميلة " وشعب فلسطين يقاوم الاحتلال الصهيوني في " وطن عكا" والشعب المصري أمام التتار في " الفتى مهران "، والشعب

المصري والعربي أمام الحملات الصليبية في " النسر الأحمر "، هذا إلى جانب وجود صورة أخرى من صور الأعداء ، وهم من يعيشون داخل الوطن وينعمون بخيراته ، ورغم ذلك يشكلون خطراً على أمنه وسلامته، وهذا الخطر الذي يصل في أقصى صوره إلى حد التحالف مع العدو الخارجي، من أجل مكاسب خاصة ثمنها غالياً ، هو الوطن نفسه . مما هو جدير بالملاحظة ، أن هؤلاء الأعداء الداخليين غالباً عناصر أجنبية دخيلة على مجتمع الوطن ، غير مندمجة ولا مقبولة من أهل الوطن ، مثل المماليك والشركس في " الفتى مهران " والأتراك والشركس في "عرابي زعيم الفلاحين"، المتسلقين والمنتفعين والطامعين في الحكم في " النسر الأحمر " و" ثأر ... ".

في إطار هذه الملاحظات المبدئية ، نستطيع أن نتناول أعمال الشرقاوي من خلال تقسيم مبدئي إلى بنى ثلاثة في إطار البنية الأساسية وهي الصراع بين عدو – وطني .

– البنية الأولى :

عدو جاثم داخل الوطن / فدائي وطني .

وندرس فيه مسرحيتي " مأساة جميلة " – " وطني عكا ".

– البنية الثانية :

عدو داخلي (فساد الحكم) / ثائر وطني .

وندرس فيها مسرحيتي : " ثأر ... " – " وأخرى عن – الحسين... ".

– البنية الثالثة :

عدو متربص بالوطن يتحالف معه عدو داخلي / فارس وطني

وندرس فيه مسرحيات : " الفتى مهران "، " النسر الأحمر"، (النسر والغربان – النسر وقلب الأسد)، " عرابي زعيم الفلاحين ".

البنية الأولى: عدو جاثم داخل الوطن / فدائي وطني:

نشر الشرقاوي مسرحيته الأولى " مأساة جميلة " عام ١٩٦٢ ، بعد حصول الجزائر على استقلالها وجلاء الاحتلال الفرنسي عنها ، بعد ثورة عنيفة بدأت عام ١٩٥٤ ، وحتى التحرر النهائي ١٩٦٢ ، وترى الدراسات التاريخية أن الاحتلال الفرنسي للجزائر منذ عام ١٨٣٠، كان أطول احتلال شهدته البلاد العربية ، التي عدت منذ هذا الحين مرتعاً خصباً لكل من صور وأشكال الاحتلال الغربي ، ورغم ذلك ، " كانت الجزائر أسوأ الجميع حظاً بالاستعمار الفرنسي الذي امتد ١٣٢ سنة"[٣٢]، وكذا الحال ما عانت منه أرض فلسطين منذ عام ١٩٤٨ وحتى اليوم ، حيث ساعد الانتداب البريطاني في فلسطين قبل إلغائه عام ١٩٤٨ الحركة الصهيونية ، على زرع اليهود وتغلغلهم في أرض فلسطين ، قبل إنهاء الانتداب ، " كأن الاستعمار البريطاني هو الذي خلفه قانونياً وفعلياً قانونياً بوعد بلفور عام ١٩١٧ ، بوطن قومي لليهود في فلسطين ، وفعلياً بالتوطؤ مع الحركة الصهيونية "[٣٣].

ويبدو أن الشرقاوي باعتباره مثقفاً معارضاً لفكرة الاستعمار منذ كتب قصيدته المطولة (من أب مصري إلى الرئيس ترومان) عام ١٩٥٣ وقصيدة (رسالة إلى جونسون) ، ١٩٦٧ ، قد تأثر من مناخ المد الثوري في مصر ، إبان الخمسينيات والستينيات ، وقيام حكم ثورة يوليو بمساعدة كل الحركات التحررية الرامية إلى الاستقلال في أفريقيا وآسيا والبلاد العربية ، خاصة الجزائر وفلسطين واليمن ، حيث احتلت هذه البلدان الثلاثة أكبر الاهتمام من دعم القيادة السياسية في صورته العسكرية والمادية آنذاك. وهو مثقف كان ، بالضرورة ، على وعي تام بالخطط الاستعمارية التي كانت تكبل البلاد العربية حتى ذلك الحين ، ويرى جمال حمدان أن هناك أوجه تشابه بين الاحتلال الذي عانت منه كل من الجزائر وفلسطين ، ويقسمها إلى مراحل ثلاث :

المرحلة الأولى :

– الابتلاع السياسي ، ففي الجزائر ، ادعت فرنسا أنها مقاطعة منها أو مقاطعات كمقاطعة السين أو الرون لا يفصلهما البحر المتوسط ، إلا كما يصل السين بين شمال باريس وجنوبها (...)، وهو ما حدث في فلسطين ، حيث اغتصبت الصهيونية الكيان السياسي لها ، لتقيم دولة دخيلة كلية .

المرحلة الثانية :

– اغتصاب الأرض ، بين خصائص الاستعمار الإستيطاني ، أولاً عملية رهيبة في تناقص السكان بالطرق المباشرة ؟ أي الإبادة والقتل، وغير المباشرة ، أي بالأمراض والأوبئة الوافدة مع المستعمرين ، ثم ثانية عملية تشتيت وانتشار المواطنين اللاجئين في المنفى والمهجر مثل ظاهرة اللاجئين الجزائريين في تونس ومراكش أثناء حرب التحرير وفي فلسطين ، ثم شراء الأرض في ظل الانتداب وطرد أصحابها منها .

المرحلة الثالثة :

– في دورة الاستعمار الإستيطاني فهي التعمير ، وهي تتم بتقاطر أفواج المستعمرين، باعتبارهم مستعمرين حقاً ، وبقصد الإقامة الدائمة واستبدالاً للوطن الأم بالوطن الجديد ، " وذلك في ظل خطط تعميرية وإسكانية ضخمة ومرسومة قبلاً "[٣٤].

لقد جند عبدالرحمن الشرقاوي وجيله أقلامهم لتناول القضايا السياسية والفكرية الملحة في واقعهم ، فالتصقوا بهموم الشعوب العربية، متأثرين – دون شك – بالمناخ السياسي الداعي للوحدة

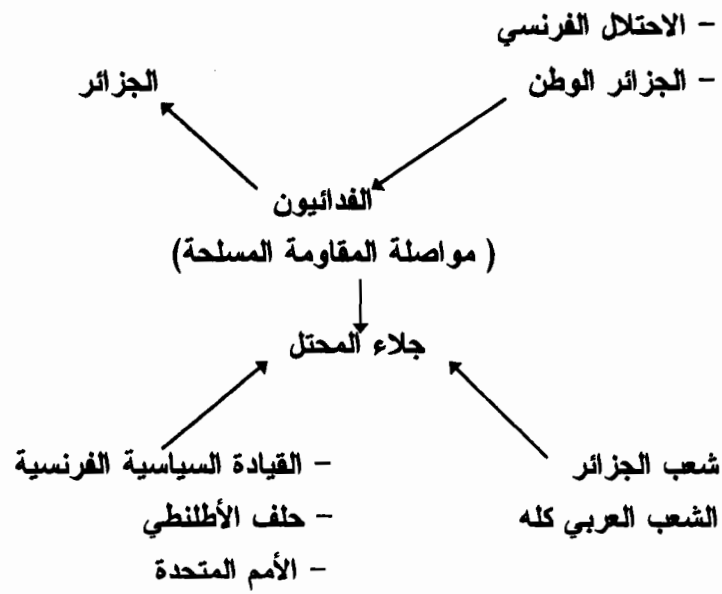
والقومية العربية أمام جحافل الاستعمار ، حيث شهدت الفترة التاريخية في الخمسينيات والستينيات استقلال كل الدول العربية ماعدا فلسطين ، استقلت كل من سوريا ولبنان عام ١٩٤٥ ، ليبيا عام ١٩٥٠ ، مصر ١٩٥٣ ، تونس والمغرب والسودان ١٩٥٦ ، العراق ١٩٥٨ ، الكويت ١٩٦١ ، الجزائر ١٩٦٢ . وقد كانت التجربة الدرامية التي خاضها الشرقاوي وجيله من الكتاب، مؤثرة في حياة المسرح المصري بصورة عامة ، ذلك لأنها طرحت مساراً جديداً في حياة هذا المسرح، " رغم أن المسرح العربي ظل في مجموعه حتى الخمسينيات والستينيات محافظاً في الفن بدرجة كبيرة، معتمداً على النصوص الأجنبية المعربة ، وكانت أحلامه القومية لا تتخطى الاستقلال والإصلاح الاقتصادي والاجتماعي، إلا أنه كان رغم ذلك أبلغ دليل على خلخلة بنية التحالف والجمود "[٣٥].

اختار الشرقاوي في مسرحيته " مأساة جميلة " حادثة تاريخية حقيقية حدثت أثناء كفاح شعب الجزائر ، كانت بطلتها المناضلة جميلة بوحريد " في ١٣ يوليو سنة ١٩٥٧ أصدرت إحدى المحاكم الفرنسية قراراً ترك وراءه صدى غريباً (...) ، لقد قررت المحكمة الفرنسية إعدام الفتاة الجزائرية جميلة بوحريد على أن يتم الإعدام يوم ٧ مارس ١٩٥٨، ووقف العالم في وجه حكم المحكمة الفرنسية ، وتراجع الفرنسيون ، فأبقوا على فريستهم في السجن "[٣٦].

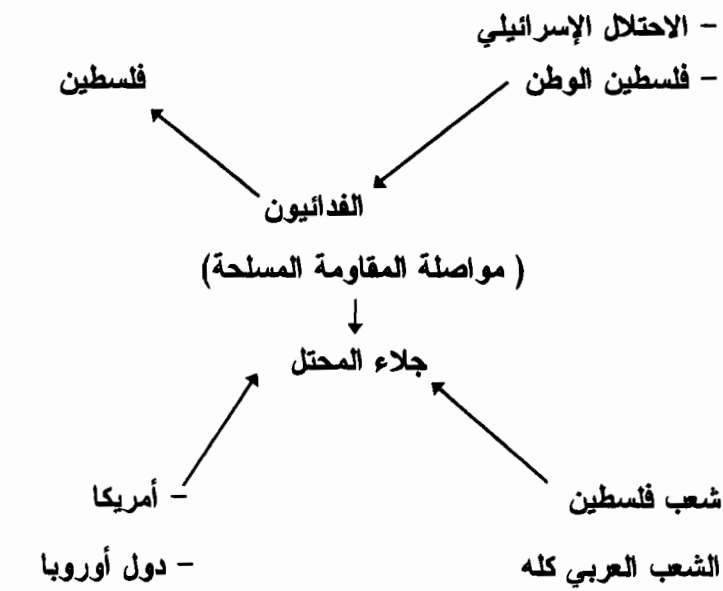
ويبدو أن شخصية جميلة بوحريد وغيرها من الثوار والمناضلين العرب ، كانت حاضرة في ذهن المواطن العربي في كل مكان ويلح على الوجدان بوصفه نموذجاً شريفاً يحتذى ويحترم ، " فالثورة تهيء أبطالها وتطرح عليهم قضاياها القومية والأخلاقية والوجدانية ويكاد اسم جميلة ومعناها أن يكون صفة الثوار وليس اسما لشخصية واحدة "[٣٧].

سوف نطبق نموذج القوى الفاعلة على نص (مأساة جميلة)، ثم (وطني عكا)، لنصل إلى تشابه في البنية بينهما ، وتوحد على مستوى البنية الأساسية ، صراع : وطني / عدو .

١ – النموذج العاملي لنص " مأساة جميلة " :



٢ – النموذج العاملي لنص (وطني عكا) :



إن ملامح البنية المشتركة بين النصين تتأكد على الوجه التالي:

١ - البنية تقوم على فعل المقاومة لمحتل غاشم لأرض الوطن وبين فدائي وطني وتتبدى في العلاقة " مرسل / ذات فاعلة "، وهي علاقة تتصف بالصراع والضدية بين طرفيها ، بما ينفي إمكانية التصالح طوال أحداث النص ، وحتى ما بعد نهايتها ، وإلى أن ينتصر الفدائي ويحرر وطنه .

٢ - إن الذات الفاعلة في النصين جماعة لا فرد ، في نص "مأساة جميلة " هناك خلية تنظيمية تتبع خلايا أخرى بامتداد أرض الجزائر ، يقود الخلية المطروحة في النص جاسر ، ويقود تنظيم خلية "وطني عكا" حازم الفهري، أحد رجال أرض فلسطين المخلصين . تضم كل جماعة أفراد يمثلون فئات الشعب " الجزائري - الفلسطيني " على اختلاف أعمالهم وأعمارهم ، فنجد مصطفى بوحريد وأحمد المصري وحازماً وغساناً تجاراً يمارسون أعمالاً حرة يتخطون العقد الرابع من أعمارهم، ونجد جاسر وعماراً ورشيداً وماجداً ومقبلاً ، وهم شباب من الشباب المتعلم الناهض لنصرة الوطن تشاركهم الشابات هند وأمينة وجميلة وليلى في الكفاح يداً بيد ، مما يعد دلالة مهمة على توحد الجميع أمام العدو المحتل، وعزمهم المتواصل على الوصول بالوطن لبر الأمان والاستقلال ، لذا ، تعد فكرة الإستشهاد فكرة مطروحة ومسيطرة على النفوس لا خوفاً منها ، ولكن أملاً في أن تروي دماء الشهداء طريق الحرية ، وتشهد أحداث كلا النصين استشهاد أمينة وأمها وشقيقتها ، ومصطفى بوحريد وابن أخيه سرحان وأحمد المصري وجاسر ، كما يستشهد ماجد ومقبل ورشيد في العمليات الفدائية .

ماجد : هبي يا ريح الحرية .

مقبل : فلتحيا فلسطين العربية .

(صمت كامل وماجد ومقبل يسقطان في الدخان واللهب ويختفيان تماماً) .

إيمي : ما أفظع هذا كيف جرى هذا كله ؟

غسان : (يغالب الدمع) مات الفتيان .. انضما للركب الخالد من شـــهداء الحرية ..

رشيد : رحم الله شهيدينا .

(.....)

غسان : سيظل دم الشهداء ، هنا ، في أرضي يا وطني علماً يخفق فـــي ليل الأحزان بنبضه قلب المستقبل .

سيظل يؤجج هنا بالنور ويصبغ وجه الفجر دماً .

(يغلبه انفعاله) سيظل يضيء هنا كالمشعل[٣٩].

جميلة : في مثل سني يسقط الآلاف من شهدائنا .

وعلى الشـــفاه ، مـــع الـــدم المســـفوك رن هتـــافهم .. تحيـــا الجزائر[٤٠].

إنّ الشخصيات في البنيتين تحمل إيماناً قوياً ، بأن الموت في سبيل الحرية أهم من الحياة في ظل العبودية .

٣ – العلاقة " مساعدة – هدف – ذات فاعلـــة "، تؤكـــد علـــى جماعية المواجهة من أجل الوصول للهدف وإجلاء المســـتعمر وتحريـــر الوطن . ويقف في مكان المساعد للذات الفاعلة دائماً قـــوى جماعيـــة ، مثل أهل مدينة الجزائر وبالأخص حي القصبة ، وأهل مدينة غزة والقرى المحتلة في فلسطين. إن هذه العلاقة على مستوى علاقة تضم كل قـــوى الوطن الممثلة في أهله من شباب وشيوخ متطلعين إلـــى أمـــل النصـــر

والاستقلال ، مهما طال طريق النضال . فعندما تكون الذات الفاعلة هي القوى الوطنية ، نجد في خانة المساعد شخصيات وطنية تعضد موقفها ، مثل عزام وعمار وهند وغسان وأم رشيد وإيمي أو نجد أهل البلد جميعاً مثل أهل حي القصبة وأهل مدينة غزة .

ففي إحدى القوى الفلسطينية ، يستبسل أهلها لحماية الفدائيين من مطاردة جنود الاحتلال .

امرأة عجوز : سيهدمون دورنا .. وذاك ما يهمنا .

من أجلكم سيهدمون دورنا من أجلكم .

الأم العربية : ماذا تقولين وما جاءوا هنا إلا لنا .

إن الفدائيين جاءوا يرفعون رأسنا ويكفلون أمتنا .

المرأة العجوز : وهل ينالون فخاراً كل يوم باسمنا .

الأم العربية : بل إنهم جاءوا هنا يحطمون قيدنا .

شاب : من اجلنا يستشهدون ، فلنكن أسوارهم .

ليلى : إنا أتينا ها هنا نسعى إلى تحريركم .

فدائي (١) : لتستردوا كل ما ينهب من أموالكم وأرضكم .

وتنعموا بكل ما يمنحه مجهودكم .

فتاة (١) : عار علينا إن تركناهم يهدون علينا دورنا .

شاب (١) لن يأخذوكم من هنا .

امرأة (٢) : سيهدمون بيتنا يا حسرتي .

طفل : فليهدموه .. سوف نبني غيره أجمل منه[٤١].

٤ – العلاقة " معارض – هدف – ذات فاعلة "، تحكمها علاقة

ضدية فالمعارض دائماً ضد هدف الذات الفاعلة ووجوده بوصفه معارضاً معوقاً لها عن الوصول إلى هدفها ، أما الصفة الأهم التي يتصف بها المعارض في البنية، أنه قوى كبرى عالمية تساعد المرسل على كل ما يمارسه من ظلم وتعسف ضد الذات الفاعلة ، إن قوى المعارضة متحالفة مع المرسل ، تقدم له كل المساعدات الممكنة لتثبيت أقدامه في الأرض والبلاد التي يحتلها ، من عتاد ومناصرة إعلامية ودعم اقتصادي ، إن القوى المعارضة المطروحة في البنية حلف الأطلنطي الذي يناصر فرنسا في احتلال الجزائر ، وحكومة الولايات المتحدة ، التي تناصر إسرائيل وتمدها بكل ما يمكنها من تثبيت أقدامها في فلسطين . وهذه العلاقة تعني عدم التكافؤ بين قوى الصراع، حيث ينحصر الدعم القادم للذات الفاعلة باعتباره ممثلاً للقوى الوطنية من الفدائيين، من بعض الدول العربية ، خاصة مصر، حيث إن قدوم الأسلحة في بنية النصين دائماً من مصر ، إن هذا التحالف بين " المرسل والمعارض " يجعلهم منتصرين نسبياً على الذات الفاعلة والمساعد ، ولكن النهاية المفتوحة للبنية ، تؤكد أن الانتصار لن يدوم، مادامت المقاومة الفدائية مستمرة في طريقها .

٥ – تخص البنية المعارضة والمرسل بصفات سيئة أوضحها الدموية والسادية تجاه المرسل إليه والمساعد وغيرهم ممن يمثلون أهل الوطن ، كما أنهم يتصفون بالانحلال الأخلاقي الذي يتمثل في علاقات الجنس بين الضباط الفرنسيين والمواطنات الفرنسيات المقيمات في الجزائر . وفي هذا الإطار يمكن تفسير الرغبة المحمومة للضابط الفرنسي بيير تجاه زوجة الشاويش جان .

لا ينجو من هذه الصورة الفاسدة ، إلا بعض الشخصيات من المثقفين المستنيرين الذين يناهضون احتلال بلادهم الغاشم لأراضي الغير، ويقفون موقف الضد من سياسة بلادهم القائمة على احتلال بلاد الغير بالعنف والقوة ، فنجد شخصية المثقف الفرنسي مارسيل وزوجته

مارجو اللذين خدعتهما الدعاية الصهيونية وجذبتهما مع غيرهما إلى أرض الميعاد، حيث اكتشفا الكذبة ، وأضحوا كائنات هشة منتزعة من سياقها ، لتوضع في سياق آخر غير ملائم أو مناسب لها ، ويرفض وجودها كلية وهو ما تعبر عنه الصحفية الأمريكية إيمي والكاتب الغربي بعد زيارتهما لإسرائيل .

مارسيل : إنني قد خنت في سيناء ما يملأ بالعزة نفسي ..

إنني أهدرت في سيناء أمسي .

أنا ذا أصبحت في عالمنا هذا غريباً دنس الأرض العربية .

أنا ذا تقطر أقدامي أرض الآخرين .

أنا ذا من قاوم النازية السوداء في باريس قد أصبحت غولاً !

كم من الأطفال والزوجات في مصر يهيلون علي اللعنات !! (٤٢)

كما نجد شخصية المحامي فيرجيه في " مأساة جميلة "، تناصر كفاح شعب الجزائر ممثلة في جميلة ، فيحضر خصيصاً للدفاع ورفع الظلم عنها ، وهو مؤمن بقضيتها وقضية شعبها وحقهم في وطن حر .

فيرجيه : لا تمزجوا بدم الضحايا ذكريات الناس عنا .

لا تنشبوا أظفاركم في قلب طالبة صغيرة .

ألأنّها عملت لكي تحيا كما حلمت ، ستقتل ؟

ألأنّها ترسي التقاليد العريقة في النضال الحر ، تقتل ؟

ألأنّها رفضت مظالمكم . ستقتل ؟(٤٣)

٦ – تتشابه في بنية النصين شخصية قائد القوات المحتلة ، الضابط يعقوب في " وطني عكا "، والضابط بيير في " مأساة جميلة "،

من حيث تخبط القيادة القائمة على البطش والعنف، وميل لا يروى من دماء الضحايا دون وازع من ضمير ، وهما يتسمان بالعنصرية تجاه قومياتهما وبلادهما أكثر من الإيمان بقضية إنسانية أو سياسية والدفاع عنها ، وما يؤكد على شراسة هاتين الشخصيتين وجود شخصيات في القيادة العسكرية تراجع النفس ، وتبحث عن حلول أكثر إنسانية لدفع حركات المقاومة ، مثل الضابط فريتز مع بيير، والضابط سلامسكي مع يعقوب .

٧ – في هذا المناخ الثوري ، تتراجع عاطفة الحب وتتأجل مشروعات الزواج والاستقرار والحلم بدفء الأسرة ، لتحل محلها مشاعر حب الوطن والأرض والعرض . فالعلاقة بين رشيد وليلى معقودة على الزواج منذ سنوات ، لكنه لا يتم ، بسبب الشتات الذي يعاني منه شعب فلسطين بعيداً عن البيت والأرض، وللأسف لن يقدر لهذا الزواج أن يتم لاستشهاد رشيد في إحدى العمليات الفدائية فادياً بدمه تراب الوطن. إن قصة الحب الحزينة هذه تعمق صورة الكفاح الوطني وتؤكد عزم الفدائيين على مواصلة المسيرة ، متناسين المشاعر الشخصية والرغبات الإنسانية التي يمارسها البشر في أرجاء العالم ، بينما يحرم منها من اغتصب حقهم وأرضهم ، مثل رشيد وليلى وغيرهم من شباب الأرض المحتلة ، وكذا تحكم أولويات العمل الفدائي علاقة جاسر وجميلة، فلا تتم المصارحة بها إلا في النهاية عند استشهاد جاسر ، فقد كان التصريح بها قبل ذلك، يعد نوعاً من الرفاهية الذي تسامى عليه جاسر وجميلة .

ليلى : ماذا سأعطي للحياة غداً ؟! سأعطى لاجئين !!

ماذا سأعطيها ؟ أطفالاً بلا وطن يساوم ساسة الدنيا عليهم أجمعين

أنا ذي فتاة في ربيع العمر ينبذها الربيع

لا شيء أملكه سوى الزفرات والأمل المشرد والدموع ![٤٤]

في هذا الإطار تعد العلاقة بين سيمون وعزام ، أو بين إيمي ومقبل علاقة ضعيفة درامياً لسببين، أولهما أن عزاماً ومقبلاً منخرطان في العمل الفدائي مثل جاسر ورشيد ، ومن ثم فليس لديهما وقت لعقد أواصر علاقات عاطفية . أما السبب الآخر ، فهو أن هذه العلاقة أضعفت فعل التعاطف والمشاركة اليي يقوم بها كل من سيمون الفرنسية وإيمي الأمريكية تجاه ثورة شباب الجزائر وفلسطين ، لأن هذه العلاقة العاطفية نزعت عنهما الموضوعية ، والإيمان بالمثل الأخلاقية والوطنية لبلادهما الذي قصدها الكاتب ، وبدت كلتاهما وكأنما تدافعان عما يؤمن به من أحبت ، في فعل تعاطفي تطاوع فيه كلتاهما قلبها ، وقضية محبوبها فقط.

مراجع الدراسة

(١) فرديناند دي سوسير – فصول من دروس في علم اللغة العام – ترجمة عبدالرحمن أيوب ، عن (سيزا قاسم ، السيميوطيقا) _ ص ١٤٤ – القاهرة – دار إلياس العصرية – د.ت .

(٢) باتريس بافيز – لغات خشبة المسرح – ت. أحمد عبدالفتاح – ص ١٣ – القاهرة – وزارة الثقافة مطبوعات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي – ١٩٩٢ .

(٣) المرجع نفسه .

(٤) سيزا قاسم – مرجع سابق – ص ٣٥١ .

(٥) انظر : المرجع السابق – ص ٣٥٠ : ٣٥٣ .

(٦) المرجع نفسه .

(٧) سوندرس بيرس – تصنيف العلامة – ت. فريال غزول عن (مدخل إلى السيموطيقا) ص ١٣٩ .

(٨) آن أوبرسفلد – قراءة المسرح – ت. مي التلمساني – ص ٢٩ – القاهرة – وزارة الثقافة – مطبوعات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي – ١٩٩٤ .

(٩) سوندرس بيرس – تصنيف العلامة – عن (مدخل إلى السيموطيقا) – ص ١٣٨ .

(١٠) د. نهاد صليحة – أمسيات مسرحية – ص ١٧١ – القاهرة – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٩١ .

(١١) بيرس – المرجع السابق – ص ١٤١ .

(١٢) المرجع نفسه .

(١٣) المرجع نفسه – ص ١٤٢ .

(١٤) د. أمينة رشيد – السيميوطيقا في الوعي المعرفي المعاصر – عن (مدخل إلى السيميوطيقا) – ص ٦٢ .

(١٥) د. يمنى العيد – في معرفة النص – ص ٣٢ – بيروت – منشورات دار الأوفاق الجديدة – جـ٣.

(١٦) جان بياجيه عن – د. زكريا ابراهيم – مشكلة البنية – ص ٣٠ .

(١٧) د. زكريا ابراهيم – مشكلة البنية – ص ٣٠ – القاهرة – مكتبة مصر – ١٩٩٠ .

(١٨) المرجع نفسه – ص ٢٣ .

(١٩) المرجع نفسه – ص ٣١ .

(٢٠) برونل – النقد الأدبي – ت. د. هدى وصفي – ص ١١٥ – القاهرة – دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع – ط. أولى – ١٩٩٠ .

(٢١) رانس هوكز – البنيوية وعلم الإشارة – ت. مجيد الماشطة – ص ١١٥ .

(٢٢) آن أوبر سفلد – قراءة المسرح – ص ٧٦ .

(٢٣) انظر د. هدى وصفي – حداثة الميلودراما – مجلة فصول – ص ١٢٧ – القاهرة – الهيئة المصرية العامة للكتاب – المجلد الرابع – جـ ٢ – سبتمبر ١٩٨٤ .

(٢٤) رولان بارث – مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص – ت. منذر عياش – ص ٦٥ .

(٢٥) أوبر سفلد – مرجع سابق – ص ٨٥ .

(٢٦) زياد جلال – مدخل إلى السيمياء في المسرح – ص ٦١ – منشورات وزارة الثقافة – المملكة الأردنية – ١٩٩٢ .

(٢٧) أوبر سفلد – مرجع سابق – ص ٨٣ .

(٢٨) المرجع السابق – ص ٨٨ .

(٢٩) زياد جلال – مرجع سابق ، ص ٦٣ .

(٣٠) المرجع نفسه .

(٣١) مرجع سابق ، ص ٨٧ .

(٣٢) د. جمال حمدان ، الاستعمار والتحرر في العالم العربي ، ص ٩١ – القاهرة ، الدار المصرية للتأليف والترجمة – المكتبة الثقافية رقم ١٢٣ – ديسمبر ، ١٩٦٤ .

(٣٣) نفس المرجع ، ص ٣٥ : ٣٦ .

(٣٤) انظر المرجع السابق ، ص ٦٨ : ٧١ .

(٣٥) د. نهاد صليحة – الحرية والمسرح – ص ٤٠ – القاهرة – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٩٣ .

(٣٦) رجاء النقاش – في أضواء المسرح – ص ١١٤ – القاهرة – دار المعارف – ١٩٦٥ .

(٣٧) سامي خشبة – قضايا معاصرة في المسرح – ص ٦٢ – بغداد – دار الحرية للطباعة ، سلسلة الكتب الحديثة رقم ٢٤٩ – ١٩٧٠ .

(٣٨) روبرت شولز – السيمياء والتأويل – ت. سعيد الغانمي – بيروت – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – ١٩٩٤ .

(٣٩ ، ٤١ ، ٤٤) عبدالرحمن الشرقاوي – وطني عكا – ص ٢٤ – ١٠٤ – ١٧٠.

(٤٠، ٤٢، ٤٣) عبدالرحمن الشرقاوي – مأساة جميلة ص ٧٠ – ص ٢٥٨ .