سيمياء الشخصية في المسرح العبثي عند صمويل بيكيت وصلاح عبد الصبور
(دراسة مقارنة بين نهاية اللعبة ومسافر ليل)

The Semiotics of Character in the Absurdist Theater of S. Beckett and S. Abd Al-Sabour
(Endgame and Musafir Lil (A Night Traveler): Comparative Study)

د. منصور بن محسن ضباب . كلية الآداب – جامعة الملك عبد العزيز. م. ع السعودية

المرسل arab434@hotmail.com الارسال2019/11/05 القبول 2019/11/14 النشر 10مارس 2020

E . ISSN : 506-2602X ISSN : 2335 - 1969
صفحات البحث من : 129 إلى 155

Abstract

This research deals with the treatment of semiotics character in the absurd theater of Samuel Beckett and Salah Abd al-Sabour, from a comparative perspective between two plays: Samuel Beckett "Endgame" and "Musafir Lil (A Night Traveler)" by Salah Abd al-Sabour. The treatment came in three subjects: The first subject: deals with the concept of semiotics and dimensions from the perspective of some semiotics critics e.g. the American philosopher Charles Sanders Pierce (1839-1914), and Umberto Eko, and, Yuri Lutman, and to draw a specific concept corresponds and study Semiotic personality from a comparative perspectiveIn

Key words semiotics character. Absurdist Theater .Personality. dimension

الملخص

يعنى هذا البحث بمعالجة سيمياء الشخصية في المسرح العبثي عند صمويل بيكيت وصلاح عبد الصبور، من المنظور المقارن بين مسرحيتي؛ " نهاية لعبة " لصمويل بيكيت، و " مسافر ليل " لصلاح عبد الصبور. وجاء المعالجة في ثلاثة مباحث: المبحث الأول : تناول مفهوم السيميائية وأبعادها من منظور بعض النقاد السيميائيين – ومنهم على سبيل التمثيل وليس الحصر – الفيلسوف الأمريكي تشارلز ساندرز بيرس C.S.Peris (1839–1914م)، وامبرتو إيكو، ويوري لوتمان ، واستخلاص مفهوم محدد يتوافق ودراسة الشخصية السيميائية من المنظور المقارن .

والمبحث الثاني: تناول الشخصية السيميائية والأبعاد الأيقونة المقارنة من خلال الجوانب التطبيقية على المسرحيتين المعنيتين موضع الدراسة.وجاء هذا المبحث في بعدين هما:

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الشخصية السيميائية والأبعاد الأيقونة في " نهاية لعبة": والشخصية السيميائية والأبعاد الأيقونة في " نهاية لعبة".

المبحث الثالث: تناول الشخصية السيميائية والأبعاد الرمزية المقارنة، وتم معالجة هذا المبحث من خلال بعدين هما: الشخصية السيميائية والأبعاد الرمزية في " نهاية لعبة "، والشخصية السيميائية والأبعاد الرمزية في " مسافر ليل "، وانتهى البحث بذكر أهم المقاربات المقارنة المتعلقة بالشخصية المسرحية في المسرحيتين المعنيتين.

أولا: المفهوم والأبعاد:

1.1المفهوم

لسنا بصدد تتبع جذور السيميائية في الآداب الأوروبية والعربية القديمة والحديثة ، ولا بصدد تعددت المفاهيم والتعبيرات حول المصطلح نفسه، فهناك بعض النقاد يطلقون عليه "السيميوطيقا" Semiotica خاصة كتاب الإنجليزية الذين "يفضلون استخدام جون لوك لها (1632–1704) أول الأمر عن طريق استعارتها مباشرةً من اليونانية Semiotike، كما أن دارسي الأدب الإنجليزي يألفون قوله في دراسته الشهيرة عن " طبيعة الفهم" أنها تعني مذهب العلامات "Doctorine of Signs" ، الذي يعرفه بأنه النشاط الذي يختص بالبحث في طبيعة العلامات التي يستخدمها الذهن للوصول إلى فهم الأشياء أو في توصيل معارفه إلى الآخرين. "([1])

والبعض الآخر يطلقون عليه السيميولوجيا Semiology خاصة كتّاب الفرنسية، فإذا كان تشارلز ساندرز بيرس رائداً للسيميوطيقا الإنجليزية فإن سوسير يعد رائداً للسيميولوجيا الفرنسية؛ ومن هنا شاع المصطلحان في الدراسات النقدية، وحاول البعض أن يفرق بين المصطلحين، فهناك من يرى أن "السيميولوجيا تعنى بدراسة نظام محدد من أنظمة التوصيل، من خلال علاماته وإشاراته ودراسة الدلالات والمعاني أينما وجدت، وعلى الخصوص في النظام اللغوي، أما السيميوطيقا فتهتم بدراسة الاتصال والدلالة عبر أنظمة العلامات في علوم مختلفة، وفي تطبيقاتها وممارساتها الخيالية، فهي تتخصص في الاتصال الآلي، والاتصال الحيواني، وتصل إلى أكثر أنظمة الاتصال الإنساني تعقيداً وتركيباً؛ لغة الأساطير، واللغة الشعرية مثلاً، مستعملة في هذه المجالات المختلفة علوم اللغويات، والأنثروبولوجيا، والمنطق والفلسفة والألسنية"[(2)]

وهناك من يرى تطابقاً بين المصطلحين ويستخدمهما بمفهوم واحد استناداً إلى القرار الذي اتخذته الجمعية العالمية للسيميوطيقا Semiotica التي انعقدت في فبراير عام 1969م بباريس وقررت تبني استخدام مصطلح السيميوطيقا، وتأسيس الرابطة الدولية للدراسات السيميوطيقية. "([3])

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والسيمياء أو السيمولوجيا أو السميوطيقا – حسب بيير غيرو (Pierre Guiraud)– "هي العلم الذي يهتم بدراسة أنظمة العلامات: اللغات، وأنظمة الإشارات، والتعليمات، إلخ...وهذا التحديد يجعل اللغة جزءا من السيمياء. الواقع أننا نجمع على الإقرار بأن للكلام بنيته المتميزة والمستقلة، والتي تسمح بتحديد السيمياء بالدراسة التي تتناول أنظمة العلامات غير الألسنية، مما يحتم علينا تبني ذلك التحديد."(4)

وعلى الرغم من "أن السيميائية انحصرت في أغلب الأحيان في مفهومين هما السيميوطيقا والسيميولوجيا في الدراسات الإنجليزية والفرنسية، إلا أنها تشعبت وتعددت واختلفت تسمياتها في الدراسات النقدية العربية. فهناك عدد كبير من الدارسين العرب، يستخدمون مصطلح " سيمياء " وفريق آخر' يستخدم مصطلح " علم العلامات" أو " العلامية" أو "الدلائلية" " وعلى الرغم من أن كل هذه التسميات لها ما يبررها من الناحيتين الفنية والموضوعية، إلا أن اختيارنا "مصطلح السيميائية" لا يعني تفضيل مصطلح على آخر، ولكن نظراً لأن معظم الدراسات النقدية العربية المعاصرة استخدمت مصطلح " سيمياء " استناداً إلى " السيما " أي العلامة. وهي تعبير قريب من مفهومي السيميولوجيا أو السيميوطيقا فضلاً عن تطلعنا إلى توحيد المصطلح في نقدنا العربي، وإذا كان الدرس النقدي الإنجليزي يفضل مصطلح "السيميوطيقا" ، والدرس النقدي الفرنسي يفضل مصطلح " السيميولوجيا " فمن الممكن في درسنا النقدي العربي استخدام مصطلح " السيميائية " وترسيخه لوجود عشرات الدراسات النقدية العربية التي استخدمت هذا المصطلح في درسنا النقدي العربي المعاصر " (5) وعلى الرغم من تعدد المصطلح في الدراسات النقدية المعاصرة ، لكننا بصدد تناول مفهوم سيميائية الشخصية في الدرس النقدي المسرحي.

1-1-الأبعاد:

هناك أبعاد عديدة لدراسة السيميائية في النص المسرحي، وسوف نعنى في هذه الدراسة بمفهوم سيميائية الشخصية المسرحية من منظور بعض النقاد السيميائيين – ومنهم على سبيل التمثيل وليس الحصر – الفيلسوف الأمريكي تشارلز ساندرز بيرس C.S.Peris (1839-1914م)، وامبرتو إيكو ، ويوري لوتمان ، ونصل من خلال تصوراتهم للسيميائية لمفهوم محدد يتوافق ودراسة الشخصية السيميائية من المنظور المقارن . فقد دعا ساندرز بيرس C.S.Peris إلى نظرية عامة في العلاقات أكد فيها على الوظيفة المنطقية لها. وعرف "العلامة بأنها تمثل Representation لشيء ما بحيث يكون قادراً على توصيل بعض جوانبه أو طاقاته إلى شخص ما"(6).

وهنا يتضح أن تشارلز بيرس عنى بالمستوى الأنطولوجي للسيميوطيقا (السيميائية) أي بتحديد ماهية العلامة، ودرس مقوماتها وطبيعة علاقاتها بالموجودات الأخرى التي تشبهها. وعلى

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الرغم من موسوعية "بيرس" حيث كان رياضياً وفلكياً وكيميائياً، إلا أنه كان شديد الاهتمام باللغة والأدب، لا سيما الدراسات السيميوطيقية، حيث قسم العلامة إلى أيقونة Icon ومؤشر Indicator، ورمز Symbol.

ويطور امبرتو إيكو مفهوم تشارلز بيرس في مفهومه للعلامات الأيقونية على أن الرابط بينها هو مجرد التشابه، لأن هذه النظرية نظرة مباشرة وعلاقة الأيقونة Icon بالشيء لا تقف عند حد التشابه فحسب بل تتجاوز ذلك إلى إدراكها بالحواس. ويعرض إيكو لمفهوم بيرس حول العلامة فيقول " عمد بيرس في العام 1897م إلى التخصيص إيضاحاً (أي تخصيص مفهوم العلامة الأيقونية) : " إن علامة أو ماثولاً هو شيء يحل بدلاً من امرئ أو شيء ضمن علاقة ما، أو تحت عنوان ما، وهو معدٌّ لكي يخاطب أحداً. أي يخلق في ذهن هذا الشخص علامة متعادلة أو علامة ربما كانت أكثر اتساعاً، وهذه العلامة هي التي ينشئها (لدى المتلقي) أدعوها تعبير العلامة الأولى. تلك العلاقة تحمل بديلاً عن شيء، أي عن موضوعها الخاص، والحال أن هذه العلامة إنما تحل بديلاً عن هذا الموضوع دون أن تمثله في علائقه كلها، بل تؤثر الرجوع إلى فكرة دعوتها أحياناً" ([7]).

إن امبرتو إيكو يتجاوز العلاقة المادية التي تربط بين الشيء وقرينه أو بين الأيقونة وما تقترن به إلى علاقة ذهنية تقوم على الفكر والثقافة، لأن التشابه لا يقوم على القرينة المادية بل تسبقها القرائن الثقافية والفكرية. أي أن التشابه بينهما يكون ناتجاً عن ممارسات وعلاقات ثقافية بينهما. ولذلك يقول إيكو: " لا شيء يحملنا على الاعتقاد بأن بيرس كان يعني "بالموضوع" شيئاً ملموساً معطى (وهذا ما يدعى في علم الدلالة المخصوص بأوغدن وريتشاردز) لا بسبب أن بيرس ظل يثبت أنه يستحيل "تحديد" أشياء ملموسة عبر اللغة بل لأن ذلك يتم لعبارات بعينها .. ومن جهة أخرى فإن الفكرة هي شيء وإن لم تتخذ لها نمط إحدى الهذيات" ([8])وهكذا نجد أن إيكو يوسع دلالة الربط بين الأيقونة وما تقترن به ولا تقف عند الملموس فحسب بل تتجاوزه إلى الأفكار، لأن الفكرة غالباً ما تسبق المادة،" ويميز بيرس بين ثلاثة أنواع من الأيقونات : الصورة والرسم البياني والاستعارة وكلها تنطوي على جوانب تشابه بينها وبين المشار إليه"[(9)]

وعلى الرغم من فضل السبق لبيرس في الإشارة إلى أقسام العلامة، إلا أن بعض الدارسين السيميوطيقيين قد اختلفوا معه حول ما هيتها وجوانبها لا سيما السيميوطيقيين السوفييت ومنهم على سبيل المثال يوري لوتمان الذي رأى " أن العلامة الأيقونية لا تقف عند حد التشابه بل تمتد إلى أبعاد ثقافية أخرى فيرى أنه على طول التاريخ البشري، ومهما أوغلها في الماضي لا نجد إلا

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

نوعين من العلامات مستقلين ومتماثلين ثقافياً. هذان النوعان هما الكلمة والصورة، لكل منهما تاريخها ولكن يبدو أن وجود كل من النظامية أمر ضروري لتطور الثقافة([10])"أي أن الأيقونة لا يمكن أن تتمثل في نظام واحد من كلا النظامين كما يرى بيرس بل لابد للنظامين معاً حتى تتحقق العلامة الأيقونية بمفهومها الشمولي.

ونحن نرى مع الدارسين السيميوطيقيين ضرورة توسيع الأفق الدلالي للعلامة الأيقونية حتى تتناسب مع مستويات التأويل والتعدد الدلالي والتفجير اللغوي الذي طرأ على النصوص الإبداعية المعاصرة. وهذا لا يتعارض مع مفهوم العلامة بل يؤدي إلى تعدد أبعادها فالقضبان علامة مباشرة للقطار والعكس صحيح ومن الممكن أن يكون القطار علامة إيحائية على بعد دلالي آخر كاستمرارية الحياة وديمومتها وجريانها الأبدي.

****

ولذلك نعني هنا بالمقارنة بين مسرحيتي " نهاية اللعبة " لصمويل بيكت، و" مسافر ليل" لصلاح عبد الصبور من خلال العناصر السيميائية التي طرحها تشارلز ساندرز بيرس، وإمبرتو إيكو ، ويوري لوتمان. وليس من خلال الأيقونة والمؤشر والرمز فحسب – كما رأى بيرس– بل من خلال المعالجة الشمولية للعناصر السيميائية التي طرحها هؤلاء والتي اعتمدت على تطور مفهوم بيرس – كما ذكرنا– آنفا– ولذلك تعنى هذه المعالجة المقارنة ببعدين جوهريين للشخصية السيميائية هما: البعد الأيقوني، والبعد الرمزي.

ثانيا: الشخصية السيميائية والأبعاد الأيقونية المقارنة:

تمثل الشخصية السيميائية بعدا جوهريا في المسرح العبثي، لكونه يعتمد على الأبعاد الإيحائية والرمزية للشخصية من ناحية واعتماد المسرح عامة على التشكيل الصوري للشخصيات في العرض المسرحي، ولذلك يحاول الكاتب المسرحي أن يرسم ملامح الشخصية وصورها بالكلمات وتكون بمثابة مرآة للمخرج المسرحي من ناحية وللقارئ من ناحية ثانية

ويعنى بالأيقونة (Icon) من منظور تشارلز ساندرز بيرس C.S.Peris كل " علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل صفات تمتلكها، خاصة بها وحدها. فقد يكون أي شيء أيقونة لأي شيء آخر سواءً كان هذا الشيء صفة أو كائناً فرداً أو قانوناً بمجرد أن تشبه الأيقونة هذا الشيء وتستخدم علامة له."([11]) أي أن الأيقونة تشبه الشيء الذي تشير إليه وتشترك معه في صفة. أو يكون بينها وبين المشار إليها عامل مشترك يربط بينهما مثل الرابط بين أصل الشيء

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وصورته أو الإنسان وظله أو القرين وما يقترن به. وتطور هذا المفهوم عند إيكو ولوتمان وأخذ بعدا أكثر شمولية من نظرة بيرس ، ووفق هذا المنظور الشمولي نتناول الشخصية الأيقونية عند صمويل بيكت، وصلاح عبد الصبور في مسرحيتيهما " نهاية لعبة "، و" مسافر ليل "

2-1- الشخصية السيميائية والأبعاد الأيقونية في " نهاية لعبة":

في مسرحية " نهاية اللعبة " تتضح لنا الشخصية الأيقونية ممثلة في شخصية " هام " القعيد وتصبح صفة القعيد ملازمة له طوال المسرحية ومقترنة به، ومعبرة عن حالة العجز والضياع،

إن الأسرة جميعها المكونة من الجدين: " ناج" و" نيل" ، و الابنين: " هام" و" كلوف" تعاني من حالات العجز والعاهات ، فهام قعيد وضرير على كرسيه المتحرك، وكلوف الابن الثاني هو القادر على الحركة، لكنه لا يستطيع الجلوس، ويقوم على خدمتهم جميعا. والعجوزان ناج ونيل كسيحان، لا يقدران على الحركة طوال المسرحية، وكأننا أمام أسرة قعيدة عاجزة أصابها العجز والتشوه والضرر إلا من شخصية كلوف الأقل ضررا حيث هو القادر على الحركة الضئيلة ويقوم على خدتهم جميعا، وخاصة خدمة " هام " كثير الطلبات والأوامر، وعندما يتضرر من كثرة طلبات هام يهم بالرحيل لكنه لا يفعل، إنه شخصية تتسم – إلى جانب عدم المقدرة على الجلوس– بالتردد، ويذكرنا بشخصية هاملت مع الفارق في الموضوع والمعالجة حيث يظل مترددا طوال المسرحية.

وفي ظل حالة العجز التي تنتاب " هام " يطلب من " كلوف" أن يصنع لهما مركباً ليبحرا في البحر حيث الحيونات الثديية فيرفض كلوف في البداية ثم يستجيب للطلب ولكن يستوقفه هام سائلاً عن سمك القرش إذا كان موجوداً ويسأله أيضاً عن حبة المسكن ألم يحن وقتها؟ فيرد كلوف بعنف: كلا ثم يسأله عن حال عينيه وساقيه فيرد كلوف: أنهما في حالة سيئة فيقول هام يوماً ما ستصبح مثلي أعمى ولن يكون معك أحد يشفق عليك لأنك لم تشفق ويردد هام أيضا قائلا:" في بيتي (صمت بنشوة وبنبرة نبوئية) يوما ما ستصبح أعمى مثلي، ستجلس في مكان ما، ذرة ضائعة في الفراغ إلى الأبد.

فيرد كلوف: غير مؤكد (صمت) ثم فاتك شيء

هام: آه؟

كلوف: أنني لا أستطيع الجلوس

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

هام بعصبية ترقد إذن أو على الأقل تقف، تبقى واقفا كما هي الحال الآن، يوما ستقول تعبت أريد أن أقف، على أية حال ما أهمية وضعية الجسم.

كلوف: تريد إذن أن أترككم..

هام: بالطبع

كلوف: إذن لن أترككم "(12)

ويدور حوار آخر بينهما فيتساءل هام قائلا: هل جاءتك رؤاك؟ فيرد كلوف أقل من السابق ويعاوده بالسؤال هل النور عند الأم بيغ مضاء؟ فينكر كلوف ذلك فيقول له هام: إذن انطفأ فيوكد ذلك كلوف ويسأله ما بالك اليوم؟ فيقول هام أنه يتبع مجراه ويتساءل هل دفنت؟ فيرد كلوف من سيدفنها؟ فيقول له هام؟ أنت فينكر كلوف فيقول هام لكنك ستدفنني، فينكر كلوف، فيقول هام: كانت جميلة، فيقول كلوف ونحن أيضاً كنا جميلين ثم يقول هام : احضر لي العقافة فيغضب كلوف من كثرة الطلبات ويهدد بعدم الاستجابة التي يرفضها هام وفي النهاية يحضر العقافة ثم بعد ذلك يطلب هام المزيتة ليشحم العجلات فيستغرب كلوف لأنه شحمها بالأمس.

وهنا ندرك من خلال سير الأحداث مدى اقتران الشخصية بالعجز لاسيما " هام " وهذا العجز يعد أيقونة لازمت الشخصيات الثلاثة عامة؛ " هام "و " ناج" و" نيل" وخاصة " هام " وكأن السمة الرئيسة لهذه الشخصيات هي العجز سواء عجز الحركة أم عجز البصر.

والمتأمل لرسم صورة الشخصيات في هذا النص المسرحي يدرك البعد الأيقوني أو الصوري لها، فالكاتب يرسم بالكلمات صورة مسرحية معبرة عن واقع الشخصيات، حيث " تعد الصورة شكلا من أشكال التعبير والاتصال، فقد كان للصورة تأثير واضح على الإنسان منذ القدم، ويتضح ذلك من خلال الرسومات والأشكال التي كانت موجودة على الجدران والكهوف، وكذا التماثيل التي تقام في تلك الفترة .و في العصر الحالي أصبحت الصورة من أهم الوسائل في الإيضاح والبيان، فهي إذن ليست نتاج عمل عاطفي بحت ولا نتاج عمل عقلاني بحت؛ لأن الفن عصارة عمل حضاري، والحضارة لا تقوم بالعاطفة وحدها، ولا بالعقل وحده، بل هي نتاج انصهار الاثنين معا في بوتقة الإنسان المبدع" ([13])

في مسرحية "نهاية اللعبة" نجد هذه الشخصيات القعيدة أو العاجزة ذات البعد السيميائي المعبر عن العبثية والضياع، تعيش بعيدة عن الحياة في غرفة مغلقة ذات نوافذ مرتفعة، عالم لا يتحرّك، يتسم بالملل والرتابة والضياع، ولا تحدث فيه أي تغيّرات، شخصيات لا تملّ من تكرار حواراتها من

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

دون معنى أو هدف، من دون حتى أن تكمل جملها، ضمن العبثية التي تبنّاها بيكيت في كتاباته، إن هذا العجز الذي تعيشه الشخصيات من المنظور السيميائي يعبر عن العجز الكائن في الواقع المعيش، ولا يستطيع أحدهما الفكاك أو الفرار أو البعد عن الآخر، كأن وجود الشخصيات في حياة الآخرين قدرٌ لا فكاك منه، لأنهم يعانون المصير نفسه.

وهناك شخصيتا " نيل" و "ناج" العاجزتان عن الحركة، وهما والدا "هام" الذي يحبسهما في صندوق قمامة بهدف تعذيبهما أو الثأر منهما. إنها عبثية الحياة والمعنى نفسه. فالمثير للغرابة أن "هام" يمارس القهر على والديه، وهو نفسه يعيش مثل هذه الحالة، حيث نجد العصيان والجحود من قبل "هام" لوالديه في الحوار، الذي يدور بين هام الابن العاص وأبيه ناج ويشتم هام أباه ويقول له:" لم أنجبتني؟ فيرد لم أكن أعرف أنك أنت " ويطلب منه حبتين ملبس فيقول هام: حبة واحدة، ثم يحاول هام أن يكمل حكايته، ويمارس سلطة القهر ضد أبويه، على الرغم من أن هام نفسه أعمى وقعيد لا يتحرّك، جالس على كرسيه المتحرّك وسط الغرفة يتحكّم في الآخرين.

إن الحوارات المقتضبة بين الأبطال تعبر عن حالات الضجر والضيق والملل، حيث لا يجدي الحوار الطويل ولا الثرثرة المفرطة، وتفرض عليهم البقاء دون حركة أو تغيير، وتجبرهم على أن يظلّوا معاً، وكأن وجود كل منهم في حياة الآخر قدَر لا مفر منه، إنها الشخصيات ذات البعد السيميائي المعبر عن الواقع المعيش لهذه الشخصيات. فنحن لسنا أمام شخصيات تقليدية بل إننا أمام شخصيات ذات بعد سيميائي ودلالي طوال الرواية. ويصبح لفظ القعيد أو الأعمى قرينة لشخصية هام، ولفظ الكسيحين قرينة لشخصيتي الوالدين ناج ونيل. ولا تقف هذه الصفات أو القرائن عند الحد اللفظي لها لكنها تتجاوز ذلك إلى أبعاد دلالية ولإيحائية.

" قد تبدو مسرحية «نهاية اللعبة» غارقة في سوداويتها، لكنّ بيكيت يستخرج من التراجيديا كوميديا ومن قلب الفاجعة طرافة. فيرسم شخصياته البائسة، مستعيراً من السيرك أشياءه وأدواته، ليجعل منهم أشباه مهرجين، يسكن واحدهم سلّة القمامة سارداً ذكرياته ليضحك ويتسلّى، بينما يلتصق الثاني بكرسيه المتحرّك آمراً وناهياً ومعنّفاً من معه. إنهم يمزجون في ثرثراتهم بين الجدّ والهزل، حتى كأنهم يلعبون بالمأساة ويتسلّون بها. ومن أكثر الموضوعات تفاهة وسذاجة وتهريجاً، تنتقل شخصيات بيكيت إلى أكثر موضوعات الحياة عمقاً وتأثيراً في النفوس، من دون أي رابط أو عبارة انتقالية. فبعدما يقدّم ناغ، المسجون في سلة مهملات، مشهداً تهريجياً مبالغاً فيه كأن يحمل قطعة من البسكويت بيده وينظر إليها باعتزاز ويدعو إليها زوجته ونظيرته في المصير المأسوي، يتبدّل الجوّ تماماً ويتحوّل الحوار بينهما إلى ما يُشبه خطبة فلسفية تلمع فيها الأفكار والكلمات المؤثرة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

«نيل: لا شيء أكثر إثارة للضحك من التعاسة، أوافقك. لكن–/ ناغ: (مصدوماً) أوه!/ نيل: بلى، بلى، التعاسة هي أكثر ما يضحك في هذا العالم. نضحك منها، نضحك منها بملء قلوبنا، في البداية. لكنها تبقى دائماً كما هي. نعم، تشبه الحكاية الجميلة التي نسمعها باستمرار، نجدها باستمرار جيدة، ولكن من دون أن تُضحكنا." ([14])

ولعل حالة الجحود التي انتابت " هام " ضد والديه تعود لضجره من الحياة، وسخطه عليها، لما يتسم به الواقع الحياتي من تناقض ونفاق وتملق وضياع واستبداد وقهر ورتابة، فهو يرى أن والديه كانا سببا مباشرا في وجوده في هذه الحياة البائسة من وجهة نظره، ولذلك يمارس سلطة القهر على والديه بغية التنفيس أو التطهير النفسي–على حد تعبير–أرسطو، ذلك أن الأشياء التي لا نستطيع التعبير عنها في واقع حياتنا، يتم التعبير عنها من خلال الفن الجيد الذي يحدث تطهيرا نفسيا لدى المتلقي.

وجاءت اللغة معبرة عن هذا البعد الأيقوني في المسرحية، فقد" ثار مسرح بيكيت، الحائز جائزة نوبل عام 1969، على أسس المسرح الكلاسيكي وقواعده، وهذا ما نلحظه في «نهاية اللعبة» بحيث لا تقوم المسرحية على مقدمة ولا عقدة ولا أحداث، إنّما تعتمد على الكلام أو بالأحرى الثرثرة التي تأخذ مكان الفعل. أمّا اللغة التي يتشكّل منها هذا النصّ البيكيتي البديع، فتتمرّد على دورها الأصلي لتمثّل الصمت بدلاً من التعبير، والتقاطع بدلاً من التواصل، والهدم بدلاً من البناء. إنها لغة تُؤثر المحو على الكلام، كونها تتحوّل مع بيكيت من أداة تواصل إلى انفصال يُعمّق عزلة الشخصيات داخل مكانها المُغلق. قد تُشكّل لغة بيكيت وأسلوبه في الكتابة، وتحديداً في مسرحية بهذه الكثافة والتقنية والدرامية، تحدياً أمام أي مترجم، خصوصاً أنّ المفردات تُقال بصيغتها الفجّة أو الخام، فضلاً عن أنّ العبارات تأتي متقطعة، مكثفة، مختزلة، وبتنويعات كثيرة. لكنّ الشاعر والمسرحي والمترجم بول شاوول، الذي سبق أن ترجم واقتبس أعمالاً لموليير وهايز مولرو وأوجين ايونيسكو ومارسيل بانيول وغيرهم، ينقل رائعة بيكيت «نهاية اللعبة» إلى العربية محافظاً على المناخ البيكيتي الخاص وروح النص الأصلي المكتوب بالفرنسية عام 1954. علماً أنّ هذه الترجمة تأتي بعد صدور طبعة ثانية من مسرحية «في انتظار غودو» عن دار الجمل، ترجمة بول شاوول أيضاً" ([15])

2–2 – الشخصية السيميائية والأبعاد الأيقونية في " مسافر ليل ":

تقترن الشخصية المسرحية عند صلاح عبد الصبور بالواقع الحياتي المعيش ويستمد افكاره من التاريخ أو الحياة الواقعية، والذي ينظر إلي مسرحية (مسافر ليل) يجد أنها مستمدة من التاريخ

www.manaraa.com

حيث الظلم الذي يسود عند بعض الشخصيات التاريخية التي تريد أن تضلل الناس فتزور أمجادها وعندما تكتشف الخديعة ويظهر زيفهم وباطلهم يحاولون إلصاق التهم على الآخرين واتهامهم بأنهم من ارتكب الجرائم والفواحش، لكي يظهروا أمام الناس بأنهم أبرياء.

وتدور أحداث المسرحية من خلال العرض داخل عربة قطار، أبطاله «مفتش القطار» الذي يمثل السلطة و«المسافر» الذى يمثل دور المثقف، بالإضافة إلى دور الراوي، وكأنه حوار عبثي، ينتقل فيها دور المفتش من شخصية تلو الأخرى، " ويطرح العلاقة الجدلية بين الفرد والسلطة، من خلال إشكالية تحقيق العدل، والتي توضحها الفكرة الفلسفية التي كتبها صلاح عبدالصبور، ويموت المسافر على يد مفتش التذاكر وهى التي يقصد بها موت العدل" ([16])

ويصبح لفظ "المسافر" أيقونة للتعبير عن الشخصية المضطهدة، وكأن الاسم لا يعني شيئا لكن الأهم هو الفعل الذي تمارسه الشخصية، والفعل هنا يتجسد في المسافر الذي لا يملك لنفسه من الأمر شيئا، وهذا ما نجده طوال المسرحية في شخصية المسافر.

وعلى الرغم من اعتماد صلاح عبد الصبور فى هذه المسرحية على أكثر من شخصية، منها الشخصية الرئيسية ومنها الشخصيات الثانوية إلا أن شخصية المسافر شكلت محورا جوهريا، ونقف عند بعض الشخصيات من حيث البعد السيميائي لها، ومنها شخصية الراوي، فقد وصفها

صلاح عبد الصبور فى بداية المسرحية فقال في وصفها:" على جانب من المسرح أي في ركن العربة يقف الراوي مرتديا حلة عصرية ، بالغة الأناقة ، وردة أو رباط عنق لامع أو صدار أو سوار ساعة ذهبية ، أو كل هذه الحلي والذواقات، وجهه ممسوح بالسكينة الفاترة ، صوته معدني مبطن باللامبالاة الذكية ." ([17]) فالوصف هنا لا يرتبط باسم راوٍ بعينه ولا شخصية بعينها ولكنه يرتبط بالبعد الأيقوني المتمثل في كون الراوي شاهد على الأحداث يسردها، ويعبر عنها تارة يكون محايدا وأخري يتدخل في السياق الدلالي. لذلك يقول الراوي:

[18]" بطل روايتنا ومهرجها رجل يدعى .....

يدعى ما يدعى

ماذا يعني الاسم؟

والوردة تحت أي اسم تنشر عطرا

والقنفذ تحت أي اسم يدخل في جلده."

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فالشاعر هنا لا يعنيه الاسم، ولكنه يأخذ لفظ الراوي بمثابة الأيقونة الدالة المرتبطة بالراوي الأصلي، ذلك أن لفظ الراوي يقترن بالعمل الروائي، ولكن اقترانه بالمسرحية هنا يأتي بمثابة الشخصية الأيقونية، التي تسرد أحداث المسرحية، وتدرك مالا يدرك الآخرون، وليست مجرد سارد للأحداث كما في الرواية.

كان من الممكن للشاعر أن يسمى هذه الشخصية –أي شخصية الراوي–أي اسم لكنه قصد أي يقرن الشخصية بوظيفتها، ووظيفتها هنا هي سرد الحكايات التي وقعت في المسرحية. فعندما نقول شخصية الراوي في هذه المسرحية، يقفز لذهننا شخصية راوِ الأحداث المسرحية. وليس راويا عاديا كما في السرد الروائي بل هو في حقيقته راو يقدم الشخصيات المسرحية ويعنى بالأبعاد الدلالية المضمرة في النص عند تقديمه للشخصية المسرحية.

ويظهر الوصف الداخلي لشخصية الراوي في هذه المسرحية من خلال تصرفاتها وحوارها وانفعالاتها، وآدائها، ولقد وصف صلاح عبد الصبور شخصية الراوي داخليا فقال: وجهه ممسوح بالسكينة الفاترة، صوته معدني، مبطن باللامبالاة الذكية، وفى موضع آخر يصف صلاح عبد الصبور شخصية الراوي فيقول: صنعته .... أية صنعة، ولتحكم على هيئته وثيابه، وعلى كل، فالأمر بسيط، صنعته آية صنعه. أما شخصية المسافر فاقترنت بالبعد الأيقوني أكثر، حيث يصف صلاح عبد الصبور شخصية المسافر فيقول: " المسافر نموذج للإنسان بلا أبعاد، الإنسان الذي لا يستطيع أن تصف إلا ملامحه الخارجية فنقول: إنه بدين أو نحيف، طويل أو ربعة، أشقر أو أسمر، وكل هذه الأوصاف سواء" ([19])

وهنا نجد اختيار اسم الشخصية عند عبد الصبور يمثل أيقونة سيميائية في حد ذاته، فالمسافر يجسد نمط أي شخصية تعاني القهر والاستبداد، ودوره في الحياة كالمسافر ينطلق من لحظة الميلاد إلى لحظة الموت، وما بينهما يعاني الاضطهاد والضياع، وتكون نهايته القتل على يد القتلة المستبدين والسلطة الغاشمة.

هذه الأيقونة المقترنة بالاسم –كما ذكرنا–لا تقف عند شخصية بعينها ولكن " المسافر" يعنى أي شخصية تعيش واقعا مستبدا غاشما لا يعير الحرية اهتماما، ويكون شأنها شأن الشخصيات المعذبة في ديارها وأرضها ووطنها. لذلك يقول الراوي في وصفه لشخصية المسافر:

" وهو مسافر في قاطرة ليلية

نحو مكان ما

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويعد عواميد السكة

واحد .. اثنين ... ثلاثة.. خمسة .. مائة.

هو ذا يتململ سأمانا

إذ لا تستهويه اللعبة

أسفا، لا تلمع تذكاراته

يدرك عندئذ أن حياته

كانت لا لون لها". ([20])

ولا يقف الأمر عند هذا الحد، لكنه يستدعي بعض الشخصيات التاريخية التي تكون بمثابة أيقونات تحمل دلالات وأبعاد إيحائية للتعبير عن الواقع المعيش، مثل شخصيات: الاسكندر وتيمور لنك وهتلر. وعندما يستدعي الراكب أو المسافر هذه الأسماء في ذاكرته نجد الراوي يقرنها بالواقع الحياتي ويرفض استحضار الشخصيات الاستبدادية عبر التاريخ، بل ويقرنها بالأيقونات السيميائية الدالة فكل شخصية تقترن بدوال أيقونية تعبر عن ممارساتها الحياتية. لذلك يقول الراوي معلقا على استحضار المسافر أو الراكب لصور هذه الشخصيات التاريخية.

" معذرة لا ينفصل الإنسان عن اسمه
فالعظماء يعودون إذا استدعيتهم من ذاكرة التاريخ
.....
حتى لا يحيا في المستقبل
حتى لا يخدعنا التاريخ
ويكرر نفسه. " ([21])

وهكذا تمثل شخصية المسافر أو الراكب بعدا أيقونيا أو صوريا طوال المسرحية، من حيث اقترانها بالحوار واللغة والزمان والمكان وغيرها.

وإذا كانت شخصية المسافر تمثل أيقونية صورية للشخصيات المقهورة والضائعة فإن شخصية عامل التذاكر تجسد صوة للتسلط والاستبداد والقهر للأبرياء، ففي بداية ظهوره تبدو على ملامحه القسوة والعنف وفي صوته التهديد والوعيد للمسافرين، فعندما يسأله الراكب عن اسمه يتقمص شخصية الاسكندر قائلا:

"أنا الاسكندر

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في صغري روضت المهر الجامح
في ميعة عمري روضت أرسطوطاليس
حين بلغت شبابي روضت العالم." ([22])

ويشتد الخوف بالمسافر من عبارات التهديد والوعيد التي يطلقها عامل التذاكر للمسافر حينما يقول للمسافر " لا تعرف قدري ياجاهل، قسما سأروضك كما روضت المهر الجامح" بينما يصفه الراكب بوصف ساخر فهو يراه كالبرميل الأسمر في الكيس الكاكي، ولا يمكن أن يكون هو الإسكندر. ويتضح الصراع بينهما من بداية المسرحية، غير أن هذا الصراع يأخذ بعدا سيميائيا من حيث إن الراكب تجسيد للشخصيات المغلوبة على أمرها، بينما يمثل عامل التذاكر السلطة المستبدة حينما ينعت نفسه بالإسكندر أثناء الحوار.

وجاءت اللغة المنسابة على ألسنة الشخصيات معبرة عن هذا البعد السيميائي من حيث استخدام اللغة الدلالية والإيحائية المعبرة عن الرؤية الفكرية التي يريد الكاتب إبرازها للمتلقي، " فاللغة في مسافر ليل لغة تستوعب المواقف المناطة بها، وقد شكلت رؤية المؤلف محققة في ذلك توازنا بين لغة الشخصيات والسياق الواردة فيه، فهي تتحرك مع الشخصية والحدث، بحيث نستطيع أن نمايز بين استعمالات و توظيفات متعددة للغة، " مسافر ليل " في حالة شعرية مكثفة بسطت المسرحية كلها وتوزعت على ألسنة المتحاورين والراوي." ([23])

ولذلك لا نبعد عن الحقيقة كثيرا حين القول: إن ثمة تماثلا في التكثيف اللغوي المقترن بالشخصيات بين مسرحيتي" نهاية لعبة" و" مسافر ليل"، ففي نهاية لعبة نجد اللغة لاسيما الحوارية – لكون الحوار هو جسد اللغة المسرحية وروحها–تعتمد على التكثيف والاختزال وعدم الاستطراد أو الحشو، وهو حوار يعبر عن حالات الأسى والحزن والعزلة التي تنتاب الشخصية. وكذلك الأمر في اللغة الحوارية المقترنة بالشخصيات في " مسافر ليل" حيث نجد الحوار أيضا يعتمد على التكثيف والاختزال والقصر والاقتضاب في كثير من المشاهد والحوارات ومن أمثله الحوار القصير في المسرحية على سبيل المثال الحوار الآتي:

الراكب: مرحي يا اسكندر، هل أكثرت من الشرب.
عامل التذاكر: لا تعرف قدري يا جاهل، قسما، سأروضك كما روضت المهر الجامح.
وقوله في موضع آخر: عامل التذاكر: لا يجرؤ أحد أن يعصي أمري هل تجرؤ؟
الراكب: لا، يا مولاي.
ومن الأمثلة الأخرى أيضاً قوله:

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الراكب: هل تجعلني سرجا لجوادك؟ فيرد عامل التذاكر بقوله: ضاقت نفسي بركوب الخيل الآن فيقول له الراكب: هل تجعلني فرشة نعلك. فيرد عامل التذاكر قائلا: يندر أن أمشي، يؤلمني اللباجو، أتمدد أحيانا في الشمس، وآخذ حمام بخار كل صباح. وقوله الراكب في موضع آخر لعامل التذاكر: أنت الاسكندر. فيرد عامل التذاكر، بقوله: ليس اسمي الاسكندر. اسمي زهوان. فيقول الراكب: بم تأمر يا مولاي، الزهوان؟ فيرد عامل التذاكر قائلا: مذعور وغبي أو لا تدري من ثوبي ما أطلب، أطلب تذكرتك. ويدور بينهما هذا الحوار المقتضب

الراكب: هذي تذكرتي .

عامل التذاكر: شكراً ، تذكرة خضراء .

.....

عامل التذاكر: تذكرتك يا سيد.

الراكب: أعطيتك إياها يا سيد.

عامل التذاكر: أين؟

الراكب: في بطنك يا سيد.

ومن أمثلة الحوار القصير أيضاً

الراكب: اسمي عبده.

عامل التذاكر: وأنا اسمي سلطان

الراكب: قلت أن اسمك زهوان

عامل التذاكر: أنا ... زهوان .... لا ..... لا.

ومن الحوار القصير البعيد عن الاستطراد أيضاً قول عامل التذاكر للراكب: قل لي ثانيه ما اسمك.

فيرد الراكب: عبده فيكذبه عامل التذاكر بقوله: ليس اسمك عبده.. إنك تكذب. لكن الراكب يؤكد له أسمه قائلا: بل إني عبده، أقسم لك، وإني عبد الله، وابني الأكبر يدعي عابد وابني الأصغر عباد، واسم الأسرة عبدون."([24])

وهنا يتضح البعد السيميائي في اللغة الحوارية للشخصيات وفي المسميات أيضا، حيث نجد أسماء الشخصيات دالة على أبعاد إيحائية مثل: الراكب – المسافر – الراوي – زهوان – سلطان– عبده ... الخ وهي تعبر عن البعد الإيحائي للشخصية فقد أطلق عامل التذاكر على نفسه في بداية الأمر اسم الاسكندر لينعت نفسه بأنه أحد العظماء، ثم يطلق على نفسه اسم زهوان من الزهو والخيلاء الذي يحاول تقمصه، وسرعان ما يعدل اسمه إلى سلطان من السلطة والجبروت والاستبداد والقهر والتسلط على أعناق الرجال والبسطاء.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثالثا: الشخصية السيميائية والأبعاد الرمزية المقارنة.

يعد الرمز من أبزر العناصر السيميائية في النص الأدبي عامة والنص المسرحي خاصة، لكون الرمز أكثر اتساعا وانفتاحا على الآفاق الدلالية التي يطرحها النص المسرحي. والرمز السيميائي من منظور بيرس هو " علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل قانون –غالباً ما يعتمد على التداعي بين أفكار عامة، ويحدد ترجمة الرمز بالرجوع إلى هذا الشيء([25])غير أن الرمز السيميائي عامة أكثر شمولية من العلامة والإشارة السيميائية، لكونه لا يقف عند الدال والمدلول بمفهومهما اللغوي فحسب، لكنه يتجاوز ذلك إلى أبعاد إيحائية ودلالية أعمق وأوسع انفتاحا على النص الأدبي عامة والمسرحي خاصة. وهذه الشمولية هي التي أوجدت التعدد اللانهائي للمعاني والأبعاد التي يطرحها النص المسرحي من خلال الاعتماد على أنظمة وأنساق علمية ولغوية وأدبية وثقافية وغيرها. ويمكن دراسة الأبعاد الرمزية السيميائية في المسرحيتين المعنيتين؛ " نهاية لعبة " لبيكيت، و" مسافر ليل لعبد الصبور" على النحو الآتي:

2- 1-الشخصية السيميائية والأبعاد الرمزية في " نهاية لعبة":

تتمثل الشخصية السيميائية في رواية نهاية لعبة في الشخصيات الأربعة الرئيسة؛ ناج ، ونيل، وهام، وكلوف. وكل منها تمثل بعدا سيميائيا رمزيا للتعبير عن العبثية والقيد وضمور الحرية. فالمسرحية "تتألّف من فصل واحد يصفه شاوول في مقدمته بأنه «فصل مكثف متوتر، مختزل، شخصياته يحركها بيكيت بمهارة وقدرة ودقة، كما يحرك اللاعب الماهر حجارة الشطرنج، يضبطها بلا استرسال، كما نجد أحياناً في «في انتظار غودو». لا كسور في الإيقاع، أربع شخصيات «عائلية»: الجدّان (ناغ ونيل)، الابن (هام)، الابن أو الخادم (كلوف). واصطلاحاً تُمثّل هذه الشخصيات الثلاث أجيالاً معطوبة بالعاهات الجسدية وغير الجسدية... شخصيات كأنما تُحرّكها قدرية أشبه بالقدرية الأوديبية. ([26])

ويتمحور الرمز السيميائي في حالة العزلة التي تعيشها الشخصيات الواردة في المسرحية، على الرغم من كونها عزلة قدرية إلا أنها تجسد حالة الضياع والعبث، وعدم وضوح الرؤية. فكل من هذه الشخصيات مصاب بعاهة جسدية، وساخط على الحياة والواقع، ويحاول تنفيس الضغوط النفسية والحياتية في الآخر. إنها مسرحية تجسد الموت المتمركز في الحياة، فالواقع الحياتي لدى هذه الشخصيات تعيش حياة أشبه بالموت، والحياة ذاتها من منظورهم هي الموت بعينه، ومن هنا تتفجر قضية الواقع العبثي في المسرحية. من خلال القدرية الحياتية، إنها "القدرية تحول ضحاياها إلى موتى تنفيهم، تمجهم تهلهلهم، تنصبهم على مرمى بطشها، القدرية تحول الناس إلى موتى،

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

العلاقات القائمة بينهم، ولأنها محكومة بشروط مبرمة، هي علاقات موتى بموتى. ولكن مايرعب أن يعي " الموتى" (بالقوة) هذه القدرية التاريخية والكونية والميتافيزيقية. منهم من يتمرد عليها ولكن قدرية أخرى، ومنهم من ينساها، ويغرق في "الحياة" ومنهم من يستسلم ومنهم من ينتحر ومنهم من يتصل بعبثية وبأقنعة وبكلام. شخصيات "نهاية لعبة" يواجهون قدريتهم بشروط الانمساخ في والانغلاق يواجهون العدميةالتي هي زهرة القدرية السوداء."([27]) حيث تتمثل القدرية في القدرية المكانية والزمانية واللغوية والثقافية والنسبية والجسدية وغيرها. ويصبح انتظارهم انتظارا عبثيا " إنّه يدلّ على هاجس زمني مجهول، تماماً كما في مسرحية بيكيت الأولى «في انتظار غودو». وهذا ما يوضح مقولة بيكيت نفسه: «في الانتظار، إنما نجرّب مرور الزمن في شكله الأنقى». أبطال المسرحيّة ينتظرون إذاً فَرَجاً لن يأتي، أو ربما تغييراً لن يحصل. لذا، هم يعملون معاً على إنهاء وقتٍ لا ينتهي أصلاً. فيتشارك الأربعة (هام، كلوف، ناغ، نيل) في لعبة يتواجه فيها **كلّ** اثنان كما يتواجه لاعبا شطرنج في تحدّي نقل الأحجار، لتتحوّل حياة أبطال المسرحية (هام وكلوف من جهة، وناغ ونيل من جهة ثانية) إلى شوط متواصل، رتيب، بلا نهاية." ([28])

إن المتتبع لحوارات المسرحية وأحداثها يلحظ هذا الرمز السيميائي للشخصية في أغلب مشاهدها حيث " تدور الشخصيات الأربع في متاهة مُعتمة ومُقفلة. هي تتخبّط في عالم يسوده الحزن والملل والرتابة. لا شيء يتحرّك، إنما الأشياء كلّها تتكرّر. الأحداث، أو الأصحّ قولاً الفراغ، هو نفسه، اليوميات ذاتها، والأفعال أيضاً. حوارات الشخصيات مكررة، يُعيدونها من غير أن تُفيد بأيّ معنى. هم يتكلمون لكنهم لا يقولون شيئاً. إلا أنّ التكرار يأتي ليُعزّز جوهر المسرح البيكيتي، فنياً وتقنياً. إنهم يُدركون ثباتهم أمام حركية الحياة، لكنهم لا يُحرّكون ساكناً، لأنهم عاجزون أصلاً عن الحركة. هام (أعمى وكسيح)، ناغ ونيل (مقعدان يسكنان في صناديق القمامة)، كلوف (له علّة في ساقيه تمنعه من الجلوس)." ([29])

كما يتضح البعد السيميائي لحركية الشخصيات في المسرحية من خلال العدمية التي تتسم بها وسيطرت على أحداث المسرحية، ففي أحد المشاهد – على سبيل التمثيل –نجد كلوف يتجه مترنحاً إلى اليسار، ويرجع حاملاً سلماً صغيراً ليتسلقه ليفتح به الستائر، ويتوجه نحو هام الغافي الذي يرتدي ويعتمر قلنسوة من اللبد، وعلى وجهه منديل مبقع بالدم، وصفارة معلقة بعنقه، وغطاء على ركبتيه، وجورب سميك فى قدميه. وكلوف يحدق به، ويتوجه نحو الباب، ويتوقف ويستدير نحو الصالة، يتأمل المسرح.

www.manaraa.com

ثم يدور حوار طويل بين كلوف وهام الذي يطلب من كلوف أن ينهضه، فيقول لا أستطيع إنهاضك وتنويمك كل خمس دقائق فلدي مشاغلي، ويقول هام لكلوف لن أعطيك طعاماً فيرد قائلاً إذن أموت فيسخر هام بقوله سأعطيك من الطعام ما يمنعك من الموت، ويسأل هام كلوف " كيف حال عينيك ورجليك ؟ فيرد سيئة.

ثم يأتي الحوار بين هام وناج الذي يقول :عصيدتي !

فيرد هام : أيها الأب الملعون .

ناج : عصيدتي !

هام : آه لم يعد من شيوخ الأكل . الأكل، لا يهجسون إلا بذلك! (يصفر يدخل كلوف يتوقف قرب الفوتيل) جيد ! خلت أنك ستتركني.

كلوف: لم يئن الأوان بعد، لم يئن الأوان بعد.

ناج : عصيدتي .

هام : عصيدته .

كلوف: لم يتبق عصيدة .

هام: (إلى ناج) لم يتبق عصيدة . لن تحصل بعد الآن على عصيدة.

ناج: أريد عصيدتي .

هام: أعطه قطعة بسكوت ." ([30]) وهذا الحوار المفعم بالجدال يبين مدى العجز الذي ينتاب الشخصيات تعبيرا عن العجز الكامن في الواقع المعيش ، ثم يأتي حوار بين هام وناج بشأن ساقيه المبتورتين، ثم يعود كلوف بقطعة بسكوت فيعطيها إلى ناج، الذي يشكو من قساوتها فيدخل ناج صندوق القمامة.

ثم يأتي حوار بين كلوف وهام عن الطبيعة التي نسيتهم، وعما يفعلون وفي هذه الأثناء تظهر يد ناج من صندوق القمامة ممسكة بقطعة البسكوت ويتحدث هام متسائلاً إلى كلوف عن البذور هل نبتت أم لا ، وبذلك نرى تنقل الحوار ين الشخصيات في موضوعات مختلفة تعبر عن حالة السكونية والعبث.

ثم ينتقل الحوار بعد ذلك بين نيل التي تُظهر يديها من صندوق القمامة، وبين ناج الذي يسألها إذا كانت نائمة، فتنفي ذلك ويشكو لها فقد ضرسه وضعف بصره، وفقد أرجلهما، وبرودة الجو لدرجة التجمد، وعدم تغيير الرمل تحتهما، تم يتدخل هام الذي يطلب منهما السكوت ليستطيع أن ينام ثم يعود الحوار بين ناج ونيل عن التعاسة التي يرونها أكثر ما يضحك في هذا العالم.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثم ينتقل الحوار حيث يريد ناج أن يقص على نيل حكاية الخياط ليضحكها. فترد نيل قائلةً ليست مضحكة فيعقب ناج بقوله: إنك كنت ستموت من الضحك عند سماعها أول مرة وملخص الحكاية أن رجلا انجليزيا احتاج في سرعة إلى بنطلون مقلم لاحتفالات عيد رأس السنة فذهب إلى خياطه ليأخذ مقاسه ووعده بعد أربعة أيام يجهزه له ولكن لم ينفذ وعده وطلب منه مهلة ثمانية أيام ليصلح قعدة البنطلون ثم طلب منه مهلة أخرى عشرة أيام ليصلح فتحة البنطلون ثم مهلة أخرى لإصلاح العروة وأيضاً لم يفي بالوعد فقال الزبون : لعنة الله عليك هذه قلة أدب صنع الله العالم في ستة أيام وأنت لم تستطع أن تصنع لي بنطلوناً في ثلاثة أشهر فينظر الخياط باعتزاز وحب إلى البنطلون وباشمئزاز إلى العالم ويقرب ناج رأسه من نيل وينفجر بالضحك .

سرد هذه الحكاية يعبر عن الإيقاع الحياتي الرتيب الذي تمر به هذه الشخصيات، وعن إحساسهم بالزمن المتوقف عند لحظات العجز والضعف والضياع ولذلك يأتي هام الذي عيل صبره غاضباً، ويطلب منهم أن ينتهيا من هذه الأحاديث ثم يدخل كلوف وينحني على نيل يجس نبضها ثم يغلق الصندوق ويسأله هام : بماذا خرفت ؟ فيرد كلوف: بأنها قالت لي أن أذهب إلى الصحراء ويسأله هام : هل حبستها فيرد كلوف : نعم ويطلب هام حبة المسكن ويرى كلوف أنها لن تؤثر إذا أخذها بعد المنشط.

ينتقل الحوار عن الطبيب العجوز ويتساءل هام : هل مات ميتة طبيعية ؟ فيرد كلوف : بالطبع ويطلب هام منه أن يأخذه بجولة صغيرة في الغرفة إلى أن ينحني ويلصق أذنه بالجدار ثم يطلب منه أن يعيده إلى مكانه بالضبط ثم يتساءل هام كيف حال الطقس ؟ فيرد كلوف: كالعادة فيطلب منه أن ينظر إلى الأرض بالمنظار ثم بعد حوار عبثي يطلب منه أن ينظر إلى البحر والمحيط والموج والشمس التي كادت أن تغرب ويدخل الليل والروتين الصامت كل يوم. ويسأل هام عن حبة المسكن ألم يحن وقتها ؟ فيرد كلوف بعنف: كلا ثم يسأله عن حال عينيه وساقيه فيرد كلوف: أنهما في حالة سيئة فيقول هام: يوماً ما ستصبح مثلي أعمى ولن يكون معك أحد يشفق عليك لأنك لم تشفق على أحد

فيرد كلوف : غير مؤكد فاتك شيء

هام : آه ؟

كلوف : أنني لا أستطيع الجلوس

هام بعصبية ترقد إذن أو على الأقل تقف

كلوف : تريد إذن أن أترككم

www.manaraa.com

هام : بالطبع

كلوف : إذن لن أترككم ([31])

وبعد صمت يقول هام لا يبقى إلا أن تجهز علينا، وإذا فعلت سأقول لك كيف تفتح الخزانة فيرفض كلوف ويريد الذهاب ويسأله: هل يتذكر يوم جاء إلى هنا وهل تذكر والده فيرد كلا كنت صغيراً جداً، ويذكره أنه كان له بمثابة الأب ثم يدور الحوار بينهما عن الحفرة التي فيها هام الذي يسأله كلبي جاهز فيرد كلوف تنقصه قدم ويحضره ويدور الحوار عن لونه وهل يستطيع أن يقف فيرد كلوف بعدم المعرفة لأنه يدرك تماماً أنه لا يقف .

إنه عالم يتسم بالعجز والضعف والضياع حتى الحيوانات فيه ، تعيش هذه الحالة من الإعاقة وعدم الحركة، فضلا عن الظلمة التي تحيط كل جوانب الأمكنة التي تعيش فيها هذه الشخصيات. والموت يسيطر على وعي الشخصيات

ثم ينتقل الحوار عن عدم استطاعة هام أن يترك كلوف ويقول كلوف : لا تستطيع أن تتبعني ولكن صفر لي فإذا لم أهرع إليك يعني ذلك أني تركتك فيقول هام : ربما تكون مت في مطبخك ولكن كيف أعرف ذلك فيرد كلوف : من الرائحة المنتنة ومن صوت المنبه إذا دق أكون تركتك إذا لم يدق أكون مت . ثم يطلب هام من كلوف أن يأخذه إلى النافذة ويدور بينهما حوار عن وجود ضوء في النافذة أم لا، وكذلك في النافذة الأخرى ليسمع صوت البحر، وينكر كلوف ذلك لأنه لن يسمع صوت البحر حتى ولو فتح باب النافذة، فيقول هام: إذن لا داعي لفتحها الذي يخضع في النهاية لفتحها ويطلب من هام القسم على أنه فتحها، ثم يتساءل هام إذا كان البحر هادئاً أم لا فيقول كلوف: نعم فيعلل هام ذلك بأنه لم يعد هناك ملاحون ويشعر كلوف بالبرد فيتساءل هام: في أي شهر نحن ويطلب منه أن يغلق النافذة.

إن مثل هذه الأحداث المتتابعة التي تقوم بها الشخصيات الأربعة تعبر عن عدم الإحساس بالزمن وهي من السمات الغالبة على المسرحية العبثية.

وربما قصدنا تطويل سرد بعض الأحداث الحوارية للشخصيات حتى يتضح مدى الرتابة والملل والعجز والضعف وحالات الأسى التي تنتاب الشخصيات تعبيرا عن رتابة الحياة وسكونيتها.

والمتأمل لأعمال بيكيت المسرحية لاسيما مسرحية نهاية لعبة يجد "أنه " كاتب سكوني ، لازمني ، كما أنه ليس من أنصار الفكر الصيروري ولا الجدلي، فأعماله تتحرك في دائرة مغلقة. البداية هي النهاية والنهاية تتكرر في البداية، فهو تزامني ومسرحياته تزامنية تتسم باللامعقول . ويعرف أندري لالاند اللامعقول بقوله: اللامعقول تضييق المعقول، واللامعقول هوما لا يستقيم لمنطق

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

العقل. وترتبط فكرة "لا جدوى الفعل بفكرة لا جدوى اللغة في مسرح العبث فالإنسان في مسرح العبث يتكلم لا لشيء، بل ليخدع نفسه بلعبة التواصل وليهرب بالإحساس المرعب لمن حوله. ([32])

إن اقتران الشخصيات في مسرحية "نهاية لعبة" بالمكان والزمان واللغة والحدث يعبر عن العبثية الحياتية التي تعيشها مثل هذه الشخصيات، ويقترن الزمان بالمكان وحين يتوقف أحدهما يتوقف الآخر ، يتضح هذا في المسرحية من خلال اقتران الشخصيات المسرحية عند بيكت بالمكان المغلق ، حيث يتعطل المنبه ويتوقف الزمن عند ساعة الصفر، ويجسد بيكيت توقف الزمن من خلال الحوار بين هام وكلوف على النحو الآتي:

هام: كم الساعة؟

كلوف: إيّاها كالعادة.

هام: هل نظرت؟

كلوف: نعم

هام: وماذا وجدت؟

كلوف: صفراً»

وحين يتوقف الزمن يتوقف المكان وتحل العتمة ويفوح المنزل برائحة الجثة. إن الشخصيات السيميائية من خلال أبعادها الرمزية " تصوّر حالة البؤس التي يعيشها أبطال بيكيت في مسرحيته هذه بؤس الانسان ووحدته وعجزه عن فهم حياة يعيش فيها من غير أن يتمكّن من التحكّم بسيرورتها، أو حتى إيقاعها. كأنّ الإنسان يولد لينتظر مصيراً محتماً، لا مهرب منه: الموت. من هنا، يُمكن اعتبار «نهاية اللعبة» بمثابة مرآة تعكس الوجودية الإنسانية بعبثيتها وغرائبيتها ومأسويتها." ([33]) إنها تشكل رمزا سيميائيا معبرا عن الواقع المعيش، وعن ديمومة الحياة وسرمديتها.

3- 2 -الشخصية السيميائية والأبعاد الرمزية في " مسافر ليل ":

تعد مسرحية " مسافر ليل " لصلاح عبد الصبور واحدة من أهم المسرحيات العربية الحديثة في التعبير عن التيار العبثي الذي ساد في الوطن العربي. كما تمثل شخصياته بعدا رمزيا طوال الرواية. من حيث الصراع بين المسافر الذي يرمز للشخصية المقهورة والضائعة والمغلوبة على أمرها، وعامل التذاكر الذي يرمز للسلطة المستبدة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ونجد هذا الرمز السيميائي في كثير من مشاهد المسرحية لاسيما المشاهد التي تتبدى من خلال الصراع المسرحي بين شخصيتي المسافر (الراكب) ، وعامل التذاكر، ذلك أن الصراع يقوم بشكل أساسي بين جانبين متناقضين، وينشأ نتيجة التضارب بين الشخصيات المختلفة أو بين الشخص ونفسه، وقد يكون الصراع ظاهراً خارجياً ، أو داخلياً يظهر من خلال تضارب الشخص مع نفسه، والصراع فى هذه المسرحية يتمثل فى يتقمص عامل التذاكر شخصية الحاكم الظالم المستبد، وأنه يريد أن يتستر على جرائمه وفضائحه بما يفعله من فساد فى رغبته ، فقد أراد أن ينقل المسافر علي أنه هو الذي ارتكب هذه الفضائح والمفاسد ويظهر أمام شعبه أنه استطاع أن يمسك بالجاني وقتله ليتخلص من سخط الرعية، وهنا يظهر البعد السيميائي لشخصية عامل التذاكر حينما يقول للراكب :

" أنت؛

افهمني أرجوك

كان الأمر حبيسا لا يعرفه إلا بضعة أشخاص من خلصائي.

حتى انتشر الخبر الفادح.

لابد من الحسم

لو لم أفعل لاختل نظام الوادي

إني أعرف ما أفعل

سأقول لهم فى صحف الغد إني نفسي قد أمسكت الجاني

وقتلته

وسأعرض جثتك وصورتك على الناس

إنك رجل طيب

مخلوق من أنبل طينه

أهل التضحية الكبرى

أنت على استعداد أن تصنع شيئاً من أجلي هل تذكر" [34]

فالصراع هنا والعقدة هي كيف يتخلص السيد الظالم من أخطائه، وكيف يظهر بريئاً أمام الناس بعد أن تلوثت سمعته، وهنا طرأت فكرة تقديم ضحية أمام الآخرين وأنه هو المسؤول عن كل الأخطاء، وأنه سيقتله حتى يظهر أمام العوام أنه سيد بريء . فيتهم عامل التذاكر الراكب بتهمة القتل وهو منها بريء، غير أن عامل التذاكر رمز القوة الغاشمة المستبدة ينفذ تهديده ويقتل الراكب (المسافر) دون جريمة اقترفها، ويتضح هذا من خلال الحوار الآتي بين الراكب وعامل التذاكر:

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

" الراكب: أقسم أني لم أقتل ..... لم أسرق ... أقسم .... أقسم .

عامل التذاكر: أعلم هذا يا أنبل مخلوق .....

لا ، لن أكشف أمره

لكن ... لا بأس

افتح عينيك لآخر مرة

انظر آخر نظرة

ويفتح العامل السترة الملاصقة للجلد ومن بين جلده وثوبه يخرج البطاقة البيضاء، ويلوح بها أمام عيني الراكب المحتضر، الذي يسقط ميتا بعد نظرته الأخيرة.

عامل التذاكر : آه .... كيف سأحمل جثة هذا الرجل الممتلئة.

متجها إلى الراوي

ساعدني يا هذا

احمله معي

الراوي : متجها إلى الجمهور

ماذا أفعل

ماذا أفعل

في يده خنجر

وأنا مثلكم أعزل

ماذا أفعل

ماذا أفعل ؟ " ([35])

وهكذا يتضح لنا أن الشخصية السيميائية عند عبد الصبور اخذت بعدا رمزيا في هذه المسرحية، ويتضح الجانب العبثي في اللامبالاة بحياة البسطاء، الذين تلفق لهم التهم دون جريمة اقترفوها. وكل من الراكب وعامل التذاكر يستحضر الماضي الذي يتوافق وموروثه الثقافي المشكل لشخصيته. وتسير الحياة في وتيرة عبثية تشبه راكبي القطار الذين يعيشون الحياة بقسوتها واستبداها وظلمتها حتى يصلوا لنهاية الرحلة.

المقاربة السيميائية بين المسرحيتين

ونخلص من هذه المعالجة إلى وجود مقاربة بين الشخصيات السيميائية في المسرحيتين على النحو الآتي:

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

1) الشخصيات الأربع في مسرحية بيكيت تعاني العجز والضعف والظلمة والضيق والرتابة والخوف والمرض لاسيما شخصيات ناج ونيل وهام. وعند صلاح عبد الصبور نجد شخصية الراكب تعيش حالة الخوف والاضطهاد والظلم طوال المسرحية.

2) اقترنت شخصيات بيكيت بالحاجز المكاني المظلم الذي يحول دون الشخصية والعالم من حولها، أي حالة من الحصار الأبدي والقدري الذي ألمَّ بالشخصيات طوال المسرحية، وكذلك الأمر بالنسبة لشخصية المسافر (الراكب) يظل حبيسا في القطار طوال رحلته لا يستطيع الفكاك من عامل التذاكر الذي يحاصره طوال الرحلة وتنتهي بموته.

3) اقترنت الشخصيات في كلتا المسرحيتين بالأيقونات السيميائية المتمثلة في الصورة الأيقونة لكل شخصية من الشخصيات فقد اقترنت الشخصيات بألفاظ وصور دالة منها: (القعيد والعاجز و الكسيح و المريض و الأعمى) ، على حين أن هذه الصورة اقترنت عند عامل التذاكر بعشري السترة نتيجة السترات الصفراء التي يرتديها عمال التذاكر ويوحي اللون الأصفر بزي السيادة وجبروتها. واقترنت بالمسافر أو الراكب بصورة الرجل الطيب. غير أن لفظ المسافر نفسه وكذلك بائع التذاكر دون أن يكون لهما اسم طوال المسرحية فهو في حد ذاته أيقونة صورية اقترنت بهاتين الشخصيتين.

4) اقترنت لغة الشخصيات في كلتا المسرحيتين بالبعد السيميائي والدلالي من حيث كونها لغة ليست تقليدية لكنها لغة أشبه بلغة الأحلام من حيث التقطيع وعدم الاستمرار، والتداعي النفسي الحر للمعاني.

5) على الرغم من كون شخصيات بيكيت تتسم بالسكونية والعجز نتيجة معيشتها في مكان مغلق والعاهات الجسدية التي تعاني منها غير أنها تتسم بالحركية الداخلية التي تسري في تضاعيف الشخصيات نتيجة الجوانب النفسية التي تمر، حتى أنها وصلت إلى حالة اللامبالاة. وتتماثل هذه الحركية النفسية الداخلية مع شخصية الراكب (المسافر)، إذ على الرغم من حركية القطار إلا أن الحركة تتسم بالرتابة والملل، ويود الراكب لو أنه استطاع الانفلات من عرباته. خشية الاضطهاد الذي أدى به إلى الموت في نهاية المسرحية. وخلال وجوده داخل عربة القطار يشعر بالاضطراب النفسي والقلق وهو مكان مغلق محاصر فيه أشبه بالمكان المغلق في مسرحية بيكيت. فالحالات النفسية الداخلية التي شعر بها الراكب في القطار تقترب من الحالات النفسية التي عاشتها شخصيات بيكيت.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

The Semiotics of Character in the Absurdist Theater of S. Beckett and S. Abd Al-Sabour
(Endgame and Musafir Lil (A Night Traveler): Comparative Study)

This research deals with the treatment of semiotics character in the absurd theater of Samuel Beckett and Salah Abd al-Sabour, from a comparative perspective between two plays: Samuel Beckett "Endgame" and "Musafir Lil (A Night Traveler)" by Salah Abd al-Sabour. The treatment came in three subjects: The first subject: deals with the concept of semiotics and dimensions from the perspective of some semiotics critics e.g. the American philosopher Charles Sanders Pierce (1839-1914), and Umberto Eko, and, Yuri Lutman, and to draw a specific concept corresponds and study Semiotic personality from a comparative perspective.

The second subject deals with the semiotic character and the dimensions of the comparative icon through the applied aspects on the two plays in question. This subject came in two dimensions: the semiotic character and the icon dimensions at the "end of the game": The semiotic character and the icon dimensions at the "Endgame".

The third subject: deals with semiotic character and comparative symbolic dimensions, and this topic was addressed through two dimensions: semiotic character and symbolic dimensions in the "Endgame", and the semiotic character and symbolic dimensions in "Musafir Lil" (A Night Traveler), and ended the research to mention the most important comparative approaches related to then theater character in the two plays.

Key words semiotics character. Absurdist Theater .Personality. Dimension

الهوامش والإحالات

- صحيفة الكترونية) الخميس 16/ نوفمبر/2017 – تاريخ الدخول 10/ 9/ 2019 م.

[1]) برنار فاليط: النص الروائي، تقنيات ومناهج، ترجمة رشيد بنجدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999م.

2) جاستون بلاشر: شاعرية أحلام اليقظة، ترجمة جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشرط(2) 1993م.

3) جاك شورون: الموت في الفكر الغربي، ترجمة كامل يوسف حسين، مراجعة وتقديم د.إمام عبدالفتاح إمام، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1984م.

[4]) بيير غيرو: السيمياء، ترجمة: أنطوان أبي زيد، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، باريس، الطبعة الأولى سنة 1984م، ص:5

[5]) للمزيد انظر: مراد مبروك: الاتجاه السيميائي في الخطاب النقدي المعاصر من منظوري رولان بارت والخطاب النقدي العربي ، مجلة حولية دار العلوم جامعة المنيا عام 2000 م

www.manaraa.com

[6]) محمد عناني؛ المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر – القاهرة، 1996، ص153.

[7]) انظر: أمبرتو إيكو؛ القارئ في الحكاية؛ التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية. ترجمة أنطوان أبوزيد، المركز الثقافي، بيروت 1996، ص 32.

[8]) انظر: نفسه، ص 32-33.

[9]) انظر: د. سيزا قاسم بحث السيموطيقا : حول بعض المفاهيم والأبعاد ضمن كتاب مدخل إلى السيموطيقا، دار إلياس سنة 1986 ، ص 32

[10]) يوري لوتمان، بحث " سيميوطيقا السينما" ، ترجمة د. نصر أبوزيد ضمن كتاب "مدخل إلى السيميوطيقا"، سابق ، ص 269.

[11]) لطيفة زيتوني (دكتورة)السيميولوجيا وأدب الرحلات، عالم الفكر، الكويت، مج24ع3، مارس1996، ص 251.

12) صمويل بيكيت: نهاية اللعبة، ترجمة وتقديم بول شاوول، منشورات الجمل، بيروت، 2014، ص 50–51

[13]) عبيدة صبطي، نجيب بخوش :الدلالة والمعنى في الصورة، دار الخلدونية للنشر والتوزيع القبة الجزائر، ط 2009 ،ص 78 ،

[14]) مايا الحاج : مقال " شخصيات بيكيت تواجه عبثية العالم بالعزلة " ، جريدة الحياة النسخة الدولية يوم الأربعاء 8 أكتوبر 2014 ، وانظر الرابط الآتي : تاريخ الاطلاع 10-9-2019 .
http://www.alhayat.com/article/603546/%D8%B4%D8%AE%D8%B5%D9%8A%D8%A7%D8%AA-%D8%A8%D9%8A%D9%83%D9%8A%D8%AA-%D8%AA%D9%88%D8%A7%D8%AC%D9%87-%D8%B9%D8%A8%D8%AB%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%A7%D9%84%D9%85-%D8%A8%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B2%D9%84%D8%A9

[15]) مايا الحاج : المقال السابق

[16]) حسن مختار: عرض مسرحية «مسافر ليل» تجسد الصراع بين المثقف والسلطة في عربة قطار، البوابة (صحيفة الكترونية) الخميس 16/ نوفمبر/2017 – تاريخ الدخول 10/ 9/ 2019 م، انظر الرابط
https://albawabhnews.com/2805491

[17]) صلاح عبد الصبور: مسرح صلاح عبد الصبور ، الاعمال الكاملة (المجلد الثاني) ، ص 617

[18]) المصدر السابق: ص618

[19]) صلاح عبد الصبور: المرجع السابق، ص 617

[20]) المصدر السابق: ص 619

[21]) المصدر السابق: ص 621

[22]) صلاح عبد الصبور: المصدر السابق، ص623

[23]) مدحت الجيار: البحث عن النص في المسرح العربي , دار النشر للجماعات المصرية ، ط2، م ص 166

[24]) انظر المصدر السابق : ص 30–38

[25]) انظر: سيزا قاسم بحث السيموطيقا : ضمن كتاب مدخل إلى السيموطيقا، دار إلياس ، ص 34.

26) بول شاوول: مقدمة مسرحية "نهاية لعبة" لصمويل بيكيت، س. المسرح العالمي، وزارة الإعلام، الكويت، مارس1992.ص 11

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

[27]) بول شاوول: مقدمة مسرحية " نهاية لعبة" لصمويل بيكيت، سلسلة المسرح العالمي، وزارة الإعلام ، الكويت ، مارس 1992 .ص13

[28]) مايا الحاج : مقال سابق ، " شخصيات بيكيت تواجه عبثية العالم بالعزلة " ، جريدة الحياة النسخة الدولية، يوم الأربعاء 8 أكتوبر 2014 .

[29]) مايا الحاج : بحث سابق

[30]) صمويل بيكيت : المصدر السابق ص27 .

[31]) المصدر السابق: ص52

[32]) نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1994م ، ص 128

33) مايا الحاج : بحث سابق

[34]) صلاح عبد الصبور: المصدر السابق،ص674-675

[35]) صلاح عبد الصبور: المصدر السابق ص 681

المصادر والمراجع:

- إيكو، أمبرت : القارئ في الحكاية؛ التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية. ترجمة أنطوان أبوزيد، المركز الثقافي، بيروت 1996
- بلاشار، جاستون: *مشاعرية أحلام اليقظة*، ترجمة جورج سعد، (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط (2)، 1993م)
- بيكيت، صمويل: *نهاية اللعبة*، ترجمة وتقديم بول شاوول، منشورات الجمل، بيروت.
- الحاج، مايا : مقال "*شخصيات بيكيت تواجه عبثية العالم بالعزلة* " ، جريدة الحياة النسخة الدولية يوم الأربعاء 8 أكتوبر 2014م.
- الجيار، مدحت: *البحث عن النص في المسرح العربي* , دار النشر للجماعات المصرية ، ط2، 1995م.
- زيتوني، لطيفة (دكتورة) : *السيميولوجيا وأدب الرحلات*، عالم الفكر، الكويت، مج24 ع3، مارس سنة 1996م.
- شاوول، بول: *مقدمة مسرحية "نهاية لعبة" لصمويل بيكيت* ،سلسلة المسرح العالمي، وزارة الإعلام، الكويت ، مارس 1992م.
- شورون، جاك: *الموت في الفكر الغربي*، ترجمة كامل يوسف حسين، مراجعة وتقديم د.إمام عبدالفتاح إمام، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1984م.
- صبطي، عبيدة ، بخوش، نجيب: *الدلالة والمعنى في الصورة*، دار الخلدونية للنشر والتوزيع القبة الجزائر، ط 2009م.
- صليحة، نهاد ، التيارات المسرحية المعاصرة ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1994م
- عبد الصبور، صلاح: *مسرح صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة* (المجلد الثاني)، دار العودة ، بيروت.
- عناني، محمد: *المصطلحات الأدبية الحديثة*، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، القاهرة، 1996م.
- غيرو، بيير: *السيمياء*، ترجمة: أنطوان أبي زيد، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، باريس، الطبعة الأولى سنة 1984م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- فاليط، برنار: *النص الروائي، تقنيات ومناهج*، ترجمة رشيد بنجدو: (المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، سنة 1999م).
- قاسم، سيزا: *بحث السيموطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد ضمن كتاب مدخل إلى السيموطيقا* ، دار إلياس سنة 1986م.
- مبروك مراد: الاتجاه السيميائي في الخطاب النقدي المعاصر من منظوري رولان بارت والخطاب النقدي العربي ، مجلة حولية دار العلوم جامعة المنيا عام 2000 م
- مختار، حسن: *عرض مسرحية«مسافر ليل» تجسد الصراع بين المثقف والسلطة في عربة قطار*،البوابة

www.manaraa.com