سيميائية النص الموازي في الأدب المسرحي
مسرحية "قهوة الملوك" أنموذجاً

الباحثة/ هبه عمر محمد عبدالواحد

باحثة ماجستير – جامعة عين شمس

المقـــــدمة:

يدرس هذا البحث (سيميائية النص الموازي في الأدب المسرحي... مسرحية قهوة الملوك أنموذجاً)، ونقصد بالنص الموازي أنماط النصوص التي تغلف الحوار وتتداخل معه، وتحيط بالنص المسرحي وتأطره، وتمثل صوت الكاتب الذي يوظفه لتحقيق مسرحة متخيلة في ذهن القارئ، ويحقق من خلاله سيطرته على ذلك العرض الخيالي، ويتحكم في تفسير نصه المسرحي.

وتنتفع الباحثة خلال ما تحاوله من تأسيس علمي لتلك السيميائية النصية بأعمال كل من دوسوسير، وبيرس في السيميائيات العامة وأعمال كل من إيزاكروف وساندا جلوبينتا وجين ماري توماسو وبوياتوس في السيميائيات المسرحية.

واختارت الباحثة متناً للدراسة (مسرحية قهوة الملوك) للكاتب المصري المعاصر لطفي الخولي (١٩٢٨– ١٩٩٩). وذلك لما تتيحه طبيعة تأليفها من إمكانات واسعة للدراسة لما فيها من عناية بارزة بالنص الموازي؛ فضلا عن كونها لم تدرس من قبل – على حد علمي – دراسة سيميائية.

وبناء على ما تقدم، يمكن أن نوجز الدراسات السابقة فيما يأتي:

أولا: دراسات في سيميائية المسرح:

١- عصام الدين أبو العلا، مدخل إلى علم العلامات: اللغة والمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥.

٢- عصام الدين أبو العلا، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧.

٣- حازم شحاته، الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٤م.

ويلاحظ على تلك الدراسات السابقة؛ فضلا عن اختلاف متن الدراسة بيننا مايأتي:

إن دراساتهم السيميائية اعتمدت مبدأ أساسيا هو أن النص المسرحي لم يكتب إلا من أجل العرض، ونتج عن ذلك الاعتماد على سيميائية العرض المستمدة من كير إيلام، وآن أوبرسفيلد،بالإضافة إلى جوليان هيلتون، وستانسلافسكي والكسندر دين، وغيره ممن عني بقضايا العرض والإخراج المسرحي.

تطرقت الدراسات السابقة للنص الموازي عرضا، وإن استخدمت في الدلالة عليه مصطلح النصوص غير اللغوية، معتمدة على تقسيم للنص المسرحي يرجع إلى مارتن اسلن، ورومان انجاردن، ولم تكن اهتماماتهما سيميائية خالصة.

ثانيا: دراسات نقدية لمسرح لطفي الخولي ؛ وتتثمل فيما يأتي:

١–نبيل راغب، مسرح التحولات الاجتماعية في الستينيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠.

ويتضح من عنوانها ابتداء أنها دراسة تنتهج المنهج الاجتماعي في التحليل.

٢– محمد مصطفى بدوي، المسرح العربي الحديث في مصر، ترجمة أنوار عبدالخالق، المركز القومي للترجمة بمصر، ٢٠١٦.

وهى دراسة تعتمد المنهج التاريخى دون التعمق فى الخصائص الفنية.

٣–السعيد الورقي، تطور البناء الفني في أدب المسرح العربى المعاصر، الاسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ٢٠٠٠م.

وتجمع ما بين رصد الخصائص الفنية، وتتبع التطور التاريخي.

ويرجع اختيار الباحثة الموضوع السابق (مسرحية قهوة الملوك) لدراستها دراسة سيميائية تعنى بالنص الموازي إلى ما يأتي:

ندرة الدراسات السيميائية الخاصة بالنص الموازي/الديداسكاليا في المسرح العربي؛ فلا نجد في النقد الأدبي المصري المعاصر، سوى تلك الدراسات التي لم تقدم للمصطلح النقدي تأسيسا علميا متماسكا أو متهافتاً، وبالتالي ترتبت نتائجها على مقدمات خاطئة.

إن جل الدارسين العرب ينظرون إلى العمل المسرحي بوصفه عرضا مسرحيا ابتداء– أو على الأقل– بوصفه نصوصا كتبت من أجل أن تعرض فوق خشبة المسرح.

إن النصوص المسرحية يتم تقديمها من خلال المؤسسات التعليمية المدارس والجامعات في مصر، بوصفها نصوصا أدبية للقراءة والتحليل، ويلاحظ قلة ما يعرض

على خشبة المسرح، سواء أكان تجاريا أو فنيا راقياً؛ لأسباب الرقابة وغيرها، بالقياس إلى كثرة ما ينتج في الأدب المسرحي من نصوص مسرحية ؛ يكتبها الأدباء في أرجاء مصر .

إن التركيز على النص المسرحي بوصفه أدبا مقروءا يستلزم العناية بالنص الموازي.

واقتضت منهجية البحث تقسيمه إلى قسمين رئيسين: يعنى القسم الأول بتقديم تأسيس علمي للنص الموازي من خلال العرض للصورة الذهنية التي تخلقها العلامة اللغوية في لسانيات دوسوسير، والأيقونية التي عني بها الفيلسوف الأمريكي بيرس ونظريات الديداسكاليا عند إيزاكاروف، وساندا جلوبينتا، ونظرية النص الموازي عند جين مارى توماسو، ونظرية الأفعال الغير الكلامية عند بوياتوس.

وعني بالقسم الثاني من الدراسة الخاص بالتطبيق بالمقاربة السيميائية الكاشفة عن دور النص الموازي في خلق مسرحة متخيلة، وتوجيه التفسير للمسرحية.

الفصل الأول : السيميائية و خلق المسرحة المتخيلة :

يعتمد هذا البحث على المنهج السيميائي في الكشف عن الطبيعة الخاصة بالنص الأدبي المسرحي، إذ يركز على دور ما يسمى بالنصوص الموازية – الديداسكاليا في فهم النص المسرحي و تفسيره، و تحقيق سيطرة الكاتب عليه، و خلق تمثيل خيالي Imaginary representation للمسرحية لدى الملتقي من خلال آليات متعددة، أهمها العلامة و تقسيمها الثنائي عند دي سوسير، و الثلاثي عند بيبرس.

يتحول النص الأدبي مع السيميائية إلى نظام من العلامات، يسهم النص الموازي – من خلاله– في خلق المعنى و تفسير النص، و يعلي من دور القارئ في تلقيه و فك شفرته المستخدمة في الموقف الاتصالي، الذي يقوم فيه الكاتب بدور المرسل، و تتمثل الرسالة اللغوية في النص المسرحي، الذي يمثل الغاية و الهدف، الذي لا يكتمل إلا بجهد القارئ في فهم محتوى الرسالة، عن طريق فك تلك الشفرة، وعندئذ تنجح الرسالة في تحقيق هدفها و هو– في هذه الحالة– خلق معادل فني ذهني، أو ما يمكن التعبير عنه بكونه صورة ذهنية مماثلة للعرض المسرحي .

ويقتضينا ذلك أن نتوقف بالتأمل و الفحص و الدراسة لنشأة السيميائية باتجاهين: أحدهما لغوي، و الآخر الفلسفي، و كلاهما يكمل الآخر و يسهم في تشكيل صورة السيميائية .

سوسير والصورة الذهنية :

يقول باتريس بافيس " لسنا بحاجة إلى مسرحة النص من أجل أن نعرض الفضاء المسرحي، فقراءة النص تكفي لتمنح القارئ صورة للفضاء المسرحي؛ فهي نوع من العرض "(١) فكيف إذاً يحقق النص المسرحي – في عقل القارئ– ذلك العرض أوالمسرحة المتخيلة. يتحقق ذلك من خلال كون النص نظاما سيميائيا من العلامات اللغوية، و قد أوضح دو سوسير في نظريته العلاقة بين اللغة و العقل، عند شرحه لفكرة العلامة اللغوية، و قدرتها على خلق صورة ذهنية في عقل المتلقي، ومن هذا السبيل تأتي إسهامات دو سوسير الحقيقية في مجال السيمياء، وبعبارة أدق ما أسماه دو سوسير نفسه بالسيميولوجيا عندما قدم تصوره لطبيعة العلامة اللغوية.

لم يسلم تصور دو سوسير للعلامة من النقد و التشكيك في صحة انتسابه الحقيقي إليه لعل أشهرها نقد صموئيل ويبر الذي رأى أن نظرية اعتباطية العلامة اللغوية قديمة قدم الحضارة الغربية. " بدأ ويبر تحليله لدوسوسير بدحض أصالة فكرة اعتباطية العلامة لديه، و أوضح أنها قديمة قدم الثقافة الغربية، و تظهر ضمنا في

كتابات أفلاطون، و واضحة صريحة في كتابات أرسطو خاصة كتابة العبارة، كما أوضح أن نموذج أرسطو قد توقع بالفعل تقسيم دو سوسير للعلامة : دال signifier وهو العلامه المكتوبة أو المنطوقة و مدلول signified و هو الصورة الذهنية "(٢) وزاد الأمر سوءا ملاحظة ياكبسون التي تشير إلى مساهمة دو سوسير بالمتواضعة في مجال السيمياء " فارجع مصطلحات دو سوسير للرواقيين stoics حيث ميز الرواقيون بين semainon الدال (signifier) semainomenon المدلول (signified)"(٣)، و بالتالي تم تفريغ نظرية دو سوسير من المضمون والمصطلحات بالبحث في جذورها التاريخية.وعلى الرغم مما سبق إلا أنني انتفعت من دوسوسير في توسيعه و شرحه لكيفية عمل العلامة لتحقيق التواصل الاجتماعي.

و تنقسم العلامة عند دي سوسير إلى دال: و هو صورة سمعية عقلية تتحقق من خلاله صورة عقلية أخرى هي المدلول، فالعلامة بشكلها الثنائي عند دو سوسير تتخلى عن الموضوع المادي، مما يرفعها عن الوجود المادي و يكسبها وجودا مجردا يكشف جانبا من العملية العقلية للانسان و" الوجود العقلي للدال يتجلى واضحا من خلال تعريف دي سوسير له كصورة صوتية؛ فالدال عند دي سوسير ليس الصوت المادي، لكنه الأثر النفسي للصوت ذلك الانطباع الذي يصنعه في حواسنا"(٤)، فلا يستطيع العقل البشري أن يستقبل الصوت و يحوله إلى صورة ذهنية بشكل مباشر ؛ فلابد أن يحوله أولا من خلال عملية فسيولوجية إلى صورة صوتية sound image، وهذه الصورة الصوتية هي الدال، أما المدلول فهو الفكرة أو التصور الذهني الذي يثيره الدال؛ فالطبيعة الثنائية للعلامة عند دي سوسير تجعله يتخلى عن الموضوع،وبشرح العلامة يتضح الجزء الأول من عملية القراءة النصية المسرحية التي يحول فيها القارئ النص إلى مجموعة من الصور الذهنية.

لكن اللغة لا توجد منفصلة فهي اجتماعية بطبيعتها ؛لأن هدفها تحقيق التواصل ويظهر هذا من تعريف دي سوسير للسيميولوجيا بأنها "علم يدرس حياة الإشارات ضمن المجتمع"(٥) و يشرح دي سوسير التواصل عن طريق العلاقات اللغوية بوصفه لدائرة الكلام، التي تستوجب وجود أكثر من شخص " فالفكرة / الصورة الذهنية تثير الصورة الصوتية التي ترتبط بها في دماغ (أ) و هذه الظاهرة السيكولوجية تتبعها عملية فسيولوجية،إذا يرسل الدماغ إشارة مناسبة للصورة إلى الأعضاء المستعملة لإنتاج الأصوات؛ فتنتقل الموجات الصوتية من فم الشخص (أ) إلى أذن الشخص (ب)، وهذه عملية فيزيائية محضة، ثم تستمر الدائرة عند الشخص (ب)،ولكن بأسلوب

معكوس، إذ تسير الإشارة من الأذن إلى الدماغ،و هو إرسال فسيولوجي للصورة الصوتية. و يتم في الدماغ الربط السيكولوجي بين الصورة والفكرة؛ فإذا تكلم الشخص (ب) بدأ فعل جديد من دماغه إلى دماغ الشخص (أ) متبعا خط السير نفسه "(٦).

فقد جعل دي سوسير الصورة الذهنية في عقل المرسل (الكاتب) هي النقطة الأولى التى تبدأ بها دائرة الكلام، لتنتهى بتحقيق الصورة الذهنية ذاتها لدى الملتقي (القارئ)،و ذلك من خلال العلامات اللغوية، و هي النص خاصة النص الموازي، لأنه الناطق بصوت الكاتب، لذا فهو الجزء القادر على توصيل الصورة الذهنية للمؤلف بشكل مباشر إلى القارئ، و بالتالي نقل تفسير الكاتب للنص إلى القارئ،و بذلك يحكم الكاتب سيطرتة على تلقي النص" ؛ فعندما تستخدم اللغة كوسيلة للتواصل تنتهج اللغة منهج أي كود اعتباطي؛ فيتم تشفير الفكرة في عقل المتحدث و تحويلها إلى لغة يفك شفرتها بعد ذلك المستمع، و بذلك تنتهى الفكرة ذاتها في ذهن المستمع في نهاية المطاف،و يكون التواصل ناجحا لدرجة أن الفكرة التي بدأنا بها في ذهن المتحدث، والفكرة التي أنتهينا عندها في ذهن الملتقي متطابقه تماما"(٧) هذا التطابق المتحقق من خلال العلامات اللغوية يمثل سببا واضحا لاستخدام النص الموازي من قبل الكاتب خاصة عندما نقدم من خلال البحث الوظائف و التصنيفات الخاصة بالنص الموازي و"واحدة من أفضل التعبيرات التي قدمها عالم اللغة السويسري دي سوسير ... إن اللغة تتكون من علامات تمثل أفكارا --بشكل اعتباطي- تمكننا أن نشفر الفكرة بترجمتها إلى نظام من العلامات، و يمكن التعرف عليها في صورة أصوات عندما يتم استلامها بواسطة متحدث اللغة نفسها، فأنه يفك شفرتها مرة أخرى للفكرة الأولى ذاتها"(٨) . نلاحظ عبارة متحدث اللغة نفسها، فلابد أن يشترك الكاتب و القارئ في نفس اللغة حتى تتم عملية الترجمة وفك الشفرة.

بيرس و الأيقونية :

توصل دو سوسير إلى أن العلامة بطبيعتها الثنائية الاعتباطية قادرة على خلق صورة ذهنية لدى الملتقي، أما بيرس بتصوره للطبيعة الثلاثية triadic relation للعلامة؛ فقد استطاع أن ينتقل بفكرة الصورة الذهنية إلى مرحلة أكثر عمقا، فقال بأيقونية الصورة الذهنية التي تخلقها العلامة، و سأعرض نظرية بيرس لتوضيح تلك الفكرة.

إذا كانت جهود دو سوسير أو دروسه في اللسانيات التي نشرت عام ١٩١٦م بعد وفاته بقرابة ثلاث سنوات، تعد الأساس الذي انبنت عليه السيميولوجيا، فأدق

وصف لدور دو سوسير هو وصف جورج مونان له" بالمبشر بالسيميائية، فمشروعه السيمائي هو مجرد هيكل خارجي غير متبوع بمنهج تطبيقي أو تنظير متكامل "(٩) . فإن الرافد الثاني لدراسة العلامة في الدرس النقدي المعاصر، يرجع إلى جهود تشارلز ساندرز بيرس الذي عاش ما بين عامي ١٨٣٩ – ١٩١٤م، و أنتجت بحوثه ما يسمى بالسيميوطيقا و هي" سيميائية فلسفية كانت تهدف إلى شمولية معرفية وميتافيزيقية، أما ربطها باللغة؛ فيعود الفضل في ذلك إلى جهود ياكبسون، ودراسة إيكو لأقسام العلامة عند بيرس، مما جعلها تحتل مكانة متميزة في السيميائية النصية"(١٠) .

كذلك يمكن القول إذا كانت العلامة عند دو سوسير ذات طابع ثنائي dyadic tradition، فقد اشتهر دي سوسير بثنائياته المعروفة أو بتفكيره اللغوي عبر الثنائيات؛ فإن العلامة عند بيرس ذات طبيعة ثلاثية، و هذا أهم ما يميز جهود الفيلسوف الأمريكي عن جهود دو سوسير عالم اللغة الأوروبي، و تعريف بيرس للعلامة في منطوقه العام غامض؛فالعلامة "هي شئ ما يحل محل شئ ما بالنسبة لشخص ما من زاوية ما "(١١) و من هذا التعريف تظهر الطبيعة الثلاثية للعلامة؛ فقد أضاف بيرس الموضوع و هو موضوع سيميائي semiotic object،و ليس موضوعا حقيقيا real object، و أعاد تسمية الدال؛ فأطلق عليه الممثل representamen،كما أعاد تسمية المدلول؛ فأصبح المؤول interpretant . فجاءت تسمية المصطلحات مفسرة لدورها الذي تقوم به في العملية السيميائية. وتتضح العلاقة بين العناصر الثلاثة من خلال شرح دلودال " الممثل يمثل (أو يوضع موضع) الموضوع (بكل ما في الموضوع من معنى : أي ما هو موجود أمامنا) هذا الموضوع الذي لا يمكن أن تتحقق قراءته (تمثيله أو معناه أو دلالته) إلا بفضل المؤول" |(١٢).

وفي إطار إعجاب بيرس بالصورة الثلاثية للعلامة الذي وصل إلى درجة الاستحواذ، فقد رسم العديد من النماذج و الرسوم التي حاول من خلالها أن يثبت أن الكون بما يحتوى هو علامات سيميائية ذات طبيعة ثلاثية، على هذا النحو قسم بيرس نظام العلامات إلى ثلاثة أقسام: الأيقونة، و المؤشر، و الرمز .

العلامة الأيقونية :

وهي العلامة التي تكون فيها العلاقة بين الدال و الموضوع علاقة مشابهة "فكلمة أيقونة icon هي ترجمة للكلمة icone الفرنسية المستعملة في كتاب يعالج الرسم البيزنطي ؛ فكل شئ كما يكتب بيرس سواء كان صفة، أو شخصا موجودا، أو قانونا،هو أيقونة لشخص آخر، بشرط أن يكون شبيها بهذا الشئ، و أن يستعمل كعلامة

لهذا الشئ ؛فكل لوحة أيقونة، و كل رسم بياني، أو تخطيطي أيقونة، و إن كان الشبه مجرد تماثل"(١٣).

وتختلف العلامة الأيقونية في تجلياتها و طريقة عملها في النص عن تلك الرؤية التقليدية المرتبطة بها في العرض المسرحي، والتي قدم لها كير إيلام شرحا مفصلا . و تنقسم الأيقونة أيضا إلى ثلاثة أقسام معتمدة على اختلاف درجات التشابه من التشابه الكلي حتى التوازي.From mimicity to parralism

الصورة Image:

وأوضح تجلياتها البورتريه، و تحقق التشابه بالمشاركة في صفات الموضوع ؛ فتخلق بينها و بين موضوعها العديد من القواسم المشتركة، فهي علاقة محاكاة (تشابه مقلد mimic resembelmce)،وتظهر في اللغة في الأنوماتوبيا onomatopoeia: وهي محاكاة أصوات الطبيعة، وكذلك في الرمزية الصوتية، والنص المسرحي عندما يعبر عن موضوعه خلال شكل الطباعة mise en page.

النموذج diagram :

وأوضح تجلياته الخرائط، و مخططات المباني، و تظهر في النصوص التي تشابه فيها البنية اللغوية بنية المحتوى الذي تقدمه ؛ فتوضح العلاقة بين أجزاء موضوعه من خلال انعاكسها في بنية أجزائه، و مثاله العلاقة الأفقية syntagmatic في الخطاب عندما تتوافق مع الترتيب الزمني والسببي الذي وضع فيه الحدث، و يظهر ذلك في المثال الذي ذكره ياكبسون في كلمة يوليوس قيصر veni . vide . vici (أتيت، رأيت، انتصرت)،حيث نرى تتابع الكلمات، و هي علامات لغوية يتوافق مع ترتيب الحدث .

الاستعارة metaphor:

وتتبني على التوازي، ومثالها حبى وردة؛ فهي تشير إلى موضوع وهو(حبي) بالإشارة إلى التوازي بين حبي و شئ آخر هو الوردة ١٤.

وبناء على ما سبق فإن العلاقة المباشرة تقل بالتدريج من الصورة إلى النموذج، و تقل أكثر من النموذج إلى الاستعارة .

وبعد توضيح أجزاء الأيقونة ننتقل إلى الطريقة التي تعمل بها على مستوى النص المسرحي، فمن أجل أن يحقق النص الأيقونية يستعين في ذلك بالرمز، والمؤشر بسبب طبيعته اللغوية؛ فاللغة في المستوى الأول للدلالة مكونة من علامات رمزية بالاضافة إلى العلامات الاشارية الممثلة في الضمائر و أسماء العلم التي تمثل مكونا

رئيسيا للجملة وفقا للقواعد النحوية "فكل علامة أيقونية كلامية (verbal) ليست فقط أيقونة،و لكنها في الوقت نفسه رمز(Symbol)، و تحتوي أيضا على عناصر مؤشرية indexical " (١٥)؛ فيصبح ضروريا لشرح كيف تستطيع اللغة خلق أيقونة في ذهن الملتقي أن نقوم بشرح كل من المؤشر و الرمز .

المؤشر / العلامة الإشارية index :

وهي العلامة التي تكون فيها العلاقة بين الدال و الموضوع علاقه سببية منطقية، والمثال المتداول لها هو ارتباط الدخان بالنار؛ فالقرينة ترتبط بالموضوع بسبب المجاورة؛ فهي التعبير الكامل عن الثانوية، و أمثلتها الحروف التي أقرؤها في تحليل ما، و التي تحيلني على الرسم البياني خارج النص، و هذا الضمير،و هذه الصفة البسيطة، و هذا الاسم العلم، و هذه اللواحق ١٦.

الرمزsymbol:

"يشير إلى سيمياء دال تكون علاقته مع الشئ المدلول اعتباطية تماما أو عرفية" (١٧) .وأوضح تجل لها يتمثل رموز اللغوية، وتعود تلك الفكرة النمطية إلى دي سوسير و رأيه عن اعتباطية العلامة اللغوية، لكن بيرس طور العلامة اللغوية بنقلها إلى تحقيق فعل الأيقنة، فلم يقصر اللغة على الرمز فقط.

مما سبق نجد أن فكر بيرس بطبيعته الفلسفية قد تحظى اعتباطية العلامة اللغوية عند دو سوسير؛ فلم تعد العلاقة بتلك الدرجة من اليسر، ممثلة في دال ومدلول، أي صورة سمعية، و صورةعقلية، بل طور بيرس مفهوم الصورةالعقلية؛ فجعلها في ذاتها علامة أيقونية، و جعل من عملية التواصل بين المرسل و المستقبل ثلاث مراحل من الأيقونية؛ لأن بيرس لا ينظر للعلامة اللغوية بصفتها لغة فقط، و لكن يمتلك بيرس رؤية أوسع بأن كل فكرة هي علامة لفكرة أخرى؛ فأصبحت الأيقونة تستخدم في التحليل الأدبي؛ لتدل على الفهم المتبادل بين الكاتب كمرسل و القارئ كمتلق، ولم تعد مقصورة على التشابه الشكلي.

المرحلة الأولى و الثانية للأيقونية :

وهي" إنتاج الإشارة الأيقونية في عقل المستمع والمرسل، عندما تثار صور مألوفة داخل الذهن "(١٨) توقف سوسير عند فكرة إنتاج الصورة الذهنية من خلال العلامة اللغوية، لكن بيرس وضح أن الصورة الذهنية التي تخلقها العلامة اللغوية هي في ذاتها علامة قادرة أن تثير مدلولات داخل عقل المتلقي ؛فهي كصورة mental image– والأيقونة بطبيعتها صورة؛ ففعل الأيقنة يتم من خلال المشابهة بين الصور–

قادرة أن تكون علامة أيقونية لصورة أخرى، هذه الصورة الأخرى موجودة بالفعل في ذهن المتلقي القارئ، تراكمت من خلال الخبرات الحياتية،و التجارب الشخصية، والتفاعل مع البيئة،و المجتمع المحيط به، وهذه العملية أيضا تحدث في ذهن المرسل وهو الكاتب، فكما وضح دو سوسير أن دائرة الكلام تبدأ بصورة ذهنية؛ فالصورة هنا أيضا أيقونة لصور مألوفة لدى المرسل "لأن السيميائية اللغويةعند بيرس ليست فقط كلمات وجمل، و لكن أيضا المفاهيم و الصور العقلية التي تثيرها تلك العلامات (اللغوية). فالصورة العقلية التي يثيرها الرمز اللغوي هي أيقونة للصورة العقلية الموجودة بالفعل داخل عقل المؤول القادر على تفسير ذلك الرمز اللغوي، في مثال تلك الصورة التي يثيرها المشهد التوراتي في جملة قايين يقتل هابيل في عقل المؤول هي أيقونة للصورة التي لابد أنها كانت موجودة من قبل كخلفية ثقافية في ذاكرته قبل أن يتمكن من فهم معنى الجملة"(١٩) .

فالنص الموازي المسرحي قادر من خلال العلامات اللغوية على أن يخلق صورا ذهنية،هذه الصور تكون علامة أيقونية لصور موجودة بالفعل داخل عقل المتلقي تم تكوينها من خلال الخلفية الثقافية الخاصة بمجتمعه بالإضافة إلى المعلومات التي اكتسبها من العالم النصي الدرامي، وهذا ما يحدث مع الكاتب عند تشفير النص أيضا.

فالأيقونة لكي تنشأ في ذهن المتلقي تستخدم علامات لغوية، و العلامات اللغوية بطبيعتها رمزية. و في احتواء اللغة على أسماء الأعلام، والضمائر، تتحول تلك العلامات الرمزية إلى مؤشر – كما يظهر من تعريف المؤشر المدرج سابقا – ويكتسب هذا المؤشر معناه من وجوده في سياق شارح له (المسرحية في هذا البحث) .

تلك العلامات المؤشر و الرمز تكون صورة أيقونية، معتمدة في تفسيرها على صورة أخرى موجودة في ذهن المتلقي نتيجة خبرات سابقة موجودة في ثقافته، "فالأنشطة المعرفية مثل القراءة تتطلب أن ندخل أنفسنا في العالم الخيالي للأدب، الذي ينبني فيه المعنى بواسطة تفسير القارئ للعلامات اللغوية، و بذلك يخلق القارئ العلامة الأيقونية عن طريق حل شفرة العلامات، فيصبح نشاط القارئ في خلق المعنى يشابه عمل المحقق الذي يحاول أن يحل لغز جريمة قتل، فعلى الرغم من أن الأدلة هي علامات إشارية (مؤشر) تستدعي سيناريوهات متعددة عن طريق استدعاء العقل للصورة وإعادة بنائها عن طريق وضعها في سياق يستطيع من خلاله أن يرى موتيفات متوقعة و خطوط تطور، و ذلك بمقارنتها بقضايا مشابهة "(٢٠) .

المرحلة الثالثة و الأخيرة :

هي مرحلة التوازي بين الأيقونة في ذهن المتلقي و الأيقونة في ذهن الكاتب، التي تصبح من خلالها الصورة في ذهن المتلقي أيقونة للصورة في ذهن الكاتب، و هذا ما يؤكده كلام Noth "هناك نوع من التوازي بين رسالة المتحدث و تفسير المتلقي، فالأخيرة لابد أن تكون أيقونة للأولى؛ ليكون التواصل ناجحا "(٢١).

ونستنتج من تفسير بيرس للأيقونة أن النص المسرحي الديداسكالي قادر على خلق أيقونة في ذهن القارئ، هذه الأيقونة بدورها هي علامة أيقونية لتلك الأيقونة الموجودة في عقل الكاتب عند استخدامه للعلامات اللغوية؛ بهدف خلق الفضاء المسرحي، و الشخصيات التي تتحرك داخله، فانتقال فكرة الأيقونة للنص الأدبي من الفنون المرئية أعطاها بعدا أوسع يختلف عن التشابه الظاهري المادي .

كما أسهم في تطوير فهم القارئ للنص المسرحي عن طريق الديداسكاليا، فمن خلال فعل الأيقنة يقدم النص الموازي تفسيرا متعمقا للنص المسرحي لأن الكاتب يعلم الأبعاد النفسية للشخصيات،و دوافعها للفعل، و عدم الفعل، كما يملك رؤية بانورامية للفضاء المسرحي، هذه الرؤية يعبر عنها من خلال النص المسرحي الموازي حيث يقوم بتشفيرها في علامات لغوية يستطيع القارئ أن يفك شفرتها .

والنص الموازي هو صوت الكاتب لأن النص المسرحي " يتكون من جزئين مختلفين لكنهما لا ينفصلان هما الحوار و التوجيهات المسرحية و هذا التمييز أساسي لأنه يتيح لنا أن نري كيف أن المؤلف لا يتكلم عن نفسه في المسرح ، لكنه يكتب ليتكلم شخص آخر عوضاً عنه .... والجزء النصي الذي يكون فيه المؤلف ذاتياً هو الجزء الذي يتألف فقط ؛ من الإرشادات المسرحية " . (٢٢) .

الإرشادات المسرحية أو بمعني أوسع النص الموازي إذن هي صوت الكاتب في النص المسرحي ؛الذي يحاول من خلاله أن يسيطر علي النص ، وبالتالي علي المسرحة المتخيلة للقارئ فالنص الموازي بأقسامه المتعددة يخلق الفضاء والشخصيات لأنه يحتوي علي أوصاف الزمان و المكان و كذلك الشخصيات خاصة في المسرحيات الحديثة – الواقعية تحديدا – لتصبح صوته المباشر دون أن يثقل علي الحوار .

والأيقونة تمثل نوعاً من العرض في ذهن الكاتب ، ينتجها في لحظة الكتابة ، ويشفرها من خلال النص الموازي الديداسكاليا ، لتخلق نوعاً من العرض في ذهن المتلقي ؛ ذلك العرض هو أيقونة للعرض الأول في ذهن الكاتب. والعرض ليس مجرد صورة بل هو تفسير للمسرحية يعبر عن ذلك في الدراسات المسرحية بكلمة العرض

ترجمة ؛ وبالتالي يتوازى العرضان في ذهن الكاتب والقارئ وبتتبع النص الموازي نتوصل لتفسير أو رؤية متعمقة " authentic " للنص ، بالإضافة إلى مسرحة النص وخلق عرض ذهني يحقق سيطرة الكاتب، سيظهر هذا من خلال تحليلنا الآتي لنظريات الديداسكاليا وتطورها لنظرية النص الموازي المسرحي .

ولعل أفضل تعبير عن تلك الفكرة هو ما قدمة Noth بقوله " وصف بيرس هذا النوع من الأيقونية بين مرسل ومستقبل الرسالة بأن المرسل يقوم بعمل إشارات للمتلقي، بعض هذه الإشارات تثير في ذهن المتلقي صورة مألوفة، ترجع إلي ذكريات ورؤي وأصوات ومتذوقات وروائح ومشاعر أخري تكون الآن منفصلة عن الظروف الأصلية التي حدثت فيها لأول مرة ..... والمرسل أيضا قادر علي استدعاء هذه الصور في عقله بمجهود كبير أوصغير ويفترض أن المتلقي يستطيع أن يفعل ذلك بالمثل ... ليست فقط الكلمات الظاهرة ، ولكن أيضاً الصورة المتوقع وجودها في ذهن المتلقي سوف تكون أيضاً علامة بالتشابه، أو كما نقول أيقونة لصورة مشابهة في عقل المرسل "(٢٣).

الفصل الثاني : نظريات الديداسكاليا / النص الموازي :

النـــص الثـــــانوي:

يميز رومان انجاردن بين مستويين للنص المسرحي الأدبي ، يطلق علي المستوي الاول النص الرئيسي main text ، ويطلق علي المستوي الثاني النص الثانوي secondary text . ويوضح انجاردن الفرق بينهما من خلال تعريفه لكل منهما علي النحو الآتي :

"النص الرئيسي : هو النص أو متوالية الجمل، التي ينطق بها الممثل على خشبة المسرح، أي الجزء من النص الذي يتم ترجمته من خلال الأداء في صورة حوار أو مونولوج "(١) .أما النص الثانوي فهو مالا تنطق به الشخصيات من إرشادات مسرحية ويتم إزالتها من النص في حالة تحويل إلي العرض ويتم تحقيقها علي خشبة المسرح من خلال المنظر المسرحي ونغمه صوت الممثل وسلوكياته الجسدية خلال العرض (٢) .

ويتفق تعريف انجاردن للمستويين النصيين مع فكرته عن الهدف الرئيس للنص، وهو أن يتحقق علي هيئة عرض مسرحي ، لذلك ترجع هذه التراتبية التي تعلي من قدر النص الحواري فتسميه النص الرئيس وتجعل النص الديداسكالي ثانوياً مهمشاً إلى الصراع بين مركزية النص ومركزية العرض في الدراسات النقدية ، فمركزية

العرض أعلت من قيمة الحوار في مقابل النص الثانوي ، لأن الحوار هو الجزء الذي يتحقق علي لسان الممثل بشكل لفظي على خشبة المسرح، وبذلك أيضاً تنتصر للمخرج في صراعه مع المؤلف حيث تجعل من إرشاداته أمراً ثانوياً يخضع لرأي المخرج في الأخذ به أو رفضه .

ويلاحظ أيضاً أن هذه القسمة إلى نص رئيس ونص ثانوي قد سادت أو انتشرت في الدراسات العربية (٣) مع أن تبني الدراسات العربية لهذه التراتبية موضع غرابة وانتقاد لأن تلك الدراسات قامت بدراسة النص الأدبي المسرحي فقط ، ولم تقدم تحليلاً لعروض مسرحية بالإضافة إلى أن أدب المسرح في مصر مقروء أكثر منه معروضاً؛ لأنه يدرس كنصوص في المدارس والجامعات .

بالإضافة إلي أن "العلاقة الكمية والكيفية بين هذين المستويين للنص ليست ثابته، فإن هناك نصوصاً يزيد النص الثانوي عن النص الرئيسي / الحوار. أو قد يختفي مثل مسرحية فصل بلا كلمات لصموئيل بيكيت وبعض مسرحيات هندكه ، حيث انتفى منها الحوار أو أزيل وتم الاعتماد كلياً على ما يسمى بالنص الثانوي " (٤) .

فهناك علاقة بين ازدهار النص الثانوي والتطور التاريخي للدراما ، حيث تزداد أهميتها في الدراما الحديثة كما سيتضح فيما بعد من عرض الباحثة تاريخ الديداسكاليا . وندلل على ذلك بقول يونيسكو:"ان النص المسرحي الخاص بي ، ليست حوار فقط ، ولكنه أيضاً عبارة عن إرشادات مسرحية (إرشادات مشهدية)، لابد من احترامها بشكل مماثل للنص لأنها مهمة (٥) .

مما سبق نلاحظ أن قسمة النص المسرحي إلى مستويين قسمة مضللة تحاول أن تطمس دور أحد المستويين لصالح الآخر مع أن النص الديداسكالي ضروري لفهم المسرحية وتفسيرها وخلق فضاء مسرحي درامي لدي القارئ حيث ان القارئ الواعي يستطيع أن يفك شفرة النص الديداسكالي ويحوله إلى عرض في ذهنه . إن فشل فكرة انجاردن فيه تقسيم النص المسرحي ، أثبتت الحاجة إلي تقسيم أفضل يناسب طبيعة النص المسرحي، ويراعي التكامل بين مكوناته ، ولذلك ظهرت نظرية الديداسكاليا.

الديداسكاليا: النشأة و التاريخ .

لم تظهر الديداسكاليا مصاحبة للبدايات الأولي لظهور المسرح ، وذلك لأن المسرح قد بدأ في هيئة عرض، وكانت بدايته طقسية دينية. وكذلك كان المسرح اليوناني الذي قدمت عروضه في مهرجانات خاصة ارتبطت بأعياد دينية يكون فيها المؤلف هو المخرج وفي بعض الأوقات الممثل الرئيس واستمر ذلك الوضع حتى

عصر شكسبير " فلم يعتمد الإغريق ولا شكسبير علي الارشادات المسرحية ... لأن كليهما كان حاضراً أثناء إنتاج مسرحياته، وكان في إمكانه أن يتحدث مباشرة إلي الممثلين ، لكن الكتاب في العصر الحديث تم إبعادهم عن الانتاج المسرحي، لذلك اعتمد الكتاب علي فرض سيطرتهم من خلال النص عبر الإرشادات المسرحية"(٦).

وقد تمت إزاحة المؤلف لصالح المخرج ، ليصبح المخرج علي رأس الهرم في إنتاج العمل المسرحي والمتحكم الأول في العرض وإذا كانت هيمنة المخرج وسطوته وتحكمة في طبيعة العرض ، قد أبعدت المؤلف فإن رد فعل المؤلف تجاه هذا الموقف تمثل في وضع الديداسكاليا ؛لاستعادة سلطته المعرضة للضياع وتأكيدها في مواجهة سلطة المخرج، ذلك لأن العرض هو تفسير للنص أو ترجمة له؛ فأراد المؤلف أن يفرض تفسيره ورؤيته؛ وبذلك يصبح المخرج مجرد منفذ لرؤيته ، وتصبح الديداسكاليا أداة فعالة في صراع مرير سيشغل الدراسات المسرحية لوقت طويل هو الصراع بين المؤلف والمخرج .

ارتبط ظهور الديداسكاليا أيضاً بظهور الطباعة " فقبل نهاية القرن الخامس عشر كان من الصعب إيجاد النصوص المسرحية وكان مسئولو المدينة الذين يبحثون عن نص لعرض كبير عليهم أن يرتبوا لعمل نسخه للنص المسرحي ويذكر أن مبعوثاً ذهب من Abbeville إلي باريس عام ١٤٥٢ ليحصل علي نسخه من مسرحية الشغف لأرنول جريبان من الكاتب نفسه "(٧).

ولذلك يمكن القول أنه حتى نهاية القرن الخامس عشر لم تكن هناك حاجه للديداسكاليا بشكل موسع ؛ لأن النصوص المسرحية ذاتها لم تكن متاحة للقراء العاديين؛ ولذلك كانت الديداسكاليا الموجودة مجرد إرشادات بسيطه مرتبطة بعرض النصوص، ولكن مع ظهور الطباعة تغير الوضع وأصبح الهدف أن يكون الكتاب مفيداً للقارئ، ومن هنا أخذت الديداسكاليا في الظهور بوضوح ؛ لتسهل على القارئ تفسيرالنص المسرحي وتعينه على تحويله إلى عرض في ذهنه.

وكان لظهور بن جونسون ونشره أعماله المسرحية أثر كبير في بروز فكرة الديداسكاليا إلى الوجود " فعندما نشر بن جونسون مسرحياته تحت العنوان الفخم works سنة ١٦١٦ واحتوت علي إهداء و بورولوج وإرشادات مسرحية كان يقدم بذلك لأول مرة فكرة منهجية مبتكرة " (٨) فجاء كتاب بن جونسون والشكل الدرامي لمسرحياته مؤكداً نظريته التي صاغها في عبارته المشهورة " المسرحية المقروءة تؤثر في العقل بالقدر نفسه الذي تؤثره المسرحية الممثلة "(٩) فتصبح القراءة عرضاً يشبه

حضور عرض مسرحي ، وذلك عن طريق تقنيات الطباعة typography الخاصة بالنص الديداسكالي حيث يوضع بين أقواس أو يطبع بشكل مائل يميزه عن الأجناس الأدبية الأخرى " القراءة المنفردة الصامته للمسرحية تحتوي علي عرض يتخيله القارئ أو يتلقاه داخل ذهنه ، فكل خطاب يتم انتاجه وسماعه ورؤيته بواسطه عين وأذن داخليتين"(١٠).

وفي المقابل زعم فلترسكي أحد سيميائي براغ " أن القارئ يقرأ النص كما لو كان قصيدة حيث لا يملك أمامه سوي لغة فقط وليس ثمة ممثلون ولا خشبة "(١١). ويلاحظ أن فلترسكي عل الرغم من كونه سيميائيا ، قد أهمل القدرات السيميائية للغة في خلق العرض في ذهن المتلقي .

وقد اعترض علي القول السابق ايزاكاروف بقوله " إنني لا أستطيع الموافقة علي مثل هذا الكلام لاسباب متعددة ، لأنني لا أظن أن النص الدرامي مماثل بأية حال من الأحوال لكل من النص السردي والشعري فنظام الاشارة والكلام يختلف؛ ففي المسرح حتي ولو أعطي الكاتب للشخصيات الصدارة فإن صوته موجود دائماً من خلال الديداسكاليا فالنص الدرامي بخلاف النصوص الأخري stereophonic لأنه له قناتين: واحدة للكاتب وأخرى للشخصيات "(١٢).

ولعل هناك أسبابا أخرى أسهمت في إزدهار الديداسكاليا ، ترجع إلى طبيعة النص المسرحي نفسه؛ فإن دور الديداسكاليا ،يظهر واضحاً في المذاهب الدرامية الحديثة، وهذا ما وضحه تيري جالبي في ختام رسالته للدكتوراه بقوله: " إنه لا يوجد نص مسرحي خال تماماً من الديداسكاليا يمكن الاشارة إليه هنا ... فقد ازدادت العناية به في المسرح المعاصر حتي لتكاد تغرق النص الأدبي المسرحي مع ظهور مسرحيات صمويل بيكت وهندكه . ففي عصرنا الحالي أصبحت كتابة النص الدرامي تسير جنباً إلي جنب مع رغبه الكاتب في تحقيق المسرحة الخيالية للنص في عقل القارئ والمسرحة المستقبلية علي خشبة المسرح "(١٣) .

ولعل ازدياد ظهور النص الديداسكالي في الدراما الحديثة يبرره أسباب عديدة منها ظهور علماء علم النفس (فرويد ويونج) ومذاهب ما بعد الحرب العالمية ؛ فأصبحت الشخصية الدرامية أكثر عمقاً و تعبيرا عن أزمة الإنسان الروحية و النفسية . كما ارتبطت بظهور الديداسكاليا المستقلة ؛ خاصة تلك التي تخلق المفارقة وتناقض النص مثل مسرحيات العبث التي لعبت تيمة اللغة فيها دورا رئيسا، كما كان إثراء

الديداسكاليا رغبة في تخفيف العبء عن الحوار، وجعله سهلاً واضحاً ؛ فهناك أجزاء من الحوار تصبح فيها الحمولة العاطفية أكبر من قدرته ، فيستعين بالنص الديداسكالي.

الديداســـــكاليا :النظريات .

إن كلمة الديداسكاليا مشتقه من كلمة يونانية تعني التعليم والإرشاد ، ويلاحظ أن الأصل الإشتقاق للكلمة يتفق مع الدلالة الاصطلاحية التي تعطي الديداسكاليا دور الإرشادات المسرحية ، التي تسهم في تحليل المسرحية بتوجيه الاهتمام لأجزاء المسرحية التي تعلم، أوبمعني آخر تلفت الإنتباه إلي الأجزاء التي ليست حواراً .(١٤)

ولعل قدم مصطلح الديداسكاليا أكسبه معاني مختلفة عبر العصور ، فتناسب استخدامه مع التطور الخاص بالنص الدرامي؛ "ففي العصور اليونانية القديمة ، كان النص يكتب بغرض العرض لذلك كانت الديداسكاليا تقدم تعليمات الشاعر الدرامي للمؤدين ، أما عند اللاتين فتمثلت في الملاحظة المختصرة التي تسبق المسرحية تلك الوريقة التي تعطي معلومات عن منشأ المسرحية ووقت العرض .. وعادت الكلمة للظهور مرة أخرى في القرن التاسع عشر "(١٥)، ولكن بتوسع أكبر يتوافق مع التطورات المرتبطة بالدراما الحديثة .

وبعد أن عرضنا لتاريخ استخدام المصطلح ودلالته في العصور الدرامية القديمة ، سنعرض نظرية الديداسكاليا التي ظهرت مؤخراً في العصر الحديث بعد أن تم تجاهلها لفترة طويلة بسبب رؤيتها كنص ثانوي موجه للمخرج والممثل ، ولكليهما مطلق الحرية في الأخذ به أو تجاهله، إلى أن جاءت الدراسات المؤسسة لنظرية الديداسكاليا علي يد كل من إيزاكاروف وساندا جلوبينتا في أواخر الثمانينات.

ويعرف إيزاكاروف الديداسكاليا بانها "كل ما ليس بحوار، فهي كل نص ليس المقصود به أن ينطق على خشبة المسرح ، وتشمل الديداسكاليا بذلك الإرشادات المسرحية ، وكل إشارة – مثل الاسم الذي يحدد المتحدث والإرشادات التي تعين المكان الذي ينطق فيه الحوار". (١٦)

ويلاحظ أن ايزاكاروف قدم تعريفاً عاماً لم يحدد ما هو النص الديداسكالي بل يعتمد في تحديده على نفي ما هو ليس ديداسكاليا واستثنائه ، فخلق لدينا فكرة مبهمة عن طبيعة الديداسكاليا ولكنه تدارك ذلك بتحديد أنماط الديداسكاليا وقصرها علي أربعة أنماط، كما أنه كرر الخطأ السابق لانجاردن بجعل التحقق على خشبة المسرح هو معيار التقسيم .

النمط الأول :

و"أطلق عليه مصطلح extratextual ، ويركز هذا النمط علي ما هو خارج النص المسرحي مثل المقدمة preface" (١٧) ، ويقدم ايزاكاروف لهذا النوع من الديداسكاليا تعريفا مرتبطا بتاريخ تطور علاقته بالنص المسرحي؛ فيبدأ بذكر مسرح راسين وكورني علي وجه الخصوص كممثلين للمسرح الكلاسيكي الذي تميز بندرة الديدسكاليا الداخل نصية. ولكنه استخدم الديداسكاليا الخارجية للتعليق على طريقة معالجته للأحداث المقدمة للقارئ خاصة أن مسرحياته كانت تهدف لاحياء المسرح الكلاسيكي الاغريقي و اللاتيني؛ فقدمت موضوعات تم تناولها من قبل بواسطة الكتاب الإغريق أو اعتمدت على الأساطير "فكان الهدف منها التعليق على الخطاب sujet وهو ترتيب الأحداث كما يتم تقديمها للقارئ في مقابل fabula وهي ترتيب الأحداث وفقاً لطريقة حدوثها في عالم الشخصيات، فقد كانت ملاحظات راسين وكورني مرتبطة بالأحداث في مسرحياتهم والتغيرات التي أدخلوها على مصادر مسرحياتهم"(١٨).

وقد لاحظ ايزاكاروف أن المسرح الحديث قد اختلف عن المسرح الكلاسيكي بطريقتين؛الأولى ظهرت عند كتاب الدراما الفرنسية في القرن السابع عشر "عندما يقدم سابقة نصية pretext تتمثل في مقالة أو بحث وربما محاضرة طويلة عن مشكلة سياسية أواجتماعية والمثال الأوضح لذلك مقدمة . برنارد شو لمسرحيته the doctors`dilemma التي استغرقت صفحات عديدة تربو على المائة صفحة، خصصها للحديث عن الرعاية الصحية وأخلاقيات المهنة"(١٩) . فالمقدمة عند برنارد شو أخذت من النص الموضوع فقط بعد عزله عن العالم الدرامي، وانطلقت لتعبر عن رأيه دون ربطه بأحداث المسرحية، فالمقدمة هنا استخدمت كمنبر للتعبير عن الرأي مستغلة النص المسرحي . وقد رأى إيزا كاروف أن هذا النوع من المقدمات له ارتباط هامشي بالنص المسرحي ، ولا يمثل نوعاً من التكامل معه .

ويتمثل النوع الأخير من الحواشي الخاصة بالمؤلف ، والتي لا تربط بموضوع المسرحية، بل بإنتاجها . ويمثل هذا النوع من الحواشي اختلافاً واضحاً يميز كتاب الدراما المعاصرة عن كتاب الدراما الفرنسية في القرن السابع عشر . ويتضح ذلك في مسرحية الخادمات the maids لجينت حيث أوضح خلالها الطريقة التي يتم بها عرض المسرحية على خشبة المسرح؛ مؤكدا على الجانب الأدائي للنص ؛ فكانت تعليقاته موجهة لمصمم الإضاءة و المخرج و الممثل . ويوضح إيزاكاروف سبب تسميتها بالخارج نصيه ، لأنها من وجهة نظره – بخلاف مقدمة جينيت – ليست

ديداسكاليا حقيقية، ولها مكانة أي نص آخر مكتوب بواسطة كاتب المسرحية ؛ سواء كانت تعليقات مكتوبة أو مقابلات وحوارات ، مثل :كتاب يونسكو " ملاحظات ".(٢٠)

والنمط الثاني :

وأعطاه إيزا كاروف مصطلحا هو(الديداسكاليا المستقلةautonomous) (٢١)، وعدها إرشادات مسرحية زائفة لأنها توجه قراءة النص و لا يقصد بها أن ترشد العرض أو تقديم النص المسرحي على الخشبة، و ذكر لها مثالين مضحكين ؛ أحدهما مستمد من المسرح الإنجليزي، والآخر مستمد من المسرح الفرنسي .المثال الأول من مسرحية برنارد شو (أزمة طبيب)، ويقدمه الكاتب فيما يشبه السرد الروائي، الذي يأتي على لسان الكاتب عندما يقول:"ثم قاطعهم دخول خادمة عجوز ، لم تعرف أبداً المتاعب والمشاغل والقلق بخصوص جمال شكلها ، فلها بشرة غجرية،لم تغسل وجهها أبداً ، ولا يمكن تنظيفه بأي منظف ، وليس لها شارب أو لحية تقليدية ، يمكن تشذيبها ... نبتت لحيتها غالبا من شامات منتشرة في أنحاء الوجه. كانت تحمل خرقة.. وكانت عندما تتحدث لأي شخص نادراً ما تنظر إليه". ويبدو واضحا من خلال الأوصاف لدقيقة التي تقدمها تلك الفقرة التي يصفها ايزاكاروف بالأقرب للسرد الروائي استحالة تحقيقها على خشبة المسرح فهي موجهة حتما لخيال القارئ الذي يحتاج للتفاصيل من أجل خلق الشخصية بشكل واضح تحل معه محل الحضور المادي للممثل .

وثمة مثال آخر من الأدب الفرنسي، قدمه من مسرحية (المغنية الصلعاء):" داخل منزل برجوازي انجليزي، مقاعد وثيرة انجليزية، سهرة انجليزية، السيد سميث انجليزي، جالس على مقعد انجليزي، ينتعل خفين انجليزيين، يدخن غليونا انجليزيا، ويقرأ جريدة انجليزية .."

ولعله أوضح مثال للديداسكاليا الساخرة parodic didascalia .فالتأثير الكوميدي لهذه الكلمات، هومن أجل القارئ ؛لأنها تختفي في الأداء ، حيث إن آلية الكوميديا تنبع من العلاقة بين الديداسكاليا والحوار ، وتؤدي دورها في إقناع القارئ أكثر من المشاهد . فتكرار كلمة انجليزي تتضح من خلال القراءة فقط مهما حاول المشهد تحقيق المنظر والديكور الانجليزي؛ فكيف يوصل للمشاهد كل هذه التفاصيل الانجليزية الساخرة لذلك يتأكد وجودها كديداسكاليا مستقلة من خلال استعصائها على التحقق على خشبة المسرح؛ فلجأت العديد من العروض كمسرحية المغنية الصلعاء إلى إظهارها عن طريق صوت الراوي في بداية المسرحية ولم تستطع التخلص من صوت الكاتب وسمة القراءة المرتبطة به كنص ديداسكالي مستقل.

وهناك أنواع أخرى من الديداسكاليا المستقلة المتحررة من طابعها الإشاري للعرض المسرحي، وهدفها الأساسي التسلية، وهي بالتالي موجهة إلى القارئ . ولعل أطرف مثال لها يمكن أخذه من مسرحية gnosiennes الكاتب ايريك ساتي ؛ حيث وجه ملاحظاته بشكل طريف إلى القارئ مباشرة حيث يقول:" لا تذهب بعيداً، فتح دماغك". فمن الواضح تماما أنها موجهة إلى القارئ وليست تابعة للحوار ، بل إنها قد تتعارض معه، وتقدم معلومات مخالفة له تماما ومثلها أيضا في مسرحية (الكراسي) ليونيسكو ؛ حيث يرد الحوار الآتي على لسان الرجل العجوز يوجهه إلى السيدة العجوز – إشربي شايك ، سميراميس. فيأتي التعليق من الإرشادات:"لا يوجد شاي بالطبع".

ونلاحظ مما سبق أن الديداسكاليا المستقلة تقع في ثلاثة أنواع:أولها الديداسكاليا الشبيهة بالسرد الروائي فهي تقع إسهاب في الأوصاف التي تجعل من تحققها أمرا مستحيلا، و النوع الثاني الديداسكاليا الساخرة التي تظهر من المفارقة التي تخلقها الجمل المكونة للديداسكاليا في ذاتها،أو في علاقتها مع الجمل الحوارية ويكون تحققها صعبا الا من خلال الراوي على المسرح، وهو ما يعيدنا لفكرة النص مرة أخرى وإلى صوت الكاتب. أما النوع الثالث فهو تلك الديداسكاليا التي تحاول خلق علاقة مباشرة بين الكاتب و القارئ خروجا عن العالم المسرحي.

النمط الثالث من الديدا سكاليا :

وهو عكس النمط الثاني و يوضح إيزا كاروف ندرة وجوده أو استخدامه في المسرح، لكنه مع ذلك يرفض تجاهله،و"هي تلك الديداسكاليا التقنية وغيرالموجهة للقارئ unreadable وتتم صياغتها في صورة مصطلحات تقنية، الهدف منها صنع العرض المسرحي فقط كما مسرحية صمويل بيكيت comedie. ومن الواضح أن المخاطب بتلك الإرشادات المسرحية هومدير الخشبة والمصمم وفني الإضاءة" .(٢٢)

وفضلاً عن تلك الأنماط السابقة من الديداسكاليا التي أوضحها إيزاكاروف : الديداسكاليا خارج النص extratextual والديداسكاليا المستقلةautonomous والدايداسكاليا التقنية unreadable.

أضاف **نمطا رابعا** لتكتمل الصورة ، وهو الديداسكاليا العاديةNormal ،"وهذا النمط موجه إلى كل من القارئ والمخرج" (٢٣) ؛ و لم يعرض له إيزا كاروف نماذج محددة معتمدا على وفرة نماذجه في معظم المسرحيات .

ويلاحظ أن ايزاكاروف تدارك غموض التعريف الخاص بالديداسكاليا عن طريق تحديده لأقسامها ، وقد اختار أن يقدم تقسيماً يجعل المتلقي محوراً للنص

الديداسكالي؛ لأن تقسيمه يضع في الاعتبارعملية الاتصال السيميائية من خلال النص ، وأن هدف النص هو خلق المعنى لدى الملتقي.

فلم يهتم إيزاكاروف بموقع الديداسكاليا وتحديد مكانها في بنية النص حتى عندما اختار أن يسمي النمط الأول من الديداسكاليا Extratextual لم يكن الهدف وصف مكان وجودها في مقدمة العمل المسرحي ، ولكن توضيح هامشية دورها في خلق معنى العمل وتفسيره ؛ فهو يصف تفاعل محتوى النص الديداسكالي مع الحوار ، والدور الذي يمثله ذلك التفاعل لدى الملتقي.وهذا ينطبق أيضا على النمط الثاني ، وهو الديداسكاليا المستقلة التي تكتسب تسميتها وفقاً لوظيفتها في عملية الإتصال ، فهي موجهة للملتقي فقط، وذلك بسبب المحتوى النصي وليس موقعها في النص ، وكذلك الديداسكاليا التقنية الموجهة للمخرج، و الديداسكاليا العادية الموجهة لكلا المتلقيين .

ونظراً لاهتمام التقسيم الديداسكالي لإيزاكاروف بالمتلقي، تظهر الحاجة إلى تصنيف يوضح موقع النص الديداسكالي بالنسبة للنص المسرحي، وهذا ما ستقدمه ساندا جلوبينتا.

تعرف ساندا جلوبينتا (الديداسكاليا) بأنها "الإضافات الشارحة، التي تتيح للقراء معرفة المتحدث في الحوار ومعرفة السياق العام ، الذي وضع فيه الكاتب الحوارات والأفعال الدرامية،كيما تساعد القارئ على تخيل الأفعال غير الكلامية التي تتقاطع مع الحوار أو تحل محله ، والطريقة التي تتبع بها الحوارات بعضها بعضاً، وكيف يضاف الحوار إلى الحوار الآخر في بنية أكبر، وكيف يفترض لتلك القطعة من المسرحية أن تتشكل في الذاكرة وتستقر في الذهن".(٢٤)

ويلاحظ أن ساندا‌جلوبينتا قدمت تعريفا للديداسكاليا أكثروضوحاً مما قدمه سابقها إيزاكاروف بالإضافة إلى كونه التعريف الأول الذي يوضح النص الديداسكالي بربطه بالنص المسرحي المقروء بعيدا عن الخطأ الذي وقع فيه سابقيها انجاردن وكذلك إيزا كاروف بربطه بالعرض ، وقد قامت جلوبيتنا بتصنيف أشكال الديداسكاليا إلى ثلاثة أنماط علي النحو الآتي :-

النمط الأول : macrodiascalia الديداسكاليا الكبرى:

وكما يبدو من اصطلاحها نجد أنها " تؤثرفي المسرحية كلها بتأطير النص ، وتوجيه تفسير القارئ للنص ، وذلك لأنها تحتوي العنوان الرئيس ، والعنوان الفرعي، وقائمة الشخصيات، والأبعاد الدرامية التي تشير إلى الزمان والمكان في المسرحية (التي تخبر القارئ أين ومتي وقعت أحداث المسرحية بشكل عام)" (٢٥) ؛ فهي ترتبط

بالمعلومات التي ترسم الفضاء العام للنص المسرحي و التي تواجه القارئ منذ العتبة الأولى بدخوله العالم ؛ فهي تمنح معلومات ثابتة كالعنوان و قائمة الشخصيات، ومعلومات يمكن تطويرها، مثل المكان والزمان العام للمسرحية .

النمط الثاني الديداسكاليا المتوسطةmesodidascalia:

وتتمثل في "الفصول والمشاهد ودخول الشخصيات وخروجها،وهي تؤثر في المسرحية كلها من خلال تنظيم الوحدات المكونة لها ؛خاصة حركة المسرحية الداخلية مثل الانتقال من منظر لآخر، ومن فصل إلى مايليه،وهذا النمط من الديداسكاليا ينظر إليها القارئ دائماً كإشارات منظرية " (٢٦) ، فهي تحقق الوظيفة التي تقوم بها الستارة في المسرح من خلال تقديمها للحركة الداخلية ؛ لأن قارئ المسرحية يصعب عليه معرفة دخول و خروج الشخصيات من خلال الحوار فقط، على الرغم من محدودية تعاقب الزمن والمكان في المسرحية إلا أنها تتكامل مع الديداسكاليا الكبرى في رسمه وتطويره على امتداد الفصول و المشاهد في المسرحية .

النمط الثالث : الديداسكاليا الصغرى microdidascalia :

و"تتحدد خصائصها في علاقتها بالحوار وأشكال الديداسكاليا الأخرى ، ولذلك ترتبط بالإشارات المنظرية داخل السطر، مثال × ضاحكاً أو حتي داخل ديداسكايا أخرى؛ وبالتالي تحكم السطر فقط،مثال تحدث (بتلهف)؛ فهي تحكم فقط شخصية المتحدث في ذلك السطر من الحوار، وتخبر القارئ أو الممثل كيف يجب أن تنطق الكلمات.ومن كل أنواع الديداسكاليا نجد أنها الأقل تأثيراً؛ فتأثيرها محدود ومقيد".(٢٧). وهذا النوع من الديداسكاليا يساعد القارئ على تحديد انفعالات الشخصية عند النطق بالحوار؛ فتكشف عن أعماق الشخصية ؛ فهي إما عناصر أو حركات مصاحبة للتلفظ .

ويلاحظ أن الأقسام الثلاثة للديداسكاليا هي أسماء لأحجام: كبرى، وصغرى، ومتوسطة ؛ فتسميتها مرتبطة بعلاقتها مع النص،ليس كمحتوى،ولكن كبنية مقسمة إلى وحدات ؛ فهي إما تغلف النص كبنية كبرى وذلك في حالة الديداسكاليا الكبرى،أو تغلف إحدى وحداته المكونة له (الفصل – المشهد)،وذلك في الديداسكاليا المتوسطة، أو تدخل في نسيجه؛ كما في حالة الديداسكاليا الصغرى.

يلاحظ إذن أن تقسيمات ساندا تدخل في علاقة مع النص كبنية structure خلافاً لتقسيمات الديداسكاليا الخاصة بإيزا كاروف؛ المرتبطة بمحتوى النص الديداسكالي في علاقته بمحتوى النص المسرحي الحواري؛ و قدرته على خلق تأثير

كوميدي، أومفارقة،أو تضاد للمتلقي.كما نجد أن ساندا لم تأت على ذكر العرض المسرحي ؛ فنظريتها للديداسكاليا نصية خالصة .

تتعدد الوظائف التي تقوم بها الديداسكاليا في خدمة النص المسرحي،.و من أهم تلك الوظائف التي أوضها إيزاكاروف ليكمل بها نظريته، ما يأتي :

-الوظيفه الإسمية nominative function (٢٨)

وتتحقق في جميع النصوص المسرحية؛ لأن أي نص درامي لابد أن يقدم قدراً ولو ضئيلا من المعلومات الديداسكالية؛ مثل هوية المتحدث؛ فهوية المتحدث (مصحوبة أو غير مصحوبة بمعلومات إضافية) تحقق الوظيفة الإسمية ؛ لأن الاسم يؤثرفي رسم الشخصية والحوار؛ حيث يقترح سمات معينة للشخصية؛.فاستخدام الأسماء غير المعقولة يعطي معلومات عبثية،ويجعل الشخصية مدعاة للضحك؛ فالاسم في المسرحية يخلق أفق توقع لما قد يصدرعن أقوال أو أفعال للشخصية؛ فشخصية تحمل اسما مضحكا لا يمكن أن نأخذ أقوالها و أفعالها على محمل الجد.

توضح الوظيفة الاسمية أن مجرد وجود الاسم سواء في قائمة الشخصيات أو قبل الجمل الحوارية، يخلق أفق توقع. فهو يستحضر كل المعلومات المرتبطة بالشخصية، و التي أوجدها العالم الدرامي للنص؛ ففي كل مرة يواجه القارئ النص يستدعي معه الصورة التي كونها من خلال النص الديداسكالي و استنتجها من الحوار .

بالإضافة إلى الإيحاءات المرتبطة بالاسم في ذاته. فهو يدل على البيئة والمحيط الذي نشأت فيه الشخصية حيث يمكننا بسهولة تمييز الأسماء العربية عن الغربية أو أن يتعمد الكاتب أن يمنح شخصياته اسما معبرا عن دورها خلال المسرحية .هناك العديد من الأسماء العربية المعبرة عن صفات أو وظائف مثل استخدام اسم قرني في مسرحية سكة السلامة ؛ ليؤدي لدلالات و أفق توقع للقارئ يبدأمنذ قراءة الاسم في قائمة الشخصيات .

وكذلك استخدام الدراما التعبيرية للأسماء العامة للدلالة على التجريد كالمرأة والرجل، كما تسهم دلالة الاسم في تحديد المدرسة التي تنتمي إليها المسرحية في بعض الأحيان،و قد يلجأ الكاتب لاستخدام أسماء مرتبطة بشخصيات نمطية مشهورة stock characters، وبالتالي يستحضر الاسم شخصية جاهزة بكل صفاتها ووجودها من أزياء مميزة و سمات جسمانية خاصة مثل شخصيات الكوميديا دي لارتي .

وظيفة المخاطب addresse function :(٢٩)

فإذا كانت الوظيفة السابقة أي الإسمية ، تعرف المتكلم ؛ فإن هذه الوظيفة تعرف المخاطب، فتأخذ شكل (x to y)، وتعني أن شخصية ما تخاطب شخصية أخرى (x to himself)،وتعني أن الشخصية تخاطب نفسها (aside) وتعني حديثاً جانبياً. فتقوم بتظيم عملية التحاور بين الشخصيات داخل المسرحية؛ فالقارئ لا يرى الاشخاص على خشبة المسرح ليعرف من المقصود بالجملة الحوارية لذلك قام النص الديداسكالي بتحقيق تلك الوظيفة.وتلتقي هذه الوظيفة مع تقسيم ساندا للديداسكاليا الصغرى المشتملة داخل الحوار.

الوظيفة الثالثة : (الوظيفة النغمية) melodic function:

تعد الوظيفة النغمية من أهم الوظائف في الإرشادات المسرحية؛ نظراً لأن العلامات في النص المسرحي علامات لغوية مكتوبة؛ فطريقة الكلام تصبح غامضة على القارئ، فتحتاج إلى وصف طريقة الكلام و التوصيل paralanguage .

فليس الحوار – غالبا – ذات طبيعة نغمية واحدة، وإنما تتفاوت في الترتيل وطبقات الصوت والموقف الانفعالي للمتحدث معبرا عما يدور بداخله من عواطف سواء عن وعي أوغير وعي . والطريقة الغالبة أن تقدم الإرشادات المسرحية الاسم متبوعاً بصفة أو ظرف أو جملة حالية؛ نجد × متبوعة بوصف لحالها؛ متضايقاً،أو منزعجاً،أو سعيداً،أو صوت منخفض، أوبمرارة، أوهامسا، أو بالدموع في عينيه. وهي ايضا تشبه وظيفة المخاطب في دخولها تحت مظلة الديداسكاليا الصغرى.

ويلاحظ أن تتبع طرق الأداء لشخصية معينة، يوضح لنا درجات سيرالحدث أو نموه في مسرحية معينة .وبتتبع تلك السمات الأسلوبية التي تتضمنها الإرشادات المسرحية نستنتج نمط الشكل المسرحي لنص معين؛ فمن الطبيعي أن عددا كبيرا من تلك الإرشادات السابقة يعد سمة مميزة للفارس أو الميلو داراما .(٣٠) و ترتبط مسرحيات العبث بالوظيفة النغمية لاعتمادها على تيمة اللغة في تطور الحدث ؛ ففي مسرحية الدرس يتم تبادل القوة و السيطرة بين الأشخاص عن طريق اللغة، و من خلال توضيح الوظيفة النغمية المرتبطة بالجمل الحوارية لكل شخص في المسرحية.

الوظيفة الرابعة : الوظيفة المكانية locative :

" وتتعلق هذه الوظيفة الرابعة بطبيعة المكان location الذي تحدث خلال فضائه الأفعال الكلامية. ومن السهل تحديد مكانها في السيناريو؛ لأنها تقع في البداية قبل الحوار ؛ ففي المسرحيات الطويلة متعددة المناظر يقدم المكان في بداية الفصل.

وإذا كانت المسرحية ذات فصل واحد ، فإنه يكون لها – في الغالب– مكان واحد تدور خلاله الأفعال الكلامية ، ويقدم عادة في بداية الفصل أو المسرحية".(٣١)

ويتلاقى شرح ايزاكاروف للوظيفة المكانية لتقسيمات ساندا لأنماط الديداسكاليا الكبرى و المتوسطة حيث ذكر ايزاكاروف أماكن وجود الديداسكاليا الموضحة للوظيفة المكانية خلال النص .

ويلاحظ إيزاكاروف أن هذا الوصف يقدم– في الغالب– في إيجاز أو بطريقة مختصرة، توضح مع ذلك المنظر في بداية الفصل أو المسرحية، و تذكر قطع الأثاث المنسقة خلاله بشكل مكثف دال، ومع ذلك نشاهد في مسرح برنارد شو اشتمال المنظر أوالمكان على تفاصيل كثيرة . و يناقض هنا تقسيمه السابق للأنماط ؛ فكم التفاصيل الموجودة في الديداسكاليا يرجع إلى طبيعة المتلقي المنشود، ونوع المسرحية .

كما يدرج تحت هذه الوظيفة أيضاً إرشادات الضوء ،و يوضح أنها أقل أهمية في النصوص المسرحية فيما قبل القرن العشرين ؛" ففي تلك المسرحيات القديمة، نجد الإرشادات ساذجة، لا تتعدى ذكر الوقت من اليوم" (٣٢) .

الوظيفة الخامسة (الوظيفة السينوغرافية) scenographic function:

"وهي مرتبطة بأداء الممثل، وتشمل الحركة والإيماءة والمحاكاة ، كما ترتبط أيضا بمظهر الممثل من مكياج وشعر وملابس.

وتتسم هذه الوظائف بأنها شفرات مرئية visual codes؛ فهي تتعلق بأداء الممثل، وتنقسم إلى حركات جسدية kinesic مصاحبة للخطاب أو تحل محله، وتعبيرات الوجه التي تصاحب الخطاب أو تحل محله" (٣٣) .

و لذلك يمكن الاعتراض على هذه الوظيفة ؛ بسبب إلحاقها بالعرض فقط، فتسميتها بالوظيفة السينوغرافية و ربطها بالخشبة يتعارض مع فكرة كونها مكملة لما في خيال القارئ ؛ فهي قبل أن تكون سمات للممثل، هي سمات للشخصية الخيالية المتاحة للقارئ، و ذلك من أجل فك شفرتها .فهي أكثر فائدة و أقرب للقارئ؛ لأن المخرج يفك شفرتها ليعيد تشفيرها مرة أخرى، وذلك عن طريق العرض معبرا عن رؤيته غير ملزم بنقلها أو تطبيقها بشكل كامل. وتقسيم الوظيفة السينوغرافية لحركات جسدية و حركات الوجه يوجهنا لاستخدام نموذج (بوياتوس) للتواصل .

نلاحظ أن ما أطلق عليه إيزاكاروف وظائف الديداسكاليا هو تقسيم آخر،يلتقي مع التقسيم السابق في استهدافه للمتلقي من ناحية توجهه للمرسل إليه . أما الاختلاف فيتمثل في أن هذه الوظائف توضح كيف تساهم الديداسكاليا في رسم الفضاء المسرحي

ومساعدة القارئ على فهم النص و تفسيره ؛ فكل وظيفة من وظائف الديداسكاليا تفتح أفق توقع للمتلقي، و تساعده على تحديد أبعاد الشخصية، و خلق بانوراما المكان .

ويمكن دمج التصنيفين معا فمثلا الديداسكاليا التي تستهدف تحقيق الوظيفة المكانية، قد تكون ديداسكاليا عادية أو مستقلة، أو تقنية .و كذلك الوظيفة النغمية ؛ فقد حدد إيزاكاروف منذ البداية في التصنيف الأول أنواع المتلقي، ثم قسم بعد ذلك الديداسكاليا حسب الوظيفة التي تحققها للمتلقين بالأضافه الى تحديده لأماكن تواجدها في النص بالمثل كما فعلت ساندا في تقسيمها، ولكن بتوسع أكبر .

النص الموازي paratext :

على الرغم من تطور نظريات الديداسكاليا، وتعدد تقسميتها؛ إلا أنها لم تستطيع أن تغطي الجسم المركب للنص الديداسكالي،ولم تعرف حدوده بشكل واضح، وكان ذلك من الأسباب التي ساقها جين ماري حينما وضع مصطلح النص الموازي ليحل محل مصطلح الديداسكاليا، وهذا ما لاحظته بالفعل من تعريفات سانداجلوبينتا وإيزاكاروف ؛حيث جاءت التعريفات غير محددة بشكل كامل ، فهي إما تعرف الوظائف والمتلقي، أو تكتفي بتقسيمه إلى بنى نصية، دون أن تضع تقسيما يعرف عناصره ليساعد الدارس على التطبيق بشكل أسهل.

وتعريف النص الموازي كما واضحه باتريس بافيس " هو مصطلح اقترحه توماسو ليتجنب التراتبية التي وضعها انجاردن ، عندما قسم النص المسرحي إلى نص رئيسي ونص ثانوي، ويعرف توماسو النص الموازي بقوله النص الموازي هو النص المطبوع بشكل مائل أو بأي نوع آخر من الحروف يميزه بصريا عن أجزاء العمل الأخرى ويغلف الحوار المسرحي ، ويتكون من العنوان وقائمة الشخصيات والتعليمات المسرحية الزمنية والمكانية و أوصاف الديكور وتوجيهات كاتب المسرحية للمخرج وللممثل حول كيفيه العرض. ويتضمن أيضا تعبيرات الوجه و المصاحبات النصية peritext كالمقدمة preface وعكسها postface وهي مقالة توضح في نهاية الكتاب بالإضافة إلى الإهداء." (٣٤)

وقد اشتهر مصطلح النص الموازي بارتباطه بجينيت، الذي دخل مجال البحث في النصوص الموازية ، من خلال بحثه الشامل المتوالي عن الشعرية أوالبيوطيقا ؛أي البحث عن قوانين الخطاب الأدبي ، أو الخصائص الأدبية،أو ما يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا على حد التساؤل المشهور لرومان ياكبسون، ففي ختام كتابه (مدخل لجامع النص) الذي عني فيه بإيجاد الشعرية من خلال خصائص الجنس الأدبي ، يصرح

بالقول " في الواقع لا يهمني النص حاليا إلا من حيث تعاليه النصي ، أي أن أعرف كل ما يجعله في علاقة خفية أو جليه مع غيره من النصوص". (٣٥)

وتبنى جينيت في المرحلة التالية التي أصدر فيها كتابه أتراس palimpsestes موضوعا للشعرية هو التعالي النصي ، ويوضحه بقوله "كل مايضع النص في علاقة ظاهرة أوخفية مع نصوص أخرى" (٣٦).

ثم يذكر أنواع المتعاليات ويجعلها متمثلة في خمسة أنواع ، يهمنا منها لأغراض بحثنا الحالي ، النمط الثاني منها وهو النص الموازي أو التوازي النصي (paratext) . وقد خصص جيرار جينيت لهذا النوع من التعالي النصي – بعد أن ذكره –ضمن الخمسة أنواع السابقة في كتابه أطراس ، بكتاب مستقل أطلق عليه (عتبات) seuils فصل فيه أنواعه التي يشتمل عليها، مثل: العنوان الرئيس، والعنوان الفرعي، والمقدمة، والإهداء،والتنبيهات ، والفاتحة، والملاحق،والهوامش، والصور، والنقوش، وغيرها من توابع النص أو المتممات له مما يلحقه المؤلف أوالناشر ، وتكون له علاقة خفية أو ظاهرة ، بعيدة أو قريبة من النص الأصلي .

ويلاحظ أن هذه الأنماط من النصوص الموازية " تشمل شبكة من العناصر النصية والخارج نصية ، التي تصاحب النص وتحيط به ، فتجعله قابلا للتداول إن لم يمكن وفق مقصدية المؤلف ، فعلى الأقل ضمن مسار تداولي لا ينزاح كثير عن دائرتها . فالنص الموازي بهذا المعني ، يمثل سياجا أو أفقا يوجه القراءة ويحد من جموح التأويل ، من خلال ما يساهم في رسمه من آفاق انتظار محددة ." (٣٧)

ثم يصنف جينيت الأنواع السابقة تحت نوعين رئيسين: يطلق على الأول اصطلاح أو ما يسمى (الموازي النصي الداخلي) أو peritext يشمل كل ما ورد في محيط الكتاب أو دائرة من الغلاف و العنوان ، والفاتحة النصية أوالتصدير،والمقدمة، وغير ذلك مما عني جينيت بتحليله في الفصول الأحد عشر الأولى من كتابه (عتبات).

وأطلق على النصوص الموازية الخارجية التي تسهم في قراءة النص الأصلي، والكشف عن طبيعته ، مما يقع خارج دائرة الكتاب من شهادات وإعلانات ، ومذكرات وغيرها مصطلح epitext.

ولا يعرف الكثيرون أن هذا المصطلح استخدم في المسرح على لسان جين ماري توماسو بتقسيمات مختلفة تتلاقى مع جينيت في بعضها بقدر ما يلتقي النص السردي بالنص المسرحي، وتتميز نظرية جين ماري توماسو بإظهار أقسام النص الموازي المسرحي المرتبطة بخصوصيته كجنس أدبي مميز .

والعلاقة بين الكاتبين تتضح من القصة التي ذكرها جين ماري لتاريخ استخدام المصطلح فيقول " اقترح جيرار جينيت استخداما لمصطلح النص الموازي يختلف عن استخدمنا له في محاضرة له في الرباط عام ١٩٧٨ ، وفي محادثة لنا معه بشأن استخدام مصطلح النص الموازي في التوجه المسرحي الذي أعطيناه للمصطلح . وافق حينيت على ملائمة استخدامنا ، وبناء على تلك المحادثة اعتبرنا أنفسنا مخولين باستخدام مصطلح النص الموازي دون أن نشعر أننا نرتكب سرقة أو اختطاف لمصطلح جديد، ذلك لأننا نستخدمه في تدريسنا للمسرح منذ سنوات ، وقد اقترحنا أيضا تسمية السابقة النصية على سلسلة النصوص التي يثيرها تأثير العمل في الجمهور مثل المقالات التي توضع في بداية المسرحية كمقدمة أو في نهايتها (post face)"(٣٨) وقد أصبح تعريف جين ماري للنص الموازي متداولا في قواميس المسرح الأجنبية منسوبا إليه دون ذكر لجينيت و تعريفه للنص الموازي مثل قاموس باتريس بافيس .

وقد نظم جين ماري توماسو أقسام النص الموازي بناء على ترتيب دخول القارئ لعالم المسرحية على النحو الآتي، و يساعد ذلك في جعلها التقسيم الأيسر والأسهل في التطبيق .

١) العنـــــوان:

ويتلقي توماسو وجينيت في وظيفة العنوان، فلا يمكننا تصور أي نص بدون عنوان يحقق علي الأقل الوظيفة الاسمية للنص . فالنص مثل الطفل الذي يحتاج لاسم حتي يتم تحدد هويته ويتحول الاسم إلى علامة تشير إليه، ويوضح توماسو أن "العنوان الرئيس في اختياره، وتكوينه، وتنظيمه، وترتيبه، يدعو إلى سلسلة من التحليلات التي توضح الحقل العام للعمل ومعناه، كما يذكر المقولة القديمة التي تؤكد أن صنع ميلودراما جيدة يتوقف على اختيار العنوان". (٣٩)

أما جينيت فقد توسع في دراسة نظرية العنوان، وقام بتقسيمه،حسب الموقع إلى عنوان رئيس ، وهو اسم المسرحية ، وعنوان فرعي وهو العنوان الشارح للعنوان الرئيس . ويضيف إلى نظريته في العنونة genre indication المؤشر الجنسي" ويكون ملحقا بالعنوان الرئيس. ووجوده اختياري" (٤٠) (لكن وجوده مهم في النص موضوع الدراسة لأنه يحدد ارتباط القصة القصيرة بالمسرحية كنص مواز).

قسم جينيت العناوين إلي قسمين : (٤١)

عناوين تيماتية موضوعاتيةthematic titles : وهي العناوين التي تشير إلى مضمون النص وموضوعه . وتنقسم إلى :

Literal titles عناوين حرفية: تعين بشكل مباشر وغير مجازي التيمة أوالموضوع الرئيس للعمل، أو المكان، و كذلك الشخصية الرئيسة.

Synecdoche and metonymy عناوين المجاز المرسل والكناية: وهي مرتبطة عن طريق المجاز والكناية بموضوعات هامشية وليست مركزية في عناصر النص.

metaphoric title العناوين الاستعارية : وتستفيد من القوة الرمزية لعناصر العنوان .

ironic title العناوين الساخرة: وهي عناوين إما تناقص النص أو تكون غير متصلة بالموضوعة الخاصة بالنص اتصالا ظاهرا، ويعبرعن نية استعارية.

عناوين خطابية : rhematic titles: وهي العناوين التي تشير إلى الشكل والجنس الأدبي .

وظائف العنوان هي : (٤٢)

١- وظيفة تعريفية: وتهدف إلى تحديد هوية العمل وتمييزه بدرجات مختلفة عن الأعمال الأخرى، وهي وظيفة إخبارية تشترك فيها جميع العناوين .

٢- وظيفة وصفية : ويكون فيها – العنوان خطابيا ، أو موضوعاتيا،أو مختلطا، أوغامضا معتمدا على السمات الموجودة في الوصف،والتي تكون جزئية، أوانتقائية، فهي تحدد نوع الخطاب السائد في النص .

٣- وظيفة إيحائية : لأن تأثيرها ليس دائما قصديا،وهي ترتبط بالوظيفة الوصفية.

٤- وظيفة إغرائية : وهي التي تهدف الى جذب القارئ .

وباتخاذ مسيرة القارئ في الدخول للعالم النصي نجد أن العقبة التالية الإهداء، ولم يقدم لها جين ماري تعريف خاصا، وربما يرجع هذا إلى أنها ليست مكونا بنائيا خاصا بالنص المسرحي ؛ولكن يشترك فيه النص المسرحي مع النص السردي وإنما أتى على ذكره بشكل هامشي ، أما جينيت فقدم للإهداء تحليلا مفصلا نستعين به لإكمال نظرية جين ماري.

الإهـــــداء :

يمكن تعريف الإهداء بالقول : " هو أحد الأمكنة الطريفة للنص الموازي ، التي لا تخلو من أسرار تضئ النظام والتقاليد الثقافيين لمرحلة تاريخية محددة ، فيما تعضد حضور النص وتؤمن تداوليته " (٤٣)

ونستنتج من التعريف السابق ما يأتي :

١- يرتبط الإهداء بثقافة العصر الذي ينتمي إليه المهدي ، خاصة إذا كان منتجا ثقافيا مثل العمل الأدبي ، ولعل هذا الارتباط كان وراء الاستقصاء أو التتبع الذي قام به جيرار جنيبت لتاريخ الإهداء وأنماطه المنفصلة والمتصلة، وغير ذلك من طقوسه التي تغيرت من عصرإلى عصر . فإن كان المهدي يقدم عمله إلى شخصية ذات سلطان أو مكانة سياسية، يتلقي منها الدعم المادي ؛ فقد تطور الإهداء، وصار من الممكن تقديمه إلى هيئة أو مؤسسة أو منظومة قيمية،أو فكرية رمزية، يعلن من خلاله انتماءه إليها ،و يمثل حضور تلك الأشكال الجديدة للمهدى إليه ضربا من الكفالة الفكرية أو الجمالية .(٤٤)

٢- التركيز على الخصائص التداولية للإهداء ؛ ولذلك عني جينيت بالتأكيد على حضور القارئ في كل عملية الإهداء ، وذلك فضلا عن حضور لكل من المهدي والمهدى إليه ؛ يقول جينيت:"إن كل فعل إهداء يستهدف على الأقل بالتوازي ، نوعين من المرسل إليه،هناك المهدى إليه طبعا ، وهناك القارئ أيضا،الذي يكون حاضرا بشكل ضمني ، مع حدث الإهداء كفعل عمومي : act public، فالقارئ لايكون فقط شاهدا ، بل معنيا أيضا ".(٤٥)

٣- عني جينيت بوظائف الإهداء ، وأولاها عناية كبيرة، وأوضح وظيفته الدلالية التي تتمثل فيما "يحمله الإهداء من معنى للمهدى إليه، والعلاقات التي سيستنتجها من خلاله، أما الوظيفة التداولية، وهي وظيفة مهمة ؛ لأنها تنشط الحركة التواصلية بين الكاتب وجمهوره الخاص والعام، محققة قيمتها الاجتماعية، وقصديتها النفعية (التواصلية) في تفاعل كل من المهدي والمهدى إليه". (٤٦) فقد نظر جينيت إلى الإهداء بوصفه نصا مستقلا ، له دلالاته المستمدة من ثقافة العصر ، وله دوره في تحقيق العملية التواصلية بين المؤلف وجمهوره .

اهتم جين ماري توماسو بتوضيح عناصر النص الموازي المرتبطة بالمسرح، وهذا ما يميزه عن جينيت الذي وضح العتبات النصية التي تشترك فيها معظم النصوص، دون الالتفات إلى الجنس الأدبي .ومن عناصر النص الموازي المميزة للنص المسرحي دون غيره من النصوص الأدبية و التي وضحها جين ماري توماسو .

٤- قائمة الشخصيات :

و يعرفها جين ماري توماسو بقوله : " وهي الطريقة التي ينظم بها الكاتب تقديم الشخصيات في بداية المسرحية، وهذا الترتيب ليس اعتباطيا فله دلالات رمزية

واجتماعية "،(٤٧) وأخرى ترتبط بترتيب الشخصيات كعنصر من عناصر البناء الدرامي للمسرح من حيث هي شخصيات رئيسة وشخصيات ثانوية.

وهذه القوائم قد تكون مختصرة، أو مصحوبة بتفاصيل ، تتعلق بعمر الشخصية وملابسها، وهي أكثر أهمية للقارئ مقارنة بالمخرج ؛ لأن القارئ يستطيع العودة إليها في أي وقت،و خاصة عند ظهور شخصية جديدة .أما المخرج فيستخدمها لمعرفة عدد الشخصيات، وبالتالي لتحديد عدد الممثلين المطلوبين لاستكمال الفريق (cast) .

وهي أيضا من العتبات المرتبطة بالقارئ للنص أكثر من المشاهد للعرض؛ لأن المشاهد قد لا تتاح له فرصة الإطلاع على القائمة إلا في بعض الأوقات، من خلال منشور يوزع على الحضورأحيانا يحتوي على بعض البيانات الخاصة بالعرض.

ووظائف لائحة الشخصيات كثيرة؛ فهي تتيح للقارئ التعرف على الشخصيات قبل أن يدخل إلى العالم الدرامي،وتوضح صلات القرابة والعلاقات الاجتماعية، وتقدم بطاقة هوية للشخصية؛ فتذكر تفاصيل مرتبطة بالعمر والسمات الجسمانية.

فقد تطور شكل لائحة الشخصيات خلال العصور المتعددة، وإن كانت تشترك بصفة عامة في الحرص على ذكر الشخصيات كلها، أو على الأقل الشخصيات المعروفة ، التي ستلعب دورا رئيسا خلال المسرحية . ففي العصر الكلاسيكي كان الترتيب معتمد على التراتبية الاجتماعية؛ فكان يتم ذكر الملك في أعلى قائمة الشخصيات؛ ارتباطا بنظام الملكية في ذلك العصر، ثم تليه طبقة النبلاء ، فكان الترتيب مرتبطا بما هو خارج عالم النص؛ قائما علي تراتبية النظام الاجتماعي بصرف النظر عن الدور الفني الذي تقوم به الشخصية .أما الشخصيات من العامة؛ فكانت تحظى بترتيب مرتبط بدورها في النص من الأعلى إلى الأسفل .(٤٨)

ومع الانتهاء من العصر الكلاسيكي والانتقال إلى العصر الحديث، وتراجع النظام الملكي، زادت الإرشادات المسرحية،وتناسبت طرديا معها زيادة المعلومات الموجودة في قائمة الشخصيات المنظمة وفقا لعالم المسرحية .حتى تحولت اللائحة إلى نشرة حول كل شخصية (تتضمن معلومات حول العمر والطباع والمظهر الخارجي وامتد ذلك إلى الدوافع الداخلية).

"ومع توسيع لائحة الشخصيات، أصبح من الممكن من خلالها معرفة الصراعات بين الشخصيات وكذالك التحالفات". (٤٩) وقد يضيف الناشر لائحة بأسماء الممثلين مرافقة للائحة الشخصيات ،و إن كانت تحدد أفق التوقع للقارئ في رسمه للشخصية . فتطغى الصورة النمطية للمثل على أوصاف الشخصية.

٤ – الإرشادات الزمنية والمكانية في بداية المسرحية:

وهي– كما يعرفها توماسو– "الجمل القصيرة التي تظهر مباشرة بعد قائمة الشخصيات لتشيرإلى زمن بدايه الحدث والمكان العام لتطوره. وهذه الإرشادات القصيرة والعامة يتم تناولها وتضخيمها في النص الموازي الذي يسبق كل فصل، ويتم تفصيلها بشكل أكبر داخل الفصل ذاته،كلما حدث تطور أو تعديل في زمان ومكان المسرحية" (٥٠). وهذا التقسيم يذكرنا بتقسيم ساندا جولبينتا للديداسكاليا الكبرى والمتوسطة منها، والذي هاجمه جين ماري في البداية حينما استبدل مصطلح الديداسكاليا بمصطلح النص الموازي، لكن–من خلال هذا الشرح– يظهر أن نظرية النص الموازي، و إن كانت أوضح في التقسيمات ؛إلا أنها تتفق في جزء كبيرمن مضمونها مع نظرية الديداسكاليا.

٥- النص الموازي الديداسكالي :

يشير بها توماسو لتلك الإشارات والإرشادات المعطاة من الكاتب، والموزعة في أماكن مختلفة من النص الحواري خاصة في أماكن ذروة الحدث. في تلك اللحظة يبدو النص الحواري عاجزا عن تحمل كل الشحنة الدارمية؛ فيستخدم العناصر الموازية الديداسكالية للإسهاب.

هذه المؤشرات التي تتألف من عناصر متنوعة تتواجد جنبا إلى جنب مع النص الحواري لتشكل بنية، و على الرغم من مظهرها المتباين تنتمي بشكل أساسي إلى نطاق الحركات الجسدية والشفرات المكانية، و علم الأصوات، هذه الديداسكاليا بسبب طبيعتها المركبة يستخدمها الكاتب في توضيح الجوانب النفسية للشخصية في موقف معين(٥١) .

ولا يختلف شرح توماسو عن تقسيم ساندا للديداسكاليا الصغرى، واستخدامها، وأشار بشكل واضح إلى طريقة تحليلها ؛ ليرجح لنا بشكل غير مباشر دراستها عن طريق سيميائية الأفعال غير الكلامية من خلال نموذج بوياتوس .

ويلاحظ تشابه نظرية توماسو مع نظرية ساندا ؛لأن العنوان وقائمة الشخصيات و الارشادات الزمانية و المكانية الأولى تنتمي إلى الديداسكاليا الكبرى عند ساندا، في حين ينتمي تضخيم تلك الاشارات المكانية و الزمانية في مقدمة كل فصل إلى الديداسكاليا المتوسطة، أما ما أسماه بالنص الموازي الديداسكالي فهو يتشابه بشكل كبير مع الديداسكاليا الصغرى،إذن ما يميز نظرية النص الموازي لتوماسو هو تقسيم نظريته بذكر العناصر البنائية للنص مما يجعلها نظرية قابلة للتطبيق بشكل يسير.

نظرية الأفعال غير الكلامية :

ذكر جين ماري ضمن تصنيفه للنص الموازي أن النص الموازي الديداسكالي، الذي يتألف من عناصر متنوعة، لكن يمكن تصنيفها ضمن الأفعال غير الكلامية، وتنقسم إلى الحركات الجسمية Kinesics، والشفرات المكانية Proxemics،والأفعال المصاحبة للتلفظ Paralinguistics.

كما ذكر إيزاكاروف في شرحه للوظائف السينوغرافية حركات الجسم والوجه، وكذلك قدم في تعريفه للوظيفة النغمية ما يطلق عليه Paralanguage الأفعال المصاحبة للتلفظ كما تكرر ذكر الأفعال غير الكلامية في تصنيف ساندا جلوبينتا للنوع الثالث من الديداسكاليا وهو الديداسكاليا الصغرى، بالإضافة إلى ما نخلص إليه من دراسة طبيعة الديداسكاليا أن جلها إرشادات مسرحية .

وهذه الإرشادات هي أفعال غير كلامية، تستخدم لتوضيح الحركات المصاحبة للحوار وطريقة نطق الحوار، لتساعد القارئ على خلق الفضاء المسرحي وتفسير النص،ونعتمد في دراسة الأفعال غير الكلامية على تصنيف بوياتوس الذي قام بتطبيقه على النصوص الأدبية من مسرح ورواية، لأنه لاحظ استخدامه المتكرر للنصوص المسرحية لشرح نظريته عن الأفعال غير الكلامية، فأفرد جزء من سلسلة كتبه للتطبيق الأدبي، خاصة الأدب المسرحي .

تضيف دراسة الأفعال غير الكلامية الموجودة في النص الموازي الديداسكالي بعداً آخر للنقد المسرحي للنص؛فإنها تسهم في التخلص من فكرة اقتصار الوظيفة السينوغرافية والنصية على العرض فقط، وتوضح للقارئ كيفية قراءة الأفعال غير الكلامية وتفسيرها، ورؤية تطور الشخصية من خلالها ؛فيكتشف أبعاداً جديدة للشخصية،كما أنها تكشف عن أبعاد الفضاء المسرحي، من خلال الانتقالات المكانية وتأثيرها على تطور الحدث في المسرحية.

ونستعرض نظرية بوياتوس علي النحو التالي :

تتبني الحركات الجسدية بشكل واع إرادي أو بشكل غير واع وغير إرادي، ويمكن أن تكون الحركات الجسدية منفردة أومصاحبة لأفعال مرتبطة بالتلفظ Paralanguage وتمتلك قيمة اتصالية مقصودة أوغيرمقصودة . وعلى الرغم من تنوعها وكثرتها وانقسامها، فإنها لا تخرج عن الانتماء إلى فصيلة شاملة من الفصيلتين الآتيتين :

١- الفصيلة الأولي : الحركات الجسدية الحرة : Free Kinesics

ويدرج بوياتوس تحتها أي" فعل يتم تنفيذه بواسطة عضو أو أكثر من أجزاء الجسم، بشرط أن يتم ذلك في الفراغ Space منه دون لمس أي جزء آخر من أجزاء الجسد أو أي شئ آخر"(٥٢)، ومنطوقها يعبر عن معناها فالحرية تعني عدم التقيد بشئ آخر وهي في معظمها تعبيرات للوجه. وقد ذكرها إيزاكاروف سابقا وألحقها بالوظيفة السينوغرافية، وهي قادرة على إظهار بواطن الشخصية الدرامية؛ فصفحة وجه الإنسان تعبر عن ردود فعله بشكل لا إرادي حتى عندما يتخذ وجهه وضع الجمود.

٢- الفصيلة الثانية : الحركات الجسدية الموجهة Bound :

ويدرج بوياتوس تحتها "أي حركة أو وضع تلمس فيه الأيدي بعضها، أو يلمس أي جزء جزءا آخر من جسد الشخص نفسه، أو من جسد غيره، أوشئ آخر مادي أوغير بشري" (٥٣)، وينقسم هذا الضرب من الحركات الجسمية إلى العلامات السيميائية الآتية :

١- حركات موجهة للذات Self adaptors :

و"هي العلامات التي يقوم فيها الشخص بلمس نفسه، ليلبي حاجة حسية له، مثل حك اليدين من البرد، وتنظيف الجسد، وتجميله، ورد الفعل الناتج عن ألم جسدي، ودفع الأذى عن شئ ضار عن الجسم، وإظهار شعور أو كتمه، مثل: التصفيق باليدين من الفرحة، وتغطية الفم عند الضحك، وبعض التصرفات التي تعبر عن انفعال معين، أو عاطفة ما، كأن يعض الإنسان شفتيه ليظهر ترده أوغيرذلك" (٥٤) كل تلك الحركات تظهر أبعادا و أنماطا للشخصية يعجز الحوار عن التعبير عنها .

٢- فعل غيري Alter adaptor signs :

وهي" العلامات أو الإشارات التي تعتمد على ضرب جسدي من الاتصال بالآخرين سواء أكان مقصوداً أو غير مقصود، ويتساوى في ذلك أن تكون مخادعة أو صادقة، تقوي الحميمية والانتماء بين شخصين،أو تظهر العداء وتحقيق العقوبة الجسدية، أو التظاهر بالحب العفيف أوغير العفيف، أو أن تهدئ وتطمئن الأشخاص القلقين، وتشمل لحظات التحديق"(٥٥) . و نلاحظ هنا اعتبار التحديق فعلا غير حر بل موجه للغير لأن النظرات تشكل تواصلا خاصة عندما تتلاقى فتحدث فعلا يشبه الاصطدام بين شيئا ماديين .

٣-Body adaptor فعل موجه للجسد:

" يقصد بها الممتلكات والأشياء الأكثر ارتباطاً وحميمية في علاقتها بالجسد الإنساني، وتؤثر في التفاعل الاجتماعي بقصد أو بغير قصد تأثيراً إيجابياً أوسلبياً "(٥٦) فهي ترتبط بمأكل ومشرب الإنسان و قدرتهما على خلق دلالات اجتماعية و نفسية مرتبطة بالشخصية أو بالآخرين في حالة المشاركة، كما تتصل أيضا بالملابس وما تحققه خلال عملية التواصل و يستخدمها الكاتب الدرامي كثيرا للتعبير عما لا يستطيع التصريح به . وأمثلتها (٥٧):

١- منتجات التغذية nutritional :

مثل الطعام والشراب الذي يظهر سواء بوعي أو بغير وعي – من خلال سلوكنا – ومكانتنا الاجتماعية، وحالتنا النفسية ومزاجنا .

٢- منتجات التغذية الزائفة Pseudo nutritional :

ويندرج تحتها تدخين التبغ ومضغ اللبان (العلك)، الكولا الافريقية، والقات اليمني، وغيرها مما يعكس خصائص الشخصية وأبعادها الاجتماعية، والثقافية، والنفسية،من الاضطراب والقلق، وتخلق سلسلة واسعة من الأحكام الاجتماعية، وتستمد دلالتها من ثقافة المجتمع مثلاً :الفرق بين تدخين البايب وتدخين السجائر، كما تؤدي دوراً في عمليات الاتصال الإنساني، وتقوية العلاقات في حالة المشاركة وغير ذلك ؛ مثال : مشاركة شخصين في التدخين وغير ذلك .

٣- الملابس والإكسسوار :

وتشتمل على الأحذية،والحقائب، والقلائد، وغيرها من المجوهرات، بالإضافة إلى العطر والمكياج والوشم ؛ فهي تحدد سلوك الشخصية، وتكشف عن مزاجها وتفضيلها الجمالي، وكذلك عن الدور الاجتماعي الذي تؤديه في مجتمعها. وكما تؤثر تلك الأشياء في السلوكيات المصاحبة لها؛أي في طريقة تعامل الآخرين مع صاحبها؛بالنظر إلى قيمة ما يستعمله من أشياء ؛غالية أو رخيصة. فنوع الملابس وطريقة إرتدائها من حيث طولها واتساعها ذات دلالة مستمدة من خلال المجتمع، وترسل دلالات مماثلة إلى المتلقي .

٤- فعل موجه للأشياء Object adaptor :

"ويقصد بها ما تستخدمه الشخصية من أشياء، مثل: القلم، والنظارة، والهاتف، ويتخلق من خلال مصاحبتها للتصرفات – الحركات الجسدية – رسائل وإرشادات إضافية، مثل: استخدام القبعة في التحية"(٥٨)، واستخدام المسبحة في إظهار التدين،

أوحتى إظهار عدم المبالاة بالمخاطب، وكذلك اللعب بالهاتف المحمول بدلالاته المتعددة . فيظهر الكاتب الشخصية بعلاقاتها بالأشياء الموجودة في بيئتها، فالتواصل ليس مقصورا على البشر وحدهم بل نلاحظ أن الجمادات مأمونة رد الفعل فيتصرف الإنسان معها بحرية أكبر، و يعبر من خلالها عن شخصيته بأريحية .

٥- الأثـــاث :

ويقصد بوياتوس من وراء ذلك، أن القطع المتعددة للأثاث، مثل: الكرسي، والأرائك، والأسرة،وكذلك طريقة تعاملنا معها، قد تكشف عن كثير من المعلومات عن الشخصية،أو تقوم بإيصال رسالة ما عن مزاج هذه الشخصية، وتكويناتها النفسية، والاجتماعية،والثقافية، مثل:الجلوس خلف المكتب؛ الذي يشعرنا أننا أكثر أماناُ في وجود زوار معينين (٥٩) .

أنواع أخرى من أشياء الشخصية :

"مثال ثني الصحيفة وقلب صفحاتها بعنف، وملامسة سور الحديقة أثناء المشي، وكذلك المكونات البيئية : الحشائش،والصخور، والرمال " (٦٠).

أقسام الحركات الجسمية :

ويمكن تقسم الحركات الجسدية في مجال المسرح علي النحو الآتي (٦١) :

١- الإيماءة gesture :

ولا تشمل فقط الحركات الإدارية الواعية مثاله حركة الرأس،وحركة الوجه،والنظر، والتحديق، والحملقة،وحركات الأطراف، وإنما تشمل أيضا تلك الحركات غير الإرادية، التي قد تتمثل – في الغالب – ردود فعل انعكاسية غير مقصودة، مثال: الارتعاش بسبب انفعال أو عاطفة، وقد تكون تلك الحركات الواعية أو غير الواعية متصلة بالنص أو مصاحبة له أو متبادلة معه أو حتى مستقلة عن اللغة، كلها تشكل أساساً للتواصل، مثل: الابتسامة، والغمزة،والنظرة بطرف العين أو غير المباشرة، ومثال الرفض: العرض بواسطة التلويح باليد بعظمة وإمالة الرأس، ورفع الحاجب، وتستمد تلك الحركات دلالاتها من ثقافة المجتمع . كما ترتبط بالمواقف المتعددة في الحياة أو داخل النص المسرحي. و تنقسم الإيماءة إلى الأقسام السابق توضيحها : حرة وغيرية ومرتبطة بالجسد و الأشياء .

٢- الســـــلوك manner:

ويقتصر على ما يتم تعلمه من المجتمع خلال المواقف المتعددة، ويختلف السابق في كونه –بعامة– قصدا واعيا، ويحدث دائما اجتماعيا، حيث يتم تعلمه من

المجتمع . وتحدث متفقة مع سياق المواقف ومصاحبة لها، أو أثناء تبادل الكلام، مثال: سلوكيات ارتداء الملابس وخلعها، وكذلك طريقة المشي،وسلوكيات تناول الطعام والضحك والسعال والسلام، طريقة الجلوس بدلالاتها المتعددة على التعاظم،أو التواضع،أو الاعتدال، ووضع الأيدي أو الأرجل بعضها فوق بعض، وغير ذلك من أنماط السلوك ذات الارتباط بالمكانة الإجتماعية، وطبيعة ثقافة المجتمع. وينقسم أيضا – كما تنقسم الإيماءة– إلى الأقسام السابقة .

الأفعال المصاحبة للتلفظ Paralanguage:– (٦٢)

وهي الصفات غير الكلامية والتعريفية، التي تصف الصوت الإنساني والأصوات المستقلة (الآلآت)، وكذلك الصمت. ومن خلالها ندعم أوننقض البناء اللفظي والحركات الجسمانية المتزامنة والمتناوبة. ووجودها ضروري للنص الحواري فهي تحقق الوظيفة النغمية التي ذكرها إيزاكاروف من قبل . فالقارئ يعرف طريقة تلفظ الحوار من خلالها فالنص الحواري لا يظهرها .

الصفات الأولية : primary qualities: وهي المعرفات الأساسية للشخصية، وتنقسم إلى ثلاثة أنماط : النمط العادي، وما هو أعلى، وما هو أدنى، مثل حجم الصوت، والنغمة، والإنفعال، والسرعة والإيقاع .

١) **الصفات غير الثابتة للصوت** qualifiers :– مثل التحكم في التنفس، والتحكم في الحنجرة.

٢) **المميزات** differentiators :– مثل الضحك، والبكاء،والتنهد مع الكلمات، وهي لا يمكن معرفتها إلا من خلال الوصف .

تطور الشخصية من خلال الأوصاف غير اللغوية:

يلجأ الكاتب المسرحي إلى مخزونه اللغوي؛ ليخلق من خلاله الأفعال غير اللغوية التي تصاحب أفعال الشخصيات وحواراتها وتتعدد تلك الأوصاف ؛ فمنها الموجه لوصف الأصوات، أو حركات الجسم كله .

ويلجأ الكاتب إلى ذلك من أجل بعث الحياة في الشخصية وإكسابها سمة التفرد والبعد عن النمطية، فضلاً عن الإيهام بواقعيتها وإكسابها المصداقية الكافية للقبول بها من المتلقي، فلكي تصبح الشخصية كائنا فنياً حياً له مصداقيته،لا يتعمد الكاتب تقديمها دفعة واحدة بوصفها شخصية جاهزة، ولكن يتعمد أن يجعلها مثل الدال الفارغ الذي لا تكتمل دلالته إلا بانتهاء العمل الأدبي؛ فنراها تنمو من خلال العمل الأدبي وتتطور بتطوره.

وتبدو المقدرة الفنية للكاتب من خلال تقديمه للشخصية،و إيهامنا بصدق وجودها أو بواقعيتها، ويستطيع التحكم في ذلك من خلال لغة الجسد أوتلك الشفرات – العناصر الجسدية واللغوية Linesic , paralange– التي تقدم عبر لغة الكاتب الخاصة أو أسلوبه والأوصاف التي يسبغهاعلى الشخصيات، وإن كانت تلك الأفعال في الحقيقة، ليست عناصر لغوية، ولا يجب النظر إليها كذلك .

ويلاحظ أن تلك العناصر أو الشفرات الجسدية، يوظفها الكاتب المسرحي، لتحقيق أوإنجاز الوظائف الآتية :-

التعريف الإبتدائي الأول للشخصية initial definition:

ويوضح بوياتوس أن ذلك يتم بواسطة " خصيصية أو عدة خصائص مميزة لفظية أو غير لفظية ؛ تؤدي دورها في خلق الصورة الأولى للشخصية، ويلاحظ أنها سينضاف إليها لاحقاً- خلال تطور المسرحية – سمات أخرى. ويتمثل ذلك في إضافة الإيماءات المميزة، وطرائق الكلام المتميزة المتفاوتة وفق المواقف المتعددة، وكذلك طريقة تناول الطعام في ارتباطها بالثقافة الاجتماعية، وكذلك طريقة التحية، والتعبيرات المعينة للإنسان التي تعطينا الصورة الأولى الشخصية، والتي يستمر الكاتب في إضافة غيرها من خصائص، من أجل إظهار الشخصية وتقديمها على نحو فني " (٦٣) .

ويبدأ التعريف الاول للشخصية في المسرحية من قائمة الشخصيات التي تعطي في الغالب سمات جسمانية ثابتة static bodily characteristics تصف فيها الشخصية، حتى ولو لم تقدم القائمة بطاقة هوية الشخصيات، ولم تذكر صفاتها، واكتفت بذكر الأسماء ؛ فالاسم بقدرته على خلق الوظيفة الاسمية،كما قال إيزا كاروف،قادر على خلق أفق توقع لسمات الشخصية ومواصفاتها، كما يسهم التعريف الأولي للشخصية الذى يحاول الكاتب من خلاله تعريف القراء بالشخصية في توضيح سماتها التي سيبني عليها فيما بعد .

٢- **التقديم النامي المتطور progressive definition** : ويتمثل " في الخصائص التي تضاف إلى الشخصية بشكل تدريجي، يشبه ما يحدث الحياة الحقيقية، فلا تقدم خصائص الشخصية دفعة واحدة باستعجال في بداية القصة، ولكن تتم إضافة خصيصة إلى خصيصة أخرى سابقة لها، فتكملها، فتصنع بذلك صورة مفصلة للشخصية (بورترية) من خلال الخصائص النفسية والاجتماعية والمحددات الثقافية التي تساعد القارئ في ملاحظة تطور الشخصية " (٦٤).

وبالتأكيد لا تكتمل صورة الشخصية في ظهورها الأول ؛لأن الشخصية المسرحية لا تظهر من خلال الوصف فقط،ولا حتى من خلال حديثها، لكن الكشف الحقيقي لها يكون عن طريق الأفعال غير الكلامية،التي تحدث مصاحبة للحوار أثناء تطوير الحدث؛ سواء أوصاف حركات الجسد أو الصوت فتكشف عن أعماق الشخصية، وإلا سوف يختل البناء الدرامي للمسرحية.

٣- التحديد اللاحق للشخصية subsequent identification :-

وتتحقق بواسطة خصيصة أو عدة خصائص، تكرر للمرة الأولى عند نقطة ما في المسرحية حيث يكون القراء في حاجة إلى تحديد بعض الشخصيات وتمييزها؛ ربما لأنهم بدأوا يخلطون بينها، أو حدث لهم تشوش وعجز عن متابعة بعض الشخصيات، خاصة في المسرحيات الطويلة . ويحاول الكاتب خلال تلك الوظيفة الحفاظ على السمات غير اللفظية المحددة للشخصية ؛ فبواسطة تلك الإضافة يؤكد الكاتب وصفه للشخصية،كأن تكون متفائلة مثلاً، وبذلك يؤكد تجربة القارئ الخاصة بالشخصيات، ومدى تلقيها على نحوممما يقترب مما قصده الكاتب (٦٥) .

٤- التعريف المتكرر recurrent identification :-

و يتمثل في تكرار سمة معروفة بالفعل لعدة مرات؛ بما يكفي لغرض تأكيدها . وهي في معظمها محددات ثقافية، وبالتالي يراها صفات لا يمكن تجاهلها . (٦٦)

الباب الثاني: مسرحية قهوة الملوك من خلال النص الموازي

يتمحور التطبيق حول قدرة النص الموازي على خلق القضاء المسرحي ورسم الشخصيات،التي تتحرك من خلاله، فيحقق بذلك المسرحة الخيالية بالإضافة إلى التفسير المتعمق للنص .

ويتحقق ذلك من خلال تتبع أنماط الديداسكاليا ونلاحظ أن الفضاء المسرحي يختلف عن الفضاء الدرامي وقد أوضحت ذلك من قبل من خلال فكرة الأيقونية في النص . فالفضاء المسرحي كما يعرفه باتريس بافيس stage space بقوله:هو"الحيز المسرحي stage space الذي يدركه الجمهور بشكل ملموس على خشبة المسرح"(١). فهو فضاء يتخلق من خلال العرض بواسطة المخرج. و نحن هنا غير معنيين به ؛ لأن اهتمامنا ينصب على دراسة سيمياء الفضاء النصي .

أما الفضاء النصي الدرامي فهو فضاء يخلقه القارئ معتمدا على النص الموازي محققا رؤية الكاتب خاصة عند كتاب الواقعية، الذين اهتموا بتقديم وصف مفصل للفضاء منذ الكاتب النرويجي ابسن .

ويتضح في (مسرحية قهوة الملوك) (٢) ؛ موضوع دراستنا أن ظهور المكان والشخصيات خلال الديداسكاليا بأنواعها كبرى، و صغرى، و متوسطة، يتجسد واضحا دون أن تشكل تلك الإرشادات عبئا على الحوار، الذى جاء فى عبارات قصيرة وحيوية وقريبة من الواقع، وباللغة العامية غالباً.

ويمتاز هذا النص المسرحي للكاتب لطفي الخولي باقتداره على رسم الفضاء المسرحي ابتداء بالعنوان(قهوة الملوك) الذي يشير إلى اسم لمكان الأحداث.

العنـــــوان

هو العتبة النصية الأولى التي تدلف من خلالها إلى عالم النص، فهو أول ما يطالعنا في بداية الكتاب في العصر الحديث؛ حيث انتقل العنوان إلى الصفحة الأولى والغلاف،بدلا من وجوده قديما في نهاية المسرحية مصحوبا بإمضاء مؤلف العمل، فمع ظهور الطباعة وازدهارها أصبح ضروريا نقل العنوان إلى بداية النص؛ ليمثل العتبة الأولى التي يقدم من خلالها المؤلف أولى ملامح النص.

ويلاحظ ان العنوان في هذه المسرحية (قهوة الملوك) جملة اسمية، تعتمد على المكون المكاني، فالمكان ليس فقط مسرحا للأحداث؛ ولكن- في الوقت نفسه- بداية تنطلق منها الأحداث ومحركا لها، سيعلب دورا رمزيا بطوليا في الأحداث لا يمكن إنكاره.

ويقدم عنوان (قهوة الملوك) **الوظيفة الجغرافية** معبرة عن الصراع بإسناد (قهوة) المرتبطة بالاستعمال الشعبي والدلالات الشعبية بالشق الثاني المنافر من العنوان(الملوك)؛ فلم يكن هذا المسمى الخاص بالمقهى معبرا عن رواده داخل المسرحية؛ فروادها من الطبقة الدنيا الفقيرة، ولتلك التسمية السابقة (قهوة الملوك) دلالات طبيقية، فهي تعبر عن رؤية مؤداها أن الملوك هم الهدف الأسمى، والسمة المميزة التي يريد المقهى أن يعبر عنها، فإن المقهى بهذه التسمية يريد أن يصدر عن نفسه أنه مقهى الطبقة العليا، بل مقهى الملوك، وبالتالي فإن عنوان المقهى ليس معبرا عن مضمونها، وهذا التضاد أراد أن يبرزه الكاتب بداية من العنوان.

وعلى هذا النحو فالنص الموازي– من العتبة النصية الأولى– يكرس تأييدا للموضوعة أوالتيمة الرئيسة للعمل وهي صراع الطبقات.

والصراع الطبقي هو التيمة الرئيسة للعمل، تظهر بداية من العنوان، فالشق الأول من يناقض الشق الثاني، ويقف في العالم الفني خلال المسرحية القهوة (بدلالتها الشعبية) في مواجهة الملوك.

وارتباط أسلوب لطفي الخولي بعدم التصريح المباشر– التزاما منه بفنية العمل– جعله يطلق على المقهى تسمية(قهوة الملوك) بدلا من (مقهى العمال) فالتسمية تكسر التوقع، وتمثل تصرفا أسلوبيا، يحقق المفاجأة لكونه غير طبيعي، وغير مألوف، ولعل جوهر المشكلة يكمن في من يمتلك المقهى، وربما كانت المقهى رمزا لمصر، أهي ملك للملوك؛ على الرغم من أن أصحابها وروادها من العمال لذا كان الأقرب إلى الطبيعي المتبادر إلى الذهن أن تكون قهوة العمال، و هذا ما سيتحقق في نهاية المسرحية.

وتتكرر اسم (قهوة الملوك) كثيراً داخل المسرحية، بل يمثل تغييره الحل، ونهاية مرغوبة في المسرحية، واستخدام كلمة(قهوة) في العنوان بدلالتها (العامية) بدلا من كلمة(مقهى) الدقيقة، الفصحى، يؤكد الصراع داخل المسرحية منذ العنوان بين القهوة بكل معانيها الشعبية، والملوك.

وظائف العنوان فى قهوة الملوك:

ولعل وجود العنوان في بداية الكتاب يمنحه سلطة حيث يظهر في أربعة أماكن، وقد ظهر العنوان (قهوة الملوك) على صفحة الغلاف، وعلى صفحة العنوان، وخلال العنونة المختصرة فى مسرحية قهوة الملوك، اى أنه ظهرعدة مرات، وجاءت المرة الرابعة لتفصل بين النص المسرحي والقصة القصيرة المصاحبة له. وقد أعفاه

صغره من أن ينزل تحت انحراف العنوان، أو أن يتعرض للتآكل بفعل الزمن أو التداول.

ويلاحظ أن العنوان يخلق نموذج تواصل مشابها لذلك الذي وصفه جينيت، وهو عبارة عن معنون- عنوان- معنون إليه، وعلى الرغم من أن المعنون (المتلقي) عام، حيث يشمل القراء والباعة وغيرهم كما أوضح جينيت ؛ فإن له دورا خاصا بالنسبة لقارئ النص؛ فهو يستدعي بالنسبة له نشاطا تأويليا في محاولة لاكتشاف النص، و يحقق وظائف العنوان.

الوظيفة التعيينية(التحديدية) :

ومن المعروف أن العنوان هو اسم الكتاب، وتلك الوظيفة تفيد تحديد الكتاب نفسه دون خلطه بأي كتب أخرى، وهذه الوظيفة تتوافر لأى كتاب، وتتوافر فى مسرحية قهوة الملوك،طالما إنها نص مطبوع ؛ فالعنوان يميزها عن سائر نصوص المؤلف الأخرى، أي في هذه الحالة تتميز هذه المسرحية عن سائر مؤلفات لطفي الخولي الأخرى.

وقد حقق العنوان أيضا **الوظيفة الإيحائية** من خلال كونه مكانا فاعلا؛ فوجود ذلك المقهى عقبة في طريق القصر، جعله يمثل مكان الصمود الذي دفع الشخصيات إلى الثورة؛ فقد كان المكان في المسرحية منذ البداية أكثر اعتراضا من الشخصيات؛ ؛فهو يناقض القصر ويدفع الشخصيات إلى الثورة عليه.

الوظفية الإغرائية:

وهي وظيفة قائمة من خلال الوظيفة الثانية، وهي تحديد المضمون. فارتباط الكتاب بموضوع قائم على الصراع الطبقي أو له دلالات سياسية،يجعله مصدر جذب للقراء.

وبالنظر إلى (مسرح لطفي الخولي) كعنوان، فإنه يعد مؤشرا جنسيا؛ يحدد النوع الأدبي، وله هنا أهمية خاصة، حيث إن لطفي الخولي أضاف قصة قصيرة كنص موازٍ للمسرحية، وجاء هذا العنوان ليثبت هيمنة المسرحية على القصة القصيرة، وتبعية القصة القصيرة للمسرحية وعدم النظر إليها بوصفها كيانا مستقلا بذاته.

{الإهـــــــداء}

يمثل الإهداء ضرباً من ضروب النصوص الموازية، له دلالته السيميائية وأثره في توجيه القارئ، وخلق الفضاء المسرحي المتخيل في ذهن القارئ؛ خاصة أن الإهداء

فى مسرحية "قهوة الملوك "جاء موجهاً لمؤسسة مسرحية؛ فكان إهداء (لطفي الخولي) فى فاتحة مسرحيته على النحو الآتي :

إلى مسرحنا القومي ؛ فتخطى الكاتب (لطفي الخولي) الفضاء المسرحي الأدبي إلى الفضاء المسرحي الخاص بالعرض، وفرض سلطته ككاتب بشكل مضاعف على القارئ ؛ ففي المرحلة الأولى استخدم النص الموازي لخلق الفضاء الدرامي النصي، وفي المرحلة الثانية أراد ألا تتخطى مخيلة القارئ حدود الفضاء المسرحي للعرض الفضاء الذي حدده ،فقد حدد فضاء العرض الذي يسمح للقارئ بتخيله بالمسرح القومي .

وعند توجيه الكاتب إهداءه لمؤسسة؛فهذا يدل على محاولته ربط النص بتلك المؤسسة، ويمثل إعطاء رمزياً للمؤسسة القومية قدراً من ملكية النص . وقد عرضت المسرحية على المسرح القومي في السنة نفسها ،التي انتهى المؤلف من كتابتها، في الموسم المسرحي ١٩٥٨ – ١٩٥٩م .

أما كلمة القومي ؛فإنها تثير دلالات متعددة تتناقض مع العتبة النصية الأولى/ العنوان {قهوة الملوك } خاصة كلمة الملوك، وتوحي كلمة القومي أيضاً بانتصار الهدف الاشتراكي في أرض الواقع، وتومئ إلى تحقيق أهداف شخصيات المسرحية .

ويفيد إستخدام الضمير "نا" الملكية الجماعية الواردة فى قوله (مسرحنا)؛ فلم يكتب مثلاً المسرح القومي، بل أضاف ضمير الملكية الجماعية إلى الشعب . ويلاحظ أيضاً أن الإهداء هنا إهداء إلى مؤسسة، وليس إهداء إلى شخص فرد، ولذلك فالإهداء لا يشمل المهدى إليه فقط، بل يشمل القارئ أيضا؛لا بوصفه قارئا فقط للمسرحية، ولكن بوصفه شريكاً في الملكية ؛ فهو مقصود أيضاً بتلك الرسالة اللغوية { الإهداء}.

{ كلمة المؤلف }:

يمكن القول إن (لطفي الخولي) قد أراد بها أن تناقض تقليداً يستهجنه ؛ وهو أن يعتمد الكاتب على مقدمة يكتبها هو أو يكلف ناقداً أو صديقاً بكتابة تعليق على المسرحية ؛ يقدم المؤلف إلى القراء فارضا سلطته على النص، فإذا بـــ (لطفي الخولي) يثبت دعائم ما يرفضه، ويحذو حذوه؛ فقد بدأ مسرحيته بكلمة اشتملت على ما يأتى :

أولاً : عرف لطفي الخولي العمل الأدبي بأنه كائن حي، والكائن الحي في غير حاجة إلى مقدمات تحلل وتشرح عند مواجهته الحياة ... إن حركتة الذاتية في المجتمع، والتجاوب المتبادل بينه وبين الناس، وبينه وبين ظروف عصره،هي وحدها التي تفصح

عن لونه وتكشف مراميه، و أهدافه و تحدد وضعه و مواقفه من الإنسان و الحياة و الفن على السواء " .

تعدى لطفي الخولى الرافض لفكرة التعليق على النص حدود الحديث عن مسرحيته؛ فقدم من خلال وعيه بالنظرية الأدبية تعريفا للأدب على نحو يربطه بالمذهب الواقعي، ويستثني غيره من أنواع الأدب؛ فما قدمه لطفي الخولي من تعريف يقترب من تصورات (لوكاتش) الذي اعتمد على المذهب الواقعي في الأدب .

وأثناء رفضه لتقديم تفسير للعمل الأدبي أصر على ربط مسرحيته بظروف العصر، وأكد أنه لا يمكن تفسيرها إلا بالاستناد إلى ذلك . فحدد بذلك وبإمضائه في نهاية الكلمة مؤرخا بعام ١٩٥٨ تفسير القارئ بربطه بالعصر.وعندما ربط التفسير الصحيح للمسرحية بظروف العصر، يكاد تقريباً أن يحدد تفسير المسرحية، ووضح سماتها الرئيسة .

ويتدخل الكاتب للمرة الثانية في محاولة منه لتوجيه المسرحية، وإظهار ضرباً من الوصاية على القارئ، حيث يضيف إلى عمله المسرحي قصة قصيرة ؛ يعرفها بأنها تخطيط لمسرحية (قهوة الملوك) نفذت إليه الحياة والصراع؛ إذ يقدم لنا الهيكل الذي بنيت عليه المسرحية .

وينصحنا – مقدماً أسبابه المنطقية – بقراءة القصة القصيرة ابتداء،ويذكر أن وجودها الفني سابق لوجود المسرحية ؛ فقد كتبت ١٩٥٦م، في حين صدرت المسرحية عام ١٩٥٨م . ويبرر ما فعله بأنه فهرس ولكنه من نوع آخر . وإن كانت تبريراته تجعلنا ندرك أنها نواة المسرحية ونقطة انطلاقها؛ فهي مساوية لعمل البرولوج في المسرحيات اليونانية، التي كان يقوم فيها الكورس بسرد الأحداث الماضية للجمهور .

وبعد كل الإرشادات التي قدمها لطفي الخولي،والتي تمثل وصاية على تفسير القارئ للنص ورؤيته، يختتم إنكاره ما صنع بقوله:" والآن افعلوا ما يحلو لكم!" يبدو أن لطفي الخولي كان حذرا من أن يمثل دور الديكتاتور على القراء ؛ فطريقته في كتابة كلمته، توحي بفكرة الحرية والديمقراطية ؛ ذلك الهاجس الذي يمكننا تتبعه في المقدمة،و خلال المسرحية،وإن كانت الكلمة في مجملها مخالفة لما أعلنه بظاهر القول!

قائمة الشخصيات :

وهي قائمة مفصلة موجهة إلى القارئ بشكل أساسي؛ حيث إنها لا تظهر في العرض . وعدد الشخصيات في قائمة مسرحية (قهوة الملوك) ثماني عشرة شخصية، وكأنها تنقسم بالتساوي إلى تسع شخصيات رئيسة، وتسع شخصيات أخرى ثانوية

.وإن كانت الشخصيات الثانوية تحتوى على فئات أو أنماط اجتماعية مثل " مجموعة من نساء الحي "و " مجموعة من المعزين" ماعدا (خليل) الذي يحمل اسم علم، وهو يشير إلى ارتباطه بشخصية رئيسة سابقة في القائمة هي(أم خليل).

ويلاحظ أن التقسيم الذي امتاز به (لطفي الخولي) يتعمد –في الغالب– ذكر الشخصيات متتابعة؛ وفق الأهمية المسرحية أو الدور الفني الذي تلعبه خلال الأحداث،وبالتالي فإنها ليست هيراركية طبقية؛ لأن أهمية الشخصية ودروها الفني خلال المسرحية هو الذي يختار لها موقعها في القائمة .ويلاحظ أن هذا الضرب من الترتيب الذي اتبعه (لطفي الخولي) يتناسب مع فكرة قائمة الشخصيات في الدراما الحديثة ؛ فلم تعد قائمة الشخصيات طبقية ؛نظراً لتغيير ظروف العصر، والتحول من الملكية إلى الجمهورية .

كما تمتاز القائمة في الدراما الحديثة –كما أشرنا سابقاً– بتعدد المعلومات المقدمة عن الشخصيات؛ فهي بطاقة هوية الشخصيات، وهذا ينطبق أيضاً على قائمة شخصيات (لطفي الخولي) .

تبدأ قائمة الشخصيات بشخصية (بدوي أفندي) التي ندرك أهميتها منذ مقدمة المؤلف ؛ لأنها عنوان قصته القصيرة التي وجهنا إلى البدء بها .وتقدم القصة القصيرة تعريفاً مفصلاً للشخصية. وتعريف بدوي أفندى في قائمة الشخصيات يضيف قليلا من المعلومات الجديدة، ويؤكد بعض المعلومات السابقة، ومع ذلك تظل جل المعلومات المفصلة عن الشخصية موجودة في القصة القصيرة، والإضافة التي تقدمها القائمة لشخصية بدوي أفندي هي تحديد عمره " فهو رجل في الخامسة والثلاثين من عمره " أي أنه من جيل الشباب . واهتمت القائمة بتوضيح علاقة هذه الشخصية بغيرها من الشخصيات ؛ ففي خانة الوظيفة يذكر (لطفي الخولي) "عمله غامض، الكل يعتقد أنه تاجر " .

لم يذكر (لطفي الخولي) حقيقة عمل (بدوي أفندي) أنه تاجر دموع، ولكنه أصر على تكرار فكرة غموض عمله بالنسبة للشخصيات المحيطة به ؛ فهو يستخدم القائمة لينسج من خلالها العلاقات بين الشخصيات، ويؤكد على بعض العلاقات التي استنتجها القارئ من خلال القصة القصيرة .

وتكون الجملة التالية أيضاً خالقة لعلاقة أخرى؛ فهو يسكن عند المعلم(شهدة)، فتنشأ علاقة المستأجر بصاحب المنزل، أما الجملة الأخيرة :"بينه وبين (أم خليل)

علاقة ود " ؛ فإنها تخلق علاقة بينه وبين شخصية أخرى في قائمة الشخصيات، وهي (أم خليل).

ومن خلال النظر إلى بطاقة تعريف (بدوي أفندي) نجد مبررات علاقة الحب بينهما؛ من سن الشباب وحكم الجيرة .وبذلك تظهر أول علاقة ود وتفاعل بين (بدوي أفندي) وأحد سكان الحارة .

وتوضح قائمة الشخصيات أيضاعلاقات الصراع كما توضح علاقات الود، فعندما تذكر أن (بدوي أفندي) يسكن في غرفة على سطوح منزل (المعلم شهدة)، وأن بينه وبين (أم خليل) علاقة ود ؛فإن ذلك ينبئ عن صراع متوقع بين (بدوي أفندي) و(المعلم شهدة) .

وتعريف (المعلم شهدة) خلال القائمة، بأنه صاحب القهوة، وصاحب المنزل الذي يسكن فيه (بدوي أفندي) و (أم خليل) يومئ إلى ذلك الصراع، كما يكشف عن انتماء (المعلم شهدة) إلى الطبقة البرجوازية الصغيرة؛ صاحبة الملكية إلى حد ما، بالمقارنة مع (بدوي أفندي) الذي يبدو من الطبقة الدنيا، التي ليست لديها أية ملكية . وبالإضافة إلى الصراع المتوقع بين المالك والمستأجر، هناك صراع متوقع على المرأة(أم خليل)، سيدور بين (بدوي أفندي) الساكن،و (المعلم شهدة) صاحب المنزل، الذي يسعى أيضاً لكسب ودها .

وثمة صراع آخر نتوقعه من خلال القائمة، وهو ما سيدور بين (بدوي أفندي)، و(ناشد أفندي) الذي يظهرمن وصفه خلال القائمة أنه "رجل معاش، تخطى الخامسة و الستين عاماً.. ينافس بدوي أفندي ". ويظهر بينهما خلال المسرحية صراع حول كتابة العرائض لأهل الحي ونقابة العمال؛ حيث يذكرها (لطفي الخولي) في قائمة الشخصيات. ويلاحظ إصرار المؤلف على ذكر الرقم خمسة، فنجده يظهر خلال تحديده لأعمار ثلاث شخصيات .

وكما تظهر قائمة الشخصيات علاقات العداوة تظهر أيضاً علاقات المودة، فهي الوجة الثاني لها وهي أيضاً مترتبة عليها ؛ فهناك علاقة بين (أم خليل) "الأرملة؛ صغيرة السن التي ترعى طفلها" وهى جارة (بدوي أفندي) أيضاً،وتسكن بمنزل المعلم شهدة المواجه للمقهى؛ فهي علاقة المحبة وسبب العداوة .

أما عن شخصية (سيد)،فإن المعلومات التي قدمتها القائمة عنه تكسر المتوقع، لأنها تذكر أنه " صبي القهوة " فنتوقع أن يكون تابعاً أميناً للمعلم شهدة، لكننا نفاجأ بوصفه أنه صديق بدوي أفندي وشريكه عم موسى .

اهتم (لطفي الخولي) بتحديد عمر الشخصيات جميعاً، ماعدا الشاويش (عفيفي) مما يجعله يبدو نمطا- رمزاً أكثر من كونه واقعاً؛ فقد اقتصر تقديمه على القول بأنه "مخبر في البوليس السري"، ولم يضف له الكاتب خلال القائمة، أبعاداً كثيرة؛ ربما لا يريد الكاتب أن يمنح هذه الشخصية قدرا من الوجود الإنساني .

أما سائر الشخصيات، فقد أوضحت القائمة أنها في سن الشباب { بدوي أفندي، أم خليل، سيد، الريس حنفي، الأستاذ سليم }؛ ربما يومئ المؤلف من طرف خفي إلى ارتباط الشباب بالتفكير في التغيير والقدرة على تحقيقه ؛ فحتمية التغيير مرتبطة بإرادة الشباب والأعمار الصغيرة،تشير إلى تمتعها بالصحة الجيدة، على الرغم من معاناتهم الشديدة من الفقر .

ولم تقتصر قائمة الشخصيات على تقديم أعمارها فقط، وإنما قدمت –فيما قدمت- مهن الشخصيات، ويلاحظ أنها مهن بسيطة مما يحترفه أبناء الطبقة الدنيا والطبقة البرجوازية الصغيرة التي لها ملكيات صغيرة، ولا يختلف عنها سوى الأستاذ سليم المحامى المتعلم، فهو يمثل الاختلاف الوحيد بين شخصيات قهوة الملوك . ويتشارك معهم في الانتماء الطبقي.المتدني(الشاويش عفيفي) وإن كان يخون ذلك الانتماء بأن يقوم بالتجسس عليهم لصالح البوليس والوشاية بهم .

ويلاحظ أن المؤلف – خلال قائمة الشخصيات يحتفظ لشخصياته بالألقاب التي تميزها، وربما تحدد دروها الفني فضلا، عن طبيعة عملها . ومن تلك الألقاب (فلان أفندي) وآخر (معلم) وثالثا (ريس عمال) وغيره (شاويش)، ما عدا (سيد) صبي القهوة فليست لديه ملكية، وليس موظفاً سابقاً انتهت خدمته بالمعاش أو السجن ليستحق لقباً، ولا يؤهله لحيازة لقب كونه صغير السن، فلو كان كهلاً أو شيخاً لأغدق عليه أهل الحي لقباً احتراماً لسنه .

ويلاحظ أن اختيار المؤلف لرواد القهوة ووصفهم – خلال القائمة – بأنهم مجموعة من العمال ينبئ عما سيكون لهم من دور في تحريك أحداث المسرحية بما يتفق مع مصالحهم وأوضاعهم الطبقية ؛ مع ملاحظة أن الأفكار الثورية واليسارية والاشتراكية تروج –في الغالب- في الأوساط العمالية، ويزيد من توقعنا السابق ما تذكره المقدمة عن إحدى شخصياتها على النحو الآتي : "الريس حنفى : رئيس نقابة عمال مصنع افتتح حديثاً" .

وتكتسب القائمة أهمية كبيرة لأنها قادرة على فتح أفق توقع أمام القارئ، لطبيعة المسرحية من خلال شخصياتها وربما لمستواها الفني أيضا، ويلاحظ أن كل

الشخصيات الرئيسة قد أسبغ عليها المؤلف أسماء أعلام . أما الشخصيات الثانوية فقد اقتصر في تقديمها على ذكر وظائفها، ربما أنها لا تمتلك وجوداً أو أبعاداً خارج وظيفتها باستثناء شخصية { خليل الصغير ابن أم خليل }.

كما نلاحظ ندرة الشخصيات النسائية – على أهميتها – فلا توجد إلا شخصية نسائية واحدة من الشخصيات الرئيسة وهي شخصية { أم خليل }.

وثمة ملاحظة لها أهميتها، وهي ان هذه القائمة وإن كانت تنبئ بالصراع داخل الطبقة الواحدة، إلا أنها لم تستطع بشكل كاف – أن تتنبأ بالصراع بين الطبقات، لأنه لا يوجد بينها شخص واحد ينتمي إلى الطبقة العليا، مما يجعل الصراع أمرا متوقعا بين أفراد الطبقة الدنيا.أما الطبقة العليا – ممثلة في موظفي الدولة (مهندس البلدية على سبيل المثال) – فإنهم يمثلون اليد الباطشة التي تستخدمها الدولة في قهر أبناء طبقتهم ومن دونهم .

قائمة الشخصيات عند لطفي الخولي تمثل المعنى الحقيقي لفكرة العتبة النصية؛ لأنها تفتح أفق توقع كبير لدى القارئ، وتساعد على دخول النص مصحوباً ببانوراما مفصلة عن علاقات الشخصيات وتنظيمها داخل الفضاء المسرحي المتخيل؛ فهي جاهزة بعد كل هذه المعلومات للقيام بدورها في المسرحة الخيالية .

شخصية بدوي أفندي من خلال النص الموازي :

أولاً : القصة القصيرة (بدوي أفندي وشريكه):

العنوان –كما قلنا سابقاً – هو العتبة الأولى للنص، وعنوان القصة القصيرة جملة اسمية، مثل العنوان الرئيس للمسرحية، ولكنه يركز على المكون الفاعل " حيث يكون العنوان في هذه الحالة، حاملاً اسم الشخصية قد يكون هو بطل الراوية، أو هو الضحية، وفي كلتا الحالتين هو شخصية مبأرة ورئيسة، تكون محورا ترتبط به الشخوص الأخرى"(٣).

فمن العنوان يمكننا إدراك أن القصة القصيرة، بأية حال ستتناول شخصية (بدوي أفندي)؛ فطبيعة القصة القصيرة وحدة الانطباع ووحدة التأثير والتركيز الزمني (، إذا نحن أمام نص يحقق أبعاد شخصية بدوي أفندي مع تشكيل فضاء الحارة، في الكادر المرتبط ببدوي أفندي وهو غرفة معيشته، فلا توجد شخصية في الفراغ . بالإضافة إلى مؤشر للجنس الأدبي (القصة القصيرة).

ويلاحظ أن زمان القصة القصيرة يوم واحد، يوم موجود داخل زمان المسرحية ؛ فهي لم تتناول أحداثاً سابقة للمسرحية إلا عن طريق الفلاش باك Flash Back الذي تم توظيفه خلال تلك المساحة الزمنية الضيقة لسرد الماضي .

وقد استخدم مرة واحدة لتوضيح أبعاد شخصية بدوي أفندي، التي لم تتناولها المسرحية عن طريق المونولوجات، و كيف آل به الحال إلى تاجر دموع .وبإستثناء ذلك، فقد سار الزمن خطياً – تعاقبياً – حتى نهاية الحدث.والفلاش باك على الرغم من أنه يفتقد حرارة اللحظة الواقعية؛ إلا أنه يكون ناجحا ؛إذا جعل دوافع الشخصية معقولة بالنسبة لنا .

يمكن أن نعد وصف بدوي أفندي في القصة القصيرة،هو الوصف الأول الإبتدائي الذي يصاحب الشخصية عند ظهورها لأول مرة، فلا نجد لبدوي أفندي وصفا جسدياً في المسرحية،وإنما نجد وصفه في القصة القصيرة فحسب، وبالطبع في قائمة الشخصيات حيث جاءت مفصلة دقيقة؛ تؤكد مقدرة الكاتب التامة على رسم الشخصية، و تدعيم التيمة المرتبطة بالنص ؛ فمن هذه الأوصاف ما يصعب تحقيقه على خشبة المسرح؛ فالسمات الشخصية لملامح الوجه يمكن تقريبها، لكن لا يمكن أن توجد بالدقة ذاتها، فذلك أمر يصعب وجوده، ويجعلها ديداسكاليا مستقلة في بعض الأوقات، خاصة عند اعتبارناً للقصة القصيرة ديداسكاليا في محل البرولوج،وهي القصة التي تكون في البداية، وتقرر السياق، وتعطي معلومات عن الخلفية .

وتظهر خلال القصة القصيرة الصفات الجسمانية لبدوي أفندي، ولا تظهر هذه الصفات من خلال السرد الوصفي، ولكن من خلال الأفعال غير الكلامية التي يستخدمها لتطوير الحدث؛ مثال" فرك عينيه الضيقتين في إلحاح – عرك بأصابعه أرنبة أنفه "، ومن خلال هذه الأفعال ترسم صورة بدوي أفندي في خيالنا، فهو"ضيق العينيين، أرنبة أنفه مفلطحة،الشفتان غليظتان، جسده منتفخ مثل كيس القطن، حاجباه كثيفان" .

وهذه الصفات الشكلية لبدوي أفندي لم يذكرها لطفي الخولي في المسرحية على الإطلاق، ولا في قائمة الشخصيات، على الرغم من وصفه المفصل للمعلم شهدة، وناشد أفندي، وأم خليل؛ ربما وجد فيما ذكر خلال القصة القصيرة ما يكفي لبيان شخصية بدوي أفندي بجوانبها المتعددة، كما يثبت ذلك الارتباط العضوي بين القصة القصيرة والمسرحية؛ ودورها كنص موازٍ لها .

وفضلاً عما سبق نلاحظ أن وصف بدوي أفندي يؤكد التيمة التي يطرحها الكاتب من خلال صورة الرجل الذي يعمل عملاً لا يعرق فيه، بل يعيش متطفلا على

الطبقة العليا،التي سرقت رزقه، وترمي له الفتات بدلا من الثورة عليها . وهو شخص "متهدل، غير وسيم"؛ فتلك المواصفات تسهم بشكل كبير في خلق المعنى؛ فهي مواصفات شخص ينتمي إلى الطبقة الدنيا، لا تعوزه الصحة للقيام بعمل حقيقي .

ونجد بالإضافة إلى الصفات الجسدية المذكورة بشكل مباشر لبدوي أفندي، هناك صفات أخرى تحقق تطور الشخصية أضافها من خلال التعريف المطور للشخصية progressive definition حيث تقدم معلومات جديدة مع تطور الحدث ؛ ليس بالضرورة أن تقدم بشكل مباشر ؛ لكن يمكن استنتاجها من خلال تفسير مواقف التواصل غير اللغوي في القصة القصيرة .

ويلاحظ أنه منذ بداية القصة القصيرة الممهدة أو المقدمة للمسرحية أن شخصية بدوي أفندي منفردة وحيدة ؛ تفتقد التواصل مع بيئتها ومحيطها، وتكسر توقعاتنا عن صورة البطل الذي يمثل الطبقة الشعبية .

وتوضح أننا لسنا أمام صورة البطل المخلص، وهذا يتوافق مع (تيمة) لطفي الخولي عن توحد قوى الشعب في مواجهة صراعها الطبقي ؛ حيث لا وجود للبطل الفرد.ووفق ذلك لا يصلح بدوي أفندي الذي يعيش على هامش الطبقات، متطفلاً أو طفيليا عليها أن يكون صورة للبطل الشعبي. ولا تؤهله صفاته الجسمانية أيضا لذلك .

وكذلك تكشف الحركات الجسدية لبدوي أفندي عن الكثير من السمات السلبية لشخصيته؛ منها انفراد تلك الشخصية وعزلتها ؛فإن حركاته الجسدية في مجملها تنتمي إلى ما يسمى حركات موجهة للذات self adaptor مثل:" فرك عينيه،عرك أرنبة أنفه"؛ فتلك التصرفات تهدف إلى تحقيق نوع من الإرضاء الذاتي، ويتبعها الكثير من الأمثلة للحركات الجسدية الموجهة إلى الذات، دون تحقيق أدنى تواصل مع أي إنسان آخر .

ونلاحظ أن كثيراً من الحركات الجسدية لبدوي أفندي، تنتمي إلى ما يسمى بالإيماءات الحرة free gesture ؛ منها ما يعبر عن الانفعالات التي تجول بخاطره؛ فيتقلص وجهه كرد فعل عليها؛ مثل :"أرعش حاجبيه، وأجفل عينيه ".

أما حركاته غير الكلامية الغيرية ؛ فيغلب عليها أن تكون تواصلاً مع الأشياء object adaptor فهو "يغلق الحنفية بإحكام، ويفتح النافذة بحرص "؛ ففي تعامله مع بيئته المحيطة الممثلة في مسكنه المملوك للمعلم شهدة صاحب البيت، يتضح لنا من خلال تلك التصرفات إنه يسعى لإرضاء المعلم شهدة صاحب البيت – وإن كان ذلك يتضاد مع ما يدور داخله من مونولوج يدعي لنفسه فيه بطولات عظيمة– وهذا يندرج هذا أيضاً ضمن وظائف النص الموازي – الديداسكاليا – في الدراما الحديثة خاصة.

ويعد سببا رئيساً من أسباب توظيفها؛ فإنها ليست موجودة لتأييد المعلومات الموجودة في الحوار فقط ؛ لكنها قد تضيف معلومات تناقض تلك المعلومات المصرح عنها.

فالأفعال غير الكلامية لبدوي أفندي تناقض ما تصرح به الشخصية خلال المونولوج. ويلاحظ أيضا أن حركاته الجسدية الغيرية alter adaptor لا تتجاوز النظرات الحادة الغاضبة؛ فهو يحاول من خلالها أن يظهر مشاعره. ولكن تلك النظرة أو هذا النوع من الأفعال غير الكلامية الغيرية، يعبر عن الكبت؛ حيث تحل لغة الجسد محل ما لا يقدر أن يعبر عنه بالكلام .

أما الأفعال غير الكلامية الذاتية الجسدية المرتبطة بالملابس التي يوردها لطفي الخولي؛فإنها مرتبطة أيضاً بوصف دقيق، يسهم في رسم طبيعة تلك الطبقة كقوله :" جذب من تحت حشيتها بنطلوناً كالحاً، لازالت آثار من اللون الرمادى عالقة به... يرتدى قميص أرزق، ويعلق بياقته رباطاً أسوداً " يكشف –في ضوء ظروف العصر والطبقة – عن دلالات متعددة .

قد كان ذلك الفعل بديلاً عن المكواة لدى الطبقة الدنيا، بالإضافة إلى ذكره أن لون البنطلون "لازالت به آثار من اللون الرمادي، كالح " مما يدل على قدم البنطلون،وفقر الشخصية؛على الرغم من ارتدائها الملابس الافرنجية،التي ترتبط بوصفه أفندي حكومة مفصول.

وتكتمل صورة الفقر من خلال قوله " يستخرج ثلاث فرد من الأحذية السوداء، تنوعت كثافة اللون وخطوط الشكل في كل منها، وضع قدمه اليسرى في إحداها ... وجرب الفردتين الأخيرتين " كل ذلك الوصف للملابس يوضح الطبقة الاجتماعية، ويرسم في ذهن القارئ صورة دقيقة للشخصية .

فوجود تلك التفاصيل الدقيقة، واستخدام الفعل في وصفها يبعث الحياة في الشخصية خلال ذهن القارئ. وتكتمل الصورة بقميص بدوي أفندي الأزرق، رباط عنقه الأسود، وجاكتته السوداء، وحذائه الأسود . فاللون الأسود وهواللون الغالب على مظهر بدوي أفندي، يمنحنا مستويات متعددة الدلالة باختلاف المتلقي خارج العالم الدرامي وداخله.

فالمتلقي خارج العالم الدرامي، وهو القارئ تتضافر لديه لخلق صورة قاتمة لشخصية بدوي أفندي، وتقوي انطباعات الكآبة عنه، كما تشير إلى نوع التجارة غير المشروعة التي يمارسها ؛فهو تاجر دموع.

ثم على مستوى تلقي شخصيات المسرحية في الحارة؛ فإنها تؤكد غموض شخصيته، وتسهم أيضاً في خلق انطباع الكآبة المرتبطة بتلك الشخصية. أما بالنسبة

لشخصيات المسرحية في العزاء؛ فهي تعطي انطباع الحزن على المتوفي، كما أنها من رسميات العزاء،ولها ارتباطات عميقة بالثقافة المصرية .أما بالنسبة لشخصية بدوي أفندي نفسه؛ فهي عدة الشغل؛فهو كالممثل عليه أن يرتدي الملابس المناسبة أواللائقة لأداء الدور.

وربما بسبب الوحدة أو للتعبير الفني عنها بوصفها الملمح البارز لشخصية بدوي أفندي، وقد كرره الكاتب عدة مرات بهدف تأكيده، نجد أن بدوي أفندي يكثرمن الحديث مع النفس . وهي عادة يفسرها الراوي بأنها نتاج السجن. وتتعدد التفسيرات لهذه العادة أو الخصيصة النفسية، فقد تولدها الوحدة، وتتزايد مع القهر، وعدم القدرة على البوح.

وإذا كانت عملية الاتصال لها طرفان أساسيان ؛ هما المرسل و المستقبل، فإن في هذه الحالة يكون المرسل هو المستقبل، و تصبح الكلمات لا تؤدي إلى تطور الحدث ؛ فهي مجرد صدى لأفكار شخصية بدوي أفندي ؛ الذي لايزال حبيس سجنه، وهذا ما يتجلى خلال المسرحية؛ حيث تبدو تيمة السجن واضحة بكل أبعادها اللفظية و الوصفية من خلال ما تقوم به الشخصية من استرجاع (فلاش باك)،يقول : "سنتين سجن يا حلو .هناك عشت نايم آكل شارب على حساب الحكومة ...مجانا إزاي يا بدوي دي السنة بجنيه أعوذ بالله ".

وانعزال بدوي أفندي يوضح استمرار شخصيته داخل السجن ؛ فمن خلال أفعاله التي ترتبط بذاته و تمثل اتصالا داخليا يهدف إلى تهدئة الذات و تحقيق حاجة في نفسه. وكذلك من خلال أفعاله التي تعبر عن الاتصال بالأشياء، أو الاتصال بجسده مع ندرة الأفعال الموجهة إلى الآخر، حيث تتلخص في الردود المقتضبة والنظرات .

على أن بدوي أفندي قد حكم على نفسه بالسجن حتى خارج السجن ؛ فحديث بدوي أفندي ليس من خلال شخصيته الحقيقية،لكن حديثه – بالتأكيد – كان من خلال بدوي أفندي الممثل .ومن يتبادل معهم الحديث،هم من يتعاملون مع هذه الشخصية الظاهرة، وعلى هذا النحو نلاحظ أن تجارته قد أسهمت في خلق سجنه .

ثم : ماذا تبقى لبدوي أفندي ليسعى إليه ؟ يجيب عن هذا السؤال لطفي الخولي من خلال ما منحه لبدوي أفندي من أفعال الجسد؛ خاصة ما ينتمي منها إلى نمط الأفعال الموجهة للذات self adaptor مثال :"يربت على بطن المتهدل داخل البنطلون" – والأفعال الذاتية المرتبطة بالجسد من خلال التغذية" أغرق بدوي أفندي قطعة من البقسماط في كوب الشاي لحظات ثم انتشلها في رضى". وكذلك عندما نجده يبذل الوعد لبطنه – مخاطباً إياها – وهي عزيزة عليه؛بقوله "بغدوة كباب ونيفة تنحبس بشيشة على روح المرحوم".

وكذلك من خلال حركات الجسد المرتبطة بوسائل التغذية المزيفة أيضاً pseudo مثل السجائر، وتتعدد أنواعها حسب المآتم، ما بين مصري وانجليزي وأمريكاني، ولذلك دلالات اجتماعية وطبقية متعددة. يقول بدوي أفندي: " أيا وعدي على اللاكى سترايك ".

ويدعم مثل هذا الحديث إلى السجائر تيمة السجن التي حبست شخصية بدوي أفندي نفسها داخله؛ لأن السجائرهي عملته المتداولة في السجن ذي الأسوار،والسجن الواسع .

تتشابه القصة القصيرة مع المسرحية في محدودية المكان؛ فلا تحدث فيها تنقلات كبيرة مقارنة بالرواية، ولكن نظراً لكونها ذات طبيعة سردية أيضا، يجعلها ذلك قادرة على تحقيق الوصف بشكل أكبر من المسرحية، وأكثر عناية به منها.

وقد استغل لطفي الخولي تلك الإمكانية لتقديم شكل الحارة بمنظور آخر، يغطي فضاءها بشكل كامل، محققا ما لهذا الوصف من فاعلية في رسم الفضاء المسرحي ككل، وتدعيم التيمة الرئيسة للعمل، وهي صراع الطبقات ومناقشة أحوال تلك الطبقة – الدنيا – المطحونة، وصراعها الداخلي فيما بين أفرادها، وصراعها الخارجي فيما بينها وبين غير هامن الطبقات، كما أنها تسهم في رسم صورة بدوي أفندي؛ فهي مكان معيشته .

تبدأ القصة القصيرة بصوت الراوي – الذي يذكرنا بصوت الكاتب في الديداسكاليا – فيصف لنا المكان، بداية من حجرة بدوي أفندي التي يستأجرها من المعلم شهدة. ويلاحظ أن تلك الحجرة يتردد ذكرها في المسرحية دون أن يقدم الكاتب (لطفي الخولي) وصفا لها ؛ ربما لأنه سبق أن قدم لها وصفاً في القصة القصيرة .

ويأتي وصف الغرفة من خلال سرد الأحداث و الأفعال الغير كلامية الموجهة للأشياء، مثال قول الراوي: " وهب يغادر الكنبة التي استلقى عليها "؛ فنستنتج منها أن بدوي أفندي لايملك سريراً،ومثال قوله " قفز في لهفة إلى باب حجرته الخشبية، وفتحه، فبان أمامه سطح المنزل المتهدم ".

ويلاحظ أن المكان سواء في المسرحية أو في القصة القصيرة، ليس مجرد خلفية،وإنما هو لاعب رئيس في الأحداث؛ وإن كان يتوارى قليلاً في القصة ؛لتظهر شخصية بدوي أفندي .

وعلى هذا النحو تتكشف لنا ملامح المكان من خلال حركة الشخصية في فضائه؛ فبدوي أفندي يسكن في" غرفة خشبية،تقوم فوق سطح منزل متهدم، لها نافذة خشبية، تظهر منها الحارة الملتوية المتربة، وأسطح المنازل المجاورة، ينام بداخلها

على كنبة.وخارج الغرفة الخشبية نجد ساعته المبتكرة، ذلك البرميل الصدئ بجوار حنفية الماء في السطح ".

وتجلى من خلال هذا التقديم إبداع لطفي الخولي في رسم المكان والزمان، وتصوير الشخصية خالقاً لها صورة ذهنية بالغة الدقة، قادرة على توضيح تيمات المسرحية وتدعيمها .

وكانت تلك الغرفة هي المكان الوحيد الذي وصفه لطفي الخولي في القصة، فلم يقدم وصفا للمقهى أو منزل الأكابر في العزاء، اللذين قدمهما في المسرحية . وهذا يوضح البعد التكاملي بين القصة القصيرة والمسرحية،وارتباطهما القوي؛فالوصف الذي ذكر في واحدة منهما لا يتكرر في الآخر .

وقد حدثت بعض الانتقالات السريعة في المكان في مدار ذلك اليوم الواحد؛ ربما لتظهر الاماكن التي تدور خلالها أحداث القصة و بالتالي أحداث المسرحية؛ فقد نزل بدوي أفندي، وجلس على المقهى، وذهب منه إلى العزاء،حيث التقى شريكه في المستقبل عم موسى، ثم عاد بدوي مرة أخرى إلى المقهى .

وتظهر الأحداث نفسها في المسرحية، ولكن يختلف التقديم الفني لها؛بسبب اختلاف الجنس الأدبي؛ فتختلف نسبة الحوار إلى نسبة السرد، كما تزداد مساحة المونولوج في القصة القصيرة؛ لتستوفي غرضها في رسم جميع جوانب الشخصية .

بدوي أفندي من خلال المسرحية:

اعتمد لطفي الخولي في تقديم شخصية بدوي أفندي وتوضيح ملامحها الجسمية والنفسية على ما قدمه في القصة القصيرة، ولذلك لم يحاول تكراره مرة أخرى في المسرحية. وركز على التحول الطارئ على شخصية بدوي أفندي، الذي يحدث في الفصل الثالث المشهد الأول خارج زمن القصة القصيرة التي تغطي وتدعم الفصول السابقة، لأن هذا الفصل يبدأ بتحديد الزمان لصباح اليوم التالي عام ١٩٤٦م؛ مما يؤكد وجود علاقة عضوية بين القصة القصيرة والمسرحية بوصفها نصًا موازيًا لها.

يبدأ التحول في شخصية بدوي أفندي خلال المسرحية منذ اليوم التالي لوجوده فنيًا في القصة القصيرة بسبب التحول أفعالاً غير كلامية؛ تسببت في دخوله السجن ليقوم المكان / السجن بدوره في تغيير الشخصية. يذكر النص الديداسكالي "بدوي أفندي ينهض قائمًا في عجلة وارتباك يتناول الجريدة من فوق المنضدة بسرعة، فتساقط منها المنشورات على الأرض فيسارع الشاويش عفيفي إلى تلقفها وتصفحها".

يرسم لطفي الخولي المشهد الذي سيغير شخصية بدوي أفندي من خلال الأفعال غير الكلامية الموجودة في النص الموازي الديداسكالي؛ فتبدأ بسلوك حر، وهو الوقوف بسرعة في عجلة وارتباك، ثم فعل غيري موضوعي(فعل موجه للأشياء) object adaptor فمن خلال الفعل الذي يدل على الإرتباك، قام بدوي أفندي بسحب الجريدة بسرعة فتتساقط منها المنشورات فيحدث فعلٌ غيريٌّ موضوعيٌّ object adaptor لكن يقوم به هذه المرة الشاويش عفيفي،الذي يتناول المنشورات ويبلغ عنه، ويمسك به لينتهي إلى السجن.

ويمثل هذا الحادث نقطة انقلاب في شخصية بدوي أفندي؛ فتحول بدوي أفندي معتمد على النص الديداسكالي وفعل المكان "أنا دخلت السجن ونفسي مسدودة من الدنيا واللي فيها، وخرجت من السجن النوبة دي والدنيا حلوة في عيني". فيتحول بدوي أفندي إلى شخص جديد، وتختفي عنه معالم الوحدة الموجودة في شخصيته السابقة. يقول النص الديداسكالي "يُسمع عزف موسيقى شرقية تصاحبه ضجة بشرية وزغاريد نسائية تقترب الضجة شيئًا فشيئًا. سيد يجري إلى أحد منافذ الحارة مصطلعا "ويرد بعدها " بدوي أفندي يظهر في الحارة مع أم خليل وعم موسى "النص الديداسكالي الأول هو من نمط المصاحبات اللغوية paralaguage التي لا يمكن التعبير عنها إلا من خلال الوصف اللغوي، تعبر عن الترحيب ببدوي أفندي وكل المعتقلين عند خروجهم من السجن، وظهورهم في الحارة، وذلك عن طريق وصف الموسيقى و الضجة المرحبة .

وكذلك يظهر بدوي أفندي في أفعال غير كلامية متصلة بأشخاص آخرين مثل أم خليل وعم موسى وسائر المعتقلين. ويدل هذا على التغيير الواضح في شخصية بدوي أفندي بل على التحول الذي طرأ عليه بعد تجربة السجن يعبر عن ذلك قوله "أنا دخلت السجن وأنا نفسي مسدودة من الدنيا واللي فيها وخرجت من السجن النوبة دي والدنيا أقولك إيه بس الدنيا حلوة في عيني وبتضحك في وجهي كمان والناس كلهم بقوا بني آدمين.. شوف أنا كنت بكره أبوسبحة فالصورة وروبابكية الدولة قد إيه؟ صدقني لما أقولك السجن وأهل السجن وجدعان السجن بخروا الكره من قبلي معدش له أثر.. دول طلعوا غلابة زينا". ويلقى التغيير الذي طرأ على شخصية بدوي أفندي ملاحظة من الشخصيات المحيطة به، يعبر عنها تبئير الولد (سيد) صبي القهوة عندما يقول: "ده لازم كان سحر مش سجن اللي عمل فيك العمايل ده".

ويتأكد الكلام الموجود في الحوار من خلال الأفعال الغير الكلامية الموجودة في النص الموازي الديداسكالي؛ فلم يعد بدوي أفندي منفردًا لكنه يدخل من خلال زفة

مرحبة بوجوده ومصحوبة بالزغاريد ومصاحبًا للناس. لم تعد نظرات بدوي أفندي الأفعال غيرالكلامية الموجه للغير alter adaptor نظرات حقد وغيظ مرتبطة بالكلام المحبوس لكنها أصبحت نظرات تواصل ودية مصحوبة بالكلام "بدوي أفندي لا تسعفه الإجابة؛ فيضطرب، يرسل نظرات نجده إلى الأستاذ سليم، ويقاطع غيره في الحديث في حماس رغبة في التواصل. وتتكرر النظرات مرة أخرى في بدوي أفندي، "يتبادل النظرات مع الأستاذ سليم الذي يشجعه على مواصلة الحديث" بل ويتزامن أيضًا حديثه مع حديث الشخصيات الأخرى (بدوي وسيد وعم موسى في وقت واحد).

تغير بدوي أفندي، وتغيرت نظرة الناس إليه بعد السجن ؛فنجده –على سبيل المثال– يدخل إلى القهوة ويتواصل مع الناس عبر ما يسمى بالسلوك الموجه للغير manner alter adaptor يقول النص الديداسكالي "سيد وبدوي أفندي يتعانقان طويلاً ثم بعدها بأسطر قليلة " بدوي أفندي وسيد يتعانقان مرة أخرى" ونجده أيضًا يتبادل الحديث مع الشخصيات الأخرى؛ فينادي ناشد أفندي ويسأله عن الصحة ويكون رد ناشد أفندي مصحوبًا بنص ديداسكالي يعبر عن دهشته من خلال ايماءة حرة دالة على الاستغراب"مأخوذاً بمبادرة بدوي أفندي بتحيته"؛لأن بدوي أفندي ليس من عادته الحديث مع الآخرين.

ويلقى تواصل بدوي أفندي مع شخصيات الحارة صدى طيبًا؛ فيتقدم إليه عدد من رواد القهوة وسكان الحارة بالترحيب بخروجه من السجن والإعلان عن فرحتهم بوجوده بينهم. وتبدو أمارات إيجابية تدل على تحول شخصية بدوي أفندي وانقلابها من شخصية منفره سلبية إلى شخصية إيجابية جماعية. فبدوي أفندي "يقبل ضاحكًا على الريس حنفي، ويتصل بينهما حديث خافت، تبدو جديته على وجهيهما"، ثم نرى بدوي أفندي "يطل من نافذة أم خليل، وهو يمضغ شيئًا من طعام في فمه"؛ ويظهر كثيرًا في أفعال يشترك فيها مع أشخاص آخرين؛ لتنتهي المسرحية ببدوي أفندي مشاركًا أهل الحارة ثورتهم ضد ممثلي البلدية؛ الذين يحاولون هدم البيوت والقهوة من أجل طريق السرايا الجديد.

"فالناس تتحمس ضد ممثلي البلدية؛ فيزداد تراجع هؤلاء أمام ثورة أهل الحي ... ثم يجرون هاربين والناس ترميهم بالقلل من النوافذ والأصوات تزأر خلفهم لا ملك إلا الله وبدوي أفندي والمعلم شهدة وناشد أفندي والريس حنفي يتبادلون نظرات ودودة"؛ ونلاحظ اهتمام لطفي الخولي بالتوظيف السيميائي للنظرات في التعبير عن العلاقات الإنسانية. وتلك النظرات تؤدي دورها في التواصل؛ ويظهر فعل الثورة الجماعي من خلال حركة الشخصيات المتزامنة لتحقيق هدف واحد "المعلم شهدة يتحرك ومعه بدوي أفندي والريس حنفي. عم موسى يتعلق ببدوي أفندي"؛ لكن حركة بدوي أفندي تتوافق

مع تطور الحدث وتعبيره عن الثورة، ويصبح بدوي أفندي جزءًا منها على الرغم من محاولة عم موسى منعه "وهو ينفلت من عم موسى للحاق بأهل الحي".

ويلاحظ أن التغيير في الحركات الجسمية لبدوي أفندي تؤرخ لسيرة الشخصية، فقد كانت حركات ذاتية وحرة ولم يكن التواصل مع الآخرين يعدو التحديق gaze الدال على الكبت والعلاقة السلبية، لكنها تغيرت بعد تجربة السجن التي مر بها بدوي أفندي وقد كانت أيضًا نتيجة فعل غير كلامي مرتبط بالارتباك في التواصل مع الآخرين، وتحولت حركات بدوي أفندي من نوع الحركات الموجهه للغير alter adaptor التي تعبر عن التواصل الإيجابي مع الآخرين والخروج من دائرة السلبية إلى دائرة الاحتكاك والتفاعل مع الآخرين، مما يؤكد تيمة لطفي الخولي التي أراد أن يوضحها من خلال المسرحية بالتفاعل بين قوى الشعب للحصول على حقها.

وقد رسم لطفي الخولي حركة الشخصية داخل المسرحية من خلال الديداسكاليا، محققًا بذلك المسرحة الخيالية من خلال رسم الشخصية بأبعادها النفسية والاجتماعية والجسدية، وتطوير الشخصية وتكرار بعض السمات والتأكيد عليها.

المـــــــكان:

تبدأ المسرحية بما يسمى الديداسكاليا الكبرى وفقًا لتسمية سانداجلوبيتا macrodidascalia، أو ما يسميه جين ماري الوصف الابتدائي Initial Description، تلك الديداسكاليا التي تغلف مكان المسرحية وزمانها بشكل عام، وتخلق تلك الأفكار المرتبطة بحقبة زمانية معينة، وتتميز المسرحية بذكر عناصر الزمن قبل عناصر المكان؛ لتتحكم في شكل الفضاء المتخيل بما يتوافق مع العصر،" الزمان – الساعة التاسعة من صباح يوم من أيام الخريف عام ١٩٤٦. المكان – حارة صغيرة من حواري القاهرة الشعبية بحي عابدين .."

ولما كان هدفنا من هذه الدراسة أن نثبت فاعلية النص الموازي في إنتاج المعنى؛ وخلق الصورة الذهنية لدى القارئ ؛ لذا نبدأ بوصف المكان الذي يبدأ بالحارة والقهوة؛ ونتابع تطوره وتنقلاته لتظهر توحده العميق مع البناء الكلي للمسرحية، وقدرته على تدعيم التيمة التي يعبر عنها الحوار من خلال تنقلات المكان.

أولاً: القهوة :

لا يستهدف الوصف المفصل للمكان في العمل الأدبي / المسرحية هنا، تحقيق الدقة التاريخية أو الجغرافية بذكر تفاصيل أحد حواري حي عابدين، ولكن يستهدف استخلاص الأفكار التي يخلقها وجود هذا المكان كفضاء للمسرحية.

ويلاحظ أن الفضاء في هذه المسرحية له دور البطولة، حيث يأخذ ابتداء دور العتبة الرئيسة (العنوان)، ويمهد للصراع، ويظهر التيمة الأساسية ولأن المكان – بطبيعته – لا يمكنه المشاركة في الحوار ؛لأن الحوار يكون من خلال البشر، لذا يكون ظهوره واضحًا خلال العرض المسرحي بتشييده فوق خشبة المسرح، لكن تشييده في النص المسرحي المقروء، إنما يتم من خلال النصوص الموازية / الديداسكاليا.

وقد برع لطفي الخولي في إظهار المكان أمام أعين القراء، وتحقيقه في خيالهم من خلال الديداسكاليا؛ ولأن الكادر الخاص قد تم وصفه من خلال القصة القصيرة، وهو حجرة بدوي أفندي، ومن ثم تبدأ المسرحية بوصف دقيق للمكان العام، وتحدده بحي عابدين، وهو أحد الأحياء الشعبية، وتختص منه كادرًا واحدًا وهو حارة شعبية صغيرة "من حواري...."، ويفيد هذا الوصف بشبه الجملة أن هذه الحارة ليست بدعًا بين حارات القاهرة وليست أنموذجًا فريدًا، ولكنها تمثل جل الحارات الشعبية المماثلة، فهي صغيرة، ضيقة؛ غير منتظمة الجانبين.

ويعتمد لطفي الخولي في تقديم المكان في صنع المفارقات، التي تعبر عن جوهره؛ فلا يكتفي بوصف الحارة "ضيقة غير منتظمة الجانبين"، لأن الضيق الحقيقي للمكان يظهر عندما يكون متناقضًا مع عدد ساكنيه، فالمكان لا يبدو ضيقا عندما يكون فارغًا، لذلك يتبع قوله السابق الوصف الآتي: "تزدحم رويدًا رويدًا بالمارة؛ يغلب عليهم الفقر". إذًا هو ضيق مبرر بالفقر، مرتبط به، وليس مرتبط بالجغرافيا الطبيعية للمكان – شأن شوارع مكة.

ويصف المارة – من سكان المكان، فيظهر التضاد مرة أخرى في المفارقة بين خطوات العمال السريعة، وخطوات النساء – في الحارة – التي تتهادى؛ فلم يغفل المؤلف رسم صورة المرأة في الحارة؛ فهي المرأة الشعبية التي ترتدي (الملاية اللف) السوداء، وتسير في دلال. فالتضاد يوضح تفسير تلك الإشارات الحركية، فالحركة السريعة تدل على العمل، والحركة المتباطئة تظهر نوعًا من البطالة، فكل من الخطوة السريعة والخطوة المتثاقلة تنتمي إلى ما يسمى السلوك الحر free Manars وتشير في – هذا المقام – إلى إيقاع الحياة في الحارة بعامة؛ وإن كان هذا لا ينطبق على أم خليل التي تعمل خياطة و التي أسند لطفي الخولي اليها دورًا – خلال المسرحية – في مقاومة الملك والتصدي لرغبته في إزالة منازل الحارة؛ فثمة مفارقة بين صورة المرأة بشكل عام وبين النموذج أم خليل التي تنتمي لطبقة العمال، ربما كان لطفي الخولي يحاول إنصاف نساء الحارة من خلال إبراز إيجابية أم خليل.

ومن خلال وصف السكان يكتمل الرسم للمكان الفني – الحارة الخاصة بالمسرحية. وتظهر على سكان هذا الحي سمات الفقر؛ مهما تنوعت ملابسهم؛ من الملابس البلدية(الجلباب البلدي)؛ وترتديه فئة تشتغل بنوع ما من الأعمال الحرة، وكذلك ملابس الأفندية (موظفي الحكومة)، وهم في هذه الحالة ينتمون فقط إلى طبقة العمال وصغار الموظفين.

ثم يبدأ المؤلف وصف المقهى – مكان الحدث المسرحي – مستخدمًا الأوصاف التقليدية التي كانت ومازالت سمة غالبة للمقهى الشعبي، ولعله يوغل في الشعبية عندما يصف المكان بقهوة بدلاً من كلمة مقهى،و يبدأ معتمدا على الوصف الأولي الثابت للمكان "يحتل الركن الأيمن من الحارة مقهى بلديا. على واجهته لافته كتب عليها (قهوة الملوك) وتتصدره منصة من رخام صفت عليها وعلى الأرفف المثبته بالجدار الخلفي ..." ويظهر من خلال الوصف أن المقهى هو مجرد مقهى تقليدي لا تربطه أيه صلة مادية بموضوع اللافتة الذي يصفه بقهوة الملوك.

ولم يكتفِ المؤلف بالوصف للخصائص الثابتة للمكان، بل أضاف إليها أفعالاً غير كلامية، لبثِ الحركة في رسم المكان للمساهمة في المسرحة الخيالية عند القارئ.ويفيد وصفه "تتخاطفها يد القهوجي".ويندرج ضمن الحركات الجسمية السلوكية المرتبطة بالأشياء manner object adaptor ليدلل على كثرة المترددين على هذا المقهى، ويضفي حركة على الوصف الثابت static.

وتظهر دقة الوصف عند لطفي الخولي في رسم المكان الفني؛ حيث يبدأ بساحة المقهى الداخلية ثم رصيف الحارة، ليردف بعدها وصف الجالسين، "يدخنون الشيشة والجوزة"؛ لأن التدخين للشيشة غالبا ما يكون في المقاعد القريبة من الخارج، ولكن تقديمه في صورة الحال الدالة على الفعل (يدخنون) يوحي من خلال التركيبة النحوية – بالطبيعة الجماعية التي يمارسون بها الفعل، فالكاتب يريد تقديم صورة للجماعات أو التكتلات البشرية الموجودة في القهوة؛ حيث البيئة مناسبة لوجود حراك سياسي؛ وهذا ما تحقق بالفعل حين تحولت القهوة من مكان يلتقي فيه أشخاص متباعدون يدخنون الشيشة أو غير ذلك إلى مكان للثورة.

ثم يظهر الكاتب معتمدًا على ما يسمى السلوك المرتبط بالجسم manner body adaptorطبيعة الطبقة الشعبية ونوعية من يرتادون المقهى حين يركز على فعل ارتشافهم الشاي والقهوة بصوت عال مسموع دون ما تكلف أو تجمل. وبطريقة منافية للسلوك القياسي standard.، ليؤكد أن رواد القهوة ينتمون إلى الطبقة الدنيا،

ويظهر سلوك أهل الحارة مرة أخرى عندما يذكر أنهم "يدخنون الشيشة والجوزة"، وعبر ما يسمى body adaptor الموجه نحو أشياء تقع ضمن التغذية الزائفة peusdo مثل الشيشة والجوزة، والتي ترتبط بمستوى اجتماعي معين في ذلك الوقت، يتمثل في سكان الحارة من المنتمين إلى الطبقة الدنيا، الأمر الذي يتعارض تمامًا مع اللافتة التي تحمل عنوان قهوة الملوك، فقد وصف المؤلف من خلال الأفعال غير الكلامية زبائن القهوة وروادها.

وإذا كان المقهى بعامة في هذه الحارة أو غيرها مكانًا لتجمع الناس، ومكانًا أيضًا لاستماع الأخبار وتداولها، فإنه يلاحظ خلو القهوة الشعبية – في هذه الحارة – من وضع جهاز الراديو، ولعل ذلك التجاهل للراديو من المؤلف له دلالات شتى منها أنه يحاول أن يبرز أن الثورة نابعة من ظروف الناس في أضيق دائرة وليست نابعة من خلال بث الأفكار والأخبار.

ويلاصق القهوة محل صغير لبيع السجائر، وللسجائر دور مهم في المسرحية ودلالة كبيرة،وينتمي تدخينها إلى نوع الأفعال الجسدية المرتبطة بالتغذية الزائفة pseudo nutiration.

لا تكتمل صورة المقهى إلا من خلال تقديم صورة المعلم صاحبه؛ ونجده في هذه المسرحية ممتلئ الجسم، يعلوه وجه منتفخ، ذابت فيه القسمات بملابس بلدية "يبدو من خلال أوصافه الجسمية مثل بدوي أفندي، مخالفًا لمظهر العمال الذين يصفهم بقوله: "يهرولون ويصف كلا منهم بقوله "عامل نحيف". ربما يرجع ذلك لكونه – مثل بدوي أفندي تمامًا – لا يمارس عملاً حيويًا، أو حقيقيًا؛ باستثناء ملكيته للمقهى.

ومن ملامحه الخاصة أنه يحرك بين أصابعه مسبحة صفراء، ويتدرج ذلك تحت ما يسمى السلوك الموجه للأشياء object adaptor manner، ولهذا الفعل دلالاته، ولذلك اللون أصفر تراسله الخاص مع ارتداء المعلم خاتمًا ذهبيًا كبيرًا يدل على رغبة واضحة في التباهي بغناه واستعراض أمواله. ويزداد مظهره دلالة على الثراء؛ عندما تضيف إليه ساعته الذهبية؛ عندئذ تبهت دلالة المسبحة الصفراء على التدين، بالقياس إلى حبه كل ما هو أصفر لدلالته الشائعة على الثراء.

وتكتمل صورة القهوة بوصف سيد، فسيد له نمطان من الوجود في المسرحية؛ الأول بوصفه وحدة من وحدات القهوة، أو مكونًا من مكوناتها، والآخر يتمثل في كونه صديقًا لبدوي أفندي، ويقدمه المؤلف من خلال صفاته الساكنه static "بجلباب ومريلة والجيب في الوسط..". ثم يذكر المؤلف ما يميز ملابسه، ويضفي عليها طابع الفقر،

فيقول: "وهي بالية بعض الشيء. تظهر عليها بقع مختلفة"، فتكتمل بوصف سيد صورة المقهى الشعبي في حي فقير.

ويلاحظ أن المؤلف لا يكتفي في تقديم المقهى، وهو عنصر مكاني، بالاعتماد على الوصف الساكن static، لكنه يضيف إليه أيضًا الأفعال غير الكلامية لروادها، وللشخصيات العابرة به.

ويلاحظ أيضا أن المكان / المقهى يحقق مفارقات شتى، منها ما يحصله من خلال العنوان الساخر (قهوة الملوك) بالنظر إلى روادها من الفقراء والمهمشين والأدنياء. وثمة مفارقة كبرى؛ يأتي موقعها ووجودها المادي على الرغم من دناءتها وحقارتها في طريق القصر! لتشكل تضاد فاجعًا بينهم بناءين وبين طبقتين.

يتناقض المكان في الفصل الثاني مع المكان في الفصل الأول ويشكلان ثنائية ضدية؛ فسرادق العزاء يتسم بالفخامة والأبهة ممثلا للطبقة العليا / المجتمع الرأسمالي الذي سيطر على الثروات، وعلى استغلال الطبقة الدنيا، وتعيش في عالم آخر مخالف تمامًا لعالم الفقراء السابق ذكره.

ويظهر ذلك جليًا من خلال وصف المكان؛ الذي عني فيه الكاتب ؛ بإبراز التناقض، فيصفه على النحو الآتي: "الكراسي مذهبة"، أما من يجلس عليها فهم ليسوا من العامة والفقراء لكن "رجال تثقلهم الأناقة والوقار"؛ وليتناسب ذلك مع التعبير السائد "رجال لهم وزنهم". ويلاحظ أن ما أثقل وزن هذه الطبقة الثرية هو كم من الأناقة وافتعال الوقار.

ويختلف عن جنس ما أثقل بدوي أفندي والمعلم شهدة، في الوزن الجسدي من الشحوم وما شابهها. وكما تظهر الطبقية بين أبناء الحارة، وتبرز صراعات أبناء الطبقة الواحدة في تفاوتها النسبي، تبدو أيضًا الطبقة واضحة جلية فيما يتعلق (بالطبقة العليا) حيث الكراسي المذهبة والأخرى الخيزران"، حيث تحرص أو تحافظ هذه الطبقة على أن تظل الفروق بين الطبقات قائمة بارزة؛ حتى في العزاء الذي يفترض فيه أن يذكر بالنهاية، والفناء.

لكن صورة العزاء جاءت مكرسة لفكرة (الطبقية)؛ فالطبقة العليا هي التي يجلس إليها ابتداء المقرئ؛ فجلسته تكون بالتأكيد وسط الكراسي المذهبة؛ فهم بالتأكيد جمهور الدرجة الأولى، حيث مقاعد الدرجة الأولى الخاصة VIP في الاستماع القرآني.

وبعد كل هذا يتبقى جزء من الشارع ليبرز اتساعه فرغم ضخامة الصوان يظل هناك متسع لرصيف بالإضافة الى عمود نور؛ فهذه الطبقة الغنية، تسكن المنازل الحديثة، حيث الغرف واسعة والإضاءة بالكهرباء، فجل غرف المنزل مضاءة.

ويقف هذا المكان الفخم في مقابل الحي الفقير، يمثل طرف الثنائية المتضادة، وكما يقال (بأضدادها تتميز الأشياء)؛ فإن ثراء هذا المكان يبرز فقر المكان الآخر ومعاناته. ويكمن صراع ما، بين المكانين؛ فكلاهما في بلد واحد، يسكنه شعب واحد، فلا يبقى ما يبرر ذلك الاختلاف سوى التفرقة الطبقية التي جعلت من أحد المكانين مركزًا وجعلت من الآخر هامشاً، يسكنه المهمشون.

وبذلك يعكس المكان التيمة الظاهرة في المسرحية ويصبح من خلال لوحاته المرسومة في خيال القارئ مرآة تبرز الصراع الدائر بين الطبقتين.

وظهور المكان الثاني يرهص بالنقلة الثالثة في المكان، فقد قدم الكاتب طرفي الصراع – من خلال المكان – : المقهى/ الحارة في مواجهة السرادق و المنازل الحديثة، مع أن كليهما يقدم القهوة. لكن سبب الصراع بينهما يرجع إلى انتماء كل منهما إلى طبقة مخالفة للأخرى؛ طبقة فقيرة – من العمال، تعاني، وأخرى رأسمالية، ثرية، تتمتع لأنها تسرق الطبقة السابقة، وترفض حتى التفكير في العطاء.

ويلاحظ أن الكاتب بعد أن عني بإبراز الصراع بين المكانين السابقين / الطبقتين السابقتين، وقدم كلا منهما مقابلاً للآخر ومواجهًا له،مستخدما الفضاء لتدعيم ورسم التيمة أمام القارئ؛ فمن خلال الفضاء يستطيع القارئ رؤية جوانب الصراع بين الطبقات بمفهوم أعمق من مجرد جدال حواري بين الأشخاص وذلك من خلال الصورة الأيقونية التي تتولد في ذهنه من خلال النص الموازي الدياسكالي.

وبعد عرض المؤلف لمكانين لابد أن يحدث التغير وينعكس على تطور المكان في المسرحية بل ان المكان يكون حافزا لسكانه في أوقات متعددة للقيام بالثورة والتغيير.

ولذلك يفتتح الكاتب الفصل الثالث بالنقلة الثالثة في المكان وهي العودة للمكان الأول عندما يقول في مفتتح الفصل الثالث:" المكان: نفس مكان الفصل الأول.الحارة الشعبية ومقهى الملوك . نلاحظ بعض العبارات المعادية للاستعمارو الحكومة. وأخرى تمجد الكفاح و الشعب .." نفس مكان الفصل الأول، الحارة الشعبية، ومقهى الملوك، لكن المكان هذه المرة يختلف – بعد رد الفعل الناتج عن الانتقال المشار إليه آنفًا – فقد تغير المكان؛ زينته العبارات الرافضة للحكومة والاستعمار، وضعت عبارات تمجد الكفاح والشعب واللجنة الوطنية للعمال والطلبة. فلم يكن بوسع الحدث العودة للمكان مرة أخرى بدون تغيير، يتمثل في حدوث ثورة.

أي صراع لابد له من طرفين، وهذان الطرفان يتقاربان في القوة، وإلا ماحدث الصراع فردا على ثورة المكان المقهى والعبارات الرافضة على جدرانه نجد "المقهى

خال من الرواد" بعد هجمة من البوليس، لابد وأن هذا التغير في المكان يرهص بتصاعد الصراع. فخلال هذا الفصل الثالث المشهد الأول يتم القبض على بدوي أفندي.

وإذا ما ثار سكان الحارة ورواد المقهى على الأوضاع الطبقية غير المقبولة منهم، كان رد الفعل أن يهب سكان القصر، والشوارع الواسعة المضيئة للدفاع عن بقاء الوضع الطبقي وثباته؛ فتهجم الحكومة، ويخلو المقهى.

ويوظف المؤلف النص الموازي أي الديداسكاليا ؛ ليعبر عن ردود أفعال الطبقة الدنيا الثائرة؛ فيذكر ما يأتي: بعد حدوث نقله في الزمان لمدة ١٥ يوم، فيظهر في وصف التطور الذي يلحق بالمكان المقهى مسار ثورة تلك الطبقة على أوضاعها ويعكس رغبتها في تحقيق التغيير من خلال تسلسل النصوص الديداسكالية التي توضح انزال اللافتة المعبرة عن سلطة الطبقة العليا و تحكمها في الطبقة الدنيا.

"سيد يستحضر سلمًا ويضعه أمام المقهى"

"سيد ينتهي من نزع اللافتة، ويبدأ في إنزالها، ويتركها في جانب من المقهى".

"يدخل عامل إلى المقهى ويتجه إلى سيد"

"العامل يرفع اللافتة ويذهب بها"

ويلاحظ أن التصرفات السابقة تنتمي إلى طائفة الأفعال الموجهة للأشياء Manner object adaptor لارتباطها باللافتة التي ترمز – ضمنيًا – إلى سلطة الملك والطبقة العليا على مكان تمتلكه بالفعل الطبقة الدنيا، ويرتاده الفقراء، وما حدث يدل على الثورة، وكذلك التغيير المصاحب للأحداث يدل عليها أيضًا؛ فتغير المكان يدعم أحداث المسرحية وفكرتها الرئيسة، ويقدّم تفسيرًا لها عن طريق الرمزية المحمل بها.

وتتوالى الأحداث والصراع بين المكانين الذي يقوي تيمة المسرحية في صراع الطبقات، وذلك عندما يصف النص الديداسكالي ظهور ممثلي القصر "يظهر مهندس البلدية ومعه جنود البوليس يحملون مجموعة من الخرائط والأوراق المختلطة" يظهر ممثلوا السرايا في الحارة من أجل إزالة المكان (البيوت والقهوة) لأن تقف في طريق السرايا الجديد، يلعب المكان دورًا رئيسيًا في الثورة إنهم يتحمسون للرفض من أجل المكان ويظهر ذلك من النص الموازي" الناس تتحمس ضد ممثلي البلدية فيزداد تراجع هؤلاء أمام ثورة أهل الحي...".

وتتابع الأحداث، تسهم الديداسكاليا في دفعها وتفسيرها، على النحو الآتي:

"الخطاط يحضر اللافتة الجديدة فيهلل سيد لمقدمه"

"سيد والخطاط ينهمكان في تعليق اللافتة التي تبين باسمها الجديد: قهوة العمال".

"الريس حنفي يعود مسرعًا، ويقف عند محل بائع السجائر وينظر للافتة بإعجاب".

"العامل يجلس بملابسه الزرقاء في استرخاء واضعًا ساقًا على ساق في اعتزاز وثقة"

تنتهي المسرحية بنص ديداسكالي مما يدل على أهميته لتفسير المسرحية وخلق فضائها انتهى المكان المسرحي بانتصار ساكنيه، فأصبحت القهوة تحمل عنوانًا اشتراكيًا فهي (قهوة العمال)، فهو عنوان مجمله العمل ويؤكد انتصار الطبقة الدنيا صاحبة الحق في تملك المكان.

يعمد المؤلف إلى تقديم **(موضوعة السجن)** من خلال الديداسكاليا، لتؤكد ما يعبر عنه بدوي أفندي من خلال الحوار فتظهر مفرداتها من خلال الحوار الآتي:

"هو أنت تفتكر يعني إن فيه فرق بين جوه السجن وبره السجن... أبدًا... هناك الحديد تشوفه في الزنزانة... على الباب، حوالين إيدك ورجليك... وهنا موجود برضه.

سيد: (مقاطعًا) موجود!

طبعًا موجود... بس إيه؟ لابس طقية الإخفا".

وإذا كان ما سبق يشير إلى السجن ذي الوجود المادي المحسوس؛ فإنه يشير في الوقت نفسه إلى السجن الحقيقي الذي يتبع بدوي أفندي إلى حيث يقيم في الحارة، فيقدمه المؤلف ساكناً غرفة خشبية ضيقة ذات نافذة خشبية –لاتسمح بمرور الضوء – وعندما يفتحها بحذر؛ فالغرفة مظلمة، وهو يدرك شروق الشمس من خلال السطح والبرميل.

ووصف عملية فتح الشباك بحذر تنتمي إلى object adaptor manar،والتي أوضحت المؤلف أن هناك مشكلة في الشباك.

ثم قدم المؤلف الحارة بطريقة تؤكد امتداد فكرة السجن إليها لتشملها، فالسجن الحقيقي هو ما كانت تعيشه الشخصية ذاتها سواء داخل السجن أو خارجه، فإذا بالحارة الضيقة غير منتظمة الجانبين تطبق جدرانها لتحقق السجن، يقول المؤلف: "يظهر في فرجة باب المنزل بدوي أفندي يرتدي جاكتة سوداء... لا يستطيع الخروج من الحارة بسبب عربة الطماطم". فالحارة شديدة الضيق لدرجة أن عربة الطماطم تسدها.

يتضح مما سبق أن البنية المسيطرة على المكان هي بنية السجن؛ حيث تتحول الحارة خلالها – على الرغم من كونها مكاناً مفتوحًا – بفعل طريقة بنائها، وعدم استقامة مبانيها في صفوف متوازية، لأنها تنحرف وتميل إلى الانغلاق.

ونجد في نهايتها (عربة الطماطم) التي يرفض صاحبها تحريكها، تقوم بدور الإغلاق التام لمنفذ الخروج من الحارة؛ فتتحول الحارة في تصوير المؤلف لها من مكان مفتوح بطبيعته الأولى، إلى مكان مغلق تمامًا، داخل المسرحية.

الخـــــاتمة

استهدفت هذه الدراسة الإفادة من المنهج السيميائي في تحليل النص الأدبي المسرحي، وذلك بالتركيز على دراسة النص الموازي في مسرحية (قهوة الملوك) للطفي الخولي، ويمكن إيجاز أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة فيما يأتي:

أوضح التأسيس النظري الكيفية التي تتم بها المسرحة المتخيلة، في ذهن القارئ، بواسطة النص الموازي، الذي يقوم بخلق صورة ذهنية تتخلق في مخيلة القارئ، عندما يتحول النص المقروء إلى أيقونة مماثلة أو مشابهة لما يدور في مخيلة الكاتب.

وتم إثبات ذلك عن طريق توضيح المراحل الثلاثة الأيقونية (فعل الأيقنة- صنع الأيقونة)

مع الملاحظة المهمة للباحثة وهي أن النص الأدبي المسرحي إذا كان يقدم عبر قناتين دون مفاضلة بينهما أو تراتبية، هما صوت الشخصيات المتحاورة؛ الذي عد في النقد التقليدي سمة مهيمنة يمتاز بها النص المسرحي، وعد بسببها المسرح ضربا من الأدب الموضوعي الذي يتباعد عن شخصية المؤلف.

والقناة الثانية هي التي أراها جديرة الآن بالدراسة السيميائية؛لأن حقل الأيقونية يتحقق من خلالها، وهي صوت الكاتب، الذي يبرز فيما يسمى بالنص الموازي، الذي يحاول بواسطته نقل الصورة الذهنية لديه إلى مخيلة القارئ، وهو ما أطلق عليه فعل الأيقنة، أو صناعة الأيقونة.

قدمت الباحثة عرضا متمعقا لنظريات الديراسكاليا- النص الموازي، متجاوزة المرحلة التي توقفت عندها الدراسات العربية وهي مرحلة القسمة الثنائية التراتبية عند انجاردن، التي تجعل من الحوار النص الأول، وما يلتحق به تضعه في مرتبة أقل، وتهمل دوره وتقترب بذلك من سيميائية العرض .

٣- قدمت الباحثة تاريخاً للديداسكاليا ولنظرياتها،وأوضحت أدواتها المنهجية، ومصطلحاتها من خلال المقارنة بين جهود الباحثين في هذا المجال التي أثبتت أن أعمق النظريات التي قدمت لها كانت من جهود إيزاكاروف، لكن أوضح التقسيمات وأكثرها قابلية للتطبيق تلك التي تنتمى إلى جين مارى توماسو.

كانت الباحثة تتغي ابتداء دراسة سيميائية النص المسرحي المقروء وتخليصها ما يعلق بها من شوائب سيميائية العرض التي وقع في حبائلها الدارسون العرب.

كشفت المقاربة السيميائية للديداسكاليا مسرحية (قهوة الملوك):

١-العنوان (قهوة الملوك): ذو الطبيعة الاسمية القائمة على التناقض، وبما يحمل من دلالات وإيحاءات بالصراع، ودلالات على إعطاء البطولة للفضاء الدرامي وتعاطفه مع ساكنيه من الطبقة الدنيا .

٢-الإهداء الذي أرهص بانتصار الثورة وأوضح انتماءات الكاتب.

٣- كلمة المؤلف ويلاحظ قراءتها وتناقض أهدافها المعلنة مع ما نستنبطه من خطابها.

٤- القصة القصيرة وتمثل صنيعا فنيا متميزاً، إذ لأول مرة على حد علمي تقدم قصة قصيرة، لتكون نص موازيا للنص المسرحي، لا يستغني عن بنائها الدرامي، وكذلك لا يستطيع القارئ إدراك المسرحية على نحو صحيح إلا من خلالها.

٥- قائمة الشخصيات: وهي ليست مقدمة تقليدية، فإنها تكشف عن علامات الصراع والود.

٦- أنماط النصوص الموازية خلال المسرحية ويلاحظ كثرتها وتنوعها، فقد وردت بها أنماط الديداسكاليا جميعا، واعتمد خلالها على الأنماط الثلاثة الكبرى، الصغرى، المتوسطة، في خلق الفضاء الدرامي، ورصد تطورات المكان، وتفسيرها في علاقتها بالموضوعة الرئيسة للمسرحية محققة الوظيفة المكاينة للفضاء الدرامي عند إيزاكاروف.

وتم الكشف عن طبيعة شخصية بدوي أفندي، وتحولاتها من خلال تحليل الديداسكاليا، عن طريق نموذج بوياتوس للتواصل غير اللغوي.

فقد اعتمد المؤلف على الديداسكاليا في صنع أهم ما يميز مسرحه وهو رسم الشخصيات وتحولاتها وكذلك الفضاء، حتى التنقلات المهمة في الأحداث، قدماه من خلال الديداسكاليا.

وجاءت خاتمتها بل أن آخر جملة وردت فيها من خلال الديداسكاليا العامل يجلس بملابسه الزرقاء في استرخاء واضعا ساقا على ساق في اعتزاز وثقة.

الهوامش:

الباب الأول : الفصل الأول :

١- Pavis, Patris. Dictionary of Theatre: Terms, Concepts, and Analysis. Toronto and Buffalo: University of Toronto Press, ١٩٩٨. P.١١٨.

٢-Daylight, Russell. What if Derrida was Wrong about Saussure. Edinburgh: Edinburgh University Press, ٢٠١١. P٣٨.

٣-See Dinneen, Francis. General Linguistics. Washington: Georgetown University Press, ١٩٩٥. P.٢٥٠.

٤- Nöth, Winfried. Handbook of Semiotics. Bloomington and Indianapolis: Indianapolis University press,١٩٩٥.,p.٦٠

٥– عدد من المؤلفين، سيمياء براغ للمسرح . دمشق : منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية . ١٩٩٧.ص ٣

٦– فرديناند دوسوسير. علم اللغة العام. ترجمة يوئيل يوسف عزيز . بغداد : دار آفاق عربية . ١٩٨٥.ص.٣٠

٧-Chapman , Siobhan. Philosophy for linguists: an Introduction. London and New York: Rutledge , ٢٠٠٠. P.١٢٣–١٢٤.

٨-Ibid.

٩-Nöth , Winfried. Handbook of Semiotics. P.٦٣.

١٠- Ibid.

١١– جيرار دولودال. السيميات أو نظرية العلامات . ترجمة عبدالرحمن بو علي. اللاذقية : دار الحوار . ٢٠١١ ص ٩٦

١٢–المرجع السابق ص ٩٥

١٣ – المرجع السابق ص ١٠٧

١٤- Hiraga, Masako k. "Diagrams and Metaphors: Iconic Aspects of Language" Metaphor and Iconicity. Special Issue of the Jornal of Pragmatics, vol ٢٢, No ١ (July ١٩٩٤) ed. Masaka k. Hiraga& Joanna Radwànska -Williams. Amsterdam: El sevier science.

١٥- Nöth, Winfried. "Semiotic Foundations of Iconicity in Language and Literature". In The Motivated sign :Iconicity in language and Literature ٢.eds Olga Fischer , Max Nänny. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, ٢٠١١.p.١٩

١٦– انظر : جيرار دولودال . السيميائيات أو نظرية العلامات . ص .١٠٨ –١٠٩

١٧– برونين ماتن، فليزيتاس رينجهام . معجم مصطلحات السيميوطيقا . ترجمة عابد خزندار . القاهرة : المركز القومي للترجمة . ص ١٨٢

١٨- Nöth, Winfied . Semiotics Foundations in Language and Literature . P. ٢٦.

١٩-Nöth , Winfried . "Semiotic Foundations of Natural linguistics and Diagrammatic Iconicity in Language " in Naturalness and Iconicity in Language . Eds Klaas Willems , Ludovic De Cuypere. Amsterdam: John Benjamins publishing Company, ٢٠٠٨. P.٩٣

٢٠-Ljungerg, Christina. To Join, to Fit, and to Make: The creative Craft of Margaret Atwood's Fiction. Bern: Lang, ١٩٩٩. P١٣.

٢١-Nöth, Winfried . The Semiotic Foundations of Iconicity. p.٢٦.

٢٢– آن أوبرسفيلد. قراءة المسرح . ترجمة سمية زباش. عمان : دار الحامد للنشر والتوزيع، ٢٠١٥.ص ٣٣

٢٣- Nöth, Winfried. Semiotic Foundation of natural linguistics. P.٩٣

الفصل الثاني:

١- See. Ingarden, Roman. The literary Work of Art: an Investigation on the Borderlines of Ontology, Logic, and Theory of Literature with an Appendix on the Functions of Language in the Theatre. Evonston:North Western University Press,١٩٧٣ p. ٢٠٨

٢-Ibid p. ٣١٩ - ٣٢٠.

٣- انظر: آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم لعصام الدين أبو العلا و الفعل المسرحي عندتميخائيل رومان، حازم شحاته.

٤-pfister, Manfred. The Theory and Analysis of Drama. Trans by jonm Halliday . New York: Cambridge University Press, ١٩٩٣ .p ١٤.

٥- Ionesco, Eugene. Notes et Contre -Notes. Paris :Gallimard ,.١٩٩١. P.٧٣

٦- Catron , Louis E. Playwriting :Writing , Production , and Selling your Play. Illinois :Waveland press ١٩٩٠.p.٧٣.

٧-Peters, Julie Stone. Theatre of the Book ١٤٨٠-١٨٨٠. New York: Oxford University Press. ٢٠٠٣.P. ١٥.

٨-Pfister, Manfred. The theory and Analysis of Drama. P. ١٤

٩-Ibid.

١٠-Alexander , Michael. Reading Shakespeare. London: Palgrave Mac millan, ٢٠١٣. P.١٠.

١١- Issacharoff , Michael . Discourse as Performance. California: Stafford University Press . ١٩٨٩. P. ١٧.

١٢- Ibid.

١٣- Gallèpe , Thierry .Didascalies :les Mots de la Mise en scène . Paris : l'Harmattan . ١٩٩٧.P. ٤٣٩

١٤- Thomasseau , jean-Marie. Pour Une Analyse du Para-texte Thēâtral :quelques éléments du paratext Hugolien . Littērature ٥٣, février ١٩٨٤.p ٧٩.

١٥-Ibid.

١٦.Issacharoff , Michael . P.١٦.

١٧.Ibid.p.١٩.

١٨. Ibid p.١٩.

١٩-Ibid p.١٩.

٢٠- see Ibid, p.٢٠

٢١- see Ibid, p.٢٠-٢٢.

٢٢-Ibid p٢٢-٢٣.

٢٣- Ibid p.٢٣

٢٤-Golopentia, Sanda et Monique Martinez Thomas. Voir les Didascalies. Paris:CRICOphrys. ١٩٩٤. P.٢٣

٢٥-Ibid ٥١.

٢٦-Ibid ٥٢

٢٧-Ibid ٥٣

٢٨-Issacharoff, Michael. See ٢٣-٢٤.

٢٩-Ibid see ٢٤

٣٠-Ibid see٢٤

٣١-Ibid ٢٥

٣٢-Ibid ٢٥

٣٣-Ibid ٢٦

٣٤-pavis, patris . Dictionary of the Theatre .p٢٤٠ .also Tomaasue , jean marie , pour une analyse du paratexte , p.٧٩

٣٥- جيرار جينيت . مدخل لجامع النص، ترجمة عبدالرحمن أيوب،. الدار البيضاء ص. ١٧

٣٦-Genette, Gérard. Paratext: Thresholds of Interpretation. Trans Jene E.Lewin. New York: Cambridge University Press. P.٣

٣٧- نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، الرباط :دار توبقال –

٣٨-Thomasseau , Jean marie. P. ٧٩

٣٩-Ibid .p ٨٠

٤٠ Genette p.٩٤

٤١-see Ibid p.٨١- ٨٨.

٤٢-see Ibid p. ٧٩ –٩٤

٤٣– نبيل منصر. الخطاب الموازي للفصيدة العربية المعاصرة، الدار البيضاء : دار توبقال، ٢٠٠٧ . ص. ٤٨

٤٤– المرجع السابق . ص. ٥٥

٤٥-Genette, Gérard. P.١٣٤

٤٦–عبد الحق بلعابد . عتبات :جيرار جينيت من النص إلى المناص ، الجزائر : الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠٠٨، ص. ٩٩

٤٧-Thomasseau.p. ٨٠

٤٨-Pavis, Patrice. P. ٢٤٩

٤٩-ibid .p.٢٥٠

٥٠-Thomassseau. P.٥٠

٥١- See Ibid. P. ٨١

٥٢- Poyatos, Fernando. Nonverbal Communication Across Disciplines : paralanguage , Kinetics , Silence , personal and Environmental Interaction . Amsterdam &Philadelphia: john Benjamins publishing company. ٢٠٠٢ .p ١٩٦

٥٣- Ibid p. ١٩٧.

٥٤-Poyatos, Fernando. Nonverbal Communication Across Disciplines: Culture, Sensory Interaction speech,, Conversation .Amsterdam : John BenJamins Publishing Company. ٢٠٠٢. P.١٩٨.

٥٥- Ibid p.٢٠٤

٥٦-Poyatos, Fernando. Nonverbal across Disciplines: paralanguage, kinesics. P.٣٣٣

٥٧see-Ibib ٣٣٤–٣٣٥

٥٨-ibid p.٣٣٥.

٥٩-see Ibid ٣٣٥

٦٠-Ibid ٣٣٦

٦١-see Ibid ١٩٥–١٩٦

٦٢- ibid. p. ٥٧

٦٣-poyatos, Fernando. Nonverbal communication Across Disciplines: Narrative literature, theatre, cinema, translation. Amsterdam: John Benjamin publishing company .٢٠٠٢. P ١٧٢

٦٤-Ibid p. ١٧٣

٦٥- Poyatos, Fernando. "Paralanguage and Quasiparalanguistic sounds as concern of Literary Analysis" In advanced in Non verbal communication. Ed.Fernando Poyatos . Amsterdam: John Benjamin Publishing Company. ١٩٩٢ . P ٣١٣.

٦٦- See Ibid. P. ٣١٣ also. see Fernando Poyatos ,"Literary Anthropology : Toward a New Interdisciplinary Area". In literary Anthropology. P.٤٦

الباب الثاني التطبيق

١- pavis, Patrice. Dictionary of Theatre : Terms, Concepts, and Analysis. Toronto : University of Toronto Press.١٩٩٨. p. ١١٨.

٢– لطفي الخولي، قهوة الملوك،القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٨٩

٣ - شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات و بناء التأويل، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٤.ص ٢٢

Bibliography:

- Alexander, Michael. Reading Shakespeare. London: Palgrave Mac millan, ٢٠١٣.

-Catron , louis E. Playwriting :Writing , Production , and Selling your Play.Illinois :Waveland press ١٩٩٠.

-Chapman , Siobhan. Philosophy for linguists: an Introduction. London and New York : Rutledge , ٢٠٠٠.

-Daylight, Russell. What if Derrida was Wrong about Saussure. Edinburgh: Edinburgh University Press, ٢٠١١.

-Dinneen, Francis. General Linguistics. Washington: Georgetown University Press, ١٩٩٥.

-Gallèpe , Thierry .Didascalies :les Mots de la Mise en scène . Paris : l'Harmattan . ١٩٩٧.

-Golopentia, Sanda et Monique Martinez Thomas. Voir les Didascalies. Paris:CRICOphrys. ١٩٩٤.

-Hiraga, Masako k. "Diagrams and Metaphors: Iconic Aspects of Language" Metaphor and Iconicity. Special Issue of the Jornal of Pragmatics, vol ٢٢, No ١ (July ١٩٩٤) ed. Masaka k. Hiraga& Joanna Radwànska -Williams. Amsterdam: El sevier science. Ingarden, Roman. The literary Work of Art: an Investigation on the Borderlines of Ontology, Logic, and Theory of Literature with an Appendix on the Functions of Language in the Theatre. Evonston:North Western University Press,١٩٧٣.

-Ionesco, Eugene. Notes et Contre -Notes. Paris :Gallimard , ١٩٩١.–

-Issacharoff , Michael . Discourse as Performance . California: Stafford University Press . ١٩٨٩.

-Ljungerg, Christina.To Join, to Fit , and to Make : The creative Craft of Margaret Atwood's Fiction. Bern:lang, ١٩٩٩

Nöth, Winfried:

. Handbook of Semiotics. Bloomington and Indianapolis:Indianapolis University press,١٩٩٥.

– "Semiotic foundations of Iconicity in Language and Literature".In The Motivated sign :Iconicity in language and Literature ٢.eds olga Fischer , Max Nänny. Amsterdam: John Benjamins Publishing company , ٢٠١١.

-"Semiotic Foundations of Natural linguistics and diagrammatic Iconicity in Language " in Naturalness and Iconicity in language . Eds Klaas Willems , Ludovic De Cuypere. Amsterdam: John Benjamins publishing Company, ٢٠٠٨.

- Pavis, Patris. Dictionary of Theatre: Terms, Concepts, and Analysis. Toronto and Buffalo: University of Toronto Press, ١٩٩٨.

- Peters, Julie Stone. Theatre of the Book ١٤٨٠–١٨٨٠. New York : Oxford University Press. ٢٠٠٣.

- Poyatos, Fernando

. Nonverbal communication Across Disciplines: culture , sensory Interaction speech,, Conversation .Amsterdam : John BenJamins Publishing Company. ٢٠٠٢.

- Nonverbal communication Across Displines :Narrative literature , theatre, cinéma , translation . Amsterdam :John Benjamin publishing company .٢٠٠٢.

"paralanguage and Quasiparalanguistic sounds as concern of Literary Analysis" In advanced in Non verbal communication . Ed.Fernando Poyatos . Amsterdam: John Benjamin Publishing Company . ١٩٩٢ .

-pfister, Manfred. The Theory and Analysis of Drama. Trans by jonm Halliday . New York: Cambridge University Press.

-Thomasseau , jean-marie. Pour Une Analyse du Para-texte Thēâtral :quelques éléments du paratext Hugolien . Littērature ٥٣, février ١٩٨٤.

قائمة المصادر :

- لطفي الخولي، قهوة الملوك، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩ .

ثانيا قائمة المراجع :

- آن أوبرسفيلد، قراءة المسرح، ترجمة سمية زباش، عمان : دار الحامد للنشر والتوزيع، ٢٠١٥.
- برونين ماتن، فليزيتاس رينجهام، معجم مصطلحات السيميوطيقا . ترجمة عابد خزندار، القاهرة : المركز القومي للترجمة،٢٠٠٨.
- جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبدالرحمن أيوب، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة،١٩٨٥.
- جيرار دولودال، السيميات أو نظرية العلامات، ترجمة عبدالرحمن بو علي. اللاذقية : دار الحوار، ٢٠١١.
- عبد الحق بلعابد، عتبات :جيرار جينيت من النص إلى المناص ، الجزائر : الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠٠٨.
- عدد من المؤلفين، سيمياء براغ للمسرح، دمشق : منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، ١٩٩٧.
- فرديناند دوسوسير، علم اللغة العام، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، بغداد : دار آفاق عربية . ١٩٨٥.
- نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، الرباط :دار توبقال، ٢٠٠٧ .