SPACE IMPLICATIONS IN A CHILD DRAMA

Submitted to

The Council of the college of Fine Arts

as Partial of Fulfillment of the Requirements

of Degree of Ph.D. in Theatrical Education

A Thesis

By

Amena Habeeb Hammod Al-Maamory

Supervised by

Asst. Prof. Dr. Mohammed Abdul Redha AboKudheir

July ٢٠٠٦

بسْم اللَّه الرَّحْمَن الرَّحيم

"رَبُّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا فَاعْبُدْهُ وَاصْطَبِرْ لِعِبَادَتِهِ هَلْ تَعْلَمُ لَهُ سَمِيًّا"

صدق الله العظيم

سورة مريم / الآية ٦٥

دلالات الفضاء في دراما الطفل

أطروحة دكتوراه

مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل

وهي جزء من متطلبات نيل شهادة دكتوراه فلسفة في التربية المسرحية

من قبل

آمنة حبيب حمود ذرب المعموري

إشراف

الأستاذ المساعد الدكتور

محمد عبد الرضا أبو خضير

١٤٢٧هـ **بابل** **٢٠٠٦م**

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

إقرار المشرف

اشهد أن أعداد هذه الأطروحة الموسومة (دلالات الفضاء في دراما الطفل) لطالبة الدكتوراه (آمنة حبيب حمود المعموري) قد جرى تحت إشرافي في كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل ، وهي جزء من متطلبات نيل درجة دكتوراه فلسفة في التربية المسرحية.

الأستاذ المساعد الدكتور

محمد عبد الرضا أبو خضير

كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل

/ ٤ / ٢٠٠٦

توصية رئيس القسم

بناءاً على التوصيات المتوافرة أرشح هذه الأطروحة للمناقشة

بسم الله الرحمن الرحيم

إقرار لجنة المناقشة

نشهد أننا لجنة التقويم والمناقشة أطلّعنا على الأطروحة الموسومة (الإيحاء في فضاء الفضاء في دراما الطفل) وقد ناقشنا الطالبة (آمنة حبيب حمود المعموري) في محتوياتها وفيما له علاقة بها . ونرى أنها جديرة بالقبول لنيل درجة دكتوراه فلسفة في التربية المسرحية.

رئيس قسم التربية المسرحية

التوقيع:

الأسم : د. ضياء أنور حبش

الدرجة العلمية : أستاذ مساعد

التاريخ : / / ٢٠٠٦

التوقيع:

الأسم : د. صالح مهدي حميد

الدرجة العلمية : أستاذ

التاريخ : / / ٢٠٠٦

التوقيع:

الأسم : د. أحمد سلمان عطية

الدرجة العلمية : أستاذ مساعد

التاريخ : / / ٢٠٠٦

التوقيع:

الأسم : د. عبود حسن عبود المهنا

الدرجة العلمية : أستاذ مساعد

التاريخ : / / ٢٠٠٦

التوقيع:

الأسم : د. عاصم عبد الأمير الأعسم

الدرجة العلمية : أستاذ مساعد

التاريخ : / / ٢٠٠٦

التوقيع:

الأسم : د. محمد عبد الرضا أبو خضير

الدرجة العلمية : أستاذ مساعد

التاريخ : / / ٢٠٠٦

صدقت من قبل مجلس كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل .

التوقيع:

الأسم : أ.د. جاسم عباس حمود الربيعي

عميد كلية الفنون الجميلة

التاريخ : / / ٢٠٠٦

الإهداء

إلـــى .....

الراحلين اللذين فاضت روحهما إلى الجليل بخشوع

وكـــــان مصـابهـما سـهـمـاً بـيـن الضـلـوع والدي وأخي أمير
أسكنهما الله فسيح جناته

إلـــى .....

من أضاء لي خيمة أحزاني

زوجي الحبيب حباً وإجلالاً

إلـــى .....

من أنارت لي طريق الحكمة

والدتي الغالية حفظها الله

إلـــى .....

من أفاضوا عليّ بالحب

أخوتي وأخواتي حباً واعتزازاً

أهدي أطروحتي

آمنـــة

شكــر وتقديــر

الحمد لله رب العالمين وأفضل الصلاة وأتم التسليم على سيد المرسلين محمد صلى الله عليه وعلى آله الطيبين الطاهرين .

يسرني وقد انتهيت من إعداد أطروحتي هذه أن أتقدم بفائق الشكر والتقدير إلى أستاذي الفاضل الدكتور محمد عبد الرضا أبو خضير الذي تفضل مشكوراً بالإشراف على هذه الأطروحة، فقد كان الأستاذ والمرشد المخلص بما قدمه من توجيهات وآراء علمية قيّمة ولما بذله من جهد علمي ساعدني على إنجاز هذا البحث أسأل الله أن يسدد خطاه ويمن عليه بالصحة والعمر الطويل.

وبكل اعتزاز أتقدم بالشكر الجزيل إلى عمادة كلية الفنون الجميلة وإلى قسم التربية المسرحية لدعمهما المتواصل وتعاونهما في تطوير الدراسات العليا في كلية الفنون الجميلة ، وإلى جميع الأساتذة الذين قاموا بتدريسي في أثناء السنة التحضيرية ، وإلى لجنة المناقشة التي أقرت عنوان الأطروحة.

كما أتقدم بالشكر إلى الأساتذة الخبراء الذين قيموا أداة البحث ، وإلى الأستاذ المساعد الدكتور حامد عباس مخيف لمساندة الباحثة في صياغة أداة البحث امتناني وشكري الكبير له ، كما أثمن الجهود العلمية السديدة للأساتذة الأفاضل كل من الأستاذ المساعد الدكتور جلال جميل والأستاذ المساعد الدكتور قيس حمزة الخفاجي لآرائهما العلمية ولإغنائهما البحث بالمصادر والمراجع الفنية والنقدية. وأتقدم بالشكر الجزيل إلى المشرف اللغوي الذي أشرف لغوياً على هذه الأطروحة وكذلك إلى الخبير العلمي الذي قيّمها.

وأقدم شكري وامتناني إلى كل من ساعدني ومد لي يد العون في سبيل إنجاح هذا البحث المقدم ، وأخيراً شكري إلى جميع العاملين في مكتبة جامعة بابل ومكتبة كلية الفنون الجميلة ومكتبة كلية المعلمين في جامعة بابل ومكتبة كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد لما وفروه لي من مصادر ومراجع علمية ساهمت في إنجاز البحث .

والله ولي التوفيق

الباحثة

ملـخـص البـحــث

تنطلق الباحثة في ميدان بحثها هذا ، من الكشف عن دلالات الفضاء ، نظراً لما تشكله من ظـاهرة شغلت حيزاً مهماً في النص المسرحي بشكله العام والنص المسرحي المقدم للطفل بشكل خاص ، إذ يشكل الفضاء في النص المسرحي الأرضية الفكرية والاجتماعية التي يتحدد فيها مسار الشخوص ويرتكز فيها وقوع الأحداث ضمن زمن معين ، فتنبثق الدلالات والصور والظلال الجميلة والمعاني المتوالدة فيه باعتبار أن الفضاء هو المحتوى الفاعل للتطورات الحادثة في النص المسرحي فهو اختيار والاختيار فكرة وقصد ومعنى ودلالة تتمظهر بوصفها متصور تخيلي في ذهن المتلقي.

تضمن البحث الحالي أربعة فصول ، أحتوى الفصل الأول مشكلة البحث وأهميته وطبيعة هدفه وحدوده وتحديد مصطلحاته ، وتحددت مشكلة البحث من خلال تمظهرها في مفاصل إشكالية ذات عدة أوجه تطرح نفسها على شكل جملة من التساؤلات منها:

١. **ما الذي يصنع الفضاء في النص المسرحي؟**
٢. **كيف يصبح المكان داخل النص المسرحي فضاء لاستيعاب الأحداث ؟**
٣. **ما أنواع الفضاء؟**
٤. **ما الدلالات التي تقترن بأنواع الفضاء؟**
٥. **كيفية اشتغال دلالات الفضاء وتحولاتها في النص المسرحي؟**

كما تضمن الفصل الأول هدف البحث الذي تمثل بما يأتي:

١. **تعرف دلالات الفضاء في نصوص مسرح الأطفال.**

أما حدود البحث التي تضمنها الفصل الأول ، فقد اقتصرت على دراسة مفهوم الفضاء بوصفه قيمة جمالية ، ودلالاته في نصوص مسرح الطفل المؤلفة والمعدّة في بغداد والمنتجة من قبل الفرقة القومية للتمثيل وللفترة الزمنية تمتد من (١٩٧٥-٢٠٠٥) .

أما الفصل الثاني فقد تضمن الإطار النظري الذي احتوى مبحثان ، تناول المبحث الأول الدلالة واللغة في النص المسرحي وأهمية اللغة في نصوص مسرح الطفل ونظريات أصل اللغة ، ولغة نصوص مسرح الطفل ، وتطور المعنى الدلالي لدى الطفل ، واللغة والفضاء ، وفي المبحث الثاني تم دراسة مفهوم الفضاء والإشكاليات الجمالية لهذا المصطلح ، وعناصر تكوين الفضاء في النص المسرحي ، ودلالات الفضاء في النص المسرحي أيضاً .

وأحتوى الفصل الثالث على إجراءات البحث متضمناً مجتمع البحث وعينة البحث ، وطبيعة المنهج فيه ومن ثم تحليل العينات التي بلغت (٥) نصوص مسرحية مقدمة للأطفال ألفت وأعدت في بغداد والمنتجة من قبل الفرقة القومية للتمثيل .

أما الفصل الرابع فقد عنيّ بنتائج البحث ومناقشتها والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات ، ومن النتائج التي تم التوصل إليها :

١. اقتربت اللغة في نصوص مسرح الطفل من أسلوب اللغة الشاعرية والغنائية كاشفة عن قيم ومعانٍ ودلالات جمالية من واقع الشخصيات.

٢. يتجسد الفضاء في اللغة المسرحية عبر مستويات عدة شعرية ، إحالية ، حلمية ، دلالية ، وثائقية مما أدى إلى تنويع مستويات الفضاء وإغنائها دلالياً.
٣. جنحت نصوص مسرح الطفل إلى الفضاء بأنواعه واستثمرتها بدرجات متباينة .
وتدرجت أهمية أنواع الأفضية حسب أهميتها :

أ.الفضاء النفسي والاجتماعي .

ب. الفضاء الواقعي .

جـ.الفضاء الحلمي.

٤. كشفت أنواع الأفضية عن دلالات معادية (كالانغلاق ، والضيق ، والمحدودية وعدم الألفة والطمأنينية ، وفقدان الأمن ، الإقامة الجبرية ..الخ) وأخرى متآلفة (كالانفتاح، والتماهي ، والتلاشي ، والتواصل ، والديمومة والخصوبة ، والحياة الجديدة ، والولادات ، والاستمرارية ..الخ) .وكشفت عن وعي حاد بالفضاء كعامل بنيوي ودلالي ، الأمر الذي دفع بها إلى فضاء المحتمل والممكن.
٥. امتاز الفضاء في نصوص مسرح الطفل بغنى الأنماط الفضائية المتداخلة والمتجاورة والمتضادة ومستويات أخرى مما أضفى على النصوص دينامية فعالة.
٦. كشف تكرار عدد من الأفضية عن أحد أهم قوانين التشكيل النصي لنصوص مسرح الطفل وهو التكرار المختلف الذاتي/الداخلي الذي يفترض تكرار الظاهرة الفضائية في سياقات متعددة مع تحميلها أصداء دلالية .

وقد أختتم البحث بقائمة المصادر العربية والأجنبية وبالملاحق والملخص باللغة الإنكليزية.

المحتويـــات

الموضوع	الصفحة

شكر وتقدير .	أ
ملخص البحث.	ب-ج
المحتويات .	د-و
الفصل الأول منهجية البحث	
مشكلة البحث والحاجة إليه.	١-٤
أهمية البحث.	٥
هدف البحث.	٥
حدود البحث.	٦
تحديد المصطلحات.	٦-١١
الفصل الثاني الإطار النظري والدراسات السابقة	
المبحث الأول	١٤-٦٠
الدلالة واللغة في النص المسرحي	١٤-٢٢
الدلالة في النص المسرحي	٢٣-٣٠
أهمية اللغة في نصوص مسرح الأطفال	٣٠-٣٣
نظريات أصل اللغة	٣٣-٣٥
- اللغة في علم النفس.	٣٥-٣٧
- المدرسة العقلية .	٣٧-٣٩
- المدرسة السلوكية .	٤٠-٤٢
- المدرسة المعرفية.	٤٢-٤٥
- المدرسة النفسية .	٤٦-٤٧
لغة نصوص مسرح الطفل .	٤٧-٥٦
تطور المعنى الدلالي لدى الطفل .	٥٦-٥٨
الفضاء واللغة.	٥٨-٦٠
المبحث الثاني	٦٢-١٠٩
تطور مفهوم الفضاء.	٦٢-٦٥
الإشكاليات الجمالية لمصطلح الفضاء .	٦٥-٦٩
الموضوع	**الصفحة**
عناصر مكونات الفضاء .	٦٩-٩٤
المكان.	٦٩-٧٥
الزمن.	٧٥-٨٨
الشخصية .	٨٨-٩٠
الحدث .	٩١-٩٤
أنواع الفضاء.	٩٥-٩٧
الفضاء في النص المسرحي .	٩٨-١٠٢
دلالات الفضاء في النص المسرحي.	١٠٣-١٠٧
المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري.	١٠٨-١٠٩
الدراسات السابقة ومناقشتها.	١٣٢
الفصل الثالث : إجراءات البحث	
- مجتمع البحث.	١١١
- عينة البحث .	١١١
- طريقة البحث .	١١٢
- أداة البحث .	١١٢

- صدق الأداة.	١١٣
- الوسائل الرياضية والإحصائية المستخدمة.	١١٤
- التطبيق الاستطلاعي للأداة.	١١٤
- وحدة التحليل.	١١٥
- خطوات التحليل.	١١٥
- ثبات التحليل.	١١٥
- النماذج التحليلية.	١١٦-١٩٥
الفصل الرابع	
النتائج ومناقشتها.	١٩٧-٢٠٢
الاستنتاجات.	٢٠٣
التوصيات.	٢٠٣
المقترحات.	٢٠٣
المصادر.	٢٠٥-٢١٦
الموضوع	**الصفحة**
الكتب العربية.	٢٠٥-٢١٣
المجلات والصحف.	٢١٣-٢١٥
الرسائل والأطاريح.	٢١٥
النصوص المسرحية	٢١٥-٢١٦
المصادر الأجنبية .	٢١٦
الملاحق.	٢١٨-٢٣٠
الملخص باللغة الإنكليزية	a-c

Summary

The researcher starts in the field of her research from disclosure of the space connotations since this phenomenon occupied important place in the theatrical text in general form and the theatrical text that presented to the children especially. The space in the theatrical text forms the intellectual and social background that specified the character's path and the events within certain time, so the connotations, images, beautiful shadows and generating meanings will emerge because the space is an active content to the developments of events in the theatrical text; it is an option and the option is an idea, intention, meaning and significance perceived as imaginary in the mind of recipient.

The current research contains four chapters; the first one includes the problem, importance, aims, limitations and idioms of the research. The research's problem had identified through its manifestation in problematic hinges have many faces present itself in the form of the following questions:

١. What is making the space in the theatrical text?
٢. How the place inside the theatrical text becomes a space to accommodate events?
٣. What are the types of space?
٤. What are the connotations associated with the types of space?
٥. How the connotations of space and its changes function in the theatrical text?

The first chapter includes also the aim of the research which is represented by:

١. Identification of the connotations of space in the texts of child theatre.

While the research limits that include in the first chapter had been specified to the study of the space concept and its connotations in the texts of child theatre that authored and prepared in Baghdad and produced by National Troupe for Acting for the period (١٩٧٥ – ٢٠٠٥).

The second chapter includes the theoretical framework which contains two sections. The first one deals with signs and the language in the theatrical text. It is includes also the connotation in the theatrical text and the importance of language in the texts of child theatre, the origin of linguistics theories, the language of the child theatre texts, and development of the semantics meaning, space and language to the children. The second section studies the space concept, aesthetical problems of this term, elements of space in the theatrical text and space connotations in the theatrical text.

The third chapter contains the procedures of the research which include the society and sample of research and the nature of methods in it, then analyzing of the samples which were (٥) theatrical text presented for child that authored and prepared in Baghdad and produced by National Troupe for Acting.

The fourth chapter concerned with the results, conclusions, recommendations and suggestions. The results that gained from the research were:

١. The language in the texts of child theatre associated with the poetics and lyricism language which disclose aesthetical meanings, values and connotations from the reality of characters.
٢. The space in theatrical language embodiments across several poetical, referring, dream, connotations and documentation levels which led to variation of space levels and enrich it significantly.
٣. The texts of child theatre had tended to the all space types and invested it in contrast degrees, and its importance of spaces type graded according its importance:
    a. The social and psychological space.

b. The actual space.
c. The dream space.

٤. The kinds of spaces had shown hostile connotations such as (closing, narrow, limitation, non-friendless and uncomfortable, lose of security, house arrest… etc) and other harmonious such as (openness, interface, disappearance, communication, continuity and fertility, new birth, newborn… etc). It also revealed a sharp awareness in the space as a structural and significant factor that pushes them to the probable and possible space.

٥. The space in the texts of child theatre had richness of overlapping, neighbouring and contrasting space patterns and other levels which given the text dynamic effectiveness.

٦. The repetition revealed number of spaces about one of the most important laws for the textual formation for the texts of child theatre which is the different self/internal repetition that supposed to repeat the space phenomenon in multiple contexts and loaded with connotations reverberations.

The research ended with Arabic and English references, appendices and abstract in English language.

مشكلة البحث والحاجة إليه:

يشكل النص المسرحي رسالة لغوية جمالية تهدف إلى التواصل من خلال إنتاج معنى أو خبرة جمالية وهذا يعني أن هناك مرسلاً ومتلقياً أو مرجعاً ونظام علامات وروامز درامية ومسرحية يحتاجها المتلقي لزيادة إنتاجية التواصل والتأويل ، كما يعد النص المسرحي وسيلة لفهم العديد من الأدوات والوسائل والإجراءات الملازمة للبنى الداخلية والخارجية بشكل عام ، ولبنية الفضاء بشكل خاص ، فقارئ النص يواجه الكلمات فيدخل عالماً متكاملاً من الفرضيات الطبيعية والاقتصادية والاجتماعية والسياسية والجمالية التي تحدد شكل استجابته لتلك الكلمات فلابد للنص أن يلتزم بالإشارة إلى نفسه دون تحديدات يفرضها الشعور ، وأن دراسة النصوص ليست مجرد تراكم للحقائق والقرائن فحسب بل هي أيضاً تحولات دلالية يحدد فيها المعيار الأدبي من خلال تقنيات تفسير تجعل الدارس يقيس الأعمال اعتماداً على الثوابت التي تجعل من النص منظومة تشفير مشرعة على بنى معرفية (أبستمولوجية).

والنص المسرحي فناً لغوياً ينقل المفاهيم والقيم والأفكار إلى ذهن المتلقي وكل كلمة فيه تخلق جواً عاطفياً وتعطي ألواناً ودلالات حسب استعمالاتها التي تكون قيمتها التعبيرية والتي تخضع لأحوال مختلفة تبعاً لاختلاف أحوال المتلقين. وهو خطاباً ثقافياً يعنى بالجانب الدلالي ، دلالة الكلمة في الجملة

والجملة داخل السياق العام ، وأهمية هذا السياق في فهم دلالة الكلمة ، والبحث في دلالة الكلمات والجمل قضية بالغة الأهمية في إثراء المعنى والكشف عن جمالياتها ، فالنصوص لا تفسر ببساطة بل تعتمد على استخلاص دلالات من تحت النصوص وبمعنى آخر تقطيع النص من أجل تعيين منظومته السيميائية على وفق معيار زمني يقطع المستويات المختلفة لهذا النص من البداية حتى النهاية ويجعل من منظومته شريحة تضم العلامات جميعها.

يمتلك الفضاء خاصية تاريخية ، أي عرضة للتحول والصيرورة ، لأنه انتقل في العصر الحديث من شكله الأحادي إلى المستوى التعددي (البوليفوني) ، فالإنسان المعاصر يعيش أمكنة عدة في الوقت ذاته من خلال الأجهزة المعاصرة كتجل من تجليات ما بعد الحداثة والثورة المعلوماتية قد استباحت الأمكنة واخترقتها وقربت بعضها من بعض فما أن يضغط على زر التلفاز أو الانترنيت أو المذياع حتى تتدفق الأمكنة إلى غرفنا التي تتحول إلى مساكن للعالم الأرضي في ظل الثورة المعلوماتية المتقدمة . وللفضاء بوصفه مكوناً أساسياً في بنية النص المسرحي أهمية إستراتيجية في بلورة نص مسرحي متميز، بيد أن الفضاء ورغم هذه الأهمية القصوى في تشكيل النص الأدبي فإنه ما يزال يفتقد إلى مداخل نقدية عميقة تنظيراً وإنجازاً في ساحة التأليف المسرحي في حين أن الأدب المسرحي أنحاز عبر مقاربات شاملة ودقيقة إلى المكونات النصية الأخرى كالزمن ، الشخصية ، الحدث ...الخ. وانطلاقاً من الدور الاستراتيجي للفضاء ومن هذه الفجوة الأدبية ، سيكون البحث الحالي مشغول بالفضاء في النص المسرحي في تحرياته النظرية والتطبيقية للقبض على تجليات ودلالات الفضاء وتمظهراته في الأشرطة اللغوية لنصوص مسرح الطفل، وبالتالي المعرفة بفلسفة الفضاء ودلالاته وكيفيات تشكله .

ينطلق البحث الحالي من مبدأ أن الفضاء ليس عاملاً طارئاً في النص المسرحي ، وأنما هو معطى سيميوطيقي ، فهو لا يتوقف حضوره على المستوى الحسي ، وأنما يتغلغل عميقاً فيه وذلك لأنه الحيز الذي يحتضن عمليات التفاعل بين مكونات النص المسرحي ، أنه الشيفرة Code التي نتحصن بها عند القراءة التحليلية ، ومن هنا يفترض تفكيكاً وتأويلاً لكي يتحقق التواصل ودون معرفة أسرار الفضاء ودلالاته وفلسفته التي تتشكل بفعل الكينونة والتاريخ والثقافة يصعب التواصل ، بل ويقع في كثير من الفجوات الدلالية والإدراكية نتيجة الجهل بفلسفة الفضاء وتنظيمه .

بيد أن الفضاء انتقل من اللاتمايز إلى التهندس وبالتالي إلى الفضاء الفني الجمالي ، وبقدر ما يمتاز بالوضوح والإدراك الحسي ، بقدر ما يتوازى ويتعالى ويركن إلى الغموض والمجهول على الصعيد الدلالي ، فعلى سبيل المثال البيت فضاء يقطن فيه مجموعة من الأفراد تربطهم علاقات حميمة مقدسة ومهما كان شكل البيت فإنه يختزن حزمة من الدلالات: الراحة ، الاطمئنان ، الدفء ، الحماية ، الحب ، الوقاية ، وهذه العلاقة بين الإنسان وفضاؤه تتم وفق قانون الفعل ورد الفعل ، إذ بقدر ما يؤثر الفضاء فيه ويحفر ذكرياته وملامحه فإنه -الفضاء- يحفر بالإنسان وفعالياته المستمرة ، وهكذا يتفاعل العنصران وفق علاقة جدلية مستمرة وهذا يعني "أن الجسم ومداه الجغرافي يكونان نظامان واحداً متجانساً (ضمن سلسلة الأنظمة الأكثر شمولاً) واعتباراً أحدهما دون الرجوع على الآخر ليس له معنى"[1] وفي واقع الأمر تشكل المعرفة بهذه العلاقة مفتاحاً من مفاتيح مقاربة الفضاء والمعرفة به على مستويات متعددة ، وبالتالي أن تفكيك هذه العلاقة يسهم في تفسير ممارسات ساكن الفضاء بوصفه "سلوكاً

---

[1] هال ، إدوارد : البروكسيما أو علم المكان ، مجلة العرب والفكر العالمي ، ت: بسام بركة ، ع(٢) ، بيروت ، ربيع ١٩٨٨، ص٧١.

مكانياً للأشخاص ، ناتجاً من اللاشعور عن وضع ثقافي بمعنى التفاعل المتبادل بين أشخاص يقومون بسلوك ما ويتواصلون فيما بينهم ليس فقط بوساطة اللغة ، بل كذلك بواسطة جميع حواسهم وأجسادهم بطريقة بنيوية ومنظمة"[٢] وبهذا يصبح الفضاء قاعدة موضوعية محسوسة تحتوي الظواهر والأفعال والسلوكيات ، وهو إطار شامل بمجمل العناصر الفنية والصفات والأنواع والحالات والأوضاع التي تميز الموضوعات الخاضعة للاشتراطات الفنية التي تجعل الفضاء دالاً ومؤثراً وذا عمق تعبيري وصفة جمالية مميزة . وموضوع الفضاء لم يبذل فيه الجهد الكافي في معظم الدراسات والمراجع التي كتبت في مجال دراما الطفل ، فضلاً عن أن هذا المصطلح قد لفه الكثير من اللبس و الغموض المعرفي في أثناء التداول المفاهيمي في ميدان التأليف للأطفال ، وهذا ما شكل لدى الباحثة مشكلة البحث وركيزته التي أنطلقت منها لتسليط الضوء معرفياً ولإزالة الغموض والتداخل المفاهيمي ، وفي الوقت ذاته تطمح إلى أن تسعى إلى تحليل النص المسرحي المقدم للطفل بوصفه بنية دلالية ، مستفيدة من الإنجازات النظرية وسيوسولوجيا الأدبية والجمالية للنص المسرحي ، والبحث عن دلالات الفضاء فيه انطلاقاً من بنيته الداخلية والخارجية ، إذ يتم إنتاج الدلالة من خلال الكتابة والقراءة معاً . ويأتي النص المسرحي توسيعاً للخطاب بوصفه مظهراً بنيوياً والانتقال به إلى المستوى الوظيفي إذ يسهم كل من المرسل والمرسل إليه في عملية إنتاج دلالة الفضاء من خلال عملية بناء النص ومن التفاعل النصي يمكن استخلاص الرؤى والأفكار في النص للكشف عن دلالاته وإنتاجاته ومرسلاته .

تستمد دلالات الفضاء في النص المسرحي المنتمية إلى مجالات سيميائية مختلفة قيمها الجمالية من علاقتها بالعناصر الأخر ، وتعد العلاقة النصية للأداة وحدة معنى في النص المسرحي نتعامل معها بوصفها مدلولاً لتلك العلامة النصية ، قابلة للتجسيد على وفق سياقاتها وترتيبها في النص لتشكل الفضاء المتخيل المتكون من وحدات المعنى المترابطة بعضها مع بعض ، فهو فضاء لا يوجد إلا من خلال الكلمات يتشكل بوصفه موضوعاً للفكرة التي يؤلفها الكاتب ويحملها طابعاً فنياً وجمالياً ، فالفضاء يرتبط بعلاقات متعددة مع مكونات النص الأخر كالمكان والزمان والشخصية والحدث [٣] ويمتلك دوراً جوهرياً في ربط المكان بالزمان فالمكان يحوي الزمان ، والحدث ينمو ويتفاعل في مكان محدد وبين عدد من الشخصيات مشكلاً الخلفية الدرامية للنص المسرحي والكيان الاجتماعي معبراً عن مقومات الثقافة شكلاً وتشكيلاً فهو ليس خلفية تتفاعل فيها الأحداث الدرامية فحسب ، بل هو أيضاً يشكل بعداً جمالياً من أبعاد النص المسرحي وهذا ما يدفعنا إلى الخوض في البحث عن أنساق مكونات الفضاء وتحليله ليتسنى لنا الإمساك بالدلالات الشاملة بالنص المسرحي وبيان الوظيفة الدلالية للفضاء داخله .

أن ما نبحثه في هذه الدراسة يعّد محاولة لإعطاء صورة عن الفضاء في النص المسرحي المقدم للأطفال والكشف عن دلالاته والعلاقة التواصلية المنطلقة من طبيعة وصفات تلك الدلالات وآليات اشتغالها وتحولاتها ، فهي محاولة للتواصل أو للاتصال ولزيادة استمتاع وتوجيه فكر المتلقي ، إذ يستطيع أن يكون مركز الأفكار الاجتماعية والنفسية من خلال تحليل علامات النص وفهمها وتحقيق الاستمتاع الذي يتمخض عن كل نشاط ذهني ، وفضاء النص يعتمد بالدرجة الأساسية على اللغة فهي تشير إلى

---

[٢] الأكرم ، يوسف : الفضاء المسرحي – دراسة سيميائية ، المغرب : دار المشرق ، ١٩٩٤ ، ص١٩.

[٣] ينظر: سفيلد : آن أوبر ، مدرسة المتفرج قراءة المسرح (٢) ، ت: د. حمادة ابراهيم ود. سهير الجمل ونور أمين ، القاهرة : مطابع المجلس الأعلى للآثار ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ١٩٩٦، ص ١٢٩ و ١٣٥.

مسرح النص بأكمله كأن يكون جغرافياً يدل على المكان أو دلالياً يقدم صورة مجازية وفقاً للعلائق التي تبين المدلول المجازي والمدلول الحقيقي فضلاً عن أنه بنية أساسية في تشكيل الفكرة المسرحية والمحيط الذي يضم عناصرها ويربطها مع بعضها لتحدث تأثيراً في المتلقي ، والاشتغال على آليات تشكل فضاء النص يهدف لتحليل العلاقات وكشف الرموز والعلامات ومن ثم يتيح للمتلقي فهم التطورات الخاصة بالنص المسرحي فضلاً عن ثقافته التي تتيح له الاستشعار بالمتعة الذهنية .

وانطلاقاً مما تقدم سعت الباحثة إلى تسليط الضوء على دلالات الفضاء في النص المسرحي المقدم للأطفال والتي تشكل مفتاح بحث لعدد من التصورات والاستعارات المجازية للولوج إلى طبيعتها ولسهولة الإشارة إلى الواقع ، كما أن تحديد مفهوم الفضاء ينبغي أن يلازم القراءة كي تتم عملية التواصل الإنتاجي ومن هنا تمحورت مشكلة البحث في الإجابة عن التساؤلات الآتية :

٦. **ما الذي يصنع الفضاء في النص المسرحي؟**
٧. **كيف يصبح المكان داخل النص المسرحي فضاء لاستيعاب الأحداث ؟**
٨. **ما هي أنواع الفضاء؟**
٩. **ما هي دلالات الفضاء في نصوص مسرح الطفل؟**
١٠. **كيفية اشتغال دلالات الفضاء وتحولاتها في النص المسرحي؟**

أهمية البحث:

تتجلى أهمية البحث في الآتي :

١. الكشف عن دلالات الفضاء في نصوص مسرح الطفل .
٢. يخدم البحث العاملين في المسرح بشكل عام والعاملين في مسرح الطفل ومجال التأليف لهم بشكل خاص وكيفية تتبع التحولات والتنوعات في الفضاء المتخيل على وفق تطورات البينة الدرامية للنص.

هدف البحث:

يهدف البحث الحالي إلى :

٢. تعرف دلالات الفضاء في نصوص مسرح الأطفال.

حدود البحث :

يتحدد موضوع البحث بدراسة مفهوم الفضاء والتعرف على دلالاته بوصفه قيمة جمالية في نصوص مسرح الطفل المؤلفة والمعدة في بغداد والمنتجة من قبل الفرقة القومية للتمثيل وللفترة الزمنية الممتدة من (١٩٧٥-٢٠٠٥م).

تحديد المصطلحات:

أولاً: الدلالة لغة واصطلاحاً

- "دل-دلالة ودلولة ودليلي إلى الشيء وعليه : أرشده وهداه"[٤].

[٤] اليسوعي ، لويس معلوف : المنجد في اللغة والأدب والعلوم ، بيروت: المطبعة الكاثوليكية ، ١٩٦٠ ، ص٢٢٠.

- الدلالة "جمعها دلائل ،١.مص. دل يدل ، ٢. الإرشاد ، ٣.البرهان"[٥].
- "دلل : الدليل : ما يستدل به والدليل : الدال . وقد دله على الطريق . يدله دَلالَةً ودُلولَةً"[٦].
- دلالة : أمارة ، علامة ، بيان ، تعبير ، إشارة ، الدلالة اللغوية : التعبير عن الأفكار العواطف ودلالة : دليل ، شاهد ، برهان[٧].
- "دل ل –(الدليّل) ما يستدل به والدليل الدال أيضاً وقد (دله) بالفتح الطريق يَدُلّهُ بالضم (دِلاّلةً) بفتح الدال وكسرها"[٨].
- دليل " ما يراد به إثبات أمر أو نقضه ، وقد يستعمل أيضاً بمعنى الحجة"[٩].
- والدال كالهدى والدالة ما تدل به على حميمك ودله عليه دلالة.. الدلالة أو علم الدليل .. دال يدول دولاً ودالة صار شهرة[١٠].
- أما في الاصطلاح فتعرف الدلالة على أنها " تقنية قائمة في خدمة الذاكرة ولكنها ليست ذاكرة : أنها تحمل زمناً تحول نفسياً نعبر به إلى الفعل من هنا يمكن القول :
  ١. الدلالة ظاهرة نفعية ووراثية تحمل اضطراب زمني الماضي والحاضر .
  ٢. الدلالة حركة لولبية هي حركة الذهاب والمجيء بين المضمر والظاهر .
  ٣. الدلالة نتاج اجتماعي يشكل البنية التحتية للثقافة ، وتجسد دائماً الواقع/الممكن لأنها تعبير عن الإنسان الفاعل/والمنفعل على حد سواء"[١١].

والدلالة في اصطلاح المناطقة هي :

- "الوسيلة التي يتم خلالها ربط الشيء بالكائن والمفهوم والحدث بعلامة قابلة لأن توحي بها"[١٢].
- "علامة متكونة من اتحاد صورة وهي الدال بتمثل ذهني أو تصور وهو المدلول"[١٣].
- "مثير يحقق وظيفة هامة ، وهي توجيه الاستجابات الصادرة من الكائن الحي في المواقف السلوكية المختلفة ، مما يساعد على تحديد خواص الفعل"[١٤].
- "شيء يستحضر فضلاً عن العرض الذي تستوعبه الحواس شيئاً آخر من تلقاء ذاته إلى الفكر"[١٥].
- شيء أو معنى يفيد لفظاً أو رمزاً ما ومنه دلالة الكلمة أو الجملة"[١٦].

التعريف الإجرائي للدلالة :

---

[٥] مسعود ، جبران : رائد الطلاب ،ط١، بيروت: دار العلم للملايين ، ١٩٦٧، ص٨٤٩.
[٦] العلايلي ، عبد الله : الصحاح في اللغة والعلوم ، ، أعداد وتصنيف: نديم مرعشلي ، أسامة مرعشلي ، ط١ ، المجلد الثاني ، بيروت : دار الحضارة العربية ، ١٩٧٤ ، ص٤١٢.
[٧] ينظر : دوزي ، رينهارت : تكملة المعاجم العربية ، ج٤، نقله إلى العربية : محمد سليم النعيمي ، العراق : دار الرشيد للنشر ، ١٩٨١، ص٣٩٠-٣٩٢.
[٨] الرازي ، محمد بن أبي بكر عبد القادر : مختار الصحاح ، الكويت: الرسالة ، ١٩٨٢ ، ص٢٠٩.
[٩] خياط ، يوسف : معجم المصطلحات العلمية والفنية ، بيروت : دار لسان العرب ، د.ت ، ص٢٣٥.
[١٠] ينظر: الشيرازي ، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أباذي : القاموس المحيط ، ج٣ ، بيروت : عالم الكتب ، د.ت ، ص ٣٧٧-٣٧٨ .
[١١] غصن ، أمينة : الموسوعة الفلسفية العربية ، مج١،ط١ ، بيروت : معهد الإنماء العربي ، ١٩٨٦ ، ص ٤٢٢.
[١٢] غيرو ، بيار : علم الدلالة ، ت: أنطوان أبو زيد ، ط١ ، بيروت : منشورات عويدات ، ١٩٨٦، ص١٩.
[١٣] إبراهيم ، زكريا : مشكلة البنية وأضواء على البنيوية ، القاهرة : مكتبة مصر ، ١٩٨٦ ، ص٤٩.
[١٤] الشرقاوي ، محمد أنور : التعلم والشخصية ، مجلة عالم الفكر ، العدد (٢) ، المجلد (١٣) ، الكويت ، وزارة الأعلام ، ١٩٨٢ ، ص٣١.
[١٥] بارت ، رولان : مبادئ في علم الدلالة ، ت: محمد البكري ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦ ، ص٦٨.
[١٦] غصن ، أمينة ، مصدر سابق ، ص ٤٢٢ .

هي معنى تكويني قصدي يهدف إلى تحفيز مضامين ذاتية وموضوعية وتحيلها إلى حقائق معينة مرتبطة بذهن المتلقي تسهم في تفعيل العلاقة بين الأداء اللغوي المساق من العلامات المتتابعة (الدال) وذهنية المتلقي (المدلول).

ثانياً : الفضاء:

- جاء في رائد الطلاب :
فَضا يفْضو : فضاءً وفَضواً

المكان : أتسَعَ

الفضاء : جمع أفضية

١. ما أتسع من الأرض
٢. الخالي من الأرض
٣. الساحة أمام الدار
٤. المدى الواسع المحيط بالأرض
٥. (مكان فضاء) واسع[١٧].

- وجاء في الصحاح :
فَضا – الفضاء : الساحة وما أتَسعَ من الأرض.

يُقال : أفضيتُ ، إذا خرجتُ إلى الفضاء .

وأفضيتُ إلى فلان بسري ، وأفضى الرجل إلى أمرأته : أفضى ما عنده أسرار[١٨].

- وجاء في المورد :

الزُمَكان : الزمان + المكان Space – time adj ←——

١. المتصل الرباعي الأبعاد الناشئ (وفقاً لنظرية النسبية) عند اندماج الزمان بالأبعاد الثلاثة.

---

[١٧] جبران ، مسعود ، مصدر سابق ، ص٦٩٨.
[١٨] العلايلي ، عبد الله ، مصدر سابق ، ص٢٤٨.

٢. زَمْكاني : زمانّي + مكانّي نحو الفضاء[١٩].
- وجاء في تاج العروس :
(أن الفضاء : الاتساع والانتهاء)

ويفضي بكل شيء : أي يصير فضاء[٢٠].

واصطلاحاً أورد الباحث المغربي الأستاذ الدكتور سعيد علوش جل تعريفات هذا المصطلح في معجمه (معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة) وأهم هذه التعريفات هي:

١. يستعمل مصطلح الفضاء في السيميائية بصفته موضوعاً تاماً يشتمل على عناصر غير مستمرة انطلاقاً من انتشارها ، لهذا جاءت تكون موضوع (الفضاء) ، من الوجهة الجغرافية/السيكوفيزيولوجية/السوسيوثقافية.
٢. ويفترض (الفضاء) اعتبار كل الحواس في سيميائية الاهتمام بالفاعل ، كمنتج ومستهلك للفضاء.
٣. ويقابل (موضوع الفضاء) ، جزئياً ، سيميائية العالم الطبيعي ، لأن اكتشاف الفضاء ، هو تكون مباشرة ، لهذه السيميائية .
٤. وتبحث سيميائية الفضاء عن التحولات التي تعانيها الطبيعة بفضل تدخل الإنسان في إنتاج علاقات جديدة.
٥. بالإضافة إلى مفهوم (الفضائية) و (التحديد الفضائي) ، تستعمل السيميائية السردية والخطابية (الفضاء الإدراكي)[٢١].

ويعرفه بحراوي بأنه "المكان الذي تجري فيه القصة ، وليس فضاء الألفاظ ، أو الفضاء الطباعي ، كالبياضات والجداول والهوامش"[٢٢]. ثم يسترسل في تعريفه ويقول "ليس في العمق سوى مجموعة من العلاقات والشخصيات التي يستلزمها الحدث والديكور الذي تجري فيه الأحداث والشخصيات"[٢٣].

ويعرف أيضاً بأنه:

"أداء يشمل على المكان والزمان لا كما هما في الواقع ، ولكن كما يتحققان دخل النص مخلوقين ومحورين من لدن الكاتب ، ومهيمن في تخصيص واقع النص ، وفي نسيج نكهته المميزة"[٢٤].

كما يعرف بأنه " مجموعة الأمكنة الموجودة في النص السردي ، وعلى ذلك فالفضاء مفهوم أوسع وأعم من المكان فهو شمولي، إذ يشير إلى مسرح النص بأكمله ، والمكان يكون جزءاً من ذلك المسرح"[٢٥].

ويعرفه لوتمان ، "مجموعة من الأشياء المتجانسة من الظواهر أو الحالات أو الوظائف أو الأشكال المتغيرة... وتقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المألوفة /العادية مثل الاتصال والمساحة "[٢٦].

---

[١٩] بعلبكي ، منير : المورد ، بيروت : دار العلم للملايين ، ٢٠٠٦ ، ص٨٨٣.
[٢٠] الزبيدي ، محمد مرتضى : تاج العروس ، المجلد الأول ، بيروت : دار مكتبة الحياة ، د.ت ، ص٣٤٨.
[٢١] علوش ، سعيد : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، ط١ ، بيروت : دار الكتاب اللبناني ، ١٩٨٥ ، ص١٦٤ مادة الفضاء.
[٢٢] بحراوي ، حسن : بنية الشكل الروائي ، ط١، الدار البيضاء – المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٠ ، ص٢٨.
[٢٣] المصدر نفسه ، ص٣١.
[٢٤] جنداري ، إبراهيم : الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا ، ط١ ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠١ ، ص٢٥.
[٢٥] لحمداني ، حميد : بنية النص السردي ، ط٢ ، بيروت : المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٣ ،ص٢٤.

كما يعرف بأنه "فضاء لفظي بامتياز Verbal space ، وهو فضاء لايوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب أو هو الفضاء الذي يصوغه الخطاب الدرامي ، والذي تنتظم في جملة أنساق سيميائية مشكلاً ، رسالة – عبر لغوية ، أي أنه مكوّن بفضل اللغة"[٢٧].

أما الفضاء الدلالي فهو " الفضاء الذي ترسمه الصور المجازية وفق العلائق التي تبين المدلول المجازي والمدلول الحقيقي"[٢٨].

التعريف الإجرائي للفضاء:

هو منظومة سيميائية ومفهوم مجازي يتجاوز المفهوم الضيق للمكان يضم زمكانية وأحداث وشخصيات النص المسرحي تشير إليه التعبيرات المستعملة في النص للإشارة إلى كينونة محسوسة وفاعلة مشكّلة رسالة لغوية تتخذ شكلاً اتصالياً تعبيرياً.

ثالثاً : الدراما :

تعرف الدراما بأنها :

١. المسرحية ٢.الفن أو الأدب المسرحي

٣.حالة (أو سلسلة أحداث) تنضوي على تضارب عنيف أو ممتع بين قوى مختلفة[٢٩].

- وتطلق كلمة دراما على كل الأعمال المكتوبة للمسرح مهما كان نوعها ، وكذلك تطلق تسمية دراما على كل عمل تمثيلي من ابتكار الخيال حتى ولو لم يقدم على خشبة المسرح[٣٠]

النص المسرحي

يعرف النص المسرحي بأنه : "صيغة الكلام الأصلية التي وردت من المؤلف"[٣١].

ويعرف أيضاً :" كل ما أظهر فقد نص ، ووضع على المنصة أي على غاية الفضيحة والشهرة والظهور ، والنص أصله منتهى الأشياء ، ومبلغ أقصاها ، ومنه قيل ، نصصت الرجل إذا استقصيت مسألته عن الشيء حتى تستخرج كل ما عنده"[٣٢]. واصطلاحاً يعرف النص بأنه "مدونة كلامية ، وأنه حدث ، أي أن كل نص هو حدث يقع في زمان ومكان معينين ، وهو لا يعيد نفسه إعادة مطلقة ، مثله في

---

[٢٦] لوتمان ، يوري : مشكلة المكان الفني ، ترجمة وتقديم: سيزا قاسم ، ضمن كتاب جماليات المكان ، جماعة من الباحثين ، ط٢ ، المغرب : عيون المقالات ، ١٩٨٨ ، ص٦٩.

[٢٧] اليوسف ، أكرم ، مصدر سابق ، ص١٦.

[٢٨] لحمداني ، حميد : فضاء الحكي بين النظرية والتطبيق ، مجلة دراسات سيميائية أدبية ، العدد (٣) ،المغرب ، ١٩٨٦ ، ص٦١.

[٢٩] بعلبكي ، منير ، مصدر سابق ، ص٢٩٢.

[٣٠] الياس ، ماري وحنان قصاب حسن : المعجم المسرحي ، ط١ ، بيروت ، مكتبة لبنان ، ١٩٩٧ ، ص١٩٤ .

[٣١] مجمع اللغة العربية في القاهرة ، المعجم الوسيط ، بيروت : دار أحياء التراث العربي ، د.ت ، ص٩٣٤.

[٣٢] ابن منظور ، الأمام العلامة أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم : لسان العرب ، ج٤٨ ، بيروت : دار صادر للطباعة والنشر ، ١٩٥٦ ، ص٤٤٤٢.

ذلك ، مثل الحدث التاريخي ، وهو تواصلي يهدف إلى توصل معلومات ومعارف ونقل تجارب إلى متلقٍ وهو بالنسبة له تفاعلي لذا فالنص مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة"[٣٣].

وتعرفه (كريستيفا) بأنه "جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان ، بوساطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الأخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه"[٣٤].

ويعرف أيضاً بأنه "مظهر دلالي يتم فيه إنتاج المعنى الذي يتحول إلى دلالة حالة تشكله في ذهن القارئ ، بفعل انتظام الأدلة ، واندراجها في علاقات تتابع وتجاور تفضي إلى ظهور معنى يتصل بالقراءة وإجراءاتها وبالقارئ وإمكاناته"[٣٥].

كما يعرف على أنه "بنية دلالية تنتجها ذات (فردية أو جماعية) ، ضمن بنية نصية منتجة ، وفي إطار بينات ثقافية واجتماعية محددة"[٣٦].

التعريف الإجرائي للنص المسرحي

هو عمل درامي مكتوب للمسرح يحمل رسالة لغوية هدفها التراسل والتواصل مع المتلقي وفق نسق لفظي جمالي بمنظومة سيميائية عمادها الإشارية الرمزية والزمكانية تمكن المتلقي من التفاعل مع مرسلاتها.

الدلالة واللغة في النص المسرحي:

لو سمعت صوت طرق الباب، فإنك سوف تقوم لفتح الباب وتتكلم مع من يريدك، فالصوت دل على وجود شخص وراء الباب يريدك وهو الدال ، ووجود الشخص هو المدلول والعلاقة الذهنية بينهما تسمى الدلالة ، وكذلك عندما تسمع صوت جرس الهاتف فإنك سوف ترفع سماعة الهاتف وتتكلم مع الشخص الذي يريدك ، فصوت الجرس هو الدال ، ووجود الشخص على الخط هو المدلول والصفة الحاصلة هي الدلالة، فالصوت وضع لهذا الغرض فلو كان الصوت صادر من جهاز لم يوضع لهذا الغرض كأن تكون لعبة مثلاً فحينئذ لايدل على شيء أصلاً. أذن الدلالة لم تحدث إلا بعد الوضع ، فلولا الوضع لما تحققت الدلالة ، والوضع هو تخصيص شيء بشيء آخر ، بحيث يلزم من العلم بالشيء الأول ، العلم بالشيء الثاني كاحمرار الوجه الدال على الخجل ، فلو حصل العلم بحمرة الوجه يلزم من ذلك حصول العلم بخجله.

تنقسم الدلالة إلى ثلاثة أقسام:

---

[٣٣] ثامر ، فاضل : النص بوصفه إشكالية راهنة في النقد الحديث ، مجلة الأقلام ، العدد ٣-٤ ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، السنة ٢٧ آذار-نيسان ، ١٩٩٢ ، ص١٨.

[٣٤] كرستيفا ، جوليا : علم النص ، ت: فريد الزاهي ، مراجعة : عبد الجليل ناظم ، ط١ ، المغرب : دار توبقال للنشر ، ١٩٩٢ ، ص٢١.

[٣٥] إبراهيم ، عبد الله : التشكل المعرفي ،ثنائية الذات/الآخر "إشكالية المصطلح النقدي ، الخطاب والنص" ، مجلة آفاق عربية ، العدد (٣) ، بغداد ، السنة (١٨) ، ١٩٩٣ ، ص٦٥.

[٣٦] يقطين ، سعيد : انفتاح النص الروائي ، ط١ ، بيروت : المركز الثقافي العربي ، ١٩٨٩ ، ص٣٢.

١. الدلالة العقلية: وهي الدلالة التي تنشأ من الملازمة بين شيئين ملازمة ذاتية في وجودهما الخارجي ويكون سبب الدلالة فيها العقل ، كدلالة ضوء الصبح على طلوع الشمس .

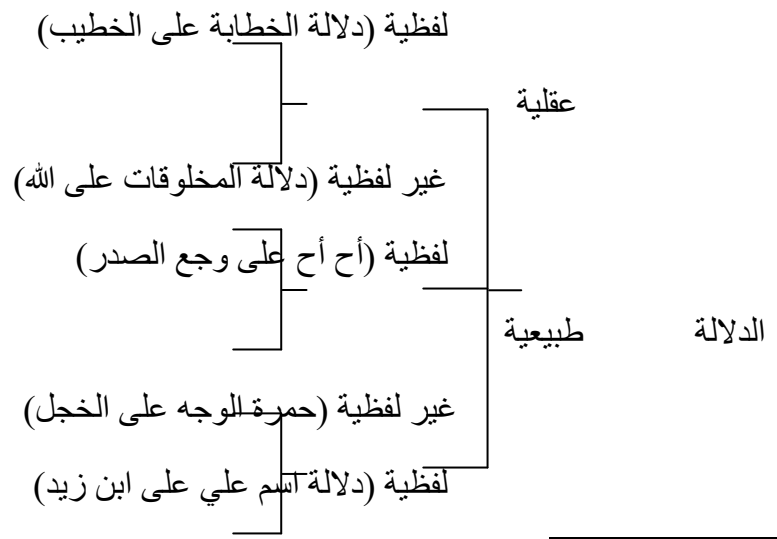
٢. الدلالة الطبيعية: وهي الملازمة بين الشيئين ملازمة طبيعية أي يقتضيها طبع الإنسان كدلالة (آه) على المرض والألم و (أف) على الضجر والأسف أي يكون سبب الدلالة فيها طبيعي .

٣. الدلالة الوضعية: وهي الملازمة بين شيئين من التواضع والاصطلاح ، وذلك باتفاق جماعة على وضع شيء لشيء ويكون سبب الدلالة فيها الوضع مثلاً وضع زيد لأبنه أسم (علي) بمعنى أنه خص هذا الاسم لأبنه فلو قال لزيد (علي فعل كذا) يعلم زيد بأن أبنه المقصود بهذا الكلام.

وكل واحدة من هذه الدلالات تنقسم إلى لفظية أو غير لفظية:

- الدلالة العقلية: مثل لو سمع شخص خطابة ، يحصل له العلم بأن إنساناً يتكلم، فالدلالة اللفظية لأن ألفاظ الخطابة دلت على وجود خطيب متكلم ، وعقلية لأن العقل هو الذي يدل على أن كل كلام يجب أن يصدر من متكلم.
- الدلالة العقلية غير اللفظية: مثل دلالة المخلوقات على وجود (الله) الخالق فالدلالة غير لفظية لأن المخلوقات لاتتكلم بوجود الله ، وعقلية لأن العقل هو الذي يدل الإنسان على أن خالق هذه المخلوقات هو (الله) سبحانه وتعالى.
- الدلالة الطبيعية اللفظية: كدلالة (آح آح) على وجع الصدر فطبع الإنسان يدل على أنه متى وجع صدر شخص يخرج منه هذه الأصوات ، والدلالة لفظية لأن هذه الأصوات ألفاظ تخرج من فم من وجع صدره.
- الدلالة الطبيعية غير اللفظية: مثل دلالة صفرة الوجه على الخوف ، وحمرته على الخجل ، فطبع الإنسان يدل على أنه متى خاف أصفر وجهه ، أو خجل أحمر وجهه ، والصفرة والحمرة ليستا من الألفاظ فالدلالة غير لفظية.
- الدلالة الوضعية غير اللفظية: مثل دلالة الخطوط والعقد وإشارات المرور
- الدلالة الوضعية اللفظية: وهي الدلالة التي تنشأ من لفظ الموضوع مثل (علي) الذي يدل على ابن زيد[٣٧].

والشكل الآتي يوضح أقسام الدلالة:



[٣٧] للمزيد ينظر: الأنصاري ، سماحة العلامة الشيخ إبراهيم ، دروس في المنطق ، جامعة الكوفة ، كلية الفقه الإسلامي ، المحاضرة ١٣ ، ص١-٥

وضعية

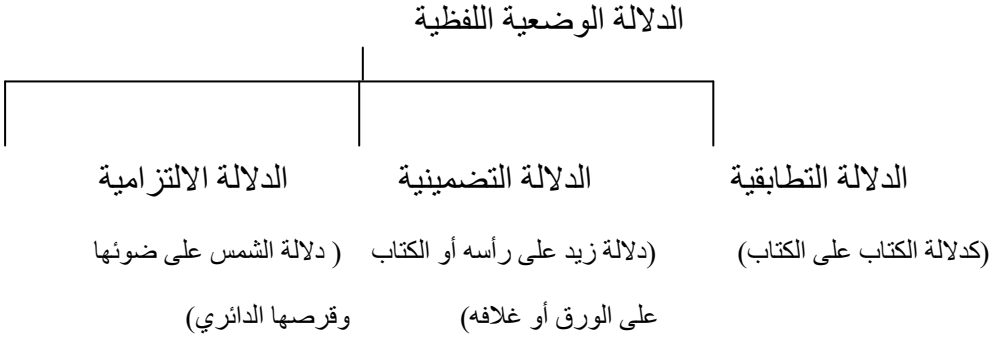
غير لفظية (إشارات المرور والخطوط)

يعني البحث الحالي طبقاً لإجراءات تحقيق أهدافه بدراسة (الدلالات الوضعية اللفظية) وذلك لاستناد لغة نصوص مسرح الطفل على الألفاظ والتعبيرات اللغوية التي تجسد الفضاء وتطرح دلالاته إلى ذهن المتلقي .

تنقسم الدلالة الوضعية اللفظية إلى ثلاثة أقسام: (المطابقة) و (التضمن) و (الالتزام).

- الدلالة المطابقية: هي دلالة اللفظ على تمام المعنى الذي وضع له ذلك اللفظ كدلالة لفظ زيد على جميع أجزائه من رأسه إلى قدمه في قولك (جاء زيد) أو لفظ كتاب الدال على تمام معنى كتاب.
- الدلالة التضمينية: هو دلالة اللفظ على جزء المعنى الذي وضع له ذلك اللفظ من حيث أنه جزء المعنى كدلالة (زيد) على رأسه أو يده ، فقولك جاء زيد معناه: جاء جميع بدن زيد والرأس واليد في ضمن البدن فتكون لفظة زيد دالة على يده ورأسه بالتضمن. أو مثل دلالة لفظ كتاب على الورق وحده أو الغلاف فقط.
- الدلالة الإلتزامية: هو دلالة اللفظ على شيء خارج عن حقيقة معنى اللفظ ولازم للفظ في الذهن من حيث هو كذلك بأن كان ذلك الشيء الخارج عن الحقيقة ، بحيث كلما ذكر اللفظ بادر ذلك الشيء إلى ذهن السامع أيضاً ، كدلالة الشمس على ضوئها فإن ضوءها خارج عن حقيقتها ولكن الضوء هو ملازم لها بحيث كلما ذكرت لفظة (الشمس) بادر إلى الأذهان معنى ضوئها ، فالارتباط بينهما عقلي لالفظي كما في الدلالة التطابقية التضمينية، ولكن هذا الارتباط لوضوحه ولزومه البيّن جعل الدلالة واضحة وكأنها مستفادة من اللفظ، ولهذا صارت الدلالة الالتزامية من جملة الدلالات الوضعية اللفظية ، رغم أنها في الحقيقة عقلية بحته . مثلاً حينما تقول اشتريت داراً فكلمة الدار تشمل الطريق الذي هو خارج عنه لازم له، فالطريق غير داخل في الدلالة التطابقية ولا الدلالة التضمينية بل هو من الدلالة الالتزامية ، وكلمة الحاسب الآلي غير دالة على الفأرة بالمطابقة أو التضمن ، ولكنها دالة عليها بالدلالة الالتزامية.

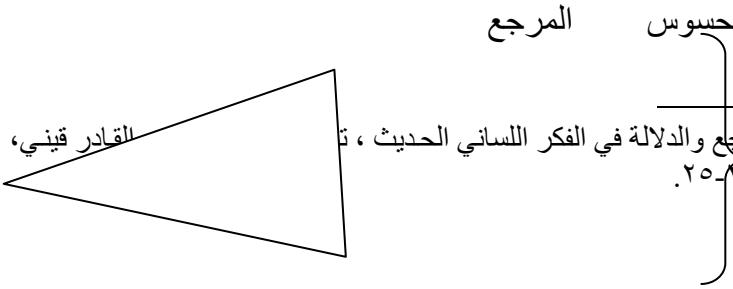
وعلى وفق ماتقدم تكون الدلالة الالتزامية ليست دلالة لفظية بل عقلية ، ومن شدة وضوحها سميت دلالة لفظية ، ومن اشترط في الدلالة الالتزامية وجود التلازم الذهني بين معنى اللفظ والمعنى الخارج اللازم ، وينبغي أن يكون التلازم راسخاً في الذهن، بحيث ينتقل الذهن من سماع اللفظ إلى لازمه مباشرة[٣٨].



[٣٨] للمزيد ينظر: الأنصاري ، العلامة الشيخ إبراهيم ، مصدر سابق ، المحاضرة ١٣ .ص٧

تعتمد اللغة بشكل رئيسي على الدلالة فهي تشير على علاقة بين شيئين مرتبطين فعلى سبيل المثال هناك تلازم ضروري لدلالة الأبن على دلالة الأم في حين أن ماتدل عليه الأم هو الأم وحدها لا الأبن. وعلى هذا تكون الدلالة عبارة عن شيء ، زيادة على كونه حاملاً للمعاني يثير بذاته في الفكر أشياء أخرى. فالمعنى يوجد خارج الدلالة واللفظ هو الذي يثير ويجيء بالمعنى . وكون شيء يذكر بشيء آخر ويثيره يلزم عنه أن يكون الشيئان يتنزلان منزلة ويقعان بمستوى واحد، فصفارة الإنذار تدل على القصف وأهوال الحرب، فالدلالة هي أمر يعوض بأمر آخر فهو نوع تعويض مخصوص ممكن التحقق ، فلا المعنى ولا المرجع قادرين على أن يلتحما داخل تركيب الجملة ويحلا محل اللفظ، فيمكن للإنسان أن يحمل معه على ظهره الأشياء التي ينوي الحديث عنها فما الألفاظ إلا بدائل عن الأشياء . وعلى ذلك تكون الدلالة كياناً يمكن أن يكون محسوساً ويشير بذاته بالنسبة لمجموع مستعمليه إلى أمر غائب في الوقت ذاته. وجزء العلامة الذي يمكن أن يصير محسوساً يسمى عند (سوسير) بالدال والجزء الغائب بالمدلول ونسمي العلاقة التي تربط بينهما بالدلالة. وتوجد الدلالة بدون أن تدرك أو تلخص فالإدراك في ذاته هو دائماً ممكن ، وعكس ترتيب إدراك الدلالة يعّد الأشياء وكأنها طريقة إلى الدلالة على الألفاظ (=المعاني) وهذا التصور شبيه بالتصور الأفلاطوني يفترض أن الدال يمكن أن يصير مدركاً. وهي خاصية ليست بمتناقضة مع ما يعتقد أن وراء الأحداث توجد وحدة phoneme وخلف الحروف توجد وحدة صورة الحروفgrapheme[٣٩].

أن الدلالة هي علاقة مزدوجة بين شيئين ، حضور وغياب ، إشارة وارتفاع ، تفعل واحد ينتج الدال والمدلول معاً فهما مفهومان لا يمكن أن نفكر في أحدهما دون الآخر فالمدلول لا يوجد خارج عن علاقته بالدال ووجود الدال بدون المدلول هو عبارة عن شيء بمفرده يكتسب صفة الوجود فقط فلا يدل ولا يعني أمراً زائداً عن هذا الحد. فالمعنى لا يوجد إلا بمقدار ما يندرج في العلامات التي يشارك فيها ويشكل أحد أجزائها. ولابد لنا أن نميز بين معنى الدلالة وبين الوظيفة المرجعية لها أو ما يسمى بالمرجع أو المشار إليه ، فقد يتولد المشار إليه لا بين الدال والمدلول بل بين الدلالة وما تشير إليه أي الشيء المعين الواقع في الخارج. فليست المتوالية الخطية (التفاحة) هي التي ترتبط بمعنى التفاحة بل لفظ الدلالة نفسها (التفاحة) هو الذي يرتبط بسائر ضروب التفاح المحسوس الواقعي. وتخص علاقات المرجع من ناحية أولى الدلالات المتحصلة المعنى لا الدلالات النوعية الوهمية ومن ناحية ثانية هي درجة الوقوع. ويجب أيضاً أن نميز الدلالة على التمثل الذي هو ظهور الصور الذهنية وحصولها عند كل مستعمل للدلالات ويتعلق التمثل بدرجة التجريد التي تكون لمختلف طبقات المعاني مما يقتضيه اللفظ المعجمي. وتندرج الطبقات والأوصاف في أجزاء القول الخطابي ابتداء من أسماء الأعلام إلى حروف المعاني وأدوات الربط والضمائر ويمكن أن نلاحظ في حروف المعنى السيميائي درجات مختلفة من التجريد ، ويستخدم الخيال الدرامي الخصائص التمثيلية للألفاظ استخداماً كثيراً ومن أغراضه السامية الارتقاء إلى درجة عالية من الإثارة والتذكير. وقد ميّز الرواقيون ثلاثة أنواع من العلاقات الخاصة بالدلالة : الشيء المحسوس (المرجع) والصور الذهنية (التمثل) والبيان (الدلالة).



[٣٩] جماعة من الباحثين : المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث ، ت: القادر قيني، المغرب :أفريقيا الشرق ، ٢٠٠٠ ،، ص٢٣-٢٥.

أحوال خاصة

صورة ذهنية التمثيل

ويمثل المرجع والتصور الذهني أحوال خاصة من أعم استعمال الدلالة التي يطلق عليها لفظ وضع علامة الرمز لحصول التقابل بين الدلالة والرمز. ويقترن وضع علامة الرمز بين وحدتين من مستوى واحد (كاقتران دالين أو مدلولين كلفظ جذوة النار قد يفيد النار الحقيقية وقد يشير في بعض الكتب إلى الحب وقد تشير لفظة خلّ إلى الصداقة وأحياناً إلى القرابة . فالعناصر في علامة الرمز تجمعها علاقة معينة منسجمة ومتقابلة وهذا ما يميزه عن الدلالة التي تكون العناصر فيها من طبيعة مختلفة فالعلاقة بين الدال والمدلول هي علاقة غير معللة بعلة فالدال والمدلول من طبيعة مغايرة وفي الوقت ذاته تكون هذه العلاقة ضرورية على معنى أن المدلول لا يمكن أن يوجد بدون الدال وبالعكس. أما في وضع علامة الرمز تكون علاقة الشيء الرامز والشيء المرموز إليه علاقة مستقلة وغير معللة وتصنف هذه العلل لمبدأ تداعي المعاني مبدأ التشابه والتجاور أو الصورة والقرينة وهي علاقة شبيهة بالعلاقة القائمة بين الدلالة والمرجع وعلاقة الدلالة والتمثل الذهني وهي علاقة يمكن أن تعلل كالشبه بين صوت كوكو وغناء العصفور (المرجع والتمثيل السمعي) والشبه بين النار والحب وهذا مالا تنبني عليه الدلالة فهي بعيدة عن مبدأ التشابه والاشتراك القائمين على التداعي فلا توجد علاقات من هذا القبيل بين الدال والمدلولات ، فالتواصل اللغوي يقوم على استعمال الرموز وبصفة أكثر على استعمال الدلالات.

وميزت (مدرسة بلومفيلد) بين الدلالة والإشارة signal فالإشارة تثير نوعاً من رد الفعل دون أن تقتضي أي علاقة دلالية ، فالتواصل لدى الحيوان يرتد إلى جملة من الإشارات، وفي لغة الإنسان يمكن أن تؤدي صيغة فعل الأمر معنى الإشارة فجملة (أغلق الباب) هي جملة في صيغة أمر دون أن نقوم بالفعل المطلوب فالدلالة هنا قامت بدورها بمعزل عن الإشارة . وتتميز الدلالة أيضاً عن الإمارة أو العرض الطبيعي symptom فالإمارة العرضية هي دلالة تكون جزءاً أساسياً من المرجع (الحمى علامة على المرض) فالعلاقة الموصوفة هنا هي ليست من صنف المرجع-التمثل بل هي اتفاقية متواضع عليها تشبه أن تكون هذه الدلالات (طبيعية) وهي عامة وكلية. وتتميز الدلالات اللغوية اللفظية بالخصائص الآتية:

١. تشكل اللغة نظاماً معقداً ووجود دلالة واحدة منفردة تقابل بالضرورة على جهة التضاد ماهو غائب وتنوب عنه ومن جهة أخرى توضع في علاقة مع دلالات أخرى مماثلة.
٢. تفترض اللغة اللفظية وجود الدلالة بالمعنى القياسي التمثيلي الضيق.
٣. تحمل اللغة اللفظية بعض المميزات الخاصة.
   أ. تستعمل للتحدث عن الألفاظ وعن طريق الألفاظ تكون سائر الأنظمة الدلالية.
   ب. تنتج جملاً لا تدل على مرجع معين أو تمثل كشبه الجمل وتكرارها والأقاويل الكاذبة.
   ج. يجوز استعمال ألفاظ في معنى آخر لم يكن معهوداً أو معروفاً من قبل في التواصل والتخاطب اللساني مع مراعاة الفهم.

ويوفر الشرطان الأوليان وحدهما الحديث عن نسق الدلالات لاعن اللغة، بينما يوفر الشرط الأول وحده الحديث عن مجموعة من القواعد. فالأصوات الموسيقية تتألف وتتركب تبعاً لقواعد محددة ولا تشكل

محوراً استبدالياً متداعي الترابط ولا تدل على أي شيء آخر. ومجموع ألفاظ متن ما (نص) يعطي عدداً من الدلالات والميزات السياقية ومجموع الألفاظ المتباينة يعطي عدداً من دلالات صنفية، وبما أن الدلالة تنتمي إلى نظام فإنها تكتسي أبعاداً لايمكن ملاحظتها عند استخدامها منفردة، فهي تدخل في علاقات المحور الاستبدالي ذي التداعي المترابط مع سائر الدلالات الأخرى، ويرجع (بيرس) خاصية الدلالات اللغوية إلى ما يسميه بالمعرفة السياقية أو المؤولة وهذه العلاقات الناتجة عن المحور الاستبدالي المترابط تكون جزءاً أساسياً مما أسماه (سوسير) بالقيمة. يمكن أن تركب دلالة الحصول السياقي في جملة مع بعض الدلالات أو تمنع من أخرى فيطرأ عليها ألوان من التغييرات الداخلية وفضلاً عن ذلك أصناف هذه التراكيب الدلالية هي من طبيعة مختلفة ويسمى هذا الجانب من الدلالة بالمدلولية لأنها تدخل وتتركب مع دلالات أخرى واللغة اللفظية هي الوحيدة الحاصلة على هذين الجانبين على خلاف العناصر المكونة للأنظمة الدلالية غير اللفظية فتدخل في علاقات تأويلية لا في علاقة مدلولية. وتجمع الدلالة بين تصور وصورة ذهنية لا بين الشيء المسمى والأسم ، فمدلول الفرس ليس الفرس بل هو تصور الفرس ، وهذه التصورات هي التي تشكل المدلولات ، وكذلك توصل فلاسفة اللغة إلى أنه لا يمكن إسناد المعنى والمرجع إلى الحقيقة اللسانية نفسها، فعند الحديث عن الدلالة يجب أن يتبين الحديث في سياق ما عن حصول خاص لهذه الدلالة أي عن وقوع حدث فريد معين في المكان والزمان (دلالة الحصول السياقي) فحصول الدلالة وحدها هو الذي يكون ذا قيمة مرجعية عند استخدامها في ظروف وملابسات مختلفة. فالدلالة لاتعرف إلا من جهة كونها معنى وهو نمط خاص للتعيين المرجعي. وهناك علاقتان بين اللفظ والحقيقة غير اللفظية هما:

١. علاقة دلالية تطابقية بين الألفاظ والصور الذهنية فاللون الأبيض يدل على الصفاء والإنسانية.
٢. علاقة تربط اللفظ بما يشير إليه في الخارج ويدل عليه (الدلالة الوضعية) وهي لا تشتمل إلا بعض الألفاظ كأسماء الأعيان والذوات ولا تنطبق على الصفات والأفعال الحاصلين على الدلالة[٤٠].

تتطلب دراسة الدلالات بشكل عام أن نأخذ بالحسبان العملية التواصلية (مرسل-متلقي) إذ أن تعددية القراءات تقتضي تعددية الدلالات المحتملة فالرمز في نص معين قد يبدو رمزاً لشيء آخر في نص آخر، والدلالة في النص المسرحي تهدف إلى فرز تلك القراءات المحتملة وتعدداتها من خلال ترجمة معطيات زمكانية متتابعة ومتسلسلة تكون مجموعاً دلالياً يبعث المتعة الجمالية، فكل عنصر من عناصر النص المسرحي يقبل التحليل بوصفه وحدة كاملة أو كلاً كاملاً يقع ضمن نص كلي قابل للتحليل على المستوى الدلالي. فالنص المسرحي سلسلة من الأحداث يمكن تفكيكها إلى رموز ودلالات على المستوى الدرامي إذ تنتظم هذه الرموز لتشكل أنماطاً من الدراما، وعلى المستوى الدلالية يقابل الرمز وحدات صغيره من المعاني ويحدد المعنى المنطقي جواً عاطفياً لكل كلمة ينفذ فيها ويعطيها ألواناً على حسب استعمالاتها وهي التي تكوّن قيمتها التعبيرية التي تخضع لأحوال مختلفة تبعاً لاختلاف أحوال المتلقين وأمزجتهم وبيئاتهم ، والنص المسرحي نوع من أنواع الأدب "يحاكي الطبيعة والحياة باللغة"[٤١] من خلال تحسس الكاتب لمعطيات الطبيعة والحياة فإذا كان التأثير باللغة مرحلة أولى في الأدب فإن المرحلة الثانية هي التعبير عن هذا التأثير من خلال طرح الدلالات والمعاني الجميلة السامية فالتعبير هو واقعة جمالية ويرتبط الجمال بالتعبير لذا ينبغي على اللغة أن تذوب في علم الجمال وخلق التمييز بين الألفاظ

---

[٤٠] ينظر: جماعة من الباحثين : المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث ، مصدر سابق ، ص٢٦-٣٦.
[٤١] كوندراتوف: أصوات وإشارات ، بغداد: وزارة الأعلام ، ب.ت ، ص٢٠.

وخصائصها الذائقية وإخضاعها لضوابط حسية ذوقية[٤٢] سواء أكانت منفردة أم منضوية في سياق التعبير ، وبهذا تكون اللغة وعباراتها الباعث على تذوق الجمال وتحسس الدلالات وتلمسها عن طريق إثارة الخيال وإيقاظ العاطفة وإبراز الصور العقلية التي تنطوي عليها الألفاظ على وفق البنية الذهنية للمتلقي الذي يسعى إلى إقامة نسق أو بناء معرفة تستند على سلوك اتصالي ، إذ يسهم كل من القارئ والكاتب في عملية إنتاج دلالة النص من خلال عملية بناء النص وفي التفاعل النصي نبحث عن العلاقات التي يدخل فيها النص مع بنيات نصية سابقة أو معاصرة ومن خلال هذه التفاعلات تستخلص عناصر نصية النص من خلال استخلاص الرؤى والأصوات المهيمنة في النص للكشف عن دلالاته وإنتاجاته ويتكون النص من ثلاثة مكونات هي :

١. البناء النصي .
٢. التفاعل النصي.
٣. البنيات السوسيونصية[٤٣].

وتساعد هذه المكونات الثلاثة على اكتشاف دلالات النص الذي يعد موضوع دراسة يكشف المحلل فيه عن طابعه البنائي الدال ويمثل الانتقال من مفهوم العمل على مفهوم النص، وتحولت بعض الإسهامات البنيوية في اللغة إلى ما بعد البنيوية فتبلور نوع من التقابل بين العمل والنص وصار العمل هو الموضوع المنجز الذي يتكون من كتابة منغلقة على نفسها ، على عكس النص الذي صار مجالاً منهجياً لا تعرفه إلا في نشاط القراءة أو في نشاط الإنتاج له ، حيث أصبح الفارق بينهما كالفارق بين الدال والمدلول وبين الشيء والعملية وإن كان العمل ينطوي على معنى الغائية اللاهوتية التي يشير فيها المصنوع إلى صانعه الأول المؤلف فإن النص يغدو مجالاً من النشاط يستفز قارئه وينخلق معه وبه[٤٤]. ويواجه فيه الكلمات فيدخل عالماً متكاملاً بالفرضيات الطبيعية والاقتصادية والاجتماعية والسياسية والجمالية تحدد شكل استجابته لتلك الكلمات ، فلابد للنص الالتزام بالإشارة على نفسه دون تحديدات يفرضها الشعور. وأن يسير وكأنه مكتوب لنظام شفرة مسرحية ، أي لعادات وتقاليد متلقٍ معين، ولابد أن يتم فك شفراته وإثراء المعنى والكشف عن تكاثره وهو ما أصطلح على تسميته بمعنى المعنى ، ويفضي النص المسرحي بمزايا الإيحاء بهذا ، فلكل عصر سمات وملامح خاصة به ليست بعيدة عما سبقها أو عما سيلحقها فهناك مكنونات تتصل بالفطرة وبالذائقة الجمالية البشرية وهذه الذائقة تتطور وتتحول دون أن تنتفي مكنوناتها لذا فإن ما يتعلق بالرؤى والدلالة والمضمون يقع تحت هيمنة الخطاب الذي تسيطر عليه القوى ذات التأثير في مجريات النص المسرحي، أما المنجز الدلالي فيتعلق بخصوصية النص المسرحي الذي لا ينفصل عن تلك الرؤى التي تتعلق بجوهر الذوق الجمالي من خلال تراكم الخبرة البشرية وتبلور المفاهيم في منظومات نظرية وأنساق إجرائية وفقاً لمنطق خاص، ومن هذا المنطق ينبغي على المؤلف المسرحي أن لا يختار المألوف من القول الذي يثير إحساساً بسيطاً في المتلقي ، لأنه يجري بحسب الأُلف والعادة فحسب بل عليه أن ينحرف عن المعتاد ليهز يقظته، وهذه مسألة نسبية تخضع لضوابط من صنع ملكة المؤلف المبدع تظفر بالعمق المعرفي وتضفي أبعاداً تتجاوز من خلالها المعطيات اللغوية في حدود تقابلاتها المعنوية والمفرداتية التي تروم المعرفة الفورية بالوعي الإنساني لذا كان لابد أن تخضع هذه

---

[٤٢] ينظر: كروتشه، بنتدو : علم الجمال ، عربه: نزيه الحكيم ، الأردن: المطبعة الهاشمية ، ١٣٨٣هـ ١٩٦٣م ، ص١٨٣.
[٤٣] ينظر: يقطين ، سعيد : انفتاح النص الروائي ، مصدر سابق ، ص٦.
[٤٤] ينظر: أديث، كيرزويل :عصر البنيوية ، ت: جابر عصفور ، بغداد :دار آفاق عربية ،١٩٨٦ ، ص٢٩١.

المسألة إلى التفحص والتأمل لتتحول إلى ترجمة المعاني والرموز ودلالات وتفكيك النص إلى مستويات عديدة ومختلفة من حيث تباين المنظور الدلالي العام الذي يوجه كل رؤية على أنواع العلاقات التي تربط استعمال النص بمفاصله المتنوعة وما تنطوي عليه من رموز ودلالات توحي بغموض مدلولاتها وتحيل بدورها إلى مالا نهاية من الدلالات المتوالدة ، فيما تشكل شبكة من العلاقات بين وحداتها تجعل من النص مجالاً أو فضاءاً لإخصاب خلايا الدلالة وفك شفراته.

الدلالة في النص المسرحي

تمثل الدلالة في النص المسرحي ذروة التأصيل حيث تتبلور لغوياً وإحالياً وذلك عند التفاصيل الدقيقة التي تجعل من الدلالة علامة يرمز إليها بالأشكال، والمدلول إمارة يؤكد عليها بالمعاني، والعلاقة بينهما نتيجة محورية تتمخض عن التقائهما ، واستنباط هذه العلاقة يعتمد على جوهر الدلالة ويحدث جملةً ومتى تم هذا كانت الدلالة المقصودة ذهنياً حصيلة عملية فورية لاقتران الدال بالمدلول أو اللفظ بالمعنى أو الشكل بالمادة أو الإطار بالمحتوى وفي دلالة الألفاظ لا ينفصل التصور الذهني المجرد عن الشكل المادي الخارجي. وأن الأهمية المميزة للدلالة لدى تطبيقها على حقل ما لا يتوقف عند حد تفكيك بنيته ، ولكنها عندما تنجح في هذه المهمة ، وتكشف مدلوله، تتغير علاقته بالوعي، ويصبح خطاباً آخر بمستويات من الدلالة ذات أنساق متناظرة ، تضفي على منظر الخطاب عمقاً استراتيجياً جديداً. لذلك فإن الباحثين في نظرية الدلالة هم بحاجة إلى ممارسة نظرياتهم عبر الخطابات والنصوص التي يطبقون عليها مناهجهم الدلالية لأن هذا التطبيق ذاته لا يبرهن على نجوع المنهج فحسب وإنما يطوره ، يعطي الخطاب من ذاته، ويأخذ منه الحس الحي بعمقه العضوي الجديد. وقد حقق خصب الدلالة شكلية التداخل المنهجي بين العلوم الإنسانية ومنها الأدب المسرحي وجعلها تعكس ظلالها بعضها على بعض ، حولها إلى مرايا لبعضها ، وغني عن البيان أن تقدم العلوم الإنسانية لايزال مرتبطاً إلى مالا نهاية بالكشوف المنهجية، وأهم هذه الكشوف التي ساهمت في نهضتها هي المناهج الأدبية المساعدة على استنباط أجهزة الإنتاج المعرفية لموضوع البحث الدلالي وللخطابات والنصوص المفسرة للموضوع في آن واحد[٤٥].
ومع أتساع هذا العرض، فقد يكون المقصود منه تأكيد مشاركة الدلالة في إرساء مناهج المعرفة الإنسانية ضمن تعدد خصائصها الفنية ، وبرامجها في التنقل بين حقول الحضارة المختلفة ، وما يهمنا في هذا هو النص المسرحي الذي يرتبط بالدلالة تكوناً جمالياً "فقد يكون المنهج شكلياً يهتم بالبنية الشكلية-العضوية والتجريدية- للتجربة الأدبية أو قد يكون تحليلياً قائماً على تحليل عناصر التركيب الأدبي وخصائصه البيانية والبلاغية، أو قد يكون منهجاً تقنياً فنياً جديداً يدرس هذه التجربة أو تلك على أساس كونها ظواهر

---

[٤٥] ينظر: صفدي ، مطاوع : نظرية الدلالة وتطبيقاتها ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، آذار ، بيروت ، ١٩٨٢ ، ص١٤٨

إنسانية تخضع لمثل جديدة في تقدير قيمتها النقدية –الفنية الجمالية- التي تخلق الإعجاب والتقدير في طبيعة العمل الأدبي بالنسبة للقارئ المتذوق"[٤٦].

ويعرف (رولان بارت) النص الأدبي بأنه "المظهر المرئي الأدبي ، وهو بناء من الكلمات التي تكون هذا الأثر، وتنتظم بطريقة ما للدلالة على معنى محدد متفرد والنص المسرحي بوصفه نصاً أدبياً يتبوأ مكانة مهمة في عالم الأجناس الأدبية وهو عمل تخيلي يفترض وجود أنظمة وقواعد خاصة به يكشف عن مدلول خاص به فهو يتكون من مجموعة دالات لغوية تفرز دلالات متنوعة ، وأن مهمتنا الأساس في هذا البحث هي تفحص تلك الدالات لاستكناه مدلولها والكشف عن مكونات فضاء النص المسرحي المضمرة التي أبدعها الكاتب من خلال تحويله المدلولات الذهنية والواقعية بالاعتماد على الدالات اللغوية على عالم خاص هو النص المسرحي ووظيفة المتلقي هو أن ينظم ويتفحص تلك الدالات ويكشف مدلولاتها مستعيناً بما يبثه سياق النص ويرى فيه مجموعة من العناصر المتفاعلة والمتغيرة والقابلة للتجدد في مدلولاتها مع تقدم الزمن أي تحليل مكونات النص وكشف دلالاته وأبنيته وتلمس خصائصه الفنية، مستعيناً بالكشوفات التي تطرحها الدراسة الخارجية أو الداخلية للنص[٤٧] أو ما يسمى بالمقتربين النقديين وهما:

١. المقترب الخارجي للنص الأدبي: وهو استكشاف خلفية النص وبنيته والمؤثرات الخارجية فيه ، ويقترن هذا المقترب بتاريخ النقد الأدبي فهو يبحث في علاقة الأدب بالشيء المحاكى ويفرض على النص قوانين ذلك الشيء المحاكى، ويحاكمه في ضوء القوانين الاجتماعية والاقتصادية والكشوفات النفسية والتاريخية ويبحث في مدى مطابقة الشيء لجوهره فهو خاضع لأحكام خارجية يأخذ منه ما يتفق مع اهتمامه ويستغني عما لا يقع ضمن دائرة اهتمامه، فـ(أفلاطون) يرى أن الأدب والفن محاكاة، فالأدباء والفنانون يحاكون صور الفضيلة ولايصلون إليها أي أنه يجعل من الفضيلة شيئاً محاكى يتميز بالأولوية والأدب والفن ما هما إلا محاولة لمحاكاته . وكذلك يذهب (أرسطو) إلى أن الأدب والفن نوع من المحاكاة ولكنه يختلف عن أفلاطون بجعل الطبيعة هي الشيء المحاكى. ويرى (هيجل) إن الإلهي هو المركز الذي تصطف حوله تمثلات الفن وهو انعكاس للروح المطلقة يستلهم منها الفن وجوده من محاكاتها أي انعكاس الواقع الموضوعي المستقر في وعي الإنسان وتأكيد العلاقة بين الفرد والمجتمع ، أما مدرسة التحليل النفسي فترى من خلال ما بلوره (فرويد) أن الفن والأدب هو تعبير مقنع ، وأنه تحقيق لرغبات مكبوتة، ويذهب التيار البنيوي التكويني الذي يتزعمه (لوسيان غولدمان) أن الأدب يعكس شبكة العلاقات الاقتصادية السائدة في عصر ما، وعلى الرغم من الاختلاف بين هذه المفاهيم المتعددة إلا أنها جميعاً تفترض وجود شيء أو حالة أو ظاهرة ويقترب الأدب إليها بطريقة أو بأخرى وتتحدد وظيفة النقد في محاولته للكشف عن حدود التداخل بين الأدب ومصدره لتأخذ شفيرات اجتماعية أو أخلاقية أو نفسية أو اقتصادية.

٢. المقترب الداخلي : وهو استنباط العلاقات الداخلية للنص وحصرها بوصفها عناصر متماسكة ومحاولة كشف مكوناتها من الداخل ، فهو يعزل النص عن جذوره ويلغي العلاقة المرجعية بينها ، ويخضع النص إلى عمليات فحص دقيقة وهو خليط من مكونات فنية وفكرية تتمازج فيما بينها لتجعل منه رسالة ذات مغزى. وتهدف المدرسة الشكلية الروسية إلى خلق أدبي مستقل انطلاقاً من الخصائص الجوهرية للنص وتنظر له على أنه عوالم مغلقة رافضة المقاربات السيكولوجية والفلسفية والسوسيولوجية ، وتبعتها مدرسة (براغ) فدرست النص على أنه مجموعة من الأجزاء

---

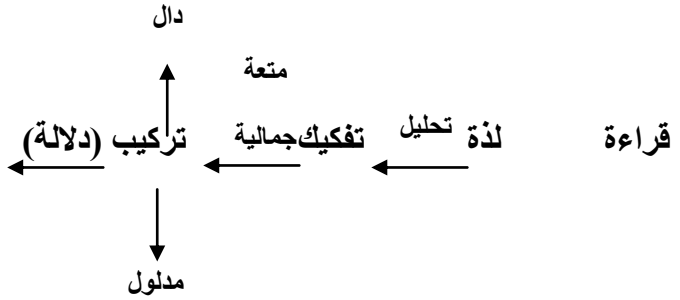
[٤٦] غزوان ، عناد : التحليل النقدي والجمالي للأدب ، بغداد : دار الشؤون الثقافة العامة ،١٩٩٣، ص٢٩.

[٤٧] ينظر ، إبراهيم ، عبد الله : البناء الفني لرواية الحرب في العراق دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة ، ط١ ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٨ ، ١٢-١٣.

واهتمت بدراسة العلاقة بين الجزء والكل في الأثر الأدبي وابتعدت عن كل ماهو خارج عنه، وظهر اهتمام مماثل يندرج تحت ما يسمى بالمقترب الداخلي للنص في الولايات المتحدة الأمريكية إذ كتبت عدة أبحاث وعزل النص عن كل ما يؤثر فيه من مؤثرات خارجية اجتماعية أو فلسفية أو أخلاقية أو تاريخية فهو كائن قائم بذاته لا صلة له بشيء آخر[٤٨].

ولم تكن الأعمال الأدبية بمفهومها الشامل والنص المسرحي بمفهومه الخاص قوالب جمالية ثابتة بل كانت تتغير دائماً خلال العصور المختلفة القديمة والحديثة لتعبر عن التحولات والتغيرات التي حدثت خلال هذه العصور وبالتالي فإن دراسة الأدب في جوهرها تعّد رصداً لهذه التحولات والمتغيرات المتلاحقة ، الأمر الذي جعل القراءات الأدبية غير مكتملة دون استنطاق ما يسمى بالدلالات التي تعكسها من خلال تحققاتها المرئية والمسموعة في آن واحد. وفي النص المسرحي يتداخل المرئي المقروء من خلال رسم وموسيقى وحركة فالرسم يكون بالكلمات والموسيقى بأصوات اللغة لا بأصوات الآلات ، أما الحركة فتكون بالمقابلات والمطابقات . ويتكون التحقق المرئي لفضاء النص المسرحي عبر الكلمات ، أما تداخل الموسيقى والأصوات غير اللغوية في خطاب النص المسرحي فهو لتفعيل اللغة بوصفها رسالة يتم بثها إلى المتلقي فجميع المظاهر الصوتية من تكوينات وتنغيمات هي أفضية نص مسموع وأن ما يسمى بالفضاءات المسموعة والمرئية للنص المسرحي ليست سوى خطاب أدبي شامل لعدد من مظاهر التعبير الإشارية سواء كانت وسائلها لفظية أم إيحائية أم صورية أم كتابية ، فاللغة تتجاوز الرسم مع التصوير والعلامات اللغوية تتجاوز مع غير اللغوية.

يعد النص المسرحي مكوناً لغوياً حيّ له قابلية الاحتمال والتركيب والتفكيك والتحول والتمثل والتشكل في الإطار الدلالي ، ويمتلك القدرة على إثارة الأسئلة ومواجهة سيولة الزمن بنوع من الحافظية المعقدة والذي يجعله المتلقي حاملاً لشفرات ينبغي فك ألغازها بصورة متوالية ، وهذا يستدعي توظيف كل الأدوات البحثية في المناهج وأصول القراءة والتحليل كي يأخذ النص وضعه الحيوي في السياق كمادة لصناعة الوعي ومادة للقراءة وليكون متنه حاملاً لعلامات وشيفرات في التأويل وتعدد القراءات وتوفير شروط التلقي . فالقراءة تشبه المراودة الحسية التي تحيل المتلقي إلى منطقة الكشف التي تشبه التعرية وهذه المنطقة هي منطقة حيوية لذوية يلامس فيها المتلقي خفايا جسد النص. وفاعلية القراءة هي التي تحيل المتلقي إلى ما هو سري وغامض وبكل ما تحمله من شروط تستدعي عوامل نفسية واستعارية ودلالية وغيرها وهو ما يغير من المستويات البنائية الأولى للنص إلى مستويات أكثر عمقاً وترتقي بعملية التلقي إلى شروط أكثر فاعلية ضمن هذا الخط التصاعدي والترسيمة التالية توضح فاعلية القراءة:



تستمد الدلالة في النص المسرحي مادتها من الألفاظ اللغوية فالكلمة أو المفردة هي ظاهرة لغوية وعنصر فعال لنقل المعنى الظاهر والضمني، إذ تنبني المعاني بالألفاظ ومن معاني الألفاظ تشتق الدلالات

---

[٤٨] ينظر ، إبراهيم ، عبد الله : المصدر السابق ، ١٢-١٥.

فكلمة (آه) تدل على المرض والتوجع وكلمة(أف) تدل على الضجر والتأسف والحزن، وأحياناً تفهم الدلالة من خلال العرف الاجتماعي فلفظ(استشهد) تختلف دلالتها عن (قتل أو مات) على الرغم من أن الكلمة تعطي المعنى نفسه وهو الموت، وهناك دلالات يوحي بها اللفظ من خلال تأثيراته على النفس وصداه الانفعالي فكلمة (ألقاك) قد تدل على موعد بين شخصين أو حالة توعد نتيجة شجار ، واختلاف هذه الدلالة يرجع إلى تجارب وخلفية ثقافية واجتماعية وعلمية لأنها تخضع للتأويل. فاللغة هي متوالية من الدلائل اللغوية والظواهر الاجتماعية، وهناك ألفاظ تدل على التخصص والانغلاق مثل لفظ السجن، الملجأ، النفق، القفص...الخ، وهناك ألفاظ تدل على التعميم والانفتاح ، مثل الغابة ، الصحراء، السماء ، البحر ، الشمس وغيرها ، ومرجع هذه الدلالات إلى المتبادر العام في العرف الاجتماعي من هذه الألفاظ ودلالتها لتعكس أو تطبق على دالات أخر لغرض التوصل إلى دلالات معينة ، فغالباً ما تكون الكلمات واسطة لنقل الدلالات والأحاسيس والمشاعر والعواطف لشخصية ما في موقف محدد، إذ ينبغي على المؤلف ترتيب تماسك النص الدلالي والأسلوبي اعتماداً على الزمكانية والحدث والشخصية ومحاولة توصيل الشفرات والرموز لابد أن تعتمد على مفردات مفهومة وواضحة من قبل الطرفين (المرسل-المتلقي) وينبغي على المرسل (المؤلف) أن يفهم أن المتلقي سيتلقى رسالة لغوية بدون تشويش عبر الرموز والإشارات المتعارف عليها ويفهمها بشكل طبيعي ، وبهذا يخضع العرف التلفظي إلى دلالة عرفية يتفق على وضعها وتفسيرها المجتمع وبشكل طبيعي. واختلاف الإحساس الجمالي المتأتي من قراءة النص المسرحي هو أمر ينسحب على الاتجاه البنيوي اللغوي والأسلوبي في إطار نسق النص فضلاً عن النسق النوعي العام وفق الاتجاه الأدبي الذي ينتمي إليه النص (طبيعي ، تعبيري ، واقعي ، عبثي ، تسجيلي ، رمزي..الخ) وتتحد مجموعة الإشارات فيه لتكوّن نموذجاً حضارياً لا للواقع نفسه بل لما هو محتمل في الواقع ، فعالم الاحتمالات هو الأساس لكتابة الحدث المسرحي[٤٩].

يتضمن النص المسرحي عناصر هامة منتجة للمعنى الدلالي والمرجعي (سياسياً ، واجتماعياً) فكلمات الحوار وسيط اتصالي إنساني ناقل للحقائق والمعلومات العاطفية كما تتميز بوساطتها الشخصيات، إذ أن لكل شخصية مفرداتها ولهجتها ومصطلحات مهنتها ، والحوار ينتج المعنى في الدراما على عدد من المستويات وكل حوار له وظيفة خاصة وعلى المتلقي أن يحولها إلى دلالات تتجمع وتتراكم حول هدف واحد وهذا يحتم عليه دوام الانتباه والتيقظ لاستقبال كل حوار واستخلاص المعلومة ذات المغزى من النص المسرحي. لذا ينبغي على المرسل (المؤلف) أن يسحب فكر متلقيه إلى معطيات نصه مضموناً وشكلاً على أساس من الاحتمالات عبر مسافة تبعيدية يحرص على وجودها بين نصه والمتلقي بالمشاركة الإدراكية.

يتكون النص المسرحي من جزءين مختلفين غير قابلين للانفصال هما : الحوار والتلميحات الركحية (الإرشادات والتوجيهات) والعلاقة النصية بين الحوار والتلميحات الركحية تتغير بتغير المراحل التاريخية التي يمر بها المسرح، فقد تكون في بعض الأحيان غائبة أو شبه منعدمة ، وفي أحيان أخرى تمثل مساحة شاسعة داخل النص ، وحتى النصوص التي تبدو فيها التلميحات الركحية منعدمة ، فهي ليست ملغاة بالمرة ، لأن النص يتضمن أسماء الشخصيات ليس فقط في لائحة البدء ، بل داخل الحوارات وعند الإشارات إلى الأمكنة ويدل عليها المحتوى الأصلي وتحدد نوعاً من التداولية أي الظروف الملموسة للاستعمال اللغوي. وأن الاختلاف اللغوي الأساس بين الحوار والتلميحات الركحية يرجع إلى

---

[٤٩] ينظر : لايوس ، أجري : فن كتابة المسرحية ، ت: دريني خشبة ، مصر : مكتبة نهضة مصر ، ١٩٨٢، ص٧٨.

المرسل (المؤلف) في عملية الإخبار ففي الحوار يكون المتكلم ذلك الكائن الورقي الذي نسميه الشخصية أما في التلميحات الركحية فإن المؤلف نفسه هو الذي:

١. يسمي الشخصيات يعين في كل لحظة من يتكلم ويخصص لكل واحد حيزاً يتكلم فيه أو جزءاً من الخطاب.

٢. يشير إلى حركات وأفعال الشخوص في استقلال عن الخطاب كله .

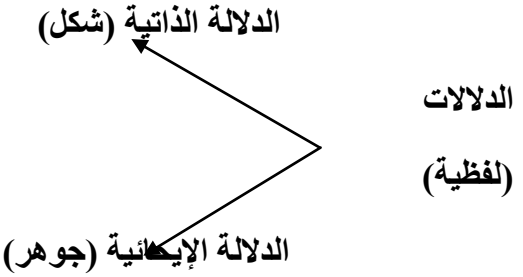
وهذا الاختلاف الأساسي يتيح لنا رؤية كيف أن المؤلف يكتب لكي يتكلم واحد آخر في مكانه، ليس فقط واحد آخر، بل جماعة من الأفراد بمد سلسلة من الكلمات المتبادلة فالنص المسرحي لا يمكن تفكيكه كمناجاة ولا حتى كتعبير عن شخصية أو عواطف أو مشاكل ، فجميع المظاهر الذاتية ترجع بشكل صريح على ألسن أخرى[٥٠].

يمكن تحليل النص المسرحي بوصفه موضوعاً ذا شيفرة لغوية حسب:

أ. قواعد ألسنية (لغوية)

ب. عملية تواصلية لأنه يرسل خطاباً معيناً.

وتحمل شفرات النص المسرحي اللغوية معاني ذاتية أو ظاهرية لأن معناها مصمم في ظاهر الخطاب الذي يرسله، ومعاني إيحائية تعبر عن القيم الذاتية التي يحملها ظاهر الخطاب والتي لها معنى واحد بينما الإيحائية تنفتح على معانٍ عديدة فتنشأ كل هذه المعاني لتنتج دلالة أكبر ، هي الدلالة الإيحائية ، ويمكن تحقيقها في ذات الخطاب غالباً ما تساعد الدلالات المتآلفة النص على ضبط وتأطير تلك الدلالة فالحوارات هي تمثيلات عن الطبيعة والمجتمع سواء كانت واقعية أم متخيلة تحمل وسائط وشفيرات تخلق مدلولات تصبح دوالِّ ، والدلالة الذاتية تتكون من معنى مصمم موضوعياً وهي شيء قائم بذاته ، أما الدلالة الإيحائية فتعبر عن قيم ذاتية أي أنها توحي بالمعنى الذي تعبر عنه ويرتبط سبب وظيفتها أو شكلها بالإشارة.



[٥٠] ينظر: آن ، أوبر سفيلد ، مصدر سابق ، ص١١٩.

وتختص الدراسة الحالية بالدلالات اللفظية الوضعية الذاتية والإيحائية كليهما وإدراك الشفرات والقيم الجمالية والمعرفية التي يضمرها الفضاء بكل ما يحمله من دلالات ومضامين فكرية تحملها لغة نصوص مسرح الطفل.

تعد الدلالة في النص المسرحي علامة تكوينية ثنائية المبنى، فعلى سبيل المثال سلسلة النغمات هي الدال عند المتلقي ، والمدلول هو الصورة الذهنية المتكونة وبهذا تنشأ رابطة بين الدال الجانب المادي المحسوس والمدلول الجانب الذهني المتصور وهذان الجانبان يكونان الدلالة ، ومن هنا يمكن الاستدلال على أن الدال في النص المسرحي هو الألفاظ والتعبيرات اللغوية ولا يمكن أن تشكل دالاً إلا بعد أن تشكل صورة ذهنية لها ، لذا فإن بزوغ الدلالة لا يتكون إلا من خلال نظام رمزي لمجموعة من المعاني المتعددة لتجسيد الواقع الذي تدل عليه، وإذا ما كان مفترض أن الدلالة هي نتاج بين المفهوم والصورة الذهنية فإنها في النص المسرحي تعتمد على تفسير وتحليل الصورة الذهنية عند المتلقي ، وعليه يمكن أن يصور عالماً واسع الأفق ، والتصور الذهني لا يتمخض عن فعل اجتماعي أو جمالي فحسب بل ويوحي بنتائج معينة لمخاطبة الإدراك وفق عدد من المعاني وبتحليل العلامات والنظام التركيبي للنص إذ أن إدراك العناصر المكونة له وفهمها نوعاً من الدلالة . فالعلاقة بين عناصر التكوين وعناصر الجمال هي علاقة وشيجة متماسكة لا يفصلها فاصل وهذه العناصر لها لغتها العلمية التي تفجر استجابات عاطفية متماثلة تقريباً لدى معظم المتلقين ، وإذا ما توفر استخدام جيد لهذه العناصر مع تحقيق التكامل الدقيق فيما بينها على قدر من الخيال والذكاء فإنها تؤلف لغة التكوين القادرة على ترجمة الطابع والجو والمزاج النفسي في النص.

وعلى وفق ما تقدم تعد الدلالة في النص المسرحي بمثابة نسق علاماتي فهي شفرة مناسبة لقياسات الجمال والشعور والوجدان والمنطق ، تنطلق من خاصية النص اللغوية والتركيبية لعناصره الإنشائية وبنائيته التي يحكمها التعالق بين العناصر التي توحي بالمستويات المعرفية من خلال دلالاتها ومستوياتها النسقية في النص ، وتلك التعالقات هي طبيعة بلاغية للعلاقة داخل التكوين العام ابتداءاً من أصغر وحدة في التكوين حتى آخر علامة دلالية تتحدد بتشفير معين وفقاً لمدلولها الرمزي حتى مدلولها التام بوصفه عملاً فنياً متكاملاً تحكمه العلامة كرموزه وأجزائه وكل ذلك هو بمثابة شفرة لنظام العام ضمن حدود الدلالة لأجزائها وكلا المتكامل، والنص المسرحي عمل فني بمثابة أنماط تصويرية وتجريدية للواقع لعبت فيه الدوال الجمالية أشياءها المحسوسة ، وهو أحد الوسائط الفاعلة التي تنمي عقلية الطفل وتصقل لغته وثقافته وذائقته الجمالية ، ويعمل بوصفه وظيفة تعريفية حيث ينقل له بلغة محببة المعلومات والمعارف ، وبوصفه وظيفة تربوية إذ يعمل على بناء وتكريس القيم السائدة والمستهدفة ، وبوصفه وظيفة ترفيهية فهو وسيلة لإسعاد الطفل والترفيه عنه ، وبهذا الدور وتلك الأهمية ترتكز على العديد من النظريات النفسية التي أكدت أهمية دور الواقع الثقافي المحيط بالطفل ، إذ أن بناء الشخصية وتكوين الذكاء والقدرات العقلية إنما هو انعكاس للواقع الثقافي المحيط به ، كما أن حاجة الطفل إلى التعبير الأدبي وقدرته على التذوق قدرات يمكن أن يكتسبها من البيئة ، والتأليف المسرحي لعالم الطفل يستمد بصورة خاصة من البيئة ماهو فكري وبصري بشكل يتجاذب ومفاهيم عصره وبيئته ، وعلى هذا تعزز البيئة مفاهيم وقيم إنسانية خاصة تنمو فيها العادات والمعتقدات وتؤثر في النتاجات الأدبية والفنية.

أهمية اللغة في نصوص مسرح الأطفال

كشفت البحوث العلمية التي اتخذت من أدب الأطفال محوراً هاماً ورئيساً لها عن أهمية هذا النشاط في بناء شخصية الطفل والكشف عن جوانبها الخفية ، ومرحلة الطفولة مرحلة حساسة جداً تتشكل فيها الخصائص والأبعاد السلوكية والدوافع الملازمة للحياة المستقبلية للطفل، فهو "اللبنة الأساسية في بناء الإنسان ثقافياً .... وما يعطى في هذه المرحلة من مراحل النمو يعد أكثر أهمية من غيره، فالطفولة تسهم إسهاماً هاماً ورئيساً في بناء الشخصية في شتى النواحي الاجتماعية والعقلية والثقافية"[٥١] ، ويرتبط فهم الطفل بموضوعة الأدب وإدراك دلالاته بوصفه موضوعاً جمالياً بقدرته على استحضار الصور الذهنية التي تدل عليها العلامات وعلى مدى تقبله وانسجامه مع الموضوع المقدم ويتحدد إدراكه "باستعداده الطبيعي وثقافته ومفهومه حول العالم وعلى مخزونه الوجداني وخبرته الحياتية وعلى ما يضيفه من ذاته على الموضوع"[٥٢]، ونصوص مسرح الطفل نوع من أنواع الأدب ووسيلة مؤثرة في نفسه والميل لها فطري والاستمتاع بها جم لاحتوائها على عنصر الجذب والتشويق وتعد فناً مرئياً ومقروءاً في الوقت ذاته ينقل الأفكار والمفاهيم إلى ذهنه ويساعده في التغلب على المشاكل أو المصاعب النفسية التي تعترض مسيرته الحياتية البسيطة.

وكي تتسم هذه الدراسة بالجدّة والموضوعية لابد من الإمساك بمرجعياتها وركائزها ، وعليه فلابد لنا من العودة إلى أول من نادى بالدور التربوي للفنون والآداب وأثره في شخصية الفرد وما يخصنا هنا (الطفل) وليس الاهتمام بموضوعات الطفولة أمراً جديداً ، إذ أكدت كتابات العلماء والفلاسفة منذ عهد الفيلسوف (أفلاطون) أهمية الصحة الجيدة والسلوك المعتدل في حياة الطفل ، إذ قدم طروحات متسمة بالجدية -تبعاً لتربيته اليونانية- وفيما يخص الفن والأدب ، أراد بها أن تسمو الذات الإنسانية على العالم المثالي بالابتعاد عن محاكاة الواقع المحسوس ويجب أن يكون الفرد عارفاً بحقيقة الأصل ، ويصحبها الصدق في الأداء والتعبير ليحقق مثال الجمال ، وعلى الرغم من أن أفلاطون لم يشر إشارة صريحة إلى فن وأدب الأطفال ، إلا أنه كانت لدية مجموعة آراء فلسفية في هذا الميدان ومن هذه الآراء:

يؤكد أفلاطون حقيقة أن الطفل عندما يتعلم تنظيم خبرته عن طريق الإحساس الجمالي، تقوم التربية بالتخطيط لتقوية مثل هذه المشاعر والتقدم بها ، وقد احتلت هذه الحقيقة مكاناً مميزاً لديه وصارت أساساً لمثله الأعلى في النظام التربوي .

يرى أفلاطون أن كل رشاقة وانسجام في الحياة هو ميل معنوي للنفس ، وأن غياب هذه الصفات يؤدي إلى شخصية غير متزنة ، لذا لابد من التركيز على هذا الجزء من التربية الذي يشجع حاسة الإيقاع والاتزان ، ويرتبط انعدام وجود الرشاقة والاتزان والانسجام ارتباطاً وثيقاً بأسلوب رؤى أم شخصية رديئة بينما يرتبط توافرها بشخصية شجاعة ومتزنة وقادرة على التعبير عن تلك الخصائص.

---

[٥١] الحر ، ذكاء : الطفل العربي وثقافة المجتمع ، ط١ ، بيروت : دار الحداثة للطباعة والنشر ، ١٩٨٤ ، ص٥.
[٥٢] سعيد ، أبو طالب محمد : علم النفس الفني ، بغداد : جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٠ ، ص٢٤٩.

تؤدي التربية الجمالية إلى أحسن النتائج حتى عندما تتناول التفكير العقلي[٥٣].

وعلى وفق ما تقدم يرتقي الطفل بذائقته الجمالية إذا ما تربى تربية أساسها الفن والإحساس الجمالي ، فجميع الناس يمتلكون نزعة فنية وينبغي على المربين أن لا يهملوا ما فطر عليه الإنسان من حب للجمال ، فالتربية الجمالية تولد فرداً متزناً متوافقاً مع ذاته ومع مجتمعه ويعبر عن إحساسه بطريقة تعبر عن الخير وعن التناسق بين الأشكال والعلاقات ولهذه التربية جوانب متمايزة وهي :

١. التربية البصرية ← العين
٢. التربية التشكيلية ← اللمس
٣. التربية الموسيقية ← الأذن
٤. التربية الحركية ← العضلات
٥. التربية اللفظية ← الكلام (الشعر والتمثيل)
٦. التربية البنائية ← الفكر.

وجميع هذه الجوانب مكملة للتربية اللفظية التي تختص بها هذه الدراسة وكذلك بلغة الكلام بوصفهما مهيمناً يميز النوع الإنساني الذي يتبادل المعارف عبر آليات المثاقفة بطرق الاتصال المختلفة في التعبير والفهم فضلاً عن أنها من الأمور الهامة التي تحتاج إليها في دراسة السلوك الإنساني "فالوظيفة الأولية للكلام واللغة- الوظيفة الاتصالية ، وهي بالدرجة الأولى وسيلة المعاشرة الاجتماعية ، وسيلة التعبير والفهم"[٥٤] وعملية متابعة مكونات النمو اللغوي والمعرفي لدى الطفل اشتغال يقع ضمن مسيرة النص المسرحي اللغوية وارتباطها بدلالات كامنة في ذهن الطفل ، فاللغة هي مجموعة علامات ذات دلالة جمالية مشتركة .

وفي مطلع القرن العشرين تقدمت الأبحاث والدراسات المتعلقة بموضوعات الطفولة وتنوعت وتناولت نواحٍ عدة من حياة الأطفال وطريقة تفكيرهم وأحاسيسهم ومشاعرهم وانفعالاتهم السلوكية كالناحية البدنية والحسية والحركية والعقلية واللغوية والمدرسية والاجتماعية نظراً لما تحمله هذه المرحلة من أهمية كبيرة في تنشأة الفرد اجتماعياً فهي أنسب مرحلة لعملية التنشئة الاجتماعية وغرس القيم التربوية. وتنشأة الفرد اجتماعياً تعني تنميته تنمية شاملة لجميع الجوانب النفسية والعقلية والاجتماعية والجمالية دون أن يطغى جانب على آخر فهي تنمية متزنة وشمولية تستهدف أعداد الفرد الصالح أعداداً شاملاً ليكون نافعاً لنفسه ولمجتمعه وتتم هذه الشمولية عن طريق تزويد الأفراد بالمواقف التي تنمي قدراتهم الذهنية وتثير إدراكهم وتسهم الناحية اللغوية في تحقيق هذه الشمولية إذ تعمل اللغة بوصفها مهيمناً يميز النوع الإنساني الذي يتبادل المعارف عبر آليات المثاقفة كوسيلة للمعاشرة وأداة للتعبير والفهم

---

[٥٣] ينظر : مطر ، أميرة حلمي : في فلسفة الجمال من أفلاطون على سارتر ، القاهرة : دار الثقافة للطباعة والنشر ، ١٩٧٤ ، ص٥٠-٥١. وكذلك ينظر : ريد ، هربرت ، تربية الذوق الفني ، ت: أسعد يوسف ميخائيل ، ط٢، دون دار نشر ، ١٩٧٥ ، ١١٢-١١٥.

[٥٤] معوض ، خليل : سيكولوجية النمو-الطفولة والمرهقة ، ط٢ ، الإسكندرية : دار الفكر الجامعي، ١٩٨٣، ص١٨٤.

. وهي من أقوى وسائل المعاشرة تجمع بين الألفاظ والعلامات وصور التعبير الأخرى فهي "ارتباط ثابت بين أشياء مدركة حسياً وبين حالات شتى من الشعور وهذا ما نجده واضحاً عند صغار الأطفال والبدائية ، واللغة أول الأمر استطالة لكل النشاط البدني ... وهذه الاستطالة تعلو شيئاً فشيئاً لتصل إلى الصور المجردة من الكلام لتصبح آخر الأمر شيئاً فريداً قائماً بذاته حيث تشتق كلمة دلالاتها من الكلمات الأخرى"[٥٥]. وهذا يعني أن العمليات الذهنية تتم بناءً على نوع من الترابط إذ تترابط "الأفكار البسيطة والمدركات المباشرة فيما بينها بنوع من الكيمياء العقلية ... أن الأفكار المعقدة تشبه ترابط الكلمات في تراكيب بنائية وهذه التراكيب تكشف عن ارتباطات بين الأفكار الأدنى مستوى التي تمثلها وتعبر عنها الكلمات في اللغة"[٥٦]. وينبغي على النص الدرامي المقدم للأطفال أن يراعي هذا النوع من الترابط بين الأفكار وضرورة الإحاطة بالطبيعة البدنية والذهنية للطفل ، فالكلام يسعه التعبير عن كل موضوعات الفكر ، وترتبط اللغة ارتباطاً وثيقاً بالفكر ، فلا كلام دون عقل وينشأ الكلام من خلال التعبير عن الأفكار . ويشكل محيط الطفل منظومة اتصالية تعطي وتأخذ خطابات لغوية موجهة له فيكتسب اللغة بالطريقة التي يكتسب بها عاداته البسيطة وبآليات عديدة لها أثرها في التعلم ومنها النص المسرحي الموجه إليه .

- نظريات أصل اللغة :

ظهرت نظريات أصل اللغة من الناحية الزمنية على ثلاثة أصول متسلسلة تتفاعل في تفسير ظهور اللغة العميقة الجذور في الشخصية الإنسانية وهذه الأصول هي:

الأصل الأول: الأصل البيولوجي ، حيث تعد اللغة بحسب نظريات هذا الأصل نابعة من التصرفات الأولى للطفل التي يحاكي بها الطبيعة بشكل تدريجي.

الأصل الثاني : الأصل النفسي ، فاللغة بحسب هذا الأصل شديدة الاتصال بالفكر فلا كلام دون عقل ، والكلام ليس مجرد المظهر الخارجي أو الأصوات المقطعية فحسب بل تنتظم في داخله معانٍ كامنة فيه وهنا تحدث مرحلة انتقال من الكلام إلى الفكر.

الأصل الثالث: الأصل الاجتماعي تبدأ اللغة عند الطفل منذ إطلاق الصوت الأول ويشعر به تمام الشعور ويبغي الاتصال بالآخرين ، فاللغة ليست ملكية فردية بل ملكية جماعية فهناك تفاعل متبادل بين المتكلم والسامع في كل مراحل الكلام ، ومجرد التفكير وحده لدى الطفل يكفي لإشباع حاجاته العقلية ، والتفكير وحده لا يدفع إلى الكلام أو النطق فقط وإنما إلى إرضاء ما عنده من مطالب بالتعاون مع الآخر والتأثير فيه كذلك ، فغاية الكلام نفعية بالدرجة الأولى[٥٧].

وعلى وفق ما تقدم ترى الباحثة أن اللغة عند الطفل تنبع من خلال هذه الأصول الثلاثة المتسلسلة فهو يدرك الكلمات ويفهمها بشكل يختلف في مضمونه عن مفاهيم الكبار للكلمات ذاتها ، فتكتسب الكلمات

---

[٥٥] الشماع ، صالح : بزوغ وارتقاء اللغة عند الطفل من الميلاد إلى السادسة ، العراق- البصرة : مطبعة حداد ، ١٩٦٧ ، ص٤٩-٥٠.

[٥٦] سيد ، غنيم : الفكر واللغة عند الطفل ، مجلة عالم الفكر ، العدد الأول ، المجلد الثاني ، الكويت ، ١٩٧١، ص٩٤-٩٥.

[٥٧] ينظر : الشماع ، صالح ، مصدر سابق ، ص٥٣-٥٨.

أهميتها من خلال المعنى الذي تحمله والصور التي تدخل في نطاق دلالاتها فتدل على حقيقتها من خلال ما لـ " دلالتها من وضوح وشيوع في ذلك المجتمع ، ومن مرونة في الإحاطة بأكبر عدد من الصور الجزئية والتفاصيل الفرعية التي تدخل في نطاق هذه الدلالة "[٥٨]، فالطفل يألف عالم اللعب وقوانينه فهو يقلد أفعال الكبار ليوهم نفسه بأنه يدخن كأبيه ، وتطبخ كأمها ، ولكن عملية التقليد هذه هي ليست عاملاً حاسماً في عملية اكتساب لكل الأفعال فاللغة تحوي على جوانب لا يمكن أن تكون عرضة للملاحظة المباشرة بحيث تخضع للتقليد ، وتحتل اللغة أهمية كبيرة في تطور الطفل العقلي في السنوات الأولى ، فهي ليست المظهر الرئيس الذي يميز الإنسان عن الحيوان فحسب بل هي عامل مهم في كونها مركز الفعاليات الفكرية للطفل في أثناء ارتقائها كذلك. وهذا ما أكده (جون ديوي ١٨٥٩-١٩٥٢) فاللغة هي وسيلة اتصال بين أفراد جماعة تؤلف بينهم على صعيد واحد ، فالكلام يسعه التعبير عن كل موضوعات الفكر ، وأنه لغة قطعية يستخدم الكلمات كعلامات تقوم بإمكانية الإنسان من أن يبتدع لكل شيء اسماً "أن العلامة أو الرمز ليشيران إلى الشيء المرموز له في العقل الذي يعلم دلالته ، وبالعكس الشيء يستثير رمزه"[٥٩] ، واللغة هي مجموعة علامات "ذات دلالة جمعية مشتركة ، ممكنة النطق من كل أفراد المجتمع المتكلم بها وذات ثبات نسبي في كل موقف تظهر فيه ويكون لها نظام محدد تتألف بموجبه حسب أصول معينة وذلك لتركيب علامات أكثر تعقيداً"[٦٠].

- اللغة في علم النفس :

استقل علم النفس بموضوعاته الخاصة التي تتصل بالسلوك الإنساني ومن هذه الموضوعات التعلم والدوافع والإدراك والتي تتصل هي الأخرى بالتفكير والاستدلال والحكم ، مما دفع علماء النفس إلى الاهتمام باللغة كونها من الأمور التي يحتاجون إليها في دراسة السلوك الإنساني ، وأصبحت دراسة السلوك اللغوي موضوعاً مهماً في علم النفس سميّ بعلم نفس اللغة Psychology of Language ، ويعد العالم الألماني (ولهام فونتWillhaim Vondt) أول من كتب في سيكولوجية اللغة ونشر مقالات تحوي على مناقشات تفصيلية وتفسيرات هامة في السلوك اللغوي مثل تركيب الكلمة ورمزيتها وإدراك الكلام حيث كشف ما أسماه بالفكرة بدون صورة Imageless Thought وهو نوع من السلوك الذاتي الذي يلاحظ في عملية التفكير ، وأثارت هذه الفكرة مناقشات عادت بالنفع على علم النفس إذ توصل العلماء إلى وجود نزعات معينة واتجاهات شعورية واستعدادات خاصة تؤدي دوراً في التفكير الإنساني عامة والسلوك اللغوي خاصة[٦١].

بدأ اهتمام علماء النفس باللغة في الولايات المتحدة الأمريكية مع بداية القرن العشرين حيث ربط عالم النفس الأمريكي (نعوم تشومسكي Neom Chomsky)● بين علم النفس وعلم اللغة وخاصة فيما يتصل

---

[٥٨] ظاظا ، حسن : اللسان والإنسان ، الاسكندرية : مكتبة الدراسات اللغوية ، ١٩٧١ ، ص٩.
[٥٩] الشماع ، صالح ، مصدر سابق ، ص٥٢.
[٦٠] المصدر نفسه ، ص٥٢.
[٦١] ينظر : سيد ، غنيم ، مصدر سابق ، ص٩٦.
● هو أفرام نعوم تشومسكي ، ولد في فيلادلفيا ١٩٢٨ من ابوين يهوديين من أصل روسي ، درس علم اللغة في جامعة بنسلفانيا ، كما درس الرياضيات والفلسفة ، وتابع دراسته في الفلسفة في جامعة هارفارد في بداية الخمسينات حيث

باللغة والكلام[٦٢]. إذ تمكن علماء اللغة من دراسة مشكلات لغوية بحتة تتصل بالتحليل اللغوي صوتياً وصرفياً ونحوياً ودلالياً ، ونشأت المدارس والمذاهب المختلفة وعلى الرغم من هذا بقيت مشكلات لغوية لا يستطيع حلها علماء اللغة دون الاقتراب من المشاكل النفسية والاجتماعية على حدٍ سواء ، فالكلام ليس مجرد صوت يصدر من أعضاء النطق ، بل يوجه هذا الصوت إلى مستمع أو مستقبل وتقوم في ذهنه عمليات عقلية تحول ذات الصوت إلى دلالات ، بل أن المرسل أو المتكلم Sender تقوم في ذهنه أثناء عملية التكلم عمليات عقلية ونفسية ، وليس هذا فحسب بل أن الكلام نفسه مرتبط بسلسلة من العمليات العقلية والنفسية أيضاً[٦٣]. وهذا ما جاءت به المدرسة اللغوية العقلية التي مثل قطبها الرئيس (نعوم تشومسكي) وهو ما ينطبق على الكلمات الموجودة في نصوص مسرح الطفل فهي توجه إلى الطفل فتحدث عمليات عقلية في ذهنه تحول الكلمات إلى دلالات وصور واضحة ومفهومة إذا ما أدرك الكاتب الدرامي (المرسل) الوضع النفسي والاجتماعي للطفل ومستوى وعيه وفهمه وإدراكه لتلك الكلمات.

تأثر علماء النفس الذين درسوا اللغة بنظريتين هما:

١. نظرية المعلومات : Information Theory

وهي عملية تبحث في عملية الاتصال عامة والاتصال اللغوي خاصة ، تنطلق من حقيقة أن اللغة تتطلب من مستخدميها دراية وخبرة تمكنهم من تتبع أي جانب من جوانب الرسالة الكلامية ، أي معرفة متتابعة لجميع مستويات اللغة ويتطلب إنتاج الرسالة الكلامية استخدام نظام رمزي لـ Code أو شفري يقوم أساساً على انتقال الرسالة من المرسل Sender إلى المستقبل Receiver حيث يتوقف إدراك الرسالة على مدى معرفة المستقبل للنظام الرمزي الذي يستخدمه المرسل ، ويهتم علم اللغة بهذا النظام من خلال دراسة طبيعة الوحدات المكونة له ، أما علم النفس فيهتم بالعمليات التي تحدث عند المستقبل أي بعمليات اكتساب النظام الرمزي وإدراك الرسالة .

٢. نظرية التعلم Learning Theory

تمثل هذه النظرية آراء ووجهات نظر المدرسة السلوكية في العلاقة الشرطية بين المثير Stimulus والاستجابة Response في عملية اكتساب المعلومات وتثبيتها[٦٤]

استخدم مصطلح علم اللغة النفسي في وصف وتحليل مفاهيم لغوية صرفة• ولم يستقر إلا بعد طرح (نعوم تشومسكي N.Chomsky) نظريته اللغوية حول علاقة اللغة بالعقل الإنساني ، حيث وضع

تعلم على يد الأستاذ رمون ياكبسون ، يتركز جوهر تشومسكي في علم اللغة على وجود عوالم لغوية مشتركة بين لغات العالم في قطاع النحو.
للمزيد ينظر: جاسم ، مجيد حميد ، جومسكي عالماً وإنساناً ، مجلة آفاق عربية ، العدد (٥-٦) ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، السنة ٢٣ ، ١٩٩٨، ص٣٠.

[٦٢] ينظر: سيد ، غنيم ، مصدر سابق ، ص٩٦.

[٦٣] سعد ، مصلوح : دراسة السمع والكلام ، ط١ ، القاهرة : عالم الكتب ، ١٩٨٠ ، ص٢٨٣.

[٦٤] عطية ، نوال : علم النفس اللغوي ، ط١ ، القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٧٥ ، ص١٤-١٦.

• مثل الفونيم phoneme والمورفيم Morpheme ، وهي مصطلحات استخدمت في التحليل اللغوي بدلاً من المصطلحات التقليدية مثل الحرف والكلمة والجملة .

في نظريته هذه تعريفاً للغة يحكم الصلة بين التحليل اللغوي وجوانب معينة من نظرية التعلم ونظرية المعلومات ، فهو يرى أن نظرية التعلم القائمة على الشرطية بين المثير والاستجابة لا تصلح لتفسير قدرة المتكلم على استخدام اللغة[٦٥].

-المدرسة العقلية

ينظر تشومسكي إلى اللغة في ضوء الأصول النفسية والعقلية ويقترح العودة إلى تلك الأصول وخاصة التي ظهرت عند الفلاسفة العقليين في القرن السابع عشر ، وينتقد علماء اللغة الذين ابتعدوا عن المبادئ النفسية والعقلية وضرورة العودة إليها واكتشافها وتبني منطلقاتها العقلية ، ويرفض النظرية السلوكية ، ويرى أنها لا تفرق بين السلوك الإنساني والسلوك الحيواني ، وأن تطبيقها على اللغة تحول الإنسان إلى ما يشبه الآلة ، بينما اللغة هي المميز الوحيد للإنسان لذا اكتفى على اللغة Language بدراسة المظاهر السطحية أو التراكيب السطحية للكلام الإنساني دون الخوض في البنية العميقة.

يرى تشومسكي أن عقل الطفل يحتوي على خصائص فطرية innate characteristics تجعله قادراً على تعلم اللغة الإنسانية وبهذه الملكة الفطرية يكون مهيأ لتكوين قواعد لغته من خلال الكلام الذي يسمعه ليس بشكل تقليدي بل بصورة إبداعية creative لأنه يستطيع أن يؤلف ويكون جملاً صحيحة نحوياً لم يسمعها من قبل ، وتتوقف عملية الاكتساب على طبيعة الطفل ، لذلك ينتقد تشومسكي في هذا الجانب مبدأ التقليد وتعزيز التقليد اللذين نادت بهما النظرية السلوكية ، والتي استقر عليها الفكر اللغوي كتفسير مقبول لعملية اكتساب الطفل اللغة.

وعلى وفق ما قدمته هذه النظرية لابد لمؤلف نصوص مسرح الطفل أن يكون على خبرة ودراية تمكنه من تتبع جوانب الرسالة الكلامية التي يوجهها لهم ويمتلك معرفة جميع مستويات اللغة والنظام الرمزي ومدى معرفة المستقبل لهذا النظام الرمزي واكتسابه وإدراكه للرسالة الكلامية . ولابد من أن يدنو إلى مستواه المعتاد في التفكير .

وتستند القراءة في الكشف عن البنية الفضائية في النصوص المسرحية المقدمة للأطفال إلى مفاهيم ومقولات تشومسكي الخاصة بالبنية اللسانية وحسب هذا الألسني يمكن تفريع البنية اللغوية إلى مستويين : الأول : سطحي Surface structure وهو التنظيم اللغوي للجملة كما تبتدي لنا سمعاً أو رؤية ، والثاني : عميق Deep structure وهو تنظيم الجملة على مستوى أكثر تجريداً وللانتقال من المستوى العميق إلى المستوى السطحي ، فان الأمر يتطلب مجموعة من قوانين التحويل Transference وهي تلك العمليات المحدودة المساهمة في مساعدة المتكلم على تحويل البنى العميقة إلى بنى سحطية ، أما عمليات التوليد فتعني توليد عدد لا نهائي من الجمل انطلاقاً من فئات نحوية محددة[٦٦] ، وهذا ما يرتبط بالبنية

للمزيد ينظر: حلمي ، خليل : الكلمة دراسة لغوية معجمية ، ط١ ، الاسكندرية : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٠ ، ص٤٣-٤٤ و ص٦٢-٦٥.

[٦٥] سيد غنيم ، مصدر سابق ، ص٩٧.

[٦٦] ينظر: غازي ، يوسف : مدخل إلى الألسنية ، ط١، دمشق : منشورات العالم العربي الجامعية ، ١٩٨٥ ، ص٣٠١-٣٠٢

الفضائية التي تخضع لنفس هذه القواعد التحويلية والتوليدية ، وعليه فالأمكنة تتجاور وتتراصف وتتحاذى مشكلة الفضاء في النص ، وكما تفترض القراءة استناداً إلى مفهومي البنية السطحي والعميق فهي تنتظم على المستوى السطحي (الفضاء السطحي) ووفقاً للمستوى العميق (الفضاء العميق) عبر اشتغال عدد من الآليات وهذا يعني أن الأنساق المكانية في الفضاء السطحي ليست طارئة على بنية النص بقدر ما متهندسة نتيجة عمل البنى العميقة أو الفضاء العميق فيلجأ الفضاء في تأسيسه إلى جملة آليات تتحول بموجبها الأنساق المكانية من الفضاء العميق إلى الفضاء السحطي وهذا ما يفسر تماسك وانسجام الفضاء في النص إذ أن "فاعلية البنى ، هي وحدها القادرة على البرهنة على نوعية التداخل والتشرب والاندماج لطبقات المكان ، فتظهر على السطح المكاني مجموعة علاقات مكانية تعبر عن بنية ظاهرة بينما البنى العميقة تشكل أنساقاً مكانية مضمرة تستشف بوصفها كيانات قابلة للإدراك"[٦٧]. ويتكاثر انتظام البنى العميقة المحدودة ويتنوع بحسب آلية التحويل والتوليد ، وهناك أربعة مستويات لهذه البنى وهي :

آلية التضمن والاشتمال : وفق هذه الآلية تنتقل الكتل المكانية في الفضاء العميق إلى أنساق منتظمة في الفضاء السطحي حيث تبتدأ الأمكنة بالكل وتنهي بالجزء حيث يحتوي الكل الجزء بيت ، غرفة ، جدار ، نافذة أو مدينة ، حي ، شارع ، زقاق ، بيوت ، بيت ، غرفة .

الآلية العكسية (علاقة الجزء بالكل) : تسلك الأمكنة طريقاً عكسياً للانتظام في أنساقها الخاصة بها فالجزء يستدعي الكل فالبنية المكانية المتوالدة تتميز "باستدعاء الكل لمجرد ظهور الجزء فالباب أو النافذة تستدعي وجود الجدار ، والأخير يحدد المكان ، لذا فإن توالدية البنى المكانية هي استمرار العناصر المكانية وتدرج حضورها خلال سلسلة معلومة مكانياً والجوهري في هذه البنية هو تكثيفها المكان واقتصارها على الأساسي من العناصر .

آلية التضاد : وهذه الآلية الأكثر حضوراً في بنية الأمكنة وتوزيعها في الفضاء وتنجم عن هذه الآلية انتظامات مكانية متقابلة ومتناظرة ، وتتفرع من هذه الآلية مستويات كثيرة من الانتظامات التقابلية :

التضاد الاتجاهي Directional opposition ، ويتمثل بالثنائية المتضادة ، أعلى –أسفل فهناك الكثير من الأمكنة العالية التي تقابلها أمكنة سفلية لتعكس التناقض الطبقي في بنية المجتمع فالفضاء يخضع لهيمنة رؤية متكاملة من القيم الأيديولوجية والجمالية والفلسفية .

التضاد التقابلي أو الامتدادي : ويتمثل بالثنائيتين شمال - جنوب ، شرق - غرب وهذه تعمل على توسيع الفضاء ويضع من خلاله أنظمة ثقافية متقابلة تجاه بعضها البعض ، وأن التقابلات المكانية الأخرى ما هي إلا إفرازات في اشتغالها في النص كـ (مرتفع – منخفض) و (قريب – بعيد) و (خارج – داخل)...الخ ، وتتجسد هذه البنية من خلال التناظرات القائمة في أشكال الأمكنة الملموسة التي تصور حركة الشخصيات وانتقالاتهم المكانية من شكل مكاني إلى آخر ، وبذلك يمكن القول أن الفضاء قائم على التضاد المكاني الذي يضفي دينامية على النص المسرحي.

آلية التجاور : وفق هذه الآلية ليس من الضروري أن تنتمي الأمكنة لنفس المستوى ، وأنما يمكن لأمكنة مختلفة التجاور دون ارتباطات فيزيائية ، وهي البنية التي تبدو مكاناً من موقع أو شكل مكاني محدد لتضم بعدها المكان على اختلاف مستويات تكوينه ، وعن طريق هذه البنية نكشف مساحات كبيرة

---

[٦٧] الدليمي ، منصور نعمان نجم : المكان في النص المسرحي ، ط١ ، إربد : دار الكندي للنشر والتوزيع ، ١٩٩٩ ، ص٨٨.

من الفضاء ويترتب على ذلك اجتماع أمكنة من مستويات مختلفة في الفضاء كأن يورد في النص الحديقة ثم الملعب ثم البيت[٦٨] .

ووفقاً لما تقدم ترى الباحثة أن هذه الآليات والبنى ما هي إلا محاولة للقبض على أسرار البنية الفضائية في النص المسرحي ، وأن الأمكنة تنتظم في الفضاء وفق آليات محددة نتيجة التفاعل والتداخل بين المستويين العميق السطحي وبالرغم من ذلك فإن هذه الآليات لا تلغي استمرارية الفضاء ووحدته ، لأن الفضاء هو الذي يمسك بهذه الأمكنة ويمنحها أدوارها وأبعادها البنيوية والدلالية ويحقق الاتصال بينها. وإذا كان الفضاء مرهوناً بهذه الأمكنة فلأنها تعد عناصره التي تمنحه المعنى والدلالة .

- المدرسة السلوكية :

ترى المدرسة السلوكية أن نشأة اللغة عند الطفل تأتي بفضل تأثير فعل شرطي يحصل بين الكلمات والأشياء المناظرة لها ، إذ أنها تذهب إلى أن كل سلوك هو مثير اشتراطي يتبعه مثير غير اشتراطي ومن خلال مبادئ جاءت بها المدرسة السلوكية مثل انطفاء الاستجابة وذلك عندما يرفع التعزيز من الاستجابة وبذلك يتعلم الطفل عن طريق الاشراط الإجرائي فعملية " التعلم عن طريق الاشراط الإجرائي تحدث نتيجة استجابات لمثيرات البيئة معتمدة على أساليب ليس لها علاقة بالمتغيرات داخل الفرد سواء كانت فسلجية أو غريزية وأن عملية التعزيز تعتبر العامل الأساس في التعلم"[٦٩]. وعلى هذا تتطور مفردات اللغة عند الطفل بسبب ظروف التعزيز في البيئة المحيطة بالطفل والتي ولدت السلوك اللغوي حيث يتطور السلوك اللغوي بتطور الظروف المولدة له . فالاستجابة التي يبديها الطفل تجاه كلمة معينة تقترن بمثير معين يمكن أن تكون فاعلة عندما تواجه بتعزيز متكرر "أن الاستجابة تكون أسرع ... عندما يكون التعزيز مثبت النسبة أو يعطي في فترات زمنية محددة من التعزيز الذي يحدث بعد كل استجابة"[٧٠].

شبّه السلوكيون اللغة بالنظام العصبي الذي يربط مجموعة من الخلايا فتؤدي دور النظام في الترابط بين أفراد المجتمع حيث تعد " المنظم الأرقى للسلوك الإنساني فإعادة بناء النشاط النفسي بمساعدة الكلام يمثل العامل الحاسم في تكوين الوظائف العقلية العليا التي يتميز بها الإنسان حيث تقوم فيه الكلمة

---

[٦٨] الدليمي ، منصور نعمان نجم ، مصدر سابق ، ص٩٢-٩٦.
[٦٩] الربيعي ، جابر علي : شخصية الإنسان تكوينها وطبيعتها واضطراباتها ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٤ ، ص٤١.
[٧٠] المصدر نفسه ، ص٤١.

وهي الوحدة اللغوية بوظائف التعميم والتجربة والاتصال"[٧١]، وفضلاً عن ذلك يؤكد السلوكيون بأن اللغة تكتسب بالطريقة التي يكتسب بها الإنسان عاداته البسيطة إذ تقوم بآليات عديدة مثل (المثير – الاستجابة) في تعلم اللغة[٧٢]، ويتم الوصول إلى معنى الكلمة من خلال الربط بينها وبين الأشياء المحيطة " فالكلمة تذكر بشكل عام حضور شيء معين ويثير الشيء استجابة معينة وتؤسس علاقة ارتباطية بين الكلمة والشيء كتلك التي تربط بين الطعام ورنين الجرس في تجارب بافلوف وفي غياب الشيء تعمل الكلمة مثير بديل"[٧٣]. وتؤكد المدرسة السلوكية أهمية ما ترسله البنية النهائية من إشارات في توضيح مقاصد الجزئيات المكونة للبنية النهائية فالجملة ليست مجموعة كلمات فحسب بل هي "مجموعة مفردات تكون أبنية أصغر فأصغر والمعنى الكلي للبنية ليس مجموع معاني الأجزاء بل هو ما يوفره الشكل النهائي المتكون ذو الدلالات العامة"[٧٤].

تحيل المدرسة السلوكية الارتقاء اللغوي إلى مجموعة عوامل بيولوجية ونفسية وتأكيد التعلم والتنشئة ، تفسر سلوك الإنسان بأنماط الاستجابات العضوية للمثيرات التي تقدمها البيئة المحيطة بالإنسان والتي تعتمد على أساس العمليات الفسيولوجية والكيميائية وتوصف العمليات العقلية بأنها نتاج عمليات فيزيائية[٧٥]. وتنمو اللغة لدى الطفل بعد سلسلة عمليات من التدريب المتواصل الذي يمكنه من تعلم عادات لغوية ، حيث أن الطفل في المرحلة الأولى يدمن الكلام مع نفسه فهو يتكلم بصوت منخفض أو مرتفع نسبياً قاصداً التفكير بالتدريج فضلاً عن اللذة التي يستشعرها في الاستماع إلى حواراته مع نفسه فهو يقوم بتكرار محاولات نطق المفردات والحوارات مما يثير شعوراً لديه بأنه يدرك ويفهم معناها فعملية الفهم تحدث لديه قبل النطق "أن فهم الطفل لمعاني الكلمات يسبق مقدرته على النطق لأن الفهم شرط ضروري للتقليد اللغوي"[٧٦]، فاللغة هنا مهارة يعبر عنها عبر محاولات الخطأ والصواب وتدعم بالتعزيز وهذا ما أكده العالم الأمريكي (سكنر Skiner) والعالم (واطسون Watson) ، فالسلوكية تربط موضوع علم النفس بالسلوك البشري ومن ضمنه الكلام وتنطلق في شرح السلوك على أساس من العمليات البايوكيميائية والنفسية اللازمة . إذ يرى واطسون أن السلوك الإنساني ما هو إلا سلوك ديناميكي وأن العقل ليس موضوعاً مناسباً لدراسة علم النفس لأن موضوعات العقل هي موضوعات ذاتية لا تشغل جزءً من المعرفة واقترح بدلاً من ذلك السلوك الظاهري الصريح والعلاقة بين المثير والاستجابةٍ - Stimulus Response ، وعدّ الشعور ومحتوياته ظواهر ثانوية[٧٧] .

وعلى وفق ما قدمته هذه النظرية تؤدي اللغة دوراً كبيراً في تشكيل الوعي لدى الطفل وقدمت الكثير من مبادئ التعلم وتطور المعنى الدلالي وبينت أن تعلم الطفل لمعاني الكلمات يتم عن طريق المشاركة ومنها يتحقق للطفل التعلم عبر مراحل تحفيز استجابات معينة فالأطفال يمتصون المعاني من خلال سياقات استخدام المفردات ومطابقتها مع توقعاتهم الخاصة ، ويعتمد فهم الجمل على السياق الذي

---

[٧١] القوني ، مصطفى زكي : المدخل السلوكي لدراسة اللغة في ضوء المدارس والاتجاهات الحديثة في عالم اللغة ، الكويت ، حوليات كلية الآداب ، الحولية العاشرة ، ١٩٨٩ ، ص١٧.

[٧٢] ينظر: المصدر نفسه ، ص٥١.

[٧٣] علي ، عبد الواحد راضي : نشأة اللغة عند الإنسان والطفل ، القاهرة : منشورات مكتبة الغريب ، مطبعة العالم العربي ، ١٩٧١ ، ص١٥٦.

[٧٤] القوني ، مصطفى زكي ، مصدر سابق ، ص٤٣.

[٧٥] ينظر : المصدر نفسه ، ص ١٤-١٥.

[٧٦] علي ، عبد الواحد راضي مصدر سابق ، ص١٥٦.

[٧٧] ينظر : زكريا ، ميشال : الألسنية (علم اللغة الحديث) – المبادئ والأعلام ، ط٣ ، بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات ، ١٩٨٣ ، ص١٣.

تستخدمه فيه أكثر من اعتماده على بنائها وأن الأطفال بطبيعة الحال يفضلون وصف أنواع معينة من المواقف باستخدام أنواع معينة من الجمل وهذا يرتبط بمدى مواءمة السياق للموقف الذي يشير إليه الحدث الذي يصفه النص المسرحي ، لذا ينبغي أن يكون النص متكوناً من جملة كلمات لها ارتباط بأشياء محيطة بالطفل ليؤسس علاقة ارتباطية فيما بينهما.

- المدرسة المعرفية

تؤكد المدرسة المعرفية أن اكتساب اللغة وظيفة إبداعية وأن التنظيمات الداخلية تعني استعداد الطفل للتعامل مع الرموز اللغوية المعبرة عن مفاهيم تنشأ من خلال تفاعل الطفل مع البيئة ، وهذه العلاقة هي السبب الذي يقود إلى ارتقاء الكفاءة اللغوية عند الطفل حتى تكون اللغة وظيفة اتصالية اجتماعية وهي بهذا تعد شكلاً من أشكال التفاعل الاجتماعي[٧٨].

تناول (بياجه)• الخصائص الإدراكية للطفل ، وتوصل على أن الطفل في سن الرابعة والسابعة يمر في طور المرحلة الإدراكية الحسية ، فالنمو العقلي لديه يمر بمرحلتين رئيستين، الأولى من سن الولادة حتى سن الثانية وأسماها المرحلة الحسية الحركية وتعتمد الأفعال الانعكاسية ، والثانية ، من سن الثانية إلى الرشد وهي مرحلة تكوين المفاهيم والمدركات الكلية وتقوم على التصور ، وقسم هذه المرحلة على مراحل أخر يختلف بعضها عن بعض وهي:

المرحلة الإدراكية : (ماقبل الإجرائية) أو (ماقبل المفاهيم) وتنقسم على :

الرمزية : تمتد من سن الثانية إلى الرابعة .

الحدسية : تمتد من سن الرابعة إلى السابعة .

المرحلة الإجرائية المحسوسة (العيانية) : وتمتد من السابعة إلى الثانية عشر.

المرحلة الإجرائية الشكلية أو الصورية : وتمتد من سن الثانية عشرة فما فوق وتقوم على التفكير الغرضي الاستدلالي المميز لفكر المراهقين[٧٩].

---

[٧٨] ينظر : وارد ، زورت بي.جي. : نظرية بياجه في الارتقاء المعرفي ، ت: فاضل محسن الأزيرجاوي وسعد قاسم الأسدي وصالح مهدي حميد ، مراجعة ، موفق الحمداني ، ط١ ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٠ ، ص٧٨.

• جان بياجه (١٨٩٦-١٩٨٠) عالم نفس تكويني ، سويسري الأصل ، اهتم بالكشف عن التغيرات التي تحصل في الفرد وفي الوظيفة المعرفية من الولادة وحتى سن المراهقة ، وكاتب بالغ الأهمية في ميادين عديدة ، وفاتح العديد من المجالات ، توزعت اهتماماته بين علم النفس والمنطق والبيولوجيا والأبستمولوجيا وعلم الاجتماع والفلسفة والرياضيات أسس مدرسة علم النفس التكويني ، ومدرسة الأبستمولوجيا التكوينية.
للمزيد ينظر : بياجه ، جان : التطور العقلي لدى الطفل ، ت: سمير علي ، ط١، بغداد ، دار ثقافة الأطفال ، ١٩٨٦ ، ص١-٣.

[٧٩] ينظر : بيرو ، روث .م : جان بياجيه وسيكولوجية نمو الأطفال ، ت: فيولا البلاوي ، القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٧٧ ، ص٢٨-٢٩.

لا ينظر (بياجه) إلى السلوك من خلال المنبهات والاستجابة كما هو الحال مع علماء النفس الذين ينتمون إلى المدرسة السلوكية أمثال (ثورندايك وسكنر وواطسون) بل هو يؤمن بوجود عمليات عقلية داخلية (التفكير) وهو لا يستخدم صيغة التعزيز بل أن المفاهيم الأساس عنده هو التمثل والمواءمة والتعادل ، والمخططات . ويعتقد بياجه أن الأفعال البايولوجية هي أفعال تكيف للبيئة الطبيعية وتنظيم لها ، وعلى هذا الأساس تصور الارتقاء الفكري فوجد أن الأفعال المعرفية هي أفعال تنظيم وتكييف للبيئة المدركة[٨٠].

حاول (بياجه) أن يوفق بين المدارس النفسية بنظرية نفسية توفيقية فجاءت نظريته في التعلم انتقائية مركزها النظرية السلوكية ، وتشمل أفكاراً مستمدة من نظرية الجشتالت[٨١]، وأهتم بدراسة التفكير والمنطق لدى الطفل ، وأكد أن تطور القدرات اللغوية لدى الأطفال مرتبط بنمو قدرات الفرد الإدراكية والفكرية وهذا ما ينطبق على المعطى اللغوي العام وعلى مفردات السياق العام ففهم الجملة عنده يخضع إلى "مراحل غائية محددة وإلى أساس معرفي يمكنه من القيام ببعض العمليات الفكرية قبل أن تمثل في فعل أو لغة مما يؤكد أسبقية ظهور الفكر على ظهور اللغة"[٨٢].

حقق (بياجه) مكاناً فريداً في دراسة النمو العقلي للأطفال ، ونشر العديد من الكتب والمقالات عن مراحل النمو العقلي ووجدت أفكاره قبولاً حسناً عند عدد كبير من علماء النفس، وأرسى قواعد اتجاه لغوي يفسر النمو اللغوي واكتساب اللغة لدى الأطفال سميّ بالمدرسة المعرفية ، واهتم في أبحاثه بالمجال الأبستمولوجي والأسئلة التي تتصل بعالم المعرفة وأصلها فلاحظ وحلل سلوك الطفل وتفكيره ، وخلص إلى أن الأطفال يفكرون بطرق تختلف اختلافاً جوهرياً عن الراشدين ، ويسلم (بياجه) بأن الأطفال يرثون اتجاهين أساسيين هما التنظيم organization وهو الاتجاه إلى ترتيب وتنظيم العمليات في أنساق متماسك ، والتكييف adaptation وهو الاتجاه إلى التوافق مع البيئة حيث ، يعتقد (بياجه) أن العمليات العقلية تحول الخبرات إلى شكل يمكن الطفل من استخدامه في المواقف الجديدة ، وهذه العملية هي شكل من تنظيم الذات يتيح للطفل أن يحقق الانسجام والاستقرار في تصوراته عن العالم الخارجي ، ويحدث التكييف من خلال عمليتين تكمل أحدهما الأخرى وهما: المواءمة مع البيئة الخارجية وتحدث نتيجة التفاعل مع الأشياء المنوعة في العالم الخارجي ، والاستيعاب لهذه الخبرات الجديدة وذلك عن طريق تمثلها في خطط عقلية حالية أو تنمية خطط عقلية جديدة[٨٣].

يعتقد (بياجه) أن أهم الملامح المميزة للكلام والتفكير في مرحلة (العمليات الإجرائية) لدى الأطفال الصغار التمركز حول الذات ، فهو يفسر الكلمات التي يستخدمها على أساس خبرته دون أن يدرك إمكانية تصورات مختلفة عن تصوراته لدى أطفال آخرين ، وتسمى قدرة الطفل بإدخال آراء الآخرين في حسبانه بالتفكير الاجتماعي أو اللغة الاجتماعية وتنمو هذه القدرة بعد سن السابعة أو الثامنة من عمره. والتحدث بحضور الآخرين لا يعني قصد تحقيق اتصال معهم وهذا ما يسميه (بياجه) بـ (المناجاة الجمعية Collective Monologues) يتعلم فيها الأطفال التحدث بعضهم إلى بعض وتبادل

---

(٨٠) ينظر : المصدر نفسه ، ص١٥-١٩.

(٨١) ينظر : مرعي ، توفيق وعيسى حمد أبو شيحة : أساليب تدريس العلوم الاجتماعية ، عمان : جامعة القدس المفتوحة ، ١٩٩٦ ، ص٥٣.

(٨٢) عيسى ، محمد رفقي : إستراتيجيات فهم التركيب اللغوي عند الأطفال وعلاقاتها بالقدرات العقلية ، المجلة العربية للبحوث التربوية ، المجلد الثامن ، العدد الأول ، تونس ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ١٩٨٨ ، ص٥٢.

(٨٣) ينظر : جابر ، عبد الحميد جابر : علم النفس التربوي ، القاهرة : دار النهضة العربية ، ١٩٧٧ ، ص٨٠-٨٢.

المعلومات من خلال آراء الآخرين ووجهات نظرهم ، وفي المرحلة العيانية تظهر الوظائف الاتصالية للغة بعد إثبات صحة مفاهيم وآراء الطفل من خلال تفاعله الاجتماعي وهو شكل من أشكال المواءمة فتصبح اللغة بحلول السنة السادسة أو السابعة من العمر وسيلة اتصال وتصبح محادثات الأطفال مبنية على تبادل الأفكار والآراء[٨٤]. وتتيقظ النزعة الاجتماعية عند الطفل منذ السنة السابعة أو الثامنة، إذ يؤكد (بياجه) أن عقل الطفل يتكون من طبقتين دنيا في مستوى الذاتية وهي البارزة حتى سن السابعة وعليا في مستوى الموضوعية وترتفع إلى مستوى الأفكار المنطقية ، وهنا يبدأ الأطفال بفهم بعضاً لبعض[٨٥]. وأن أنماط السلوك النطقية تمتاز على أنماط السلوك الحسية_الحركية بقدرتها على سرعة تجاوز الحدث ، وبهذا يتوصل الفكر على أمور مختلفة عن الحدث وتؤدي الوظيفة الرمزية دوراً كبيراً في تقدم الفكر التصويري[٨٦].

وعلى وفق ما تقدم تؤكد المدرسة المعرفية وظيفة اكتساب اللغة هي وظيفة إبداعية ، وأن التنظيمات الداخلية تعني استعداد الطفل للتعامل مع الرموز اللغوية المعبرة عن مفاهيم تنشأ من خلال تفاعل الطفل مع البيئة، وهذه العلاقة هي السبب الذي يقود إلى ارتقاء الكفاءة اللغوية عند الطفل حتى تكون للغة وظيفة اتصالية اجتماعية ، إذ ينمو مفهوم الرمز عند الطفل على وفق إدراكه الحسي ، ومن خلال دراسة كلمات الطفل يتضح أن "أولى كلماته أسماء حسية، ثم تظهر بعدها الكلمات الدالة على معان كلية"[٨٧]، ويركز (بياجه) على وصف ما يحدث في تكوين المفاهيم ونمو القدرة على استخدام الصور الذهنية والرموز عند الأطفال وأشار إلى أن المرحلة الثانية بين (٢-٧) سنوات تتميز بأهمية عمل الرموز على استدعاء أحدهما والاستدلال عليه لمجرد ظهور الآخر وإثارته ، وأطلق (بياجه) على هذه العملية (الوظيفة الرمزية) وبين (٥-٧) من العمر يدخل الطفل مرحلة التصنيف ، فيصف الأشياء في فئات عامة ، فالكلب والقط والخروف والحصان تنتمي إلى فئة (الحيوان) والتفاح والبرتقال إلى فئة (الفاكهة)[٨٨]، ويمكن عد المستوى الأول آخر محطة لاكتمال التواصل اللغوي لأنه يرتبط بمكونات لغة التواصل مفردات وجمل أي أن "الشيء الحاسم عند الإنسان في مسألة اللغة هو المحتوى أو المعنى (Somatic) الذي تحمله الإشارة اللفظية المنطوق بها"[٨٩]. فالكلمة تحوي مجموعة من الصفات الدلالية التي تدل على الشيء المتمثل له ، وتميزه عن غيره وتحجب معنى الكلمة من التطرق لغيرها من الكلمات فالطفل يعلل حرارة الشمس بالعطاء والسخاء ، ويرى أن الشجرة تحزن لأفول الشمس والأزهار ترقص في أيام الربيع المزهر ، فكل الأشياء لديه تكون حافلة بالحياة الحية وجميع هذه الأشياء تؤثر في شخصية الطفل ولها وزنها في توجيهه التربوي.

- المدرسة النفسية:

---

[٨٤] ينظر: وارد ، زورث ، مصدر سابق ، ص٨٧.
[٨٥] ينظر: الشماع ، صالح ، مصدر سابق ، ص٦٠ .
[٨٦] ينظر: يوسف ، جمعة سيد : سيكولوجية اللغة والمرض العقلي ، عالم المعرفة (١٤٥) ، الكويت ، ١٩٩٠، ص١٢٢-١٢٣.
[٨٧] هرمز ، صباح حنا : سيكولوجية لغة الأطفال ، ط١ ، بغداد : دار الحرية للطباعة ، ١٩٩٠ ، ص٢٨.
[٨٨] ينظر: عبده ، داود وسلوى حلو : دراسة في مفردات طفلين ، الكويت : جامعة الكويت ، مطبعة ذات السلاسل للطباعة والنشر ، ١٩٨٦ ، ص٢٢.
[٨٩] جعفر ، نوري : اللغة والفكر ، الرباط : مكتبة القومي ، ١٩٧١ ، ص٨١.

فسر الجشطالتيون الألفاظ على أساس اختيار الأشياء والمواقف من حول الطفل وعلى أساس تفاعل هذه الاختيارات مع المواقف السالفة والقائمة فهو توسع تدريجي لإدراكه لمعاني الألفاظ ويزداد هذا التوسع بتزايد التوافق الذي تنجزه الألفاظ في اختبارات الطفل ، فالقرائن والحاجات الحاضرة تتفاعل مع الاستعمالات والخبرات الماضية لأن المجال النفساني الحاضر يؤثر في طريقة إدراك الكلمة ، أي أن معنى الكلمة يستخلص تدريجياً من استعمالاتها المختلفة، وبهذا يعمم الطفل الكلمة في بادئ الأمر تعميماً عشوائياً بحسب طريقته ثم يواصل تعديله وتوسيعه لمعنى الكلمة[٩٠]. وأن تطوير التفكير عند الأطفال يسير نحو تكوين الكليات وانتظامها في أجزاء متناسقة ، فالتفكير قائم على الإدراك الحسي للأشياء فيكون التفكير لدى الطفل في المرحلة الأولى تركيزياً ego– centric يدور حول ذات الطفل ، دون أن يكترث إلى أن يجعل أفكاره مفهومة للآخرين ، فهو قليل الاهتمام بإمتاع سامعيه ، وهو تفكير ذاتي متصل بحياته الواعية على قدر ما تدعو الحال إلى إشباع حاجاته الفسلجية والنفسية[٩١]. وتؤكد مدرسة التحليل النفسي العامل البيئي فهو عامل مهم في السنين الأولى من عمر الطفل وان الوظيفة والبنى التي ترتقي بعد الميلاد تأتي من تفاعل الإمكانات الوراثية والبيئة ، فلا تحتم البيئة وحدها أو الفطرة بمفردها الارتقاء المعرفي فكلاهما ذو أثر واضح في النمو اللغوي والارتقاء المعرفي ، والعقل البشري ينظم اللغة بصورة إيقاعية توفر التوازن بين عناصر الكلام ... فلا يظهر في الجملة عنصر مستقل بل كل عنصر يستدعي ظهور عنصر آخر ، وعليه فاختيار المبدع لألفاظه يتم في ضوء إدراكه لطبيعة اللفظة وتأثير ذلك في الفكرة ما تستدعيه طبيعة تلك الفكرة ، فاللغة وسيط يحمل دلالات الحدث النصي وتمثل علاقة وضعها المؤلف ليطرح من خلالها أفكاره وتحمل طبيعة الغايات والمشاعر التي تمر بها شخصياته وهي الوعاء الذي يحمل جميع الأفكار والمضامين والمعطيات التي يريد المؤلف إيصالها إلى المتلقي ، ويختلف الاستدلال عند الطفل عما هو عليه عند الراشدين فهو لا يتميز بالاستنباط ويكون أقل فاعلية ، فهو يهتدي مقلداً أو محاكياً بوحي من أفكاره الأولى إلى استخدام ألفاظ محدودة في بادئ الأمر ثم يتسع نطاق هذه الألفاظ حتى يصبح قادراً على إدراك أداة التعليل فيعرف أن فيها دلالة على تعبير أعم وأشمل يتصل بالعلاقة بين السبب والمسبب وتدل هذه الأداة عنده على مدى الصلة بين حدثين لهما أثر في حياته.

وعلى وفق ما تقدم تؤكد المدارس السالفة الذكر أهمية اللغة بوصفها آلية اشتغال منظمة للتكييف المعرفي وبما أن النص الدرامي هو رسالة لغوية موجهة إلى الأطفال لذا لابد من تنمية المدركات العقلية وتطويرها لإيصال الأفكار التي يتبناها النص ، حيث يطرح أحداثاً وحقائق تدور في مخيلة الطفل وتفرغ الأشكال اللغوية ما تحمله من أفكار ودلالات عبر التمثلات الذهنية لتنظم له صورة ذهنية متخيلة في عقله ضمن حقلها الدلالي تفترض الوضوح في الكلمات والرموز لتمكنه من إدراك المعنى السياقي المقصود . ولغة النص الدرامي المقدم للأطفال تختلف عن لغة النص المقدم للكبار باختلاف تصور المتلقي وإدراكه وخبرته السابقة وطبيعة الإثارة والمتعة التي تولدها في نفسه ومخيلته ، ومعرفة الطفل للكلمات والجمل والعبارات لا تتعدى أن تكون معرفة بسيطة وواضحة ، وعندما يكبر تكبر معه هذه المعرفة بل ويكبر شعوره بها وإحساسه وتفكيره وحدسه ، فيكتشف لغته الجديدة ليتحول من متلقٍ إلى كائن صغير في تركيب الكلمات وخصائصها فيقلب مفهوم الجامد إلى الحي ويعيد بناء وشخصيات ووظائف يحاول أن يصنع فيها عالمه الصغير . فيبني معرفته للأشياء من خلال ما يكتشفه من خصائص تركيبية جديدة كامنة في نفسه قبل أن تكون في تلك الأشياء التي يتصورها بتصورات تناسب حجم قدراته المعرفية فهو لا

---

[٩٠] ينظر: الشماع ، صالح ، مصدر سابق ، ص١٢٥.

[٩١] ينظر: الجسماني ، عبد علي ، سيكولوجية الطفولة والمراهقة وحقائقهما الأساسية ، ط٢ ، بغداد : مكتبة آفاق عربية والفكر العربي ، ١٩٨٣ ، ص٩٨-٩٩.

يعمل مقارنات بين حجوم الأشياء وتفكيرها بقدر ما يعمل توافقات بين عدة أشياء تشترك كلها في محور واحد.

لغة نصوص مسرح الأطفال

اللغة لدى الأطفال ولو كانوا منتجين أصليين لها هي إفصاح مهم في قدراتهم الإدراكية وتحول هام في تكوينهم النفسي والعقلي فإدراك الأطفال لطبيعة اللغة لا يعني بالضرورة إدراكهم لأهميتها ، فالطفل يكتشف اللغة لأول مرة كواحد من المنجزات الأسرية إذ لا تسعفه قواه الإدراكية ومخيلته على إرجاعها إلى أصول تقع خارج المركزية الاجتماعية المحيطة به فهو يعده منجزاً أسرياً محض غايته القصوى مساعدته على اكتشاف محيطه ولكن بمرور الزمن يكتشف بوسائل مختلفة بأن للكلام وظيفة أخرى غير محاولة اكتشاف شكل البيئة وتحسسها وهذه الوظيفة يمكن التعبير عنها بالتوصيل والإفهام واكتساب المعارف ، "يتعلم المرء لغته منذ طفولته المبكرة ، فيبدأ في مرحلة مبكرة جداً من حياته في إدراك العالم من خلال إطار لغة الأم ، ومهما كان العالم الذي حوله غنياً ومتنوعاً فإنه لن يرى ويدرك إلا تلك الظواهر التي لها مسميات في اللغة ، أن لغة الأم تحلل لنا العالم وفق طريقتها الخاصة وتفرض علينا جميعاً هذا الطراز من التحليل وإدراك العالم"[٩٢] ، ومن هنا يبدأ الطفل بتحسس وظائف اللغة التي تقع مراكزها خارج البيئة المحيطة به ، ومن هنا كان لابد من أن تتميز لغة النص المسرحي المقدم للأطفال بخصائص تختلف بطريقة ما عن اللغة في مسرح الكبار، ومراقبة الأثر الذي تتركه الكلمة على الطفل المتلقي لمتابعة المنجز المرتب عن الكلام ومحاولة إصلاح الخلل الناتج عن سوء عملية التوصيل بوساطة تفعيله بالمزيد من آليات التوصيل والإفهام . ولابد من أن تحوي اللغة على عنصر الإيحاء والرمز والصورة والإثارة والتلوين . والنصوص المسرحية هي نوع من الإثراء لقاموسية الطفل وخزينه اللغوي والانتقال بلغته من الاستخدام المفرط للمفردة إلى مرحلة اكتساب القدرة على التعامل بالجمل الموجودة بأنساق مختلفة يحكمها في أحيان كثيرة التذوق الجمالي للمادة اللغوية أن هذا الفعل يشارك في بلورة اللغة " وتحديد مستوياتها وأنشطتها وألفاظها وتأشير القوي والضعيف منها في تحديد سمات الشخصية ووصف الأشياء والارتقاء إلى مستوى يكون فيه متمكناً من نشاطاته اللغوية"[٩٣] . ولابد من أن تتلاءم مواصفات لغة نصوص مسرح الطفل مع معايير الطفولة وأن تحقق الانتماء لذهنية الأطفال ومكوناتها الرئيسة فالتفسير الطفولي مثقل برموز خاصة تفرضها طبيعتهم العقلية والنفسية فالمعيار الأمومي وتفرعاته ومن ثم التعلق بالحيوانات ومعاملتها كمخلوقات مدركة والحاجة إلى ابتكار وسائل جديدة ومتنوعة للعب يصنع مرتسماً افتراضياً لما يمكن أن يكون عليه النص المسرحي فضلاً عن خدمة الرسالة العامة للنص فإن للغة وظيفة تجعلها تشبه المجس الذي يكشف عن الحالة الذهنية والنفسية للمتلقين الصغار وطبيعة إحساسهم "فالصغار يفهمون بإحساسهم المتحفز أكثر مما يفهم الكبار أحياناً بعقولهم

---

[٩٢] كندراتوف ، أ. : الأصوات والإشارات ، ت: شوقي جلال ، ط١ ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢ ، ص٦٦.

[٩٣] الكعبي ، فاضل عباس : المداخل التربوية ومرتكزات التجانس المعرفي في ثقافة الأطفال ، ط١ ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩١ ، ص١١٢.

الصلبة المرهقة"[٩٤]. وينبغي أن تتمتع لغة النص المسرحي المقدم للأطفال بالأسلوب الطيع التلقائي والسهل للوصول إلى الطفل عبر جمالية الكلمة وطريقة تداولها كي يتسنى له تمثيلها لنوع من أنواع السلوك وأن تتوخى البساطة والجمال والعذوبة والسلاسة في الصور التي ترسمها والتي تترك أثراً في النفس ، تعمل كل هذه المواصفات كأداة لتخصيب المخيلة لتعمل بشكل منتظم ومدروس يسهم في النمو النفسي الصحيح للأطفال وتمنحه فرصة التعامل مع معطيات تبدو واضحة ولا تتطلب جهداً عقلياً لا يتناسب مع مستوى الطفل العقلي وأن تجوب عوالم الطفل الحميمة من خلال استخدام المفردات اللغوية والحياتية والتي تميز عالم الطفل والمفردات الدالة على التغنيم والتنسيق واستثمار حب الأطفال للحيوانات وللكائنات الصغيرة وإعطاءها أدواراً تسهم في إقامة البنية الدرامية.وهي خصوصية مطلوب الإحاطة بها من قبل المرسل، فكل نص مسرحي لابد أن يراعي شروط الكتابة وفق قراءة أفقية متعددة الدلالات ، وعلى الرغم من أنه مجدول بشكل أفقي لذا فهو يفترض قراءة وفق الترتيب الزمني وتكون مادة التعبير فيه مادة لغوية بحتة.

تأتي أهمية نصوص مسرح الطفل من كونها نشاطاً ذا سمة ثقافية وتربوية وأخلاقية تشتغل عبر الاتصال وبالتبادل في بلورة وأحداث التغيرات النوعية على شخصية الطفل ونقله من كونه فرداً يدور حول ذاته باستمرار إلى فرد يمتلك شخصية ذا أبعاد اجتماعية ولابد لنا من الإشارة إلى حقيقة أن قدرة النص المسرحي على التأثير في نفوس الأطفال تعتمد على مقدار النضج في قدراتهم الاستيعابية وهذا بدوره يعتمد على درجة النمو وتطور المستوى الإدراكي لديهم ، وامتلاك القدرة على توفير الاستجابات المناسبة على ما يبثه المحيط الخارجي من رموز باتجاه ذاته . وهذا الأمر يتطلب على النص المسرحي قائمة من الاستحقاقات تبدأ من ضرورة الاستخدام الإيجابي للكلمات وتحولات النص الأسلوبية والوظيفية وتعالقه بمكونات جمالية وفلسفية واجتماعية ذات تأثير في بنائه ، وكي يضمن النص المسرحي قدراً من الفعالية فهو مطالب بأن يستجيب لتطلعات الطفل امتلاك لأجوبته المتحفزة للرد على تساؤلاته وحرصه العزيز على التعامل مع الدلالات التي تمنح المسميات تجسيماً واضحاً يتناسب مع رغبته وضرورة التعامل مع الألفاظ التي تثير "المعاني الحسية كالمبصرات والمسموعات والمتحركات والملموسات والمتذوقات والمشمومات"[٩٥]، فاللغة تؤدي دوراً رئيساً في بلورة الذات الطفولية وتنسيقها فهي "السبب في تكوين الذات فأي تصور لذاتنا في أي شكل نريده أو نتمناه ليس إلا تصوراً لغوياً"[٩٦]، وبما أن نصوص مسرح الطفل هي شكل من أشكال اللغة تؤدي دوراً جوهرياً في التأثير على مسلمات الذات الطفولية لذا لابد من توخي الدقة في الإخراج اللغوي للنص المسرحي والذي عليه أن يستجيب لسيكولوجية الطفولة إلى أقصى حده ومراعاة وجود اقتصاد لغوي يحكم ملامح النص فهو محكوم بمجموعة من القواعد العامة التي تراعي الضوابط التقنية المتعلقة بجمل الإخراج اللغوي ومن ثم كينونة الجملة سواء كانت قصيرة أم طويلة عبر تحليل واعٍ لفكرتها ومرجعيتها المعرفية ورسالتها الدلالية .

تعد المعارف العامة في النص المسرحي الركن الأساس في إنجاح واستكمال وتحقيق أهداف عملية الاتصال في التأثير في المتلقي ، وبتنوع المعارف تتنوع الأفكار والأهداف المراد تحقيقها ، وعن طريق البناء اللغوي الرصين تتبلور وتتطور عناصر النص المسرحي لتخلق صور ذهنية ترتبط بدلالات معينة تتبلور وتتطور لدى المتلقي وأول متطلبات إنجاح عملية الاتصال هي قدرة المتلقي على الفهم

---

[٩٤] الهيتي ، هادي نعمان : أدب الأطفال فلسفته ، فنونه ، وسائطه ، بغداد : دار الحرية للطباعة ، ص٢١٣.

[٩٥] عبد المجيد ، عبد العزيز : القصة في التربية أصولها النفسية وتطور مادتها وطريقة سردها ، ط٥ ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٥٦ ، ص٢٧.

[٩٦] حب الله ، عدنان : التحليل النفسي من فرويد إلى لاكان ، لبنان : مركز الإنماء العربي ، ١٩٩٤ ، ص١٢٠.

والتحليل وهو ما يتطلب من المؤلف سعياً في توضيح مكونات مفرداته وبناء لغة نصية تضيف سيلاً من التأثير في عملية التواصل بدءاً من المفردة وانسجام مكوناتها اللغوية التي يمكن عن طريقها التفريق بين المعاني وإيجاد التغيير الدلالي في المفردات ، مع مراعاة الفوارق العمرية وتنوع الثقافات ، إذ تتفاوت قدرة الأطفال على فهم النصوص المسرحية حسب مراحلهم العمرية وعلى الرغم من أن مرحلة الطفولة مرحلة مستقلة بحد ذاتها ، يتفاوت الأطفال أثناء مراحل نموهم فيها من خصائصهم وقدراتهم وحاجاتهم ، وتقاس درجات النمو بالعمر الزمني عادةً على الرغم من أنه معيار تقريبي"[٩٧] فما يقدم لطفل الخامسة من العمر يكون غير مناسب لطفل العاشرة ويستند الطفل في خبراته ومعرفته على المرحلة السابقة ويعتمد المرحلة التي هو فيها للانتقال إلى المرحلة التالية وليس هناك حدود فاصلة بين مرحلة عمرية وأخرى فلا " توجد حدود فاصلة بين مرحلة ومرحلة ، كما أنه لا توجد مدة زمنية محدودة لتحول الأطفال من خبرة إلى أخرى"[٩٨]، كما أن تنوع الجوانب الثقافية هي التي تميز معرفة الإنسان عن غيره من الكائنات الحية وتعد نمطاً من أنماط السلوك الذي يميز حياة جماعة من الناس ، وتضفي نصوص مسرح الطفل "معنى عميق الثقافة في حياتهم اليومية في المستقبل بحيث يوفر لهم بعض المفاهيم الأساسية لكل جانب من جوانب الحياة ، فالثقافة هي السلوك والعادات والمعتقدات والمفاهيم والقيم ولغة التفاهم وأدوات الإنتاج ، وهي سمة إنسانية تكتسب من جيل إلى آخر ، والنص المسرحي لابد أن يضم جميع جوانب الحياة وأن يضم عناصر واسعة ومتعددة الأشكال تحمل دلالاتها أهدافاً تربوية سامية تجسد معنى التعلم الشامل وليس التعلم الذي يتلقاه الطفل داخل حجرات المدرسة بمناهج محدودة ، وأنما التعليم الأكاديمي الذي يتلقاه الطفل من خلال ملامسات الحياة اليومية في مجتمعه متمثلاً في العلاقات المباشرة وغير المباشرة التي تستمد مادتها من المعتقدات والممارسات والعلاقات الإنسانية في حياة الفرد والمجتمع فهم يتعلمون عن طريق الاستنباط والإيحاء ، ومهمة النص المسرحي هي تنظيم الخبرات سواء كانت مأخوذة من المدرسة أو من خارجها وتحقيق النمو الشامل في جميع جوانب شخصياتهم وتعديل سلوكهم وفقاً لأهداف تربوية وعلمية"تتمثل في غرس المفاهيم العلمية والقيم الإيجابية البناءة التي تساعد على استيعاب المعارف المتصلة بفلسفة المجتمع بهدف خلق حالة من التوافق والانسجام الفكري والسيكولوجي والسلوكي أي تحقيق وحدة الفكر والسلوك"[٩٩]. ويشير تنوع الجوانب الثقافية والمعرفية في العادة إلى المعارف العامة والقيم التي يتضمنها النظام التربوي في مجتمع ما وتكون مستمدة من فلسفته الفكرية والسياسية والاجتماعية والأنماط الثقافية السائدة فيه وهذه الجوانب كالآتي:

١. **الجانب النفسي والجمالي** :

يعد النص المسرحي وسيلة من وسائل البناء النفسي للطفل يساعده في التغلب على بعض الظواهر النفسية التي قد تعرقل حياته كالعبث واللامبالاة والشعور بالنقص والتهرب وغريزة الهدم...الخ، ويمنحه الثقة الكاملة لإيجاد معنى وهدف في حياته إذ " ينمي قدرته على تخليص نفسه من الضيق والسخط والغضب والضغوط النفسية التي تفرضها البيئة وتساعده على فعالية الظروف التي تزعجه أو

---

(٩٧) Encyclopedia Britannica, children culture, Vol.٤ London, , p. .

(٩٨) Freud, civilization is content, the Major work of S. Freud m Chicago William Benton, publisher Britain, p .

(٩٩) جرونلد ، نورمان : الأهداف التعليمية وتحديدها وتطبيقها ، ت: أحمد خيري كاظم ، القاهرة : دار النهضة العربية ، ١٩٨٢ ، ص١٦.

تخذله في حياته الواقعية"[١٠٠]. ويمتلك النص المسرحي القدرة على الغور في شخصيته والنفاذ إلى لاوعيه وأحداث نوع من التأثير النفسي المباشر وغير المباشر ، والنص المسرحي شكل من أشكال اللغة مكتوب لتوصيل رسالة متعددة الأهداف ، وأن التأثير النفسي يمكن أن يكون ناتجاً عرضياً غير مخطط له فهو اشتغال ثانوي وسط مجموعة اشتغالات ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالتطورات التي يمكن أن تطرأ على منظومة التوليد اللغوي ، إذ أن نضج الأجهزة الحسية له تأثيرات كبيرة على إمكانيات الاشتغال اللغوي والنفسي ، وتلعب الصياغة اللغوية لنصوص مسرح الطفل دوراً في النمو النفسي للطفل ، فهي شبكة من العلامات أو الرسائل والشفرات التي تعمل على تحريك النواحي الوجدانية والمعرفية والنفسية لدى الأطفال ، ويمكن أن نتتبع التأثير النفسي لنص مسرحية (طير السعد) للمخرج قاسم محمد في الاستعداد للتعاون وبإمكان هذا النص أن يتيح فرصة أمام أي طفل مشلول للتعبير عن آرائه واستعداده للمشاركة في أي نشاط اجتماعي وتخفيف الوطأة النفسية الناتجة عن مرض الشلل .

"الأب : ها دكتور ؟

الطبيب: طبعاً الولد مؤكد مصاب بشلل الأطفال ... وما أعتقد يكدر يمشي في وقت قريب.

الأم: دكتور يعني ماتفيده أي معالجة ... أو أي عملية؟

الطبيب: ابداً كل عملية ماتفيد .. بس يمكن معالجة طبيعية ونفسية ، وتمارين معينة ... أو تودوه للخارج .. يمكن!

الأب: دكتور ... بس أكو فد مسألة هو كلش حزين ... وساكت وابد مايضحك.

الأم: ولا يقبل يلعب أو يستقبل أي واحد من أصدقاءه

الطبيب: طبعاً لأن حالته هاي ، حالة محرجة ، وتمنعه من الحركة واللعب ، وهو حساس فيحزن ويعاني ويصمت، وعلى الغالب ينفرد بنفسه ، ويحلم أحلام مختلفة سواء أثناء نومه أو أحلام اليقظة"[١٠١].

أن تحليل هذا الحوار يمنح القارئ فرصة الإخبار عن الفضاء النفسي للطفل المصاب بشلل الأطفال ، وشكل الحوار أداة للتعبير عن الحالة النفسية الخاصة به . وقد عجز الطب عن علاجه إلا أن هناك فرصة لعلاجه بالطرق غير التقليدية كالمعالجات النفسية والرياضية.

يعد النص المسرحي دلالة إيجابية تعمل على صياغة جزء من ملامح الغد الطفولي ، فهو يقدم حياة عن طريق اختيار حريص للعناصر الحيوية التي تعطي بعد تجميعها انطباعاً واقعياً عن الحياة، لذا لابد من أن يتمتع بإحساس درامي ينشأ من أفعال الشخوص في الزمان والمكان ، واستيعابه للخصوصية التي يتميز بها الأطفال من الناحيتين النفسية والعقلية ، فمدى ملائمة النص مرهون بمعرفة عميقة بتدرجات ذائقتهم وخبرة واسعة بالظروف الموضوعية التي تجعلهم يتفاعلون معه كأداة للتفهيم والإخبار فيوقظ الإحساس بالجمال لديهم ويؤدي إلى التكامل في السلوك والارتقاء بمستواهم ووعيهم وتطلعاتهم المستقبلية ، فالجملة التي لا تنتمي بمفهومها اللغوي والتعبير الراشح عن نسقها اللغوي ومكنتها اللفظية

---

[١٠٠] إبراهيم ، عواطف وهدى قناوي : الطفل العربي والمسرح ، القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٨٤ ، ص٢٠.
[١٠١] محمد ، قاسم : مسرحية طير السعد ، بغداد ، مجلة المسرح والسينما ، العدد (١) ، السنة الأولى ، تشرين الثاني ، ١٩٧٠ ،ص١١٦.

إلى قاموس الطفل المتوفر عليه في مرحلة ما تكون غير مؤهلة لأن تشتغل في نص مسرحي مقدم للأطفال.

٢. **الجانب الاجتماعي** :

يعد النص المسرحي شكلاً مهماً من الأشكال المعتمدة في طرح الملامح العامة للسلوك المجتمعي يهتم بتشغيل وإدامة منظومة اتصالية تبادلية ، فهو يخاطب الآخرين بطريقة تجعل منه أداة للتغيير الاجتماعي عبر تأسيس وإرساء قواعد اجتماعية ، وبما أن نصوص مسرح الطفل هو شكل من أشكال اللغة ، وأن أي "منتج لغوي هو ثمرة من ثمرات النشاط الفردي ، فهي القسم الاجتماعي الخارج من نطاق الفرد الذي بمفرده لا يتمكن من أن يصنعها أو يغير فيها حيث لا وجود للغة إلا بفضل ميثاق يعقد بين أفراد الجماعة الاجتماعية الواحدة"[١٠٢]، إذن فاللغة مؤسسة اجتماعية يمارسها الفرد ويستخدمها ويرتبط بالعوامل الاجتماعية أكثر من ارتباطها بالمجلات اللغوية كما ان استبعاد أثر السياق الاجتماعي من اللغة يجعل من الكلام أمراً يكاد يكون مستحيلاً لأن الرسائل المنطوقة تفصل خصيصاً حسب احتياجات المتلقين ، واللغة قابلة للتبدل والتطور وفق حاجة المجتمع فهو ينتجها لتعبر عنه وبذلك تكون نصوص مسرح الطفل شكلاً مجتمعياً لغوياً . ولابد من أن تلتزم معرفياً بالإحاطة بالطبيعة الاجتماعية من جميع النواحي اللغوية والمعيشية والظروف الاقتصادية والسياسية لضمان تحقيق التوازن المعرفي ونجاح التعامل مع ذائقات الأطفال المختلفة . والنص المسرحي الناجح هو النص الذي يسعى على التأثير في السلوك وتغييره نحو الفعل الإيجابي ومن ثم إتاحة المجال لتعديل ما في السلوك غير السوي ، ويتعامل مع جميع الفئات الاجتماعية الريفية والحضرية عبر الاستخدام الأمثل لمفردات لغوية تنتمي إلى تلك الطبيعة وهذا ما ينم عن علاقة فهم متبادل بين المؤلف والمتلقي ناجم عن علاقة ذات طابع لغوي محض.

تقدم مسرحية (الصبي الخشبي)• للمتلقي نموذجاً للنص المسرحي الحامل للهوية التي تقترب من الطبيعة المجتمعية التي ينتمي إليها من الناحية اللغوية والثقافية والاجتماعية ، فعلى الصعيد اللغوي قدم النص اللهجة البغدادية بطريقة موفقة عبر استخدام الألفاظ الدارجة في اللهجة البغدادية فضلاً عن استخدام مجموعة من الأناشيد والأغاني التي تنسجم مع الذائقة العامة التي منحت طبيعة متجانسة بين الهيئة اللغوية للنص والنمط الثقافي غايتها تحقيق التماسك الاجتماعي.

"الزوجة: ها .. أشو هم رجعت بالخشبة؟

الحطاب: محد ديشتريها .. كلما أبيعها يرجعوها. ويكولون هاك هاي الحطبة ما تفيدنا .. أنطينا فلوسنا .

الزوجة: هاي صار ثلاث مرات تبيعها ويرجعولك إياها ، ليش ماتذبها بالزبل وتخلص منها؟

(الحطاب يلتقط قطعة الحطب ليرميها .. لكنه يتوقف فجأة ... يفكر ..يعود)

---

[١٠٢] سوسير ، فردينان دي : علم اللغة العام ، ت: يوئيل يوسف عزيز ، بغداد: دار أفاق العربية ، ١٩٨٥، ص١٤٨-١٧٥.

• الصبي الخشبي ، مسرحية أعدها المخرج العراقي قاسم محمد عن رواية (بينوكو الصبي الخشبي) لمؤلفها كارلو كالوردي .

الحطاب: لويش دا أذبها بالزبل لازم تنفع لفد شي.

الزوجة: اشتنفع؟ روح ذبها واخلص منها.

لا .. ماكو شي ما ينفع "[١٠٣].

٣. **الجانب الرمزي**:

يعمل الرمز على تحفيز مخيلة الطفل والكشف عن معانٍ جديدة تحيط بالعالم الذي يعيشوه وهو وسيلة معرفية جاء استخدامه نتيجة لتعقيد وتطور الحياة فهو يلعب "دوراً هاماً في تحريك مخيلات الكبار والصغار على السواء"[١٠٤]، والترميز الموجه إلى الأطفال يبغي الاحتواء على العبرة أو الدرس المستوحى من النص الدرامي فمثلاً " فكرة الخلاص عن طريق الحج كفكرة عامة ستعني دائماً فكرة الخلاص في الانتقال من عالم إلى آخر"[١٠٥] وهذه الطريقة تعتمد على فحوى فكرة النص المسرحي المقدم للأطفال وطبيعتها العامة في اكتشاف الرمز والتقرب من ماهيته الخاصة ،والأطفال يستجيبون لمعنى التنبيه ويستطيعون معالجة مشاكلهم من خلال الرمز فهم يمتلكون "القدرة على معالجة مشاكلهم من خلال الرموز والتفكير ... فيخضعون لرموز الأشياء وما اكتسبوه من لغة تسمي الأشياء وتصفها"[١٠٦]، فالطفل يتصور العصا حصاناً يركبه ويستجيب لها بوصفها رمزاً للحصان تختلف في خصائصها ووظيفتها عن الحصان . فضلاً عن ذلك يمتلك الأطفال القدرة على الاستقراء ووفق هذه الإشكالية فهم معنيون برموز معينة تعتمد على درجة نمو خزينهم المعرفي واللغوي سواء كان ذلك يتعلق بطبيعة الرمز من حيث البساطة والتعقيد أو هيأته اللغوية . فعلى سبيل المثال يتصور الطفل الغابة فضاءاً مفتوح أو مكاناً متسعاً عمومياً يحوي القوي والضعيف وكذلك الصحراء أو الجبال أو السماء كلها أماكن كبيرة وعامة إلا أنها عندما تترجم بعض أجزائها على أماكن صغيرة أو تحويل أي بقعة فيها إلى عش أو أي تكوين يؤدي وظائف البيت ، فالوظيفة هي التي تحدد المكان ، وهنا تبدو المفارقة بالقوى أحد أهم العوامل التي تجعل من الغابة أو السماء أو الجبال غير إنسانية ، فالحمل والذئب على طرفي نقيض ولكن المكان يحتويهما ، عندما تبدأ الأمكنة الصغيرة تختفي تحت ثقل الأمكنة الكبيرة ويبدأ الشعور بعدم الأمن والاطمئنان.

والنص المسرحي كنمط إبداعي يهدف إلى تواصلية متبادلة بين المرسل والمتلقي في تعاقب يحدده "فضاء نصي يتألف من : أ.جمل إخبار ب.جمل استجواب ج.جمل انفعال.تعجب ، توجع ، ندبه،..الخ"[١٠٧]. يتطلب مراعاة ذكية للطريقة التي يتعامل بها الأطفال مع الرمز وطريقة تصورهم للكيفية التي يصنعون بها الرموز وذلك يتعلق بمصادر رئيسة كالمحيط الأسري والمدرسة والبيئة والأنشطة المعرفية ، كذلك يتطلب سد حاجات الطفل من التطمينات (السلوكية والتربوية) عن طريق

---

[١٠٣] محمد ، قاسم: مسرحية الصبي الخشبي ، بغداد : المؤسسة العامة للإذاعة والتلفزيون والسينما ، ١٩٧٠، ص٧٣.

[١٠٤] أبو شنة ، عادل : مميزات أدب الأطفال ، مجلة الكاتب ، العدد (٦) لسنة ١٩٧٥ ، القاهرة ، ص٣٤٨.

[١٠٥] ماكوين ، جون: موسوعة المصطلح النقدي (الترميز) ، ت: عبد الواحد لؤلؤة ، بغداد ، وزارة الثقافة والأعلام ، دار الحرية للطباعة ، ١٩٩٠، ص٧٤.

[١٠٦] الحمداني ، موفق : الطفولة ، بغداد : سلسلة كتب بيت الحكمة ، ١٩٨٥ ، ص١٨٥.

[١٠٧] عبد الوهاب ، محمود ، الحوار في الخطاب المسرحي ، مجلة الموقف الثقافي ، العدد (١٠) ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٧ ، ص٥١.

إشعارهم بلذة الانتماء إلى ما عرفوه من حكم ومواعظ وإرشادات ونصائح تربوية وسلوكية . وعدم تحميل الصغار مشقة البحث في تفكيك الرمز خارج إطار النص "فالرمز المعقد والذي لا يستكشف الطفل من خلاله الواقع الذي يعرفه ويعيشه يجعله في حالة ضياع وانكسار وتخلٍ ، أن الرمز يستخدم في مسرح الأطفال لتعميق الرؤية الداخلية لديه وليس حجمها وإهمالها وبالتالي إغفالها"[١٠٨] ، ومن خلال تعميق الرؤية الداخلية للطفل يمكن الاستمرار في بث ونقل الأفكار إلى الآخرين من خلال أشكال البساطة المعقولة التي يجب أن يتسم بها الرمز الطفولي ، ونصوص مسرح الطفل بوصفها نسقاً لغوياً مكثفاً بالرمزية . وتحقق اللغة كنظام من الرموز وظيفتين:

اتصالية: تعمل كوسيط للتفاعل بين الأفراد ، ولنقل المعلومات واستقبالها.

تجريدية: فهي وسيط لتكوين الأفكار وتجرد الواقع وتختزله على شكل رموز تمكن الإنسان من فهمه وضبطه بدرجة أكبر[١٠٩].

صور الكاتب المسرحي العراقي (سعدون العبيدي) في مسرحيته (زهرة الأقحوان) بأن لغة الأزهار لابد وأن تشبه لغة الأطفال فالتحليل اللغوي لقول الزهرة :

"عندما أكبر وقبل أن تتساقط أوصالي وتنثر على الأرض يقطفني البستاني ويضعني في قدح جميل فيه ماء ، كي يجعل مني زينة للناظرين"[١١٠]

أن هذا القول يجعلنا أمام تعبيرات لغوية تنتمي إلى أفكار بذاتنا موجه إلى أطفال آخرين ، فوضع الزهرة في قدح جميل فيه ماء يعني مدّها بالعنصر الجمالي ، في حين أن قطف الأزهار عند الكبار يعني موتها ، مما يدل على حرص صانع النص على إدامة حياة الزهرة وإفهام الأطفال صورة الأزهار وهي موضوعة في زهريات وأقداح بغية فهم الرمز الجمالي لهذه العملية وإقناعهم بأن الأزهار عندما تكبر هي التي تطلب من الآخرين وضعها في زهريات وأقداح كي لا تصبح عرضة للتلف وحقق بذلك الانسجام بين اللغة المستخدمة والدلالة المقصودة ، وإيجاد المسوّغ المقنع لقطع الأزهار وهو استجابة للطبيعة النفسية للأطفال وتشكيل فضاء يقترب من نمط فضاء الطفولة بمنظومته الحسية.

وعلى وفق ما تقدم ترى الباحثة أن ممارسة الطفل في التعامل مع النصوص تتجسد من خلال عرض العوالم المتناقضة : الكبير مع الصغير ،الأعلى مع الأسفل ، المعلن مع المخفي ، الغابة مع الصحراء ، الجوع مع الشبع ، العطش مع الارتواء...الخ فمثل هذه العوالم المتناقضة تصنع أفضية مختلفة تمكنه من معرفة ما يجري فيها من أحداث ، ومن خلال هذه الممارسة العملية تصبح معرفة الطفل بأشياء العالم الخارجي جزءاً مضافاً للعالم نفسه ولداخله ، أي أن المعرفة تصبح عاملاً مضافاً لوعي الطفل وأن

---

[١٠٨] يحيى ، حسب الله : مقدمة في مسرح الأطفال ، ط١ ، بغداد : دار ثقافة الأطفال ، سلسلة دراسات ، ١٩٨٥ ، ص٥٣.

[١٠٩] ينظر:عدنان ، حب الله ، مصدر سابق ، ص١٣٩-١٤٠.

[١١٠] العبيدي ، سعدون : مسرحية زهرة الأقحوان ، مكتوبة على الآلة الطابعة ، بغداد : المؤسسة العامة للإذاعة والتلفزيون والسينما ، ١٩٧٥ ، ص١.

ما يمارسه من لعب وفهم هي خاصية من خصائصه هو ، لذلك لا نجده يمارس طقوس اللعب نفسها مع كل الأشياء . ولا يتكلم الكلام نفسه مع كل الأشياء لذا يصح القول بأن في الطفل يمكن جمع المفارقات لأنه لا يتآلف أول الأمر إلا مع الأشياء الصغيرة التي يعرفها ويدركها ويشعر بها ، وفي مرحلة لاحقة سيعطي لبعض الأشياء رموزاً وتأويلات وعندئذ تنفتح مخيلته من مستوى إلى أخر من المعرفة .

تطور المعنى الدلالي لدى الطفل :

تتركب الألفاظ في حدود اللغة ، وتتخذ منها وسيلة للتعبير عن الدلالة ، فما الكلمات والجمل والعبارات في الحقيقة إلا رموزاً تستخدمها في معظم الحالات للتعبير عما يجول في الخاطر . إذ تظهر الكلمة على معنى معين ، وتعد الكلمات عناصر اللغة الأساس ولا تكتسب أهميتها إلا من خلال المعنى الذي تحمله وهو ما يرتبط بخبرة الفرد ، فمن خلال دراسة كلمات الطفل تلحظ أن "أولى الكلمات أسماء حسية ، ثم تظهر بعدها الكلمات الدالة على معانٍ كلية"[١١١] ، وكلما ازدادت الخبرة والمعاني التي تدعم الكلمات ازداد مردود عملية التفاهم والتواصل وعلى هذا تكون القيمة الحقيقية "بمقدار ما لدلالاتها من وضوح وشيوع في ذلك المجتمع ، ومن مرونة في الإحاطة بأكبر عدد من الصور الجزئية والتفاصيل الفرعية التي تدخل في نطاق هذه الدلالة"[١١٢] ، ويفهم الأطفال الكلمات باختلاف مضمونها عن مفاهيم الكبار فالمعنى قد يلتبس على الطفل بتغير السياق فيستخدم الطفل على سبيل المثال كلمة (أبداً) للنفي أو لتوكيد النفي وكلمة(يا) للنداء أو الوجع أو الاستعانة أو غير ذلك[١١٣].

تسهم دلالات الكلمات وطريقة تركيبها في تحديد مجموعة المعاني التي تتخذها كل عبارة ، ويمكن أن تنتظم الجمل في سياق تحكمه قواعد نحوية أي أن فهم الجمل يعتمد على السياق الذي تستخدمه أكثر من اعتمادها على بنائها حيث يتحدد معنى الجملة على مستوى أعمق من التركيب الخارجي وهو البنية العميقة Deep structure إذ تتحد البنية العميقة مع البنية السطحية في تعبيرات الأطفال حيث تنتظم الكلمات في الجملة بتلقائية تحقق البنية العميقة ومطابقة لها وبذا تمثل التركيب الخارجي للبنية العميقة وما تحويه من المعنويات وليس المحسوسات على العكس من لغة الكبار[١١٤].

شغل موضوع اكتساب الدلالة عند الطفل عدداً من علماء النفس واللغة وظهر العديد من النظريات التي تفسر التغييرات النوعية التي تحدث في اكتساب المعاني عند الأطفال ، وأكثرها شيوعاً نظرية (إيف كلارك E. Clarck) نظرية الملامح الدلالية Semantic Features وهي تعني بالخصائص التي تميز دلالياً شيئاً عن غيره من الأشياء ، فمعنى الكلمة يحوي مجموعة من الصفات الدلالية التي تدل على الشيء الممثل له ، وتميزه عن غيره وتحجب معنى الكلمة عن التطرق لغيرها من

---

[١١١] هرمز ، صباح ، مصدر سابق ، ص٩٨.
[١١٢] ظاظا ، حسن ، مصدر سابق ، ص٦٩.
[١١٣] ابو معال ، عبد الفتاح : تنمية الاستعداد اللغوي عند الأطفال ، ط١ ، عمان : دار الشروق للنشر والتوزيع، ١٩٨٨ ، ص٨٨-٩٠.
[١١٤] ينظر ، عبده ، داود : التقدير وظاهر اللفظ ، مجلة الفكر العربي ، العدد (٨-٩) ، بيروت : معهد الإنماء العربي ، ١٩٧٩ ، ص٧.

الكلمات . فالأطفال في بادئ لأمر يتعرفون على دلالة واحدة أو اثنين لكلمة معينة ، فقد يسمي الخروف كلباً أو قطاً لامتلاكهم أربع قوائم وهو ملمح دلالي يميز هذا الحيوان ، وقد يكتسب بعد ذلك كلمة بقرة بناء على خوارها أو حجمها فيستعيدها من الفئة التي كان يسميها كلب وبالتدرج تزداد الملامح الدلالية لكلمة (كلب) فيزداد المعنى فالطفل يكتسب العام ثم الخاص فالأخص فقد اكتسب بشكل عام القوائم الأربع التي يشترك فيها الكثير من الحيوانات ومن ثم اكتسب الخاصية التي تميز كل حيوان من تلك الحيوانات[١١٥].
ثم تأتي نظرية التطور الدلالي التي تؤكد تعلم الأطفال لمعاني الكلمات من خلال المشاركة والتحفيز لإنتاج استجابات ناجحة في طريقة التعلم[١١٦]، وتعد دراسة اللفظ والتركيب في الجمل والمعنى من هذا التركيب وتحليله حقيقة رئيسة يجب تمحيصها في دراسة لغة الطفل لتعرف سمات الاتصال اللغوي ونظمه من أجل إيصال أهداف الرسالة كاملة إلى الطفل.

اللغة والفضاء :

يعد الفضاء تجربة معاشة جسدياً وفكرياً لدى الكائن الإنساني ، ويشكل مكوناً من مكونات التفكير والتواصل وإنتاج الدلالة ، فليس من السهولة بفضاء أن يحيا الناس بعيداً من المعنى والدلالة ، ومن هنا فإن الأديان والأساطير والفنون بشكل عام ونصوص مسرح الطفل بشكل خاص ما هي إلا آليات منمذجة يلجأ إليها الناس لإضفاء المعنى على هذا العالم الغريب بقصد نقله من تلك الحالة المجهولة إلى فضاء المألوف والتأنسن والوعي بالفضاء لم يتحقق لدى الكائن الإنساني الذي لم يتمكن من أنسنة الفضاء إلا بعد تشكل اللغة ، وبظهور اللغة الطبيعية، تغيرت العلاقة مع العالم والواقع والحياة وبالتالي مع الفضاء إذ إن اللغة لم تعمل على انعكاس وتمثيل العلاقة مع الفضاء فحسب ، وانما عملت على تثوير هذه العلاقة بتوسيع أبعادها وتعميقها وانتقلت بموجب ذلك الفاعلية الذهنية من المحسوس إلى التجريد وأصبح بمقدور الكائن باللغة وفي اللغة أن يتحدث أو ينسج فضاءات غائبة ميتافيزيقية متعالية عن الحس : الجنة ، الجحيم ، أفضية متخيلة أخرى استناداً إلى أفضية راهنة تحاذيه وتحيط به ، وهذا ما يعلل اختلافات الصور المكانية من حيث القيمة والدلالة من منظومة ثقافية إلى أخرى، فلكل لغة طرائق محددة في تعيين المكان ومفصلته في بنية العالم الفضائي.

تعد اللغة أداة استراتيجيه وأساسية في التسمية والتقطيع وإنطاق العالم –المكان- ليلج في فضاء المألوف لذا وزع الفضاء إلى أمكنة وهذه الأمكنة منحت ألقاب وتسميات كي يستطيع الإنسان المواءمة

---

[١١٥] ينظر: عبده ، داود وسلوى حلو ، مصدر سابق ، ص٢٢-٢٦. وللمزيد ينظر أيضاً: محمد ، محمد رفقي، سيكولوجية اللغة والتنمية اللغوية لطفل الرياض ، ط١ ، الكويت : مطبعة فيصل ، ١٩٨٧ ، ص١٠٨.
[١١٦] ينظر: لاينز ، جون : اللغة والمعنى والسياق ، ت: عباس صادق ، بغداد دار الشؤون الثقافية العامة ،١٩٧٨ ، ص٣٢-٣٣.

والملاءمة والعيش فيها ، أن المعرفة بالفضاء في منظومة ثقافية ما تتم من خلال المعرفة باللغة التي تأسس بها تلك الثقافات لأن اللغة تعد "نظام النمذجة الأول"[١١٧].

ثمة نماذج أخرى كالأديان والأساطير والفنون المسرحية تسهم في معرفة الفضاء لكنها كلها تمر من قناة اللغة . وفي واقع الحال تتم السيطرة على المكان من خلال اللغة ابتداءاً من تسميتها وانتهاءاً بشحنه بقيمة دلالية رمزية . وعليه تتيح اللغة سمطقة الفضاء وجعله علامة لغوية إرشادية لأن اللغة نظام إشاري ودلالي وحامل لمنظومة قيمية ، وبناء على ذلك يمكن إدراك تلك العلاقة الوطيدة بين الفضاء واللغة إذ أن الإنسان يحول معطيات الواقع المحسوس وينظمها ، لا من خلال توظيفها المادي لسد حاجاته المعيشية فقط ، بل من خلال أعطائها دلالة وقيمة ، وتكتسب دلالة العالم المحسوس دلالتها من خلال إدخالها في نظام اللغة، فاللغة مخزون مجرد من العلامات ينوب عن عالم الواقع ويحل محله[١١٨].

فإذا كان الفضاء يحوينا فاللغة هي سكنى هذا الفضاء وبذلك فاللغة تتولى تقطيع العالم إلى أنساق وفئات وخصائل إذ لكل لغة طرائق مختلفة في فهم العالم وتحديده وبالتالي فإن تمثيل الفضاء في البنية الذهنية يتبع مهارة اللغة وغناها.

وفي ضوء العلاقة بين الفضاء واللغة يمكننا الحديث عن تمثيل اللغة للفضاء على صعيد النسق التصويري ، أي مجموع التصورات التي تتشابك وتتقاطع فيما بينها وتحدد الرؤية تجاه النص المسرحي ، أن البنية الفضائية على المستوى الفيزيائي المحسوس ، وبما هي محددة وممثلة ، بأبعاد ومساحات وأحجام نظمت في اللغة على شكل ثنائيات متقابلة واتجاهات فضائية على نحو (أعلى-أسفل ، فوق-تحت ، قريب-بعيد ، أمام-خلف ، مركزي-هامشي ...) وتعمل هذه الاتجاهات الفضائية على تمثيل حركة الشخصيات المسرحية وفاعليتها الحسية والذهنية بما يشمل الاشتغال السيميائي في وعلى المحيط الذي يغلفه ويساهم في تشكله تبعاً للخصائص الجغرافية . أن هذه الثنائيات ذات الخصائص المكانية تضفي بعداً بصرياً على الأفكار المجردة وتجعلها مفهومة ومشحونة دلالياً ورمزياً نتيجة دمجها في المنظومة الثقافية العامة عن طريق اللغة ، فأضحت بما تتوفر عليه من كثافة دلالية رصيداً رمزياً يحدد الرؤية العامة للمتلقي تجاه النص المسرحي ، فكل ما ينطوي تحت حقل (السمو) يتموقع في العلو ، وكل ما ينطوي تحت حقل (الوضاعة) يتمركز في الأسفل(١١٩).

ينقل النص المسرحي الفضاء الخام إلى آفاق جديدة من الرؤية والانتقال من الفضاء المعاش إلى الفضاء الفني هو تحول من عالم الحياة اليومية بحسيته وأشيائه وظواهره المتنوعة والمختلفة إلى عوالم فعالة من التخيل عبر لغات مختلفة : علامات لغوية ، ألوان ، أصوات ، صور ، من عالم نحيا ونعيش فيه بهدوء ودعة حيث الخبرة الحدسية بالأشياء على الوعي الجمالي بهذه الأشياء ودورها ودلالاتها ووظائفها . وهذا لايعني انقطاع الصلة مع الفضاء المعاش فثمة تقاطعات يشترك فيها الفضاء الفني مع الفضاء

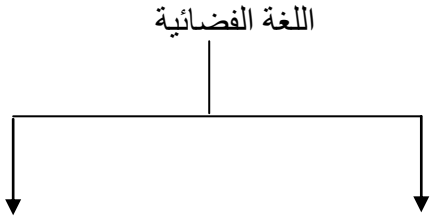
---

[١١٧] يوري لوتمان : مشكلة المكان الفني ، ت: سيزا قاسم دراز ، ضمن كتاب جماليات المكان : مجموعة من مؤلفين ، ط٢، الدار البيضاء : عيون المقالات ، ١٩٨٨ ، ص٦٠ .

[١١٨] ينظر : سيزا ، قاسم : المكان ودلالاته ضمن كتاب جماليات المكان :مصدر سابق ، ص٦٠.

[١١٩] ينظر : خالد ، حسين خالد : شعرية المكان في الرواية الجديدة ، الرياض : مؤسسة اليمامة الصحفية ، ٢٠٠٠ ، ص٧٠-٧٤.

الفيزيائي إلا فمن الصعوبة أن يتحكم المتلقي بتأويله أو تفسيره وهذه الوظيفة المرجعية للفضاء الفني هي التي تتيح للمتلقي أن يتواصل مع النص المسرحي . وأن العلامات الجغرافية والطبوغرافية في النص المسرحي ليست بذي أهمية كبيرة لأن وظيفتها تنحصر في تحديد المكان فحسب وإنما المهم هو تعريض الفضاء لآليات الانزياح والانكسار وتلك ستراتيجية الناص في إنتاج الفضاء وتحقيق الوظيفة الجمالية التي يتمظهر بها الفضاء في النص المسرحي بنكهة خاصة ومتميزة كنتاج مركب لتشابك الأبعاد الدلالية والرمزية والبنيوية والأيديولوجية فضلاً عن تشابك الوظيفتين الإرجاعية والإيحائية لتنتج المرجع والدلالة وكذلك البعد الجغرافي الذي ينظم خيال المتلقي.



الوظيفة المرجعية　　الوظيفة الإيحائية

(مرجع)　　(دلالة)

وعلى وفق هذه الترسيمة يتم استيلاد الفضاء للشريط اللغوي نتيجة إشغال الوظيفتين (الإرجاعية ، والإيحائية) على نسيج النص المسرحي ويلمس المتلقي وعياً حاداً للأشكال اللغوية وحساسية مرهفة لدور اللغة في النص إذ تدخل ضمن المستويات الرئيسة لتوصيف النص .

المبحث الثاني :

تطور مفهوم الفضاء

يعد مصطلح الفضاء من أهم المصطلحات التي دخلت علم الدراسات والبحوث حديثاً ، فبرزت الكثير من الدراسات التي جعلت من دراسة الفضاء الشكل الأساس لها ، وبرز الاهتمام بمصطلح الفضاء في الدراسات النقدية الألمانية بعد الحرب الكونية الثانية ، وظهرت العديد من الكتابات التنظيرية التي جاء بها النقاد الألمان أمثال (هـ. مايير) و (هنري ميتران) الذي جاء بآفاقاً جديدة لهذا المصطلح وأسهمت تنظيراته بحسم الأسس الجمالية للمصطلح بوصفه مصطلحاً نقدياً حديثاً ، كما يعد كتاب (جماليات المكان) لمؤلفه (غاستون باشلار) من أهم الكتب التي أنشأت في هذا الموضوع وابرز فيه

بعض ملامح مصطلح التقاطبات ، ودرس فيه جدلية الداخل والخارج المتضمنة في المكان وعارض بين القبر والعلية وبين البيت واللابيت[١٢٠].

سعت المدرسة الألمانية الجديدة إلى التمييز بين فضائين متعارضين هما (Lokal) ويعني الفضاء المحدد الذي تضبطه الإشارات الاختبارية كالمقاسات والأعداد ، و (Raum) ويعني الفضاء الدلالي الذي تؤسسه الأحداث ومشاعر الشخصيات في العمل الأدبي[١٢١].

أولى العديد من الباحثين الروس أمثال (يوري لوتمان) و (روبير بيتش) و (هيرمان مييير) اهتماماً فاق الدراسات السابقة من حيث التنظير والممارسة التطبيقية لا يقل عن اهتمام الباحثين الفرنسيين خلال سنوات الستينات والسبعينات فتطور مصطلح الفضاء وذاع بين الباحثين والقراء . ومن أبرز هؤلاء الباحثين (جورج بوني) و (جلبير دارون) و (دولان بودنوف) وقد أضاف الأخير أموراً مهمة سدت الثغرات المنهجية والتطبيقية التي ظهرت عند كل من (بوني) و (دارون) حين تساءل بصدد الضرورات الداخلية التي يخضع لها التنظيم المكاني في الرواية واقترح وصف الحدث بطريقة طوبوغرافية دقيقة ، وتحليل مظاهر الوصف ، والاهتمام بوظائف الفضاء وعلاقاته مع الشخصيات والموقف والزمن والكشف عن القيم الرمزية والإيديولوجية المرتبطة بعرض الفضاء وتقديمه[١٢٢].

وقد اهتم (يوري لوتمان) بوظيفة لغة العلامات المكانية وأعتبرها وسيلة من الوسائل الرئيسة لوصف الواقع وينطبق هذا حتى على مستوى مابعد النص أي على مستوى النمذجة الأيديولوجية الصرف فالمفاهيم مثل (أعلى-أسفل ، يمين-يسار ، قريب-بعيد ، محدود-غير محدود ، مجزأ-متصل ...الخ) تستخدم لبنات في بناء نماذج تنطوي على محتوى فضائي فتكتسب هذه القيم قيم جديدة مثل (قيم-غير قيم ، حسن-سيء ، قريب-بعيد ، سهل المنال-صعب المنال ، فانٍ-أبدي)[١٢٣] ، ويطلق على هذه المفاهيم مصطلح التقاطبات وهو مصطلح يطلق على التقاطبات التي ترد على شكل ثنائيات ضدية تجمع بين قوى أو عناصر متعارضة بحيث تعبر عن العلاقات والتوترات التي تحدث عن اتصال الشخصيات بأماكن الحدث[١٢٤]. وقد أقام (لوتمان) نظرية متكاملة وعميقة عن مفهوم التقاطبات المكانية ، ومنح عنصر الفضاء بعداً سامياً عالياً حيث قرنه بمعنى دلالة الحرية لتصبح الحرية في هذا المضمار هي مجموع الأفعال التي يستطيع الإنسان أن يقوم بها دون أن يصطدم بحواجز أو عقبات أي بقوى ناتجة عن الوسط الخارجي لايقدر على قهرها أو تجاوزها.

ومثل (جان بول غونشتاين) الفضاء بـ(الهنا) و (الهناك) ، الهنا يمثل الحيز المحدود يصنع فيه الكاتب بطله الذي لا يتحدد وجوده في واقعة الحيز فقط بل يتم بناء وجوده ككائن من ورق وبآفاق أخرى إذ يقرر نفسه في ظروف أخرى، ومنه يولد حيز آخر (الهناك) وهو يأتي ويضاف إلى الحيز الأول (هنا) ويمثل إطار الحدث[١٢٥].

---

[١٢٠] ينظر : بحراوي ، حسن ، بنية الشكل الروائي ، مصدر سابق ، ص٢٦.
[١٢١] ينظر: المصدر نفسه ، ص٣٤.
[١٢٢] ينظر : شربيط ، شربيط أحمد : الفضاء المصطلح والإشكاليات الجمالية ، مجلة المدى ، العدد (٦) ، دمشق ، ١٩٩٤ ، ص٨-١١.
[١٢٣] ينظر: لوتمان ، يوري ، مصدر سابق ، ص٦٥-٧٠.
[١٢٤] ينظر: بحراوي ، حسن ، بنية الشكل الروائي ، مصدر سابق ،ص٣٣.
[١٢٥] ينظر : غونشتاين ، جان بول : الحيز المكاني الروائي ، مجلة الآداب الأجنبية ، العدد (١٧) ، دمشق ، ١٩٩٢ ، ص١٥٤ .

على الرغم من حداثة استخدام مصطلح الفضاء في الدراسات الأدبية المعاصرة ، إلا أن تجليته في النصوص الإبداعية موغلة في التاريخ الأدبي العربي ، فظاهرة الوقوف على الطلل في الشعر الجاهلي من ابرز التجارب الإنسانية التي وطدّت الصلة بين الشاعر والفضاء ، وأعطى الشاعر الجاهلي الطلل أبعاداً متنوعة حسب التجربة الإبداعية والمواقف الإنسانية ، فقد يأخذ بعداً من أبعاد التعلق بالوطن أو بعداً عاطفياً تستفزه الذكريات أو بعداً نفسياً أو حضارياً. وقصائد الشعر الجاهلي متجلّلة بأسماء ومواضع وأماكن وأسماء جبال وجميعها تدل على دوام الصلة بين الشاعر والفضاء . واحتفى الشعر العربي قبل الإسلام بعنصر وتطور دلالاته ورمزيته من مرحلة حضارية إلى أخرى ، إذ أولى شعراء العرب أهمية كبيرة لهذا المفهوم في كتاباتهم فتنوعت رمزية الفضاء وانتقلت من مرحلة الاختلاف والتجدد إلى مرحلة الأصالة والديمومة وتعميق أصول الهوية المفقودة ، وقد آثر المفهوم حضوراً قوياً غني الرمز ثري بالدلالات الروحية والدينية في الشعر الصوفي[١٢٦]. ويعبر هذا الاهتمام عن أهمية الفضاء في التراث العربي الإبداعي ومدى تأثيره في المبدعين الذين ما فتئوا يضفون عليه ظلالاً من الرموز والدلالات.

وإذا بحثنا موضع تطور الفضاء عبر مختلف مراحل المجتمع العربي ، نجد أن الدين الإسلامي أسدى بعداً روحياً مقدساً للفضاء ، وقد أبرزت الكثير من الآيات القرآنية الكريمة أهمية الفضاء منها ما ذكر بسر خلق السماء والأرض والشفق ، مما يدعو إلى التفكير والولوج في المعرفة لتأكيد أهمية الفضاء في البنية الذهنية الممثلة للعقيدة الإسلامية ، حيث لم ترد لفظة الفضاء في القرآن الكريم بشكل صريح بل تضمنت عدد من الآيات الكريمات مفهوم الفضاء في عدة سياقات ، لكل واحد منها خاصية معينة تضفي على اللفظة بعداً يختلف من سياق إلى آخر ، ومن تلك الآيات:

" الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَجَعَلَ الظُّلُمَاتِ وَالنُّورَ ثُمَّ الَّذِينَ كَفَرُوا بِرَبِّهِمْ يَعْدِلُونَ "[١٢٧].

"وَمَا خَلَقْنَا السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَمَا بَيْنَهُمَا إِلَّا بِالْحَقِّ..."[١٢٨].

"رَبُّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا فَاعْبُدْهُ...."[١٢٩].

"لَهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا وَمَا تَحْتَ الثَّرَى"[١٣٠].

---

[١٢٦] ينظر: شربيط ، شربيط أحمد ، مصدر سابق ، ص١٠-١١.
[١٢٧] القرآن الكريم : سورة الأنعام ، الآية (١).
[١٢٨] القرآن الكريم : سورة الحجر ، من الآية (٨٥).
[١٢٩] القرآن الكريم : سورة مريم ، من الآية (٦٥).

[١٣٠] القرآن الكريم: سورة طه ، الآية (٦).

"قَالَ رَبُّ الْمَشْرِقِ وَالْمَغْرِبِ وَمَا بَيْنَهُمَا إِنْ كُنْتُمْ تَعْقِلُونَ"[١٣١].

"رَبُّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا وَرَبُّ الْمَشَارِقِ"[١٣٢].

تعكس الآيات القرآنية مفهوماً واسعاً للفضاء بكيفية ضمنية ذا دلالة ذهنية واضحة ، فالألفاظ (السموات ، الأرض ، بينهما ، تحت الثرى ، المشرق ، المغرب ، المشارق) هي معطيات واسعة وشاملة تحتوي الأماكن وتجسد مفهوم الفضاء بمستوى روحي تشكل فيه الظواهر الاستعارية التي تتوزعها هذه الألفاظ . وقد فسر الرازي الآية الأولى بأن المقصود منها "ذكر الدلالة على وجود الخالق وتقديره للأجرام السماوية بمقادير معينة ، وهي وقوع كل منها في حيز معين من الفضاء"[١٣٣].

الإشكاليات الجمالية لمصطلح الفضاء

قبل الولوج إلى تفاصيل الفضاء على مستوى البنية والعلاقات النصية ، يفترض أن نميز بين (الحيز والمكان والفضاء) جرياً وراء الدقة والمفهومية إذ اختلف استخدام مصطلح الفضاء في الدراسات النقدية العربية الحديثة من باحث إلى آخر ، فيرد مرة بلفظ الحيّز وأخرى بلفظ المكان وثالثة بلفظ الفضاء ، وأولى الباحثين في هذا المجال الناقدة (سيزا قاسم) التي مهدت سبيل المعرفة النظرية والممارسات التطبيقية بنشرها بحوث عن الفضاء ، ويتسع الفضاء ليشمل أو يمثل المكان أو الحيّز ، والحيّز مصطلح استخدمه (عبد الملك مرتاض) بدل مصطلح الفضاء عندما بحث إشكالية الفضاء في القصة الجزائرية[١٣٤]. وثمَّ من النقاد تداول مصطلح المكان والبعض الآخر استعمل مصطلح الفضاء ، وإذا كان الانشغال المركزي في دراستنا هذه هو البحث في مصطلح الفضاء والكشف عن دلالاته في النص المسرحي ، فثمة مطلب ابستمولوجي متعين الاستجابة له إلا وهو التمييز بين مصطلح الفضاء ومصطلح المكان وضبط الحدود بين هذين المصطلحين يؤدي إلى اكتشاف بعض الجوانب المستترة في تحليل النصوص المسرحية ، وفي الحقيقة أن التمييز بين المكان والفضاء ينطلق من قانون رياضي عام : الفضاء أكبر من المكان فهو ينطوي على المكان ويتشكل ويمتلئ به .

يوجد في اللغة الإنكليزية مستويين من المكان : المستوى الأول (Placea˚) وتعني الموضع الذي يقع فيه الحدث[١٣٥] ، وهو يقابل في العربية لفظ (مكان) على وزن (مَفْعَل) وهو يدل هنا على

---

[١٣١] القرآن الكريم : سورة الشعراء ، الآية (٢٨).
[١٣٢] القرآن الكريم : سورة الصافات ، الآية (٥).
[١٣٣] الرازي : فخر الدين محمد بن عمر ، مفاتيح الغيب ، ط١ ، مصر : المطبعة الخيرية ، ١٣٠٨هـ ، ص٦.
[١٣٤] ينظر : مرتاض ، عبد الملك ، القصة الجزائرية ، ط١ ، الجزائر : المؤسسة الوطنية للكتاب ، ١٩٩٠ ، ص٩٩.
[١٣٥] بعلبكي ، منير ، مصدر سابق ، ص٦٩٤ .

"الحيز أو الوعاء الذي يقع فيه الفعل"[١٣٦] . والمستوى الثاني (Space) وهو "الفراغ (الفضاء الخارجي) المحيط بالمادة والمكان"[١٣٧] وهو يقابل في العربية لفظ (المكان) الذي استعمله الفلاسفة المسلمون للدلالة على الحيز مجرداً عن الشيء الذي يحتله ويجسده كمفهوم قائم بذاته مستقل عن محتواه . وهو يقابل باللاتينية لفظ (Spatium) التي تعني الامتداد اللامحدود الذي يحوي كل الامتدادات الجزئية المحدودة والتي اشتق منها الفرنسيون لفظ (Espace) والانكليز لفظ(Spacea)[١٣٨].

وبناءاً على ذلك يعد المكان الشيء الجوهري والأساس لتكوّن الفضاء "أن المكان منفصل عن الفضاء ، وأنه سبب في وضع الفضاء ، أي أن الفضاء بحاجة على الدوام للمكان"[١٣٩] وتأتي الأمكنة لتجد لها حيزاً في الفضاء الأمكنة جزر في الفضاء ، جواهر ، أفراد، أكوان صغرى منفصلة وأن كل مكان هو مصدر أفق لأمكنة أخرى ، نقطة النبع لسلسلة من المجاري الممكنة مروراً بمناطق أكثر أو أقل تحديداً. ويمثل المكان وسطاً مثالياً ذا طابع خارجي يقوم بتحديد موضع أو محل إدراكنا ، وهو يحتوي على كل الامتدادات المتناهية ، وهو نظام تساوق الأشياء في الوجود ومعيتها الحضورية في تلاصق وممارسة وتجاور وتقارن ، وعلى هذا النحو يتمثل الفرق بينه وبين الفضاء ، فالفضاء يفوق كثيراً مجرد الإشارة إلى المكان ، ويكوّن المكان الجزء الرئيس منه وهو مفهوم فلسفي ينبع من داخل النص ويعكس واقع خارجي معلناً الحيز الزمكاني الذي تتمظهر فيه الشخصيات والأشياء متلبسة الأحداث تبعاً لعوامل عدة تتصل بالرؤية الفلسفية وبنوعية الجنس الأدبي[١٤٠]. وعليه يكون الفضاء أوسع وأعم وأشمل من المكان الذي يجسد ويومئ بالبعد الجغرافي فهو "ليس المكان الذي تجري فيه المغامرة المحكية فحسب ولكنه أيضاً أحد العناصر الفاعلة في تلك المغامرة نفسها"[١٤١] وهو تمثل ذهني متخيل في ذهن المتلقي قائماً بذاته يؤسسه فضاء جغرافي محدد ومضبوط يعتمد على سعة مخيلة الكاتب ويؤدي دوراً رئيساً في تعميق دلالة الحدث وأفعال الشخصيات ويمثل مجموعة الأشياء المحيطة بنا مثل المقهى ، الشارع ، الساحة ، البيت..الخ، وأن مجموع هذه الأمكنة هو ما نطلق عليه أسم الفضاء لأن الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان ، والمكان بهذا المعنى يكون هو مكون الفضاء ، فالمقهى والمنزل والشارع والساحة كل واحد منها يعّد مكاناً محدداً تشكل بأجمعها فضاء[١٤٢].

وعلى وفق ما تقدم يستغرق الفضاء كمفهوم الأشياء المادية ويحتويها وهو بذلك مؤهل للصعيد الإجرائي لأن يعد مسطحاً مفهوماتياً يتسع لشتى أشكال المكان وأنماطه انطلاقاً من كونه أعم من المكان لأنه يشير إلى ماهو أبعد وأعمق من التحديد الجغرافي وإن كان أساسياً أنه يسمح بالبحث في فضاءات تتعدى المحدود والمجسد لمعانقة التخييلي والذهني ومختلف الصور التي تتسع مقولة الفضاء[١٤٣]. ويشكل محايثاً للعالم تنتظم فيه الكائنات والأشياء والأفعال، معياراً لقياس الوعي والعلائق الوجودية والاجتماعية والثقافية وله دور حيوي في الفهم والتفسير والقراءة النقدية فهو أداة قوية للمعرفة بوصفه

---

[١٣٦] ديفيس، ب.ك. : المكان والزمان في العالم الكوني الحديث ، ط١، ت: أدهم السمان ، بيروت : مؤسسة الرسالة ، ١٩٨١ ، ص٧.
[١٣٧] بعلبكي ، منير ، مصدر سابق ، ص٨٨٢.
[١٣٨] ديفس ،ب.ك. ، مصدر سابق ، ص٧.
[١٣٩] بنيس ، محمد : الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها ، ج٣ ، ط١ ، الدار البيضاء : دار توبقال ، ١٩٩٠ ، ص١١٢ .
[١٤٠] ينظر : البوريمي ، محمد منيب ، مصدر سابق ، ص٢١-٢٢.
[١٤١] بحراوي ، حسن ، بنية الشكل الروائي ، مصدر سابق ، ص٣١.
[١٤٢] ينظر : لحمداني ، حميد : بنية النص الروائي في منظور النقد الأدبي ، ط١ ، بيروت – الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر ، ١٩٩١ ، ص٦٣-٦٤.
[١٤٣] سعيد يقطين : قال الراوي ، ط١ ، بيروت-الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٧ ، ص٢٣٨.

دالاً ذهنياً أو مكاناً ترتسم فيه كل مسافة متخيلة فهو إطار روحي تتشكل فيه الظواهر الاستعارية التي تتوزعها الأسماء والصفات .

آثر هذا الفرق بين المكان والفضاء الباحثة على الانحياز إلى استخدام مصطلح الفضاء للدلالة على مجموع الأمكنة التي تتوزع ساحة النص والمضي قدماً في توسيع مفهومه وتدقيقه أكثر على الصعيد النقدي والإجرائي ، على حين سيقتصر استعمال المكان للدلالة على مكونات هذا الفضاء.

يعد مفهوم الفضاء مفهوم بنيوي (علائقي/سيميائي) يتكون وفق خصائص علائقية بين الأمكنة وقوى النص من زمن وشخصيات ،وأحداث ، ووجهات نظر ، أي أن الفضاء كائن علائقي لا معنى لوجوده ، ولا كينونة له إلا بشبكة العلاقات التي يرسيها مع المكونات النصية وحواره الكثيف معها ، وهذه البنية تشتغل وفق حركتين : الحركة الأولى حركة محايثة (تداخلية) تخص النص أي التموقع في البنية الفضائية ذاتها للمعرفة بكيفية انتساج عناصرها الداخلية ويمكن الكشف عنها من خلال آلية عمل التحليل في النص ، والحركة الثانية حركة عمودية تتقاطع مع الحركة الأولى ، وتتمثل بالتبادل المستمر بين النص والعالم الخارجي ، ومؤهلة للقبض عليها من خلال الكشف عن رؤى الشخصيات في علاقتها بالمكان . وإن هذه العلائقية تجعل من الفضاء مكوناً استراتيجياً يحدد وظيفة الدراما ويتحدد وظيفياً بها ، ومعنى ذلك إن الفضاء لا يكتسب دلالته ومعناه إلا من خلال اختراقات قوى النص له واختراقاته لهذه القوى في الوقت ذاته[١٤٤] لما يمتلكه من دور في وضع المكان والزمان وله أهمية كبرى في تأطير وتنظيم الأحداث ويشكل المسار الذي يسلكه تجاه الحدث وهذا التلازم في العلاقة بين الفضاء والحدث هو الذي يقرر الاتجاه الذي يأخذه الحدث لتشييد حواره ومن ثم يصبح التنظيم الدرامي للحدث هو إحدى المهام الرئيسة للفضاء[١٤٥] .

تستند دراسة مفهوم الفضاء على دراسة المفاهيم (المكان ، الزمان ، الحدث ، الشخصية) دراسة شاملة واكتشاف تأثيرها فيه على أساس إن "الزمان والمكان فكرتان متعانقتان أبداً ، ويعبر عن عنصر التفاعل بينهما (بالحدث) وإذا جمع بينهما في تصور واحد تولد مفهوم جديد يطلق عليه أسم الزمكان"[١٤٦]، ودراسة الفضاء مفهوماً لا تنفصل عن ذلك ، وعلى هذا يكون المكان والزمان والحدث والشخصية رموزاً أدبية تعمل كمؤشرات للكشف عن الطبقة الاجتماعية والوضع الاقتصادي والسياسي وهي مفاهيم عامة تشكل النسق المرجعي للفضاء في النص المسرحي "الفضاء أداء يشتمل على المكان والزمان لاكما هما في الواقع ولكن كما يتحققان داخل النص مخلوقين ومحورين من لدن الكاتب ، ومسهمين في تخصيص واقع النص ، وفي نسيج نكهته الميزة"[١٤٧]. وهو ما يحتم قراءة النص قراءة تستحضر شواهد النص وبنياته وتفكيكه والبحث في داخله عن بنية شاملة ذات دلالة وبموازاة عملية التفكيك هذه لابد من تفكيك البنى الذهنية المنظوية تحت بنى النص ومحاولة قراءة الأسئلة المضمرة من خلال الأسئلة الظاهرة . ويتجسد مفهوم الفضاء ببعديه المادي والمعنوي من خلال المكان والزمان وما يوحيان به فضلاً عن قدرة الكاتب في استيعاب وتشكيل (مكان-زمان) لمادته وتعبيره عن قضايا معينة تثري النص معمقاً لوجوده وحضوره وفعله "أن علامات الزمان لا تمنح دلالاتها إلا في المكان ، المكان

---

[١٤٤] ينظر : خالد ، خالد حسين ، مصدر سابق ، ص٨٥-٩٣.
[١٤٥] ينظر : بحراوي ، حسن : بنية الشكل الروائي ، مصدر سابق ، ص٢٩-٣٠.
[١٤٦] صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، بيروت : دار الكتاب اللبناني ، ١٩٧٣ ، ٤١٣/٢.
[١٤٧] جنداري ، ابراهيم : الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا ، ط٢ ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠١ ، ص٢٥.

لايدرك إلا في سياق الزمان ، وبينهما يتنامى العالم المأخوذ من النص .. في بعديه المادي والمعنوي"[١٤٨]. ويمتلك الفضاء دوراً دلالياً في بناء النص المسرحي وارتباط عناصر النص بروابط بنائية تحدد مسيرته داخل البناء الدرامي من خلال علاقات ووظائف متعددة ووشائج تتشكل من الكلمات ليتكوّن فضاء متخيلاً يعتمد اللغة التي تتضمن جميع التصورات والمشاعر الفضائية ، وإن بنية النص المسرحي لا يمكن أن تتحقق دون مرتكزات مكانية يدل على الوعي والثقافة والسلوك والدوافع والاتجاهات، ومادام المكان اختصاراً لكل هذه القيم الجوهرية في النص المسرحي فلابد من البحث فيه استجابةً لمطلب صلته بالفضاء عبر قنوات معرفية تخدم بناء الفضاء المتخيل في النص المسرحي ، فلا يبنى الفضاء في علاقته بالمكان بوصفه مبنى ثقافياً واجتماعياً ويتصل اتصالاً مباشراً بالفضاء فحسب بل ومن العلاقات المكانية بعناصر النص المسرحي الأُخر مشكلة كلية فضاء النص المسرحي.

عناصر مكونات الفضاء

المكان :

أن الغاية المتوخاة من إجراء حوار بين الفضاء والمكان ، والمكان والزمن هو التأكيد على الوظيفة البنيوية/العلائقية الكائنة بين مكونات النص عموماً بين الفضاء والمكان ، والمكان والزمن على وجه الخصوص ، ورصد كيفيات هذا الحوار ودلالاته وعمليات التداخل والاندماج بينهم ، وذلك لأن المكان بعداً من أبعاد الفضاء ، وكذلك الزمن والمعنى فما لهما إلا بالانخراط في الظاهرة الفضائية.

لايعد المكان بعداً مرافقاً للوجود الإنساني فحسب بل أنه بعد جمالي يدخل في صميم العملية الفنية والإبداعية ويمتلك بعداً فلسفياً يحمل خصائص معينة تميزه عن غيره من المفاهيم الأخرى مثل الحركة والزمان والتناهي واللامتناهي والجسم الطبيعي ، فقد نظر القدماء إلى المكان نظرة لاتخلو من الطابع الميثولوجي[١٤٩].

ويحتل المكان مكانة كبيرة في الفنون الأدبية ، فهو ليس مكاناً موضوعياً أو واقعياً بل هو مكان ذاتي ، وقد اهتم دارسو الأدب بالمكان وعنوا به عناية فائقة فهو "الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه"[١٥٠]، فهو أكثر التصاقاً بحياة الإنسان حيث يمكن أن يدركه الإنسان إدراكاً حسياً ، يبدأ بخبرة الإنسان بجسده هذا الجسد هو (المكان) –أو لنقل بعبارة أخرى (مكمن)- القوى النفسية والعقلية والعاطفية والحيوانية للكائن الحي[١٥١] .

يشكل المكان عنصراً مهماً من عناصر البناء الفني لايقتصر على الأبعاد الهندسية والحجوم فحسب بل يعد "الوعاء الذي تزداد قيمته كلما كان متداخلاً في العمل الفني"[١٥٢] فهو القاعدة الموضوعية

---

[١٤٨] المصدر نفسه ، ص٢٥.
[١٤٩] ينظر : العبيدي ، حسن مجيد : نظرية المكان في فلسفة ابن سينا ، ط١ ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٧ ،ص١٨.
[١٥٠] النصير ، ياسين : الرواية والمكان ، الموسوعة الصغيرة ١٩٥ ، بغداد ، دار الجاحظ للنشر ، ١٩٨٦ ، ص١٧.
[١٥١] ينظر: جماعة من الباحثين : جماليات المكان ، مصدر سابق ، ص٥٩.
[١٥٢] النصير ، ياسين ، مصدر سابق ، ص١٧.

المحسوسة التي تحتوي الظواهر والأفعال والسلوكيات ، وهو إطار شامل لمجمل العناصر والصفات والأنواع والحالات والأوضاع التي تجعل من المكان دالاً ومؤثراً وذا عمق تعبيري ، وتنطلق معرفة الإنسان بالمكان من أن يختبره ويعيش فيه ، ففهم المكان قائم على الخبرة والتجربة وبذلك يصبح إطاراً للأشياء والأجسام فالإنسان يبني موقعه الخاص (مكتب ، غرفة ، كوخ ، بيت) وكلها تقع ضمن إطار المكان فتنشأ الألفة والتداخل بين ماهو ذاتي وماهو موضوعي أي الإنسان وعالمه أو مداه الجغرافي.

يخضع المكان لشروط التجربة الحضارية ومفاهيمها وخاصة في مجال الإبداع والجمال ، ويؤسس نفسه بتميز وتفرد داخل بيئة وثقافة تلك الحضارة ويكشف عن المقومات الحضارية في مجال المفاهيم والقيم الجمالية فهو قاعدة موضوعية محسوسة تحوي الظواهر والأفعال والسلوك مكوناً إطاراً يشمل مجمل العناصر والصفات والأنواع والموضوعات التي يجري إخضاعها للاشتراطات الفنية ، وهو المعطى الذي يحتوي الأماكن ويحيط بها وذو مستوى اجتماعي يرتبط بالعناصر الأخرى في تكوين النص ويحدد مناخه البيئي ليكون فضاءاً دالاً ومؤثراً وذا عمق تعبيري.

يؤكد (أفلاطون) على أن الفنان جزء من عملية متصلة يحاكي فيها المكان ويرتقي بالإحساسات المتولدة إلى مرتبة الفن باتجاه عالم المثل الذي ينشده ، فهو إزاء هذا التجلي الحسي المتنوع يتحدى الجمال الطبيعي أنه المكان الأليف الجميل الذي ينعش الروح انطلاقاً باتجاه المحاكاة حيث يبدو العمل الفني بصميمه بمثابة مرآة ، فالمكان هو ذلك الستار الذي تظهر على سطحه صورة الحقائق المنعكسة وهو شرط أساسي من خلاله تدرك المحسوسات[١٥٣]، وعده حاوياً وقابلاً للشيء[١٥٤].

وينطلق (أرسطو) من حقيقة مفادها أن أي شيء مؤلف من عدة أجزاء لايمكن أن يكون جميلاً إلا بقدر ماتكون أجزاؤه منسقة وفقاً لنظام ، فالمكان لديه الحيز الذي نشغله ونستطيع الانتقال فيه وهو "الحد اللامتحرك المباشر الحاوي"[١٥٥] وهو "السطح الباطن المماس للجسم المحوي وهو على نوعين : خاص فلكل جسم مكان يشغله ، ومشترك فيه جسمان أو أكثر"[١٥٦].

وتأثر الفلاسفة المسلمون بالفلسفة اليونانية ، فحذا الكندي والفارابي وأخوان الصفا وأبو حيان التوحيدي حذو أرسطو بأفكاره للخلاء فهو شيء لايمكن إدراكه بالعقل حسب ما جاء في الموسوعة الفلسفية العربية [١٥٧]، والمكان لديهم النهاية المحيطة بالجسم حيث يلتقي كلاً من المحيط والمحيط به"[١٥٨]. أما أبو بكر الرازي فيرى في المكان بأنه "مطلق ومضاف ، المطلق يمثله بالوعاء فلا يرتبط

---

[١٥٣] ينظر: أفلاطون : جمهورية أفلاطون ، ت: زكريا فؤاد ، القاهرة : دار الكاتب العربي ، ١٩٦٩ ، ص٢٥. وللمزيد ينظر :
١. أبو ريان ، محمد علي : تاريخ الفكر الفلسفي الفلسفة اليونانية من طاليس إلى أفلاطون ، ط٢ ، القاهرة : الدار القومية للطباعة ، ١٩٩٥ ، ص٢٠٣ .
٢. هويسمان ، دني ، علم الجمال ت: ظافر محسن ، ط٤ ، بيروت : منشورات عويدات ، ١٩٨٣ ، ص٢٧.

[١٥٤] ينظر : بدوي ، عبد الرحمن : مدخل جديد إلى الفلسفة ، الكويت ، ١٩٧٥ ، ص١٩٦.

[١٥٥] بدوي ، عبد الرحمن : موسوعة الفلسفة ، ط١ ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٤ ، ص١٠٩.

[١٥٦] محمد ، علي عبد المعطي : تيارات فلسفية معاصرة ، مصر-الإسكندرية : دار المعرفة الجامعية ، ١٩٨٤ ، ص٢٩٠.

[١٥٧] ينظر: ×××× ، الموسوعة الفلسفية العربية ، ط١ ، بيروت : معهد الإنماء العربي ، ١٩٨٦ ، ص٧٨٠.

[١٥٨] الكندي : رسائل الكندي الفلسفية ، ت: محمد عبد الهادي أبو ريدة ، القاهرة ، دار الفكر العربي ، ١٩٥٠، ص١٦٧ .وكذلك ينظر :
١. الفارابي ، أبو نصر الفارابي : كتاب الحروف ، ت: محسن مهدي ، بيروت ، ١٩٦٩ ، ٩٩/٨
٢. التوحيدي ، ابو حيان : المقابسات ، حققه وقدم له: محمد توفيق حسين ، بغداد :مطبعة الرشاد، ١٩٧٠،ص٣٦٤.

وجوده بوجود المتمكن فهو يتلك خاصية البقاء ، أما المضاف فيرتبط وجوده بوجود من فيه"[١٥٩]، ويرى الحسن بن الهيثم في المكان بأنه "السطح الباطن من الجسم الحاوي المماس للسطح الظاهر من الجسم المحوي،...، وهو الفراغ المتوهم الذي يشغله الجسم وينفذ فيه أبعاده"[١٦٠].

يوحد (ديكارت) بين مفاهيم المادة والامتداد والمكان[١٦١]، ويحده بأنه "الممتد في الأبعاد الثلاثة"[١٦٢].

ويقف (باشلار) في كتابه (جماليات المكان) بدراسة المكان ويصفه بأنه ظاهرة إبداعية ويصب اهتمامه على علاقة المكان بفلسفة الفن والجمال فالمكان لديه يتصل بجوهر العمل الفني الصورة الفنية التي تبعث فينا ذكريات الطفولة[١٦٣] ووضع الخيال ديناميته الخاصة في إلغاء موضوعية الظاهرة المكانية كظاهرة هندسية فـ" المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لايمكن أن يبقى مكاناً لامبالياً ، ذا أبعاد هندسية وحسب ، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط ، بل بكل ما في الخيال من تميز[١٦٤]. حيث يتم الوعي به بصورة مباشرة، فالجسد مكان وكذلك الغرفة ، الدار ، الشارع ، الحي ...، كلها أمكنة متداخلة تحيط بالإنسان حينما يتحرك أو ينظر أو يجلس فهو "أكثر التصاقاً بحياة البشر"[١٦٥]

يقسم (مول ورومير) المكان على أربعة تقسيمات حسب السلطة وهي:

١. المكان الحميم: وهو مكان أمارس فيه سلطتي
٢. مكان مقارب على المكان الحميم ولكنه يخضع إلى سلطة الغير .
٣. المكان العام وهو ملك السلطة العامة (الدولة).
٤. المكان اللامتناهي : وهو مكان لا يحوي ناساً ولايخضع لسلطة أحد[١٦٦].

أما الناقد الروسي (فلاديمر بروب) فيحدد تقسيمات المكان بثلاثة أطر هي :

١. المكان الأصل: وهو مكان مسقط الرأس ومحل العائلة .
٢. مكان عرضي : وهو المكان الذي يحدث فيه الاختبار الترشيحي.
٣. مكان الفعل : وهو المكان الذي يقع فيه الإنجاز الرئيس وهو اللامكان أي نفي للمكان بوصفه معطى ثابت[١٦٧].

---

[١٥٩] العبد ، عبد اللطيف محمد : أصول الفكر الفلسفي عند أبي بكر الرازي ، القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٧٧ ، ص١١٤.

[١٦٠] الدمرداش ، سعيد : الحسن بن الهيثم ، القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، ١٩٦٩ ،ص٤ وللمزيد ينظر : الجرجاني ، الشريف : التعريفات ، ت: أحمد مطلوب ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦ ، ص١١٩.

[١٦١] ينظر: ×××× ، الموسوعة الفلسفية ، مصدر سابق ، ص٧٨٠.

[١٦٢] العبيدي ، حسن مجيد : نظرية المكان في فلسفة ابن سينا ، ط١ ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٧ ، ص٢٠.

[١٦٣] ينظر: باشلار ، غاستون ، مصدر سابق ، ص٦.

[١٦٤] ينظر : المصدر نفسه ، ص١٠-٣٠.

[١٦٥] سيزا ، قاسم ، المكان ودلالته ، مصدر سابق ، ص٥٩.

[١٦٦] ينظر : لوتمان ، يوري ، مصدر سابق ، ص٨١-٨٥.

[١٦٧] ينظر : المرزوقي ، سمير وجميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة (تحليلاً وتطبيقاً) ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦ ، ص٥٨.

ويقسم (غريماس) المكان على :

١. المكان لأصل: وهو شبه مكان حاف تتمثل وظيفته في خلق مبررات الأسفار والأفعال ويمثل مكان مسقط رأس البطل.
٢. المكان الترشيحي الحاف : وهو المكان المجاور للمكان المركزي الذي يقع فيه الإنجاز أي الاختبار الترشيحي للبطل.
٣. اللامكان : وهو مكان الفعل المغير للذات والجوهر ولايمكن أن ينسجم في إطار معين وفيه يتجاوز البطل المهمة المكلف بها[١٦٨].

ويصنف الكاتب (غالب هلسا) المكان إلى :

١. المكان المجازي : وهو مكان افتراضي ليس له وجود مؤكد يمثل ساحة للأحداث الجارية وهو مكان سلبي خاضع لنزوات الشخصيات والأحداث فلا يعبر عن معايشته للمكان بل هو مجرد توضيح لابد منه.
٢. المكان الهندسي : هو مكان خرائطي يحوي جميع السطوح والألوان والتفاصيل ذات الطابع التقييمي .
٣. المكان المعاش : وهو مكان تجربة العمل الأدبي ، مكان يعيشه المؤلف وبعد أن ابتعد عنه أخذ يعيش فيه بالخيال فهو قادر على إثارة المكان عند القارئ[١٦٩].

ويقسم الناقد محمد برادة الأمكنة إلى :

"١. فضاءات ممكنة : يمكن إرجاعها إلى مرجع معين .

٢. فضاءات متخيلة : لا يمكن أن نعود بها إلى مرجع"[١٧٠].

ويصنف ياسين النصير الأمكنة إلى صنفين هما :

١. المكان الموضوعي : وهو المكان المغلق الذي تكون بفعل الأوضاع العامة والحياة الاجتماعية وقد يماثل المكان الاجتماعي والواقعي كالسجن والمنفى والأماكن النائية .
٢. المكان المفترض : وهو المكان المتخيل تتكون أجزاؤه بفعل تهويمات الخيال وقد يستمد خصائصه من الواقع وهو محدد وغير واضح المعالم[١٧١].

ويقسم الناقد شجاع العاني الأمكنة إلى :

١. المكان المسرحي : وهو مكان سلبي خاضع للأحداث والشخصيات وتابع لهما .
٢. المكان التاريخي : وهو مكان يتكون من العلاقة الناشئة بين الأمكنة والتاريخ ولا ينفصل عن الزمان وهو ما يسمى بـ(الزمكانية) له دور أساس في حركة الأحداث ومنح الحبكة ثراءها ودلالاتها[١٧٢].
٣. المكان الأليف : وهو المكان الذي يأتلف معه الإنسان ويترك أثراً في نفسه مثل مكان الطفولة أو الصبا أو الشباب ويحس فيه بالطمأنينة والأمن

---

[١٦٨] ينظر: المرزوقي ، وجميل شاكر ، مصدر سابق ، ص٥٨-٦٧.
[١٦٩] ينظر : هلسا ، غالب ومحمد برادة وآخرون : الرواية العربية واقع وآفاق ، بيروت : دار ابن رشد للطباعة والنشر ، ١٩٨١ ، ص٢١٧.
[١٧٠] الدرّة ، أحمد رشيد ، السردية في النقد الروائي العراقي من ١٩٨٥-١٩٩٦، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، جامعة بغداد ، كلية التربية للبنات ، ١٩٩٧ ، ص٣٢.
[١٧١] ينظر : النصير ، ياسين : الرواية والمكان ، مصدر سابق ، ص٣٠-٣٧.
[١٧٢] ينظر: العاني ، شجاع ، البناء الفني في الرواية العربية في العراق (الوصف وبناء المكان) ، مصدر سابق ، ص٣٣-٣٥ و ص٥٩-٦٠.

٤. المكان المعادي : وهو المكان الذي يرغم الإنسان على العيش فيه كالسجن والمنفى ولايشعر فيه بالطمأنينة والألفة[١٧٣].

ويميز الناقد عبد الله إبراهيم بين نوعين من الأمكنة هما:

١. المكان الآمن
٢. المكان غير الآمن[١٧٤].

وتأسيساً على ما سبق ترى الباحثة أن هذه التقسيمات جاءت نتيجة انعكاس الواقع المادي على مخيلة الكاتب ونتيجة درجة وعيه واستيعابه وتشكله مكاناً لمادته التعبيرية، فالمكان داخل أي نص يكون مكاناً متخيلاً وليس هندسياً فهو يقوم بوصف الأبعاد الهندسية للأمكنة أو قد يستنبطها من مخيلته فالمكان داخل أي نص "ليس مكاناً حقيقياً وأنما هو مكان متخيل يصاغ من ألفاظ لا من موجودات أو صور"[١٧٥]. فيكون دالاً ومؤثراً وليس مجرد عنصر لا يوحده نسق معلوم فيتحول إلى رمز يخفي المؤلف معالمه الأصلية ويحولها إلى معالم أخرى يحاول خلقها فيه ، فلا ينظر إلى المكان من حيث أنه مساحة بل ينظر إليه من حيث ما يثيره في نفسه من ذكريات ، فالمكان هو عنصر جوهري في الأعمال القصصية والمسرحية ويتميز النص المسرحي بدور جوهري للمكان ، حيث لابد من تحديد المكان والزمان لنرى دورة الفعل والظروف المحيطة به ، وهو الإطار المحدد لخصوصية اللحظة الدرامية المعالجة، فالحدث لايكون في لامكان ، أنه في مكان محدد يحدث كذا بين الشخصيات ، وهنا يكشف المكان وظيفته الأساسية في النص المسرحي ، وهي الخلفية الدرامية للنص ، حيث يشير نوع المكان إلى اختيار خاص للفضاء الذي يقصده الكاتب الدرامي من إجراء أحداثه وصراع الشخصيات عليه ، واختيار الكاتب هذا يستتبع أن ينهض وعي المتلقي معه بالحوار وبمكونات الفضاء في النص ، وقد يكون المكان تقنية مستقبلية يتجاوز بها المبدع مكانه واقعه، فيصعد إلى السماء والفضاء ، وقد ينزل إلى أعماق الأرض والبحار ليبث الرمز ، فكل مكان من هذه الأمكنة يحمل دلالاته وسياقاته[١٧٦] ليكون فضاء دالاً من خلال التعرف على الوظيفة التقنية والدرامية وفقاً لتصورات النص المطروحة القادرة على أن تجعل من المكان بطلاً درامياً ، إذ يسعى الكاتب الدرامي إلى بناء المكان في نصه ليتسنى له تقديم الشخصيات بوصفها كائنات حية والأحداث بوصفها حقائق ، وقد يسترسل في وصف المكان لإعطائه سمة الواقعية وقد يتبنى المكان على أساس من التخيل المحض ، لكنه لايكتسب ملامحه وأهميته بل وديمومته ما لم يتماثل بدرجة أو بأخرى مع العالم خارج النص فضلاً عن كون المكان "يوصل الإحساس بمغزى الحياة ، ويضاعف التأكيد على تواصلها وامتدادها"[١٧٧]. ويرتبط المكان بسلسلة من العناصر المتصلة به من زمن وأحداث وشخصيات وتتآلف هذه العناصر لتنتج الفضاء الذي يطرح شبكة من الدلالات.

الزمن :

---

[١٧٣] ينظر : النصير ، ياسين ، مصدر سابق ، ص٩٩ و ص١٢٩.
[١٧٤] ينظر : إبراهيم ، عبدالله : البناء الفني لرواية الحرب في العراق ، مصدر سابق ، ١٣٩-١٤٠.
[١٧٥] النصير ، ياسين : إشكالية المكان في النص الأدبي ، مصدر سابق ، ص١٥٥ ، وللمزيد ينظر : النصير ياسين : الرواية والمكان ، مصدر سابق ، ص٢٧.
[١٧٦] ينظر : جماعة من الباحثين : جماليات المكان ، مصدر سابق ، ص٢١-٣١.
[١٧٧] إبراهيم ، عبدالله : البناء الفني لرواية الحرب في العراق ، مصدر سابق ، ص١٢٧.

لايمكن الإحالة إلى الزمن مرجعياً ، فلا مرجع له وأنما يوجد الزمن على مستوى المفهوم واللغة ومن الصعوبة الإمساك به كما يجري عادة للمكان ، ومن هنا يظهر الاختلاف بين طرائق إدراكه والوعي به وطرائق إدراك المكان ، إذ يدرك الزمان عن طريق فعله في الأشياء ، فيوماً بعد يوم يتغير الكائن الإنساني حيث تموت خلاياه ويندفع باتجاه النهاية المحتومة ، عندئذ ينتهي زمنه ، وتبدأ سطوة المكان (القبر) حيث سطوة الصمت الأبدي ، فالزمن ظاهر متعالية ، يؤثَّر ولا يرى ، يفعل ولايمسك به . بيد أن الذي يخفف من حيرة الإنسان تجاه وطأة الزمن ورعبه اللانهائي هو الحركة التي تواكبه وتتجلى من خلالها فعالياته "إذا كان المكان يرتبط بذهن البشر بالفراغ ، فإن الزمان يجسد الحركة والنشاط الدائبين"[١٧٨] إلا أن هذه الحركة تتبدى من خلال المكان ، فالمكان يمكّن الزمن وبه يتزمّن. وقبل الخوض في مقاربة الزمان من المكان لابد من التعرف أولاً على ماهية الزمن .

يرتبط مفهوم الزمن منذ التصورات الأولى بالوجود وحاول الإنسان طيلة العصور المتعاقبة السيطرة على ما حوله من حوادث حيث الكواكب تبزغ وتأفل والرياح والأمطار في دورة حياة متكررة وتعاقب الليل والنهار وحركة القمر ، فوقفت الفلسفة بوصفها واحدة من العلوم المعنية بالبحث عن حقائق الأشياء إلى جانب البحث عن الكيفية التي يسير بها هذا الوجود عبر أزمان مترابطة يجمعها في النهاية زمن واحد ، فدخلت الظاهرة الزمنية في الفكر الفلسفي اليوناني في عوالم جديدة ، حيث أكد (أفلاطون) في نظريته المثالية تقسيم العالم مشيراً إلى بنيته الزمنية المرتبطة بكل ما هو متحرك ، وما انعدام العالم الحسي وحركته سوى انعدام الزمن ذاته ، وربط الزمن بحركة الفلك فـ"الزمن حدث مع الفلك ، ليولدا معاً وينحلا معاً أن جرى انحلالهما يوماً ما"[١٧٩].

يرتبط الزمن عند (أرسطو) بكل ما هو محسوس وحركي في المكان ، إلى جانب إدراك الزمن بإدراك عدد الحركة الحاصلة في المكان ، لأن الزمن هو مقياس الحركة بالنسبة للتقدم والتأخر فالزمن وثيق الصلة بالحركة ، ولايمكن أن يوجد دون تغير ، والحركة تأخذ ثلاثة أشكال نوعية وكمية وموضعية وهو يعرف الزمن بأنه "نظام عددي يبين اتجاه الحركة ، فهو يبين ما يتقدم وما يتأخر"[١٨٠].

واستخدم العرب كلمات عدة تدل على الزمن مثل : (وقت ، زمان ، قديم ، حديث ، دهر ، أزلي ، حين ، آن)• ، وأن عملية تحري معاني هذه الكلمات لغوياً ليس من أهداف البحث ، إلا أن المفسرون يجدونها ذات صلة كبيرة بتعريف الزمن وسنتناول بنية الزمن في نظرياتهم الفلسفية ، فالفارابي يؤمن ببنية الزمن اللامتناهي ويقول إن هناك زمانيين ، زمن أولي ينتهي ويفنى ليبدأ زمن ثانٍ هو الزمن الأزلي[١٨١]. أما تصور ابن سينا للزمن وبنيته فهو تصور أرسطي ، وقد بحث ذلك في طبيعيات

---

[١٧٨] ديفيز ،ب.س. : المفهوم الحديث للمكان والزمان ، ط١ ، ت: السيد عطا ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٦ ، ص١١.

[١٧٩] أرسطوطاليس : علم الطبيعة ، ت: أحمد لطفي السيد ، القاهرة : مطبعة دار الكتب المصرية ، ١٩٣٥، ص٢١١.

[١٨٠] المصدر نفسه ، ص٢١١.

• هي كلمات تدل على مدة أو وقت طويل أو قصير وقد تدل على مايجري في الأوقات من أحداث وأفعال أو قوى بها يتم الفعل ، على سبيل المثال ، كلمة (أبد) في صيغة ظرف الزمان الدال على الامتداد الزماني في المستقبل ، وكلمة (حين) بمعنى قسم من الدهر . للمزيد ينظر: الآلوسي ، حسام الدين : الزمن في الفكر الديني والفلسفي القديم ، مجلة عالم الفكر ، المجلد الثامن ، العدد(٢) ، وزارة الإعلام ، الكويت ، ١٩٧٧ ، ص١٣٧.

[١٨١] ينظر: كوربان ، هنري : تاريخ الفلسفة الإسلامية منذ الينابيع حتى وفاة ابن رشد ١١٩٨ ، بيروت : منشورات عويدات ،ب.ت ، ص٢٥٠.

(الشفاء) وفي (النجاة) ، وأهتم بالمستقبل من خلال مراتب المعرفة "معرفة المبادئ الأولى (المقدمات) ، ومعرفة المعاني المجردة ، وأخبر المعرفة بإشراق من الله كمعرفة المستقبل مثلاً"[١٨٢]، وانحاز أبن رشد إلى الأرسطية في مفهومه للزمن أكثر من ابن سينا فهو يراه قديماً وأزلياً إذ يقول "أن الآن من الزمان بمنزلة النقطة من الخط ، كما أن النقطة مبدأ ونهاية لجزئي الخط كذلك الآن مبدأ ونهاية لجزئي الماضي والمستقبل"[١٨٣]، ويشير إلى وجود آنيين زمنيين الآن المتقدم ، والآن المتأخر ، ويعد كل زمن متأخر هو بنية زمنية لم تتحقق بعد إلا بعد أن يتحرك الزمن المتقدم ، ولايتم ذلك إلا بالحركة المستمرة إذ يقول "عند النوم المستغرق أما أن يصل الآن المتقدم بالمتأخر وأما أن يعتقد في الزمان بخلاف ما يعتري المرضى الذين يسهرون فإنهم يستطيلون الليل"[١٨٤]، وكما أشار إلى أن الزمن الكيفي لايقبل الكم والعدد وأنما يتحدد وفق ظروفه ومناسبته ومقاييسه.

وتأسيساً على ما تقدم ترى الباحثة إن التصورات الفلسفية الإسلامية ما هي إلا تأكيد على اهتمامها بمصير الإنسان ، بهدف الوصول إلى موقف موحد من مصير العالم "موقف نفسي وفكري ووجودي ، بل موقف عام من العالم يشمل الحياة والسلوك والمصير"[١٨٥]. وهذا الموقف هو نتاج التساؤلات المتراكمة عن الله والطبيعة والإنسان بوصفها أركان الموقف الفلسفي فضلاً عن التساؤلات الأزلية عن الوجود ، بدايته ومصيره.

تزعم (ريينه ديكارت) الفلسفة الحديثة بادئاً فلسفته بالشك كوسيلة لبلوغ اليقين فبدأ مذهبه العقلي في عصر الثورة العلمية ، أنه يشك ، يفكر ، فهو موجود ويقرر وفق نظريته إزاء الوجود "أن العالم وفق هذا المفهوم يكون الزمن غير محدود فهو مؤمن بالخلق المستمر واستمرارية الوجود فالزمن يكون مطلقاً"[١٨٦].

ظهرت فلسفة (كانت) النقدية لتجمع بين المذهب الحسي والمذهب العقلي فأعلن عن موقفه إزاء العالم بأنه سلسلة لانهائية من الأحداث ، كل حدث فيه يمثل جزءً من تاريخ هذا العالم فيقول " إن العالم نفسه لايمكن أن يكون له بداية وهو بالتالي لامتناه بالنظر إلى الزمن الماضي"[١٨٧]. وقع (كانت) في تناقض ملموس فيما يتعلق بخلود النفس وعالم الغيبيات التي سوف يحتويها ، وانتهى في (نقد العقل العلمي الخالص) فقبل ما رفضه في نقد العقل النظري الخالص كمسلمات ضرورية للإيمان والسلوك الأخلاقي[١٨٨]، لأن نشوء الإدراك الحسي لدى (كانت) كوسيلة للمعرفة لجأ إلى الانطباعات الحسية تجاه الوجود بوصفها مصدراً للمعرفة .

يركز (هيجل) على الحاضر كبعد من أبعاد الزمن يحمل في طياته المستقبل ويصفه بأنه نتيجة الماضي وصادر عنه ويعد الحاضر أهم لحظات الزمن "في وسع المرء أن يقول أن الزمن بالمعنى الإيجابي : إن الحاضر هو وحده الموجود ، أما قبل وبعد فغير موجدين ، ولكن الحاضر العيني هو

---

[١٨٢] برهية ، أميل : العصر الوسيط والنهضة ، ج٣ من تاريخ الفلسفة اليونانية ، ت: جورج طرابيشي ،ط١ ، بيروت : دار الطلية ، ١٩٨٢ ، ص١٢٥.
[١٨٣] ابن رشد : السماع الطبيعي ، بغداد: مطبعة دار المعارف ، ١٩٧٠ ، ص٤٢.
[١٨٤] المصدر نفسه ، ص٤٧.
[١٨٥] الجابري ، محمد عايد ، بنية العقل العربي ، ط٢ ، بيروت : مركز دراسات الوحدة العربية ، ١٩٨٧ ، ص٢٥٥.
[١٨٦] محمد ، علي عبد المعطي : قضايا الفلسفة العامة ومباحثها ، القاهرة : دار المعرفة الجامعية في الإسكندرية ، ١٩٨٣ ، ص٣٩.
[١٨٧] كانت ، عمانؤيل : نقد العقل المحض ، ت: موسى وهبة ، بيروت : مركز الإنماء القومي ، ب.ت ، ص٢٢٧.
[١٨٨] محمد ، علي عبد المعطي ، مصدر سابق ، ص٢٧.

نتيجة الماضي وحامل المستقبل ، والحاضر الحقيقي هو إذن بهذه الأبدية"[١٨٩] مؤكداً أن الزمن بالنسبة للإنسان هو وجوده وإدراك للتغيير الذي يحدث فيه فهو نمط من إنجاز ذي دلالة وصفية متطورة.

تبدأ نظرية (هنري برجسون) الفلسفية عن الوجود بالتساؤلات الآتية "من أين أتينا ، وماذا ، نحن ، وإلى أين ذاهبون"[١٩٠] منطلقاً في تساؤلاته هذه من "أننا لا نستطيع أن نتكلم عن واقع يدوم من غير أن نتكلم عن وجدان يستوعبه "[١٩١]، ويقسم الزمن إلى : الزمن النسبي بالمعنى الرياضي ، والزمن النسبي بالمعنى الإنساني ، فالحقب الزمنية قد تبدو أطول أو أقصر من حقيقتها على وفق الشروط المحيطة بها وقد عبرت اللغة عن هذه الحالات بمصطلحات مثل (الوقت يطير) و (الوقت ساكن)[١٩٢]. ورفض برجسون إضفاء المكانية على الزمن لأنه يعود إلى "حرمان الزمان من طابعه الحقيقي والقضاء على أصالته وحيويته التي تتمثل في ديمومة خالصة لايخالطها أي امتداد مكاني ، بواسطة الحدس"[١٩٣] وبهذا يكون قد عدّ الحياة في جوهرها صيرورة وخلق مستمر مرتبطة ببنية زمنية ديمومة لانهائية والحقيقة الوحيدة المطلقة التي ندركها هي تلك التي ندركها بواسطة الحدس وهي ذاتنا المستمرة في الزمان الذي ندركه بالحدس الباطني . وفق تلك الأفكار حصر (برجسون) اهتمامه بالزمن وتحديداً بفكرة الديمومة الزمنية أو الصيرورة بوصفها انسياباً زمنياً دون توقف وبلا تعقيد زمني للأحداث والمتغيرات والتتابعات المتعددة ، فالديمومة تعني "نختبر الزمن كانسياب أو سيلان مستمر ، فلا يتميز اختيار الزمن باللحظات المتتابعة والتغيرات المتعددة فحسب ، بل كل شيء يدوم عبر التتابع والتغير"[١٩٤]. ويقترب الزمن عنده من الزمن النفسي الذي يقترب بدوره من المفهوم الأدبي لأن كلاً منهما يعتمد على الحالات الشعورية والنفسية إذ يرتكز الأدب على الزمن النفسي لأنه زمن باطني متدفق يشكل الجانب الغامض من التجربة الشعورية وهذا ما يقابل الخبرة الذاتية للفرد ، ويرتبط الزمن النفسي بالوجود الذهني الذي يعبر عن الذات الشاعرة الأصيلة والمعبرة عن الواقع[١٩٥].

أما (جورج لوكاتش) فيستقي مفهومه للزمن من طروحات (هيجل وبرجسون) فالزمن في نظره هو "امتلاك الحياة حتى وأن يكون إلغاء لها ، وبإلغائه لها ، يكون إلغاء الزمن ذاته"[١٩٦] فهو يرى أن الزمن هو عملية انحطاط متواصلة وشاسعة تقف بين الإنسان والمطلق ذات طبيعة ديالكتيكية يحافظ باستمرار على علاقته المركبة والمتعقلة بالقيم الأصلية"[١٩٧]. وعدّ (لوكاتش) زمن الملحمة زمناً ساكناً ، لايقف بواقعيته ولايمتلك ديمومة فعلية لأن الزمن لايمس البشر ولا المصائر وظيفته الوحيدة هو تعبيره عن عظمة مشروع ما، ففي القصة أو الرواية أو النص يرتبط الزمن بالشكل[١٩٨].

---

[١٨٩] بدوي ، عبد الرحمن : الزمن الوجودي ، ط٣ ، بيروت : دار الثقافة ، ١٩٧٣ ، ص٢٠.
[١٩٠] كريسون ، اندريه : برغسون حياته وفلسفته ، ت: بنية صفر ، ط١ ، بيروت : منشورات عويدات ، ١٩٦٢، ص١١٦.
[١٩١] ويليم .ت.نون : الأدب الحديث والإحساس بالزمن ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد(٢) ، بغداد ، ١٩٨٨ ، ص١٣٩.
[١٩٢] ينظر : كايلان ، روبرت .ت : الأرض اليباب _أليوت ، ت: يوسف اليوسف ، مجلة الآداب الأجنبية ، العدد (٤)، دمشق ، ١٩٧٥ ، ص٣٧.
[١٩٣] الآلوسي ، حسام الدين ، مصدر سابق ، ص١٠٥.
[١٩٤] ميرهوف ، هانز : الزمن في الأدب ،ت: أسعد مرزوق ، القاهرة : مؤسسة سجل العرب ، ١٩٧٢ ، ص١٦.
[١٩٥] ينظر : سويرتي ، محمد : النقد البنيوي والنص الروائي ، ط١ ، المغرب : مطبعة أفريقيا الشرق ، ١٩٩١ ، ص١٠.
[١٩٦] لوكاتش ، جورج : نظرية الرواية ، ت: الحسين سحبان ، المغرب-الدار البيضاء : مطبعة النجاح الجديدة، ١٩٨٨ ، ص١١٨.
[١٩٧] المصدر نفسه ، ص١٢٠.
[١٩٨] ينظر ، المصدر نفسه ، ص١١٦-١١٧.

تلخص الباحثة مما سبق إلى أن الزمن مفهوم فلسفي التفت حوله الآراء وفق مفاهيم ونظريات أساسية قائمة ضمن عمليات طرح التساؤلات حول الوجود وكيفية ارتباطه بمفهوم الزمن الذي تتحرك الموجودات من خلاله ، فبعضهم ربط الزمن بالصيرورة والحركة ضمن الوجود نفسه ، وآخر ربط الزمن بالمكان ضمن عداد حركي ، ورأي آخر أن الزمن مفاده الامتداد اللانهائي كونه صادراً من مبدأ أو جسد وهو الفيض الإلهي وإلى آخره من الآراء ويظل الصراع الزمني واضحاً على مر العصور وفي مختلف الأمكنة وجميع هذه الآراء لاتخرج عن كون الزمن يتألف من ضربين:

"الأول : يتألف الزمن من ماضٍ وحاضر ومستقبل.

الثاني: يتألف الزمن من ساعات وأيام وأسابيع وشهور وفصول وسنين"[١٩٩].

وعليه يكون مفهوم الزمن مستقلاً عن الخبرة الشخصية ومطابقاً لتركيب موضوعي موجود في الطبيعة نابع من خلفية ذاتية للخبرة الإنسانية ، ولايمكن مقاربته مجرداً بعيداً عن المكان خصوصاً بعد أن نسفت الحركة النسبية الأطر المعرفية التي كانت قد تشكلت وفق منظومة نيوتن الفلسفية عن الزمكان المطلق فجاء آنشتين بفكرة المكان ذي الأبعاد الأربعة ليحدث ارتباطاً وثيقاً بين الحدين ، فحضور أحدهما يستدعي بالضرورة حضور الآخر . وبدأت أطر معرفية جديدة تنمو وتؤسس في الخطاب الفلسفي والعلمي "جاءت ثورة النسبية فزلزلت بشدة المفاهيم الراسخة في أعماق وعينا ومداركنا بشأن المكان والزمان"[٢٠٠] وبذلك يمكن القول أن تصوراتنا عن الزمكان وبالتالي الصورة التي نكونها عن العالم تتساوق وصيرورات الرؤية العلمية وتحولاتها المستمرة وعلى هذا الأساس عدّ الزمان بعداً من أبعاد الظاهرة المكانية ، فتعيين الشيء يفترض تحديده على مستويين : الموقع المكاني الذي يشغله الجسم (النقطة المادية) ، واللحظة الزمنية المحددة . ومجرد الحديث عن مكان معين فالبرهة الزمنية تكون مرافقة له وهكذا فالأحداث المسرحية تتخذ من المتصل الزمكاني فضاء لتحققها.

خرج الناقد الروسي (ميخائيل باختين ١٨٩٥-١٩٧٥) من العلاقة الجدلية بين الزمان والمكان بمفهوم الكرونوتوب •CHronotope الذي يمثل "مجموع خصائص الزمن والفضاء داخل كل جنس أدبي"[٢٠١]، وهو يرى إن الميزة الجوهرية في نظرية الأدب هو التعايش والتفاعل مع الزمن الذي يتحدد بالتجربة والممارسة والمعرفة وفرق بين الملحمة القديمة التي تتميز بزمنها البطولي المتباعد الذي يتيح رؤية الماضي في ضوء المستقبل ، وبين النصوص الأدبية الحديثة التي تتعامل مع الماضي كما لو كان

---

[١٩٩] الصائغ ، عبد الإله : الزمن عند شعراء العرب قبل الإسلام ،ط٢ ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦ ،ص٧٩.

[٢٠٠] ديفيز ، ب.س. ، مصدر سابق ، ص٥٩.

• الكرونوتوب Chronoto: تقوم البحوث المعاصرة على دمج الزمان والمكان في مفهوم واحد هو (الزمكان الفضائي) ، وهو ما أسماه (باختين) بـ(الكرونوتوب Chronotope) ، وهو مركب (زماني/مكاني)، استعاره باختين من عالم الرياضيات حيث قدم المصطلح استناداً إلى نظرية (أنشتاين النسبية).

للمزيد ينظر المصادر الآتية :

١. تودروف ، تزفيتان ، المبدأ الحواري . دراسة في فكر ميخائيل باختين ، ت: فخري صالح ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٢ ، ص١٤.
٢. إبراهيم ، علي ، الزمان والمكان في روايات غائب طعمة فرمان ، دمشق : الأهالي للطباعة والنشر، ٢٠٠٢ ، ص٩٩ .
٣. برنس ، جيرالد ، قاموس السرديات ، ت : السيد أمام ، القاهرة : ميريت للنشر والمعلومات ، ٢٠٠٣ ، ص٣٢-٣٣.

[٢٠١] باختين ، ميخائيل : أشكال الزمان والمكان في الرواية ، ت: يوسف الحلاق ، ط١ ، دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٩٠ ، ص١٥.

ماضيها الخاص ، فالزمن الملحمي منغلق على نفسه والزمن في النصوص الحديثة عديم الاكتمال لأنه يمتلك قابلية الانفتاح على المستقبل في أية لحظة ، ولكن الزمنيين يشتركان في كونهما ليسا زمناً بالمعنى الضيق للكلمة "فالملحمة القديمة تتميز بزمنها البطولي المتباعد ذي الطابع الخاص الذي يتيح رؤية الماضي في ضوء المستقبل ، ومايحدد الرواية عند باختين هو التجربة والمعرفة والممارسة في الزمن"[٢٠٢] ، ومع باختين أصبح بالإمكان الحديث عن الزمكان الفني في الأدب ، وقد سبقه في هذا المجال الشكلانيون الروس فعدّوا من الأوائل الذين أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب فارتكزوا على العلاقات التي تجمع الأحداث وتربط أجزاءها وليس على طبيعة الأحداث في ذاتها ، ويتم عرض الأحداث عندهم بطريقتين : إخضاع السرد لمبدأ السببية فتأتي الوقائع متسلسلة وفق منطق خاص ، أو التخلي عن الاعتبارات الزمنية بحيث تتابع الأحداث دون منطق داخلي وبذا ميزوا بين المتن الذي ينظم زمن ومنطق الأحداث التي يضمها ، والمعنى الذي يعير أهمية للقرائن الزمنية والمنطقية بقدر ما يهتم بعرض الأحداث وتقديمها للقارئ[٢٠٣].

ومن المحاولات البارزة في التعامل مع مفهوم الزمن في نظرية الأدب ماكتبه كل من (بيرس لوبوك) و (أدرين موير) اللذين أكدا أهمية الزمن في السرد ، فيفترض (لوبوك) تأمين الزمن بصيغة تسمح بتعيين مداه وتحديد الوتيرة التي يسير عليها ، أما (موير) فيربط الزمن بالموضوع الأدبي وهو متغير وغير ثابت ففي نص الشخصية يكون الزمن رياضياً منتظماً غير إنساني يتبع ازدياد أعمار الشخصيات ازدياداً حسابياً ، وفي النص التسجيلي لا يقاس الزمن بالأحداث الإنسانية على الرغم من أهميتها أنه قائم دون تغير ويظل على انتظام حركته وخصوبة أحداثه وتعدد شخصياته ، والزمن في النص الدرامي هو زمن داخلي حركته حركة الشخصيات فالتغيير والقدر والشخصيات جميعاً ترتكز في حدث واحد وبانحلال الحدث تأتي فترة يبدو فيها الزمن وكأنه قد توقف[٢٠٤] .

وأثار (رولان بارت) في كتابه (درجة الصفر للكتابة) قضية الزمن السردي في سياق حديثه عن الكتابة فأعلن أن أزمنة الأفعال في شكلها الوجودي والتجريبي لاتؤدي معنى الزمن المعبر عنه في النص وأنما غايتها تكثيف الواقع وتجميعه بوساطة الربط المنطقي ، وربط بين العنصر الزمني والعنصر السببي وأن الزمنية ليست سوى قسم بنيوي في الخطاب مثلما هو الشأن في اللغة ، إذ لا يوجد الزمن إلا في شكل نسق أو نظام[٢٠٥]. وهو يرى أن زمن النص "لم يعد مكلفاً بالتعبير عن الزمن ، بل هو فعل لفظي خالص ، منفلت من جذور التجربة الوجودية، ويقوم على تحقيق صلة منطقية مع أفعال أخرى ، وصيرورات ثابتة"[٢٠٦] معلناً بذلك " أن أزمنة الأفعال في شكلها الوجودي والتجريبي لاتؤدي معنى الزمن المعبر عنه في النص وأنما غايتها تكثيف الواقع وتجميعه بوساطة الربط المنطقي ، فالزمن

---

[٢٠٢] سلدن ، رامان : النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة وتقديم : د. جابر عصفور ، القاهرة : دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٩٥ ، ص٤٠. وللمزيد ينظر : ياختين :الأدب الملحمي والرواية ، ت: جميل نصيف ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد (٢) لسنة ، ١٩٨٩ ، ص٤٩.

[٢٠٣] ينظر : تودروف ، تزفيطان : الشعرية ، ت: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، الدار البيضاء : دار توبقال للترجمة والنشر ، سلسلة المعرفة الأدبية ، ١٩٨٧ ، ص٤٧-٤٨.

[٢٠٤] ينظر : جنداري ، إبراهيم ، مصدر سابق ، ص٥٠-٥١.

[٢٠٥] ينظر : بارت ، رولان : الدرجة الصفر للكتابة ، ت: محمد برادة ، ط٢، بيروت : دار الطليعة ، ١٩٨٢، ص٤٨.

[٢٠٦] المصدر نفسه ، ص٤٨.

السردي في رأيه زمن دلالي ، أما الزمن الحقيقي هو وهم مرجعي واقعي لتنحصر مهمة الباحث في التوصل إلى وصف بنيوي للإيهام الزمني"[٢٠٧].

يقسم (ميشال بوتور) الزمن على زمن القراءة وزمن الكتابة وزمن المغامرة ، فزمن المغامرة يكون عبر شخص ما قد أمضى يومين ، وزمن كتابتهما من قبل المؤلف كأن تكون ساعتين وهو زمن الكتابة زمن الخطاب وأساليب عرض الأحداث وتتابعها وسيرها وهو زمن تاريخي يخص الكاتب وتاريخ كتابة الأحداث ، أما زمن القراءة فهو مدة القراءة التي قد تستغرق دقيقتين وهو المدى الزمني الذي تستوعبه قراءة تلك الأحداث ، أن الزمن الأول يشمل ما هو كوني ، ويتضمن الفصول والأيام والشهور ، ويشمل كذلك ماهو سيكولوجي فهو زمن الأحداث على صعيد النص ويضم مختلف الذكريات والأحاسيس ومشاريع الأعمال التي يقوم بها البطل ، وتاريخي ويشمل الآثار والأعمال الفنية ، أما الزمن الثاني فيبدو من التتابع المنظم للوصف ، ومن التدخل المتنامي والحقبي لمختلف المتتاليات الزمنية[٢٠٨] .

ويقسم (أميل بنفنست) الزمن إلى:

"١. الزمن الطبيعي : وهو زمن فيزيائي خطي ، يمكن قياسه بمسه وإيقاع حياته الداخلية.

٢. الزمن الحدثي : وهو زمن الأحداث التي تعطي حياة متتالية الوقائع .

٣. الزمن اللغوي : وهو زمن مرتبط بالكلام واللغة وذو وظيفة خطابية ومنبعه الحاضر"[٢٠٩].

أما (تودروف) فقد سلك طريقاً خاصاً في معالجة الزمن وذلك بالاعتماد على ثلاثة محاور: ١.النظام ٢.المدة ٣.التواتر ، فقسم الزمن إلى زمن القصة – أي الزمن الخاص بالعالم التخيلي وزمن الخطاب أو الكتابة أو السرد وهو مرتبط بعملية التلفظ ، ثم زمن القراءة أي ذلك الزمن الضروري لقراءة النص ، فزمنية الخطاب تكون أحادية البعد ، أما زمنية التخيل فتكون معقدة ، كما أبرز طرح قضية الزمن في السرد بسبب التفاوت الحاصل بين زمن القصة وزمن الخطاب إذ يقول أن أسهل علاقة يمكن ملاحظتها هي علاقة النظام ، فالنظام الزمن الحاكي (زمن الخطاب) لايمكن أبداً أن يكون موازياً تماماً لنظام الزمن المحكي (زمن المتخيل) وثمة بالضرورة تداخلات في (القبل) و (البعد) ومرد هذه التدخلات الاختلاف في الزمنيين من حيث طبيعتهما. وهي أزمنة داخلية ، كما أنه يعين أزمنة خارجية تقيم علاقة مع النص التخيلي وهي زمن الكاتب أي المرحلة الثقافية والأنظمة التمثيلية التي ينتمي إليها المؤلف ، وزمن القارئ وهو المسؤول عن التفسيرات الجديدة .. والزمن التاريخي ويظهر فيه علاقة التخيل بالواقع ، وعالج الزمن بأسلوب أكثر دقة ووضوح من خلال التفاوت الحاصل بين زمن القصة

---

[٢٠٧] بارت ، رولان : التحليل البنيوي للسرد ، ت: حسن بحراوي وبشير قمري وعبد الحميد عقار ،د.ت ، ص٣١.

[٢٠٨] ينظر : بوتور ، ميشال : بحوث في الرواية الجديدة ، ت: فريد انطونيوس ، ط٢ ، بيروت : منشورات عويدات ، ١٩٨٢ ، ص١٠١ للمزيد ينظر :

١. يقطين سعيد : انفتاح النص الروائي ، ط١ ، بيروت: المركز الثقافي العربي ، ١٩٨٩ ، ص٤٢.

٢. مرتاض ، عبد الملك : في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد (٢٤٠)، ط١ ، الكويت ، ١٩٩٨ ، ص٢٠٩.

٣. بحراوي ، حسن : بنية الشكل الروائي ، مصدر سابق ، ص١١٢-١١٨.

[٢٠٩] يقطين ، سعيد ، قال الراوي ، ط١ ، بيروت : المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٧ ، ص١٦١-١٦٢.

وزمن الخطاب فزمن الخطاب هو زمن خطي في حين زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد ، ففي القصة يمكن للأحداث أن تجري في آن واحد لكن الخطاب ملزم أن يرتب الأحداث ترتيباً متتالياً ، لكن المؤلف لايلزم هذا التتالي الطبيعي إذ يلجأ إلى التحريف الزماني لأغراض جمالية[٢١٠].

ويقسم (جان ريكاردو) الزمن إلى زمن السرد وزمن القصة المتخيلة أو الحكاية أو المتن الحكائي وهو زمن تتابعي يخضع للتنظيم المنطقي للأحداث داخل النص (زمن المتن) وهو زمن سياقي أي (دلالي) ، أما زمن السرد أو زمن الخطاب أو النص أو المبنى الحكائي هو زمن عرض الأحداث يتعلق بأسلوب الكاتب وتقنياته في عرض الأحداث وهو زمن نحوي يعمل على تركيب علائق النص اللغوية وهو زمن (المدلول) ، ويعين ما يسميه سرعة السرد من خلال البحث عن نوع الصلات الزمنية التي تقوم بين المستويين الزمنيين تبعاً لطبيعة الحكاية ، وبدون استخدام وحدات زمنية دقيقة ، ويدرس فيها علاقات الديمومة القائمة وحسب طبيعة الحكي بين المستويين الزمنيين[٢١١] .

توجه (جيرار جنيت) لدراسة مظهرين أساسين للزمن هما زمن الشيء السردي وزمن السرد ، أي ما يعبر عنه بلغة اللسانيات بزمن الدال وزمن المدلول ، ويلاحظ أن النص لا زمنية له إلا التي يستعيرها مجازاً من خلال قراءته الخاصة ، ويقسم الزمن إلى:

١. زمن القصة : هو زمن التجربة الواقعية والمدركة ذهنياً ، وهو زمن خطي ، ومادة خام مدركة ذهنياً وهو عبارة عن أحداث القصة وعلاقتها بالشخصيات أو الفواعل ، وهو زمن خارجي وسابق على وجود زمن الكتابة.
٢. زمن الخطاب : هو زمن الكاتب أو زمن عرض أحداث القصة بتقنيات وأساليب الكاتب التي يلجأ إليها وهو زمن آني وداخلي في النص .
٣. زمن النص: وهو زمن يرتبط بالكتابة والقراءة ، وهو زمن دلالي ينتج عن تعالق واندماج زمن الكتابة بزمن القراءة، ويتجسد من خلال علاقة الكاتب بالقارئ على المستوى الدلالي وهو زمن خارجي أي خارج النص يكون لاحقاً بزمن الكتابة وهو فعل القراءة ، وهو تفاعل القارئ مع النص وإنتاجه بدلالة النص[٢١٢].

وتقسم (سيزا قاسم) الزمن إلى الزمن النفسي : وهو زمن الشعور والوعي الباطني للعالم الخارجي فهو يمثل الخيوط التي تنسج منها لحمة النص ، وإلى الزمن الطبيعي أو الخارجي ويشمل الزمن التاريخي الذي يعني بالأحداث التاريخية ، وعلامات إنجازها وهو أفقي السير والزمن الكوني أو الفلكي وهو إيقاع الزمن في الطبيعة من فصول ومواسم وليل ونهار وساعات ودقائق وثوان ويمثل الزمن الطبيعي أو الخارجي الخطوط العريضة التي يبنى عليها النص ، ويشكل الزمن النفسي بعدي

---

[٢١٠] ينظر: تودروف ، تزفيطان : الشعرية ، مصدر سابق ، ص٤٧-٤٩.
[٢١١] ينظر : ريكاردو ، جان : قضايا الرواية الحديثة ت: صباح الجهيم ، دمشق : منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، ١٩٧٧ ، ص٢٥٠-٢٥٣.
[٢١٢] ينظر : جنيت ، جيرار : خطاب الحكاية ، ت: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي ، ط٢ ، القاهرة : الهيئة العامة للمطابع الأميرية ، ١٩٩٧ ، ص٢٢٦-٢٣٠. للمزيد ينظر المصادر الآتية :
١. ينظر : يقطين ، سعيد : تحليل الخطاب الروائي (الزمن-السرد-التبئير) ، بيروت-الدار البيضاء : منشورات المركز الثقافي العربي ، ١٩٨٩ ، ص٨٩-٩١.
٢. يقطين ، سعيد : قال الراوي ،مصدر سابق ، ص١٦٣.
٣. يقطين ، سعيد : انفتاح النص الروائي ،مصدر سابق ، ص٤٧-٥١.
٤. جنداري ،إبراهيم ، مصدر سابق ، ص٦٢.

البناء النصي ، وينصب الاهتمام على الزمن النفسي بالدرجة الأولى فالتواريخ والساعات فقدت معناها المعياري وأصبحت اللحظة أكثر دلالة وأكبر خطراً من السنة، ويشكل الزمن الطبيعي بركنيه الأساسيين الكوني والتاريخي حاجة أساسية للكاتب في تنظيم خيوط عمله الفني فللزمن التاريخي اتجاه وزاوية فهو يتجه إلى الأمام أولاً فيتمثل خطاً أفقياً تنطلق عليه حيوات الشخصيات في اتجاه واحد لا رجعة فيه وهذا ما يعرف بالطبيعة اللاعكسية للزمن ، فالزمن يسير نحو المستقبل مؤكداً حتمية مصير البشرية وهي للإنسان الموت ، فالزمن يتجه إلى الأمام لكنه يتقدم أما صاعداً نحو التقدم والتطور والنمو وأما هابطاً نحو الاضمحلال والتدهور والانحطاط[٢١٣].

ويصنف (سعيد يقطين) الزمن إلى ثلاثة أقسام هي:

١. زمن القصة : هو زمن المادة الحكائية في شكلها لما قبل الخطابي ، زمن أحداث القصة في علاقتها بالشخصيات والفواعل (الزمن الصرفي).
٢. زمن الخطاب : هو الزمن الذي تعطى فيه القصة زمنيتها الخاصة من خلال الخطاب في إطار العلاقة بين الراوي والمروي له (الزمن النحوي).
٣. زمن النص : هو الزمن الذي يتجسد أولاً من خلال الكتابة التي يقوم بها الكاتب في لحظة زمنية مختلفة عن زمن القصة أو الخطاب ، والتي من خلالها يتجسد الزمنان : أنه (زمن الكتابة) وهو ثانياً زمن تلقي النص من لدن القارئ في لحظة زمنية مختلفة عن باقي الأزمنة ، وإن كانت تتم من خلالها أيضاً (زمن القراءة) إننا من خلال تعالق زمن الكتابة بزمن القراءة نجد أنفسنا أمام ما نسميه بزمن النص كما يتجسد من خلال العلاقة بين الكاتب والقارئ على المستوى الدلالي (الزمن الدلالي)[٢١٤].

أن عرض هذه الآراء والأفكار لم يكن بقصد التغطية الشاملة للمناحي الفكرية والتنظيرية في الزمن فحسب وإنما لتأكيد الاتفاق المبدئي القائم بين هذه الآراء والأفكار حول وجوده في النص الدرامي ، أن مفهوم الزمن استأثر اهتماماً واسعاً في مجالات معرفية متعددة ومتنوعة وتناوله دارسو الأدب وابتدأ التفكير فيه من زاوية فلسفية وهو يتشكل بوصفه عنصراً تبادلياً مع العناصر المكونة للنص لقابليته على التحلل داخل البنيات النصية وبدونه لايمكن للبناء أن يتشكل ولا نستطيع دراسته دراسة مفككة بعيدة عن السياق العام الذي يشيد النص ، ويكمن الزمن في وعي الإنسان بيد أن كمونه في ذات المبدع أشد لاسيما كُتاب النصوص المسرحية لاعتمادهم على الزمن الأدبي والنفسي في تجسيد الحالة الشعورية لكل شخصية داخل النص كونه "بنية لغوية تعبر عن التجربة النفسية بطريقة واعية ولاواعية في آن واحد"[٢١٥] ويمكن إدراكه من خلال فعل أفعال الشخصيات والمكان كـ"حقيقة سائلة لاتظهر إلا من خلال مفعولها على الشخصيات والمكان"[٢١٦] ويحتوي المكان في مقصوراته المغلقة التي لاحصر لها على الزمن مكثفاً ، وهذه هي وظيفة المكان تجاه الزمن ، إلى جانب وظائف أخرى ترتبط بتقنيات النص، وبنوعه الأدبي ، بل وبالموضوع المعالج أيضاً ... ويكشف المكان عن تواصل زمني معه فلامكان بدون زمان لأن أي نص هو رحلة في الزمان والمكان على حد سواء فهما عنصران متلازمان

---

[٢١٣] ينظر : سيزا ، قاسم : بناء الرواية ، مصدر سابق ، ص٤٥-٦٦.
[٢١٤] ينظر : ١. جنداري ، ابراهيم ، مصدر سابق ، ص٥٨.
٢. يقطين ، سعيد : تحليل الخطاب الروائي ، مصدر سابق ، ٤٩.
[٢١٥] سويرتي ، محمد ، مصدر سابق ، ص١٠.
[٢١٦] قاسم ، سيزا : بناء الرواية ، مصدر سابق ، ص٢٧.

بالضرورة لتحديد معالم قضية ما لابد من اللجوء إليهما والإحساس بالمكان لايختلف عن الإحساس بالزمان[٢١٧].

وللزمن حضوره الفاعل في النص المسرحي ومؤثر في تحقيق الأهداف وتخليق الأجواء الدرامية ويعمق الإحساس بالحدث وبالمتغيرات التي تطرأ على الشخصيات والتحولات التي تجري بتدفق أخاذ مع توالي الأحداث وتوالي المتغيرات ، فالمكان قائم الصلة بالزمن حيث يكون عميق الدلالة ومؤثراً من خلال التفاعلات الزمانية ، فالزمن يسهم في التوغل إلى مجريات مكانية جديدة مستحدثة وقادر على توليد الأماكن ، فهو معطى ثابت ينحصر في ما تبثه الكلمات وفي القدرة على توليد الأزمنة الضمنية التي يجري توصيلها والإيحاء بها للمتلقي كمرور عشرات السنين على مكان ما وما طرأ عليه من تبدل ومن هنا فإن فهم المتلقي للمسافة العلمية كمسافة واقعية حية هي معطى جمالي تخلقه الكلمات والجمل والمعالجة المكانية في النص ومن هنا تتحقق الفعالية التبادلية بين المكان والزمن فـ"وراء الأمكنة تكمن أزمنة معاشة ، لكل لقطة منها تجربة ، وكل تجربة هي معايشة في المكان"[٢١٨] وهذا ما أكده (باختين) في علاقة الزمان بالمكان علاقة وثيقة لايمكن فصلهما عن بعض ولا يمكن أن نتصور أحدهما بمعزل عن الآخر ، وفي النص المسرحي يتداخل الزمان بالمكان فينمو التاريخ ويندمج باللغة وينبجس الحدث في بنية محكمة من التضافر والتشرب والاندماج ، وكل ظاهرة تصبح معياراً ومقياساً لإدراك الظاهرة الأخرى ، لأن مايحدث للزمكان في النص هو "انصهار علاقات المكان والزمان في كل واحد مدرك ومشخص ، الزمان هنا يتكثف ، يتراص ، يصبح شيئاً فنياً مرئياً ، والمكان أيضاً يتكثف ، يندمج في حركة الزمن والموضوع بوصفه حدثاً أو جملة أحداث وتاريخ وعلاقات الزمان تتكشف في المكان ، والمكان يدرك ويقاس بالزمان . هذا التقاطع بين الأنساق وهذا الامتزاج بين العلاقات هما اللذان يميزان الزمكان"[٢١٩]، وهذا يحيلنا إلى معرفة كيفية ولادة الزمكان في النص المسرحي باللغة وفي اللغة، مما يمنح فرصة لتشحينه بحمولة رمزية ودلالية مكثفة فيؤدي الدور الحقيقي المنوط به على طول مسار النص ، فينمو الزمكان مع اطَّراد النص بإحداثه وأفعال القوى النصية مشكلاً وحدة بنائية عضوية تعمل على تحقيق الانسجام والتمسك البنيوي والدلالي للسياق النصي ، فينطلق الزمكان من حيث هو فسحة للتفاعلات والتداخلات الاجتماعية فالمكان يمنح معناه من الدلالات الثقافية حين يخترق ويصبح فسحة لفاعليات الكائن وخبرته وتجاربه الحياتية وممارساته اليومية ، إذ يندمج في اللغة ويتسرب إلى البنية الذهنية للمتلقي ليتفجر في نشاطه التخيلي الفني .

للزمكان أثر كبير في صياغة الفضاء في النص المسرحي وبالتالي فهو تواصلي ، أنه مستمر ولكنه دينامي ، واللحظة فيها لاتكون قابلة للتكرار والإعادة لأنها تتحرك دوماً في الفضاء ويتحول بموجب ذلك من فضاء طارئ على الوجود الإنساني إلى فضاء حيوي وفعال يحتوي الوجود ويمتلئ به ، إذ يقع الفعل الدرامي في الحاضر دائماً ولكن ذلك لا يعني أنه ستاتيكي Static أنه يعني مرور الزمن الحاضر في الدراما وحسب ، يمر الحاضر ويتحول إلى الماضي فيتوقف في ذلك عن كونه حاضراً ، ثم يمر الحاضر محدثاً تغيراً فينشأ من هذه النقيضة حاضر مغاير جديد ، ويرتبط مفهوم الفضاء بشكل خاص في المسرح في حدود علاقته المميزة (هنا ، الآن ، نحن) وأي محاولة لدراسة الفضاء بمعزل

---

[٢١٧] ينظر : المصدر نفسه ،ص٧٤. وكذلك ينظر: جماعة من الباحثين جماليات المكان ، مصدر سابق ، ٢١-٢٢ .

[٢١٨] النصير ، ياسين : الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي ، ط١ ، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٣ ، ص١٧٧.

[٢١٩] باختين ، ميخائيل : أشكال الزمان والمكان في الرواية ، مصدر سابق ، ص٧.

عن زمانيته ، ستكون محاولة مختلفة الجوانب فالزمن جزء من مكونات الخطاب المسرحي لأن الزمانية هي عملية يتحول بمقتضاها محور التمسرح Theatricality إلى محور النتائج[٢٢٠] . ومستويات الزمن هي جزء من الفضاء الدرامي وتعمل كل من هذه المستويات في تقابل مع مستوى آخر من الفضاء . إذ تتميز الفضاءات وتتقابل وفقاً لعدد من الملامح المميزة والسمات الزمانية ذات العمل الثنائي كالأسماء والمفردات الخاصة بالزمن (صباح-مساء ، ليل-نهار ، يوم-أسبوع ..الخ) لكل من هذه المفردات ملامح سيمنطيقية تتنوع بتنوع الثقافات فضلاً عن تمتعها بموقفها الزمني ، وهكذا ترتبط تقييم كلمة (شروق) على سبيل المثال علامةً على وقت الصحو والنهوض والنشاط والزهو ، ويتوقف الإيهام بالفضاء على جملة من الخبرات والقدرات الفنية والتقنية لتحقيق الإحساس به لدى المتلقي فضلاً عن علاقات بناء العناصر الدرامية التي تسهم في تحقيق الإيهام الفضائي والشعور بحركة الزمن الخارج إلى الداخل والداخل إلى الخارج إذ يدرك الزمن من خلال الحركة إذ تربطهما علاقة وثيقة ، سريع ، بطيء ، متواتر ... فالحركة تمظهر الزمن وتجعله محسوساً ، بنقله من وضعه الفيزيائي الموضوعي إلى فضاء الوجود الإنساني وجعله تاريخاً وكينونة ومن غير ذلك لا يمكن الحديث عن متصل زمكاني بمنأى عن الحركة التي تمنحه المعنى والدلالة وتبدأ الأشياء باكتساب الصفات التي تميزها عن غيرها ، فالفضاء مدرك حسي وإطار لتلك الأشياء يعبر عن الموضوعات المادية المتضمنة فيه والتي تعطيه صفة المكان فتنكشف الدلالات التاريخية والاجتماعية والنفسية للعلاقات المتداخلة التي تشكل محوراً واضحاً لنمو الأحداث وتطورها وبالتالي تنكشف الرؤية الفلسفية للنص وانعكاساته والتراكمات العميقة المكنونة بعوالم وعلائق تكوينية.

الشخصية :

من الصعب التحدث عن الفضاء بعيداً عن القوى التي تؤمه وتقيم فيه ، لأن وجوده مرهون بتواجد الشخصيات النصية أو الفواعل فلا معنى للمكان إلا حين يعاش أي حين يتسرب وينفذ إلى فضاء التجربة الحياتية للمجتمعات البشرية ، ويصبح عنصراً من عناصر المنظومة الثقافية ، إذ يقوم الفضاء على مبدأ علائقي (بنيو سيميائي) يكتسب دلالاته وانطولوجيته وبنيته من خلال اشتغال مكوناته ومايترتب عليه من تنوع رؤيوي وتاريخي، فالتداخل والاندماج بين الفضاء والشخصيات يمنح الفرصة لتبادل الدلالات بينهما والفضاء هو امتداد للشخصيات ودلالاته من دلالاتها وديناميات من دينامياتها ، ولابد لنا ونحن نتحدث عن عنصر الشخصية التطرق إلى تعريف الشخصية ، فقد خضعت لعدة تعريفات منها: هي "أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة أو المسرحية"[٢٢١] وهي أيضاً "العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده كافة العناصر الشكلية الأخرى بما فيها من الإحداثيات الزمانية والمكانية"[٢٢٢] ، يحيلنا هذا المقبوس إلى أن الفضاء لا يكتسب دلالاته السطحية والعميقة والرمزية إلا حين يصبح مجالاً وحيزاً للشخصيات العاملة بصراعاتها ورغباتها وأحداثها ومن غير ذلك لايمكن

---

[٢٢٠] ينظر : اليوسف ، أكرم : الفضاء المسرحي ، مصدر سابق ، ص٣٨-٤٠.

[٢٢١] وهبة ، مجدي وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، ط١ ، بيروت : مكتبة لبنان ، ١٩٧٩ ، ص١١٧.

[٢٢٢] بحراوي ، حسن : بنية الشكل الروائي ، مصدر سابق ، ص٢٠.

التحدث عن فضاء ذات قيمة ، فهو مرهون بحضور الشخصية وبأفعالها وأحداثها وإذا كان الفضاء "يتخذ دلالته التاريخية والسياسية والاجتماعية من خلال الأفعال وتشابك العلاقات ، فإنه يتخذ قيمته الكبرى من خلال علاقته بالشخصية"[٢٢٣] وتبدو أعلى درجات هذه القيمة حين يكون الفضاء جزءاً من بناء الشخصية لأن "الذات البشرية لا تكتمل داخل حدود ذاتها ، ولكنها تبسط خارج هذه الحدود لتصبغ كل ما حولها بصبغتها"[٢٢٤] ويتحول الفضاء من خلفية تقع عليها الأحداث إلى عنصر تشكيلي هادف يتضمن عدة معاني وقد يكون هو الهدف من وجود العمل كله ، وهو عنصر أساسي في تشكيل الشخصيات كما أنه لا يتشكل إلا من خلال اختراق هذه الشخصيات له وظهورها فيه بمميزاتها بوصفها القوى المؤثرة والمتأثرة بمحيطها تعيش حالة من الاتصال والانفصال مع موضوعها و كلا الحدثين لايتحققان إلا في حيز مكاني فحركة الشخصيات وهي تمضي للاتصال بموضوعاتها أو الانفصال عنها هي التي تحيل المتلقي إلى طبيعة الفضاء الذي يحتويها فينشأ لدى المتلقي بصورة غير مباشرة إحساس بالفضاء الذي تدور فيه أحداث تلك الشخصيات وهذا يفترض ديناميات متنوعة للشخصيات من استقرار واختراق وانتقال وبناء ورحيل ودفاع وتشبث مع ممارسات متنوعة أيضاً على صعيد العلاقات الإنسانية ، فالاستقرار على سبيل المثال في مكان ما من مساحة الفضاء يحوله إلى بؤرة رئيسة مهيأة لجريان الحدث على اعتبار إن الاستقرار من أولى حاجات الكائن الإنساني لتأسيس فضاء إنساني وجمالي ويجذب المتلقي إلى عوالم فعالة من التخيل "إن الإنسان يعلن دائماً عن حاجته إلى إقرار وجوده والبرهنة على كينونته من خلال الإقامة في مكان ثابت سعياً وراء رغبة متأصلة في الاستقرار وطلب الأمن للذات"[٢٢٥]، فينبني النص على ثنائيات متضادة كالاستقرار والانتقال ولابد للكاتب المسرحي أن يضع ذلك في صلب إستراتيجيته لبناء الفضاء إذ أن أمكنة الاستقرار أو الأمكنة البؤرية ، لاتنفك أن تبث حزم من الدلالات المتشظية التي تكشف عن العوالم الداخلية والخارجية للشخصيات التي تسكن هذه الأمكنة. إذ يرتبط بناء الشخصية على قدرة الكاتب في الخلق والابتكار وفهمه واستيعابه لعالم الشخصية وكيفية تطورها فالكاتب هو المسيطر على أفعال شخصياته وأفكارها وكلامها وكيفية ظهورها ، وكل طبائعها الأخرى ، أنه يعلم كل شيء عنها ، ولكنه في طريقة تقديمه لا يفترض به أن يبدو عالماً بكل ذلك ، أو متحكماً فيه ، وعملية بناء الشخصية تقوم غالباً على ما هو مرئي أو متخيل بالنسبة للكاتب ، ويرتبط بناؤها بالمكان والزمان والحدث ، وتعتمد الشخصية وسلوكها على الحيز الذي توجدان فيه مثلما يعتمدان على القوى الخاصة للشخصيات ،وتبنى شأنها شأن العناصر الفنية الأخرى من جمل لغوية مترابطة تترشح عنها مجموعة أوصاف تمثل ملامحها وأفكارها وتكتسب خصوصيتها من خلال تلك الأوصاف التي تنمو وتتطور شيئاً فشيئاً فتظهر مخلوقاً مبهماً وغير محدد الملامح بيد أنه يتوضح نتيجة لردود أفعاله مع الحوادث ذات السمة الزمنية فيتحول إلى شخصية حية ، وبهذا تسفر الشخصية عن مكوناتها ، من خلال نسيج البناء الكامل للنص وتتغير نتيجة علاقاتها بالعناصر الفنية الأخرى، وترتبط الأركان التي يقوم عليها بناء الشخصية بمدى علاقاتها بالصفات والأفعال والأفكار الإنسانية ، فهي تتوضح بمقدار ما تضمر من التجارب الإنسانية العلمية والذهنية[٢٢٦] وتقوم على ثلاثة أركان هي :

١. الملامح الخارجية المتميزة : وهو تقديم صورة استهلالية كاملة للشخصية ، ثم تقديم أحداث تعززها ، كاسم الشخصية وعمرها ومهنتها وعلاقتها الاجتماعية ، وقوة الجسم والاندفاع

---

[٢٢٣] الباروني ، محمد : الرواية العربية الحديثة ، ط١ ، اللاذقية : دار الحوار ، ١٩٩٣ ، ص٢٣٢.
[٢٢٤] لوتمان ، يوري : مشكلة المكان الفني ، مصدر سابق ، ص٨٣.
[٢٢٥] بحراوي ، حسن : بنية الشكل الروائي ، مصدر سابق ، ص٥٣.
[٢٢٦] ينظر : إبراهيم ، عبدالله : البناء الفني لرواية الحرب في العراق ، مصدر سابق ، ٨٥.

ومواجهة المصاعب التكييف مع أنظمة الحياة المعاشة . ورسم الشخصية أمر بالغ الأهمية لأنك إذا لم تعرف الشخصيات جيداً ... فلن تعبأ بما يحدث لها ، وقد يستعاض عن أسم الشخصية بأحد الضمائر التي تعد وسيلة للتمييز بين مستويات الوعي واللاوعي المختلفة .

٢. الملامح الفكرية الخاصة بالشخصية : تكشف الملامح الفكرية عن الحالة الذهنية للشخصية وتبين ردود أفعالها ودوافعها والاهتمام بها هو وسيلة رئيسة لصياغة الشخصية المفعمة بالحياة ، وبوساطة الملامح الفكرية تتميز الشخصيات بعضها عن بعض وتستمد ثراءها الفكري من طبيعة التجربة التي تستند إليها كالوعي والإدراك.

٣. الفعل المتميز : لايمكن توضيح أبعاد الشخصية وكيفية بنائها بالاكتفاء برسم ملامحها الخارجية فحسب بل لابد من أن تقترن تلك الملامح بفعل يعبر عنها ، فالفعل بوصفه ركناً أساسياً من أركان التشخيص يكشف عن جوهر الشخصية ويشير إلى علاقاتها بالشخصيات الأخرى وطبيعة عملها ومدى نجاحها أو فشلها في الأعمال المناطة لها ، أن أهم طريقة لتقديم الشخصية هي من خلال الفعل ، فلا يمكن بناء فعل لشخصية هلامية ، غير ذات ملامح واضحة ولايمكن بناء شخصية تخلو من فعل ، وبهذا فإن الفعل والشخصية يكملان بعضهما البعض ولايمكن فصلهما فالفعل هو الطاقة التي تبث في الشخصية قوتها وتجعلها ترقى إلى مستوى يؤهلها لإنجاز المهام المناطة بها كالإجادة وإنجاز الواجبات[٢٢٧].

الحدث :

من الصعوبة أن لانتحدث عن اقتران الحدث بالمكان ، أن شيئاً من أفعالنا، لايقع إلا في مكان وإلا في زمان وهذه العلاقة المتبادلة بين العناصر الثلاث تكتسب أهميتها في النص المسرحي لتجسيد فضاء وبناء الحدث أي الترتيب الذي يكون عليه فـ"حيث لاتوجد أحداث لاتوجد أمكنة"[٢٢٨]، ، فلا تتشكل الأمكنة إلا من خلال الحدث فهي الإطار المحدد لخصوصية اللحظة المعالجة "تتشكل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال وفق الميزات التي تخصهم"[٢٢٩] ، وأن تفكيك النص حقق مستوى فنياً ملحوظاً من شأنه أن يكشف عن طبيعة التفاعل بين الحدود الثلاثة التي تمنح النص بنيته ومعناه (الزمكان ، الشخصية ، الحدث) وبموجب هذا التفاعل في بنية النص أصبح الفضاء عالماً يجذب المتلقي عبر التصاعد الكثيف للفعل الدرامي بين القوى الفاعلة وفضاءاتها واستنطاق شبكة العلاقات الكائنة بين مفردات النص "لايصبح الفضاء فقط عالماً تتحرك فيه الشخصيات أو ديكوراً يقع في الخلفية لأفعال الفاعلين كما يمكن أن يتقدم إلينا في العمل المسرحي ، ولكن يبدو كذلك موضوعاً للفعل"[٢٣٠] ، فينتقل الفضاء من خلال الحدث من حالة السكون إلى عالم مفعم بالحياة والحركة والمعنى وقيمته مرهونة بما سيجري فيه من أفعال وأحداث لأنه في الأساس عنصر ثابت جامد لا دلالة له إلا بتحركيه ونقله من فضائه الساكن إلى فضاء دينامي ، وذلك لن يحدث إلا بوصفه حيزاً لتطلعات القوى الفاعلة واختراقاتها فهو الذي "يقتضي وجود الشخصيات والأحداث وليس العكس"[٢٣١] فالفضاء دون الحركة والحدث يبدو مكاناً سديماً غير محدد الأبعاد والاتجاهات وهو يخضع لقواعد اللغة في التكوين والتشكيل والتي تفرض قوانينها على تطورات الحدث وتشعباته ، حيث يبدو الفضاء للمتلقي في الوهلة الأولى من القراءة سديماً وما تلبث أن تتوضح معالمه وخطوطه مع فاعليات القراءة واستمراريتها في فضاء اللغة . وإذا كان

---

[٢٢٧] ينظر: المصدر نفسه ، ص٨٧-١١٥.
[٢٢٨] بحرواي ، حسن : بنية الشكل الروائي ، مصدر سابق ، ص٣٠.
[٢٢٩] المصدر نفسه ، ص٣٠.
[٢٣٠] سعيد ، يقطين: قال الراوي ، مصدر سابق ، ص٢٤٢.
[٢٣١] بحراوي ، حسن :بنية النص الروائي ، مصدر سابق ، ص٣١.

الحدث إشارة دالة على الوجود الإنساني فأنه يعمل على توفير الانسجام وتماسك النص وبالتالي العمل على تكامل النص لأنه من المستبعد أن يقوم نص دون الحدث الذي يجذّر القوى الفاعلة بفضاء النص ويترتب على قيام الحدث تطور الفعل الدرامي .

وعلى وفق ما تقدم ترى الباحثة إن قراءة النص المسرحي هو رحلة في عالم الفضاء، عالم يختلف عن العالم الذي يعيش فيه القارئ ينتقل فيه إلى فضاء خيالي من صنع الكلمات يخضع لمقاييس ، فالمساحة التي تقع فيها الأحداث والتي تفصل بين الشخصيات وبين المتلقي وعالم النص لها دور أساس في تشكيل الفضاء الجمالي في النص المسرحي ، فالمتلقي ينتقل خلال قراءته للنص إلى عوالم شتى فيحلق في فضاء رحلة النص في المكان والزمان ، فالمكان ليس هو المكان الطبيعي بل هو مكان خيالي له مقومات وأبعاد خاصة يخلق عن طريق الكلمات ويحمل معنى وحقيقة أبعد من حقيقته الملموسة وإضفاء البعد المكاني على الحقائق المجردة أي دور الصورة في تشكيل الذهن البشري ودور الرمز في تجسيد التصور العام للفضاء فضلاً عن علاقة الإنسان بالمكان الذي يعيش فيه فهو يخضع العلاقات الإنسانية والنظم لإحداثيات المكان ، ويلجأ إلى اللغة لإضفاء إحداثيات مكانية على المنظومات الذهنية ، وعليه يكون تشكيل الفضاء في النص وثيق الاتصال بالكاتب والمتلقي بدينامية اللغة وأعرافها. وأن إضفاء الصفات على الأفكار المجردة يساعد على تجسيدها ، وتستخدم التعبيرات المكانية بالتبادل مع المجرد مما يقربه إلى الإفهام ، وينطبق هذا التجسيد المكاني على العديد من المنظومات الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية .

وتجسد العلاقة التبادلية بين العناصر البنائية الفضاء في النص المسرحي وتوظّف توظيفاً جمالياً في خدمة الفضاء وإضفاء الدلالات على مساره ، وهذا يعني إن العناصر البنائية تنتمي إلى مجالات سيميائية مختلفة تستمد قيمها الجمالية من علاقتها بالعناصر الأخرى، وتعد العلامة النصية للعناصر البنائية وحدة المعنى في النص المسرحي تعامل معها بوصفها مدلولاً لتلك العلامة النصية قابلة للتجسيد وفق سياقها وترتيبها في النص لتشكل الفضاء الجمالي المتكون من وحدات المعنى المترابطة التي تتخذ أشكال الثنائيات المتقابلة تسمح ببناء مجموعات دالة وأفضية درامية ، وتمتلك الثنائيات المتقابلة قدرة عالية على التوليد والتفريع ، وتنبثق أهميتها من كون الفضاء الثقافي عموماً وفضاء النص المسرحي خصوصاً ينتظم وفق تقاطبات رئيسة وثانوية مشحونة بحمولة سيميائية ودلالية وإيديولوجية لها القدرة على إنتاج الدلالات المتضادة ولذلك فهي تأتي "في شكل ثنائيات ضدية تجمع بين قوى أو عناصر متعارضة ، بحيث تعبر عن العلاقات والتوترات التي تحدث عن اتصال الشخصيات بأماكن الحدث"[٢٣٢] ، الأمر الذي يمكن المتلقي من استكناه كيفية اشتغال المكونات الفضائية في النص ، ومعرفة طبيعة الصراعات بين القوى التي تتحكم بالفضاء ، وهذه الثنائيات تكشف عن طبيعة الفرز الطبقي الاجتماعي وعلاقات الهيمنة والإرادة والسلطة التي يخضع لها الفضاء في النص بوصفه واقعاً له استقلاليته ، والنص المسرحي "بنية دلالية تنتجها ذات ضمن بنية نصية منتجة في إطار بنية سوسيونصية"[٢٣٣]، وفي هذه الدراسة تطمح الباحثة إلى تحليل النص المسرحي المقدم للأطفال باعتباره بنية دلالية ، مستفيدة من الإنجازات النظرية وسيوسولوجيا النص الأدبي ، وتحاول البحث عن دلالات الفضاء في النص انطلاقاً من داخلة وخارجه ، حيث يتم إنتاج الدلالة من خلال الكتابة والقراءة ، ويتخذ

---

[٢٣٢] حسن ، بحراوي : بنية الشكل الروائي ، مصدر سابق ، ص٣٣.
[٢٣٣] يقطين ، سعيد : انفتاح النص الروائي ، مصدر سابق ، ص٥.

التحول الجدي في المسرح من عناصر النص أداة مهمة وعلامة مؤثرة لبث دلالات البنية النصية ، لذا يعد الفضاء لغة ووسيلة لقراءة الأفكار والدلالات والأبعاد الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والفكرية من خلال العناصر البنائية واللغة التي تصل إلى المتلقي في صورة إخباريات فهي وسيلة اتصال لإحداث الالتماس مع الإحساس والإدراك ، فهو موضوع ذو بنية حاملة لعناصر ومكونات تستوجب مشاركة جميع الحواس الإدراكية ويتطلب مراعاة لكل القيم السلوكية سواء كانت بصرية أم لمسية أم ذهنية ويتحدد الفضاء عبر تجلياته وخصوصياته الذهنية[٢٣٤]. وصلته بالتعبير عن الوعي الإنساني لغرض الارتقاء به إلى مستوى أرفع من التنظيم والاستقصاء وإخضاعه للاشتراطات الفنية والتعامل معه بصورة دينامية حية تعززه الدلالات الجمالية التي تجعل منه ذلك المكان الطيع المرن يخلقه المؤلف المسرحي كيفما يشاء ويتلاعب بعناصره ويوظفه لأهدافه ، فالفضاء هنا هو خلاصة وعيه ونتاجه وخبرته وهذا ما نلمسه في بنية الخطاب الجمالي للنص المسرحي ، فلكل فن منهج خاص وطريقة خاصة وآليته في التعبير عن المواقف الجمالية بإزاء الفضاء ،إذ تكمن وظيفة الفضاء في تفكيك النص ومحاولة تفسيره وتأويله من خلال المكون المكاني وعلائقه النصية وعبر مفهومات متقاطعة ومتشابكة قادمة من سياقات معرفية أخرى ، ليشكل مسطحاً معرفياً (ابستمولوجياً) خاصاً بالفضاء وبذلك ينطوي في حيز الخبرة الجمالية بالنص ، وقبل عرض الأدوات والمفهومات الإجرائية كجهاز مفهوماتي يمكن للفضاء أن يصور جغرافيا النص ، وينبغي لفت الانتباه إلى هذه الأدوات والمفاهيم معرضة للتغيير والاستبعاد والحذف وإحلال أدوات جديدة محلها ، فسرعان ما يتفاجأ المتلقي بتشكيلات جديدة من الأسرار الجمالية والانتظامات الفضائية مما يفرض تحويلاً على إستراتيجية القراءة وأدواتها ، ولابد من النظر إلى النص المسرحي بصفته بنية سيميائية (إشارية) تقوم على التعالق النصي بين العناصر المختلفة والمكونة لهذه البنية ، فلا قيمة لعنصر من عناصر البنية إلا بدخوله واندماجه في البنية العامة للنص ، والاشتغال من هناك لإنتاج الدلالة ، ومن هنا نجد أن الفضاء يستقرئ مكوناته البنائية بوصفها عناصر بنيوية ووظيفية في شبكة علاقات النص المسرحي ، والكشف عن دلالات الفضاء يعني الكشف عن الرؤية الفلسفية للحياة وانعكاساتها والتراكمات العميقة المكنونة بعوالم وعلائق تكوينية داخل النص المسرحي ، وقراءة الفضاء داخل النص لا تنفصل عن صلته بالفضاء العام حسياً كان أم مجرداً وبالتالي فإنه تلقي فضاء مركزي يعني تلقي رمزية اجتماعية ما في سياق اجتماعي وثقافي وتاريخي ، ومن الطبيعي أن نلمس حرصاً كبيراً لدى المؤلف على مركزة قراءة الفضاء لا تأسيساً على ما تبتكره الكتابة ذاتها بأدواتها ووظائفها وأدوارها فحسب وإنما بالرجوع في الغالب إلى ما تحدده الرمزية الاجتماعية والثقافية والسياسية لهذا الفضاء من معنىً ووظيفة . وفهم الفضاء هو نموذج لفهم النص الذي يعكس حياة مرحلة ما ، وعلى الرغم من أن دلالة الفضاء دلالة منضوية تحت دلالة كبرى هي منظومة النص المسرحي ، يمكن أن تساق عدة مسافات وعدة تحولات وفقاً لتحولات منظومة النص المسرحي الكلية وباختلاف مقتضياتها إذ يمكن تجميد بعض المعاني وإنتاج معانٍ أخر لأن السياق متحكم بمساق الفضاء وهذا يتطلب فهماً من المتلقي ودراية وأن يكون على علم بمقاصد مؤلفه وتظافر عناصره البنائية وتكاملها مع بعضها البعض ، وعليه فإن الفضاء لا يعيش بمعزل عن باقي مكونات عناصر النص المسرحي ، وأنما يدخل في علاقة تفاعل مع هذه المكونات ، وقراءتنا مرتبطة بهذه العناصر، وهي تظهر مدى قدرة وعي التلقي في فهمه وبالتالي قدرته على تلقي النص المسرحي . وكي يتسنى قراءة الفضاء قراءة واعية تؤدي إلى فهمه على النحو الصحيح لابد من مراعاة ثلاثة محاور في هذا الصدد:

---

[٢٣٤] ينظر : جنداري ، إبراهيم : الفضاء الروائي ، مصدر سابق ، ص١٧.

١. الرؤية (زاوية النظر أو المنظور) التي يتخذها المؤلف عند مباشرته للفضاء لأن الرؤية هي التي تقوده نحو معرفة الفضاء وتملكه من حيث هو صورة تنعكس في ذهن المؤلف ويدركها قبل أن يعرضها[٢٣٥].
٢. فهم اللغة الموظفة لتشخيص أو وصف الفضاء: لكل لغة صفات خاصة في تجديد الفضاء أو رسم طوبوغرافيته وبها يحقق الفضاء دلالته الخاصة وتماسكه[٢٣٦].
٣. المتلقي للفضاء في النص المسرحي : فهو يتلقى جمالياته المنبثقة عبر النص المسرحي ولها أثرها في التلقي كما أنه يساهم في إنتاج هذه الجماليات وبالتالي يعد الجانب الجمالي للفضاء درجة من الجودة تحسب للمؤلف لقدرته على اختزان أفضية مغايرة لما يعهده المتلقي أو تقديم الفضاء الذي يعيشه المتلقي في صورة فنية مختلفة[٢٣٧].

أنواع الفضاء

اقترح الناقد الروسي (ميخائيل باختين) أربعة أنواع من الفضاء :

١. الفضاء الخارجي
٢. الفضاء الداخلي
٣. الفضاء المعادي
٤. فضاء العتبة : وهو فضاء يتمثل بالممرات والمداخل والأبواب وفضاء الحانات والأكواخ والخنادق والبواخر والسيارات والقطارات[٢٣٨].

وقسم (يوري لوتمان) الفضاء إلى أربعة أقسام :

١. عندي : هو المكان الذي أمارس فيه سلطتي ويكون بالنسبة لي مكاناً حميماً وأليفاً .
٢. عند الآخرين : وهو مكان يشبه الأول من نواحٍ عدة لكنه يختلف معه بإخضاعه لوطأة سلطة الغير .
٣. في الأماكن العامة : وهي أماكن ليست ملكاً لأحد ولكنها ملك السلطة العامة (الدولة).
٤. المكان اللامتناهي : وهو مكان خالٍ من الناس بصفة عامة فهو الأرض التي لاتخضع لسلطة أحد مثل الصحراء[٢٣٩].

وقد سعى (لحمداني) إلى تقديم تحليل دقيق ليخرج بأربعة أنواع بارزة لمفهوم الفضاء:

١. النوع الأول: أطلق عليه مصطلح (الفضاء المعادل للمكان) ويسمى بالفضاء الجغرافي: وهو الفضاء المتخيل الذي يحتضن أحداث الحكاية وشخصياتها ، وأزمنتها، فيقدم الكاتب إشارات جغرافية تكون نقطة انطلاق تحريك خيال المتلقي من أجل تحقيق استكشافات منهجية للأماكن .
٢. النوع الثاني: الفضاء النصي : وهو الطريقة التي تشغل بها الكتابة بوصفها أحرفاً طباعية مساحة الورق ، ويدخل في هذا المجال تغييرات الكتابة المطبعية ، وفي هذا النوع يقل دور المؤلف فيه ويبرز دور الطابع أو الناشر والمشرف على الخطوط وعمليات التركيب والسحب والإخراج ...، وهو بعيد الصلة عن مضمون الحكاية على الرغم من أنه يشترك في توليد الرغبة لدى المتلقي بالإقبال على قراءة النص وتحليله بعمق وروية .

---

[٢٣٥] ينظر : بحراوي ، حسن : بنية الشكل الروائي ، ص١٠١.
[٢٣٦] ينظر : المصدر نفسه ، ص٣٢.
[٢٣٧] ينظر : الضبع ، مصطفى : إستراتيجية المكان ، القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ١٩٩٨، ص٣٧-٣٩.
[٢٣٨] ينظر : البوريمي ، منيب محمد : الفضاء الروائي في الغربة الإطار والدلالة ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، د.ت ، ص٢١-٢٢.
[٢٣٩] ينظر : لوتمان ، يوري : مشكلة المكان الفني ، مصدر سابق ، ص٦٥-٧٠.

٣. النوع الثالث : الفضاء الدلالي: وهو الفضاء الذي ترسمه الصور المجازية وفق العلائق التي تبين المدلول المجازي والمدلول الحقيقي ، وأهم من تكلم عليه الناقد (جيرار جنيت) إذ يقول ليس التعبير الأدبي معنى ، أنه لاينقطع أن يتضاعف ويتعدد ، إذ يمكن لكلمة واحدة مثلاً أن تحمل معنيين.. أحدهما حقيق والآخر مجازي [٢٤٠].
٤. النوع الرابع : الفضاء في الحكي : أهم من تحدث عن هذا النوع الناقدة جوليا كرستيفا وقد تحدثت عن مفهوم الفضاء النصي ولم تجعل له دلالة الفضاء النصي نفسه بل اقتصر كلامها على ما يشبه زاوية النظر التي يقدم بها الكاتب عمله[٢٤١].

وتختص دراستنا الحالية بمفهوم الفضاء الذي يتجاوز المفهوم الضيق للمكان ، ويستدل عليه من خلال تحليل مظاهرة ووظائفه وتحديد الدلالات الواقعية والرمزية والإيديولوجية التي ينهض بها داخل النص ، وهو فضاء مجازي تؤسسه التعابير المستعملة في النص على لسان الشخصيات والأحداث والزمكانية ولايعيش منعزلاً عن باقي العناصر المكونة للنص بل يتكون بها ويدخل معها في علاقات متعددة ليخلق كينونة محسوسة وفاعلة مشكّلة رسالة لغوية تجسد الفضاء وتكشف المدركات الداخلية للأشياء للوصول إلى نتائج محددة ، لذلك لاتعدو دراستنا أن تكون مقاربة بحثية سيميائية ، تسعى إلى تطبيق وإنتاج بعض الدلالات فيما يتعلق باللغة الفضائية الجغرافية في النص المسرحي المقدم للأطفال، وعليه قامت الباحثة باستنباط أنواع الفضاء من التقسيمات المذكورة أعلاه وهي أنواع تناسب مدارك الطفل ودرجة وعيه وخبرته وهي كالآتي:

١. الفضاء الواقعي : يمثل هذا الفضاء المسافة المادية الملموسة على أرض الواقع وهو انعكاس الواقع على مخيلة الفنان[٢٤٢]، ويشمل هذا الفضاء على نوعين من الأفضية هما:
أ. الفضاء الأليف: وهو مجموعة الأشياء المتآلفة مع بعضها تشكل بمجموعها قوة فعالة تشعرنا بالراحة والانسجام والتآلف ، فهو ذلك الفضاء الذي عشنا فيه وتآلفنا معه ، وغمرنا بالدفء والحماية والاحتضان ، بحيث أصبح كل ركن فيه مادة خصبة لذكرياتنا الجميلة، فهو ليس فضاءً عادياً إنما هو فضاء امتزج فيه الخيال بأحلام اليقظة ومن تلك الأفضية حضن الأم وهو المكان الوحيد الذي يشعر فيه الإنسان بالأمن والطمأنينة دون أن يعكر عليه أحد صفو هذا الأمان ، وكذلك البيت أو بيت الطفولة وهو يمثل السجل الذي يضم مشاعر وحياة الإنسان بداخله[٢٤٣].
ب. الفضاء غير الأليف (المعادي): وهي الأمكنة فرضتها الأوضاع العامة كالسجون أو بيوت العزل السياسي والأمكنة النائية وقد يكون الإنسان مجبراً عليها ويقيم فيها مرغماً ولاتتم الألفة بينه وبين هذه الأماكن المجردة وهي تلفظه وتثير في نفسه الخوف وعدم الإحساس بالأمان[٢٤٤]

---

[٢٤٠] ينظر: لحمداني ، حميد : بنية النص السردي ، مصدر سابق ، ص٥٣ وللمزيد ينظر أيضاً : لحمداني ، حميد : فضاء الحكي بين النظرية والتطبيق ، مصدر سابق ، ص١٦ و ص٦١.
[٢٤١] ينظر : المصدر نفسه ، ص٥.
[٢٤٢] ينظر : النصير ، ياسين : الرواية والمكان ، مصدر سابق ، ص٢٧. ،
[٢٤٣] ينظر : النصير ، ياسين : دلالة المكان في قصص الأطفال ، ط١ ، بغداد : دار ثقافة الأطفال ، ١٩٨٥ ، ص٢٧.
[٢٤٤] ينظر : جماعة من الباحثين : جماليات المكان ، مصدر سابق ،ص ٦٣. وللمزيد ينظر أيضاً : باشلار ، غاستون : جماليات المكان ، ص٤٣.

٢. فضاء العتبة : وهي أفضية عابرة لاتترك تأثيراً مباشراً في حياة الإنسان مثل المقاهي والمطاعم والشوارع ، وتتميز هذه الأمكنة بالحضور الدائم في النصوص المسرحية بيد أنها لاتترك أثراً في داخل الشخصية أو سلوكها .
٣. الفضاء الموحي: أن لكل فضاء دلالات وإشارات معينة ، تنبع من تجربة المؤلف ففضاء النص المسرحي المكتوب للأطفال يتخذ محاور دلالية فكرية ، فالمؤلف يضفي صفات مكانية على الأفكار المجردة مما يساعد على تجسيدها في استخدام التعبيرات المكانية بدلاً من الأفكار مما يقربها إلى الإفهام، والفضاء الموحي هو فضاء يخرج عن الإطار العام المألوف إلى إطار غير مألوف لبعض الناس ، أي أن هذا المكان تختلف دلالته وإيحاؤه من إنسان لآخر تبعاً لحياة الشخص نفسه ، والعوامل والمؤثرات التي مر بها ، ولعلاقته بهذا المكان وموجوداته[٢٤٥].
٤. الفضاء الحلمي : وهو فضاء داخلي ترسم حدوده داخل المخيلة ليعوض به غياب ذلك الفضاء في الواقع ، فيمتزج فيه الخيال الرومانسي بالملاحظة الطبيعية ، والتجربة الشخصية بالتكوين النفسي والاجتماعي[٢٤٦].

الفضاء في النص المسرحي :

تعد النصوص المسرحية ظاهرة تاريخية حضارية يتصل تأليفها بالمفاهيم الفضائية والزمكانية الموروثة والمكتسبة ، وفضاء الدراما ليس مجرد محاكاة لفضاء سوسيولوجي مادي فحسب وإنما هو أيضاً نقل طوبولوجي (إيقوني) لأكبر خصائص الفضاء الاجتماعي[٢٤٧] ويشدد (لوتمان) على أن فضاء النص ينقسم إلى فضائين لا يتقاطعان بالتبادل وفقاً لحدود معينة أهم خصائصها هي عدم قابليتها للاختراق ، أن الطريقة التي تقسم بها حدود النص تشكل إحدى خصائص النص الأساسية وقد يكون التقسيم بين الأقارب والغرباء ، الأحياء والأموات ، الفقراء والأغنياء ، تكمن أهمية ذلك في موضع آخر يجب أن يكون بين الفضائين حد لايمكن اختراقه وأن تكون البنية الداخلية منهما بنية مختلفة وتصبح بنية الفضاء النصي نموذجاً لبنية الفضاء في العالم.

الفضاء في النص المسرحي ليس رؤية عينية أو مفهوماً مادياً ملموساً بالإمكان إجراء التجارب الفنية عليه أو البحث في داخله ، بل هو مفهوم مجرد يرتبط بقضية الجمالية والبيئة والأسلوب وهذا لايخضع للقراءة العينية إلا من خلال مفهوم معين يتقدم هذه القراءة ويستكشفها وهذا ماتود الباحثة إيضاحه بالنسبة لعنصر الفضاء في النص المسرحي ومايوحي به من دلالات تؤكد تفرد الجمالية الفضائية وماتشكله من عناصر وأسلوب بوصفه نتاجاً لرؤية خاصة في الأدب المسرحي ، وتود الباحثة أن تشير إلى قضايا أساس لتقديم إجراءات بحثها وهي :

١. ينبع أسلوب منهج قراءة النصوص المسرحية بمنهجين :
الأول : عقلي

---

[٢٤٥] ينظر: قاسم ، سيزا : بناء الرواية ، مصدر سابق ، ص١٠١.
[٢٤٦] ينظر : عثمان ، اعتدال ، جماليات المكان ، مجلة الأقلام ، العدد (٢) ، شباط ، السنة الحادية والعشرون، ١٩٨٦ ، ص٧٦.
[٢٤٧] ينظر : سفيلد ، آن أوبر : قراءة المسرح ، مصدر سابق ، ص١٩٠-١٩١.

الثاني : حسي

٢. مفهوم الفضاء : مفهوم يمتلك ضوءاً داخلياً تعرفه البصيرة الداخلية وتعبر عنه من خلال المكان والزمان والحدث والشخصية فيكوّن بذلك عالماً حقيقياً للمنظور التقني والاجتماعي.
٣. يعني الفضاء المتخيل معنى مجرداً قريباً من معنى الفكرة أكثر من المعنى الملموس بالنظر .
٤. يتشكل الفضاء من خلال بنية كاملة للنص المسرحي وعلاقاته المكتملة التي تربط عناصره الأخرى.

ووفقاً لهذه القضايا يمتلك الفضاء المتخيل خصوصية مميزة في النص المسرحي فهو لم يوجد إلا بقوة اللغة التي هي المدخل الضروري لقراءة الفضاء مع تحديد وجهة نظر الكاتب، ووجهة نظر المتلقي على وفق مقتضيات القراءة ولزوميات الكتابة ، فالفضاء في النص المسرحي مثل أي فضاء فني ينطلق من تجربة جمالية بعيدة أو قريبة من المعطيات الحسية المباشرة (حقل الذاكرة والمتخيل) ومع هذا البعد عن الواقع الفيزيائي يظل متصلاً ببنية تاريخ التجربة المسرحية والذاتية للمؤلف والمتلقي أيضاً ومحددات تلقي العناصر التكوينية للكتابة، فهنا يصبح الفضاء وهمياً أو إيحائياً يتطلب عناء للوعي به واستيعابه فإن لكل نص فضاء بل أن كل جملة في النص تحيل إلى فضاء معين أو تستحضر فضاءً معيناً مادامت تعبر عن فعل يتم في الوجود وعلى وفق هذا المنطلق فإن العلاقة بين النص والفضاء علاقة وطيدة، ولكن هذا لايعني أن الفضاء ينوب عن باقي العناصر في الإحالة الشمولية بطبيعة النص بل بتظافر جميع تلك العناصر أو المكونات النصية فإن "خطاً ما لايصنع وحده دلالة . يلزمه خط آخر ليمنحه تعبيراً"[٢٤٨] وهذا الخط يشكل من الفضاء مرجعاً للنص المسرحي يستلزم ربطه بإطار دلالي (سيميائي) عام ثقافي وحضاري وبعمق دلالي كحاصل جمع آلي للعناصر التي تؤلفه، بل أن تفتيت هذه العناصر كل على حدة يترتب عليه فقدان قوام العمل بأكمله ، فكل عنصر لايتحقق له وجوده إلا في علاقته ببقية العناصر ، ثم بعلاقته بالكل البنائي للنص الأدبي ، وهنا تتجه العناية إلى مكونات أو عناصر التشكيل اللغوي القادرة على تحديد الوجود الموضوعي للنص المسرحي إذ يرتكز على مجموعة من العناصر ترتبط بعلاقات تنتج دلالات ورموزاً تكون بمجموعها رسائل بيانية ، فالنص يطرح رسالة مركبة أو سلسلة رسائل تدرك ذهنياً من خلال الكلمة وتقدم من خلال تشكيل الرموز والدلالات متعة جمالية والمتعة الجمالية لاتصدر من عنصر واحد فحسب بل من تشكيل وتفعيل مجموعة العناصر المرتبة بشبكة علاقات متبادلة كل عنصر منها قائم على عنصر آخر . والفضاء بوصفه عنصراً دالاً مندغماً في كلية النص يقتضي ضرباً من تلك العناية فهو يعكس رؤية العالم والإنسان ويكشف عن الأساس الفلسفي والفني والجمالي ومهمته الأساس هي التنظيم الدرامي لأحداث النص المسرحي ، فالنص يصور عالم الأشياء محاطاً بفضاء أو يتخلله فضاء ، فهو خالق ومرسل لخطاب جمالي يتجسد فيه فضاء الفكرة التي هي حصيلة مجموعة من المرجعيات المعرفية أي تكثيف الذاكرة الإنسانية فعلياً فيتدخل المتلقي ليشارك بأدواته ومهاراته ومرجعياته في فعالية التلقي ويشارك إلى حد بعيد في تفسير دلالات فضاء النص مستعيناً بالإشارات والرموز والعلامات المنضوية تحت عناصر البنى النصية.

يأتي هذا الإحساس من خلال قراءة النص وتفكيكه وتفسيره على وفق معطيات موضوعية من داخل العمل ذاته وحوله، ومعطيات ذاتية موجودة في ذات المتلقي نفسه "ثقافته، ألفته للسياق ، وقدرته

---

[٢٤٨] لوتمان ، يوري ، تحليل النص الأدبي ، ت: محمد أحمد فتوح ، القاهرة : دار المعارف ،١٩٩٥ ، ص٢٧.

على توجيه علامات العمل الإبداعي ورموزه"[٢٤٩]، وبهذا لايمكن تصور الأحداث والشخصيات دون تصور أولي للفضاء الذي تتحرك فيه عناصر عمله ، فالفضاء خبرة محسوسة ومضمرة في تجربة المتلقي والمؤلف النفسية والاجتماعية و خبرة جمالية خاضعة للتأمل الخيالي والتفكير لكل من المرسل والمتلقي ، والمتلقي هو "الشخص الذي يقرأ نصاً ما ، والمفروض أن يكون المؤلف قد وضع ذلك النص بقصد أن يخاطب قارئه من خلال الكلمات الرافدة لمعانٍ كامنة في نفسه ، وإلا كفّ عن الكتابة واكتفى بالتأمل صامتاً ، ويلاحظ إن متعة القارئ تختلف عن متعة النظارة في المسرح أو السينما أو التلفزيون إذ أنه يتمتع منفرداً بحرية نقدية وعدم خضوعه لمؤثرات خارجة عن إرادته في الإطلاع ، بينما النظارة يخضعون لجو عام من مؤثرات تخاطب إدراكهم بطرق شتى ، خارجة عن إرادتهم وذلك كالموسيقى والأضواء والمناظر والحركة"[٢٥٠] التي تؤسس بأجمعها الفضاء المنصي الذي تتشكل مواصفاته من البذرة الأولى (الفضاء النصي) ليتبلور عن طريق السينوغراف ليكون بمثابة الوسيط بين التراكيب الفضائية للنص والفضاء الخاص بالعرض ، وفي هذا الصدد يقول (غريماس) Greimas وكورتيس Courtes إن "النص المسرحي ينتظم من ناحية مجموع لغات العرض (التنظيم ، والحركية ، وتأثيرات الإضاءة...الخ) التي يلجأ إليها ومثل هذا النص يتيح لنا كيفية إدراك أن النص المنطوق (الشفرة اللغوية) جزء من النص العام إذا طبقنا على هذا النص المنطوق القوانين الخاصة به ونظرنا إليه من خلال علاقاته الدقيقة بالنصوص المسرحية الأخرى ، وهكذا فإن أحاديث الشخصية تمثل جزءاً مما يمكن أن نطلق عليه الممثل بوصفه نصاً ، بوصفه مزيجاً من ملامح متصلة وفي حالة تحول دائم[٢٥١]. ويتميز النص المسرحي باستخدام الشخصيات ، يمثلها ممثلون ، وتحيا في مكان أو فضاء تتم فيه العلاقة الجسدية بين تلك الشخصيات ويرتبط هذا الفضاء بالفضاء المرجعي للفاعلين من البشر، والنص المسرحي هو النص الوحيد الذي لايمكن مطلقاً قراءته قراءة تعاقبية والذي لايستوعب إلا في كثافة العلامات المتزامنة أو المتراصة في الفضاء أو التي تحتل حيزاً في الفضاء ، فالفضاء المسرحي هو عنصر مسرحي يجب بناؤه وبدونه لايجد النص مكاناً ولاصيغة ملموسة لوجوده ، وأهم مافيه العناصر التي تسمح ببناء المكان المسرحي والتي تستقى من الإرشادات المسرحية كالإرشادات وإشارات الأماكن وأسماء الشخصيات والإشارات الخاصة بالإيماءات أو الحركات ، وينبع الفضاء من الحوار فقد تكون معظم الإرشادات المسرحية مستقاة من الحوار بطريق الاستنباط تسمح للمتلقي ببناء الفضاء الذي يتم فيه الحدث، ويفترض الفضاء في النص وجود فضاء ملموس هو فضاء المرجع الثنائي فهو يتحقق بوصفه صورة لشيء ما في العالم ويتكون من عناصر نصية، وفضاء النص هو فضاء تصويري غير مصور...مصنوع من اللغة.. إنه الفضاء الذي نطلق عليه كلمة الصورة Figure : فالصورة هي الشكل الذي يتخذه الفضاء وهو في الوقت ذاته الشكل الذي تمنحه اللغة نفسها...[٢٥٢] . وهو نتاج مجموعة من الأساليب اللغوية التي يمتلكها المؤلف في تصويره وتشييده وهذه الأساليب هي:

١. الوصف: يلجأ المؤلف بهذه الطريقة إلى بذل قصارى جهده للبرهنة على قدرته في أن يجعل الأشياء أكثر وضوحاً فالوصف هو "ذكر الشيء كما فيه الأحوال والهيئات"[٢٥٣] أي ذكر مظهرها الحسي

---

[٢٤٩] قاسم ، سيزا : القارئ والنص من السيميولوجيا إلى الهيرمنيوطيقيا ، مجلة عالم الفكر ، الكويت ، المجلد الثالث– الرابع ، ١٩٩٥ ، ص٢٧٩.

[٢٥٠] علوش ، سعيد : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، المغرب –الدار البيضاء : مطبعة المكتبة الجامعية ، ١٩٨٥ ، ص٢٨٢-٢٨٣.

[٢٥١] ينظر : سفيلد ، آن أوبر ، مصدر سابق ، ص٣١-٣٢.

[٢٥٢] ينظر: سفيلد ، أن أوبر ، المصدر نفسه ، ص١٧٥-١٨٣.

[٢٥٣] بن جعفر ، قدامة : نقد الشعر ، القاهرة : المطبعة المليجية ، ١٩٣٥ ، ص٧٠.

الموجودة عليه في العالم الخارجي فهو يقدم الأشياء للعين في صور أمينة تحرص على نقل المنظور الخارجي أدق النقل[٢٥٤]. فهو يختص بتمثيل الأشياء في سكونها . ويميل المؤلف بهذا الأسلوب في وصف الفضاء إلى بث المصداقية في نصه ، يجعل الفضاء في النص مماثلاً في مظهره الخارجي للحقيقة نابعاً من مرجعيته الواقعية ويصور صوره الطوبوغرافية والتي هي عبارة عن "المعاني الوصفية التي تدخل في تركيب صورة الفضاء والقيم الرمزية المنبثقة عنها"[٢٥٥]، فهو يرسم صورة بصرية تجعل إدراك الفضاء بوساطة الكلمات ممكناً جاعلاً من الوصف أداة لتصوير الفضاء وبيان أبعاده وجزيئاته ، ويعمد إلى إسقاط مجموعة من الصفات الطوبوغرافية بغية البرهنة على علاقة الفضاء بالشخصية ، واختلاف هذه الصفات وتنوعها من مكان إلى آخر في الفضاء يمكن أن يعكس الفروق الاجتماعية والنفسية والإيديولوجية لدى شخوص المسرحية والدلالات النابعة من هذه الفروق يمكن أن تكشف الوضع النفسي للشخوص وحياتهم اللاشعورية ، وإسقاط الصفات الطوبوغرافية من حيث الشكل والنوع تبين مدى استثمار المؤلف لتلك الصفات لتجليه دلالات معينة تغذي فضاء نصه المسرحي وتمثل منعطفات مشعة في عالم النص ومن هذه الدلالات على سبيل المثال محدودية الفضاء تكشف عن الاضطهاد والخوف وأتساعه يكشف عن الحرية.

٢. الصورة الفنية : وهي تعدي حدود الرؤية الفضائية بعناصره الفيزيائية إلى المشاركة الوجدانية فالصورة الذهنية "لاتثير في ذهن المتلقي صوراً فحسب ، بل تثير صوراً بها صلة بكل الإحساسات الممكنة التي يتكون منها نسيج الإدراك الإنساني ذاته، وهي نتاج لفاعلية الخيال، وفاعلية الخيال لاتعني نقل العالم أو نسخه ، وإنما إعادة التشكيل ، واكتشاف العلاقات المكانية بين الظواهر ، والجمع بين العناصر المتضادة أو المتباعدة في وحدة ، وتتوفر الصورة الفنية حيث يكتسب الفضاء صفة سيموطيقية من خلال أعطائه قيمة دلالية فالشيء في وجوده الخارجي قد يكون له وظيفة هي الإشارة إلى حقيقة واقعة في العالم ولكن وجوده داخل النص يجب أن يدل أو يحمل دلالة خاصة ويتعدى مجرد كونه إشارة[٢٥٦]، وهنا تكمن عبقرية اللغة حيث تتمكن من أعطاء أبعاد حسية لما لا وجود له إلا بالوعي وفيه ، وفي إضفاء صورة الواقعية على ما هو تصويري محض ، وبالتالي يتسنى لنا القول بأن التصوير اللغوي هو إيحاء لانهائي يتجاوز الصور المرئية كونها صورة فنية تمتاز بأنها ثمرة انتقاء وتهذيب للمادة المحسوسة المستمدة من الطبيعة أو من الحياة الإنسانية ، وغاية هذا الانتقاء هو خلق التأثير أو الانفعال الجمالي.

٣. توظيف الرموز: لاتعدو وظيفة الكلمات بأن تكون مجرد إشارات ، بيد إن وجودها داخل سياق النص المسرحي يعطيها بعداً دلالياً أعمق ، إذ تخرج هذه الكلمات من مجرد كونها إشارات إلى كونها رموزاً ذات كثافة دلالية ، وهي بذلك تنتقل من معناها الدلالي المباشر إلى مستوى أعلى في الدلالة. ومما تجدر الإشارة إليه بأن الكلمات تصبح رموزاً في سياق النص المسرحي حينما تكون موحية وتوعز بمعان كثيرة تلك المعاني التي يمكن التوصل إليها من طبيعة الكلمة ذاتها . ومن تكرارها داخل النص ، ومن كيفية توظيفها في إطار الصورة الفنية فضلاً عن علاقتها ببقية عناصر النص المسرحي من شخوص وحدث وزمان ومكان....الخ[٢٥٧].

دلالات الفضاء في النص المسرحي

---

[٢٥٤] ينظر : سيزا ، قاسم : بناء الرواية ، مصدر سابق ، ص٨٠.

[٢٥٥] بحراوي ، حسن : بنية الشكل الروائي ، مصدر سابق ، ص٤٧.

[٢٥٦] ينظر : قاسم ، سيزا : بناء الرواية ، مصدر سابق ، ص١٠٠.

[٢٥٧] ينظر : مطر ، أميرة حلمي : مقدمة في علم الجمال ، القاهرة : دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع ، ١٩٧٦، ص٣٧,

تعني دلالات الفضاء تمثيل المعنى والمضمون في آلية التشكيل اللغوي والفني في النص المسرحي وتحيل المتلقي إلى مرجعيات تاريخية واجتماعية ونفسية بحكم التفسير السيميائي للدلالة ، وهناك تأكيد على علاقة منطقية بين وجود الدلالة واستمراريتها وهناك ارتباط وثيق بينها وبين جذورها التاريخية والاجتماعية والنفسية وكأنها تنشأ من بنية داخلية منعكسة مع نظام القيم في المجتمعات لتعطي رمزاً للموضوع ، وما البنية الداخلية للنص المسرحي إلا انعكاساً لموقف محدد باتجاه الواقع. والفضاء هو تجسيد لواقع النص المسرحي بأعلى درجات المثالية الجمالية لذا كان دور الدلالة هنا هو إبلاغ هذه الرسالة الجمالية وهي ذات تأثير نفسي فعّال في الذات الإنسانية. ويتجاوز الفضاء في النص المسرحي كونه مجرد شيء صامت أو خلفية تقع عليها الأحداث فحسب بل هو عنصر حامل للدلالة ويمثل محوراً أساسياً من المحاور التي تدور حولها عناصر النص المسرحي.

ترتبط دلالات الفضاء بمختلف عناصر النص المسرحي وتستقبل مؤثراتها بقدر ما تؤثر فيها وتبرز هذه المؤثرات على مستوى اللغة والشخصية والمكان والزمان والحدث ، فالإقامة المتواضعة تعبر دوماً عن انتساب أصحابها إلى الطبقات الدنيا وإلى فئة البسطاء والضعفاء ممن لا يتوفرون على إمكانات التطور والرقي الاجتماعي ، وقد تقوم بعض عناصر هذه الطبقات بأعمال منافية للأخلاق والأعراف من أجل أن تخترق الحواجز التي تكون مغلوفة بها لتنتقل من سواد نشئتها إلى بنى اجتماعية أكثر تطوراً واختلافاً وتبقى هذه العناصر تتجاذبها أحاسيس ماضيها ومشاعر حاضرها ويبقى هذا الانجذاب مؤثراً على مسار النص ويعطيه ثراء وغنى في الأفكار والرموز والدلالات ، وهذا مايسمى بالاستعارة المكانية بمعنى إن الفضاء له دلالة استعارية إيحائية تتصل بدلالة النص[٢٥٨].

تتغير صفة الفضاء بحسب تغير ظروف الإنسان وإنجازه المعرفي ، وقد فقدت الصحاري الشاسعة والأدغال الوعرة والمناطق النائية الكثير من وحشيتها وانعزالها بفضل رغبة الإنسان في الاكتشاف والبحث وإخضاع الطبيعة لحاجاته ورغباته . فلم يعد المكان اللامتناهي يحتفظ بتلك الصور القديمة للصحاري والمناطق النائية التي أصبحت تحت سيطرة الإنسان وهيمنته وتمثل هذه الأمكنة بنيات فضائية كبرى ، أما البنيات الفضائية الصغرى فهي كالشوارع والأزقة ومعالم المدينة والمقاهي والمطاعم ودور العبادة بوصفها سلوكاً مكانياً للأشخاص ، ناتجاً من اللاشعور عن وضع ثقافي بمعنى التفاعل المتبادل بين أشخاص يقومون بسلوك ما ويتواصلون فيما بينهم ، ليس فقط بوساطة اللغة بل كذلك بوساطة جميع حواسهم وأجسادهم بطريقة بنيوية منظمة[٢٥٩] وعلاقة المتلقي بالفضاء هي علاقة فهم وإدراك المعنى وهما اللذان يمهدان لاكتشاف حقيقة متضمنة في الفضاء هي إدراك الشفرات والقيم الجمالية والمعرفية التي يضمرها بكل ما تحمله من رموز ودلالات ، فالفضاء نص مفتوح لتداول المفاهيم الأبستمولوجية وخلق نشاط فكري تواصلي دؤوب بين المتلقي والفضاء ، كما إن للإدراك قدرة على تحقيق مفاهيم تتلائم مع القدرات الذهنية حيث الفضاء في النص نسيج من المرجعيات المتداخلة فيما بينها ودلالاته تعني كيفية تفسير عناصره البنائية التي تحيل في ذاتها على أشياء مختلفة . فالفضاء المحمول من قبل النص هو وجود يعبر عن ذاته بالطاقات المتوافرة فيه بل هو يكمن في توظيف كل جزء من أجزاءه (الحوار ، المكان ، الزمن ، الحدث ، الشخصية) بغض النظر عن موقعه أو قيمته لصالح تمظهره وامتداد فاعلية وجوده. فإذا ماكان الفضاء يشكل حكم الدلالة الذهنية على قدرة إبلاغية معينة، فهذه القدرة توجد في العمق التأثيري لتلك الأجزاء التي هي الوسيلة الأساس في أعداد

---

[٢٥٨] ينظر : لوتمان ، يوري : مشكلة المكان الفني ، مصدر سابق ، ص٦٥-٧٠ .
[٢٥٩] ينظر: اليوسف ، أكرم : الفضاء المسرحي ، مصدر سابق ، ص١٩.

الموضوعات وتنظيمها والقذف بها إلى ساحة التداول التي تكشف المظاهر المتنوعة للفضاء وسبل تأسيسه وهذا التنوع يؤدي إلى تغير في دلالاته ، وهذا معناه أن دلالة الفضاء ليست معطى بقدر كونه صيرورة وأرض خصبة يمكن استثمارها لتثبيت ماتكنه الدلالة الذهنية وتأكيدها فلاوجود للفضاء خارج مادته الأبستمولوجية التي ينبثق منها وهنا تكمن أهمية الدلالة الذهنية التي يحملها الفضاء لخلق العلاقة مع المدرك داخل التشكلات الثقافية والأبستمولوجية وتأكيد الفضاء على أنه نظام فكري تواصلي يتجسد عبر الألفاظ ليكون لغة صورية يتحدث بها إلى المتلقي.

وتستند آلية اشتغال المنتج الدلالي للفضاء على أسس وعناصر النص المسرحي لتدلو بسلسلة من المقترحات الذهنية الخاصة بدلالات الفضاء وخلق علائقية جديدة من خلال كشف رموز وعلامات ومقاصد النص والبحث عما يجمع بين تلك العلاقات ومن ثم كشف المغزى والمقصد التي يكمن خلفها بهدف تحقيق حالة متكاملة ذات أبعاد تصويرية ذهنية وجمالية وهو ماتهدف إليه دلالات الفضاء .

ترتبط دلالات الفضاء بتعدد معانيها إلى جانب المعنى الرئيس ، فكل دلالة تحمل مجموعة من المعاني الثانوية إذ ترتبط الدلالة بالفاعلية التوليدية للمعاني ، فقد يحمل الدال عدداً غير محدود من المدلولات لاتقتصر على دلالة واحدة في أي لحظة من مجريات النص تقودنا إلى الانحدار إلى دلالات ثانوية متعددة تصل إلى المتلقي ، والكشف عن طابعها الموضوعي ، وإذا كانت الشخصيات هي التي تصنع الأحداث وتنشئها في مكان وزمان محددين ، فإن الفضاء هو المجال الطبيعي الذي يحتضن هذه العناصر ويعطيها أبعادها ويمنحها دلالاتها ، فالأحداث التي تجري داخل مركز الشرطة تختلف دلالاتها عن تلك التي تحدث في كوخ صغير أو في مقهى أو في زقاق أحدى المدن ، كما تتجلى وظيفة الفضاء في كونه يمنح الحدث تدرجاً يوصله في بعض النصوص إلى أن يكون أداة بنائية وعاملاً حقيقياً يتوقف عليه الحدث نفسه. وقد احتل بيت الأميرة (في مسرحية الأميرة والنرجس)التي أعدها المؤلف (فاضل صبار)على سبيل المثال مكانة واسعة لحصول الأحداث المتوالية فيه وضم معظم الشخصيات التي جسدت تلك الأحداث كالمعلم وبلوطة وأم بلوطة ونرجس والعم بديع، ويشغل فضاء البيت في معظم النصوص المسرحية مكانة مرموقة لما يمتاز به من إحساس بالألفة والمودة وقد عبر باشلار عنه بالكون الأول فهو "كون حقيقي بكل ما في الكلمة من معنى ، وإذا طالعنا بألفة فسيبدو أبأس بيت جميلاً ، لا كل الأمكنة المأهولة حقاً تحمل فكرة البيت"[٢٦٠] ، وتحدث أيضاً عن الأمكنة التي ينجذب نحوها خيال الشخصيات وكشف عن الصلة الحميمة بين هذه الأمكنة والشخصيات المتخيلة وأن "المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لايمكن أن يبقى مكاناً لامبالياً ذا أبعاد هندسية وحسب ، فهو مكان فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل ننجذب نحوه لأنه يكنف الوجود في حدود تتسم بالحماية"[٢٦١]،كما توجد نماذج من البيوت لاتشبه بيوت الإقامة والسكن الفخمة والمتواضعة كبيوت الأشياء أو الأغراض وهي تتألف من "الأدراج والصناديق وغيرها ...فهي تحمل في داخلها نوعاً من جماليات الأشياء المخيفة"[٢٦٢].

تتميز بعض الفضاءات بالانغلاق والانسداد ويتعرض فيها الإنسان إلى سلب حريته وتحدد له المجالات التي يتحرك فيها وتمنع مجالات أخرى كفضاء السجن أو فضاء الإقامة الجبرية أو فضاء ابراج المراقبة الرسمية ولايعدم فضاء البيت من هذا النوع فالطفل الصغير لايسمح له أن يقوم بكل ماتحتاج إليه غرائزه ودوافعه فدائماً ماتصده كلمة لا تقترب ..لا..لاتلمس..الخ ، ويعد فضاء السجن أشد

---

[٢٦٠] باشلار ، غاستون : جماليات المكان ، مصدر سابق ، ص٣٥.
[٢٦١] المصدر نفسه ،ص٥١.
[٢٦٢] المصدر نفسه ، ص٣٢.

هذه الأمكنة ضيقاً وسلباً لحرية الفرد ورغباته فهو يتميز بالانغلاق وتحديد حرية الحركة والخضوع للقانون الصارم ومصدر المرارة والألم وكذلك غرفة العلاج أو الثكنة العسكرية فهي فضاءات مغلقة لاتتسلل إلى فضاءات أخرى تكون أوسع وأرحب وقد عبر عن مثل هذه الفضاءات الفنان (قاسم محمد) في مسرحية (طير السعد) إذ يضع بطله في حيز محدود وهو غرفة العلاج ، إلا أنه فتح هذا الفضاء المغلق إلى فضاء أوسع فلم يحدد وجود بطله في هذا الحيز المحدود بل ربطه بآفاق أخرى حيث يرى نفسه في أحضان الطبيعة وهو يحلم أثناء نومه في غرفة العلاج. وعلى وفق ذلك نلحظ إن ظهور الشخصيات ومساهمتها في نمو الأحداث يساعد على تشكيل البناء الفضائي في النص المسرحي فالفضاء هو الذي يعطي للمتلقي مظهر الحقيقة وعليه يمر النص المسرحي بلحظتين:

الأولى: لحظة تملك لمواد شكلية وموضوعية تتراكم عبر اللغة والمذهب الجمالي والتقنية الفنية وطريقة الكتابة ونمطها والتشكيل الأدبي للنص ليصنع الكاتب فيه نظام جمالي وفني خاص به.

الثانية: لحظة تدمير وتشويه وتشكيل لما يمتلكه الكاتب ومن العناصر المفككة ليبني نظاماً جمالياً معيناً[٢٦٣].

يعرض النص المسرحي الفضاء مجزءاً أو مفككاً وفي كلتا الحالتين تكون الصورة الفنية هي المتحكمة في الفضاء وإعطاءه دلالاته وأبعاده المميزة دون إغفال الترابطات الطوبوغرافية للحدث ووظائف الشخصيات ومايتعلق بالزمنية فضلاً عن ذلك فإن الفضاء في النص هو "نظرية فلسفية نابعة من داخل النص يتعاطى بإخلاص لعكس واقع خارجي يسعى لصياغته وتقديمه"[٢٦٤] ، فتجسيد الفضاء في النص مسألة غاية الأهمية ولايمكن أن تصبح عنصراً إيجابياً فاعلاً إلا بالترابط مع وعي المؤلف ومجموع مكونات النص.

يستطيع المؤلف في وصفه للفضاء أن يخلق "علاقة لغوية متولدة تتمتع بخصوصيتها في السياق والموضوع داخل النص"[٢٦٥]، وباحتواء الفضاء لمفردات مختلفة تشكل تفاصيله وجزيئاته ، وتبلور لوحة غاية في التركيب ، بيد إن تواجدها في السياق النصي يحولها إلى رموز يصبح كل شيء معها موظفاً وهذه الرموز "تجسد الرؤية وتؤسس جماليات جديدة"[٢٦٦]. فعلى سبيل المثال تكتسب الكلمات مثل الأفق ، القمر ، الأرض ، الماء ، النار ، السماء ، الشروق ، الغروب ، الجبل...الخ حال توظيفها داخل النص المسرحي ومن خلال ربطها بدلالات في أصولها المرجعية الأسطورية والدينية والشعبية والتاريخية دلالات مزدوجة مثل البداية ، النهاية ، الحياة ، الموت ، وهي دلالات مغايرة لهذه الكلمات . وكلمة الصحراء مثلاً تشير في دلالتها المباشرة إلى فضاء بعينه ، إلا أنها في سياق النص المسرحي تحمل دلالة رمزية هي الحرية لأن الصحراء لاتخضع لسلطة أحد ولايمتلكها أحد، وإذا ما تصورنا كلمة الصحراء بما تشير إليه من فضاء خالٍ من العوائق والحواجز ، وجدنا أنها تؤكد التحرر وتتماشى مع أبسط صور الحرية.

---

[٢٦٣] ينظر: بحراوي ، حسن : بنية الشكل الروائي ، مصدر سابق ، ص٣٤.
[٢٦٤] البوريمي ، محمد منيب ، مصدر سابق ، ص٢٢.
[٢٦٥] الجبار ، مدحت : جماليات المكان في مسرح صلاح عبد الصبور ، مجلة ألف ، العدد(٦) ، القاهرة ، ١٩٨٦ ، ص٤٠.
[٢٦٦] رشيد ، أمينة: تشظي الزمن في الرواية الحديثة ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨ ، ص١٤٨.

ليس بالضرورة أن تنبثق الدلالة المستوحاة من الفضاء برمته ، فقد تنبثق من أحد عناصره، ومايثبت ذلك هو السياق الفضائي في النص وتفاعل عناصره داخل السياق ، فتحليق الطير في السماء – مثلاً- يمكن تفسيره على أنه رمز للانطلاق والحرية ، ويمكن أن تكون السماء رمزاً للصعود والاعتلاء الروحي والقوة والخلود ، ، وقد ترمز الشمس إلى الدفء والحنان والحياة والقوة والخير وكل ماهو طيب ، وقد ترمز إلى التسامي والعقل والإيمان ، كل هذه الدلالات وغيرها تنبثق من الفضاء أو من بعض عناصره ، ومن تحديد شكل الفضاء أو بعض متعلقاته فلو أخذنا اللون كشكل لأحد هذه المتعلقات وجدنا توظيفه يمدنا بصورة فنية مرئية ، كما أن تحديد اللون والتركيز عليه له ثقله في الدلالة ، فإذا ما وصف فضاءً –كالسرداب- مثلاً بالقتامة والظلمة ، لتسنى لنا القول أن السواد والقتامة مستوحيان من الظلمة ويرمزان إلى الغموض والمجهول والاكتئاب والقلق وهي دلالات استوحت من ارتباط اللون بفضاء السرداب بما تثيره هذه المفردة في ذهن المتلقي من تصور ضيق ومنغلق ، وهذا الجمع بين لون الفضاء وشكله يؤدي إلى استمرارية آنية هذه الدلالات . وكذلك زرقة مياه البحر تؤكد رمزية المياه الأصول المرجعية على اعتبار أن اللون الأزرق من الألوان الأساسية الأولية التي لاتقبل الانقسام وهو أحد عناصر البداية والحياة فضلاً عما ينطوي عليه هذا اللون من دلالات القوة لاقترانه بعظمة الملوك ، وخضرة المياه ترتبط بالمياه القريبة من الشاطئ وتدل على الحياة والخلود ، وهنا نلحظ أن اللون أعطى تفسيراً طبيعياً للفضاء من حيث أبعاده المسافية ، وكذلك لون السماء الصافي يرمز إلى الصفاء والنقاء والارتقاء ومركزاً لتحليق الطيور بمختلف أنواعها وماتمدنا به حركة الطيران من تصور للبعد المسافي للفضاء اتساعاً وارتفاعاً ، وقد يعد رمزاً للسمو الروحي والفضيلة والطهر الملائكي ، أما اللون الرمادي الداكن للسماء الملبدة بالغيوم فيرمز إلى حلول فصل الشتاء والسكون. و يؤدي الفضاء دوراً أساسياً وهو الدلالة على البعد الجغرافي (ميدان عام ، شارع ، مقهى ، كوخ ، مسرح ، غابة...الخ) وكذلك يرتبط المكان بالزمان فسقف المنزل المغطى بالجليد علامة على فصل الشتاء ، وغروب الشمس وطلوع القمر دلالة على الليل وشروق الشمس وطلوع الفجر دلالة على النهار ، وقد يدل على الجنسية أو الوضع الاقتصادي أو الديانة ، وإلى جانب وظيفته السيميائية في تحديد الزمان والمكان يمكن أن يعطي الفضاء دلالات لها علاقة بأكثر الظروف تبايناً ولابد من الإشارة إلى أن الحقل السيميائي لعنصر الفضاء يكاد يكون واسعاً وغنياً بالتفاصيل من خلال الاعتماد على العناصر الأساسية المكونة له.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:

أسفر الإطار النظري عن جملة مؤشرات وهي كالآتي:

١. مواءمة مواصفات لغة نصوص مسرح الطفل مع معايير الطفولة وتحقيق الانتماء الكامل لذهنية الطفل.

٢. يمتلك الطفل القدرة على الاستقراء ووفق هذه الإشكالية فهو معني برموز معينة تعتمد على درجة خزينهم اللغوي سواء كان ذلك يتعلق بطبيعة الرمز من حيث البساطة والتعقيد أو هيأته اللغوية.
٣. اللغة وسيط يحمل دلالات الفضاء في النص وتمثل علاقة وضعها المؤلف ليطرح من خلالها أفكاره وتحمل طبيعة الغايات والمشاعر التي تمر بها شخصياته وهي الوعاء الذي يحمل جميع الأفكار والمضامين والمعطيات التي يريد المؤلف إيصالها إلى المتلقي.
٤. فضاء النص المسرحي فضاء تصويري غير مصور مصنوع من اللغة ومن الأساليب اللغوية التي يمتلكها المؤلف في تصويره وبيان أبعاده وجزيئاته ودلالاته ، وهنا تكمن عبقرية اللغة حيث تتمكن من أعطاء أبعاد حسية لما لا وجود له إلا بالوعي ، حيث يعد التصوير اللغوي إيحاء لا نهائي يتجاوز الصور المرئية.
٥. نصوص مسرح الطفل شكل من أشكال اللغة يؤدي دوراً جوهرياً في التأثير على الذات الطفولية لذا لابد من توخي الدقة في الإخراج اللغوي للنص الذي عليه أن يستجيب لسيكولوجية الطفولة إلى أقصى حد ومراعاة القواعد العامة التي تراعي الضوابط التقنية المتعلقة بالإخراج اللغوي ومن ثم كينونة الجملة عبر تحليل واعٍ لفكرتها ومرجعيتها المعرفية ورسالتها الدلالية.
٦. مراعاة طريقة الترميز المستخدمة في نصوص مسرح الطفل وتحقيق البساطة المعقولة التي يجب أن يتسم بها الرمز الطفولي.
٧. يعتمد الفضاء على المزاوجة بين المعنى الظاهر المألوف (دلالة ذاتية) وبين المعنى الباطن (الدلالة الإيحائية).
٨. يرتكز الفضاء على عناصر يدور ويتحرك عليها وهي المكان ، الزمن ، الحدث ، الشخصية .
٩. الفضاء عنصر محمل بالرموز والدلالات يكشف عن المستوى الاجتماعي والأبستمولوجي ومعاني الأحداث وإبراز الحالات الشعورية والنفسية.
١٠. مهمة دلالات الفضاء في النص المسرحي نقل العالم الموضوعي للمتلقي وخلق صورة مجازية له تثير تداعياته وتحفز ذهنه وخياله وترسل له تكويناً سيميائياً له القدرة على تحسين عادات الإدراك المألوفة لدى المتلقي الذي ينظر إلى الأشياء كونها ثوابت ومستقرات دلالية وإنتاج شبكة من العلامات المسرحية القادرة على الإحاطة بالوظيفة الدرامية للنص المسرحي ، وهكذا تتخطى الأشياء في النص المسرحي المعنى الثابت إلى معانٍ متغيرة حسب تنوع استعمالاتها وارتباطاتها بالسياق العام.
١١. يمتلك الفضاء بعداً دلالياً في بناء النص المسرحي وارتباط عناصر النص بروابط بنائية تحدد مسيرته داخل البناء الدرامي من خلال علاقات ووظائف متعددة ووشائج تتشكل من الكلمات لتكون فضاء متخيلاً يعتمد اللغة التي تتضمن جميع التصورات والمشاعر الفضائية. والتي تعطيه صفة المكان فتنكشف الدلالات التاريخية والنفسية والاجتماعية للعلاقات المتداخلة التي تشكل محوراً واضحاً لنمو الأحداث وتطورها وبالتالي تنكشف الرؤية الفلسفية للنص وانعكاساته والتراكمات العميقة المكنونة بعوالم وعلائق تكوينية .

الدراسات السابقة ومناقشتها:

بعد البحث والتقصي لم تتمكن الباحثة من العثور على دراسة سابقة تتعلق بموضوع البحث الحالي.

إجراءات البحث

- مجتمع البحث

يتكون مجتمع البحث الحالي من نصوص مسرح الطفل المؤلفة والمعدة من قبل الفرقة القومية للتمثيل في بغداد و للفترة الزمنية الممتدة من (١٩٧٥-٢٠٠٥) ، وقد شكلت (٢٦) نصاً مسرحياً•.

- عينة البحث

لغرض تحقيق أهداف البحث الحالي قامت الباحثة بعرض النصوص المسرحية التي مثلت مجتمع البحث على مجموعة من الخبراء المختصين في مجال مسرح الطفل والتربية ومنهم المشرف على هذا البحث وقد اختيرت العينة وبنسبة ٢٠% من مجموع النصوص المسرحية المتمثل بمجتمع البحث فشكلت (٥) نصوص مسرحية اختيرت قصدياً للمسوغات الآتية:

١. لما تتمتع به هذه النصوص من تأثير جمالي في بلورة وإرساء وتكوين العناصر الفنية التي تجسد دلالات الفضاء .
٢. تعتمد النصوص المختارة في أساليبها الفنية رؤى مختلفة وبما يتفق مع ما أنتهى إليه الإطار النظري من توصيفات مفاهيمية للتمثيل الجمالي لدلالات الفضاء .
٣. مثلت النصوص المسرحية المختارة كعينة ثلاث مراحل زمنية ، فمثلت مسرحيتا زهرة الأقحوان ورسالة الطير المرحلة الزمنية الأولى والتي تمتد ما بين عامي ١٩٧٥-١٩٨٤ ، بينما مثلت مسرحية نشيط والعناصر الأربعة المرحلة الزمنية الثانية المتمثلة بعام ١٩٩٥ ، في حين تنتمي مسرحيتا عندما يرقص الأطفال وإيتانا والنسر إلى المرحلة الزمنية الأخيرة والتي تمثل عام ١٩٩٦- ٢٠٠٥. وكما هو موضح في الجدول الآتي :

جدول يمثل عينة البحث

• انظر ملحق رقم (١) و (٢) .

ت	النص المسرحي	التأليف أو الأعداد	السنة
١	زهرة الأقحوان	سعدون العبيدي	١٩٧٥
٢	طير السعد	قاسم محمد	١٩٨٤
٣	نشيط والعناصر الأربعة	مقداد مسلم	١٩٩٥
٤	عندما يرقص الأطفال	صباح الأنبري	١٩٩٦
٥	إيتانا والنسر	صلاح حسن	٢٠٠٠

- طريقة البحث :

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي الذي يعتمد على تحليل وتفسير مقاصد النص ، إذ أنه منهج يتسم بالسهولة والنسبية وبقدر عالٍ من الشفافية ، كما أن هذا المنهج يساعد على ابتكار أداة تعتمد على قراءة النتائج المتحصلة من الترابط المنشود بين النص المسرحي والمعنى الاتصالي في فهم الدلالات التي يبثها فضاء النص بغية إحداث تأثير إيجابي في بنيته عبر التشخيص الواعي للعناصر المكونة للفضاء وطرح دلالاته وتطميناً لهذه الحاجة كان لابد من اقتراح أداة صالحة للكشف عن دلالات الفضاء في نصوص مسرح الطفل وبذا يكون النص المسرحي نصاً فعالاً وموجهاً.

- أداة البحث :

قامت الباحثة بأعداد أداة تحليل وتفسير تتألف من ثلاثة مجالات ، يختص المجال الأول بالجانب اللغوي والمعرفي لبنية النص المسرحي ، ويختص المجال الثاني بالعناصر التي تكون فضاء النص المسرحي ، أما المجال الثالث فهو يختص بالجانب الدلالي ، ويحوي كل مجال على عدد من الفقرات تم وضعها وفقاً لما جاء في الإطار النظري للدراسة وبما أسفر عنه من مؤشرات ، وقد تم بناء الأداة بصيغتها الأولية والنهائية على وفق الآتي:

١. إجراء عدد من المقابلات الشخصية المفتوحة مع أساتذة من ذوي الاختصاص والخبرة الطويلة وتمت محاورتهم في موضوع البحث الحالي وتسجيل الملاحظات التي في ضوئها تم اعتمادها في بناء فقرات الأداة بصيغتها الأولية• .
٢. اعتماد مؤشرات الإطار النظري وما تم توثيقه في مقابلات الأساتذة ذوي الاختصاص.
٣. إطلاع الباحثة على الأدبيات التي تناولت موضوع الفضاء في كل المجالات البنائية والأدبية والمفاهيمية وذلك ما ساعد على بناء الأداة بصورتها الأولية .

- صدق الأداة

بعد بناء أداة تحليل المحتوى تم عرضها على مجموعة من المحكمين والخبراء في مجال الأدب ومسرح الطفل والتربية وعلم النفس وعلى ذوي الخبرة في تحليل المحتوى• ، ومن الجدير بالذكر أن

• ينظر ملحق رقم (٤) .
• الخبراء هم :

الملاحظات الخاصة بالمحكمين والخبراء تتعلق بتعديل صياغة بعض المجالات وحذف بعض الفقرات وإضافة البعض الآخر ، وقد قامت الباحثة بحساب نسبة اتفاق آراء المحكمين والخبراء على المجالات الرئيسة والفقرات الفرعية فكانت (٨٣.٩٩%)•• لتخرج الأداة بصورتها النهائية••• .

-الوسائل الرياضية والإحصائية المستخدمة

استخدمت الباحثة المعادلات الآتية :

أ. معادلة كوبر

$$Pa = \frac{Ag}{Ag+Dg} \times ١٠٠$$

إذ أن Pa= نسبة الاتفاق

Ag= عدد المتفقين

Dg= عدد غير المتفقين[٢٦٧]

---

١. د. عقيل مهدي يوسف أستاذ كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد .
٢. د. فاضل خليل أستاذ كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد .
٣. د. عبد عون عبد علي أستاذ كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل .
٤. د. سمير شاكر عبدالله أستاذ كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل
٥. د.جلال جميل محمد أستاذ مساعد كلية الفنون الجميلة – جامعة الموصل.
٦.د. هدى محمد هاشم أستاذ مساعد كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل.
٧. د. عقيل جعفر مسلم أستاذ مساعد كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل .
٨. د. حامد مخيف عباس أستاذ مساعد كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل .
٩. د. عارف وحيد أستاذ مساعد كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل .

•• ينظر ملحق رقم (٥) .
••• ينظر ملحق رقم (٦) .

ب.معادلة سكوت :

$$Ti = \frac{Po - pe}{١ - pe}$$

إذ أن Ti=معامل الثبات

Po=النسبة الأولى (المتفقين)

Pe= النسبة الثانية (المختلفين)[٢٦٨]

-التطبيق الاستطلاعي للأداة :

بعد أن فرغت الباحثة من بناء الأداة بصورتها النهائية ، قامت باختيار عينة عشوائية تكونت من (٢) نص مسرحي شكلت نسبة (٧.٧%) من نصوص مجتمع البحث وأوجدت لهم تحليلاً استطلاعياً ، لتطمئن على أداة بحثها فأظهر التحليل أن المحتوى يتضمن أداة البحث وبشكل واضح وملائم. وتعد التجارب الاستطلاعية المتغير الفعال في إسناد الباحث لمعلومات تفتح له مجالاً أوسع للتعامل مع العينة الأصلية ، إذ ينصح علماء مناهج البحث العلمي بإجراء دراسة ميدانية مصغرة على عينة مشابهة في الصفات من العينة الأصلية[٢٦٩].

-وحدة التحليل:

لابد لنصوص مسرح الطفل أن تكون شكلاً من أشكال الفعالية الاتصالية عن طريق امتلاكه لحوارات فنية ومعرفية ولابد من اختبارها وفحصها بطريقة علمية بوساطة تشغيل آليات استقراء منطقية. وقد اعتمدت الباحثة منهج التحليل والتفسير في عملية كشف دلالات الفضاء في نصوص مسرح الطفل ، ولما كان هذا المنهج يهدف إلى وصف المحتوى فلابد من أن تقوم الباحثة بتقسيم المحتوى بالاعتماد على حوارات مختارة ، حتى تتمكن من القيام بدراسة كل حوار على حدة ، وقد اعتمدت الدراسة الحالية على

---

(٢٦٧) Coper, Jaund, Measurement and Analysis, New York ,٥th ed Helt Rinhart and winston, , p. .

(٢٦٨) Holstilobe, R., content Samurais, hand Book with supplication of the study intimation crisis, , in Richard Budded content analysis of communication, New York, Macmillan, . p. .

(٢٦٩) حسين ، سمير محمد : دراسات في مناهج البحث العلمي ، القاهرة : عالم الكتب ، ١٩٩٩ ، ص٢٢٤.

الثيمة اللغوية لوحدة التحليل وذلك لملائمتها لطبيعة البحث وهي الوحدة الأكثر ملائمة للوصول إلى تفهم الحوارات ومن ثم قدرتها على التفاعل مع المتلقي.

- **خطوات التحليل**:

١. قراءة المسرحية قراءة كاملة لمعرفة الجانب اللغوي والمعرفي والمفاهيمي.

٢. تقدير أنواع ووظائف الفضاء في علاقاتها مع العناصر المكونة لفضاء النص.

٣. استخراج الدلالات المرتبطة بالتصور الذهني لفضاء النص.

- **ثبات التحليل**:

لتحقيق الموضوعية في عملية التحليل لابد من إيجاد الثبات الذي يعده سكوت (Scott) "التعريف الإجرائي للموضوعية"[٢٧٠] ويعتمد الثبات على عدة أمور منها طبيعة المادة المحللة ، وطبيعة أداة البحث ووضوحها ، وخبرة المحلل ومهارته في التحليل ونوع وحدة التحليل ووضوح خطوات التحليل. ويتم استخراج الثبات بأسلوبين:

١. الاتساق بين محللين : ويعني أن يصل محللان يحللون بشكل منفرد إلى النتائج نفسها عند استخدام قواعد التحليل وخطواته والإجراءات والمحتوى والأداة ذاتها.
٢. اتفاق الباحث مع نفسه عبر الزمن: ويعني اتفاق الباحث مع نفسه عبر الزمن باستخدام الأداة نفسها والمحتوى ويتبع خطوات وقواعد التحليل لحقب زمنية مختلفة[٢٧١].

اعتمدت الباحثة في استخراج ثبات التحليل على الأسلوبين معاً ، إذ قام محللان خارجيان• متدربان على عملية تحليل المحتوى (بعد التعريف بإجراءات الباحثة في التحليل) بتحليل عينة عشوائية مكونة من (٣) نصوص مسرحية من أصل (٢٦) نصاً مسرحياً مشمولاً بالتحليل. وقد عمل المحللان بصورة مستقلة ، كما قامت الباحثة بتحليل العينة نفسها مرتين متتاليتين وبفاصل زمني مدته (٢٠يوماً) بين التحليل الأول والثاني لإيجاد اتفاق الباحثة مع نفسها عبر الزمن ، وبعد حساب معامل الاتفاق بين محاولتي الباحثة عبر الزمن كانت (٠.٩١) أما معامل الاتفاق بين الباحثة والمحلل الأول فكان (٠.٨٧) وبين الباحثة والمحلل الثاني (٠.٨٥) .

---

(٢٧٠) Scott, William and Wercheimer. Introduction to psychological research . New: wisely . , p .

(٢٧١) سمير ، محمد حسين : تحليل المضمون ، القاهرة : مركز بحوث الرأي العام ، ١٩٨٣ ، ص١٢٦.

• ١. د. حامد عباس مخيف ، أستاذ مساعد ، كلية الفنون الجميلة جامعة بابل – قسم التربية الفنية.
٢. وصال عباس عبد الحسين ، مدرس مساعد ، كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل – قسم التربية المسرحية.

- **النماذج التحليلية**:

قامت الباحثة بتحليل عينة البحث مستخدمة آلية اشتغال مقسمة على محورين :

الأول: توفير خلاصة للنص المسرحي مقاربة لفكرته العامة .

الثاني: كشف دلالات الفضاء وتحولاتها في الحوارات المسرحية المختارة كي تكون تطبيقات تحقق هدف البحث عبر استخدام أداته المقترحة.

مسرحية زهرة الأقحوان[٢٧٢]

[٢٧٢] العبيدي ، سعدون ، مسرحية زهرة الأقحوان ، مطبوعة على الآلة الكاتبة ، المؤسسة العامة للإذاعة والتلفزيون والسينما ، ١٩٧٥ .

ملاحظة : تشير الباحثة في الاقتباسات التالية من النص المسرحي والنصوص المسرحية اللاحقة إلى كتابة رقم الصفحة فقط في المتن بعد الإشارة إلى المصدر . دون تكرار كتابة المصدر ذاته.

تأليف: سعدون العبيدي

ملخص المسرحية:

تدور أحداث المسرحية في مزرعة كبيرة يقودها بستاني حكيم ويسكنها مواطنون مخلصون ومنتجون ، تتعرض المزرعة التي تطمح إلى الحرية إلى أعداء وخونة ومرابين . تبدأ المسرحية بمشهد زهرة الأقحوان وهي تبكي لاضطهاد النحلة (شرير) لها واستغلاله وشرب كمية من الرحيق أكثر من الكمية المسموح بها في قوانين المزرعة التي سنها البستاني العادل فضلاً عن بث السموم في جسدها الطري ، تطلب زهرة الأقحوان من شرير بأن يكون رحيماً معها ويعاملها بلطف لكن (شرير) لا يسمح لها ويقوم بتذكيرها بخدمة قديمة كان قد قدمها لها عندما طلب من البستاني أن لا يقطفها ، ويقوم بتهديدها بالموت إذا ما أباحت بأفعاله لأي مخلوق آخر.

يطلب البلبل الطيب من زهرة الأقحوان معرفة سبب ذبولها وبعد إلحاح شديد تستجيب زهرة الأقحوان وتبوح له بقصة الظلم الذي يمارسه (شرير) بحقها ، ويخبر سكان المزرعة ويتفقوا على ضرورة معاقبة (شرير) . ويحضر الجميع في المحكمة ليدلون بشهاداتهم أمام البستاني ، النخلة ، البلبل ، النملة ، وغيرهم كلاً يروي قصته مع (شرير) الذي لم يترك أحداً دون أن يؤذيه لكن شرير يؤكد براءته مما ينسب إليه من تهم ، وتثبت الأدلة المتوفرة صحة دعوى زهرة الأقحوان وضرورة الاقتصاص من شرير لخروجه على القانون.

يصدر البستاني حكماً يمنع فيه زيارة (شرير) لأنواع الزهور لمدة أسبوع كامل ، فتتدخل زهرة الأقحوان لتخفيف الحكم إلى ثلاثة أيام ، لكن العقاب لم يفلح في منع (شرير) من ارتكاب الأخطاء فيبدأ باضطهاد أمه وطلب المزيد من النقود وتهشيم أثاث المنزل فتطلب منه أمه بأن يجد له عملاً شريفاً ، ويحذره والده من استمراره على طريقة حياته الشريرة ويهدده بطرده من المنزل ، فينفذ والده وعده ويطرده ويبلغ عنه الشرطة التي كانت تطارده نتيجة أفعاله الشريرة التي ارتكبها من دون شعور بالذنب.

يوطد شرير علاقته بأعداء المزرعة ويحاول اختراق جبهتها المتماسكة ، فتصل الأنباء إلى مسامع البستاني الحاكم العادل ، وتبدأ مراقبة شديدة لتصرفات شرير والمحيطين به، ويبحث البستاني بحكمته وفطنته عن جذور المؤامرة فيكتشف بأنها تدار خارج حدود المزرعة ويشتد الصراع إذ يقوم شرير بأعمال تخريب داخل المزرعة يسقط جرائها بعض الضحايا ، وفي مواجهة هذا التآمر تبدو المزرعة وسكانها جبهة واحدة موحدة ، إذ تبدأ حملة لزيادة الإنتاج لتدعيم روح المواجهة وتقديم الدعم المعنوي والمادي للمقاتلين فتزيد النخلة من إنتاجها والنحلة تقدم عسلاً مركزاً للمقاتلين ومخازن الطعام ممتلئة تحسباً للظروف الطارئة .

تبدو المزرعة وطناً موحداً يستعد لمواجهة الأعداء الأشرار ، ويعقد المتآمرون اجتماعات متعددة لمعالجة هزائمهم المتكررة ثم ينساقون إلى خلافات داخلية وهذه سمة أصحاب النوايا الشريرة ، فيقتل (شرير) صاحبه العقرب ، وبعدها يقوم بمهمة زرع الألغام في المزرعة فتكشفه الأزهار وتحاصره وتجبره على نزعها وتطبق عليه بما يشبه القفص وهكذا يصبح الخائن في قفص الاتهام مرة أخرى ، لم يف بوعوده التي أطلقها في محاكمته الأولى ، وها هو ذا في مواجهة العدالة مرة ثانية .

يبدأ الجميع بإدلاء شهاداتهم تباعاً البلبل ، الفراشة ، النملة ، بائع البالونات ، الصبية ، النخلة ، الكل قدم شهادته وقرر أن شرير لا يستحق الحياة ويجب أن يموت لأنه خائن ، وتقترح الأقحوانة بإقامة تمثال له فوق قاعدة من الأوساخ ليكون رمزاً للخيانة ، وأخيراً يصدر البستاني الحاكم قراراً بوضع شرير في قفص حديدي وسط ساحة المزرعة ليراه جميع المواطنين وبعدها سيعدم أمام الجميع.

التحليل :

عمد المؤلف (سعدون العبيدي) على ابتداء نصه هذا بالمشهد المكاني (المرزعة) الذي ستجري فيه الأحداث ، إذ أن المكان لدى سعدون العبيدي لا يتموقع هنا من أجل الرغبة أو الوصف أو التخلص من الفجوات النصية ، وأنما بوصفه عاملاً نصياً وتمهيداً لوقوع الحدث المسرحي ومن جهة أخرى قدم فضاء المزرعة بوصفه شبكة من العلائق النصية يرتهن بالزمن والرؤية والشخصيات والوصف ، فالشوارع نظيفة وأنيقة والمدن عامرة بالعمل والإخلاص وتوهج الشمس واخضرار النباتات وزهو الأشجار وحركة الطيور والنحل أسبغت على الفضاء قيم الألفة الإنسانية وحب التعاون والإخلاص في العمل ، أما على مستوى الرؤية فالفضاء يشير إلى أن المكان تجربة معاشة وبذلك تسود الرؤية المركبة التي تمزج بين الرؤيتين الذاتية والموضوعية ، حيث لم تعد المزرعة مجرد أبعاد هندسية محضة وأنما تتشكل نصياً من خلال الحدث وتجسيد الشخصيات وحالاتها النفسية واستثمار الحواس في عملية التشكل ، وبذلك يصبح فضاء المزرعة حالة من حالات الروح فهو مرتهن بالأحوال النفسية للشخصيات التي تعكسها الأحداث فتتحول المزرعة من مكان محبب إلى مكان معاد مليء بالمسوخ والأشرار تحت سطوة جمال الأزهار والشوارع النظيفة والمدن العامرة وعليه تتأرجح المزرعة كفضاء بين السلب والإيجاب على المستوى الدلالي.

كشف استقراء النص المسرحي من زاوية علاقة الفضاء بمن يقطنه ، لا نصادف صعوبة في الكشف عن ملامح الفضاء بعلاقته العضوية بمن يقطن فيه وما يترتب عن إقامة فاصل بين المزرعة كبنية فضائية والمزرعة كوعي ورؤية يحملها عنه القاطن فيها وكإدراك لقيم الألفة الإنسانية التي تكمن فيها وتمثل جوهر فكرة المزرعة . أن واقع تجريد الفضاء من الحضور الإنساني ومحاولة استدراك ذلك بالوصف الموضوعي هو الصبغة الميزة والقاسم المشترك بين طائفة من النماذج الوصفية التي اختارت فضاء المزرعة كوطن موضوعاً لنشاطها البنائي ويعد هذا النص من بين هذه النماذج والذي يعرض صورة المزرعة وسكانها المخلصين، وصور النحلة (شرير) وأعوانه الأشرار الذين يسعون إلى تدمير المزرعة وتعكير صفو أجوائها ، إلا أن هاتين الصورتين يظلان ملازمتين من حيث بناؤهما ، ملتحمتين وموحدتين بالرغم من الفروقات الغادرة التي تجعل الواحدة منها نقيضة للأخرى.

شكل فضاء المزرعة نموذج لفضاءات الانتقال العامة التي تغشاها الشخصيات ، وتشكل مسرحاً لحياتها اليومية يترتب عليها صفات ودلالات ، فقد ابرز النص فضاء المزرعة فضاءً متحرراً من كل القيود الهندسية وظف كل إمكانيات المزرعة الحسية لإنجاح دلالتها وهي فكرة الإخلاص في العمل ومن لا يعمل لا يعرف ، والمعرفة التي يعنيها النص هي الوجود أو الكيان العضوي المادي الكائن في بقعة المزرعة ، والمزرعة نفسها لا تعلم مسالكها إلا بنوعية عمل أصحابها فتجاور النباتات والحيوانات يعني تشكيل مجتمع يرتبط بأساس واحد هو الأرض (الوطن) ويمنحهم تنوع أعمالهم ، فالنملة تقوم بدور المخطط الاقتصادي لتخزين الطعام وحفظه وتوزيعه لمواجهة احتمالات المستقبل ، والنحلة تقوم بدور

المنتجة والمانحة للعسل ، كما تقوم بدور المحاربة فهي تغرس شوكتها في عيون الأعداء الأشرار وتقدم العسل الصافي للمقاتلين ، ومن خلال هذه الأدوار استطاع النص أن يقدم قدرة فضاء المزرعة في تحول كل الطموحات الصغيرة إلى أحلام دائمة من خلال العمل المستمر والدؤوب ويمكن إنشاء ممالك للرغبات الصحيحة والتي يتزاوج فيها الثمار والطيور والخير والإخلاص والحب والنجاح فهذا البناء الرومانسي لفضاء المزرعة يجد حقائقه في أشياء المزرعة المتجددة فنجدها بكل ما تعنيه هذه الكلمة (المزرعة) من دلالات فضائية صافية هي البطل فللمزرعة سكان وللسكان وظائف اجتماعية ، والعمل يحدد هوية السكان.

عبرت الملامح الفكرية للشخصيات المسرحية عن وعي جماعي ، يقترن بمرحلة مهمة في حياة المجتمع ، واقترن هذا الوعي بفكرة الدفاع عن الوطن ووجود واتحاد الشعب ، والذود عن القيم والمثل الاجتماعية ، مما أدى إلى ذوبان التناقض بين الوعي الفردي والوعي الجماعي ، وجاء في صورة التحام شديد التماسك ومعبراً عن فكرة جوهرية واحدة تتمحور حول الدفاع عن قيم ومثل عامة. وشكلت المزرعة جبهة متماسكة موحدة يعمل سكانها على زيادة الإنتاج وتدعيم روح المواجهة وتقديم الدعم المعنوي والمادي.

نجد في هذا النص الأزهار والنباتات تلتصق بالأرض فهي ليست أشجاراً باسقة ولكنها تدل على الأحلام والعلو والثمر وتنفتح على دلالات متعددة : طاقة حيوية ، رمز إخصاب (منتصبة نحو الأعلى) ونقطة تلاقي السماء بالأرض وتشير إلى التشابك بين قلبين ، وإلى الطفولة البشرية المليئة بالطاقة والحيوية ، كما نجد النخل أكثر التصاقاً بالسماء وهكذا تبدو هذه الأشجار والنباتات والأزهار علامات قائمة على الاختلاف والأرجاء الدلالي ، أي لا تستقر على دلالة واحدة بعينها ، لأن العلامة اللغوية عندما تدخل في فضاء الكتابة أنما تتلغم بالتشتت والتبدد عبر تفجير الدلالة المعرفية ، وثمة علاقة نفعية بين الأزهار والنحل ، فالنحل يستقر في قلب الزهرة ليمتص رحيقها والنحل بدوره يعمل على صنع العسل من رحيق الزهرة لينتفع بها الإنسان ، وترمز الزهرة إلى العطاء فهي لا تأبه لألم الامتصاص بقدر ما تسعد بعطائها ، كما ترمز إلى العمل الدؤوب والمستمر لطرح الإنتاج الذي ينتفع به الإنسان ، والإنسان بدوره يعمل على مراعاة الأزهار وتشذيبها وقلب أرضها وإزالة الأدغال والأعشاب الميتة بعيداً عنها ، وهذا ما يطلق عليه بالفضاء المانح المعطاء الذي بث دلالات العطاء والإخلاص ، وقد نجد بعض العدائية في حقيقة هذا الفضاء المانح لكنها عدائية نافعة خاصة إذا ما عرفنا أن الزهرة تتألم بامتصاص رحيقها لكنها تسعد لعطائها من أجل غد مليء بالثمار، وينبجس العطاء كفعل / أو كحدث محوري في النص ليشغل فضاء المزرعة ويمتزج ويتماهى به ، ليصبح العطاء من ثمَّ صورة عن المكان والمكان صورة عن العطاء في فضاء التفاعل بين الحدث والمكان ، إن حيوية الفضاء في إبراز الحدث تظهر من خلال الأفعال الدالة في حركة النحل والفراشات والبلبل في أجواء المزرعة وحركة النمل والأفعى والعقرب على الأرض ، وما يلفت الاهتمام على صعيد التشكيل المكاني هو تأسسه وفق تقطبية متضادة: الأسفل-الأعلى وهذه الثنائية هي واحدة من مفاتيح قراءة المكان وتفكيك بنيته التي يهبها النص للتعامل معه ، والكشف عن مستوى أسرار النص البنيوية والدلالية والرمزية . أن ثنائية الأسفل-الأعلى قابلة للتفريع والاستيلاد ، فالحد الأول (الأسفل) ينشطر إلى أمكنة ثابتة وأخرى متحركة والأمكنة الثابتة بدورها تتفرع إلى أمكنة مفتوحة وأخرى مغلقة ، وكذلك الأمكنة المتحركة يمكن تفريعها إلى ثنائية صغير-كبير ، أما الحد الثاني (الأعلى) فإنه يشمل أمكنة رمزية فأثمار الأزهار تتجه نحو أفقها السماوي وتسقط على أفقها الأرضي وتنبت فيها من جديد ، وانطلاقاً من هذا تتجسد علاقة الأعلى بالأسفل ، وهنا تكون علاقة منح ،

فالنحل يمتص رحيق الأزهار لينتج العسل ، وهي علاقة توليد ونمو وتجديد ومواصلة ، ولعلنا ندرك أن هذه العلاقة المانحة تأتي تطبعاً وفطرة وليست حاجة لدى الأزهار فحسب، من هنا ندرك مدى العلاقة الطبيعية بين الأشياء علاقة تتصل على حد اللقاح بالأشياء المتفارقة. ولكن المفارقة التي نجدها في هذا النص هي أن العلاقة تكون معكوسة بين زهرة الأقحوان والنحلة (شرير) فبدلاً من أن تكون علاقة نمو وتجديد ومواصلة وتوليد تصبح علاقة هدم ومرض وذبول فيكون المانح الأعلى قاتلاً وزارع سموم في جسم الأسفل الغض الطري.

"زهرة الأقحوان: اشعر بالتعب

النحلة شرير : أوهام

الأقحوانة: دعني لوحدي ... أرجوك .. أتوسل إليك .

النحلة شرير: عجباً .. ما بكِ؟

القحوانة: ماذا تريد مني بعد ... أوه ... يا الهي .. يا ألهي .

النحلة شرير: أنتِ صديقتي.

الأقحوانة: لا أريد صداقتك . لقد شربت الكثير من رحيقي .. أني أتألم.

النحلة شرير: لا أعتقد ذلك.

الأقحوانة: أنت ظالم ، لا احتملك قط. النحلة شرير: أنت غاضبة مني!

الأقحوانة: لا احتمل ما تزرعه في جسمي من سموم .. ستقتلني أيها الشرير ، ألا ترى كيف أن الذبول بدا يدك مرافقي؟

شرير: أنت ما زلت شابة ، أني أكن لك كل المودة والحب.

الأقحوانة: تكذب .. ابتعد عني .. ابتعد.

شرير: أني أودك يا عزيزتي الأقحوانة.

الأقحوانة: لا أريد مودتك ، شربت مني الكثير .. دعني لحالي.

شرير: كم أنت عنيدة .

الأقحوانة : قلت لك دعني .. دعني .. دعني .. تبكي ص١

ثمة تحول من فضاء واسع مفتوح إلى فضاء ضيق من المزرعة إلى القدح ، فالزهرة عندما تكبر تطلب من البستاني أن يقطفها قبل أن تتساقط أوراقها وتتناثر على الأرض . عندما تنتهي مهمتها في المزرعة الواسعة التي كانت تحيا فيها ترغب في العطاء أكثر حتى وهي في مراحل حياتها الأخيرة ، فتطلب من البستاني أن يقطفها ويضعها في قدح فيه ماء لتعود جميلة وغضة مرة أخرى، حيث يمثل القدح

وماؤه نهايتها الأخيرة والصغيرة التي تمنح فيها الجمال للناظرين بدلاً من الرحيق الذي كانت تمنحه للنحل أثناء شبابها ، حيث مثل فضاء القدح الضيق فضاءاً مانحاً لشيء من الحياة وتمجيد مبادئ الجمال المعززة بإشارة واضحة على معطائية الزهرة صانعة الجمال. ودلل فضاء القدح المملوء بالماء على صور الديمومة والخصب والحياة والعطاء ، والزهرة ربطت بين الأسفل والأعلى فأسفلها مرتبط بالماء وأعلاها منفتح نحو السماء ، ارتباطها بالماء يمنحها شاعرية الانسلال داخل تكوينات العالم المائي ، والرغبة في الاستمرار بالوجود والحاجة إلى مواصلة التلاقح لإنتاج مزارع عامرة بالعطاء.

شرير: كم من مرة حاول البستاني قطفك فتوسلت إليه بطريقتي الخاصة أن لا يفعل.

الأقحوانة: كذبة أخرى .. البستاني هو صديقي .. يحميني من كل سوء .. سيخلصني من شرك أنه يسقني ويرعاني دائماً.

شرير: وبعد ذلك يقطفك أليس كذلك.

الأقحوانة: هذا صحيح ، لكنه لا يقتلني ، أني عندما أكبر وقبل أن تتساقط أوصالي وتتبعثر على الأرض يقطفني البستاني ويضعني في قدح جميل فيه ماء ، كي يجعل مني زينة للناظرين .. أجل ، أن الزهور هي التي تطلب من البستاني أن يقطفها عندما تكبر .. أتفهم؟.

ص١

وينطوي فضاء المزرعة على أنساق مكانية متنوعة (المستشفى ، المدينة ، المحكمة، الحدائق ، البيوت ، الشوارع) أتاحت للمتلقي كشف وتجلية مجاهيل المزرعة وغذت حواسه بمعالم أمكنة متنوعة ومن جهة أخرى أسبغت دلالة فاعلية وحيوية المزرعة عموماً وانتقلت بها من الهدوء والسكون إلى عالم من الدينامية والإيقاع السريع المتواتر، مما ولد تناصاً مكانياً في البنية الفضائية في النص ، وحيزاً واسعاً لتحركات سكان المزرعة ورسم ملامح الخير الذي يثمن الجمال ، وكشفت الأنساق المكانية المتنوعة دلالة شفافية الرموز المستخدمة ضمن المزرعة الكبيرة (الحدائق والطرقات) وأنتج تراكب الأمكنة الصغيرة والكبيرة والطرقات فضاءاً واسعاً كون المزرعة الكبيرة ووفر الآمان للشعب في أحلك الظروف .

الحدائق بدأت تنتشر في أنحاء مدينتنا الكبيرة ، مشاتل الورد على جانبي الطرقات والرياحين تتسابق في نموها أنها تبتسم للمارة
ص١٥

يدل هذا الحوار إلى فضاءاً واسعاً ضم مشاتل الورد والطرقات التي يسير فيها المارة وهي تستمتع بروائح الورود الفواحة التي تملأ الفضاء بأسره ارتبط بصورة ذهنية متخيلة جسدت دلالة الجمال والسمو والرفعة وبعث المسرة في قلوب الناظرين في المزرعة وهم يمرون في طرقاتها متوجهين على أعمالهم المنوطة بهم ملتزمين بجدول رسمي أسسه البستاني قائد المزرعة حدد فيه صيغة والمهن لكل سكان المزرعة ، وإن هذا الالتزام وكذلك الالتزام بجدولة كميات الرحيق المسموح بها يمثل اقتراباً نسبياً من مبادئ الخير وحفظ المفاهيم وترسيخها، وصياغة المصغرات ضمن جدلية الزمن لا حد لها أي تداخل

ماضيها بحاضرها زمنها المعبر عنه فيها ، وزمنها الوظيفي المعاصر وهنا يبدو الفضاء ذات قيمة كبيرة حاوي لكل الأشياء الكبيرة ذات المعاني السامية .

البستاني: ألا تعرف أن القانون لا يسمح لك بأخذ الرحيق إلا مرة

واحدة في صباح كل يوم ماعدا يوم الجمعة ص٥

وفي حوار آخر يؤكد البستاني

البستاني: إننا نأبى تناول العسل الناتج عن سرقة رحيق الورد ، كل منكم يعرف فحوى الفقرة العاشرة من قانون إنتاج العسل الموقع من قبل رئيس الورد ورئيس النحل ، أن تلك الفقرة تعكس روح التعاون بين الطرفين لفائدة المجموع ، وتسمح بزيارة النحل إلى الورد مرة في صباح كل يوم عدا يوم الجمعة.

دلل هذا الحوار ذوبان الوعي الفردي في الوعي الجماعي وتضافر الروح الجماعية والمحاولة التجريبية في إصلاح المفسدين الأشرار من أجل الاستمرار في بناء المزرعة وأعمارها بالحب والتعاون فقدم صورة مجازية جميلة وهو عقد أو صيغة قانونية موقعة من قبل رئيس الورد ورئيس النحل في تحديد الكميات المسموح بها ن الرحيق . والتجاوز على هذا القانون يعني خيانة لبناء المزرعة وأعمارها ، وقدم الحوار هذه الصورة المجازية المصورة والمستوحاة من الخيال لدغدغة خيال الطفل ورسم صورة مجازية في ذهنه عن فضاء المزرعة، فلا يوجد رئيس ورد أو رئيس نحل في عالم الواقع بل أراد أن يصور للطفل فكرة أن لكل نوع من أنواع الكائنات الحية الموجودة في الكون الواسع عالمه الخاص ولغته في التعامل مع الحياة من أجل البقاء والامتداد.

إن قيام البلبل بمساعدة زهرة الأقحوان في التخلص من النحلة (شرير) ونشر سمومه في جسدها الغض الطري ، أنما يفصح لنا عن قدرتنا في عمل شيء من أجل الآخرين وهذه دلالة أخلاقية تتلاءم وهدف النص وتجسد توافقاً داخلياً ينسجم ورغبة الجميع في الاحتفاظ بمزرعة آمنة قوية تواجه المصاعب والمكائد الشريرة ، كما لو كان الأساس الذي يلم شتات مجتمع المزرعة . لقد داهم الشر المزرعة وكأنه كامن في داخل المزرعة وما كان لزهرة الأقحوان إلا أن تستجيب لرغبة النحلة (شرير) بسبب خدمة قديمة كان قد قدمها لها فضلاً عن تهديدها بالموت إذا ما أباحت بما يفعله بها، في الوقت ذاته أفصحت هذه الرغبة عن تركيبة شعورية بالبوح بممارسات الظلم الذي كان يمارسها شرير ضدها لتنهض قوى الدفاع المتمثلة بالبلبل الطيب والكامنة هي الأخرى في المزرعة ، ومن خلال الصراع بين الانتقام المدفون في نفس الأقحوانة وبين الرغبة المدفونة في سكان المزرعة في الاحتفاظ بالمزرعة وسلامة سكانها وأمنهم نجد الرغبة تنتصر لا لأن الخير أقوى من الشر فحسب بل دلالة على الحاجة إلى الاحتفاظ بالكيان المكاني الاجتماعي هي الأقوى.

الأقحوانة: أني متعبة جداً .. صدقني .. لقد حذرني شرير وطلب مني أن لا أبوح لك بالأمر.. أنه سيقتلني حتماً .. آه..آه أني خائفة يا صديقي البلبل.

البلبل: لا تخافي يا عزيزتي .. أنت في حمايتي ، لا تخشٍ شيئاً .. سنقدم شكوى ضده في المحكمة عند البستاني.

الأقحوانة: لا أريد تعقيد الأمر.

البلبل: يجب أن يأخذ الحق طريقه. ص٣

ضم فضاء المزرعة مكاناً للمحكمة تعقد فيه الجلسات القانونية لحل الأمور التي تتعرض لها المزرعة، والمحكمة هنا هي تعبير مجازي عن المواجهة الحتمية بين الخير والشر وفضاءاً حافزاً وباعثاً على تغيير العادات السيئة وإثبات القيم لأصيلة ، وتأتي الاستطرادات والتأملات التي يدلي بها الحاكم البستاني ليدعم هذه الصورة الطوبوغرافية ، ويشحنها بدلالات الخير والمحبة ، أن فضاء المحكمة هو فضاء ذا أبعاد ومقاسات تميز انغلاقه ومحدوديته ويتحول إلى فضاء مخصوص يقوم على قضايا عالم المزرعة ومعالجتها بالطرق السليمة والحكيمة. كما أنه يحتمل معاني مضادة ينتقل معها إلى عامل مساعد في مواجهة مع مكنون النفس البشرية وفتح الحوار معها والعمل على إصلاحها وتلقي المعرفة والوعي والعادات الجيدة والسلوك القويم.

البستاني الحاكم: وجدنا من كافة الأدلة بأن النحلة شرير قام باعتداءات متكررة وثابتة ضد زهرة الأقحوان وألحق بصحتها أضرار بليغة. لذا فإننا نصدر قرارنا بحرمانه من زيادة كافة أنواع الورد لمدة أسبوع كامل ، اعتباراً من هذا اليوم.

الأقحوانة: أرجوك ، أرجوك ، يا سيدي الحاكم ، أعطه فرصة لإصلاح نفسه وإذا كرر اعتدائه فأحكم عليه بالموت.

البستاني الحاكم: حسب المادة (الحادية عشرة) وبناء على تنازل الأقحوانة عن بعض حقها قررنا تخفيف العقوبة الصادرة بحق شرير من سبعة أيام إلى ثلاث أيام. ص٦

شرير: شكراً يا سيدي الحاكم .. أنت عادل حقاً.. شكراً لك أيتها الأقحوانة الرحيمة سأكون مسروراً لو تنازلت عن حقك مرة أخرى.. سيدي الحاكم ألا يمكن جعل مدة الحكم يوم واحد؟

الحاكم: كلا يا شرير .. كلا ..كلا. ص٦

اصدر الحاكم البستاني حكماً بحبس شرير ثلاثة أيام عقاباً لأفعاله الشريرة واعتداءاته المتكررة على سكان المزرعة ، والسجن نوع من أفضية الإقامة الجبرية يدل على مفارقة عالم الحرية ، وهو فضاء ماوراء القضبان والأسوار ، سلبي ، معد لإقامة الأشرار فيه إقامة جبرية غير اختيارية في شروط عقابية صارمة ولفترة معلومة ، ويطرح دلالة الانطلاق من الخارج إلى الداخل (المزرعة-الحجز) بما يتضمنه من تحول في القيم والعادات وإثقال الكاهل بالإلزام والمحظور ، فما أن وطئت أقدام شرير عتبة السجن مخلفاً وراءه عالم الحرية حتى تبدأ سلسلة عذابات لن تنتهي إلا بانتهاء مدة العقوبة الصارمة وقد خلفت آثاراً ظلت ملازمة له لمدة طويلة حتى بعد انتهاء مدة الحجز فزادت من أشراره واعتداءاته وقتله لبعض سكان المزرعة.

النحلة الأم: لماذا أنت هكذا يابني.. المدينة كلها غير راضية عنك.. قبل شهر كنت في السجن وقضيت ثلاثة أيام ، كان البستاني يعتقد بأنك ستكون صالحاً ، إلا أنك بعد خروجك من السجن أصبحت أكثر شرراً .. لماذا يا بني؟

شرير: هيا أعطني نقوداً.

النحلة الأم: لقد أعطيتك ما فيه الكفاية

شرير: هذا لا يكفي.

النحلة الأم: ليتني لم أنجبك على هذه الدنيا ، بل ليتني مت قبل أن أراك ص٨

لم تشكل فترة الحجز لدى (شرير) نقطة تحول نحو الأحسن بل سارت به نحو الهاوية، ولم تسلم حتى والدته من أشراره فأصبح ولداً عاقاً يعتدي على الجيران والأصدقاء وحتى أخوانه لم يسلموا من أذاه ، لقد ركب سفينة الغرور ، وتاه في طرقات ملتوية مظلمة فضلاً عن تعلمه الكذب والنفاق والسرقة وترك المدرسة واختلط بأصدقاء السوء ، ففي الصباح يقضي أوقاته هباء وفي الليل يذهب إلى الملاهي وحانات الخمر ولايعود إلا في ساعات متأخرة من الليل. وتشير الملاهي والحانات إلى مأوى يتخذه الكائن في حالة التشرد والهروب من عالمه الواقعي لسبب من الأسباب وفي مستوى آخر من الدلالة نجد أن الملاهي والحانات تشكل رغبة خفية لدى شرير للنأي بعيداً عن حصار الأمكنة المليئة والمزدحمة بالناس واللوذ بمكان يوفر له الآمان وبذلك تنهض الثنائية الضدية (قريب-بعيد) يتأسس وفقها المشهد المكاني، بيد أن الثنائية تخرج عن دلالاتها التقليدية المعتادة إذ أن المكان القريب من صفاته التدليل على الألفة لكونه يشكل حيزاً للأهل والأصدقاء في حين أن البعيد يدل على الغامض والمجهول بل أنه مكان الأشرار ، ولكن هنا تنعكس دلالة الحدين ، فيحوز البعيد على دلالة إيجابية بعكس القريب السلبي الدلالة بالنسبة إلى شرير، فالدلالة النصية لا تتشكل في الواقع إلا كصدى لعوامل النص وصراعها وتناقضاتها واختلافاتها. وفضاء الملاهي والحانات من الفضاءات المتحركة أو من فضاءات الانتقال الخاصة التي تلجأ إليها الشخصيات الضعيفة الواهنة لتصريف أوقات العطالة والقيام بأعمال غير صحيحة ومشبوهة وبذا تكشف عن دلالات مرجعية ذا مسوح رمزية وهو الفضاء الوحيد الذي يتحول على فضاء يفقد فيه العرف الاجتماعي والأخلاقي ، وعادة ما يتآلف الأشرار مع مثل هذه الأمكنة ، فيلجأ شرير على مثل هذا المكان ليمارس أفعاله المشبوهة فهو يرقص ويحتسي الخمر ويسهر فيه حتى ساعة متأخرة من الليل ويشعر معه بالطمأنينة والأمن أنه يسد حاجاته ورغباته الواهنة ويلوذ فيه عن أعين الناس .

صاحب البار: لا أحتمل أكثر من هذا ، الساعة متأخرة وأنت ما زلت تشرب وترقص ، أريد أن اقفل البار ، لم يبق فيه إلا أنا وأنت ، أريد أن أذهب إلى بيتي .

شرير: لا يحق لك أن تطردني من هنا.

صاحب البار: لم أقصد طردك ، أني أطلب منك راجياً مغادرة هذا المكان.

شرير: سأغادر المكان متى رغبت أنا .. أتفهم؟ ص٢١

ويعد تنوع الأمكنة واختلافها في هذا النص وسيلة من وسائل اكتشاف أمكنة المزرعة وزج بنى مكانية إضافية في بنية الفضاء ليثري ويغتني بالمكونات المكانية المندمجة في عالم النص فتتوالى وتتابع الأمكنة على الشريط اللغوي وتنضم وفق آلية التجاور وتنكشف مساحة فضائية شاسعة وذلك من جراء اجتماع أمكنة متنوعة ومختلفة ، وينبغي أن نشير هنا إلى أن الزمن يمتاز بالتباطؤ في مقابل الحركة السريعة للمكان. وهذا التوالي السريع خلق مشهداً ممتعاً ولاسيما أن المزرعة ممتلئة بالمكونات المكانية المتنوعة والمختلفة التي رسمتها حوارات النص بأناة وبلغة مسرحية اعتمدت العناصر التخيلية والإدراكية لإنتاج نص ذي دلالات يتفاعل معها المتلقي وفقاً لمرجعيته واستراتيجيات تلقي النص المسرحي ذاته .

أن الصور التي يجسدها فضاء المزرعة في إطار الصدق الفني تساعد الطفل على استكمال مقومات شخصيته ، فهذا النص يولي هذا الجانب اهتماماً كبيراً دون أن يغرق في تفاصيل الحقائق الموضوعية ، وهدفه شحذ الخيال بصورة قريبة من الفهم والإدراك وبطريقة يمكن من خلالها استرجاع بعض تفاصيل الحدث، ومهمة الصدق الفني لا تطلب أكثر من هذا. فـ(المفتوح-المغلق ، القريب-البعيد ، الأعلى-الأسفل ، الواسع-الضيق ، الصالح-الطالح، الخير-الشر) هي ليست صوراً مكانية متحجرة بل هي مواقع لأفكار وممارسات بإمكان المتلقي أن يشتق منها العديد من الصور الخفية والذكية. فالواسع من الأمكنة كالمزرعة في هذا النص ليست فضاءاً لأجساد أو مواقع مكانية فحسب ، بل هي دلالات وتجسيدات مادية لأفكار مفتوحة مطلقة ، وكذلك الأفضية الضيقة والصغيرة كالمحكمة ، السجن ، القفص هي دلالات وتجسيدات مادية لأفكار ضيقة مطلقة. ففي سنبلة واحدة تظهر مئات الحبات ومن سنبلة واحدة ينمو حقل زاهر حيث الصغير يحتوي الكبير ضمناً ويحتوي كل الأفكار النواة.

مثلت المزرعة سجل حياة جميع سكانها الطيور والنباتات والحيوانات والبشر على حد سواء ، وعلى سورها كتبت تواريخ الأيام الماضية وستكتب تواريخ الأيام القادمة مما يدل على أنها الرحم الاجتماعي والمكان الأوسع لأفعال ساكنيها. وقد أبدع صانع النص في ذلك من خلال منح الطيور والنباتات والحيوانات والزهور القدرة على عملية النطق وعقلنة وأنسنة الحيوات غير بشرية مما منح فضاء المزرعة فضاءاً شبيهاً بفضاء البيوت وأفعال ساكينه أفصح عن دلالات التآخي والترابط وبذر الخير والحفاظ على الأمن ومعاقبة الأشرار ، فلا نجد عند سكان البيوت أدنى اختلاف خارجي في فعل الممارسات ذاتها ، وكذلك سكان المزرعة مع بعض الممارسات الخاصة أو السرية ، ففي المزرعة يحدث نوع من الصدام المتعب بين تقاليد وقوانين ومبادئ الخير وتقاليد جديدة فرضتها القوة الشريرة المتمثلة بالنحلة (شرير) وأتباعه وأخلاقهم السيئة ، وطوال فترة الصراع هذه نجد سكان المزرعة يعيدون تركيبة المزرعة في تشكيلة جديدة ، فنجد هنا تقطبية متضادة (الخير-الشر) هي النسق العام التي تحدد جغرافية وهيئة وطبيعة المزرعة. ومادمنا هنا لا نفرق بين البيت والمزرعة بوصفها الرحم الاجتماعي ، فالمعنى الدلالي للمزرعة يشمل كل الحقول المألوفة للعيش ، الحقول المأوى الباعثة على الآمان والطمأنينة والدعة، حقول الاستمرارية وولادة الحياة الجديدة وغريزة حب البقاء. وبهذا يطرح النص صورة ملقاة أمام أعين المتلقي مفعمة بدلالات السعادة من خلال الكلمات التي صاغت الحس الجماعي لدى العديد من سكان المزرعة إذ أنها تتآلف ضمن تركيب سكاني واحد هو (المزرعة) ، فاتفاق البلبل مع النخلة على تقديم شكوى ضد النحلة (شرير) دلالة على تحويل هذا المكان إلى مكان جماعي يتآلف الكل في داخله ، فالمرزعة بصورتها الجمعية هي بيئة اجتماعية تتصاهر في تكوينها الكائنات المختلفة وتآلف هذه الكائنات المختلفة في المجمع المتفرق بأنواع الكائنات يعطي دلالة الحياة ضمن مناخ البيت الواحد فيقوم كل كائن

بتأدية عمله وواجبه كل يوم وفق القوانين المستنة من قبل البستاني الحاكم فتأكل وتشرب وتتأمل وتلعب بأمان دون أن تفكر بأن هناك من يعكر عليها الأمن والسلام ، وكأي مكان لابد أن يتخلله بعض المصاعب وأن كان آمناً يحدث الصدام في المزرعة عبر حدوث مفارقة مجموعة أشرار إزاء الرغبات المتصارعة ، وبعدها تبدأ الحلول في الكيفية التي يعاقب فيها النحلة (شرير) وأتباعه ، الأمر الذي يجعل من العقاب حدث مهم في تطوير الفعل الدرامي داخل النص فضلاً عن أنه الموصل لعقدة النص وهو وسيط فعال لترابط عناصر النص التي تلتحم عبر محاصرتها تحت طائلة محاكمة الشر لتحقيق وحفظ الجوهر الدلالي لفضاء المشهد ومن ثم النص بأكمله وتناسق وحدة الدلالة مع الوظيفة الاتصالية.

أن تلاحم الكلمات والصور الذهنية والعناصر المسرحية في هذا النص كانت معيناً لتجسيد أبعاد المزرعة بوضوح تام ، لقد تعرفنا على مزرعة مزهرة وفراشات وأزهار ونحل ونمل وطيور وتعرفنا على اخضرار المساحات وابتهاجات الألوان والبالونات المتطايرة وكلها مرسومة بمخيلة سكان المزرعة ، والفضاء هنا ينشئ علاقاته من خلال نوعية أبطاله ، فثقافة الأشياء الصغيرة دائماً تكون كبيرة ، فلو أخذنا البلبل لوحده أو الزهرة لوحدها نجد الجميع متداخلين في طبائع موحدة بمعنى إننا نعيش مناخ مزهر متحرك ونامٍ له لغة الريح وإمكانات الطفولة المطلقة وله القدرة على التشكيل المكاني لعالم أوسع من العالم المصغر الذي تدور فيه الأحداث وفي خضم الأشياء الصغيرة نلمح تعامل دقيق مع الأشياء الكبيرة "كلما صغرت العالم بمهارة أكبر امتلكته بشكل أكثر كفاءة"[٢٧٣]، فالمزرعة الكبيرة ، إنما هي المكان الصغير الذي يمثل كوناً كاملاً جرى تكثيفه وتركيزه واحتوى في داخله كل خصائص الكون الكبير ، وقد صغرت إلى الحد الذي يستوعب سكانها، حيث تعد الأشياء الصغيرة أكثر قيمة من حيث التأويل والحدس للطفل من الأشياء الكبيرة شريطة أن تطرح بطريقة فنية تجعله فاعلاً في صياغتها ، وتناول الأشياء الصغيرة وتقديمها له تسهم في تنمية قدراته الحسية.

وكي يحافظ فضاء النص على طرح دلالاته الإيجابية كان لابد من إصدار حكم ضد شرير المفسد نتيجة عدم اتعاظه وارتكابه الاعتداءات على أغلب سكان المزرعة ومنهم رجل البالونات الذي قام شرير بتفجير بالوناته الملونة الجميلة وأفسدها والفتاة التي سرق منها باقة الزهور وغيرهما كثيرين من فتك بهم شرير من أبناء هذه المزرعة ، لذا يقرر الجميع بأن شرير لا يستحق الحياة ويجب أن يموت لأنه خائن.

> البستاني: أحبائي الأطفال هاهو الآن شرير واقف أمامكم مكبلاً بالقيود .. هذا السارق الذي قتل الكثير من أبناء هذه المدينة وتعاون مع أعدائنا فساعدهم على ابتزاز ثروات أرضنا .. وزرع الرعب في نفوس الصغار ، ولم يحترم الكبار لقد تعاون مع جيش الأعداء ضدنا.. إلا أننا انتصرنا عليهم أخيراً وهزمناهم شر هزيمة.. إننا سعداء جداً بهذا الانتصار وأن سكان هذا البلد يعيشون الآن بكل آمان.. لقد قررت محكمتنا إعدام شرير وإعدام من تعاونوا معه.
>
> شرير: لا أريد الموت.. أريد أن امتص رحيق زهور الأقحوان ، أريد أن أفجر بالونات هذا الرجل البائع .. أريد أن أسرق الورد.. أريد أن أقتل المزيد منكم .. دعوني .. دعوني .. دعوني أن حكمك أيها البستاني جائر .. هيا.. أطلقوا سراحي .. أريد أن أمتص دمائكم كلكم ..أجل كلكم .. أنا عدوكم.

---

[٢٧٣] باشلار ، غاستون: جماليات المكان ، مصدر سابق ، ص١٤٥.

البستاني: ولهذا سنضعك يا شرير في قفص حديد ، وسط ساحة المدينة ليراك الناس ، وبعدها ستعدم أمام الجميع .

البلبل: ليعيش البستاني العادل .. يا

الجميع: يعيش .. يعيش.. يعيش.

ص٤٢-٤٣

وتعرض الباحثة أبرز دلالات الفضاء ضمن نص (زهرة الأقحوان) ووفق هيمنة ظهورها وكالآتي :

اللفظ اللغوي	الفضاء	الدلالة
المزرعة	مفتوح	(إيجابية) بوصفها نموذج إنساني يعبر عن الألفة الإنسانية والتعاون والتحرر
السماء	مفتوح	دلالة إيجابية توحي بالانبساط والانفتاح والأتساع
الأرض	مفتوح	دلالة إيجابية توحي بالانبساط والانفتاح والأتساع
الحدائق	مفتوح	عبرت عن التعاون والمحبة والخير المنتشر في أرجاء المدينة
أرصفة	مفتوح	عبرت عن التعاون والمحبة والخير المنتشر في أرجاء المدينة
اخضرار المساحات وابتهاجات الألوان	مفتوح	جسدت أبعاد المزرعة بوضوح تام ومنحت القدرة على التشكيل الفضائي لعالم أوسع من العالم المصغر الذي تدور فيه الأحداث .

والبالونـــــــات المتطايرة		
الشوارع	عتبة	دللت على الحيز الواسع لتحركات سكان المزرعة
المدينة	مفتوح	دلالة السكن والاستقرار والمأوى الآمن
بيت شرير	مغلق	يوحي بسوء العلاقة الاجتماعية بين أفراده
عقلنـــة وأنســـنة الحيوانـــــات والنباتـــــات والزهور	متواصل	مـنح فضـاء المزرعـة فضـاءاً شـبيهاً بفضـاء البيـوت وأفعال ساكينه أفصح عن دلالات التآخي والترابط وبذر الخير والحفاظ على الأمن ومعاقبة الأشرار
المستشفى	مغلق	سلبية توحي بالألم والعلاج
المحكمة	مغلق	إيجابيـة عبـرت عـن المطالبـة بالعدالـة واقتـران العقوبـة بشرير ضمن علاقة سلبية معه
القفص	مغلق	النهاية المحتومة للشر والأشرار

مسرحية رسالة الطير[٢٧٤]

أعداد: قاسم محمد

ملخص المسرحية :

في البدء لابد من الإشارة إلى أن مسرحية (رسالة الطير) تنتمي إلى ذلك النوع من النصوص المسرحية التي تطلق أبطالها في صراع محموم من أجل الحصول على شيء ما ، ففي هذا النص نلتقي بإشكالية البقاء للأقوى ، حيث تشهد بداية صراع بين أخوين من الطيور أحدهما الطامع الذي يريد الاستيلاء على الحقل والعش وكذلك أنثى أخيه (الطائر الجميل) وتسنده مجموعة من الطيور الشريرة القاتلة ، والآخر طيب ومحب ومسالم تسانده مجموعة الخير ويريد للحق أن ينتصر . يشتدد الصراع فيما بينهما وتنشب معركة وحشية بين كلا المجموعتين فيطعن الطامع أخاه بالسكين ، وتطعن بقية الطيور الأقوى خصومها الأضعف.

الطائر الجميل: أتوسل إليكم أنا خائفة ، لم أر من قبل دماً يسيل.

الأخ: ابتعدي ، وحاذري أن تتحركي من مكانك.. سنرى من هو الأحق بك.. وبالحقل والعش.

الطامع: الأقوى هو الأحق :

الأخ : الأحب هو الأحق .

الطامع: أنا الأقوى .ز إذن أنا الأحق .

---

[٢٧٤] محمد قاسم ، مسرحية رسالة الطير ، مخطوطة بخط اليد ، المؤسسة العامة للإذاعة والتلفزيون والسينما ، ١٩٨٤ ، ص١

وبعد أن تهدأ المعركة الدامية ، يدخل طائر غريب مستغلاً العلاقات الأخوية المتفككة عند مجموعة الطيور التي تعيش في بقعة واحدة ، محاولاً السيطرة عليهم واستخدامهم في حروبه المستمرة وانضمامهم إلى معيته كي يحقق السيطرة الكاملة على كل بقاع الأرض ويحقق المجد التام بقوته وجبروته.

تأبى الطائر الجميل استلاب حريتها وقتلها لأبناء جنسها ، ثائرةً عليهم لتوقظ فيهم الحس الأخوي وروح التضامن والتوحد ، فقد استطاع العدو (الطائر الغريب) شق صفوفهم بسبب تفرقتهم ، فيثور الطائر الغريب على جميع الطيور المعارضة لحكمه ويأمر بأن يقيدوا بالحبال والشراك والشباك فتتصاعد دويات الصراخ لطلب المساعدة والنجدة.

يحاول الهدد بفطنته وحكمته أن ينقذ الطيور ويهديهم على طريق النجاة بموعظته التي خاطب بها الطيور قائلاً لهم العون والمعين ليسا هنا بل في مكان آخر .. حيث الدنيا مشارق ومغارب، لابد أن تكونوا على سبيل واحد موحد يدلكم طريق الخلاص ، لابد من الطيران إلى مدينة بعيدة يتبوأها ملك قوي يمنح العون لكل محتاج يقصده.

تصبح الطيور بين مؤيد ومعارض إلى أن تتفق الأغلبية على مفارقة القيود والبلاء ، فتبدأ رحلة الانطلاق نحو مدينة الملك الأعظم بحثاً عن الحرية باستثناء البعض القليل المعارض منهم رفضوا الطيران وقبلوا أن يصبحوا ديداناً تزحف في الثقوب المظلمة.

يقود الهدهد الطيور في رحلة الاجتياز العجيبة تتبدل فيها الأوقات والأماكن ، رحلة اجتياز الجبال الثمانية الشواهق بمخاطرها وأهوالها ، وباجتياز كل شاهق يزداد ضرب الأجنحة الرتيب لعبور شاهق آخر، فلا يوجد أمامهم سوى أمرين الموت أو النجاح ، الموت في حالة التوقف عن ضرب الأجنحة ، والنجاح من خلال المواصلة والاستمرار لشق الطريق والوصول إلى الجبل الثامن إلى ذي العون والمعين ذو القوة التي سيساعدهم على التخلص من شباك الظلم والاستبداد ، وهم يواجهون الكثير من المخاطر في فضاءات المطر والرياح العاصفة والضباب وحجب الرؤية ، تهوى بعض الطيور التي لا تقوى على مواجهة تلك المخاطر وليس لديها القدرة على المقاومة للوصول إلى الهدف المنشود وتتساقط على الأرض.

وأخيراً تصل بقية الطيور إلى مدينة الملك الأعظم ، فيؤذن لهم بالدخول لبث شكواهم إلى الملك وطلب المساعدة ، وبعد أن يبثوا شكواهم إلى الملك وطلب المساعدة ، يفاجئوا برد الملك إذ يطلب منهم أن يبحثوا عن مطلبهم في ديارهم.

الملك: ابحثوا عن ملككم في دياركم.. ابحثوا عن عونكم فيكم.

الجميع: لكنا جئنا من بعيد .. وفقدنا الكثير.. ننشد العون والخلاص.. أنت هدفنا المنشود .

الملك:لا خير لرعية في ملك غريب ولا خير لملك في رعية غريبة ضائعة لم تدرك.

عودوا إلى أنفسكم إلى جوهركم على قوة ذاتكم جدوا أنفسكم تجدون

ملككم وعونكم وخلاصكم الحقيقي.

عندي لكم الكلمة .. والكلمة نور في الظلمة المدلهمة ، الكلمة شحذ الهمة.

ص٢٣-٢٤

وبعد هذه المفارقة تجمع الطيور شتاتها وتدرك أن هذه المرحلة كان لابد منها ولابد من هذه المعاناة كي يصلوا إلى الإدراك ، إدراك الجوهر في تشخيص الداء ومن ثم تخصيص الدواء وكانت كلمات الملك ضوء الدخول إلى عتمة الإدراك وجعلوا رحلة الإدراك ضوء إلى عتمة حالهم ، فيقرروا سبيل العودة إلى ديارهم ناهضين ومنشرين أجنحتهم لتبدأ رحلة العودة إلى الوطن.

التحليل:

تتكون الافتتاحية في هذا النص المسرحي من وصف المكان والماضي لإعطاء المتلقي الخلفية اللازمة وإدخاله في عالم النص المسرحي ، استعرضت هذه الافتتاحية حيزاً كبيراً نسبياً لمعرفة الشخصيات والخلفية التي صنعتهم ، والفضاء الذي تدور فيه الأحداث ، فالزمن منسوج من ذاكرة الشخصية ومخزون فيها تستدعيه اللحظة الحاضرة ، لذلك فالأحداث المسرحية لا تكتمل في تسلسلها الزماني إلا في نهاية القراءة ويعاد ترتيبها في مخيلة المتلقي فلا يظهر الماضي متمركز في كتلة نصية معينة بل ينتشر على النص بأكمله ومهمة جمعها هي من مهام المتلقي.

ملك الملوك إلى جانبك أفزع

إذ ليس لي بجودك مطمع

يا حي ما في الحي غيرك مرجع

يا من يرى ما في الضمير ويسمع

أنت المعد لكل ما يتوقع

يا من إليه المشتكى والمفزع

امنن فإن الخير عندك أجمع

ما افتقار إليك فقري أرفع

ولئن طردت فأي باب اقرع ص١

لعبت الافتتاحية دوراً كبيراً في التعبير عن الحالات النفسية للشخصيات وانتقالاتها فجسدت الفضاء الواصل بينها وهو الرداء الذي جمعهم (الطيور) في تلك الرحلة المخيفة ، الوصول إلى ملك الملوك ، ويتطور اللقاء إلى إرشاد وتوجيه وإدراك ليبني النص عليه أحداثه وتتصاعد الحالات الروحية للطيور واللجوء إلى مكنون الذات للبحث عن الحرية والبقاء.

ومن الخصائص الأساسية لفضاء هذا النص كونه فضاء طارئاً فرضته ظروف القوة والاستبداد وهو غامض بالنسبة للشخصيات لأنها تفتقد عناصر الخبرة بتفاصيله ، فهو شبه مجهول وغامض تلقى فيه الطيور وتترك في مواجهة مع معطياته الجديدة لذا تبقى الطيور محكومة بحالة تردد وخوف في تفاعلهم معه ، وتكمل هذه العملية ، العتمة والقيود لوقف نشاط الطيور ضمن الفضاء الذي تحتله ويتوزع ذلك على الفضاء بأكمله أو على أرض القنص دون تحديد.

إن أرض القنص في النص المسرحي قامت على أساس الإفادة من ملامح الفضاء الحقيقي لهذه الأرض وهي تقترن بخصائص كثيرة منها كونها مكاناً تلتقي فيه شتى وسائل التدمير والخضوع للضوابط المعمول بها ، والعتمة الظلام والشراك والحبائل والقيود وغيرها من الخصائص التي تحاكي الفضاء الحقيقي بكل مؤثراته فانعكس ذلك على الشخصيات والحدث ، وقد فرض بيان هذا التأثير تقديم الخصائص الأساسية للمكان ، ثم بيان دلالته وتأثيرها في الشخصية من خلال تحديد مصيرها وفي الحدث من خلال فرض مستوى آخر لمكان وزمان الحدث يقوم مقام الفضاء الأول تتوفر فيه مسببات الأمن والطمأنينة بوساطة تقديم ملامح هذا الفضاء.

تتضافر هذه المؤثرات معاً لتسم الفضاء بدلالة خاصة تجعله فضاءاً معادياً للشخصيات التي تدافع عن مثلها وقيمها من خلال وجودها فيه. وتترك تلك المؤثرات أثرها على الفضاء بصورة تقترن بالموت والهلاك والخوف فالمكان يتحول إلى حيز تتراكم فيه الجثث ، والزمن في هذه الأرض زمان حجري لا ينبض بالحركة التي حرمت على الطيور ، أرض توقف فيها مشروع الحياة وحركة الأشياء وتترك لتلك المؤثرات دلالة خوف تستشعرها الشخصيات وهي تمارس فعلها في هذه الأرض.

أضفت الطيور على بعض مظاهر الفضاء غير الآمن دلالات حيوية في محاولة تغير دلالته عندما تقترن بوقائع رحلة الشواهق الثمانية الطويلة والوصول إلى الملك الأعظم أو الفردوس المفقود اعتقاداً منها بأن ذلك سيجعل من الفضاء غير الآمن الذي تعيشه فضاءاً آمناً يحكمه ملك عادل ، فيفاجئوا برد شكواهم والبحث عن ملك لهم داخل أنفسهم وفي موطنهم الذي ينتمون إليه.

ينطلق الحدث من المشاهد الثلاثة الأولى ، يجسد كل مشهد خلاف طائرين يتصارعان في الاستيلاء على ملكية العش وتبدأ دوامة الجدل بينهما:

الطائر(١): ما العمل؟

الطائر (٢): العمل هو أن تغادر العش .. لا مكان لضعيف مع قوي.

الطائر(١) : بل تغادره أنت ، فلا مكان للعنجهية مع الأصوات.

الطائر(٢): غادر العش الساعة حياً ، قبل أن تغادره في الساعة الآتية جثة ممزقة.

الطائر(١): أبحث عن عش آخر مع من يماثلك.

الطائر(٢): أنت الذي سيبحث عن عش آخر مع ضعيف مثلك...

فأنا الأقوى .. إذن أنا الأبقى.

الطائر(١): أنا الأصوب ....

الطائر(٢) أنا الأقوى . ص٢

يدل هذا الحوار على فضاء غير آمن بفعل مؤثرات مهمة في مقدمتها كون هذا الفضاء مسرحاً لعمليات صراع واحتدام وواقعاً تحت تأثير العراك المحتدم ، يتمثل الفضاء هنا بحومة الصراع وهو محدد تدور عليه الوقائع وتتحرك به ، وتحدد ملامحه وتضفي عليه دلالة خاصة ، فهو متعلق بحالة الصراع وهو في مجموع خصائصه غير سابق عليه وغير متواصل لاقترانه بحالة متغيرة ولهذا فإن العلاقة القائمة بينه وبين الشخصية محكومة بهذه الحالة المتغيرة ، فالشخصية لا تألف مع المكان ويبدو غامضاً بالنسبة لها لأنها تفتقد الخبرة بتفاصيله ، وإذا لم تنشأ علاقة تفاعل أساسها الخبرة بين الإنسان والمكان الذي يعيش فيه يبقى المكان مجهول وغامض وتترك في مواجهة معطياته الجديدة التي لم تتعرف عن كثب على مكوناتها.

يقوم الفضاء في هذا المشهد على الاستفادة من ملامح الفضاء الحقيقي (العش) إذ يحاكي الفضاء الحقيقي بكل مؤثراته المكانية والزمانية فانعكس ذلك على الحدث والشخصية ، وقد فرض هذا التأثير تقديم الخصائص الأساسية للفضاء، ثم بيان دلالته وتأثيرها في الشخصيتين (الطائران) من خلال تحديد مصيرهما ، وكذلك محاولة إحدى الشخصيات في فرض مكان بديل يقوم مكان الأول تتوفر فيه مسببات الأمن والطمأنينة بوساطة تقديم ملامح هذا المكان الذي يبث دلالات الخوف وعدم الطمأنينة بسبب وجود عوامل الطمع والجشع والاستحواذ على ما يمتلكه الآخرين بغير وجه حق ، مما ترك أثراً سلبياً في شخصية الطائر الجميل ، فهي لم تمتلك زمام أمرها لانطواء الفضاء على دلالة العداء الضمنية تجاهها وتجاه من تحبه وتريده، لهذا ضمرت علاقة التفاعل بينهما ويتبين هذا من خلال استقراء لمصير الشخصية الطامعة فهو يكشف عن صورة بالغة الوضوح في الطمع وما يتركه عليه من أثر مادي بالاستحواذ على كل ما يريد.

الطامع: كفي عن المقاومة.

الجميل: ابتعد عني ... سأخبر أخاك بكل شيء.

الطامع: لا أخاف أخي ، لقد قررت أن تكوني أنت والعش والحقل كله لي وحدي.

الجميل: لكني أرفض أن أكون لك.

الطامع: لم أسالك رأيك في هذه القضية ..

الجميل: لن تفرض نفسك عليّ بالقوة.

الطامع: بل أن قوتي هي كل شيء ، وهي التي تقرر كل شيء. ص٣

استطاعت حوارات النص المسرحي ومن خلال حشد عدد كبير من الشخصيات تصوير مشهد الحقل وظهورهم بمستويات مختلفة، وجسد الحقل الفضاء الأمثل لحشد مثل هذا العدد من الطيور غير المتشابهة وبالرغم من هيمنة الأماكن الأخرى يبقى فضاء العتبة هو الذي تجري فيه الأحداث ، وقدمت الحوارات هنا الشخصيات وكأنها دمى تتحرك في المكان والزمان وجعل منها شخصيات لا تتطور ولا تعرف إلا جزءاً قليلاً عن عالمها وسلطت الضوء على شخصية الطائر الغريب وهي تقدم انطباعاتها عن الوقائع والشخصيات الأُخر بوساطة الحديث الفردي وظهور مفهوم البطولة الجماعية ، وشخصيات أخر

نذرت نفسها للدفاع عن قيم ومثل اجتماعية عامة ولم يشغلها الأثر المادي فتراجع إحساسها بعالمها الخاص وحل محله الإحساس بالعالم الكبير ولم تكن تلك الشخصيات أسيرة الحدث الذي طغى عليها وأنما كانت ضحية مكان معادٍ بكل دلالاته التي اقترنت بالموت والفناء المرتبطة بمستوى معين للزمان وهو مستوى الزمن الحاضر، فكان الحدث في مستواه يؤرق الشخصيات الطيبة لأنه يقترن بدلالة العداء ومن هنا يمكن القول بأن الحدث والزمان والمكان عناصر تكاتفت جميعاً في خلق فضاء حامل دلالات العداء وسلب الحرية والتسلط والظلم والاستغلال. كما تخلل المشهد صمتاً جسد جواً مشحوناً بالخوف والذعر ويسوده القلق والوحشة وتجاهل المصير مما أحال قيمة التجانس الفضائي في الحوارات إلى قيمة قلقة من الناحية الجمالية وأدركت دلالات الفضاء في هذا الجو من خلال عكس الواقع في لا نهائية الفضاء مما تم الجمع بين سلبية الفضاء وإيجابيته.

تلتصق مكونات الفضاء (اللغة ، المكان ، الزمان ، الحدث ، الشخصيات) بتصوير المستوى الوقائعي أكثر من المستوى التصويري الذي يمثل قالب النص المسرحي بمعناه الفني باعتباره تصوير وتركيب فني يصور الحياة النابضة في أبعادها المادية والمعنونة بحلة جديدة تجعل منها شيئاً جديداً ، فتعرض الطيور لواقعة الظلم المستبد من قبل الطائر الغريب وأتباعه جعلتهم يتحولون إلى عناصر جديدة ، عناصر مصداقة مع نفسها ومع مجموعتها من الطيور ، ومتضامنة في حماية موطنهم وأنفسهم بعد أن كانوا منشغلين بصراعاتهم فيما بينهم، الأمر الذي فسح للطائر الغريب فرصة السيطرة عليهم وامتلاكهم واستخدامهم في حروبه المستمرة من أجل السيطرة على بقاع العالم.

ومن خلال ملاحظة الحوارات الخطابية في المشهد ذاته ، تبدو الهيمنة واضحة للكتل المتمثلة بشخصيات الطيور ويكاد يكون تأثير عنصر الفضاء تأثيراً متراكباً متداخلاً بين الخير والشر ويبدو عدائياً قلقاً تتجسد فيه دلالات الاستحواذ على أملاك الآخرين . فنجد هنا تقطبية متضادة (الخير-الشر) هي النسق العام التي تحدد جغرافية وهيئة وطبيعة الفضاء .

ينتاب الطيور شعوراً بالخوف نتيجة الأوضاع غير الطبيعية التي تعيشها بفعل ظروف الحرب فصرخات الحرب بدلت لديها إحساس الأمن داخل الوطن إلى خوف ورعب نتيجة انتظار المجهول الذي ربما يسيء لهم ولمعيشتهم ، وهنا نلمس تحولاً ملحوظاً في الفضاء من فضاء آمن إلى فضاء معادي فالفضاء الذي عاشت فيه الطيور لم يكن بطبيعته معادياً وأنما تحول بفعل عامل الحرب وظهر من خلال شعور الطيور إزاءه فترفض الطيور الإقامة فيه لأن الشعور بالخوف بدأ يطغي على مشاعرها فترفض السكون فيه ، وهذا ما يسمى بفضاء الإقامة الجبرية الذي يعكس دلالات الغربة والوحشة والخوف والرعب على الشخصيات والمكان والزمان والوقائع .

الطائر الغريب: أنتم ايها الرافضون ألا تخافون أن أفتك بكم؟

طائر ثالث: أنا لا أخاف .. وأرفض طاعتك .. اقتلني..؟

(تستعد الطيور المرافقة للغريب لاختطاف الطائر الثالث وتهم بمهاجمته)

الغريب: لا أتركوه .. هذه المرة لن أقتل أحد منكم سأبقيكم أحياء .. لكني سأجبركم على طاعتي إذ ما فائدتكم لي وأنتم أموات ..؟ أريدكم أحياء كي أعلمكم الطاعة.

وجسدت أصوات الاستغاثة وأجواء الظلمة المرافقة لتلك الأصوات دلالات الشر المنبعثة من العتمة وساعدت التعابير اللغوية على تجسيد فكرة القتل والاعتقال والانتقام والصراع بين الخير والشر (الغريب-الطيور) وغالباً ما يكون بحاجة على تفعيله للوصول إلى طريقة فاعلة بين المرسل والمتلقي مما يحقق زيادة القدرة على عرض الأحداث وتوضيحها وإيصال الحقائق والمفاهيم بطريقة سليمة.

صوت(٦): من ينير لي الطريق؟

طائر (١): هل من صديق؟

طائر(٢): هل من شقيق؟

طائر(٣) : أنتم يا من تسمعوني .. أجيبوني .. النجدة. ص١٠

يوحي الظلام بشكل أولي من أشكال التفكير السياسي وينضج مفهوم الانتماء إلى الوطن فالظلمة في الوطن غير مخيفة ولكن الحالة هنا معكوسة ، فيسري الخوف في نفوس الطيور نتيجة العتمة على الرغم من أنهم ما زالوا في موطنهم الأصلي الذي أصبح بالنسبة إليهم مكاناً غير مألوفاً فتتعالى صرخات الخلاص والنجدة.

الجميع: اللعنة .. اللعنة على هذه الظلمة.

نصف المجموعة: لو أن شعاعاً من ضوء ينير لنا حالنا...

النصف الآخر: أيها الضوء .. أيها الشقيق الشقيق اكشف لنا عن الطريق.. ص١١

تنبلج الظلمة بحزم الضوء المضببة ، فتنهض الطيور المكبلة بالحبال والشباك وترى بعضها بعضاً وتطرح الأسئلة والأجوبة فيما بينهم ويكشف كل واحد منهم عن حقيقة نفسه الضائعة التي أوصلتهم لهذا الوضع لزميله الآخر . فكم افتقدوا إلى ذلك النور والتسامح وكم افتقدوا إلى فضاءات الشوق إلى روح الحوار ، فمن دونها يتحول المكان إلى فضاء جحيمي لا يعبأ بجماليات الألفة والتسامح والقيم النبيلة ، بل بجماليات القبح وهيمنة الأنا وتسرطنها في ثنايا الفضاء . ثمة تحول هنا من فضاء العتمة إلى فضاء النور والضياء الذي جلى النفوس من نواياها السيئة وكشف عن جوهرها وبدأ النور يشق بصيرة أنفسهم ، ودلل انبثاق النور في فضاء العتمة على ولادة حياة جديدة كما دلّ على حتمية وجود الأمل في أعظم المصائب ، ودلل لون النور وهو اللون المضبب (الأبيض) على الصفاء والتآخي وجلي النفوس من الشوائب التي أصابتها بسب قلة الوعي كما دلل على بداية أفق جديد لحياة الطيور.

عبرت الشباك والحلقات والحبال عن الحالات النفسية للطيور وانتقالاتها فهو ملازم لها ويكاد يكون الفضاء الواصل (العتبة) المميز بين حالة وأخرى فقد نسجت تلك الشراك والشباك فضاءاً جمع بين الطيور المختلفة الآتية من الربوع المزهرة ، وهو فضاء غير مألوف وغير آمن والإقامة فيه إقامة جبرية بسبب الظروف التي أحاطت بهم وعلى الرغم من صفاته هذه إلا أنه فضاء تم فيه اللقاء بين تلك الطيور ويتطور اللقاء المكبل بالقيود ليتنامى الفضاء الذي جمعهم بالمحبة والتعاون ومحاسبة النفس فيصبح الفضاء المغلق والضيق وسيلة لاجتياز المأزق ويمنح فرصة لتصاعد الحالات الروحية للشخصيات

مصطحباً إياها في لحظات تأزمها وانشدادها ليعبر عن حالات متداخلة من المشاعر بين فرح طاغٍ بالمحبة والتعاون وبين حزن عميق لما هم فيه ، والزمن متأزم مشحون بالتوتر والقلق والاضطراب وطرح الأسئلة المصيرية ، وشكلت تلك الثنائية الضدية (حزن-فرح) تقاطب الحالات النفسية للشخصيات.

يفصح الوصف في تجسيد الفضاء عن فضاء مفتوح وواقعي تضمن عدداً من الأفضية الضيقة والمنغلقة من خلال تقديم المظاهر الحسية للأشياء كما هي في العالم الخارجي بصورة حرصت على نقل المنظور الخارجي نقلاً دقيقاً وكان الوصف هنا وسيلة لطرح فضاء الأحداث والشخصيات ونقل تفاصيل الواقع والأشياء التي ترتبط به ورسم صورة كلامية للمشهد البيئي بكل تفاصيله الضرورية بما في ذلك ما يتعلق بمظهر الشخصيات ومشاهد الطبيعة التي تتبلور في تحديد الزمان والمكان والجو الاجتماعي من خلال الحوار. واحتوى الثنائية الضدية الكبيرة (مألوف-غير مألوف) ، تبحث الطيور عن مكان يحقق لها الآمان والألفة والجدة والقرب ، وهذا البحث يمثل البحث عن الحقيقة الذاتية وعن شرعية حياتهم ، فالمساحة التي تتلاءم وحاجاتهم هي المألوفة ، لذلك فهم في حالة بحث دائمة يقرر من خلالها أن الفضاء الذي يضمهم الآن ليس الفضاء الملائم لهم لذا فبعض الطيور تستحضر الماضي وتقيم صلة بينه وبين الحاضر المعاش.

طائر(١): من أين أنت ؟ أين كان عشك؟

طائر(٢): في الوادي الأخضر .. وأنت؟

طائر(١): كان عشي في أرض الماء والسهول المثمرة الفيحاء.

طائر(٣): (للرابع) أ أنت من نفس فصيلتنا؟

طائر(٤): نحن جميعاً من نفس الفصيلة ، بالرغم من اختلاف أحجامنا وأشكالنا نوع أصواتنا...؟؟

طائر(٣): أكاد أنسى كل شيء عنا.. لهول ما رأيت وطول ما عانيت..

طائر(٥): أيها الأخ .. أنا .. لم أنتبه لأحد من قبل ، كنت سادراً في غلواء التعنت.. من أنت..؟ من أي ربع كان عشك..؟

طائر(٦): أنا من الربع المزهر في كل موسم وفصل .. أنا أيضاً ما انتبهت .. ولا باليت بأحد منا .. أ من نفس الربع أنت؟

طائر(٥): لا أنا من ارض جبالها عطاء وسهولها غناء ، وأخاديدها ماء ، وكل شيء فيها خضرة ورواء .. لكن .. أين أصبح ذلك كله ..؟ لم أعد أرى إلا الخراب .. والعراك، لا شيء سوى الشر والشراك..

ص١١-١٢

يكشف هذا الحوار عن الاستحضار وهو يتذبذب بين الظهور والاختفاء إذ أنه خاضع لطبيعة الفضاء غير الآمن ، أن الطيور تستحضر ماضيها الجميل ، عندما يداهمها الحزن ، ويختفي الاستحضار

عندما تسلط عليه المؤثرات ذاتها بصورة معينة ، فتنشلها من حالة الاستحضار ، وتكاد تكون آلية الاستحضار هذه خاضعة لهذا النمط من الحضور والغياب ، شكل الاستحضار ردوداً على سطوة الفضاء غير الآمن بسبب طبيعة محتواه ، فلقد تبين من خلال كشف الدلالات العامة للفضاء أنه كان يفرض قيوداً عديدة على الشخصيات ، فهي تشعر بسبب المؤثرات المميتة باضمحلال طبيعتها الإنسانية ، ولذا فإنها تستعيض عنه باستحضار مكان خاص ، غني بمحتواه ، وثر في علاقاته الإنسانية ، تستطيع بوساطته أن تتكيف مع الفضاء غير الآمن وتلجأ لاستحضار مكان ذي محتوى مغاير للفضاء الأول . لذلك فالطيور وهي تستحضر وقائع ماضية تختار بينها تلك الأفضية التي تشدها إلى الحياة ، وتعزز ارتباطها بها، وغالباً ما يكون فضاء هذه الاستحضارات الربوع المزهرة الخضراء التي تناقض الفضاء الذي تقنطه حالياً لتشكل الثنائية الضدية (مألوف-غير مألوف) لتدل على الحالات النفسية للطيور.

إن هذه الثنائية الضدية تنقلنا من الفضاء المنطوي على الألم والشر الغير أليف إلى فضاء أليف يتمثل بالأرض وجبالها المعطاء وسهولها الخضراء وأخاديدها الغناء وما تحويه من خضرة ورواء. وهو مكان الألفة الذي أصبح بعيداً عنها ولكن تظل دائماً تستعيد ذاكره لكي تبتعد عن واقع حياتها الراهنة التي أتعبتها كثيراً وتسقط على كثير من مظاهر الحياة المادية ذلك الإحساس بالحماية والأمن اللذين كان يوفرهما لهم . بيد أن هذه التعابير اللغوية هي لحظة عابرة في حياة الطيور تنتبه على أثرها على واقعهم الأليم فتعود إلى الحاضر المعادي إلى الخراب والشراك والشر.

ارتبطت كل محتويات الاستحضار بعلاقات تشير بوضوح إلى ضرورة الحياة وهي تنقل صور العلاقات الاجتماعية المتنوعة ، وهي تتقاطع مع ما تفرضه مؤثرات الفضاء غير الآمن ، وقد دلل الاستحضار عن وجود علاقات خاصة ذات دلالة واحدة تشكل نسقاً متكرراً يؤكد خصب تلك العلاقات . فالفضاء الآمن يستحضر ذهنياً من أهاب الفضاء غير الآمن ، وفعل الاستحضار بيان واضح الدلالة تعلنه الطيور لرفض الواقع القائم والبحث عن بديل يتناقض ودلالة الفضاء الأول .

فرض الفضاء تأثيراً في بنية الحدث من خلال فرض مستويات عديدة لأزمنة الحدث وكان هذا التأثير واضحاً من خلال الاستحضار ، إذ أن هيمنة الفضاء الغامض غير الآمن على الشخصيات ضمن مستوى الزمان الحاضر فرض عليها وهي في أرض القنص استحضار الماضي بأحداثه المؤثرة فالاستحضار ينبثق من إطار الزمن الحاضر وفي ظل مؤثرات الفضاء غير الآمن ، أي أن الفضاء الغامض غير الآمن فرض فضاءاً آمناً تلجأ إليه الشخصيات بتحجيم أثر الفضاء الأول.

ويشارك الوهم الناتج من سطوة الفضاء الغامض غير الآمن بتخليق معالم الفضاء الآمن فيقوم بوصفه فضاءاً تستودع فيه الشخصيات كل إحساسها بالإحباط والقهر والبحث عن الأمن والطمأنينة ، ولكن الفضاء الآمن لا يعدو أن يكون سوى وهم فرضه تخيل مقهور يريد الانفلات للحظات من أسر الفضاء غير الآمن ، فتواجه الشخصيات إحباطاً كبيراً عندما تتوصل إلى استحالة قيام هذا الفضاء البديل ، فبعض الطيور تقع وتموت بسبب عجزها عن مقاومة معطيات الفضاء غير الآمن . ويظل الفضاء الغامض لغزاً وأحجية بالنسبة للطيور بل ربما حسرة تتردد أصداؤها في كيانهم وإلا ما استحضروا في ذاكرتهم هذه الأمكنة المتوهجة، وما يميز بين الفضائين هو انغلاق الأول وكتامته بمقابل الثاني المفتوح على الهواء والشمس ، وتشكل الحبال والشراك حداً فاصلاً ومانعاًً لاختراقه وهو أشبه بمكان عسكري يتطلب الكثير من الضمانات لاختراقه وبالتالي التحرر منه ولكن هذه الحرية تظل قرينة الأماني ليس إلا.

الهدهد: رويدكم، خفضوا من أنينكم والشكوى ، أعلموا إننا جميعاً لا زلنا في ذات ربوعنا المثمرة .. المزهرة.. المخضرة الفيحاء .. لكن غشاوة أتت على الأبصار والبصائر فعميت قبل العيون والضمائر.

طائر(١٤): تقول لا زلنا في ربوعنا ؟ لكنني لم أرها من قبل هكذا؟

الهدهد: لم ترها هكذا لأنها صارت باباً بعد أن كانت للجنة باباً.

الجميع: ونحن .. هل ضعنا؟

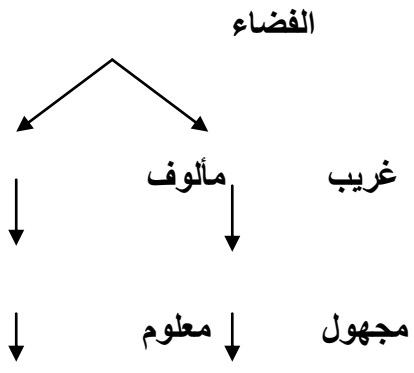
طائر(١٥): هل أصبحنا بلا حول ولا قوة..؟

طائر (١٦): اجبنا أيها الحكيم .. هل أصبحنا غرباء في أرضنا؟

الهدهد: اسمعوا وعوا.. نحن الآن مشردون .. مكبلون بلا عون بلا معين ، بلا طريق بلا دليل.. بلا ضوء بلا صديق بلا شقيق .. بلا ملك حاكم أو هاد أو قائد ، نحن الآن مغربون.

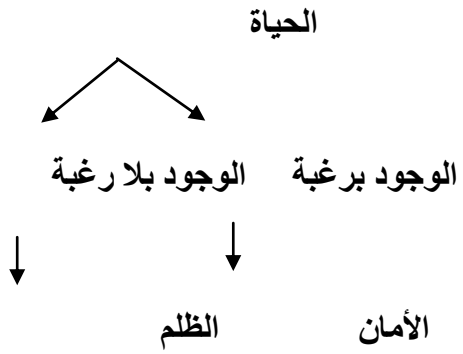
ص١٢-١٣

في هذا الحوار نجد ثمة تحول في الفضاء، فالربوع الخضراء التي عاشت فيها الطيور ذلك الفضاء الواسع المفتوح المثمر المزهر بالخضرة والفيحاء أصبحت ربوعاً معادية نتيجة للأوضاع غير الطبيعية التي تعيشها فتسللت دلالات الخوف والذعر وعدم الآمان والغربة نتيجة انتظار المجهول فشغلت فضاء بأكمله وأصبح فضاءاً معادياً يسلط ضغطاً على الطيور مما يجعل شعورها داخل هذا الفضاء يتسم بالعدوانية نتيجة عدم تقبلهم للشراك والحبائل التي ألتفت حولهم ، وهذا ما يقترن بشعور الغربة فهي لاتستطيع الانسجام مع هذه القيود في هكذا أفضية وغالباً ما ترتبط هذه الأفضية برغبة الطيور بالخروج عنها والابتعاد إذ أنها تقع تحت مؤثرين الأول ما يفرضه الفضاء والثاني ما ترغب فيه الطيور ، ومن تعارض هذين المؤثرين تظهر استجابة الطيور إزاء هذا الفضاء السلبي وغالباً ما تكون ممثلة بالرفض ورفض كل ما يمارسه هذا الفضاء من سلطة. واستناداً لما تقدم يمكن تقديم الترسيمة التالية لتوضيح علاقة كل من الطيور والفضاء:



أرض القنص الربوع الخضراء

أصبحت الطيور معادلاً موضوعياً لحياتها –حياة الغربة- فهي تشعر باللحظة الحاضرة بنوع من اليأس من حاضرها الذي طالت فيه مدة الانتظار ولكنها تبقي بصيصاً لهذا الانتظار وإن كان أملاً شاحباً يحمل في داخله شحنات اليأس من تحقق الهجرة وبهذا الشكل تبدو الطيور مترددة بين المكوث في الشراك والحبائل حيث الظلم والتقيد وبين الطيران إلى مدينة الملك الأعظم حيث الدفء والحلم والعون. ونلاحظ أن المشهد المكاني ينبني وفق حركتين متعاكستين الارتفاع من الأسفل نحو الأعلى (من الشكل إلى العماء) أو المكوث في الأرض (من اللاتمايز إلى الشكل) وهكذا يتخذ موقف الطيور الوضع التالي:



الهدهد: طيروا.. أبحثوا.. ولا تتخذوا وكراً تأمنون إليه ، فإن مصيدة الطيور أوكارها..

يطرح فضاء الطيران دلالات السفر والانتقال والحرية والتوالد، وخلال تاريخ حالات الصراع بين القوى الاجتماعية تصبح أرض القنص فضاءاً للصراعات فهو فضاء يجمع الرخاوة والصلابة والحاجات الصغيرة والظلم والاستبداد والملكية بين الطيور التي تريد أن تنعم بحياة هانئة في موطنها وبين الظالم والرأسمالي الذي يصادر جهودهم ويستعمرهم في موطنهم لذلك تتوضح في أرض القنص تلك العدائية بين الطيور وتفقدهم الألفة التعددية التي يفترض أن تربطهم ، ألفة توحدها التربة المنشورة الأجزاء والخضرة اليانعة فتصبح الهجرة هنا وفك القيود هي الخلاص من تلك العدائية .

الهدهد : أناشدكم يا أخوة الحقيقة

أناشدكم أن تنفضوا عن صدوركم الريبة

أناشدكم أن لا تيأسوا فتستأنسوا بالبلوى

فلنفكر باغتنام فرص الخلاص

البحث عن الخلاص البحث عن الخلاص

عدت هذه المقاطع الصغيرة مدخلاً واضحاً للإفصاح عن فضاء دلل على الأمل والصفاء والدعوة إلى التكاتف والمحبة فالحب والأمل يتحولان إلى وجود حسي هو الأخوة وهذا التبادل بين المحسوس والمجرد خلق شكلاً من أشكال الترابط الذهني بين الصورة والحقيقة ، كما تدل هذه الجمل الغنائية على الدعوة للتحرر من الحجب التي تلتف بها النفوس وتضيق بها ذرعاً، مثلت هذه الحجب الفضاء المغلق الضيق المحدد والمنغلق على العالم الداخلي. وتتخذ اللهفة في الجمل الغنائية فضاءاً ضيقاً مشحوذاً بتحويل دلالة شفت عن المكنون الإنساني المتحرك داخل النفس مما جعل من الجمل الغنائية طاقة تحريضية متناقضة مع الروح وطاقة محرضة لهالة انفتاحية دللت بتشابك الحياة والموت ، الفرح والحزن.

أظهرت التعابير اللغوية في النص بشكل عام طرقاً بخطوط طويلة لسير الأحداث ويتبلور هذا النمط من الطرق التي تستخدم مجالاً أساسياً للحصول على المعرفة ، فتعد هذه الطرق فضاءاً لتحقيق البطولة ولاصطدام قوى الشر بالخير كما استعملت للتعبير عن الإيغال في معرفة الحقيقة حيث يتم الالتقاء بحقائق متعددة ومختلفة ووقائع تأتي على السنة الطيور لذا فإن رحيل الطيور بحثاً عن المعرفة يحدد نقطة انطلاق لمسيرة طويلة وخلق فضاء طريقه البطولة والاصطدام والمعرفة عن طريق اكتساح هذا الفضاء بالأماكن المختلفة بدءاً من موطن الطيور الأصلي ووصولاً إلى مدينة الملك الأعظم ، مروراً بالشواهق الثمانية التي يكاد كل شاهق فيها يمثل تاريخاً لمجتمع ، لاسيما أن دلالات هذه الفضاءات تنسجم وتحاكي وظائفها المرجعية ، فثمة أماكن للهو والمتعة والسياحة ، وأخرى للجد والعمل والبحث عن الحقيقة .

قدم النص المسرحي فضاءاً واقعياً تضيق به الشخصيات وفضاءاً تخيلياً ترسمه مخيلة الطيور وتحصره وراء الشواهق الثمانية في السماء الواسعة ذات العمق الفسيح ، وبشأن الفضاء المتخيل كطرف مضاد في ثنائية : (واقعي-متخيل) بوسعنا القول إذا كان الفضاء الواقعي يتيح لنا القبض على دلالاته من خلال ما يرجع إليه عبر الوظيفة الإيهامية للفضاء الفني ، استناداً إلى علامات لغوية وقرائن سياقية ظاهرة أو مضمرة ، فعلى سبيل المثال ، نجد أن السماء كعلامة لغوية تحيلنا إلى الحرية والانطلاق والانتقال ، والشواهق الثمانية تحيلنا إلى مدينة الملك الأعظم ، أي أن الفضاء الواقعي ذو إحالة قوية مع الواقع الفيزيائي ، أما الفضاء المتخيل فلا يجد له مرجعاً في الواقع ولكنه ينطوي ضمناً على صفات الأفضية المرجعية يزجها المؤلف في نصه لتوتير الفعل الدرامي من جهة ، وتوسيع جغرافية البنية الفضائية للنص وإثراء مكوناته الداخلية من جهة أخرى وهو الذي تنقطع به إشارات الإحالة مع العالم "نقصد بالفضاءات التخيلية مختلف الفضاءات التي يصعب الذهاب إلى تأكيد مرجعية محددة لها سواء من حيث اسمها الذي تتميز به ، أو صفتها التي تنعت به"[٢٧٥]. وشخصيات الطيور شخصيات هاربة بشكل مباشر أو غير مباشر ولسبب ما فهي في حالة هروب يائسة لأسباب الظلم والاضطهاد والتحكم في المصير والإرادة إلى فضاء مدينة الملك الأعظم المنقذة للإغاثة وهو الفضاء الذي تجد فيه الطيور حريتها الشخصية ومتعتها الجسدية وإلى غير ذلك، وقد أسهمت تراكيب الشخصيات بتعزيز دلالي للفضاء ، وساندت جميع العناصر المسرحية في تكوين الفضاء في النص المسرحي مما جعلها تسهم في عملية الإيحاء بالعمق الفضائي ذي الصفة الجمالية الواضحة ، فالنص ينقلنا من فضاء إلى آخر وبذلك يمكن المتلقي من أن يدرك عدة فضاءات ذات صفات جمالية وهو ما يسمى بالفضاءات المتعاقبة من خلال اتساق العناصر المسرحية التي حققت تجانساً فضائياً واضحاً من خلال سعة المكان واستقلالية العناصر التي شكلت الإيحائية الفضائية ، وقد كانت عاملاً مهماً في إيلاء عنصر الفضاء أهميته الجمالية في واقع محسوس ، الجبل والقمة الشامخة هي تعابير تدل على القوة والعلو والارتفاع ومكان المغامرين الذين لا

---

[٢٧٥] يقطين ، سعيد : قال الراوي ، مصدر سابق ، ص٢٤٦.

يخافون الموت ، وبالتالي تشكل الشواهق العالية فضاءاً ملائماً لسكن الطائر القوي المولع بالصعود الأبدي إلى الأعالي.

الهدهد: هذا الجبل الشامخ.. ذو القمة العالية جبل عال أجرد ، لا يعيش فيه إلا المغامرون محبو الصعود.

الطائر القوي: هذا جبلي أنا .. سأحط على قمته الشامخة.

الهدهد: لا أيها الشقيق .. لا تؤدي بنفسك إلى المهالك.

القوي: معكم المهلكة.. قمة هذا الجبل ستكون لي المملكة.

الهدهد: لكنك وحيداً ستعاني .

القوي : أنا قوي يستهويني الصعود أعلى فأعلى .

الهدهد: أدخر قوتك لمسيرتنا..

القوي: قوتي لي وحدي .. لمسيرتي وحدي .. لصعودي الأبدي إلى الأعالي .. إلى الأعالي.

ص١٥

تعد الجبال أجزاء الطبيعة التي تصل بين حالات الشخصيات وانفعالاتها أمام حدث أو صيغة ما ، فهي تدل على الصمت بأشكالها وصخورها العفوية ، متفجرة رافضة للسيطرة ولو أنها مغرية في ذات الوقت بالخروج إليها والدخول في طيات ثناياها كأرض حبيبة غير مروضة بالنسبة للطيور ووسيلة اجتياز للمأزق النفسي في النص. وتمنح الجبال الشواهق الفرصة لتصاعد الحالات الروحية للطيور مصطحبةً إياها في لحظات تأزمها وانشدادها لتعبر عن حالات متداخلة من المشاعر بين فرح طاغٍ وحزن عميق دلت عليه انفعالات الطيور ومشاعرها العميقة ، فعلى إحدى القمم تسقط الطائر الجميل وسيول المطر تشعشع حوله يحيط به بعض الطيور تحاول رفع جناحه لكن الجناح يهوي ميتاً والبعض الآخر يحركوا الجناح الآخر للطائر الجميل في محاولة لبث الحياة فيه ولكن دون جدوى ، وتلتمع أعين الطيور بالدمع وتنقبض مناقرهم بنشيج عميق وتعالت الأصوات ذعراً وخوفاً من المسير الطويل عبر الشواهق العالية وهم يطلبون من الطائر الجميل النهوض والحركة.

الطيور: هيا.. قومي .. تحركي .. غادري الصمت والسكون أنهضي .. أنهضي لا تسكتي تحركي .. تحركي .. تحركي.

ص٢٠

لكن الطائر الجميل لن يطير بعد الآن لقد ماتت .. مما دل على أن الطيور تأثرت جسدياً بسبب الطبيعة غير الملائمة للفضاء.

كشف الاستقراء العام للنص عن وجود مجموعة من الطيور لها أدوار أساسية في النص ، وقد تبين ذلك من خلال متابعة مصائر هذه الطيور فبعضاً منها لقيّ حتفه وبعضاً آخر غير هدفه بسبب تأثير

الفضاء ولم يبقِ منهم إلا عدد قليل استطاع أن يواصل المسير لمدينة الملك الأعظم ، أن تأثير الفضاء في الشخصية يتحول بفعل الحالة النفسية للشخصية فليس الفضاء هو الذي يحدد طبيعته فهو عنصر محايد وقادر على طرح الدلالتين (الألفة-العدائية) فهو يكتسب دلالته بفعل ما يدور بداخله من علاقات تشكل بمجملها طبيعته ، وان استبدال الفضاء غير الآمن بآخر آمن أدى على تهاوي الطائر الجميل وموته لارتباطه بموطنه الأصلي على الرغم من عدائيته وعدم توفر الأمن والطمأنينة فيه، فللطيور أمكنتها الخاصة ، والوظيفة التي تحدد طبيعة الفضاء، ولما كانت الطيور تبني أعشاشها وتختار مواطنها لتحيا فيها ، فهي واحدة من حيث استخدام البيت وتصبح حاجة الطيور للأمان نابعة من إدراكها للموقف لذلك تتطوع كلها في البحث عمن سيوفر لهما الأمان.

أوحت الأفضية المتنوعة في النص المسرحي بدلالات التفكك والتنافر أكثر من دلالات التآلف والانسجام بسبب طبيعة النص العدائية ، وأعطت دلالات إضافية للطبيعة ، فدلالة المطر بالذات دلالة حب واطمئنان وبشرى بالخصب والسعادة وما يخلقه هذا البعد لدى الذات من رغبة في الدفء والنشوة والحب والخصب ، ولكنه جاء هنا بدلالات منافية لطبيعته، فبعث التخاذل والانكسار في نفوس الطيور ومعرقل لمسير طويل عقدوا العزم على مواصلته ، وهو كالرصاص ينهمر وهو ينساب على أجنحتها في حركة تتوازى مع الإحباط والحزن والخذلان والانكسار في طريق طويل تصدعه ومضات البرق وهبوب الريح والرعد، مما ولد فيهم إحساس الحيرة والقلق من الاستمرار أو الاستسلام أو من مواصلة الطيران والخذلان والرغبة في الموت والتلاشي.

كذلك دلالة الريح فهي تدل على التحول والانتقال السريع وترتبط بمبدأ الحرية والانطلاق في الأجواء ، جاءت هنا منافية لطبيعتها فارتبطت بدلالات الخوف والأقدار والشرور والانتقام والتدمير وهي تحمل الطيور لتلقي بهم في أمصار ومدن غريبة ، فالمطر والرياح هنا أفضية تمتد بين الروح والمادة بين النفس والجسد وترتبط بالأجواء البعيدة ، فتجد الطيور نفسها في حالة الهيولة نشرتها تلك الأفضية غير المستقرة . وذلك ما ينطبق على فضاء الضباب أيضاً فجاءت كلها فضاءات قلقة معلقة في الأجواء العليا قادتهم إلى الأوهام والفنطازيا وأحلام اليقظة غير المحسوسة . كما شكل فضاء الصمت جواً شاعرياً متذبذباً بين القلق والوحشة والقهر والحيرة والخجل مما أحال دلالة التجانس الفضائي إلى دلالة قلقة أدركت من خلال التعبير عن عكس الواقع في لا نهائية الفضاء مما تم الجمع بين سلبية الفضاء وإيجابيته.

شكل الجبل الثامن والأخير فضاءاً حطت فيه الطيور ، وهو محطة أمل ونقطة الانطلاق والتطلع إلى ماهو قادم فتشعر بألفة معه وأمن حيث يلوّح الهواء العليل والثمر الكثير الذي انفلق عنه الجبل ورفعت أذرعها للشمس بكبرياء والظل الظليل.

طائر(٥): يا للروعة .. أنظروا أيها الأصحاب.

طائر(٣): ما هذا الجمال؟

الهدهد: هذا الجبل الثامن والأخير.

طائر(٧): هنا الهواء عليل ، الثمر كثير والظل الظليل.

طائر(٨): أرى أيها الهدهد أن نخص للراحة نصيباً.

الهدهد: الراحة في حالتنا .. شر من الشرور .. نواصل الطيران.

عبرت هذه التعابير اللغوية عن ألفة المكان وجماليته ، والطيور هي التي تجعل من الجبل شيئاً له دلالات عدة تتناظر وتوازى تلتقي وتختلف ، تواصل الطيران أم تسكن في هذه الربوع المزهرة ، فهو بالنسبة لبعضهم جنات وارفة الظلال جارية الأنهار وبالنسبة للبعض الآخر بما فيهم الهدهد مرادف ثقيل يجثم على صدره فيسعى للجهر بمواصلة الطيران بغية التخفيف من وطأته.

ظهر في النص المسرحي أجواء الأعالي والأعالي المرتفعة والمفتوحة حيث الأشجار المرتفعة والغيوم والسماء والضباب والرياح والمطر والرعد والبرق ، ولكل فضاء من هذه الأفضية نوع من الطيور تأوي إليه ، ففي هذا النص نجد توظيف الفضاء يتخذ شكل الهوية للطيور فكلاً له مكانه الخاص وأجواءه الخاصة حسب نوعه وخصائصه لذا نجد بعض الطيور قد تهاوت وسقطت لعدم تلاؤمها مع ظروف تلك الأجواء ، وهنا أصبح الفضاء عامل تهديم وموت فالطيور التي هاجرت من مكانها بحثاً عن الآمان سقطت في الهاوية لأن الفضاء كان غير مألوف بالنسبة إليها. وبعض الطيور هبطت وحطت في أماكن شعرت معها بألفة واطمئنان.

النشوان: أسكن هذا الجبل ، فيه طيور لا يوجد أعذب منها ألحاناً .. ولا أحسن منها ألواناً .. ولا أظرف ولا أطيب معاشرة منها.

ص٢٥

تكشف أفضية الربوع الخضراء والمزهرة عن دلالات الخصب والنماء والتجديد فهي تفصح عن تركيبة داخلية مليئة بالاستقرار والراحة ، وتجاور الطيور يعني تشكيل مجتمع يرتبط بأس واحد هو الوطن يمنحهم الأعمال وكل الطموحات ، ويدل على الحياة المرنة والمطواعة الدائمية وامتزاج التربة الرطبة بالاخضرار والندى كلها دلالات تفصح عن تماسك أزلي بين الطيور وموطنها ففي مثل هذه الربوع الخضراء لا يغيب عن الذهن سوى الأعشاب الميتة والحياة القاسية ، فالموت هو تأصيل لجديدها وقديمها معاً وهكذا نجد الطيور هنا متجاوبة مع رد شكواهم وعدم استجابة الملك الأعظم لمطلبهم إذ أنها أدركت أن ما اختارته من أماكن ظنت بأنها ستكفل لها الراحة والاستقرار الذي تنشده إلا أنها لم تستطع الحصول على ما تبغي لذا كان لابد من العودة على الرغم من وجود الإحساس بعدم الألفة إزاء تلك الأماكن ، وهنا انتقل الحيز الفضائي من معناه إلى معنى آخر فالأعالي المرتفعة جداً لم تستطع احتواء فضاء الأعالي الأقل وقوانينه ، وتبقى المفارقة قائمة على الدوام ما دام هناك من يجيد اللعب في مكان ولا يجيده في آخر، فالسماء الواسعة والعالية لا معنى لها في عرف الطيور إذا لم يكن ثمة انسجام طبيعي بينها وبينهم لذا كان قانون الأعلى يختلف عن قانون الأسفل فالسماء والجبال والغيوم والأمطار والرياح ليست صوراً فضائية جامدة أو محددة فحسب وأنما هي مواقع لأفكار وممارسات يشتق منها آلاف الصور الخفية، فالجبال مثلاً صورة حسية مادية جغرافية والسماء تجسيد للمفتوح المطلق الممتد في اللانهائي.

وتعرض الباحثة أبرز دلالات الفضاء ضمن نص (رسالة الطير) ووفق هيمنة ظهورها وكالآتي :

اللفظ اللغوي	الفضاء	الدلالة
السماء	مفتوح	دلالة إيجابية توحي بالانبساط والانفتاح والأتساع
أرض القنص	مفتوح	دلالة سلبية توحي بالقلق والاضطراب النفسي واليأس .
الربوع الخضراء والمزهرة	مفتوح	عبرت عن دلالات الخصب والنماء والتجديد فهي تفصح عن تركيبة داخلية مليئة بالاستقرار والراحة، وتجاور الطيور يعني تشكيل مجتمع يرتبط بأس واحد هو الوطن يمنحهم الأعمال وكل الطموحات ، ويدل على الحياة المرنة والمطواعة الدائمية وامتزاج التربة الرطبة بالاخضرار والندى كلها دلالات تفصح عن تماسك أزلي بين الطيور وموطنها
الشواهق الثمانية	واصل	عبرت عن الأمل والخلاص من القيود والشباك والحبائل وتحرير النفوس .
الرياح والطر والرعد	مفتوح	تدلل هذه الأجواء على التحول والانتقال السريع وترتبط بمبدأ الحرية والانطلاق في الأجواء ، وجاءت هنا منافية لطبيعتها فارتبطت بدلالات الخوف والأقدار والشرور والانتقام والتدمير وهي تحمل الطيور لتلقي بهم في أمصار ومدن غريبة
الجبل	عتبة	دلل على الأمل ونقطة الانطلاق والتطلع إلى ماهو قادم فشعرت الطيور فيه بألفة وأمن حيث يلوّح الهواء العليل والثمر الكثير الذي انفلق عنه الجبل ورفعت أذرعها للشمس بكبرياء والظل الظليل.
الشمس	مفتوح	عيرت عن الشموخ والكبرياء
مدينة الملك الأعظم	مفتوح	تعني البحث في الذات عن الذات وإيجاد الحل

مسرحية نشيط والعناصر الأربعة[٢٧٦]

تأليف : مقداد مسلم

[٢٧٦] مسلم ، مقداد ، مسرح ومسرحيات الأطفال ، مسحوب من موقع مسرحيون من الأنترنت ، دائرة السينما والمسرح العراقية ، ١٩٩٥

ملخص المسرحية :

تدور أحداث المسرحية حول حكاية الممثل المسرحي ولاعب الدمى (السيد نشيط) الذي ترك دماه الأربعة لفترة طويلة باحثاً عن لقمة العيش من خلال عرض مهاراته الإبداعية وموهبته التمثيلية حيث يتجمع الناس، وإن سر ابتعاده عن دماه جاء متزامناً مع ابتعاد الجمهور عن مسرحه الملتزم وكساد إبداعه الهادف ولم يعد يحبون مسرحه الملتزم وألعابه الجميلة المفيدة حيث تحولوا إلى الرسوم المتحركة عندما ظهر جهاز التلفزة.. وراحوا يلهثون وراء المسرحيات الهزيلة التي كانت للضحك فقط وهذا ما شكل فترة كساد وقطيعة ونكبة لمسرحه ، فيقرر الرحيل للسعي وراء الرزق وعرض مهاراته في أماكن أخرى ، وذات ليلة ودع دماه الأربعة بهدوء وهم نائمون وقفل باب الدار ورحل مع عصاته وبعض أمتعته ، وخلال فترة غيابه يمر بأحداث دراماتيكية مثيرة ومؤثرة . إذ يقوم بعرض مهاراته ويلعب بالعصا اينما يجد تجمعاً من الناس ، فتحسن الحال وبدأت الأموال الكثيرة تدر عليه في كل مكان ، فيفكر بالعودة إلى داره إلا أن أحد الأثرياء يعرض عليه مبلغاً سخياً إذا ما سار على الحبل من مكان مرتفع جداً وبدون عصا. وبدلاً من العودة إلى داره يأخذه الطمع فالإغراء كبير والمبلغ المعروض كثير، وبعد أن شد الحبل له من مكانين مرتفعين صعد إلى الأعلى وبدأ بالمشي على الحبل وبعد عدة خطوات يشعر بدوار ويسقط من الأعلى وينقل على أثرها إلى المستشفى وبعد أن يستفيق يجد نفسه قد فقد ذاكرته ولا يتذكر أي شيء عنه ، ويبقى في المستشفى فترة طويلة.

وذات يوم أراد مسؤول المستشفى أن يضع خزان للمياه على سطح المستشفى المرتفع وكان العمال يحتاجون إلى من يخاطر بنفسه للوقوف على مكان مرتفع فيطلب منه المسؤول مساعدة العمال كونه لاعب سيرك مقابل مكافئة مجزية. فقرر المجازفة مرة أخرى بتقديم فائدة للمستشفى التي رعته ومساعدة العمال إذ أنه كان يائساً من الحياة . فصعد المكان المرتفع وأثناء عمله شعر بدوار شديد نتيجة حرارة الشمس المحرقة فسقط على الأرض وعندما تمت معالجته استفاق من غيبوبته وعادت له ذاكرته وأخذ المكافأة التي وعده بها مسؤول المستشفى واشترى الورد والهدايا لدماه وعاد إليهم بعد هذه الغيبة الطويلة.

عند عودته إلى بيته تتعرف دماه عليه رغم طول غيابه وتغير شكله، فيروي لهم ما حدث له بسبب الطمع الذي أصابه معتذراً لهم. عندها يبدأون بتمثيل مسرحية تراثية تتحدث عن الطمع باعتباره أرذل صفات الإنسان ، تدور أحداثها حول حكاية الوزير بعباع الطماع وهي من التراث الشعبي العربي وكانوا قد قدموها سابقاً بإشرافه ومشاركته فيسندون شخصية الوزير بعباع الطماع إليه بعد أن كان يمثل فيها بدور الراوي . كي لاينسى أرذل الصفات. وتسند بقية الأدوار إلى الدمى الأربعة ويبدأ الجميع بالعمل والحركة لتهيئة المكان وارتداء الأزياء كلاً حسب دوره، فيبدأ الحدث بشك الملك في إخلاص الوزير بعباع له ويكتشف أنه قد جمع ثروة طائلة بفترة وجيزة بسبب الضرائب الكثيرة التي كان يفرضها على الناس ، وكنوع من أنواع القصاص والمحاسبة يريده الملك أن يعترف بنفسه عن طمعه وجشعه فيوجه له سؤالاً ويطلب منه الحل خلال ثلاثة أيام والسؤال هو ما هي أرذل صفة في الإنسان؟

راح الوزير يسأل الناس بادئاً بوزرائه الواحد تلو الآخر ولم يترك حتى أصغر الموظفين والجباة والحجاب والعسس وكل أصحاب المهن والحرف ، وكان كلما ظفر بجواب عاد إلى الملك ولكنه يعود خائباً حيث يجيبه الملك بالنفي ، فيقرر الخروج إلى الريف والبادية متنكراً بزي الدراويش بحثاً عن الحل ولم يبق له إلا يوم واحد .. وعندما يئس فكر بالعودة إلى المدينة ليأخذ أمواله ويهرب من المملكة لإنقاذ

رقبته من الموت ، وفي الطريق يلتقي بأحد الرعاة ، راعي طيب يعزف على الناي يقترب منه الوزير ويسأله عن سبب جلوسه في هذا المكان فيجيبه الراعي بأنه يرعى ماشيته ، فينبهر الوزير بعدد الماشية الكبير ، ويسأله هل هذا كله ملكك ؟ فيتعرف الراعي على شخصيته إلا أنه لم يوضح له معرفته به ، وبطريقة ذكية يعرض الراعي عليه مغريات عديدة كالنقود والماعز والغنم والخيل والبقر وحتى الليرات الذهبية فيطمع الوزير ويطلب كل هذه الأموال منه ويخبره بأنه رجل فقير لا يملك شيئاً . وبدهاء ذكي يحقق له الراعي مطلبه مقابل أن يقلد أصوات كل الأسماء التي يذكرها له، يستجيب الوزير الطماع لمطلب الراعي ويقلد كل صوت يطلبه منه الراعي حتى يجعله يلهث ، ثم يواجهه بحقيقة الإنسان الذي يلهث وراء المال دون أن يشبع ، أنه الإنسان الطماع، ويقول له أنظر إلى حالك أليس الطمع أرذل الصفات؟ ومع ذلك ينهض الوزير الطماع فرحاً مسروراً ومسرعاً إلى بلاط الملك ناسياً بأنه يرتدي ملابس الدرويش ليخبره بجواب سؤاله ، فيسأله الملك فيما إذا كان هذا الجواب هو جوابه أم جواب غيره ، فيرد عليه بأن الجواب هو جوابه ، ويأمر الملك بقطع رأس صاحب هذا الجواب ، عندها يعترف خائفاً أنه جواب راعي من الرعاة في البادية ، فيأمر الملك بإحضاره ويتعرف على مافعله بوزيره ولم ينكر الوزير ما فعله الراعي معه ، فهذه الصفة تخرج الإنسان من إنسانيته فيصبح مبتذلاً رخيصاً ، ويأمر الملك بمحاكمة الوزير بعباع محاكمة عادلة على جرائمه ومصادرة أمواله وتوزيعها على الفقراء وأصحاب المظالم ، وتنصيب الراعي وزيراً بدلاً عنه .

بعد أن ينتهي الجميع من تمثيل المسرحية تبدأ تساؤلات الدمى للسيد نشيط بأنه كيف استطاع أن ينسى هذه المسرحية المليئة بالحكمة وتطلب منه أن لا ينسى ما حصل له كي يكون درساً يتذكره دائماً وأن يتوب فلا يوجد أحلى من العمل بكرامة وشرف من أجل العيش الكريم ، يجيب العم نشيط نادماً أحسن المال وألذ الأكل الذي يأتي بعد الجهد والتعب بلا طمع وجشع.

التحليل:

يتم قراءة هذا النص بوصفه مدركاً يتطلب استيعابه من قبل المتلقي تراكم اجتماعي وثقافي مشترك ، فالحوارات قائمة على أساس هذا التراكم المتميز بذهنية مجردة مرتبطة مع مجموعة من الدلالات التي توصل إلى المضمون ويجري التعبير عنها بصورة موضوعية من خلال التلاحم والترابط بين عناصر النص المسرحي وما توحي به من دلالات فضائية من خلال التأمل الذهني الذي تثير مشاعر المتلقي.

أن تعدد الوظائف في بيئة محدودة تفرضها طبيعة الشكل الفضائي الملائم لعدد غير متناه من الاستعمالات ، ويمثل هذه الطاقة التخيلية للفضاء آفاق واسعة أمام مدارك الأطفال ، فكلمة واحدة تعطي حالات عديدة من الصور ولكنها لابد أن تعطي معنىً واحداً واضحاً وصريحاً في مجال استعمالها ، وإذا ما انطلقنا من أسماء شخصيات النص بوصفها علامة سيميوطيقية مكثفة الدلالة فالأسم هو عنوان الشخصية الذي يحدد طبيعتها وفضائها الجغرافي والاجتماعي وبالتالي تحدد الشخصيات والوقائع فضاء النص الذي أعطى أسماء عدة لها دلالاتها الفضائية ، النيران دلالة الضوء والدفء ، والنسيم دلالة الهواء والحياة ، والأديم دلالة الأرض والاستقرار ، والأمواج دلالة الماء والارتواء ،عبرت هذه المسميات عن أفضية تتداخل فيما بينها لتمنح الحياة لوجود الكون . ويرتبط كل من هذه العناصر بعضاً ببعض ، النسيم

بالربيع والخضرة والمياه العذبة والطفولة المتجددة وبالتزاوج مع الأرض الأم وللهواء علاقة صممية مع الحياة.

هواء (نسيم) + ماء (المطر) + نار (الصاعقة) + الأرض (الزرع) = الحياة ، النقاء ، الصفاء ، هذه العناصر المركبة المكونة للحياة هي مجموعة أفضية اختارها المؤلف في هذا النص المسرحي ليثير أحاسيس مختلفة وباعثة على النشاط والديمومة وهذا ما نجده واضحاً ضمن تركيب ما يعنيه النص في عودة العم نشيط بعد ابتعاده عن دماه الأربعة التي مثلت عناصر الحياة ، وإن فترة ابتعاده هذه كانت ملغاة أي شبيهة بالموت حيث لا حياة بدون هذه العناصر الأربعة ، على الرغم من أن ابتعاده كان من أجل البحث عن لقمة العيش بعد فترة كساد مسرحه الإبداعي الهادف.

يثير التركيب المادي المختلف للدمى نوعاً من الفضاء المركب فكما أن الحياة نتاج عناصر متآلفة يكون فضاء هذه العناصر المتآلفة متآلفاً بتركيباته ، فالفضاء المتحرك للماء يدل على تجدد الزمن والأمومة المانحة ، وسكونه دلالة على الصلابة السكونية للسائل ، والنار في اشتعالها تعطي دلالة الحرب والخراب وبسكونها تعطي دلالة الدفء والحنان ، والهواء بحركته يعطي دلالة الهدم وبسكونه يعطي دلالة النشوة والحياة ، والأرض بارتفاعاتها تعطي دلالة السمو والارتفاع وبانبساطها تعطي دلالة الخضرة والحياة ، وكذلك للأرض المحروثة دلالات مثيرة للأحاسيس المختلفة والباعثة على النشاط والديمومة.

وهنا لانجد في النص المسرحي بعداً معبراً من أبعاد دلالات هذه التراكيب بشكل صريح ولكنها موفورة ضمن تركيب ما يعنيه بالحياة ، وتعني هذه التراكيب دلالات أشمل وارتباطات أوسع فالماء والأرض يعني ارتباط فضاء السطح بالأعماق (الأعلى-الأسفل) والهواء فضاء للنقاء والتطهير ، والنار فضاء للدفء والحنان ، فالماء والأرض والهواء والنار العناصر الأكثر حضوراً في تشكيلات الحياة المادية لاسيما وأنها تجمع بين الالتصاق بالأرض والاتجاه نحو الأعلى .

> نيران: آه.. أكاد احترق ..حر .. حر رهيب .. آه منك يا سيد نشيط لماذا أطلقت عليّ اسم نيران .. ها أنا ذا أحترق من الحر .. كأني نار حقيقية.
>
> أديم: آه أحس أن جسمي أثقل من الجبل .. كم أتمنى أن أتحرك بخفة ونشط .. سامحك الله يا سيد نشيط لم سميتني أديم فجعلتني أشبه أديم الأرض في ثقلي.
>
> نسيم: أنا نسيم .. وأحب السيد نشيط لأنه كان يحبنا كثيراً .. رغم أنه فارقنا منذ مدة..
>
> أمواج: أديم ونسيم .. أمواج ونيران ، أربعة دمى كلنا أخوان أنا أنا أمواج .. أحب أخي أديم وأحب أخي نسيم .. وأحب نشيط الإنسان وأخشى أختي نيران.
>
> ص٧

ركزت الملامح الخارجية للنص المسرحي على وصف ملابس الشخصيات لتعقد توافقاً بين الملابس والفضاء الذي تحيا فيه كل شخصية واستخدم الوصف هنا كدلالة على قوة الشخصية أو ضعفها جسمياً وفكرياً وانفعالياً ، وورد الوصف ليكشف عن هوية الشخصية أولاً ويبين الفضاء الذي تحيا فيه ضمن الأحداث ثانياً ، فالدمى نيران ترتدي الملابس الحمراء وهي دلال تقترن بفضاء النار ، ونسيم

يرتدي الملابس البيضاء وهي دلالة تقترن بدلالة بفضاء الهواء العليل ، كما وصف بأنه سريع الحركة وهي دلالة تقترن بالفضاء الواسع المفتوح ، وأمواج ترتدي الملابس الزرقاء وهي دلالة تقترن بلون فضاء الأمواج في البحر ، وأديم يرتدي الملابس الصفراء وهي دلالة تقترن بفضاء الأرض وهو ثقيل الحركة. وورد في النص المسرحي ايضاً عدداً من التلميحات (الركحية) التي وضعها المؤلف ساعدت في تجسيد فضاء النص وتحولاته من خلال ما تم توضيحه عن طريق الوصف الشامل لكل من الزمان والمكان والشخصية وطريقة وصف الأحداث والوقائع أفصح عن تصور المدلول الذهني مستخرجاً دلالات واضحة وصريحة ، واستخدم الوصف هنا لبيان الفضاء الذي لا ينفصل عن أشيائه ، فهي التي تملؤه وتمنحه الثراء الذي يتميز به فضاء عن آخر ، وتحوز الأشياء على مختلف أنواعها على دلالات ثقافية ما أن تلج عالم اللغة حتى تمتلك "كثافة تتجاوز المعنى المعجمي للكلمة"[٢٧٧] وبهذا المعنى يكسب الفضاء دلالات أخرى إضافية تشف عن قيم القوى الفاعلة ومستوياتها الاجتماعية والثقافية والأيديولوجية. ولذا نلاحظ أن النص المسرحي قدم شخصيات رجالية ونسائية مستعيناً بالرسم الظاهري لتلك الشخصيات وأول مفردات هذا الرسم هو أسماء الشخصيات المحملة بدلالات فضائية معينة متطابقة مع مثيلتها في العالم الخارجي ، كما أنها دعمت أحداث النص إذ يرتبط أسم نيران بالنار وخلق فضاء الاحتراق ، واسم نسيم بالهواء وفضاء مكوناته ، واسم أمواج بالبحر وفضاء تراطم الأمواج ، واسم أديم بالأرض وفضاء مكوناتها ، وقد طرح فضاء النص سمو دلالة سر الوجود والحياة وأهمية هذه العناصر في إنشاء الكون فهي تجمع عنصر الصلابة إلى القوة وكلها تتداخل عبر تركيبة الإنسان وسر حياته ووجوده ، وأسماء شخصيات النص تقترن بدلالات أفضية تلك الأسماء ، فللماء لغته الخاصة في صنع فضاءاته ، الصافي منه له دلالة مختلفة عن الراكد ، وكذلك المياه المنسابة والهادرة ، وترتبط كل عناصر الماء بالأرض ارتباطاً متلاصق جذرياً ينبثق منه صور الأمومة وصور الديمومة والخصب والنماء والعطاء ومع الماء تنبثق عوامل أخرى كالنقاء والتطهير وعلاقته بالريح والسماء وعلاقة السماء بالريح والحركة المنسابة فوق أشرعة الزمن وعلاقة الماء بالأرض علاقة انبثاق نحو الأعلى متحدياً العوامل الطبيعية وعلاقة الماء بالنار علاقة تضاد وتنافر ، والكل تشترك بمركبات كيمياوية مختلفة فالتبخير طاقة كامنة في الماء وطاقة مولدة في النار. وللهواء أيضاً لغته الخاصة في صنع فضاءاته ، فالهواء الساكن يحمل دلالة تختلف عن دلالته وهو في حالة الهبوب والعصف ، وكذلك النار وشدتها ، والأرض وارتفاعاتها وانخفاضاتها وانبساطها ، كلُ له دلالة معينة تقترن بمدلول التصور الذهني لكل عنصر منها.

ثمة هدف أخلاقي يتحكم بمسيرة الفضاء في النص وهو تخصيص مكان معين لكل شخص ضمن البيت الواحد وبذلك يحقق النص مبدأين مهمين هما :

الأول: إن معنى البيت يحمل خصوصيات ونفسيات كل الأمكنة الصغيرة وبذلك يتحول البيت إلى وطن والوطن بمعناه الأشمل التقاء المشاعر والهموم والطموحات .

الثاني: هو خصوصية أحلام اليقظة لكل شخص بما يتناسب ونوعية المكان الذي يركن إليه بمعنى أعم أن جزءاً من تشكيلة الحياة لدى كل شخص لا تتم إلا بخصوصية مكانية لها في البعد النفسي تحققاً وفي البعد الاجتماعي تحققاً.

وفي ضوء هذه الحقائق الفكرية نجد الكل يسهم في البيت والكل يحد من خصوصياته لكي يبني ما هو مجموع لهم . مما يعكس انسجام الأرواح الصانعة للوجود والحياة وتآلفها ، ومعلومة أن تركيبة البيت لا

---

[٢٧٧] قاسم ، سيزا : بناء الرواية ، مصدر سابق ، ص١٣٧.

تكتمل إلا في حدود المساهمة الفاعلة لأبنائه ما تجعل هذا النص يتمتع بذائقة جمالية عالية هو توزيع الوظائف التي يقوم بها العناصر الأربعة مما يجعل للحياة حضوراً تجسيدياً ، ورغم أن العناصر تبني أحداثها على أرضية البيت إلا أنها اختارت لنفسها مكاناً خاصاً بها تأوي إليه وقت راحتها ، ويعكس هذا الطموح التحول الفكري من المشاعية إلى السكن ومن السكن المفرد إلى السكن الجماعي ، فالبيت مشاع لكل العناصر الأربعة ، والأسرة خاصية لكل واحد منهم ، وأن التأكيد على مثل هذه المنطلقات وجعلها مؤنسنة بصياغات معاصرة يخلق مناخاً شاعرياً في النص ، فشطحات الخيال هنا تجعل من عناصر تركيب الطبيعة دمى ممسرحة ومفكرة وناطقة وهي تعزف لحن تآلفها الفضائي ، فيجعل النص من الدمى وتجاورها الوظيفي (سر الحياة) حدثاً مبنياً بناءاً دراماتيكياً ، العناصر نفسها لا تمارس هذه الطقوس في محلاتها الطبيعية ، لأنها هناك ما تزال خارج وظيفتها ولكنها وهي مؤنسنة بالمكان –بيت العم نشيط- قد حددت وظيفتها وخصائص تركيبها وبذلك تطلق لنفسها العنان في صنع فضاء شعري مسرحي له نغمات التآلف البيتي والبيئي ، ويبدأ المشهد المكاني الأول في بيت العم نشيط وقد أوحت الأسرة وأصوات الشخير والموسيقى الحلمية وتمتمة الدمى عن نفسها بدلالات الحلم التي عبرت عن الحالات النفسية للدمى وانتقالاتها ، فالحلم يكاد يكون الفضاء الواصل المتميز بينها وبين حياتها مع العم النشيط فقد كان الوسيط الذي يجمعهم به وهم يتقلبون على أسرتهم ويتكلمون معه ويتمنون عودته فهم يتمتمون بلقائه أثناء النوم :

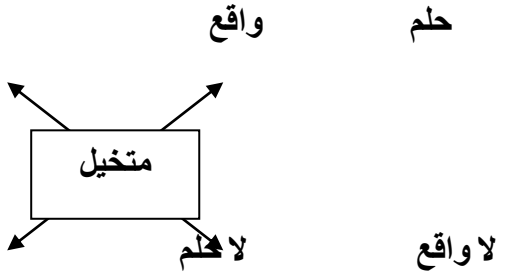
نيران: سيد نشيط .. أين أنت؟؟

نسيم: كم أتمنى أن يعود السيد نشيط..

أديم: لماذا تركتنا كل هذا الوقت؟؟

أمواج: سيد نشيط .. سيد نشيط. ص٨

في هذه الحوارات تركبت تشكيلة فضائية بأنواعها (الواقعية ، النفسية ، اللحظوية ، الحلمية) ذلك الحلم الذي يتسرب من لوحة الكلمات كظلال نفسية مشكلاً فضاءاً يعبر عن مساحة تترامى فيها الشخصيات ومطامحها ، وهو هروب من حالة إلى حالة أفضل وهي في حالة تأزم وانشداد ليسفر عن مشاعر فرح وحزن طاغ عميق. حيث يغدو الحلم بعداً استراتيجياً لتفكيك صلابة الواقع وللنهوض بنص جديد ينفتح على الفضاءات الداخلية للكائن تزج بالمكبوت والمسكوت عنه والهذيان وتفجير الرغبات المدفونة في قيعان الذات لدى الشخصيات وتعويم اللاشعور وما يموج به من هذيانات واستيهامات . ولما كان الفضاء هنا أقرب إلى الحلم أو مكتنف بغلاف حلمي فإنه يتموقع على تخوم الواقع والحلم وكما هو موضح :



وهكذا يعتاش الفضاء المتخيل على تخوم الواقعي والحلمي ويتغذى من مكوناتهما الجغرافية والدلالية ليتميز بثرائه وتعدد دلالاته .

يمكن لقارئ النص أن يضع يديه بسهولة على مجموعة من الحوارات والتلميحات الركحية التي يمكن أن نصفها بالمركزية الكاشفة عن دلالات فضاء النص ، لذلك يبدو تحليلها اقتراباً فعلياً من إمكانية تحليل النص بمجمله ، ففي عمق الفضاء تكمن حقيقة الإمكانات على التعرف وهي قضية بالغة الأهمية وطالما تناولها المسرح ووضع لها أدوات تعريف كأن يكون ثمة علاقات دالة ، أو حوار ركحي سابق ، أو شخصية متنبئة ..الخ ، وفي هذا النص تصبح أدوات التعريف الحسية فكرية فيبدأ الحدث المسرحي بحوار (ركحي) يصف البيت المهجور وأثاثه القديم ومن خلال الوصف نستطيع أن نستشف دلالات القدم الفقر والرتابة وبساطة المكان والموجودات على الرغم مما تتمتع به من ذائقة جمالية ، ولا ينفك الحوار الركحي يتحرك في تضاريس البيت يتقصى بنية الفضاء من الخارج والداخل وهدفه القبض على علاقة الفضاء بالأشياء والأشياء بالكائن الإنساني والدمى المؤنسنة وما تفرزه هذه العلاقات من دلالات تلف الفضاء كل ذلك لإبراز الصورة الخاصة بالفضاء فضلاً عن إن قدم المكان يكثف قيمه ودلالاته ويبئره ويكشف عن طبيعة ساكنيه، وعبر ضوء القمر الداخل عبر الشباك إلى البيت عن التضادية الثنائية (مغلق-مفتوح) فالشباك أو النوافذ تعد من أفضية العتبة التي توحي بالضيق والانعزال والانغلاق عن العالم الخارجي ، وضوء القمر يوحي بالفضاء الخارجي الممتد الواسع الأفق الذي يفرش أجنحته ليغطي جميع الأمكنة والأزمنة ، وهذا التداخل والتمازج ما بين فضائين متناقضين أعطى للنص صورة فنية ممتزجة بدلالات جمالية عالية ، فدلالة الشباك تعني النفوذ إلى العالم الكبير الباعث على الوجود وهي تقارب ذاتي على العالم الخارجي الكبير ، ونفوذ ضوء القمر من النافذة على داخل البيت هو امتزاج الأفضية الواسعة مع الفضاء الضيق ليعطي دلالة التآلف والمحبة.

ركز النص من خلال الحوارات الركحية اهتمامه حول النقاط الكبيرة ولا يسترسل في عرض التفاصيل الصغيرة بل يتركز في عرض المفاصل الأساسية في تركيب النص ، إذ أن الطفل يميل إلى احتواء العالم كله بلعبة صغيرة، وبذلك نجح في المعرفة الفنية التي تميز كتابة النص ، ويسهم الفضاء وانتقالاته وامتزاجاته المتميزة ومفاصله الكبيرة ووضوحه من خلال التعابير اللغوية بجعل الطريقة الفنية بين أجزائه ومكوناته (العناصر الفنية) مبنية على المعرفة الفنية . أي بمعنى آخر أن البناء الفني المحكم لا يجعل النص يستطيل حيث لا موجب للاستطالة لذا نجد أن النص مبني بناءاً متسلسل ينجح في بلورة دلالات الفضاء ، وخلق صورة ذهنية متكاملة لدى المتلقي والسيطرة على شطحات عقله.

ينطلق الحدث المسرحي من جمع من المفارقات تتحدد ليكون عالماً مسرحياً متداخلاً جميلاً ، ثمة رجل مسرحي ولاعب دمى يقدم العروض والألعاب السحرية للناس بغية الحصول على قدر من المال وفجأة يتوقف الناس عن مشاهدة عروض مسرحه الملتزم ، فيقرر السفر إلى مكان آخر يختط فيه لنفسه حياة أجمل ، فنجده يحيا المفارقات مروراً بالمدن والأحداث الدراماتيكية ، وفقدان ذاكرته وعودتها إليه فيما بعد نجده يقارن بين حياتين ، حياة مدينته وبيته الذي كان يعيش فيه بوجود دماه الأربعة وهي (عناصر الحياة) ، وحياة الغربة التي يعيشها ، ولكنه لا يستطيع مجابهة أفعال الطبيعة ، وفي أحد عروض العصا طلب منه أحد الأثرياء أن يسير على الحبل من مكان مرتفع بدون عصا لقاء مبلغ كبير فلم يستطع الصمد أمام هذا الأغراء الكبير فيوافق على العرض دون أن يفكر بأن هذا عمل خطير ويحتاج إلى تدريب طويل فتنزلق على قدمه وينقل على أثرها إلى المستشفى وبعد استرداد وعيه يكتشف أنه قد فقد ذاكرته.

عند هذه المفارقة يتضح لنا عالمان عالم الحرية المطلقة والكسب الشريف والحر ولكنه عالم لا يدر بمال كثير، وعالم التسلط وشراء النفوس بأغلى الأثمان وهو عالم محدود الحرية مسيج بأطر وأوامر

يجب تنفيذها ، وخروج العم نشيط من عالم الحرية والكسب الحر إلى عالم شراء النفوس تجربة مريرة أورثت في داخله الندم ، ولكنه في النهاية استطاع أن يستدرك نفسه كاشفاً اللثام عن طبيعته النقية الطيبة فيحزم حقيبة سفره ويرجع إلى بيته الجميل.

نشيط: إيه .. سنوات طوال يا بيتي الجميل .. أين أبنائي أين دماي .. نسيم حبيبي أيها الوفي الذكي ، نسيم ياهوائي الذي أتنفسه .. أمواج دميتي الحبيبة سعادتي ومائي وحياتي .. أمواج أديم صديقي وحبيبي ودميتي التي تتحرك ببطء .. أديم..

هوه.. صديقتي الحارة العصبية نيران التي تحرق بلسانها السليط وشررها .. نيران أيتها الدمية المشاكسة ومع ذلك أنت دمية لطيفة وذكية . ناموا وفي الصباح سأوقظكم لنتحدث واعتذر منكم لتركي لكم كل هذا الوقت أرجو أن تسامحوني ونلعب سوية.

ص٨

وتأتي المفارقة الأخرى في المستشفى التي رعته طيلة مدة فقدانه ذاكرته وكان يطلقون عليه لاعب سيرك ، وهذا ما دفع أحد مسؤولي المستشفى أن يطلب منه المساعدة في وضع خزان الماء على سطح المستشفى ، ورداً على رعايتهم له وافق على إبداء المساعدة ، وأثناء صعوده إلى المكان المرتفع الذي سيوضع فيه خزان الماء شعر بدوار شديد بسبب حرارة الشمس المحرقة وسقط على الأرض ، وعندما آفاق استطاع أن يتذكر حياته السابقة وعاد إلى بيته معلناً بدء حياة جديدة. والغريب في هذا النص أنه يبدأ من حيث تنتهي مغامرة العم نشيط ، فتأتي المغامرة على لسان الشخصيات التي تتناوب الحوارات وليست على شكل أحداث ووقائع مجسدة ، إذ يبدأ النص من حيث عودة العم نشيط من تلك المغامرة إلى بيته الجميل . ويدخل غرفة الدمى التي شهدت الالتحام الجسدي مع دماه ، فدلت على خصوصية المكان وحميميته على الرغم من أنها توحي بالانغلاق كونها في العمق إلا أنها تنفتح عبر النافذة إلى الخارج فالنوافذ كالعتبات تشكل نقطة تلاق الخارج بالداخل وتمثل انفتاحاً على العالم الخارجي والنور الذي يأتي منها يدل على استقبال العالم الخارجي وعلى التواصل الحي بين الجسد الإنساني والكون .

يستحضر العم نشيط ماضيه الجميل وهو يعيش في بيته مع لعبه الجميلة وينعم بالدفء والحنان ويشعر فيه بالغبطة وهو يتلمس دماه الأربعة الواحدة تلو الأخرى برقة وطيبة ، ويأتي استحضار العم نشيط هنا هو تخلصاً مما يعانيه من المرض والألم ، فعلى الرغم من أن شعوره بالمرض والألم والندم على رحيله لا يتيح له قدراً من التفكير إلا أنه يثير لديه إحساساً بالتفكير واستحضار الماضي السعيد. وتبدو هذه التعابير اللغوية معبرة وتحمل ثقل الدلالة العامة للنص المسرحي إذ اهتمت بمسالة العودة إلى الوطن الأصلي ، واستثمرت الرمز وفق معادلة مركبة طرفها الأول محاولة الحوار لتفسير الرموز المسرحية المقدمة للطفل لتنشيط الفعل الاتصالي وطرفها الثاني يعتمد على الطبيعة المرتدة للرمز المستخدم في تعابير النص ليدل على فضائه عبر مكوناته الفنية ، فضلاً عن أن تلك التعابير شخصت آليات الصراع المقبلة وصولاً إلى الحل وكذلك حافظت على السمات التي تميز الشخصيات المسرحية وقدم صوراً من العلاقات الإنسانية الصحيحة التي تمجد الحياة وتقف إلى جانب الحفاظ عليها .

تكشف الدمى الأربعة العم نشيط من خلال ممارستهم لعملية الكشف عمن ينام فوق الأريكة وتحت الغطاء لا من خلال أي معرف آخر في ضوء هذه الواقعة يكتسب الفضاء طاقة التحديد والانفتاح فهو محدد لمن لا يمتلك نظراً واضحاً ، ومنفتح لمن يعرف كيف يوجه نظره ويشغل حواسه.

نسيم: أنظر إلى الأريكة!

لأمواج وأديم: (سوية) ماذا بها؟؟

نيران: بل ماذا عليها؟؟

أديم كومة من الأشياء..

أمواج: كأنها نومة العم نشيط..

نسيم: السيد نشيط؟ .. معقول؟ ص١٠

ومن هذا المكان وفوق الأريكة وفي بيت العم نشيط تنتهي مغامرة العم نشيط ، وتبدأ مغامرته الجديدة مع دماه التي لا تستطيع التعرف عليه في البدء فيروي لهم المغامرة التي جعلته يبتعد عنهم كل هذا الوقت ، ومن على هذه البقعة نشهد أيضاً ظهور العم نشيط إذ يستخدم كمعطى يكشف عن الدلالات لكل من الدمى ناهيك عن ظهوره كدلالة مقدماتية لباقي الأحداث المسرحية ، وشكلت الأريكة بالنسبة إليه مكاناً أليفاً شعر فيه بالاطمئنان والحاجة إلى النوم على الرغم من صغرها ولكنها ناعمة ولينة رقد عليها من التعب والقلق ، فتحولت الأريكة إلى أكثر أماكن البيت ألفة والتصاقاً به ليبدد عنه تعبه الشديد ونعاسه ، وتتجلى الألفة من خلال الأريكة التي تفردت عن باقي مكونات الغرفة كونها المكان الوحيد الذي شاطره الهم والألم ، فضلاً عن احتواء المكان على أشيائه المسرحية وحاجاته ومستلزمات عمله المسرحي وكل هذه الأشياء دلت على ألفة هذا المكان بالنسبة له بعد أن كان في حالة بحث دائمة وعلى مستوى التقنية الفضائية نلاحظ أن النص ينقلنا من العام إلى الخاص ومن الكل إلى الجزء ثم يلجأ إلى آلية التجاور المكاني في توصيف وحدات البيت وبعد ذلك يقدم الفضاء بظلمته ونوره وأصواته وروائحه وقدمه وبهذا الشكل يعمق المؤلف الدلالات الإيحائية للبيت من جهة ومن جهة أخرى يؤرخ لمستوى ثقافي خاص بالبيت من خلال تداخل عدد من الأفضية المدينة ثم البيت بأثاثه القديم ثم الغرفة ثم الأريكة ثم حاجيات ومستلزمات عمل العم نشيط ، وهذه التفاصيل والجزيئات توحي بواقعية ما يجري أمام المتلقي بدلالات تشكيل الفضاء ونقل خصائصه الجغرافية والطوبوغرافية وأن هذا الوصف لا يخرج عن ارتباطه بمواقف نفسية وتجارب ذاتية ، وأن نسق الوصف الخاص بالغرفة يشي بالألفة وتوفير الحماية فهي مكان يرمز إلى الحياة الداخلية الحميمة وبهذا الأوصاف تتماثل الغرفة مع رحم الأم كمنطقة أمان والمسكن الأول للإنسان كما أن اللجوء إلى الغرفة والاستلقاء فوق الأريكة دلالة على الحنين إلى الاحتماء بالأم من سطوة الخارج أو للتعويض عن الأمان الذي فقده في الخارج

نيران: "تهمس" من هذا .. هل هذا لص ؟؟ كيف تجرأ ودخل بيتنا؟؟ سألسعه بناري الحارقة.."تتردد" ها..لا.. يبدوا أنه شيخ و كبير السن.. لأوقظ أخوتي..

[[يكون السيد نشيط قد تمدد بعد أن أخفض من ضوء

الفانوس قليلا و تغطى بقطعة القماش البيضاء]]

نشيط : آه.. أحس أنّ عظامي تتكسر..آه..ظهري يؤلمني ساقاي ..رقبتي..آه.."ينام"

نيـران : مـن أوقـظ أولا..أديـم..لا إنـه كسـول رغـم قوتـه..أمواج... لا.. لا.. لا.. فأنـا أعرفهـا جبانـة وتخـاف مـن خيالهـا... نسـيم فهـو الوحيـد الـذي يتحـرّك بـل خوف..."توقظه"

نسيم..نسيم..إستيقظ..إستيقظ يا نسيم "تهزه"

نسيم: "يستيقظ بفزع" آه لقد لسعتني.. ما بك يا نيران؟؟

نيران: إخفض صوتك.. هناك سارق في بيتنا..

نسيم: "يضحك" سارق .. نامي نامي..إنك تحلمين.."يعود للنوم"

نيران: أقول لك إستيقظ.. إن هناك لص.. أنظر إليه

نسيم: أين هو؟؟

نيران: هناك.. يتمدد على الأريكة..

نسيم: إنني لا أرى أحدا.. نامي يا أختي العزيزة.

نيران: أنظر إلى هذا الفانوس من الذي أوقده؟

نسيم: "يتأمل الفانوس" هاه..صحيح.. وما هذه الكومة التي على الأريكة؟؟

ص٨-٩

ثمة تحول في فضاء النص من الظلمة إلى الضياء دل عليه نور الفانوس المرتفع الذي أوقده العم نشيط حال وصوله إلى بيته معلناً بداية حياة جديدة متأملاً أرجاء المكان ودلالة الحزن ترتسم على وجهه أفصحت عن ندمه وأسفه على الوقت الذي قضاه بعيداً عن دماه العزيزة ، يتمدد على الأريكة الموجودة في غرفة نوم الدمى ويحاول إزالة الغبار من عليها فيمتلئ الجو بالتراب مدللاً على فضاء القدم وطول الفترة التي انقطع فيها عن بيته ، ومن ثم نجد تحولاً آخر في الفضاء من فضاء الليل المضاء بضياء الفانوس إلى فضاء الصباح الذي عم ضياؤه جميع أركان البيت معلناً دلالات عودة الحياة في بيت العم نشيط ودلالة الديمومة والنشاط والعمل الجاد.

نشيط: هل استيقظت الدمى؟؟

[يرفع نور الفانوس فيرى أديم.. ثم يرى أمواج فيبتسم بفرح..]

أديم حبيبي.. أمواج عزيزتي..

أديم: "بخوف" ت.. ت.. ت .....

أمواج: "بخوف" م.. م.. م.....

نشيط: ما بكما يا أحبائي؟؟ ألم تعرفاني؟؟

أمواج: "بخوف" م.. م.. من أنت؟؟

أديم: "بخوف أيضا" أ.. أ.. أجل من أنت؟؟ وم.. م.. وماذا تفعل هنا ؟؟

نشيط: "مبتسما" ألم تعرفاني ؟؟

الاثنان: من أنت؟؟

نشيط: أنا عمو نشيط.. "صمت" عمو نشيط يا أديم.. عمو نشيط يا أمواج المحبوبة..

الاثنان: ماذا ؟؟؟

نشيط: نعم نشيط.. عمو نشيط.. ما بكما.. لم لم ترحبا بي؟؟

أديم: "يتشجع" ولكن السيد نشيط.. غادرنا منذ فترة طويلة..

أمواج: "تتشجع" ثم أن السيد نشيط رجل قوي.. وأنت عفوا.. شيخ مسن ضعيف..

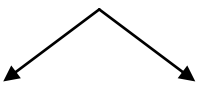
نشيط: "بأسف" إيه هذه حكاية طويلة.. سأرويها لكم بعدئذ "صوت صياح ديك" ها قد أصبح الصباح.. فلنوقظ نيران ونسيم..

ص١٣

جسد بيت العم نشيط فضاء الحرية ، بينما مثل العالم الذي رحل إليه فضاء القمع

والتقييد والطمع والمعاقبة ، ففي الخارج ارتهن العم نشيط لسيطرة الأعراف والتقاليد وشبكة من العلاقات المفروضة ، غير أنه ما أن يصل إلى عتبة البيت ويلج في الداخل حتى ينهار العالم الخارج وتبدأ طقوس الأنا وحريتها ، إن علاقة العم نشيط بالبيت والعالم تولد جملة من التقاطبات الضدية التي تكشف عن دلالات الداخل كما هو موضح في الترسيمة التالية:

العم نشيط



العالم	**البيت**
الخارج	**الداخل**
العام	**الخاص**
الغربة	**الألفة**
الطمع	**القناعة**

فالبيت هو ذلك الفضاء المبأور الذي تنفجر فيه الأحداث ، لقاءات بين العم نشيط ودماه الأربعة ، ونشاط إخلاص عارم ووفاء دائم ، فضلاً عن كونه الناظم البنيوي الذي ينظم البيئة الإيقاعية لحركة الشخصيات في النص وأنه هو المسبب لحركة تكرارية منه وإلى العالم وبالعكس.

أديم: نيران ونسيم؟؟ ومن أين تعرف أسماءنا؟؟

نشيط: ما هذا يا أديم.. قلت لك أنا عمو نشيط.. هل نسيتني؟؟

أمواج: حسن فلنجري لك اختبار.. لنتأكد من شخصيتك.

نشيط: "يبتسم" اختبار؟؟

أديم: نعم .. فكرة طريفة.. أحسنت يا أمواج..

نشيط: حسن أنا جاهز للاختبار..

أمواج: كان السيد نشيط موهوبا.. و يستطيع أن يقدم أفعالا كثيرة من شيء واحد.. فهل تستطيع أنت؟؟

أديم: نعم فقد علمنا السيد نشيط أن لا نصدق كل شيء بسرعة ما لم نتأكد..

نشيط: "بفرح" أحسنتما.. لم تضع جهود تعليمي لكما..

أديم: هيا أيها السيد.. أرنا مواهبك لتثبت لنا إنك أنت هو السيد نشيط..

نشيط: موافق.. ولكن نلعب معا..

الاثنان: كيف؟؟

نشيط: "يمد يده" هذه يدي سأجعلها تقوم بعدة أفعال وأنتما ستسميان ما ستفعل..

الاثنان: حسنا..[يقوم نشيط بحركة من يده بحيث تمثل الحالة أولا..ثم يقول أديم وأمواج صفة الحالة] تحسب، تهدد، تتلمس، ترسم، تبارز، تكتب، تؤشر، تقص، تقود

الموسيقيين، ترتجف، تنفض الماء، تصافح، تسحب، تدفع، تلعب، تدق، تعال، اذهب، بين بين، حركة طائرة، تودع.....

[يصفق الاثنان استحسانا]

أديم: [بفرح] سيد نشيط.. عمو نشيط..((يريد الذهاب إليه))

أمواج: لحظة..تعال يا أديم "ينتحيان جانبا"

أديم: ماذا.. هذا هو العم نشيط..

أمواج: لحظة لنكمل الاختبار..

أديم: كيف..؟

أمواج: سترى"لنشيط" عندما كان السيد نشيط يعلمنا هذه الحركات كان ينصحنا

بعدها..ماذا كان يقول ؟؟

أديم: أجل ماذا كان يفعل؟؟

نشيط : "مبتسما" كنت أوصيكم بغسل اليدين جيدا بالماء والصابون دائما.. وأن لا تدخلوا

أصابعكم في آذانكم أو في أنوفكم وأن لا تفركوا عيونكم بأيديكم. وأن لا تلمسوا كل شيء بأيديكم ما لم تتأكدوا منه.

الاثنان : "يصفقان .. وبفرح يذهبان لعناقه" عمو نشيط ..عمو نشيط.

نشيط : يا أحبائي

"يحظنهما بحنان ويبكي – تركض أمواج لتوقظ نيران ونسيم"

أمواج: نسيم ..نسيم..نيران..نيران.. استيقظا

نسيم ونيران : " سوية" ماذا هناك ؟؟

أمواج : لقد عاد السيد نشيط ؟؟ !!

الاثنان : السيد نشيط ؟؟ !!

أمواج : أجل .. هذا هو

نيران : [وهي ترى أديم يحتظن السيد نشيط، تصرخ] أديم.. تعال هنا

أديم : ماذا هناك ؟؟ [يعود بسرعة للمجموعة] ماذا ؟؟

نيران : كيف تحتظن رجلا لا تعرفه ؟؟

أديم : كيف لا أعرفه انه عمو نشيط

أمواج : أجل وقد قمنا باختباره يا نيران.. ونجح في الاختبار..

نسيم : وأنا لم أشك برائحته .. فرائحته تشبه رائحة نشيط

نيران : يجب أن أختبره بنفسي

الثلاثة : اختبريه وسترين ..

نيران : اسمع أيها السيد

نشيط : "بحب" نعم أيتها الدمية الحارة.. نيران ذات اللسان السليط الحارق.. والتي مع هذا بنت ذكية ومحبوبة ومفيدة.

نيران : "مع نفسها" هذا كلام السيد نشيط.. ومع ذلك "تخاطبه" اذا كنت حقا السيد نشيط.. فقد كان رجلا موهوبا يؤدي بجسده حالات عدة .. فهل تستطيع أن تفعل أنت ذلك؟؟

نشيط : "مبتسما" نعم – لكنكم ستسمون الحالة التي أأديها لكم

نيران : حسن

[يقوم هو بالحركة الجسدية بكل الجسد أو اليدين أو بالعينين وهم يرددون اسم الحالة]

الأربعة : البرد، الحر، الخوف، الغرور، الدهشة، التفكير، الشك، الموافقة، الرفض، التحدي، الحقد، النعاس، النوم، [يتابع] فراشة تطير، يمسكها

الثلاثة : [" عدا نيران" يصفقون] أحسنت.. أحسنت يا عمو نشيط

[يريدون الركض إليه]

نيران : "تصرخ بهم" لحظة.. عندما كان السيد نشيط يعلمنا هذا الحركات والحالات.. كان ينصحنا بعد ذلك بعض النصائح

نشيط : نعم كنت أوصيكم "يمثل ذلك" لا تسيروا وأنتم حفاة حتى لا تجرحوا أو تتأذى أقدامكم تعلموا الطاعة وليس الخضوع.. لا تعملوا الضجيج أو الصراخ .. وأن تساعدوا المسنين والمبصرين بعبور الشارع .. وأن تعطوهم أماكنكم في الحافلات والقطارات .. وأن لا تعبثوا بالحدائق بالعامة ولا تقطعوا الورود، على الأرض [يخرج من حقيبته أربع وردات] لأن الورود تجمّل المكان وتقدم لمن نحب عندما نزورهم وخاصة المرضى وأن نتكلم معهم بهدوء .. وأن نعطي من نحب وردة جميلة مثله "يقدم لكل واحد منهم وردة"

الأربعة : "يصفقون استحسانا" عمو نشيط.. عمو نشيط [يحظنونه بحب وفرح .. تتصاعد الإضاءة فالصبح بدأ ينشر ضوءه في كل مكان.. وهم مسرورين]

نشيط : آه .. لقد حرقتني يا نيران بحرارتك

نيران : هذه حرارة اللقاء [يضحك الجميع]

نسيم : عمو نشيط اشتقنا إليك كثيرا

أمواج : لم غبت كل هذه المدة ؟؟

أديم : لم شحب وجهك وبان التعب عليه ؟؟

نيران : أين كنت يا عم نشيط ؟؟

نشيط : "بحسرة" ايه هذه حكاية طويلة .. ومؤلمة

نيران : اذا كنت تعبا فلا تتعب نفسك برواية حكايتك

نشيط : لقد زال تعبي عندما رأيتكم

نسيم : وإذا كانت روايتها تؤلمك فلا داعي لذلك

نشيط : "بابتسامة" ان كل ألم يزول عندما يلتقي الإنسان بمن يحب

ص١٤-١٦

توحي هذه الحوارات بأمرين :

الأول: احتفال المكان بالزمن والحركة فلا معنى للزمان إلا بوجود الحركة التي تضفي عليه المعنى والدلالة .

الثاني: الإيقاع المتولد من حركة الدمى .

ولابد أن نشير إلى أن قراءة هذه الحوارات تكشف عن إستراتيجية البيت المبأور في تنظيم حياة العم نشيط وتنظيم المكان بالنسبة إليه ، كما لو أن ابتعاده عن هذا المكان سيعطل حاسته الفضائية ، وأن تبئير البيت هو كيان مكثف يفيض بالوجود والكينونة فضاء معاش من قبل الدمى الأربعة الفاعلة وهو الحيز الذي شهد اللقاء بين الدمى والعم نشيط ، والفضاء الذي به وفيه أيضاً اتحد العم نشيط مع دماه مرددين :

"بابتسامة" ان كل ألم يزول عندما يلتقي الإنسان بمن يحب ، فالفضاء دون حدث لا معنى له لأن الحدث هو الذي يحوله إلى فضاء إنساني وثقافي حيث تنفتح فيه الكينونة فيصبح امتداداً للكائن الإنساني.

تضمن النص المسرحي نصاً داخلياً على المتن الأصلي جاء تأكيداً لهدف المتن الأصلي وهو استحضاراً لماضي مسرحية كان السيد نشيط قد عملها مع دماه الأربعة وهي تعبر عن نهاية الإنسان الطماع.

نجد في هذا النص الصراع الأخلاقي بين الملك ووزيره (بعباع) الجشع الطماع ، وينسحب هذا الصراع على الأفضية وكأنه يطبق هذه الأخلاقية على المكان نفسه ، فأخلاق الملك مناقضة لأخلاق وزيره ، الملك يعمل على إسعاد شعبه ولا يهمه جمع المال ولكن وزيره جمع ثروة طائلة بفترة وجيزة من الضرائب التي يجبيها من الشعب ، فالصغر والكبر هنا منقول من المكان إلى الشخصية ، ومن الملكية إلى النفس والأخلاق ، إذ تطبع أعمال الوزير الكبيرة بالطمع والمكر والجشع والحيلة ، وتطبع أعمال الملك الصغيرة بالطيبة وحسن المعاملة والصدق ، فتتحول الأعمال الصغيرة إلى رغبات لا حدود لها وكأن التناهي في الصغر والتواضع يتلاءم وأخلاقية المملكة ، في حين تتحول الأمكنة الكبيرة إلى ما

يتلاءم معها نفسياً من حقد وجشع وطمع وحسد. إذ يتحول النص إلى مايشبه إيقاع الخديعة للوزير من أجل زيادة أمواله .

ثمة أفضية مؤقتة في النص لها علاقة بأمكنة التخفي والاحتماء من غضب الملك تتمثل بأمكنة الريف والبادية حيث تدل على الروح الطيبة المتشبثة بشقوق الأرض وعلى الانفتاح والبساطة وقوة الانتماء في نفوس سكان المملكة ولكنها عند الوزير الطماع تدل على المخاتلة والمراوغة هرباً من العقاب الذي سيحل به إذا ما عرف جواب السؤال الموجهة له ، كما تكشف هذه الأفضية عن الاندماج بين الملك وشعبه والإخلاص واندلاقه في مواجهة صلابة الطمع المتمثلة بالوزير .

يكشف فضاء المزرعة التي لجأ إليها الوزير بحثاً عن حل السؤال الموجهة له من قبل الملك عن الحالة الاقتصادية للمملكة ودلت الأشجار الوافرة الظلال والمواشي الكثيرة على رفاه المملكة وسعادتها ، وتنفتح الأشجار على دلالات متعددة طاقة حيوية ، رمز إخصاب ونقطة تلاقي السماء بالأرض وترمز إلى الثبات والخلود وهكذا تبدو الأشجار علامات قائمة على الاختلاف والأرجاء الدلالي ، ويحف المزرعة اللون الأخضر الذي له دلالة مصدر الحيوية والطاقة ويعكس حب وألفة سكان المملكة ، وترتبط المزرعة بالنشاط الثوري لسكان المملكة على الوزير الطماع ولهذا تحفل المساحات المكانية المختلفة في المزرعة بإشارات على أصدقاء وعناصر الثورة فيقع بيد الراعي الطيب الذي أراد الوزير الطماع وهو متنكر بزي الدراويش أن يستغفله ويأخذ كل ماشيته وأمواله ، ولكن الراعي تعرف عليه واستطاع أن يكشف أطماعه فيحاول أن يحط من قدره بطريقة ذكية حيث يغريه بالأموال والليرات الذهبية مقابل أن يقلد صوت كل حيوان يذكره وكلما قلد الوزير صوت حيواناً يذكره الراعي يرمي له عدداً من الليرات الذهبية وهكذا حتى يجعله يلهث من شدة التعب إذ أنساه طمعه إنسانيته ، وجعلت منع وعاءاً نتناً يستوعب كل الوسائل المبتذلة الرخيصة وبذلك يتخلى عن آدميته ليتحول في كل مرة إلى حيوان معين لا يملك سوى شهوة الطمع ، فمرة بهيأة قط وأخرى بهيأة كلب وثالثة بهيأة حمار ..الخ ، وهنا نعثر في شخص الوزير الطماع على تبدل الوظيفة وثمة مستوى آخر من الرمز الذي يمهد للطفل لأن يفكر ، ومستوى آخر من الممارسة الواقعية ، وما بين المستويين هناك إمكانية تحويل اللغة المملكية إلى دلالة لا معنى لها عندما لا تنطق وفق تكويناتها ، فلغة الحيوانات المختلفة ليست لغة الإنسان ، لكن الفضاء يضفي على اللغة المستخدمة في النص خصوصية معينة تلك هي تحديد مستوياتها بمعنى أن صوت الحمار الذي يطلق لتلبية مطامعه تتحدد قيمته بالسعة الفضائية التي يحتلها وهنا يضفي الفضاء على الصوت نوعاً من الخصوصية ، فصوت الكلب المحاصر يختلف عن صوته وهو في مكان آخر ، فالرغبة بالاستحواذ على المملكة هي التي كانت مختفية وراء بنية النص ، وهي التي جعلت الوزير يستقبل كل الأصوات ويقلدها ، فجميع الحيوانات تعيش حالة واحدة هي حال اللامكان حال يمكن أن يصبح عليها الوزير بأطماعه إذ استساغها وقلدها ونسى آدميته .

تنجح الدمى بتمثيلها هذا النص مع العم نشيط في التخفيف عن سطوة الخارج ووطأته وقسوته على العم نشيط وعليه أن لا ينسى المبادئ التي يبثها في نفوس الناس فكانت درساً قيماً في الحفاظ على الأخلاق وآدمية الكائن الإنساني ، وأخيراً يتحد الكل ويقرروا العيش سوية بتآلف وأمان داخل البيت الصغير الذي ضمهم منذ بداية حياتهم وجسد مواقع وأبعاد عميقة في ذاكرتهم فلولا البيت لما كان لتلك الذكريات معنى أو دلالة ، فما أن يلوح البيت في أفق ذاكرة العم نشيط حتى توقظ عوالم غارقة في الماضي ويحضر مشعاً مخصباً ومخضباً بالخيال والحلم واللذة وتتوهج ذكريات الطفولة ساطعة مضيئة

مدعوكة بالدفء لينقطع الحاضر ويسود في مواجهة فضاءات الذكريات البهيجة ، ويدل المشهد الفضائي على لحظات السعادة والهناء التي وفرها البيت المرفل بالحنان

وتعرض الباحثة أبرز دلالات الفضاء ضمن نص (العم نشيط والعناصر الأربعة) ووفق هيمنة ظهورها وكالآتي :

اللفظ اللغوي	الفضاء	الدلالة
بيت العم نشيط	مغلق مألوف	دلالة السكن والاستقرار والمأوى الآمن وفضاء الحرية
نفاذ ضوء القمر من النافذة إلى البيت		يعني التداخل والتمازج ما بين فضائين متناقضين أعطى للنص صورة فنية ممتزجة بدلالات جمالية عالية ، فدلالة الشباك تعني النفوذ إلى العالم الكبير الباعث على الوجود وهي تقارب ذاتي على العالم الخارجي الكبير ، ونفوذ ضوء القمر من النافذة على داخل البيت هو امتزاج الأفضية الواسعة مع الفضاء الضيق ليعطي دلالة التآلف والمحبة.
الأريكة	مغلق محدود	اتسمت بالمحدودية والانغلاق خصوصية المكان
العالم الخارج	مفتوح غير مألوف	دلل على فضاء القمع والتقييد والطمع والمعاقبة ، ففي الخارج ارتهن العم نشيط لسيطرة الأعراف والتقاليد وشبكة من العلاقات المفروضة
استحضار الماضي	مفتوح	الخلاص من المعاناة والمرض والألم ، فعلى الرغم من أن شعوره بالمرض والألم والندم على رحيله لا يتيح له قدراً من التفكير إلا أنه يثير لديه إحساساً

		بالتفكير واستحضار الماضي السعيد
الحلم	مفتوح	هروب من حالة إلى حالة أفضل وهي في حالة تأزم وانشداد ليسفر عن مشاعر فرح وحزن طاغ عميق. حيث يغدو الحلم بعداً استراتيجياً لتفكيك صلابة الواقع وللنهوض بنص جديد ينفتح على الفضاءات الداخلية للكائن تزج بالمكبوت والمسكوت عنه والهذيان وتفجير الرغبات المدفونة في قيعان الذات لدى الشخصيات وتعويم اللاشعور وما يموج به من هذيانات واستيهامات

مسرحية عندما يرقص الأطفال[٢٧٨]

تأليف : صباح الأنباري

ملخص المسرحية:

تدور أحداث المسرحية حول الحكاية الأسطورة من غابة الأرز الكبيرة المسحورة• يقطن فيها مارد كبير ظالم يطلق عليه اسم (خمبابا) هو كائن نصف بشري ونصف حيواني .

يعيش في الغابة ناس طيبون منذ عابر القرون ، وذات يوم من الأيام جاء (خمبابا) المارد الكبير المتوحش مع أتباعه ، جاءوا مع الظلام ودمرّوا وسرقوا الغابة ومنعوا أهلها من الغناء والكلام والرقص والأفراح والولادة وبددوا الأمان فيها ومنعوهم من الدخول إليها ، ومع ذلك بقيّ الأطفال يتسللون إلى الغابة ليلعبوا ويرقصوا ويمرحوا بها ، إلا أن أتباع الثور السماوي (خمبابا) كان يظفرون بهم ويعلقوهم على أشجار الأرز ، واستمر حال الغابة على هذا المنوال إلى أن جاءت العرافة بنبوءة الرؤيا المقدسة وأخبرت خمبابا بأنها رأت في الليلة الماضية ريحاً عاتية ساقها شمس إليك.. وبينما أنت تصارعها انقض عليك بطلان من أوروك يقال للأول كلكامش• وللآخر أنكيدوا أرشدهما إليك صبي يعرف دروب الغابة يقال له ننورتا... كدت تقضي عليهما وتسحق هامتيهما لولا أن القدر شاء خلاف ذلك ، فإن أردت الحفاظ على سلطانك ، اقتل ننورتا قبل أن يهتدي البطلان إليك ، وهذا ما قالته الآلهة العظام في الرؤيا المقدسة ، يغضب خمبابا وأتباعه ويصفوها بالدجل والإدعاء والشؤم ويجرها الحراس خارجاً

---

[٢٧٨] الأنباري ، صباح ، مسرحية عندما يرقص الأطفال ، مجلة مسرحيون مسحوبة من موقع مسرحيون على الأنترنت ، دائرة السينما والمسرح العراقية ، ١٩٩٦ .

• غابة الأرز : يرى بعض الباحثين أن (غابة الأرز) تشير إلى موقع تاريخي حقيقي ، فقد خاض بعض ملوك سومر وأكد حروباً عديدة بغية تأمين الأخشاب والمعادن .
للمزيد ينظر : ساندرز ، ن.ك. ، ملحمة كلكامش ، ت: محمد نبيل نوفل وفاروق حافظ ، القاهرة : دار المعارف بمصر ، ١٩٧٠ ، ص٢٩-٣٠

• كلكامش : وهو بطل مثيولوجي ثلثاه إله وثلثه بشر ، أما من الجانب التاريخي فهو أحد حكام المدن السومرية في العصر المسمى عصر فجر السلالات (٢٨٠٠-٢٤٠٠ق.م) ، كما أنه الملك السادس لدويلة الوركاء (السلالة الأولى) حيث حكم في حدود (٢٦٥٠ ق.م) عرف عنه بالشجاعة فهو ذي فضائل ومنجزات، ساعدت الشعراء في تخليده عبر (ملحمة كلكامش).
للمزيد ينظر : علي ، فاضل عبد الواحد ، من ألواح سومر إلى التوراة ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٩ ، ص١٤٧.

ويطردون أتباعها وهي تردد حذار من غضب السماء .. حذار من غضب السماء .. الجحيم الجحيم.. ، فيرميها أحدهم صارخاً أذهبي إلى الجحيم أنت ونبوءتك الخرقاء.

يبدأ أتباع خمبابا بالبحث عن الصبي ننورتا ، ويقومون بجلد كل من يقف في طريقهم الصغير قبل الكبير وهم يرددون ، نحرق من يتحدى مشيئة سيدنا .. لا نريد رقصاً في الغابة ولا غناء .. من لا يحفظ لسانه نقطعه أ فهمتم!! وفي هذه الأثناء يقتل كلكامش وأنيكدو حارس بوابة الغابة ، البوابة المسحورة التي تشل قوى كل من يقترب منها ، ولكنها لن تستطيع أن تشل حركة كلكامش وأنكيدوا لشجاعتهما الفائقة كما إن الآلهة تحرسهما ، فيصل خبر قتل حارس البوابة إلى خمبابا وأتباعه فيضطربوا ويجدوا في البحث أكثر وعندما يأسوا من العثور على ننورتا سلطوا غضبهم على والديه وأخيه وعذبوهم بالسياط المبرحة.

يعتزم كلكامش سفراً طويلاً ليلاقي خمبابا في نزال لا يعرف عاقبته في طريق لا يعرف مسالكها حتى يبلغ غابة الأرز ويقتل خمبابا ويمحو من على الأرض كل شر يمقته ، فيفرحوا سكان الغابة ويهجموا على خمبابا وهو يلتفظ أنفاسه الأخيرة بمختلف الأسلحة والأدوات الزراعية ، وبهذا تشرق شمساً جديدة على الغابة ويعود الغناء والفرح والرقص ولن يطفئها بعد الآن خمبابا.

التحليل:

ثمة مكان ثابت التركيب على الرغم من التجديد المستمر الذي يطرأ عليه ، مما يدعو إلى التغيير المستمر ، فالأمكنة الحديثة تغير من علاقات الفضاء بعضها ببعض كما يغير علاقات الناس بالفضاء ، ويستمد هذا النص علاقاته من (ملحمة كلكامش)• ، حيث استطاع أن يطرح دلالات وجودية وإنسانية نبيلة . فقد اتخذت دلالاته اتجاهين أساسيين ، أولهما يسعى إلى إبراز سلطة (كلكامش) بتصارعه مع (خمبابا) ، و الاتجاه الثاني رحلة (كلكامش) مع صديقه (أنكيدو) إلى (غابة الأرز) ، وقتل (خمبابا) بعد مصارعته ، حيث كان لموته دور باعث لمصير بني البشر .. وبما أن المكان الذي يشيد عليه الآن مكان جديد معاصر كان يوماً مكاناً تاريخياً أو أثرياً نجد أنفسنا أمام تداخل في علاقات المثاقفة والزمان والمكان بين الاثنين فتستعير خصوصيات الماضي وتوظف توظيفاً فنياً وفكرياً في الشكل المعاصر مع إدراك القيمة الفكرية والجمالية . وفي ضوء هذه العلاقات الجديدة تنبثق الفضاءات النسبية والأماكن العملية والمتحولة والمتغيرة تؤكد فاعلية غابة الأرز والكيفية التي تفرضها على أشيائها أسطورة الظلم وتواصل شروره ، وكل شيء من هذه الأشياء يقدم خصائص ومميزات معينة تصعد الأحداث. ولابد من تقديم نظري لفضاء الغابة فهي تقترن بالبنية الذهنية للمتلقي بحزمة من الدلالات الإيجابية والسلبية ، وتنحصر هذه الدلالات من جانبها الإيجابي بـ(الاتساع والرحابة القصوى والأبدية واللانهاية والسكينة والهدوء والتأمل والباطن

• ملحمة جلجامش: وهي أول ملحمة في تاريخ الحضارات القديمة (أقدم من الملاحم الإغريقية بحوالي ١٥٠٠ عام) . إذ يعود تاريخ تدوينها إلى القرن السابع أو الثامن ق.م فقد وجدت مكتوبة في مكتبة الملك البابلي (آشور بانيبال) باللغة المسمارية متألفة من اثني عشر لوحاً ، وكل لوح يحتوي على ثلاثمائة بيت ، تم ترجمتها إلى اللغات القديمة (الحيثية ، الأكادية ، الهورية). والنص الذي وصل إلينا يرجع إلى القرن السابع ق.م أي (العصر الاشوري).
للمزيد ينظر : كريم ، س.ن. ، هنا بدأ التاريخ . أصول الأصالة في حضارة وادي الرافدين ، ت: ناجية المراني، الموسوعة الصغيرة (٧٧) ، بغداد : دار الجاحظ للنشر ، ١٩٨٠ ، ص٩٢-٩٤.
للمزيد ينظر: د. فاضل عبد الواحد علي ، مصدر سابق ، ص١٤٧.

والظاهر والواقعية والإرادة الصلبة) وفي جانبها السلبي توحي بـ(الفقر والخوف والظلم والرهبة والتسلط والضياع وموت الزمان والإيهام والمخادعة) وغير ذلك من الدلالات .

في مفتتح المسرحية يلقى على عاتق الحوارات المسرحية مهمة الكشف عن طبيعة فضاء عالم الصغار والطفولة ، عن فضاء غابة كبيرة مسحورة تمتد مسافة عشرة آلاف في كل جهة ، لا تنقطع جمالياتها عن تجربة حياتية ولكنها ترتهن إلى الثقافة من ناحية أخرى ، فنزوع المؤلف إلى الجمال اللغوي في بنية الغابة لا تحتاج إلى تأكيد ، فثمة افتتان بالمفردة اللغوية وجمالها واختيارها تتصل بغواية الغابة وجمالها ، حيث تبدو التعابير اللغوية في حقيقة الأمر المؤهل الأكثر جاذبية لتجسيد فضاء الغابة على يد أحد شخصياتها المهمة (ننورتا) فقد كان بإمكان صانع النص أن يترك شخصياته تمارس مجموعة من الأفعال ليتيح للمتلقي تخمين طبيعة فضاء النص العامة وكشف دلالاته ، ولكن المؤلف فضل أن ينطلق الكورال بكلمات صالحة للغناء ولتحقيق هذا الغرض حيث يردد الكورال:

إليكم الحكاية المسحورة

من غابة كبيرة مسحورة

عن ظالم تواصلت شروره

في الليل والنهار إليكم الحكاية الأمثولة

من عالم الصغار والطفولة

والحب والرجال والبطولة

والغدر والأسرار

تعلوا من هذه الحكايا

من يدفع الناس إلى المنايا

ويملأ البقاع بالرزايا

وينشر الدمار ص١

افتتح النص باستهلال مشهدي صورت مكان مشغول بالحركة ويستغرق وقتاً ليس قصيراً حيث الغابة هي موطن أناس يرتكز موضوعهم حول وهم يحجب الواقع الحي بألوان مختلفة من الخداع الاجتماعي والنفسي ، والاستهلال يبدأ من لحظة تفجر صراع بين الخير والشر والدعوة إلى العيش الحر ، أن نغمة الحكاية الشعبية تبدو مهيمنة في الاستهلال لأن موضوعها الرمزي يقود إلى بداية مشبعة بالخيال ، وقد احتوى هذا النص بأكمله على فضاء الغابة الذي عدّ كرونوتوبا (=زمكاناً) راسخاً وثابتاً هذا المكان المدعوك بخيوط التخيلات والرغبات افترش مساحة النص المسرحي ليعطيه خصوصية ويأخذ منه ما يغني رمزيته ، وما النص إلا توليد تكراري متحول للفضاء من خلال حركة الزمان والمكان وفعل الشخوص وهي تكوينات أسلوبية تجسد الفضاء برمته ، والغابة تكوين مكاني-زماني تحوي تنويعات أسلوبية متكررة ومتحولة في الفضاء كأشجار الأرز والناس والحيوانات والدهاليز والأنفاق والأطفال

تجعلنا نفكر بأنها قد ولدت بعد أن اكتملت بنية الغابة كلها في مخيلة المتلقي مما ولد شعوراً بالوحدة الفضائية الشاملة ، ويمكن تحديد الغابة بكونها البعد الاستراتيجي ، وهي ليست أي مكان يظهر بشكل عابر على الشريط اللغوي للنص بقدر ما هي قوة من قوى النص ، وبهذا المعنى تغدو الغابة على صعيد فعل الدراما القوة النصية الأكثر سطوة وهيمنة حيث تتحدد بها أبعاد النص وهذا يندرج ضمن استخدامات النص المسرحي الجديد للفضاء فيقوم على عملية التحويل والترميز وتبئير المكان في النص ، ولاشك أن العلاقة بين الكائن والغابة علاقة مميزة فالغابة تحفر صفاتها في من قوة وإرادة صلبة وتقشف في ساكنها ، والمناخ القاسي الذي يقتضي إرادة قوية تكافح دائماً من أجل استمرار العيش ، والجدب والقسوة يفترضان بدورهما نوعاً من التعامل الواقعي مع العالم والأشياء . أن التجليات التي يمظهرها النص للشخصيات تعد تجسيداً لعالم الغابة بما فيه من صفات متميزة والتي تجد لها صدى عميقاً في هذه الشخصيات بأبعادها المختلفة ، وفي واقع الأمر يصوغ الفضاء كائنه إنساناً كان أم حيواناً أم نباتاً وفق سطوته وقوانينه وعليه يتصرف الكائن في ممارساته بما توفره له هذه الصياغة التكوينية التي يرتئيها الفضاء ، وعلى صعيد المشهد الفضائي تكسب الغابة كائناتها الصلابة وقوة العزم في تحمل المصاعب والأخطار ولذلك فإنهم يتأقلمون معها وفق بيئتها . ومع ترديد الكورال تدخل مجموعتان من الأطفال ترتدي المجموعة الأولى ملابس بيضاء قصيرة وعلى ظهورهم أجنحة صغيرة وهم يغنون:

أرواحنا تحوم حول الغابة
فراشة وشمعة مذابة
ووردة تنتظر الأمطار
والحب والسحابة ص٢

تدخل المجموعة الثانية وهم من الأطفال أيضاً(يرتدون ملابس عصرهم التقليدية)
أرواحكم تصعد في أرواحنا
نسغاً من النقاء
جذوركم تمتد في جذورنا
درباً إلى الضياء ص٢

يعبر تداخل المجموعتان عن عالمين ، عالم الأرواح الطاهرة التي قضت نحبها على يد خمبابا وأتباعه لأنهم كانوا يحبون الرقص والغناء في الغابة ، ودلت الملابس البيضاء على نقاء نفوسهم وهم يحلقون في سماء الطيبة ويتطلعون إلى العالم الآخر وهم ينتظرون أن تزال هذه السحابة السوداء من أرض الغابة الخضراء ، استخدم اللون الأبيض هنا في الغابة اتقاء من الهجير والقيظ كوظيفة فيزيائية ، أما على المستوى السيموطيقي فإن اللون الأبيض يوحي بالصفاء والنقاء ، كما تفرض بيئة الغابة على ساكينها أن يتأبط أداة ما للدفاع عن الذات في مواجهة الأخطار المرتقبة من قبل خمبابا وأتباعه ، وهذه الأداة متمثلة بسلاح الطيبة وحب الخير ونبذ الشر فكلها أدوات مرشحة للعب دور سيموطيقي للإشارة إلى دلالة الحب والخير في أجواء الغابة ، وتعبر المجموعة الثانية عن العالم المعاصر ودلت ملابسهم العصرية التقليدية على الزمن المعاصر وهم ينهضون ويطمنون الأرواح الصاعدة بأنها معطى يسيرون به نحو درب الضياء وهم ممتزجون بأرواحهم الصعدى . الجذور الممتزجة ، كل ذلك يدل عن تأصيل من ضحوا من أجله.

الكورال :
نعيش في غابتنا الجميلة
من غابر القرون
نرقص فـي أفيائها الظليلة
نميس كالغصون
المجاميع كلها :
لكنهم جاؤوا مع الظلام
ليسرقوا الغابة والسعادة
ويمنعوا الغناء والكلام
والرقص والأفراح والولادة

وكان ياما كان

في غابر الزمان

أن دخل الغابة خمبابا

فبدد الأمان ص٢-٣

جسد الاستهلال في النص المسرحي وضعاً زمنياً متداخلاً بين الماضي زمن النص والحاضر زمن روايته فعبارة كان ياما كان ، هي دلالة بنائية لها وقعها الخاص بدا من خلالها الماضي أكثر حضوراً من الحاضر ، وظهر ثمة عمق فلسفي ، فكان ياما كان لا تعني إلا الاستمرارية الحية في الذاكرة والحياة وتحمل الفعل الدائري للحدث فهي لا تبتدئ ببداية تاريخية معروفة ، بل تنفتح على زمن لا محدود ، بيد أن النص المسرحي قدم رؤية جديدة للعالم ، فسيطرت المخيلة الغريبة على مجريات الأحداث وبرز الماضي شبحاً يحاكم الحاضر، وتقولب (المارد) ضمن أشياؤه وبدا محاصراً حتى من أفعاله ، وتعد هذه الجمل ذات المقاطع الصغيرة مدخلاً واضحاً للإقرار بطبيعة فضاء الغابة المسحورة ، وبتفحص دقيق لهذه المقاطع تكشف قدرة الحوار العتيدة في تجسيد دلالات الفضاء المسحور ، وتحويل المفاهيم العامة المجردة إلى محسوسات واضحة المعالم كالأمل والضياء والأفياء الظليلة كلها تساعد النص في تكوين مدركات حسية وتوصيل منطوقه إلى صور تبلغ أقصى مديات الإفهام لأنها تحقق عبر بساطتها تناغماً مع القدرات العقلية والوجدانية فكانت الجمل والمقاطع الغنائية حواراً مرسلاً يلتزم اشتراطات الفضاء للإيفاء بالالتزامات الدلالية.

جسدت المقاطع الغنائية مشهداً جمالياً لفضاء الغابة لا يخرج في تشكله الفني عن الرؤية المركبة ، باستدعاء عناصر مكانية واقعية كأشجار الأرز والسماء والنباتات الخضراء والفراشات والظلال والأنفاق والتلال والدهاليز والسهول والسحاب والأمطار والجذور ..، وعناصر من التخيل الأسطوري ، عرافة ، آلهة ، بخور ، رؤيا ..، فالمكان ليس حيزاً جغرافيا من الفضاء فحسب ، بقدر ما هو علاقة جدلية بين البنية الذهنية والثقافية ، وبما يمتلئ به من مكونات محسوسة وغير محسوسة ، وما تحاك حوله من أساطير وحكايات تمنحه المعنى والدلالة ، لأن الكائن الإنساني وحسب العلوم الاجتماعية والسيموطيقية ،

لا يمكنه أن يحيا دون قيم وألغاز وإشارات وحكايات وأساطير ومقدسات وبعبارة أخرى لا يعيش دون رموز ودلالات ، ويتكئ المؤلف في بنية فضاء نصه على طاقة اللغة في أغناء المشاهد الفيزيائية بأنسنة المكان -لغابة- استناداً إلى آلية الاستعارة التي لها القدرة على خلق واقع جديدة ووفق ذلك تنتقل الغابة من مجرد كونها مساراً فضائياً إلى كائن حي لا ينفك عن الغناء مع شحنها بالحكاية الأسطورة التي منحت لها بعدها الميتافيزيقي . وصياغة الفضاء في النص يكشف للمتلقي أن الفضاء لا يعني على مستوى النص توقف المؤلف عن الحيز الجغرافي والهندسي ولكنه يحاول القبض على الدلالات التي تنطوي عليها زوايا الفضاء وذلك بمشاركة الحواس المختلفة فيأتي الفضاء ممتلئاً لمتلقيه حتى يلجه ويستلذ بخبرة الفضاء عند المؤلف.

جسد النص المسرحي بصورة عامة فضاءاً واسعاً مفتوحاً إلا وهو فضاء الغابة الشاسعة المساحة حيث تمتد مسافة عشرة آلاف ساعة من كل جهة ، ضم هذا الفضاء عدداً من الأمكنة المغلقة والمحددة كالدهاليز الطويلة وأنفاق الأرز التي انفتحت على الغابة التي شكلت العالم الخارجي لها ، وعملت تلك الأمكنة المتداخلة كمساعد يتعرف من خلالها كلكامش وأنكيدو على العوالم المجاورة لها في الغابة والتي لا يحدها شيء مثلت فضاء الانفتاح على الخيال اللانهائي . وعن طريق هذه الأمكنة استطاع كل من كلكامش وصديقه أنكيدو الوصول إلى بوابة الغابة المسحورة ومنها يتم النفوذ والوصول إلى المارد الكبير خمبابا ، وشكلت بوابة الغابة المسحورة فضاءاً واصلاً ما بين العالم الخارجي المجاور للغابة وبين العالم الداخلي للغابة ، وصفتها المسحورة جسدت فضاء العالم السحري والشعوذة فهي تشل قوى كل من يقترب منها كي تمنعه من الولوج على عالم الغابة الداخلي الذي يمارس التسلط على ضعفاء سكان الغابة واقويائها حيث لا أحد يستطيع مواجهة خمبابا الشرير ، ولكن الالهة أودعت قوة خيرة وطيبة في نفس كلكامش استطاع من خلالها أن يخترق القوة السحرية للبوابة .

التابع : (ينادي من خارج المسرح لاهثاً) سيدي العظيم خمـ...بابا (يدخل. يركع). سيـ.... سيدي .... أيـ ...أيها العظيم خمبـ.. بابا.... لقد... لقد قتل...عفريتك حارس بوابة الغا... بة...

القائد : اهدأ قليلاً وقل.... من قتله وكيف؟

التابع : رجلان من أوروك يقال للأول كلكامش والثاني انكيدو... انقضا عليه قبل أن يصل إلى سلاحه وقتلاه.

القائد : والبوابة المسحورة... ألم تشل قواهما؟

التابع : لما أراد انكيدو الدخول منها [شلت قواه فنادى كلكامش وحذره من الدخول ولكن كلكامش شجع صديقه قائلاً:.. أبعد أن عانينا الصعاب وقطعنا هذا السفر البعيد نعود من حيث أتينا خائبين؟ أنت الذي مارست النزال والصعاب تشجع وكن بجانبي فتعود إليك شجاعتك ويفارقك الرعب والشلل] .

القائد : وماذا بعد أيها التابع.

التابع : استعاد انكيدو قواه ودخل مع صديقه الغابة وحفرا فيها بئراً وراحا يتقربان إلى الآلهة ويتساءلان عن صبي نصحتهما والدة كلكامش، ننسون، العارفة بكل شيء، أن يهتديا إليه لأنه سوف يرشدهما إليك خمبابا يشير .

ص٧

ضم النص المسرحي بعضاً من الخرافات دلت عليها الصور الفنية والمفردات القدسية والسحرية وحملت في طياتها دلالات متنوعة ساهمت بتشويقها وبنائها في التعرف بشكل واضح على تاريخ البشرية ونواحيها النفسية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية ، مع ملاحظة أن الحكاية الأسطورة والخرافة لا تستهوي الطفل فحسب بل تستهوي الكبير أيضاً ، فالمتلقي يجد لذة ومتعة كبيرة فيها لأن هذا التراث يسهم في انسلاخ كبير عن الواقع المرهق لينقله إلى عالم البراءة والطفولة الخالي من إبداء المسؤوليات الحياتية المتعددة.

احتوى النص مضامين فكرية خالية من التعقيد وتدور حول عالم المخلوقات الغريبة أو الحيوانية المؤنسنة ذات أفعال قوية ومؤثرة تساعد بطل الحكاية على تحقيق هدفه الذي يصب في الجانب الخيّر وانتصاره على الشر فالحكاية بعالمها المسحور وفضاءاته المتسعة تخاطب الأحاسيس الفطرية في الإنسان وتفوز بالإعجاب الشديد من جانب الطفل.

تكشف التعابير اللغوية عن طبيعة عالم الرؤية والآلهة العظام ، فالجمل الحوارية شكلت خطاباً مرسلاً لفضاء الرؤية ، العرافة تطلب من خمبابا الحفاظ على سلطانه وهي بطلبها هذا أنما تخترع له مكاناً جديداً آمناً يفترض فيه أن يكون أكثر ملائمة ، إلا أن خمبابا لن يأبه لرؤيا العرافة ويصفها بأنها نذير شؤم ، ولم يؤمن بمشيئة الآلهة ، وفي ضوء هذه المداخلة الفعلية يخلق النص إمكانية صنع أفضية من وقائع صغيرة كالرؤية أو الحلم وهي فكرة تساعد الأطفال على الابتكار وزيادة نمو عقله وفكره .

القائد : (غاضباً)، ويل لك أيتها البلهاء من غضب العظيم خمبابا ... أية نبوءة غبية هذه؟.. كيف تجرؤين على قول ما قلت في حضرة سيدنا..

العرافة : أنا لم أقل إلا ما قالته الآلهة العظام في الرؤيا المقدسة.

القائد : وما أدرانا أن رؤياك المقدسة هذه... صادقة..

العرافة : الآلهة المقدسة لا تهب أهل الكرامات رؤى كاذبة.. لقد صدقت رؤياي من قبل فلم لا تصدق الآن...

القائد : لم تكن رؤياك السابقة نذير شؤم، كهذه، أبداً، فلم تكونه الآن؟

العرافة : لأن هذه هي مشيئة الآلهة. ص٧

في النص بناء متسلسل للعناصر الفنية نجح في بلورة شعور متكامل بفضاء الرؤية والعالم المسحور ، وقد ترجم البناء المتسلسل العناصر الفنية تحولات الفضاء وتأثيره على الشخصيات ، حيث يتشكل الطابع البنائي للتكوين العام في هذا النص بفعل أداء عناصره من خلال توزيعها على مساحة النص ، وبتحليلها يمكن التوصل إلى بعض العلاقات الناشئة بين العناصر البنائية تبعاً لها حيث كونت

أنساقاً بنائية انتقلت فيها هذه العناصر لتدل على حثيثات البنية النصية التي أفصحت عنها المنظومة العلاماتية.

أفصحت التعابير اللغوية (عفريت ، بوابة مسحورة ، غابة مسحورة ، مارد ، عرافة، نبوءة..الخ) عن فضاء طرح دلالات عالم خيالي ساحر للاقتراب من عالم الطفولة وإكسابهم المعرفة عن طريق الكائنات اللاإنسانية المؤنسنة ، فهي قريبة إلى نفوسهم وبث المعرفة من خلالها أقرب إلى ذهنيتهم من بثها على لسان الكائنات البشرية ، كما تعمل على شحذ خيالهم الواسع.

يتم قراءة هذا النص عن طريق تداخل مستوى الإدراك الحسي والانزياح به نحو الإدراك الذهني ويمكن للمتلقي أن يلمس هذين المستويين عند قراءته للنص لأن الدلالات تفرض عليه إدراكاً مباشراً حسياً وهذا عامل جذب يأخذ المتلقي على بنية النص أي أن هنالك جذباً لذات المتلقي من قبل النص نفسه وذلك ما خلق بعداً إدراكياً آخر يتجه صوب التفسير الرمزي وهذا ما يحدث من خلال تلمس الدلالات الموجودة في خبايا النص وهذا يتطلب من المتلقي إدراكاً لبيئة النص الاجتماعية بكل مفاصلها السياسية والثقافية لأنها بلا شك تقبع خلفها بنى اجتماعية تلك هي الدلالات المبثوثة في النص . وكشف الدلالات في النص يبقى موضوعاً لا حياة فيه إن لم نجد لتلك الدلالات رابطاً فيما بينها إذ يجعلها تتكامل وترتبط بسلسلة بنائية النص المسرحي فضلاً عن إيجاد مفردات لغوية توحد لغة الدلالات فتجعل منها دلالات متداخلة ضمن بنائية النص وذلك بسبب التراكب الحاصل بينها أي الواحدة تؤدي إلى الأخرى ، فوصف المارد الكبير يمثل تشخيص لصورة كائن نصف بشري ونصف حيواني ، يمثل النصف البشري جسد إنسان قد غاب عنه الرأس ووضع مكانه رأس الحيوان وهي دلالة متداخلة فهي بلاشك ليست جسداً منفرداً لشخص معين بل هو مطلق الجسد أو المادة المهيمنة على الواقع الاجتماعي ، والنصف الآخر لا يعبر عن ماهية صورة الحيوان بقدر ما تعبر عن الكيفية التي عرف بها الحيوان ، وآثر ذلك المدلول في البيئة الاجتماعية (الغابة) . وعليه فإن إدراك هذه الدلالات جاء نتيجة الخبرة المتراكمة والثقافة العامة لدى المتلقي فهي دلاله ذات بعد إيقوني المعالم من حيث الشكل ولكن دلالاتها تبقى مرهونة بتكامل دلالات النص وأنها تعود بنا إلى التسلط وعملية الهيمنة.

وإذا انطلقنا من أسماء الشخصيات بوصفها عتبة أولى وعلامة سيميوطيقية مكثفة الدلالة فالأسم هو عنوان الشخصية ويحدد طبيعتها وفضاءها الجغرافي والاجتماعي كما أنه على مستوى النص لا يخلو من اعتبارات فنية وإيديولوجية يرمي إليها المؤلف الذي يسعى وهو "يضع الأسماء لشخصياته أن تكون متناسبة ومنسجمة بحيث تحقق مقروئيته وللشخصية احتماليتها ووجودها"[٢٧٩] فجاءت بعض التسميات في النص مطابقة لمكنونها النفسي وعملها المهني ، فشخصية شواف اتسمت بالرؤية الحادة لكل من يدخل إلى الغابة ، وشخصية سماع اتسمت بقدرة سمع عالية لأقل همسة أو خطوة تحاول أن تدخل الغابة ، وشخصية شمام اتسمت بحاسة الشم القوية لرائحة البشر المتسللين إلى الغابة وكلها دلالات شفت عن المكنون النفسي للشخصيات.

جسد النص المسرحي حضور الجسد المتضخم في ساحة الحدث وجعل منه المطلق الذي يمثل ذلك التسلط ، وهذا ما أكده النص من خلال هيأة شخصية (خمبابا) الحاملة لدلالات أسطورية مهيمنة على فضاء الغابة وقسوتها على ذلك الفضاء هذا من جانب ، ومن جانب آخر تمثل عملية الصراع على يد

---

[٢٧٩] بحرواي ، حسن : بنية الشكل الروائي ، مصدر سابق ، ص٢٤٧.

شخصية (كلكامش) الحاملة لدلالات أسطورية أيضاً وإلهية وهو ذا هيأة ضخمة أيضاً جداً التخلص من شرور هذا المارد الكبير ومن التسلط وعملية رفض للواقع. .

تظهر أفضية الرؤى ، رؤيا العرافة بمصير خمبابا الذي سينتهي على أيدي بطلان من أوروك ، ورؤيا كلكامش لنفسه وهو يقف في هوة جبل ثم سقط الجبل فجأة به وبصديقه أنكيدو وأصبحا كالذباب الصغار ، ورأى في رؤيا أخرى الجبل وهو يسقط مسك بقدمه.. وانبثق نور وهاج طغى لمعانه وسناه على أرض الغابة فانتشله من تحت الجبل وساقه الماء وفرح قلبه. ودلت هذه الأفضية على الحالات النفسية الداخلية لأصحابها ، فرؤية العرافة لمصير خمبابا كان شيئاً داخلياً في ذاتها تتمنى لو يتحقق وكذلك كلكامش برؤياه يؤكد على أهوائه الداخلية في خلاص الغابة من شرور المارد ويدل الجبل على شموخه وعظمته ، والنور الوهاج هو إعلان لبداية حياة جديدة يسودها الخير والسلام على يده.

ويمكن تقسيم أفضية الرؤيا إلى قسمين: الظلام ويشمل (السقوط ، هوة الجبل ، الظلم، الذباب، الريح) ، والنور ويشمل (النور الوهاج ، الماء ، الفرح ، ممرات مفتوحة ، الصديق ، نوافد ، الشمس) ويولد هذان القسمان من خلال تضافر عناصر كل منهما رمزي السقوط والارتقاء ، فكل ما يتجه نحو الأسفل أو يتموضع بشكل أفقي يجسد السقوط ، على حين يومئ المتحرك العالي الوهاج إلى الارتقاء حيث الخلاص أو الطريق إلى الخلاص متجسداً بالصبي (نورننتا) ، فالفضاء الواقعي يتجلى في الرؤى متخذاً تكوينات وهيئات أخرى متكشفاً ومنزاحاً ولكنه في الأحوال كافة يبقى على صلة مع العالم الواقعي.

العرافة : (بصوت جهوري مرتجف ومؤثر) إليك أيها العظيم خمبابا ما أَنْبَتَنْي به الرؤيا المقدسة (صمت) لقد رأيت في الليلة الماضية ريحاً عاتية ساقها شمش إليك.... وبينما أنت تصارعها انقض ليك بطلان من اوروك... يقال للأول كلكامش والآخر انكيدو... أرشدهما إليك صبي يعرف دروب الغابة كلها يقال له ننورتا.. كدت تقضي عليهما وتسحق هامتيهما لولا أن القدر شاء خلاف ذلك.. فإن أردت الحفاظ على سلطانك، أيها العظيم خمبابا، اقتل ننورتا قبل أن يهتدي البطلان إليه.

ص٦-٧

أما رؤيا كلكامش فكانت

كلكامش : يصحو ببطء. ينظر إلى صديقه انكيدو ياصديقي... انكيدو.. انكيدو يفز من ذا الذي أيقظني إن لم تكن أنت؟ يا صديقي... رأيت رؤيا، رأيت أننا نقف في هوة جبل ثم سقط الجبل فجأة، وكنا، أنا وأنت، كأننا ذباب صغار... ورأيت في حلمي الثاني الجبل وهو يسقط ومسك بقدمي... ثم انبثق نور وهاج ..طغى لمعانه وسناه على هذه الأرض فانتشلني من تحت الجبل وسقاني الماء فسر قلبي"

ص٨-٩

وجسدت (ننسون والدة كلكامش) فضاءاً قدسياً يفوح بدلالة الأمومة والأدعية الزكية لحفظ سلامة كلكامش رافعة يديها صوب الشمس ، ورفع الأذرعة إلى الأعلى دلل على الاتساع والانفتاح نحو عالم

السماء مقر الآلهة ، ودلت المبخرة التي تحملها بيدها وتنشرها على رأسي كلكامش وأنكيدو على القدسية الإلهية وطرد الشياطين والأشرار عنهم راكعة للآلهة خاشعة متضرعة متوسلة بتمتمات دلت على أجواء السحر ، ودلت القلادة التي ربطتها ننسون حول رقبة كلكامش على القيد الذي سيحافظ على سلامته بأذن الآلهة ، كما دلت الإضاءة الموصوفة في الحوار الركحي المتضمن في النص على القدسية والعظمة الإلهية .

ننسون : (ترفع يديها صوب الشمس)، "علام أعطيت ولدي كلكامش قلباً مضطرباً لا يستقر؟ والآن حثثته فاعتزم سفراً بعيداً ليلاقي خمبابا في نزال لا يعرف عاقبته وسيسير في طريق لا يعرف مسالكها ...فإلى أين يذهب ويعود ... وحتى يبلغ غابة الأرز ويقتل خمبابا المارد ويمحو من على الأرض كل شر يمقته.. عسى عروسك تذكرك باليوم الذي ترجع فيه ،لتوكل به حراس الليل والكواكب وأباك سين حين تحتجب أنت في المساء
تأخذ المبخرة وتتقدم من انكيدو. تشير له فيجلس دون أن يصحو من نومه ها إنني ائتمنتك على ولدي فأرجعه إليَّ سالماً تنزع من عنقها قلادة وتضعها في عنق انكيدو، ارجع إلي كلكامش سالماً.. ارجع إلي كلكامش.. كلكامش تغادر... ارجع إلي كلكامش.. كلكامش.. كلكامش ..يختفي صوتها تدريجياً.

ص٨

تفرض هذه الدلالات على المتلقي إدركاً حسياً مباشراً يخلق لديه مقترباً روحياً من بنية النص ككل حتى يصل إلى المضمون الخاص به ، فإن كل دلالة من هذه الدلالات تخلق تعاطفاً بينها وبين المتلقي لأنها تخلق في ذاته انعطافاً نحوها ينتقل من خلاله من القراءة الحسية إلى القراءة المتخيلة.

وزعت الحالة البنائية لعناصر النص بصورة قصدية ، وذلك لخلق حالة من التأمل والتمعن الطويل لقراءة النص ، وأن البنائية التي فيه ليس في توزيع الشخصيات فحسب بل وفي استخدام أمكنة متضادة في فضاء واحد ومن جهة أخرى خلق قيمة جمالية من هذه التضادات ، فكل ركن من اركان الغابة كان مشحوناً بنوع من العواطف والأحاسيس وكلها تقع تحت سقف فضاء واحد ألا وهو فضاء الغابة . إن هذا النص يحمل في طياته الكثير من المفاهيم وهذا ما أوحت به الدلالات المنبثقة عنه.

نجد في هذا النص الاستفادة من المكان التاريخي ، نتحول إلى معايشة حسية مبصرة ونتجول مع ننورتا وكلكامش وأنكيدو في أرض الغابة ، نطل من خلالها على بقاع التاريخ القديمة ، وإذا بالنور القديم يصبح نوراً جديداً وإذا بالأرض القديمة تصبح أرضاً جديدة ، وبهذا التركيب الثقافي الجميل يمكن أن تتواصل ذاكرة المتلقي الحاضرة بماضيه ليس عن طريق تلقين المعلومات فحسب بل عن طريق إحساسات وانفعالات متطورة بفعل زيادة المعرفة الثقافية والإدراك ونقل الإحساسات المعاصرة وبطريقة المقارنة المكانية لتجسيد الفضاء الأعم والأكثر شمولية ، وبمثل هذه الطريقة الفنية المتميزة نستطيع أن نطل على أمكنة مندثرة شريطة أن تختار الطريقة الفنية الخاصة بتلك الأمكنة ، وكلكامش وانكيدو وننورتا اقتربوا بصفتهم ابطال في النص مما يتلاءم وأهوال الغابة المسحورة المحفوفة بالمخاطر.

نجد في النص المسرحي لوناً من النسبية بالنسبة للفضاء حيث تتحول المسافات وأشياؤها إلى تقديرات كمية ترى حسب الحاجة وتعاش حسب القدرة على التمييز .

انكيدو : يا صديقي كلكامش ليس المارد خمبابا عدواً يسهل القضاء عليه كما تظن... أنسيت ما قاله شيوخ أوروك عن هيئته؟ ..ألم يقولوا لك إن بنيته غريبة مخيفة فمن ذا الذي يصمد إزاء أسلحته؟ والغابة تمتد عشرة آلاف ساعة مضاعفة في كل الجهات فمن ذا الذي يستطيع أن يوغل في داخلها.. أما خمبابا فزمجرته عباب الطوفان وتنبعث من فيه شواظ النيران ونفسه الموت .

كلكامش : ولكننا توغلنا في الغابة يا انكيدو .

ص٩

فكلكامش الذي يفاجأ أنه لا يعرف جيداً ما تعنيه أبعاد المسافات ، فهو يترجم إحساسه هذا إلى ممارسة عملية فهو يرتطم بالأشجار وبأنكيدو وننورتا ، وفي عمق فضاء الغابة تكمن حقيقة الإمكانات على التعرف على أدوات التعريف الفكرية التي تصبح حسية من خلال ممارسة الشخصيات للتعرف على أمكنة الغابة في ضوء هذه الواقعة يكتسب الفضاء دلالة التحديد والانفتاح ، فهو محدد لمن لا يمتلك معرفة ونظراً واضحاً لتلك الأمكنة ومنفتحاً لمن يعرف كيف يوجه نظره ويسير في الأمكنة الغامضة .

كشفت الحوارات عن المساحة المترامية الأطراف التي تدل على الاتساع والرحابة ، ففي ركن آخر من اركان الغابة يتجسد الظلم بأبشع صوره في وجود أتباع خمبابا وعلى رأسهم شمام وشواف وسماع وهم يلقون القبض على اسرة ننورتا وعدد من سكان الغابة كي يمنعوا وصول كلكامش

شمام : من لا يعترف يقتل..

الأب : أذن اقتلني أنا..

رجل (١) : بل أنا ..

رجل (٢) : لا تفعل هذا أرجوك.. إن كان لابد من أن تقتل أحداً... فاقتلني أنا ..

شمام : سيكون لكم، هذا، جميعاً... إن لم يدلنا أحد على مكانه ..

ص٩-١٠

صاحب هذا الاتساع حركة في الشخصيات مما أحدث تطوراً في معالجة فضاء النص فالفضاء لا معنى له دون الحركة فضلاً عن تشابك العلاقات وتداخلها وانتظام ظهورها داخل بنية النص ، فالأخيار سكان الغابة لابد أن يكونوا مستخدمين حقيقيين للغة الحيز مهما ترامت أطرافه المساحية ، وبلورت هذه العلاقات الخيرّة فضاء المحبة والتعاون حيث تقدم كلكامش وصديقه أنكيدو باسمى آيات الولاء والتعاون في أيام المحن ، مما يدل على طبيعة الفضاء الدائرية من خلال الحوارات المتداولة بحركية بين المرسل والمتلقي وهي طريقة تمرير مهمة لكشف العلاقات داخل النص وبالتالي كشف الفضاء والإمساك بما يوحي به من دلالات ، وهذه الطريقة في تمجيد الخير والمحبة والتعاون كشفت عن فضاء ذي طبيعة دائرية جمالية يرتد مساره ما بين عناصر تكوين النص ، وهذا يساعد الأطفال كثيراً على تعلم لغة شفافة

يكسبونها عن طريق توقعهم الوقائع والأحداث وفحوى الحوار وصدق المسرحية وانتظام ظهور عناصرها البنائية داخل بنية النص .

ثمة تناقضات ثنائية ما بين الأفضية ، كالليل والنهار ، الظلام والنور ، خلقت فضاء واصل يربط عالمين بين الليل المختنق والنهار المنفتح ، فإذا كان النهار يوحي بالحماية والألفة والأمان والتمكن والسيطرة فإن الليل سيكون عكس ذلك تماماً يوحي بالخوف والعتمة والغربة وعدم الطمأنينة ، وهذا ما ينطبق على الظلام والضياء ، فالظلام يوحي بالوحدة والغربة والقلق ، والضياء يوحي بالألفة والمحبة وفتح أفق جديدة ، وهذا ما انطبق وصفه على حال الغابة بوجود خمبابا فأنها توصف بالليل والظلام والقسوة والظلم والتسلط ، وحالها عندما قتل خمبابا حل في سمائها نهار الأمل والفرح والخير والسلام ، وأيقن سكانها أن الظلم لا يدوم أبداً ودلت كلماتهم على الفرح والسرور وبداية حياة جديدة آمنة والموسيقى على البهجة والاغتباط.

(موسيقى. أهل الغابة يغنون بصوت جماعي واحد):
الليل مهما طال.. يأتي النهار
الليل مهما طال.. يأتي النهار
يأتي النهار
يأتي النهار
يأتي النهار
يأتي ص١٦

أكد التكرار الإيجابي للمقاطع الغنائية القصيرة على معالم فضاء الغابة وتنشيط المنظومة المعرفية للنص ومنحه شهادة هامة لقدرته على تشكيل معالم الفضاء وحيز المعرفة فيه ودلت التكرارات على تأكيد انتصار الخير على الشر وأن الكذب مهما طال لابد أن ينكشف ومهما طالت الشرور لابد لها من نهاية ، كما عدت هذه المقاطع الغنائية القصيرة نهاية جميلة وواضحة للإفصاح بفضاء الأمل وشمس الحرية والتحرر والطبيعة الخضراء ، ودلت علة تحويل المفاهيم العامة المجردة إلى محسوسات واضحة المعالم فالأمل يتحول إلى وجود حسي هي الطبيعة الخضراء للغابة وكذلك النهار المحسوس سيكون بمثابة مستقيم يوصل إلى الحقيقة البيضاء ، وهذا التبادل بين المحسوس والمجرد سيخلق شكلاً من أشكال الترابط بين ذهن المتلقي والدلالات المطروحة . وشفت التعابير اللغوية المستخدمة عن شفافية ساهمت في التعبير عن طبيعة الفضاء في الغابة المسحورة وعملت ضمن مهمة رسم حدود ملامح غابة الخير والسلام وناسها الذين يثمنون الجمال والغناء والرقص مما شكل إيحاءاً إيجابياً لجعل الأطفال يعتقدون بأهمية توطيد العلاقات وتطوير هذا الأمر إلى الوعي بأهمية الدفاع عن موطنهم الغابة من خلال معالجة طبيعة اللعب والغناء والرقص وأشكاله بالاقتراب النسبي الذي يحقق اتصالاً تعززه وظيفة تؤمن بمبدأ المشاركة والتعاون والقضاء على الأشرار الطامعين ، وهذا ما يمنح أطفالنا فرصة لحيازة تصورات خاصة بهم عن محيطهم وكيفية الحفاظ عليه ، فهم يميلون بطبيعتهم إلى التقمص والتقليد الأمر الذي يجعل من عملية (تقبيح) الشر حاجة ملحة في أدب الأطفال خاصة إذا ما أردنا أن نراعي كون المفردات والتعابير اللغوية هي شكل من أشكال الاستجابة للطبيعة النفسية لهم ، وتشكيل فضاء يقترب من نمط الفضاء المتخيل الطفولي .

وتعرض الباحثة أبرز دلالات الفضاء ضمن نص (عندما يرقص الأطفال) ووفق هيمنة ظهورها وكالآتي :

اللفظ اللغوي	الفضاء	الدلالة
الغابة	مفتوح	تعني الأتساع والانفتاح والانبساط والعالم الواسع الكثيف وهي موطن أناس يرتكز موضوعهم حول وهم يحجب الواقع الحي بألوان مختلفة من الخداع

		الاجتماعي والنفسي
عـــــالم الأرواح الطاهرة	مفتوح	دلل على الأرواح التي قضت نحبها على يد خمبابا وأتباعه لأنهم كانوا يحبون الرقص والغناء في الغابة ، للإشارة إلى دلالة الحب والخير في أجواء الغابة .
الملابس البيضاء		نقاء النفوس وهي تحلق في سماء الطيبة ويتطلعون إلى العالم الآخر وهم ينتظرون أن تزال هذه السحابة السوداء من أرض الغابة الخضراء ، استخدم اللون الأبيض هنا في الغابة اتقاء من الهجير والقيظ كما أنه يوحي بالصفاء والنقاء.
العالم المعاصر		يعبر عن الزمن المعاصر وهم ينهضون ويطمنون الأرواح الصاعدة بأنها معطى يسيرون به نحو درب الضياء وهم ممتزجون بأرواحهم الصعدى .
الدهاليز الطويلة وأنفاق الأرز	مفتوح	الانفتاح على الغابة التي شكلت العالم الخارجي لها، وعملت تلك الأمكنة المتداخلة كمساعد يتعرف من خلالها كلكامش وأنكيدو على العوالم المجاورة لها في الغابة والتي لا يحدها شيء مثلت فضاء الانفتاح على الخيال اللانهائي .
البوابة المسحورة	واصل	جسدت فضاء العالم السحري والشعوذة فهي تشل قوى كل من يقترب منها كي تمنعه من الولوج على عالم الغابة الداخلي الذي يمارس التسلط على ضعفاء سكان الغابة وأقويائها.

مسرحية إيتانا والنسر[٢٨٠]

أعداد: صلاح حسن

ملخص المسرحية :

تدور أحداث المسرحية حول رجل طيب اسمه إيتانا يعيش مع زوجته في كوخ صغير قرب النهر .. وكان يحب الأطفال كثيراً وكانت زوجته جميلة وطيبة لا تستطيع أن تنجب أطفالاً .. وكان يستيقظ كل صباح مبكراً قبل شروق الشمس ينتظر شروقها كي يطلب منها مساعدته في الحصول على النبات الذي يساعد على إنجاب الأطفال .. ذات يوم استيقظ كعادته مبكراً وجلس قرب النهر ينتظر شروق الشمس .. حتى ظهرت من خلف الجبل فنهض إيتانا وطلب منها المساعدة في الحصول على هذا النبات الموجود في السماء ، فتقدمت له الشمس المساعدة وطلبت من النسر أن يحصل على النبات الذي سيساعد إيتانا على إنجاب الأطفال ، مقابل أن تنقذه من الحفرة التي رمته فيها الأفعى بالاتفاق مع الشمس بعد أن نزعت ريشه نتيجة نقض العهد معها في الحفاظ على صغارها ، وشهدت الشمس على ذلك الاتفاق الذي كان حول حماية الصغار ، إذ كان النسر يقطن مع صغاره في أعلى شجرة صفصاف كبيرة والأفعى تقطن في حفرة أسفل الشجرة مع صغارها ، فاتفقوا على أن كل واحد منهم يحمي صغار الآخر أثناء ذهابه لجلب الطعام ، وفي أحد الأيام تفاجئ الأفعى بالنسر الذي نقض العهد وحطم حفرتها ومزق صغارها فتضمر له

[٢٨٠] حسن ، صلاح ، مسرحية إيتانا والنسر ، مجلة مسرحيون مسحوبة من موقع مسرحيون على الأنترنت ، دائرة السينما والمسرح العراقية ، ٢٠٠٠ .

الشر وتدبر له بمساعدة الشمس مكيدة ، حيث تختبئ في جوف الحمار الوحشي الذي يأكل منه النسر فتنال منه وترميه في حفرة عميقة لا يستطيع الخروج منها ، وبعد أن يشعر بذنبه يرجو من الشمس أن تساعده بعد أن لقي درساً لن ينساه أبداً ولم يخن العهود مع أصدقاؤه مرة أخرى ، فتمنحه الشمس فرصة أخيرة في إصلاح ما فسدته أطماعه ، وتطلب منه أن يساعد إيتانا في الحصول على النبات الذي يريده والموجود في السماء ، بعد أن يصعد إيتانا إلى الجبل ليجد الحفرة التي يرقد فيها النسر فيعمل على رعايته وحمايته بمطلب من الشمس إلى أن يتعافى وينبت ريشه من جديد ليحلق به إلى السماء العالية لجلب النبات ، وعند شفاء النسر ينهض ويحمل إيتانا فوق ظهره ويحلق به إلى أعالي السماء ، ولكنهما لا يستطيعان الحصول على النبات فيحزن إيتانا لذلك ويحزن معه النسر لأنه لم يستطع مرة أخرى أن يوفي بوعده للشمس ، ولكن الشمس كانت تشهد أفعالهما وتسمع أقوالها وترى إخلاصهما لذلك تطلب منهما أن يذهب كل واحد منهما إلى مكان سكناه الخاص ليجدوا ما ينتظرهم من سعادة ، فيذهب النسر إلى المكان الذي كان يأويه مع صغاره ليأكل من لحم الحمار الوحشي ولن تقترب منه الأفعى بعد الآن لأنه وفى بوعده ، ويجد الأفعى وقد رزقت بصغار من جديد فيقوم على حمايتهم ، ويرجع إيتانا إلى البيت ليجد زوجته وقد أنجبت له توأمين جميلين . وكذلك الأفعى فقد رزقت بصغار من جديد .

التحليل:

جسد النص المسرحي أسطورة عراقية قديمة تحمل عنوان (رحلة أسطورة إيتانا)•، وجسد فضاءات أرضية وسماوية متعددة اعتمدت على التجديد ، فالبناء الحديث يغير من علاقات الفضاء بعضها ببعض كما يغير علاقة الشخصيات بالأفضية ، علاقة إيتانا بالشمس وعلاقته مع النسر وعلاقة النسر مع الأفعى ومع الشمس والنبات . كما يحتوي نص على جانب دنيوي متمثلاً بالصراع في الأرض بين النسر والحية حيث يتحالفان على الود والدفاع عن بعضهما ، ليقوم النسر من بعد ذلك بنقض العهد وذلك بافتراس أفراخ الحية التي تشكوه إلى الشمس لتساعدها في الثأر من النسر ، وذلك بالذهاب إلى الجبل وفتح بطن الثور والاختباء في بطنه ليكون فخاً للنسر ، وعلى اثر ذلك تأتي مجمل طيور السماء لتأكل من جسد الثور ومن بينهم النسر حيث أخذ يدنو من منطقة الأمعاء لتقبض عليه الحية وتكسر جناحيه وتلقيه في الحفرة عقاباً له . ثم يعود النسر إلى التشفع لدى الشمس الذي تعده بعد العذاب بإنقاذه من محنته ، إذ ترسل إليه (إيتانا) الباحث عن النبات الذي يحيّ وجوده حين تنجب (امرأته) . فيذهب إلى الجبل ويدخل الحفرة ليجد النسر ويعمل على مراعاته ومساعدته إلى أن يشفى ويرحل عليه إلى السماء بحثاً عن النبات الذي يساعد على أنجاب الأطفال . حيث تتعدد طبقات السماوات .

تبدأ المغامرة من أعلى شجرة صفصاف عالية في الغابة وهي التي ستكون المفتاح الذي سيحويه الصراع مكانياً ، فالشجرة هي مكان النسر مع فراخه الصغار، تشكل سكناً أليفاً يطمئن فيه النسر على صغاره ، وهي بمثابة نقطة انطلاق للخيال والتطلع ، وما هي باقية في مكانها إلا واقعاً وهاجساً بما لا يمكن أن يكون ومن دلالاتها السياقية ما يتصل بالعقم والجدب، وفي المقابل كانت الشمس البازغة العالية تدل على الخصب والتفجر والولادة والحياة . وفي أسفل الشجرة حفرة كبيرة اتخذتها الأفعى مأوى مع

• (إيتانا) : وهو الملك الثالث عشر من سلالة كيش الأولى ، التي كانت أول سلالة حكمت البلاد بعد الطوفان، وهو من بين ٢٣ ملكاً حكموا كيش . تعد أسطورة صعود (إيتانا) إلى السماء أقدم حلم للطيران عند الإنسان .
للمزيد ينظر : باقر ، طه : مقدمة في أدب العراق القديم ، بغداد : دار الحرية للطباعة ، ١٩٧٦ ، ص١٣٢.

فراخها الصغار ، تدل على السكن الآمن والطمأنينة والدعة ، بيت التفريخ والولادات الجديدة أي بيت الاستمرارية ، فكل كائن له مأوى يشكل هويته ووظيفته ويتعرف عليه إذا ما غادره لسد حاجة ما ولو كان مشابهاً لأماكن أخرى، فهناك ذكريات وسمات وهواجس نطبعها على جدران الأماكن التي تحوينا ، فالمأوى يسكن في ذات الكائن فيه بهيأته ورموزه وعلاماته ومساحته ولون جدرانه ورائحته ومزاياه وزواياه وغيرها من الدلالات التي توسع من الأدلة والعلامات التي وضعها عبر تاريخه فيه.

تتوضح ثنائية (المرتفع-المنخفض) وتتحكم في أسلوب النص ففي عمق حفرة أسفل شجرة الصفصاف تحيا الأفعى فهي كبيرة وطويلة ذات عينين حمراوين براقتين ولسان أسود كالمقص مع فراخها ، وفوق الشجرة يقطن النسر الكبير الهائل الحجم أجنحته طويلة مثل الغيوم ومنقاره حاد يشبه المنشار مع أولاده ، وكانت الشمس الشبكة التي تضم هذه الجدلية والشاهد على الاتفاق المعقود بين النسر والأفعى.

تقع المفارقة في هذا المأوى الآمن فيتحول إلى عامل تهديم وموت ، حيث يعقد كل من النسر والأفعى عهداً يحمي فيه كل منهما فراخ الآخر أثناء غيابه ونصبّا الشمس شاهداً على عهدهم ، إلا أن النسر لم يستطع مقاومة أهوائه الدنيئة فينزل إلى الحفرة ويحطمها بعد أن يقبض على الفراخ الصغار ويمزق لحمهم ويلتهمهم معلناً خيانته ونقضه للعهد.

وبعد أن أديا القسم أمام الشمس عاد كل منهما إلى فراخه..

النسر أعلى الشجرة .. والأفعى إلى حفرتها تحت الشجرة

اتفقا أن يحرس كلاً منهما فراخ الآخر ..

النسر يحمي فراخ الأفعى إذا ذهبت للصيد والأفعى تحمي فراخ النسر إذا ذهب للصيد

وعندما كان النسر يعود من صيده بالثيران والحمار الوحشي

كانت الأفعى تأكل منه

وفراخها يأكلون منها بدورهم

وعندما كانت الأفعى تعود من صيدها بالعنز البري والغزلان

كان النسر يأكل منه وفراخه يأكلون منه بدورهم

هكذا كانت فراخ الأفعى تحصل على حصتها من الطعام

وهكذا كانت فراخ النسر تحصل على حصتها من الطعام

إلى أن كبروا واكتملت أجنحتهم

ذات يوم بدأ النسر يفكر أفكاراً شريرة لقد اضمر الشر في قلبه..

لقد قرر أن يأكل فراخ صديقته الأفعى ! فنزل وأكل فراخ الأفعى.

ص٣-٤

يظهر في هذا النص الثنائية المتضادة (المرتفع-المنخفض) هي النسق العام التي تحدد جغرافية وهيأة وطبيعة الفضاء ، ففي هذا المشهد شكل الارتفاع والانخفاض محوراً أساسياً ، فالنسر يحتل أعلى الشجرة ، والأفعى في حفرة أسفل الشجرة ، والحوار هنا يعطي للشجرة رمزاً عاماً بوصفها مكان يجتمع فيه وجود النسر والأفعى كل مع صغاره . ودفع عامل الخوف الذي أحست به الأفعى تجاه أطفالها الصغار لذا بادرت بعقد اتفاق بينها وبين النسر كل منهما يحمي صغار الآخر أثناء ذهابه للصيد وجلب الطعام ، واقسموا أمام الشمس بالحفاظ على الوعد ، وفي مثل هذه الجدلية المترابطة يستعير النص الشمس وشبكتها التي تضم (الأعلى والأسفل) -النسر والأفعى- لتصبح عنصراً وسيطاً بين كل الحالات والحالات التي نعنيها هنا هي هلامية الأعالي بالنسبة للأفعى ، ومادية الأعماق بالنسبة للنسر ، وربما كانت حاجة الأكل وتمزيق الأفاعي الصغار هي دلالة من دلالات إشباع أعماق الشر والخيانة ،إذ ينزل النسر إلى الحفرة ليلبي مطلبه في أكل صغار الأفعى يختفي هنا الارتفاع في العمق ويصبح وحدة ملغية . وتشتق الحفرة من الأعماق وهي عادة ما تدل على خزن الأسرار والنقود والملكيات الخاصة ، والأفراخ هنا هي ملكية الأفعى الخاصة التي خبأتهم في عمق الحفرة لتوفر لهم طبيعة تلائمهم حتى يكبروا ، فعدت بالنسبة لهم مكاناً آمناً لأجسادهم وحاجاتهم ، لكنها تحولت إلى حفرة مدمرة والصغار لا وجود لهم ، أفصح بعدها الفضائي عن جدلية (الحياة-الموت) ، فالحفرة كمكان لا معنى لها ولكن حين تضع الأفعى صغارها فيها منحتها دلالة الحياة والولادات الجديدة والخصب والنماء والأمان وحين يهجم عليها النسر ويداهم الفراخ الصغار ويأكلهم أصبحت عامل تهديم وموت وفناء وتدمير ، وهنا ينتقل الحيز الفضائي من دلالته إلى دلالة منافية ، من الأمن إلى الغدر والخيانة ،والشروط الموضوعية في أي مكان ملائم تفرض إشكالياتها في سير الحدث لذلك نجد المكان العالي –أعلى الشجرة- لم يستطع احتواء خصوصية المكان الأسفل –الحفرة- وبالطريقة ذاتها لم يستطع المكان الأسفل احتواء خصوصية المكان الأعلى وقوانينه وتبقى المفارقة قائمة مادام هناك من يجيد اللعب في مكان ولا يجيده في آخر ، فالحفرة هي مكان الأفاعي وهو مكانها الخاص والذي يحمل هويتها ، والنسر له مكانه الخاص السماء وأعالي الأشجار المرتفعة ، وليس ثمة مكان يشبه أي مكان إلا أن كل الأمكنة كائنة في مكان كبير هو فضاء الغابة وهذا يعني أن مكان الغابة لا يمكن أن يكون إلا الفضاء العمومي الذي يحوي كل أفعال الأمكنة الصغيرة المضمرة في داخله ، وبإمكانه أن يولد الأماكن والصور والحالات ، فالخيانة هنا هي المفارقة بالقوى وهي أحدى العوامل المهمة التي تجعل من فضاء الغابة فضاء غير إنساني ، فالأفعى والنسر على طرفي نقيض ، لكن الفضاء يحتويهما معاً ، وتبدأ الأمكنة الصغيرة تختفي تحت ثقل الأمكنة الكبيرة ويبدأ الشعور بأن العالم المحيط بالإحياء مهما بدا آمناً فإنه لا يخول من الضرر والأخطار. ولعلنا ندرك أن المساحة المهيأة والمستوية لا معنى لها إذا لم يكن ثمة انسجام طبيعي بينها وبين من يشغلها وكذلك الأعالي ، ووظف النص هنا نوعين من الكائنات لهذين الفضائين النسر للأعالي على أنه من الطيور القادرة على التحليق في الجو عالياً ، والأفعى للأرض على أنها من الزواحف فهي لا تستطيع أن ترتفع للأعلى كي تثأر لصغارها ولكنها باتت غاضبة وحانقة ومخاطبة للشمس أن لا ينجو النسر من فعلته هذه أنه الخائن الذي اضمر الشر لصديقته.

الأفعى: أنظري إلى المصيبة التي أوقعها علي فالنسر يجب أن لا ينجو من شبائكك الفسيحة كالأرض أنه هو فاعل الشر الذي ارتكب الخطيئة وأضمر الأذى لصديقه.

ص٤

يفصح هذا الحوار عن فضاء واسع فسيح يجسد السماء وهي تضم الشمس بأشعتها الفسيحة التي تتوازى مع امتداد الأرض وتشهد جميع أحداث ما يدب على الأرض ويطير في السماء ، دل هذا الفضاء المفتوح الممتد على الطمأنينة وبعث الارتياح والأمل في داخل الأفعى على الرغم من حرارة ألم فقدان صغارها في الانتقام من النسر ، ودلت أشعة الشمس الفسيحة على الحنان والدفء الذي يغطي كل الكائنات ، لذلك تساعد الشمس الأفعى في تدبير مكيدة للنسر استحقاقاً لما فعله فتطلب منها الصعود الجبل وهناك عدت لها الشمس ثوراً وحشياً تأكل الطيور من لحمه فتطلب الاختباء في جوفه وما أن ينزل النسر ليأكل منه أمسكي به وارميه في الحفرة ، وسمعت الأفعى ما قالته الشمس ، نستطيع القول أن الأفعى اتخذت من جوف الثور الوحشي الميت مخبئاً سرياً واحتملت الروائح النتنة التي تنبعث من هذا الجوف ، فشكل فضاءاً موحشاً مظلماً بالنسبة لها يدل على الانغلاق والمحدودية والغربة وعدم الألفة وعلى الإقامة الجبرية فيه وهذه الإقامة نابعة من حاجتها للانتقام لأفراخها .

شكلت السماء الفضاء الخارجي الذي يضم جميع الطيور بكافة أنواعها فهي تدل على الحرية والانطلاق والأمن وكان النسر يحلق فيها عالياً بكل حرية بعد أن أكل الصغار ودون أن يشعر بأدنى مسؤولية تجاه خيانته للأفعى والقضاء على صغارها ، إلا أن السماء لا تمنح للأشرار حريتها فتتفق مع الشمس على نزول العقاب بالنسر الخائن ، فما أن يرى لحم الثور الوحشي حتى يهبط ليأكل منه .

النسر: أريد النزول لأكل لحم هذا الثور فكيف يمكن للأفعى أن تأكلني؟

ص٥

ومرة أخرى يتحرك النص عبر الثنائيات (الأعلى-الأسفل) و (الحياة-الموت) و (الخارج-الداخل) و(النور-الظلام) فتتسلق الأفعى الجبل وهو ليس مكانها فعادة ما تكون أماكن الأفاعي الأماكن المنخفضة والمستوية ، وهنا دفعتها ضرورة خاصة لتغيير مكانها الطبيعي إلى مكان لم تعتد عليه مسبقاً من أجل الوصول إلى هدفها ، ومن جهة أخرى نرى النسر يهبط من فضاء الحرية إلى فضاء القيد والموت فما أن يهبط فوق لحم الثور الوحشي ويتفحص المكان ناظراً إلى اليمين واليسار وإلى الأمام والخلف ثم يمد منقاره حتى تمسكه الأفعى من جناحيه وتنفش ريشه ثم ترميه في حفرة عميقة في وسط الجبل توحي بالظلام والانغلاق والضيق والتقيد وعدم الحركة ومثل هكذا فضاء لا يتلائم ومعيشة النسر فهو لا يحمل خصوصيته ولا يألفه ، مما دل على مستويات الفضاء المتعددة جغرافياً وطوبوغرافياً من حيث الألفة والعدائية عبر الثنائيات المذكورة ، والتحول هنا تحولاً موصلاً من حالة إلى أخرى وتتعقد علاقة النسر بالمكان وتأخذ صفة التذبذب التي تتراوح بين حب في البداية –الهبوط من أجل الطعام- ونفور في النهاية ، وبين الاحتماء والهروب ، ففي لحظة ما تآلف النسر بالمكان الذي هبط فيه لأنه قدم له حاجته للإشباع ، وفي لحظة البؤس يضطر إلى مغادرته والتنكر له إلا أنه لن يستطيع أن يفلت من قبضة الأفعى التي نالت منه . وشكل فضاء الحفرة بالنسبة للنسر دلالات القلق والرهبة والتأزم والخوف والضيق ، ولكنه يستطيع أن يذيب لحظات الضيق والتأزم والخوف هذه من خلال أشعة الشمس الساقطة في أعماق الحفرة وهي جزء من الأجزاء الفسيحة المغمورة بحنان ودفء الشمس مما دل على اتصال فضاء العالم الداخلي بفضاء العالم الخارجي المنفتح ليطرح دلالة الأمل ومحاسبة النفس وصحو الضمير.

النسر : (يتضرع ويبكي أمام الشمس) هل سأموت في هذه الحفرة؟ أتركيني ايتها الشمس أعيش ولن أكرر ذلك أبداً لن أخون أصدقائي بعد الآن

ص٦

شكلت الحفرة في هذا الحوار بؤرة الحصار المكاني ودلت على حضور الموت وتسييج الذات ومحاصرتها مادياً وهو تصعيد لمفهوم العقوبة ضد خيانة الأصدقاء وعدم الحفاظ على العهود المقطوعة وتجاوز الحدود ، وفي الوقت ذاته تجلد قلب الشمس الذي اشمأز من خيانة النسر لصديقته الأفعى ولن تأبه لتضرعه وتوسله بها فقد كان سيئاً لن تقترب منه حتى لو شارف على الموت ، وهنا نلتقي بلعبة المكان الفني إذ تقوم على ثنائية (أعلى-أسفل)/(سماء-أرض) السماء بوصفها فضاء للمطلق حيث الخلود والحرية والأرض بوصفها فضاء للكائنات والفناء وهذه الثنائية توافق او تتلائم مع ساكن الريف الذي يمفصل الفضاء وفقها لذا فكل ما له صلة بالقداسة والصفاء والروحانية والأحلام والارتقاء يتمثل بالسماء على حين تقترن الأرض بالقوى الشريرة والغريزة والمحدود ، ونتيجة لضغوط فضاء الحفرة على النسر ألح في تضرعه وبكائه إلى الشمس ووعدها بأنه لن يكرر فعلته هذه أبداً ، ففكرت بأن تمنحه فرصة للإصلاح

الشمس: حسناً سوف أرسل لك رجلاً ليساعدك ولكن بشرط أن تساعده بأن يحصل على النبات الذي يساعد على إنجاب الأطفال

ص٧

ومرة أخرى تحيط الشمس بأشعتها الحنونة الدافئة بمخلوقات الأرض وتنظر إلى إيتانا الرجل الطيب الذي كان يجلس قرب نهراً من كوخه الصغير الذي يقع في أحد الأرياف المحيطة بالغابة منتظراً شروقها لينعم بدفئها وحنانها وما أن ظهرت حتى نادته :

الشمس: إيتانا أيها الرجل الطيب .. خذ الطريق واصعد إلى الجبل ستجد هناك حفرة .. في هذه الحفرة نسر وهو الذي سيجلب لك النبات الذي يساعد على إنجاب الأطفال.

ما فعلته الشمس هو تحويل الفضاء إلى عالم تلتقي فيه نماذج مختلفة من الكائنات تنشأ بينها علاقة حميمة وتدور حوارات بين هذه الأنماط المتعددة المناخات والتوجهات ويتقاطع الخارج مع الداخل ، والداخل مع الخارج لتتماهى الحدود وتتلاشى التخوم ويغدو الفضاء حالة روحية ميتافيزيقية ، فـ(إيتانا) يسعى إلى جلب النبات الذي يساعد في أنجاب الأطفال ونقل البهجة والفرح والعالم الخارجي إلى كوخه وهي دلالة على التخلص من الشعور الحزين الذي يعم فضاء دواخله وعدم الالتصاق بمأواه (الكوخ) دلالة على الهروب الذهني والنفور إلى الخارج بحثاً عن لحظة سعادة. وبهذه الدلالات يتميز الريف الذي ينتمي إليه إيتانا بنظره بالموت والخمول والضيق وهي تتقابل تضادياً مع عناصر حاضرة بالقوة في بنية النص كالشمس والحياة والانفتاح والدفء والحنان ولاشك أن رؤيته هذه تفسر الغربة المكانية التي دفعته إلى مغادرة ريفه وكوخه للصعود إلى فضاء آخر كون حالته الروحية وتجاوز حالة الفراغ كاشفاً عن الفجوة العميقة بينه وبين الفضاء الأول الذي كون حالة الاغتراب الطارئة التي تدفع به إلى القلق.

جاب إيتانا الغابة حتى وصل الجبل متوغلاً فيه بكل أبعاده وأسراره وجغرافيته وقيمه وأساطيره ، ورموزه حيث يبلغ الاندغام حدود التماهي والانصهار ، وأوحى الجبل بالفضاء الواسع الذي ضم الحفرة

الكبيرة والعميقة التي ضمت النسر ، ودل توغل إيتانا في الجبل على الهروب تحت هاجس أو رغبة أو تحقيقاً لعلاقة أو التقاء بالنسر الذي سوف يجلب له النبات ، إلى فضاء لا يشعر معه بألفة ومحبة وطمأنينة لا تتوفر فيه شروط الآمان ولا يحوي على نوع جنسه والإقامة فيه جبرية نتيجة الضغوط النفسية الملحة وتمثل محل الغربة ومكمن الموت ، ولكنه تعايش فيها ومع كائنها القاطن فيها نتيجة أفعاله الشريرة لتحقيق أمنيته في إنجاب الأطفال ، وحضي النسر بمساعدة ورعاية إيتانا له وتقديم الطعام والشراب ، وبعد مرور ثمانية أشهر تماثل النسر على الشفاء واستعاد قواه ونبت جناحاه من جديد واستطاع الطيران وهنا تكتمل سلبية الفضاء ومعاداته للإنسان بالإشارة إلى سلبية الزمن فيه فالتعامل بين الدلالة المكانية والدلالة الزمانية -طول المدة التي قضاها إيتانا في الجبل مع النسر- مقترنة برؤية الفضاء المادي السلبي متجسداً بالجبال التي بدت وكأنها أفضية بدائية جرداء تخلو من البهجة بدءاً من الطبيعة التي يسود فيها الشوك والصخور والخضوع إلى معايشة حياة يلفها البؤس والخوف والحرمان مما أعطى الفضاء سمة السلبية .

وتبدأ رحلة إيتانا مع النسر من لحظة صعوده على ظهر النسر ليحلق به إلى السماء بجناحيه الطويلتين وأرتفع إلى وسط السماء

النسر: أنظر ياصديقي وقل لي كيف ترى البلاد؟ أنظر إلى البحر .. هل ترى شواطئه .

إيتانا: لم تعد البلاد سوى جبل والبحر أصبح صغيراً كالنهر (وعندما ارتفع أكثر ككر عليه السؤال)

النسر: أنظر ياصديقي وقل لي كيف ترى البلاد؟ أنظر إلى البحر .. هل ترى شواطئه .

إيتانا: لم تعد البلاد سوى تل والبحر أصبح صغيراً مثل ساقية . (ثم ارتفع أكثر فوق الغيوم ولم يعد يراه أحد وكرر عليه السؤال ذاته)

النسر: أنظر ياصديقي وقل لي كيف ترى البلاد؟ أنظر إلى البحر .. هل ترى شواطئه .

إيتانا: لم تعد البلاد مرئية .. لم أعد أرى شيئاً أنني خائف .. أريد الرجوع إلى الأرض يا صديقي .. أنا ما عدت أريد الصعود إلى السماء وجه سيرك لكي نعود إلى الأرض .

ص٨-٩

تندرج هذه الحوارات ضمن الفضاء المتخيل ويتعلق الأمر هنا برمزية السماء وعلاقتها بالوجود والعدم ويلاحظ أن المشهد المكاني ينبني وفق حركتين متعاكستين الارتفاع من الأسفل نحو الأعلى (من الشكل إلى العماء) ، والهبوط من الأعلى إلى الأسفل (من اللاتمايز إلى الشكل) ويصور النص شكل الأرض ومكوناتها حين ينظر إليها (إيتانا) إذ تأخذ بالصغر كلها حيث تتحول الأرض من مكان مرتفع إلى جبل ويتحول البحر إلى نهر صغير ، وفي موقع مرتفع أكثر ، تبدو الأرض كتلة صغيرة والبحر كساقية ، وهذا التحول يعني احتواء العالم الكبير على الأشياء الصغيرة أو تحويل الأشياء الصغيرة إلى عوالم أكبر فأكبر ، فنجد بحر يعني حياة أو جبل يعني كل الأراضي والعكس جائز ، وهكذا يحتوي الجبل أو التلّة

الأرض بصرياً ومن ارتفاع معين ، والجبل أو التلّة هنا هي كل مساحة الكرة الأرضية ، فالعلو هنا يمنح اختلال الرؤية ويقرنها مع الواقع الخارجي إذا ما تعامل مع الأشياء من مواقع مختلفة وزوايا متباينة ، وهنا نقع في تعقيد نسبية الصورة المعكوسة عن الشيء الواقعي ومدى تحمل هذه الصورة والفكرة الفلسفية النسبية الخاصة بها في عالم الأطفال ، واستخدم النص تفاصيل الأشياء الصغيرة ومشاعرها وغضبها لتوظيف طاقة المخيلة التصويرية للطفل عندما جعل النسر يؤكد أن الكرة الأرضية تبدو من الأعلى أشبه بالجبل أو التلّة الصغيرة والبحر كالنهر أو كساقية صغيرة ، وهي حقيقة لا يعرفها غيره لامتلاكه قدرة الطيران ، في حين دل خوف إيتانا من فضاء السماء الواسع والمرتفع على أن مكان الإنسان الطبيعي ليس الأعالي وأنما هو ساحة العشب والبيوت الصغيرة ، في مثل هذا التعامل مع متفارقات الأمكنة يمكن استخلاص دلالات فكرية كبيرة في الحدود التي يرسمها النص من خلال جعل مخيلة الطفل تنشط في اقتران الصور المتفارقة.

بدأ النسر بالهبوط قليلاً قليلاً تلبيةً لطلب إيتانا الخائف من الارتفاع في الأعالي ، وهنا بدأت الصورة النسبية تنعكس فكلما هبط أكثر أصبحت الأرض مرئية أكثر وأصبحت تشبه التلّة الصغيرة وعند الهبوط أكثر كالجبل ، وكذلك البحر فهو يشبه الساقية الصغيرة وعند الهبوط أكثر كالنهر وهكذا حتى تبدو الأشياء على حقيقتها كلما اقترب منها تدرجاً بالهبوط ، حققت هذه الصورة المعادلة الطردية بين رؤية الأمكنة والأفضية المختلفة ارتفاعاً وهبوطاً فكلما بعد الارتفاع صغرت الأفضية وتلاشت والعكس صحيح ، وهنا نلحظ كلما قل الارتفاع بدت الأشياء على حقيقتها أكثر فها هي التلّة اصبحت جبلاً ، والجبل يكبر ليصبح الأرض الواسعة ، وتكبر الساقية الصغيرة لتصبح نهراً والنهر بحراً حقيقياً في اتساعه .

جسدت هذه الصورة المعادلة والطردية ثنائية (الحياة-الموت) ، (أعلى-أسفل) ، (خارج-داخل) ، (ألفة-عداء) ، فقد كاد إيتانا أن يفقد حياته عند ارتفاعه إلى الأعالي في السماء حيث لاتحوي مثل هذه الأمكنة خصوصية العيش للكائن الإنساني لذا شعر بغربة وعدم آمان وطمأنينة ووحشة مع تلك الأفضية أما المكان الحقيقي الذي يحمل خصوصية عيشه هو بيته الكوخ الصغير في وسط الريف اليانع والأرض المستوية والسهول الخضراء فأيقن إيتانا هذه الحقيقة طالباً من النسر النزول به إلى مكانه المؤلوف متنازلاً عن رغبته في إنجاب الأطفال التي كادت أن تفقده حياته ، أما النسر فقد كان الوسيط الذي يرتبط حضوره بالأعالي وكأنه يمارس رغبة دفينة في داخله نجمت عن مكوثه في الحفرة العميقة لوقت كبير دون أن يمارس خصوصيات معيشته ، وهذا مايجسد عدائية الأرض والسماء بالنسبة له .

من موضوعات شاملة كالأرض ، السماء ، النسر ، الأفعى ، المكر ، الغدر ..الخ استطعنا الحصول على دلالات فكرية دقيقة شفت عن دلالات الخصوصية لأنواع الأفضية وضوحها وتركيزها ، والطفل بطبيعة الحال يميل إلى التركيز والاختصار في أشياء الأفضية وأزمنتها ويسعى إلى معرفة الكثير من هذه الأشياء المركزة لذا كان النص المسرحي رحلة جميلة في عالم الأطفال تخلله العديد من الأفضية التي أفصحت عن دلالات سلبية وإيجابية في ذات الوقت وفرت إمكانات حدسية ومعرفية له وخاصة التحليق في السماء إذ يبقى حاضراً في ذهنه ويستحوذ على مشاعره بسبب تكرار الفكرة ودلالات صورها ومعانيها.

نجد في النص أيضاً ترابطاً داخلياً بين عناصره الفنية نجم عن كيان يفرض تراكيبه العامة على سياق التفكير فالأرض هي مكان الإنسان ومأواه الطبيعي ، وتحليق إيتانا إلى الأعالي في السماء محمولاً على ظهر النسر أنما كان تجربة مضرة وغير ناجحة في تحقيق رغبته ، كما دل على أن الأشياء تؤثر في

المكان التي تكمن فيه وكذلك المكان يترك أثره في كوامن تلك الأشياء وكل منهم يصنع خصوصية للآخر من دونها لا يستطيع أن ينسجم أو يأتلف مع غيره . وهذه هي الفكرة التي تدور حولها معظم تفاصيل النص المسرحي كما أنها شفت عن دلالات أخلاقية تحكمت بمسار النص فضلاً عن تجسيدات الأفضية التي دلت على الدفء والحنان وحرارة وضياء الشمس التي ملأت السماء الكبيرة الواسعة والأرض الممتدة الفسيحة كلها صورت الثنائية التضادية (صغير-كبير) إذ صورت الصغر والكبر وصورت الحدث الدرامي وكأنها وظفت توظيفاً لطرح دلالاتها .

واختتم النص بنهاية الرحلة التي لم تجدي نفعاً مع إيتانا لتحقيق رغبته فهو لا يستطيع أن يفعل أشياء خارجة عن حدود خصوصيات معيشته ، ووقف النسر متأسفاً حائراً لأنه لا يستطيع أن يقدم أكثر لإيتانا أيضاً بسبب خصوصيات معيشته وكانت الشمس تشهد أحداثهم وتسمع ما يقولون وكعادتها تغمر الكائنات بحنانها فقد أغدقت الكثير منه في تحقيق رغبة إيتانا في إنجاب الأطفال ورغبة النسر في العيش والوفاء بالوعود ورغبة الأفعى في احتضان صغار جدد ترعاهم وتحميهم من جديد .

الشمس: إيتانا أيها الرجل الطيب أسمع ما أقول .. وأنت أيها النسر أسمع ما أقول .. أذهب أيها النسر إلى الجبل واتبع الطريق ستجد ثوراً وحشياً .. تستطيع أن تأكل منه ما تشاء.

النسر: لا..لا.. لا أريد أن أكل من لحم الثور الوحشي ستمسكني الأفعى من جديد وتنتزع ريشي..

الشمس: لا تخف.. لن تمسك الأفعى بك بعد الآن .. لأنك أوفيت بوعدك ونفذت كل ما قاله إيتانا لقد كنت صادقاً وأوفيت بوعدك .(فرح النسر فرحاً شديداً وطار محلقاً فوق الجبل)

الشمس: أما أنت يا إيتانا فأنت رجل طيب وتحب الأطفال لذلك فقد أعددت لك مفاجأة سعيدة

إيتانا: هل هي حقاً مفاجأة سعيدة؟

الشمس: أنها مفاجأة ستجعلك سعيداً إلى الأبد

إيتانا: أين أجد هذه المفاجأة؟

الشمس: عليك أ، تذهب إلى بيتك وهناك ستجد المفاجأة. (انطلق إيتانا إلى بيته راكضاً فوجد زوجته قد أنجبت له توأمين جميلين).

ص١٢-١٣

عندما طلبت الشمس من النسر أن يذهب إلى بيته وسيجد المفاجأة التي ستسعده إلى الأبد تمنى لو كانت لديه أجنحة يطير بها ولكنه استدرك ما تمناه لأنه أدرك أن لكل كائن حي بيت أو جزءاً من بيت كبير ، يناسب خصوصية معيشته ، وتكتمل هنا إيجابية الفضاء باكتمال الإشارة إلى إيجابية الزمان فيه فالتعامل بين الدلالة المكانية والزمانية أفصح عن طول الرحلة التي جاءت مساوية لرحلة حمل زوجة

إيتانا ، وأن رحلة إيتانا لن تساعده في الحصول على هدفه ولكنها غرزت فيه قيم ودلالات ومعاني قيّمة وعاد بهدف أكبر ومعنى أكبر مغزىً .

على وفق ما تقدم نستطيع القول أن توظيف الأسطورة في النص يعمل على فتح آفاق جديدة لتفتح ذهنية الطفل ويمنحه كينونة أخرى من فضاءات متخيلة تتوالد عبر الحوارات قوى احتمالية وعلاقات متشابكة تضاعف مديات التعبير والتخيل والتوليد الدلالي الذي تحققه تقنية العناصر الفنية التي تسهم في إعادة إنتاجها ومستويات القراءة والراهنية التي ينتجها النص وعلاقته المباشرة بالمتلقي.

وتعرض الباحثة أبرز دلالات الفضاء ضمن نص (إيتانا والنسر) ووفق هيمنة ظهورها وكالآتي :

اللفظ اللغوي	الفضاء	الدلالة
أعلى الشجرة	واصل	هي مكان النسر مع فراخه الصغار، تشكل سكناً أليفاً يطمئن فيه النسر على صغاره ، وهي بمثابة نقطة انطلاق للخيال والتطلع .
أسفل الشجرة	واصل	مأوى الأفعى مع فراخها الصغار ، تدل على السكن الآمن والطمأنينة والدعة ، بيت التفريخ والولادات الجديدة أي بيت الاستمرارية.
أشعة الشمس	مفتوح	تدل على الخصب والتفجر والولادة والحياة والاتساع والانفتاح والانبساط والدفء والحنان والمودة والحب .
السماء	مفتوح	الفضاء الخارجي الذي يضم جميع الطيور بكافة أنواعها فهي

		تدل على الحرية والانطلاق والأمن
الحفرة العميقة	مغلق	توحي بالظلام والانغلاق والضيق والتقيد وعدم الحركة ومثل هكذا فضاء لا يتلائم ومعيشة النسر فهو لا يحمل خصوصيته ولا يألفه ، مما دل على مستويات الفضاء المتعددة جغرافياً وطوبوغرافياً من حيث الألفة والعدائية عبر الثنائيات المتضادة .
الأماكن المرتفعة والمنخفضة	مفتوح	جسدت المعادلة الطردية ثنائية (الحياة-الموت) ، (أعلى-أسفل) ، (خارج-داخل) ، (ألفة-عداء) ، فقد كاد إيتانا أن يفقد حياته عند ارتفاعه إلى الأعالي في السماء حيث لاتحوي مثل هذه الأمكنة خصوصية العيش للكائن الإنساني لذا شعر بغربة وعدم آمان وطمأنينة ووحشة مع تلك الأفضية .
الكوخ الصغير	مغلق مألوف	المكان الحقيقي الذي يحمل خصوصية عيشه ومكانه المألوف
الريف اليانع والأرض المستوية والسهول الخضراء	مفتوح	دلالات الحب والمحبة والألفة الإنسانية والعيش الرغيد

المصادر:

الكتب العربية:

- القرآن الكريم

١. إبراهيم ، علي ، مشكلة البنية وأضواء على البنيوية ، القاهرة : مكتبة مصر ، ١٩٨٦ .
٢. ـــــــ : الزمان والمكان في روايات غائب طعمة فرمان ، دمشق : الأهالي للطباعة والنشر ، ٢٠٠٢.
٣. إبراهيم ، عبدا لله : البناء الفني لرواية الحرب في العراق دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة ، ط١ ، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٨.
٤. إبراهيم ، عواطف وهدى قناوي : الطفل العربي والمسرح ، القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٨٤.
٥. ابن رشد : السماع الطبيعي ، بغداد: مطبعة دار المعارف ، حيدر اباد ، ١٩٧٠.
٦. ابن منظور ، الأمام العلامة أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم : لسان العرب ، ج٤٨، بيروت : دار صادر للطباعة والنشر ، ١٩٥٦.
٧. أبو ريان ، محمد علي : تاريخ الفكر الفلسفي الفلسفة اليونانية من طاليس إلى أفلاطون، ط٢ ، القاهرة : الدار القومية للطباعة ، ١٩٩٥.
٨. أبو معال ، عبد الفتاح : تنمية الاستعداد اللغوي عند الأطفال ، ط١ ، عمان : دار الشروق للنشر والتوزيع، ١٩٨٨.
٩. أرسطو طاليس : علم الطبيعة ، ت: أحمد لطفي السيد ، القاهرة : مطبعة دار الكتب المصرية ، ١٩٣٥.
١٠. أفلاطون : جمهورية أفلاطون ، ت: زكريا فؤاد ، القاهرة : دار الكاتب العربي ، ١٩٦٩.
١١. الأكرم ، يوسف : الفضاء المسرحي – دراسة سيميائية ، المغرب : دار المشرق ، ١٩٩٤.

١٢. الأنصاري ، سماحة العلامة الشيخ إبراهيم : دروس في المنطق ، جامعة الكوفة ، كلية الفقه الإسلامي ، المحاضرة ١٣.
١٣. بارت ، رولان : الدرجة الصفر للكتابة ، ت: محمد برادة ، ط٢، بيروت : دار الطليعة ، ١٩٨٢.
١٤. ـــــــ : التحليل البنيوي للسرد ، ت: حسن بحراوي وبشير قمري وعبد الحميد عقار ،د.ت.
١٥. الباروني ، محمد : الرواية العربية الحديثة ، ط١ ، اللاذقية : دار الحوار ، ١٩٩٣.
١٦. ١٨.باشلار ، غاستون : جماليات المكان ، ت: غالب هلسا ، ط١ ، بغداد: دار الجاحظ للنشر ، ١٩٨٠.
١٧. بحراوي ، حسن : بنية الشكل الروائي ، ط١، الدار البيضاء – المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٠.
١٨. بدوي ، عبد الرحمن : الزمن الوجودي ، ط٣ ، بيروت : دار الثقافة ، ١٩٧٣.
١٩. ـــــــ : مدخل جديد إلى الفلسفة ، الكويت ، ١٩٧٥.
٢٠. ـــــــــ : موسوعة الفلسفة ، ط١ ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٤.
٢١. برنس ، جيرالد ، قاموس السرديات ، ت : السيد أمام ، القاهرة : ميريت للنشر والمعلومات ، ٢٠٠٣.
٢٢. بعلبكي ، منير : المورد ، بيروت : دار العلم للملايين ، ٢٠٠٦.
٢٣. بن جعفر ، قدامة : نقد الشعر ، القاهرة : المطبعة المليجية ، ١٩٣٥.
٢٤. بوتور ، ميشال : بحوث في الرواية الجديدة ، ت: فريد انطونيوس ، ط٢ ، بيروت : منشورات عويدات ، ١٩٨٢
٢٥. تودروف ، تزفيتان ، المبدأ الحواري . دراسة في فكر ميخائيل باختين ، ت:فخري صالح ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٢.
٢٦. البوريمي ، منيب محمد : الفضاء الروائي في الغربة ألإطار والدلالة ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، د.ت.
٢٧. بنيس ، محمد : الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها ، ج٣ ، ط١ ، الدار البيضاء : دار توبقال ، ١٩٩٠.
٢٨. برهية ، أميل : العصر الوسيط والنهضة ، ج٣ من تاريخ الفلسفة اليونانية ، ت: جورج طرابيشي ،ط١ ، بيروت : دار الطلية ، ١٩٨٢.
٢٩. بياجه ، جان : التطور العقلي لدى الطفل ، ت: سمير علي ، ط١ ، بغداد ، دار ثقافة الأطفال ، ١٩٨٦.
٣٠. بيرو ، روث .م : جان بياجيه وسيكولوجية نمو الأطفال ، ت: فيولا الببلاوي ، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٧٧.
٣١. التوحيدي ، ابو حيان : المقابسات ، حققه وقدم له: محمد توفيق حسين ، بغداد: مطبعة الرشاد ، ١٩٧٠.
٣٢. تودروف ، تزفيطان : الشعرية ، ت: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، الدار البيضاء : دار توبقال للترجمة والنشر ، سلسلة المعرفة الأدبية ، ١٩٨٧.
٣٣. جابر ، عبد الحميد جابر : علم النفس التربوي ، القاهرة : دار النهضة العربية ، ١٩٧٧.
٣٤. الجابري ، محمد عايد : بنية العقل العربي ، ط٢ ، بيروت : مركز دراسات الوحدة العربية ، ١٩٨٧.
٣٥. الجرجاني ، الشريف : التعريفات ، ت: أحمد مطلوب ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦.
٣٦. جرونلد ، نورمان : الأهداف التعليمية وتحديدها وتطبيقها ، ت: أحمد خيري كاظم، القاهرة : دار النهضة العربية ، ١٩٨٢.
٣٧. الجسماني ، عبد علي : سيكولوجية الطفولة والمراهقة وحقائقهما الأساسية ، ط٢ ، بغداد: مكتبة آفاق عربية والفكر العربي ، ١٩٨٣.

٣٨. جعفر ، نوري : اللغة والفكر ، الرباط : مكتبة القومي ، ١٩٧١.
٣٩. جنداري ، إبراهيم : الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا ، ط١ ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ،٢٠٠١.
٤٠. جنيت ، جيرار: خطاب الحكاية ، ت: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي ، ط٢ ، القاهرة : الهيئة العامة للمطابع الأميرية ،
٤١. حب الله ، عدنان : التحليل النفسي من فرويد إلى لاكان ، لبنان : مركز الانماء العربي ، ١٩٩٤.
٤٢. الحر ، ذكاء : الطفل العربي وثقافة المجتمع ، ط١ ، بيروت : دار الحداثة للطباعة والنشر ، ١٩٨٤.
٤٣. حسين ، خالد حسين : شعرية المكان في الرواية الجديدة ، الرياض : مؤسسة اليمامة الصحفية ، ٢٠٠٠.
٤٤. حسين ، محمد سمير : تحليل المضمون ، القاهرة : مركز بحوث الرأي العام ، ١٩٨٣.
٤٥. _____ : دراسات في مناهج البحث العلمي ، القاهرة : عالم الكتب ، ١٩٩٩.
٤٦. حلمي ، خليل : الكلمة دراسة لغوية معجمية ، ط١ ، الإسكندرية : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٠.
٤٧. الحمداني ، موفق : الطفولة ، بغداد : سلسلة كتب بيت الحكمة ، ١٩٨٥.
٤٨. خياط ، يوسف : معجم المصطلحات العلمية والفنية ، بيروت : دار لسان العرب ، د.ت.
٤٩. الدمرداش ، سعيد : الحسن بن الهيثم ، القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، ١٩٦٩ .
٥٠. الدليمي ، منصور نعمان نجم: المكان في النص المسرحي ، ط١ ، إربد : دار الكندي للنشر والتوزيع ، ١٩٩٩.
٥١. دوزي ، رينهارت : تكملة المعاجم العربية ، ج٤، نقله إلى العربية : محمد سليم النعيمي، العراق: دار الرشيد للنشر ، ١٩٨١.
٥٢. ديفيز ،ب.س. : المفهوم الحديث للمكان والزمان ، ط١ ، ت: السيد عطا ، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٦.
٥٣. ديفيس، ب.ك. : المكان والزمان في العالم الكوني الحديث ، ط١، ت: أدهم السمان ، بيروت : مؤسسة الرسالة ، ١٩٨١.
٥٤. الرازي ، محمد بن أبي بكر عبد القادر : مختار الصحاح ، الكويت: الرسالة ، ١٩٨٢.
٥٥. الربيعي ، جابر علي : شخصية الإنسان تكوينها وطبيعتها واضطراباتها ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٤.
٥٦. رشيد ، أمينة: تشظي الزمن في الرواية الحديثة ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨.
٥٧. ريد ، هربرت : تربية التذوق الفني ، ت: أسعد يوسف ميخائيل ، ط٢، دون دار نشر، ١٩٧٥.
٥٨. ريكاردو ، جان : قضايا الرواية الحديثة ت: صباح الجهيم ، دمشق : منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، ١٩٧٧.
٥٩. الزبيدي ، محمد مرتضى : تاج العروس ، المجلد الأول ، بيروت : دار مكتبة الحياة، د.ت.
٦٠. زكريا ، ميشال: الألسنية (علم اللغة الحديث) – المبادئ والأعلام ، ط٣ ، بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات ، ١٩٨٣.
٦١. ساندرز ، ن.ك. ، ملحمة كلكامش ، ت: محمد نبيل نوفل وفاروق حافظ ، القاهرة : دار المعارف بمصر ، ١٩٧٠.
٦٢. سعد ، مصلوح : دراسة السمع والكلام ، ط١ ، القاهرة : عالم الكتب ، ١٩٨٠.
٦٣. سفيلد ، آن أوبر : مدرسة المتفرج قراءة المسرح (٢) ، ت: د. حمادة إبراهيم ود. سهير الجمل ونور أمين ، القاهرة : مطابع المجلس الأعلى للآثار ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٦.

٦٤. سلدن ، رامان : النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة وتقديم : د. جابر عصفور ، القاهرة : دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٩٥ .
٦٥. سويرتي ، محمد : النقد البنيوي والنص الروائي ، ط١ ، المغرب : مطبعة أفريقيا الشرق ، ١٩٩١.
٦٦. سعيد ، أبو طالب محمد : علم النفس الفني ، بغداد : جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة، ١٩٩٠.
٦٧. الشماع ، صالح : بزوغ وارتقاء اللغة عند الطفل من الميلاد إلى السادسة ، العراق- البصرة : مطبعة حداد ، ١٩٦٧ ،.
٦٨. الشيرازي ، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أباذي : القاموس المحيط ، ج٣ ، بيروت : عالم الكتب ، د.ت.
٦٩. الصائغ ، عبد الإله : الزمن عند شعراء العرب قبل الإسلام ،ط٢ ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦.
٧٠. صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، بيروت : دار الكتاب اللبناني ، ١٩٧٣.
٧١. الضبع ، مصطفى : إستراتيجية المكان ، القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ١٩٩٨.
٧٢. ظاظا ، حسن : اللسان والإنسان ، الإسكندرية : مكتبة الدراسات اللغوية ، ١٩٧١.
٧٣. العبد ، عبد اللطيف محمد : أصول الفكر الفلسفي عند أبي بكر الرازي ، القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٧٧.
٧٤. عبد المجيد ، عبد العزيز : القصة في التربية أصولها النفسية وتطور مادتها وطريقة سردها ، ط٥ ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٥٦.
٧٥. عبده ، داود وسلوى حلو : دراسة في مفردات طفلين ، الكويت : جامعة الكويت ، مطبعة ذات السلاسل للطباعة والنشر ، ١٩٨٦.
٧٦. العبيدي ، حسن مجيد : نظرية المكان في فلسفة ابن سينا ، ط١ ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٧.
٧٧. عطية ، نوال : علم النفس اللغوي ، ط١ ، القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٧٥.
٧٨. العلايلي ، عبد الله: الصحاح في اللغة والعلوم ، أعداد وتصنيف: نديم مرعشلي ، أسامة مرعشلي ، ط١ ، المجلد الثاني ، بيروت : دار الحضارة العربية ، ١٩٧٤.
٧٩. علوش ، سعيد : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، ط١ ، بيروت : دار الكتاب اللبناني ، ١٩٨٥.
٨٠. علي ، عبد الواحد راضي : نشأة اللغة عند الإنسان والطفل ، القاهرة : منشورات مكتبة الغريب ، مطبعة العالم العربي ، ١٩٧١.
٨١. علي ، فاضل عبد الواحد ، من ألواح سومر إلى التوراة ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٩
٨٢. غازي ، يوسف : مدخل إلى الألسنية ، ط١، دمشق : منشورات العالم العربي الجامعية، ١٩٨٥ .
٨٣. غصن ، أمينة : الموسوعة الفلسفية العربية ، مج١،ط١ ، بيروت : معهد الإنماء العربي ، ١٩٨٩٦.
٨٤. غيرو ، بيار : علم الدلالة ، ت: أنطوان أبو زيد ، ط١ ، بيروت : منشورات عويدات ، ١٩٨٦.
٨٥. فاخوري، عادل : علم الدلالة عند العرب دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة ، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر ، ١٩٨٥
٨٦. الفارابي ، أبو نصر الفارابي : كتاب الحروف ، ت: محسن مهدي ، بيروت ، ١٩٦٩.
٨٧. فخر الدين محمد بن عمر : مفاتيح الغيب ، ط١ ، مصر : المطبعة الخيرية ، ١٣٠٨هـ.
٨٨. القوني ، مصطفى زكي : المدخل السلوكي لدراسة اللغة في ضوء المدارس والاتجاهات الحديثة في عالم اللغة ، الكويت ، حوليات كلية الآداب ، الحولية العاشرة، ١٩٨٩.
٨٩. كانت ، عمانؤيل : نقد العقل المحض ، ت: موسى وهبة ، بيروت : مركز الانماء القومي ، ب.ت.
٩٠. كرستيفا ، جوليا : علم النص ، ت: فريد الزاهي ، مراجعة : عبد الجليل ناظم ، ط١ ، المغرب : دار توبقال للنشر ، ١٩٩٢.
٩١. كريسون ، اندريه : برغسون حياته وفلسفته ، ت: بنية صفر ، ط١ ، بيروت : منشورات عويدات ، ١٩٦٢.

٩٢. كريم ، س.ن. ، هنا بدأ التاريخ . أصول الأصالة في حضارة وادي الرافدين ، ت: ناجية المراني، الموسوعة الصغيرة (٧٧) ، بغداد : دار الجاحظ للنشر ، ١٩٨٠.
٩٣. الكعبي ، فاضل عباس : المداخل التربوية ومرتكزات التجانس المعرفي في ثقافة الأطفال، ط١ ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩١.
٩٤. الكندي : رسائل الكندي الفلسفية ، ت: محمد عبد الهادي أبو ريدة ، القاهرة ، دار الفكر العربي ، ١٩٥٠.
٩٥. كروتشه، بنتدو : علم الجمال ، عربه: نزيه الحكيم ، الأردن: المطبعة الهاشمية ، ١٣٨٣هـ-١٩٦٣م.
٩٦. كندراتوف،أ. : الأصوات والإشارات ، ت: شوقي جلال ، ط١ ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢.
٩٧. كوربان ، هنري : تاريخ الفلسفة الإسلامية منذ الينابيع حتى وفاة ابن رشد ١١٩٨، بيروت : منشورات عويدات ،ب.ت.
٩٨. لاجوس ، أجري : فن كتابة المسرحية ، ت: دريني خشبة ، مصر : مكتبة نهضة مصر، ١٩٨٢.
٩٩. لاينز ، جون : اللغة والمعنى والسياق ، ت: عباس صادق ، بغداد دار الشؤون الثقافية العامة ،١٩٧٨.
١٠٠. لحمداني ، حميد : بنية النص الروائي في منظور النقد الأدبي ، ط١ ، بيروت – الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر ، ١٩٩١.
١٠١. ـــــ : بنية النص السردي ، ط٢ ، بيروت : المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٣.
١٠٢. لوتمان ، يوري: مشكلة المكان الفني ، ت: سيزا قاسم دراز ، ضمن كتاب جماليات المكان : مجموعة من مؤلفين ، ط٢، الدار البيضاء : عيون المقالات ، ١٩٨٨.
١٠٣. ـــــــ: تحليل النص الأدبي ، ت: محمد أحمد فتوح ، مصر : دار المعارف،١٩٩٥.
١٠٤. لوكاتش ، جورج : نظرية الرواية ، ت: الحسين سحبان ، المغرب-الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة، ١٩٨٨.
١٠٥. مجمع اللغة العربية في القاهرة : المعجم الوسيط ، بيروت : دار أحياء التراث العربي ، د.ت .
١٠٦. محمد ، محمد رفقي: سيكولوجية اللغة والتنمية اللغوية لطفل الرياض ، ط١ ، الكويت: مطبعة فيصل ، ١٩٨٧.
١٠٧. محمد ، علي عبد المعطي : قضايا الفلسفة العامة ومباحثها ، القاهرة : دار المعرفة الجامعية في الإسكندرية ، ١٩٨٣.
١٠٨. ـــــــ : تيارات فلسفية معاصرة ، مصر-الإسكندرية : دار المعرفة الجامعية ، ١٩٨٤.
١٠٩. مرتاض ، عبد الملك : في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد (٢٤٠)، ط١ ، الكويت ، ١٩٩٨.
١١٠. ـــــــ : القصة الجزائرية ، ط١ ، الجزائر : المؤسسة الوطنية للكتاب، ١٩٩٠.
١١١. المرزوقي ، سمير وجميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة (تحليلاً وتطبيقاً) ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦.
١١٢. مرعي ، توفيق وعيسى حمد أبو شيحة : أساليب تدريس العلوم الاجتماعية ، عمان : جامعة القدس المفتوحة ، ١٩٩٦.
١١٣. مسعود ، جبران ، رائد الطلاب ،ط١، بيروت: دار العلم للملايين ، ١٩٦٧، ص٨٤٩.
١١٤. مطر ،أميرة حلمي: في فلسفة الجمال من أفلاطون على سارتر ، القاهرة : دار الثقافة للطباعة والنشر ، ١٩٧٤

١١٥. ـــــــــ : مقدمة في علم الجمال ، القاهرة : دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع ، ١٩٧٦.
١١٦. معوض ، خليل : سيكولوجية النمو-الطفولة والمراهقة ، ط٢ ، الإسكندرية : دار الفكر الجامعي، ١٩٨٣.
١١٧. ميرهوف ، هانز : الزمن في الأدب ،ت: أسعد مرزوق ، القاهرة : مؤسسة سجل العرب ، ١٩٧٢.
١١٨. النصير ، ياسين : الرواية والمكان ، الموسوعة الصغيرة ١٩٥ ، بغداد ، دار الجاحظ للنشر ، ١٩٨٦.
١١٩. ـــــــــ : دلالة المكان في قصص الأطفال ، ط١ ، بغداد : دار ثقافة الأطفال، ١٩٨٥.
١٢٠. ـــــــــ : الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي ، ط١ ، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٣.
١٢١. نظيف، محمد : ماهي السيمولوجيا ، ط١ ، المغرب: أفريقيا الشرق الأوسط، ١٩٩٤.
١٢٢. هرمز ، صباح حنا : سيكولوجية لغة الأطفال ، ط١ ، بغداد : دار الحرية للطباعة، ١٩٩٠.
١٢٣. هلسا ، غالب ومحمد برادة وآخرون : الرواية العربية واقع وآفاق ، بيروت : دار ابن رشد للطباعة والنشر ، ١٩٨١.
١٢٤. الهيتي ، هادي نعمان : أدب الأطفال فلسفته ، فنونه ، وسائطه ، بغداد : دار الحرية للطباعة.، ١٩٧٨.
١٢٥. هويسمان ، دني : علم الجمال ت: ظافر محسن ، ط٤ ، بيروت : منشورات عويدات،١٩٨٣.
١٢٦. وارد ، زورت بي.جي.: نظرية بياجه في الارتقاء المعرفي ، ت: فاضل محسن الأزيرجاوي وسعد قاسم الأسدي وصالح مهدي حميد ، مراجعة ، موفق الحمداني، ط١، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٠.
١٢٧. وهبة ، مجدي وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، ط١، بيروت : مكتبة لبنان ، ١٩٧٩.
١٢٨. الياس ، ماري وحنان قصاب حسن : المعجم المسرحي ، ط١ ، بيروت ، مكتبة لبنان ، ١٩٩٧.
١٢٩. يحيى ، حسب الله : مقدمة في مسرح الأطفال ، ط١ ، بغداد : دار ثقافة الأطفال ، سلسلة دراسات ، ١٩٨٥.
١٣٠. اليسوعي ، لويس معلوف ، المنجد في اللغة والأدب والعلوم ، بيروت: المطبعة الكاثوليكية ، ١٩٦٠.
١٣١. يقطين ، سعيد : انفتاح النص الروائي ، ط١ ، بيروت : المركز الثقافي العربي ، ١٩٨٩.
١٣٢. ـــــــــ: قال الراوي ، ط١ ، بيروت-الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٧.
١٣٣. ـــــــ : تحليل الخطاب الروائي (الزمن-السرد-التبئير) ، بيروت-الدار البيضاء: منشورات المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٨.
١٣٤. يوسف ، جمعة سيد : سيكولوجية اللغة والمرض العقلي ، عالم المعرفة (١٤٥) ، الكويت ، ١٩٩٠.
١٣٥. ×××××× ، الموسوعة الفلسفية العربية ، ط١ ، بيروت : معهد الإنماء العربي ، ١٩٨٦.

- المجلات والصحف :

١٣٦. إبراهيم ، عبد الله ، التشكل المعرفي ،ثنائية الذات/الآخر "إشكالية المصطلح النقدي ، الخطاب والنص" ، مجلة آفاق عربية ، العدد (٣) ، بغداد ، السنة (١٨) ، ١٩٩٣.
١٣٧. أبو شنة ، عادل : مميزات أدب الأطفال ، مجلة الكاتب ، العدد (٦) لسنة ١٩٧٥ ، القاهرة.

١٣٨. الآلوسي ، حسام الدين : الزمن في الفكر الديني والفلسفي القديم ، مجلة عالم الفكر ، المجلد الثامن ، العدد(٢) ، وزارة الإعلام ، الكويت ، ١٩٧٧.
١٣٩. باختين ، ميخائيل :الأدب الملحمي والرواية ، ت: جميل نصيف ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد (٢) لسنة ، ١٩٨٩.
١٤٠. ـــــــ : أشكال الزمان والمكان في الرواية ، ت: يوسف الحلاق ، ط١ ، دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٩٠.
١٤١. ثامر ، فاضل ، النص بوصفه إشكالية راهنة في النقد الحديث ، مجلة الأقلام ، العدد ٣-٤، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، السنة ٢٧ آذار-نيسان ، ١٩٩٢.
١٤٢. جاسم ، مجيد حميد ، جومسكي عالماً وإنساناً ، مجلة آفاق عربية ، العدد (٥-٦)، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة ، السنة ٢٣ ، ١٩٩٨.
١٤٣. الجيار ، مدحت : جماليات المكان في مسرح صلاح عبد الصبور ، مجلة ألف ، العدد(٦) ، القاهرة ، ١٩٨٦.
١٤٤. سيد ، غنيم ، الفكر واللغة عند الطفل ، مجلة عالم الفكر ، العدد الأول ، المجدل الثاني، الكويت ، ١٩٧١،
١٤٥. الشرقاوي ، محمد أنور ، التعلم والشخصية ، مجلة عالم الفكر ، العدد (٢) ، المجلد (١٣)، الكويت ، وزارة الأعلام ، ١٩٨٢.
١٤٦. شربيط ، أحمد شربيط : الفضاء المصطلح والإشكاليات الجمالية ، مجلة المدى ، العدد (٦) ، دمشق ، ١٩٩٤.
١٤٧. صفدي ، مطاع: نظرية الدلالة وتطبيقاتها ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، آذار ، بيروت ، ١٩٨٢.
١٤٨. عبد الوهاب ، محمود ، الحوار في الخطاب المسرحي ، مجلة الموقف الثقافي ، العدد (١٠) ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٧.
١٤٩. عبده ، داود : التقدير وظاهر اللفظ ، مجلة الفكر العربي ، العدد (٨-٩) ، بيروت : معهد الإنماء العربي ، ١٩٧٩.
١٥٠. عثمان ، اعتدال ، جماليات المكان ، مجلة الأقلام ، العدد (٢) ، شباط ، السنة الحادية والعشرون، ١٩٨٦.
١٥١. علي ، عواد : سيمياء الدلالة قراء في مدخل بارت السيميائي ، مجلة أفكار ، عمان ، ١٩٩٤.
١٥٢. عيسى ، محمد رفقي : استراتيجيات فهم التركيب اللغوي عند الأطفال وعلاقاتها بالقدرات العقلية ، المجلة العربية للبحوث التربوية ، المجلد الثامن ، العدد الأول ، تونس، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ١٩٨٨.
١٥٣. غونشتاين ، جان بول : الحيز المكاني الروائي ، مجلة الآداب الأجنبية ، العدد (١٧)، دمشق ، ١٩٩٢.
١٥٤. قاسم ، سيزا : القارئ والنص من السيميولوجيا إلى الهيرمنيوطيقيا ، مجلة عالم الفكر، الكويت ، المجلد الثالث–الرابع ، ١٩٩٥.
١٥٥. كايلان ، روبرت .ت : الأرض البيان _أليوت ، ت: يوسف اليوسف ، مجلة الآداب الأجنبية ، العدد (٤)، دمشق ، ١٩٧٥.
١٥٦. لحمداني ، حميد ، فضاء الحكي بين النظرية والتطبيق ، مجلة دراسات سيميائية أدبية ، العدد (٣) ،المغرب ، ١٩٨٦. غونشتاين ، جان بول : الحيز المكاني الروائي ، مجلة الآداب الأجنبية ، العدد (١٧) ، دمشق ، ١٩٩٢.
١٥٧. هال ، إدوارد ، البروكسيما أو علم المكان ، مجلة العرب والفكر العالمي ، ت: بسام بركة ، ع(٢) ، بيروت ، ربيع ١٩٨٨.
١٥٨. ويليم .ت.نون : الأدب الحديث والإحساس بالزمن ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد(٢)، بغداد ، ١٩٨٨.

الرسائل والأطاريح :

١٥٩. الدرّة ، أحمد رشيد : السردية في النقد الروائي العراقي من ١٩٨٥-١٩٩٦ ، رسالة ماجستير (غير منشورة) جامعة بغداد-كلية التربية للبنات، ١٩٩٧.

النصوص المسرحية:

١٦٠. الأنباري ، صباح : مسرحية عندما يرقص الأطفال ، مسحوبة من مجلة مسرحيون على موقع مسرحيون من الانترنت ،المؤسسة العامة للإذاعة والتلفزيون والسينما ، ١٩٩٦.
١٦١. حسن ، صلاح ، مسرحية إيتانا والنسر ، مسحوبة من مجلة مسرحيون على موقع مسرحيون من الانترنت ، المؤسسة العامة للإذاعة والتلفزيون والسينما، ٢٠٠٠.
١٦٢. العبيدي ، سعدون : مسرحية زهرة الأقحوان ، مكتوبة على الآلة الطابعة ، بغداد : المؤسسة العامة للإذاعة والتلفزيون والسينما ، ١٩٧٥.
١٦٣. مسلم ، مقداد ، مسرحية نشيط والعناصر الأربعة ، مسحوبة من موقع مسرحيون من الانترنت دائرة السينما والمسرح العراقية ، ١٩٩٥.
١٦٤. محمد ، قاسم : مسرحية طير السعد ، بغداد ، مكتوبة على الآلة الطابعة ، مجلة المسرح والسينما ، العدد (١)، السنة الأولى ، تشرين الثاني ، ١٩٧٠.
١٦٥. ـــــ : الصبي الخشبي ، بغداد : مطبوعة على الآلة الطابعة ، المؤسسة العامة للإذاعة والتلفزيون والسينما ، ١٩٧٢.
١٦٦. ـــــ : رسالة الطير ، بغداد : مخطوطة بخط اليد ، المؤسسة العامة للإذاعة والتلفزيون والسينما ، ١٩٨٤.

المصادر الأجنبية:

١٦٧. Coper, Jaund, Measurement and Analysis, New York ,٥th ed Helt Rinehart and Winston, ١٦٩٣.
١٦٨. Encyclopedia Britannica, children culture, Vol.٤ London, ١٩٧٣.
١٦٩. Freud, civilization is content, the Major work of S. Freud m Chicago William Benton, publisher Britain.
١٧٠. Holstilobe, R., content Samurais, hand Book with supplication of the study intimation crisis, ١٩٦٣, in Richard Budded content analysis of communication, New York, Macmillan, ١٩٠٧.

١٧١. Scott, William and Wertheimer. Introduction to psychological research . New: wisely

النتائــج ومناقشتها

تكونت نصوص مسرح الطفل من جملة كلمات لها ارتباط بأشياء محيطة بالطفل ليؤسس علاقة ارتباطية فيما بينهما فهو يمتص المعاني والدلالات من خلال سياقات المفردات ومطابقتها مع توقعاته الخاصة وكان هذا واضحاً في جميع عينات البحث.

٧. احتوت العينات المحللة على التعابير والمفردات اللغوية التي لها تماس مباشر في تجسيد الفضاء (السجن ، الغابة ، القفص ، المحكمة ، السماء ، الأرض ، بيت العم نشيط ، الكوخ الصغير ، الريف ، الحفرة ، الحلم ، المدينة ..الخ) .
٨. اقتربت اللغة في العينات من أسلوب اللغة الشاعرية والغنائية كاشفة عن قيم ومعانٍ ودلالات جمالية اقتربت من الواقع الطفولي.
٩. أتاحت لغة العينات سمطقة الفضاء وجعلته علامة لغوية إرشادية لأن اللغة نظام إشاري ودلالي وحامل لمنظومة قيمية.
١٠. حققت مواصفات لغة العينات تلاؤماً مع معايير الطفولة وحققت الانتماء لذهنية الطفل ومكوناتها الرئيسة .
١١. شكلت اللغة اللفظية في العينات وجود الفضاء بالمعنى التمثيلي المتصور. وشكلت عباراتها الباعث على التذوق الجمالي وتحسس الفضاء وتلمس دلالاته فهي متوالية من الدلائل اللغوية وعن طريقها تتكون سائر الأنظمة الدلالية.
١٢. أفرز البناء الفني المتسلسل لعناصر النصوص المحللة بنية خفية لا مرئية ذات طابع كلي تحتكم بهذه العناصر وكشفت عن اللامرئي الذي يتجلى للمتلقي ظاهرياً من خلال صفاته الديناميكية .
١٣. أوحت وفرة الأفضية التي تبدأ فيها الأحداث وتكراراتها في العينات بالشكل الدائري للحدث والفضاء فيما بعد وهي موظفة لرؤية الشخصيات سواءاً كانت من البشر أم من الحيوانات المؤنسنة.
١٤. أثبتت العينات مغادرتها للأفكار السائدة والمطروحة إلى أفكار معاصرة وبأفضية جديدة تتلاءم والواقع الطفولي المعاصر.
١٥. تجسد الفضاء في لغة النصوص المحللة عبر مستويات عدة شعرية ، إحالية ، حلمية، دلالية، وثائقية مما أدى إلى تنويع مستويات الفضاء وإغنائها دلالياً.
١٦. كونت العناصر البنائية في العينات الأفضية المتداخلة والمتجاورة والمتضادة وفق صيغ تسطيحية تمتد بموازاة الحدث نتيجة لجدلية الأفضية وتعددها وفقاً لمسارات الحدث ، وحققت سمات ودلالات تلك الأفضية تبعاً لطبيعة الكائن الإنساني البنائية نظمت حركة وعلاقات العناصر بعضها ببعض. وأن الطابع البنائي للتكوين العام في العينات المحللة ، تشكل بفعل أداء العناصر المسرحية من خلال توزيعها على مساحة النص ومن خلال تحليل عناصر النص المسرحي في العينات المحللة يمكن التوصل إلى العلاقات الناشئة بين العناصر البنائية والفضاء وعلاقة الكائن لإنساني بالفضاء وعلاقة الفضاء به.
١٧. اعتمد مؤلفو ومعدو النصوص المحللة رؤية تنهض على مدركات ذهنية ذات طبيعة ملخصة تظهر صيغ كلية للفضاء وتبعد عنه الدلالات الفردية في التجسيد الواقعي للشريط اللغوي .
١٨. تجسد الزمان بالمكان في العينات أدى إلى نمو القوى النصية واندماجه باللغة لينبجس الحدث في بنية محكمة من التضافر والتشرب والاندماج في اللغة ويتسرب إلى البنية الذهنية للمتلقي ليتفجر في نشاطه التخيلي الفني ، وأصبحت كل دلالة معياراً أو مقياساً لإدراك الدلالة الأخرى.

١٩. تميزت أفضية العينات بانتقالها من أدوارها الثانوية بوصفها وعاء يحتوي الشخصيات والديكور وخلفية الأحداث إلى كونها قوة نصية فعالة تسهم مع القوى النصية في تأمين وتوفير بنية متماسكة للنص.
٢٠. جنحت العينات إلى الفضاء بأنواعه واستثمرتها بدرجات متباينة .
٢١. تدرجت أهمية أنواع الأفضية حسب أهميتها :
أ. الفضاء النفسي والاجتماعي .

ب. الفضاء الواقعي .

جـ. الفضاء الحلمي.

٢٢. صورت العينات البناء الفني المتسلسل لعناصر النص المسرحي المكونة للفضاء كنوع من الدلالات.
٢٣. استمدت الدلالة في النصوص المحللة مادتها من الألفاظ اللغوية لنقل المعنى الظاهر والضمني حيث تنبني المعاني من الألفاظ اللغوية ومن معاني الألفاظ تشتق الدلالات .
٢٤. انطلقت الدلالة في النصوص المحللة من خاصية النص اللغوية والتركيبية لعناصره الإنشائية وبنائيته التي يخلقها التعالق بين العناصر التي توحي بالمستويات الفضائية والنفسية في النص ، وشكل إدراكها نوعاً من الدلالات .
٢٥. استندت آلية اشتغال المنتج الدلالي للفضاء في النصوص المحللة على أسس عناصر النص المسرحي لتدلو بسلسلة من المقترحات الذهنية الخاصة بدلالات الفضاء وخلقت علائقية جديدة من خلال كشف رموز وعلامات ومقاصد النص والبحث عما يجمع بين تلك العلاقات وكشف المغزى والمقصد التي يكمن خلفها بقصد تحقيق حالة متكاملة ذات أبعاد تصويرية ذهنية وجمالية وهو ما هدفت إليه دلالات الفضاء.
٢٦. كشفت أفضية العينات عن أشكال وأساليب تعبيرية وبمستويات متنوعة ومغيبة لرؤيا العالم في الفضاء الاجتماعي ، طرحت دلالات شفت عن قيم القوى الفاعلة دلالاتها الاجتماعية والثقافية والأيديولوجية .
٢٧. كشفت أنواع الأفضية في النصوص المحللة عن دلالات معادية (كالانغلاق ، والضيق، والمحدودية وعدم الألفة والطمأنينة ، وفقدان الأمن ، الإقامة الجبرية ..الخ) وأخرى متآلفة (كالانفتاح ، والتماهي ، والتلاشي ، والتواصل ، والديمومة والخصوبة ، والحياة الجديدة ، والولادات ، والاستمرارية ..الخ) .
٢٨. كشفت نصوص مسرح الطفل عن وعي حاد بالفضاء كعامل بنيوي ودلالي ، الأمر الذي دفع بها إلى فضاء المحتمل والممكن والمتحول حيث تتحول دلالات السكن الواحد كما في مسرحية (إيتانا والنسر) (الحفرة) من مكان لا معنى له إلى مكان يطرح دلالات الحياة والولادات الجديدة والخصب والنماء والأمان حينما تضع الأفعى صغارها فيها ومن ثم تتحول إلى دلالات الموت وعامل تهديم وفناء وتدمير. وكذلك في مسرحية (زهرة الأقحوان) حيث يتحول فضاء المزرعة المعطاء إلى عامل هدم وتدمير حينما يداهم النحلة (شرير) زهرة الأقحوانة ويبث سمومه في جسدها الطري.
٢٩. حازت بعض الأفضية في نصوص مسرح الطفل كالغابة ، السماء ، بيت العم نشيط، الحفرة على تمركز النص بامتياز .
٣٠. كشف تكرار عدد من الأفضية عن دلالات التشكيل النصي لنصوص مسرح الطفل وهو التكرار المختلف الذاتي/الداخلي الذي يفترض تكرار الظاهرة الفضائية في سياقات متعددة مع تحميلها أصداء دلالية كفضاء السماء المتكرر بصيغ مختلفة والحامل لعدة دلالات متنوعة جسدت الحالات النفسية للطيور في مسرحية طير السعد.

وهو ما أنفرد به نص (رسالة الطير) ، فالطيور لا تعرف ذاتها حق المعرفة إلا في فضاء الطيران ، فما تعرفه الطيور هي الأشياء والعادات اليومية من نزاع وتملك ومنافسة على حاجات زائلة قديمة . ففي بداية النص حيث الأخ يصارع أخاه ليستحوذ على أمرأته ، أما في فضاء الطيران فأن الطيور تصبح موضع اختيار أمام قدراتها وقواها البنية والنفسية متخلية عن مطامعها الدنيوية وعن مجمل مشاغل الحياة والبحث عما هو مطلق وروحي .

٣١. انتظمت الأمكنة في الفضاء وفق آليات محددة نتيجة التفاعل والتداخل بين المستويين العميق والسطحي لتشكل مكوناً من مكونات التفكير والتواصل وإنتاج الدلالة.
٣٢. امتلكت الثنائيات المتقابلة (الارتفاع/الانخفاض) (الحياة/الموت) (الأعلى/الأسفل) (الداخل/الخارج) وهي النسق العام الذي يحدد جغرافية وهيأة وطبيعة الفضاء في المسرحيات المحللة القدرة على التوليد والتفريع ، وانبثقت أهميتها من انتظام الفضاء في نصوص مسرح الطفل وفق تقاطبات رئيسة وثانوية مشحونة بحمولة سيميائية ودلالية وأيديولوجية قادرة على إنتاج الدلالات المتضادة التي تدل على مستويات الفضاء المتعددة جغرافياً وطوبوغرافياً من حيث الألفة والعدائية حيث تتحول دلالات الحيز الفضائي إلى دلالات منافية والتحول هنا هو تحول موصلاً من حالة إلى أخرى، كما أضفت دينامية على نصوص مسرح الأطفال ومنحتها أدوارها وأبعادها البنيوية والدلالية .
٣٣. تأرجحت الأفضية في النصوص المحللة بين السلب والإيجاب على المستوى الدلالي فطرحت دلالات الألفة الإنسانية وحب التعاون والإخلاص في العمل ومن جهة أخرى راحت تتحول إلى أمكنة معادية مليئة بالمسوخ والأشرار الذين سعوا إلى تدميرها وتعكير صفو أجواءها. كما في مسرحية (زهرة الأقحوان) ومسرحية (طير السعد) ومسرحية (إيتانا والنسر) .
٣٤. تفتح أفضية النصوص المحللة على دلالات متعددة طاقة حيوية ، رمز إخصاب ونقطة تلاقي السماء بالأرض وجسدت الفضاء المانح المعطاء الذي بث دلالات العطاء والتفاني ، كالانفتاح الفضائي بين كائنات أرض المزرعة وكائنات السماء مجسدة التبادل المنفعي في مسرحية زهرة الأقحوان.
٣٥. كشف تداخل الأمكنة كالشارع والمدن والمحكمة والمستشفى في مسرحية (زهرة الأقحوان) والحفرة والجبل في مسرحية (إيتانا والنسر) والسماء والأرض في مسرحية (طير السعد) والغابة والدهاليز في مسرحية (عندما يرقص الأطفال) والسيرك والمسرح والبيت في مسرحية (نشيط والعناصر الأربعة) عن دلالات الفاعلية والحيوية والانتقال من السكون إلى عالم من الدينامية والحركة والإيقاع السريع مما أدى إلى تنوع الأفضية التي أوحت بدلالات التفكك والتنافر أكثر من دلالات التآلف والانسجام بسبب طبيعة النص العدائية .
٣٦. تأسست الأفضية في النصوص المحللة وفق التقاطبات الضدية لتكشف عن مستوى أسرار النص البنيوية والدلالية والرمزية وهي ثنائيات قابلة للتفريع والاستيلاد وبث دلالات النمو والتجدد والمواصلة.
٣٧. كشفت الأنساق المكانية في العينات عن دلالة شفافية الرموز المستخدمة وأنتج تراكب الأمكنة الصغيرة والكبيرة فضاءاً واسعاً امتلك دلالات الاتساع والانفتاح.
٣٨. جسدت الورود والنباتات الخضراء وظلال الأشجار والغابات دلالات الجمال والسمو والرفعة وبعث المسرة في قلوب الناظرين .
٣٩. كشفت بعض الأفضية الضيقة كالمحكمة والمستشفى والسجن في مسرحية (زهرة الأقحوان) والحفرة في مسرحية (إيتانا والنسر) والمعبد في مسرحية (عندما يرقص الأطفال) عن دلالات الانغلاق والمحدودية التي عبرت عن المواجهة الحتمية بين الخير والشر .

٤٠. كشف تنوع الأمكنة واختلافاتها في النصوص المحللة عن أفضية زجت بالبنى المكانية لتثري وتغتني بالدلالات المكانية فتتوالى وتتابع الأمكنة على الشريط اللغوي وفق آلية التجاور التي كشفت عن مساحة فضائية شاسعة طرحت دلالات الانفتاح والاتساع واللانهائية.
٤١. كشفت أفضية العينات كـ(الغابة ، المزرعة ، الريف ، بيت العم نشيط) بصورتها الجمعية عن فضاء بيئة اجتماعية تتصاهر في تكوينها الكائنات المختلفة وتآلف هذه الكائنات المختلفة أعطى دلالة الحياة ضمن مناخ البيت الواحد ، وكذلك منح القدرة على النطق وعقلنة وأنسنة حيوات غير بشرية (الطيور ، النباتات ، الحيوانات ، عناصر الوجود) دلل على التآخي والترابط وبذر الخير والحفاظ على الأمن والحاجة إلى الاحتفاظ بالكيان المكاني الاجتماعي ومعاقبة الأشرار.
٤٢. كشفت أفضية الحلم (في مسرحيتي رسالة الطير ونشيط والعناصر الأربعة) عن دلالات الألم والحالات النفسية وحالات الهروب من حالة إلى أخرى أفضل في حالة التأزم والانشداد وعلى الهذيان وزج المكبوت والمسكوت عنه وتفجير الرغبات المدفونة في قيعان الذات لدى الشخصيات وتعويم اللاشعور وما يموج به من هذيانات واستيهامات.

حيث يبدو نص(رسالة الطير) في مساره ذا طبيعة دائرية فهو من الذات إلى الذات ، مما جعل للحبكة مسار دائري . فالأحداث لا تتعدى فضاء الذات رغم ورود دلالاتٍ جغرافية ، مثل الشواهق الثمانية وأفعال الطيران والهبوط ، غير أن كل ذلك ينتهي بكونه حلم فلا تجد الطيور غير المكان الذي ظهرت فيه ، إلا أنه أخذ شكلاً آخر بفضل التحليق في فضاء الذات. وكذلك العناصر الأربعة في مسرحية (العم نشيط) فهي تحلق في فضاء أحلامها وتتمتم بكلمات تطلقها أفواهم وتزج بها ذواتهم المتلهفة لعودة العم نشيط.

٤٣. استند مؤلفو ومعدو نصوص مسرح الطفل على طاقة اللغة في إغناء المشاهد الفيزيائية بأنسنة المكان استناداً إلى آلية الاستعارة التي منحتها بعدها الميتافيزيقي .
٤٤. جسد فضاء السحر دلالات عالم خيالي يقترب من عالم الطفولة وإكسابهم المعرفة عن طريق الكائنات اللاإنسانية المؤنسنة كما في مسرحية (عندما يرقص الأطفال) .
٤٥. أدى اتساع أفضية العينات وإكسائها بالحركة وتشابك العلاقات وتداخلها وانتظام ظهورها داخل بنية النص إلى تطور طبيعتها الدائرية بحركتها بين المرسل والمتلقي وهي طريقة تمرير مهمة لكشف العلاقات داخل النص وبالتالي كشف الفضاء والإمساك بما يوحي به من دلالات تسم الفضاء بطبيعة دائرية جمالية يرتد مساره ما بين عناصر تكوين النص.
٤٦. يعمل توظيف الأساطير في نصوص مسرح الطفل على فتح آفاق جديدة لتفتح ذهنية الطفل وتمنحه كينونة أخرى من فضاءات متخيلة تتوالد عبر الحوارات قوى احتمالية وعلاقات متشابكة تضاعف مديات التعبير والتخيل الدلالي الذي تحققه تقنية العناصر الفنية التي تسهم في إعادة إنتاجها ومستويات القراءة والراهنية التي ينتجها النص وعلاقته المباشرة بالمتلقي. كما في مسرحيتي (عندما يرقص الأطفال) و (إيتانا والنسر).

الاستنتاجات:

توصلت الباحثة إلى جملة من الاستنتاجات وهي كالآتي:

١. استجاب الفضاء لنسق من التشفير ، مما يتيح للمتلقي تأويلها واستنطاقها ضمن سياقاتها الرمزية .
٢. تداخل الأفضية في العينات أدى إلى تداخل وافتراض المعاني والقراءات التي يحملها النص المسرحي.
٣. اعتمد مؤلفو ومعدو نصوص مسرح الطفل في تأليفهم وأعدادهم على الانفتاح والتداخل نحو العام ليشمل على معانٍ ودلالات عديدة.
٤. امتلكت أفضية نصوص مسرح الطفل دلالات خاصة نشطت الترقب والتوقع.

التوصيات:

في ضوء النتائج والاستنتاجات التي تم التوصل إليها توصي الباحثة بالآتي:

١. إمكانية أغناء الدروس التنظيرية والتطبيقية في كليات ومعاهد الفنون الجميلة وخاصة الدروس المتعلقة بمسرح الطفل بما يرسخ توسيع الطروحات التي تعني بمسرح الطفل.
٢. استحداث كادر مسرحي خاص يتكون من بعض أعضاء الهيئة التدريسية ممن يمتلكون خبرة في مجال مسرح الطفل في كليات ومعاهد الفنون الجميلة ، يقوم بالإشراف والتقويم لنصوص مسرح الطفل وبيان مدى صلاحيتها.
٣. إقامة مهرجان سنوي في كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل يقدم فيه الفعاليات والأنشطة المتعلقة بمجال مسرح الطفل من نصوص أو عروض مسرحية.
٤. استحداث قسم يختص بأدب ومسرح الطفل في كليات ومعاهد الفنون الجملية .

المقترحات:

تقترح الباحثة إجراء الدراسات الآتية:

١. دراسة دلالات الفضاء في عروض مسرح الطفل.
٢. جماليات التلقي في نصوص مسرح الطفل.
٣. دراسة دلالات الفضاء في العرض المسرحي العراقي.

ملحق رقم (١)

نصوص مسرح الطفل المؤلفة أو المعدة من قبل مخرجون عراقيون للمدة الزمنية الممتدة من ١٩٧٥- ٢٠٠٠ والتي تمثل مجتمع البحث•

ت	النص المسرحي	التأليف أو الأعداد	السنة
١	زهرة الأقحوان	سعدون العبيدي	١٩٧٥
٢	جيش الربيع	أعداد: سليم الجزائري	١٩٧٦
٣	الكنطرة	طه سالم	١٩٧٧
٤	أبنة الحائك	سليم الجزائري	١٩٧٧
٥	النجمة البرتقالية	غازي مجدي	١٩٧٨
٦	بدر البدور وحروف النور	رؤوف مسعد بسطا	١٩٧٩
٧	سر الكنز	قاسم محمد	١٩٧٩
٨	البنجرة الصغيرة	فائق الحكيم	١٩٨٠
٩	رحلة الصغير في سفرة المصير	قاسم محمد	١٩٨١
١٠	رسالة الطير	قاسم محمد	١٩٨٤
١١	المزمار السحري	طه سالم	١٩٨٤
١٢	قنديل علاء	سليم الجزائري	١٩٨٦
١٣	الأميرة والنرجس	فاضل صبار	١٩٨٧
١٤	نور والساحر	سعدون العبيدي	١٩٨٨
١٥	يحكى أن ..أن وكيف	سليم الجزائري	١٩٨٨
١٦	مملكة النحل	جبار صبري العطية	١٩٨٩
١٧	الكنز	سليم الجزائري	١٩٩١

ت	النص المسرحي	التأليف أو الأعداد	السنة
١٨	الطائر الناري	فتحي زين العابدين	١٩٩٤
١٩	بهلول وشيبوب	سليم الجزائري	١٩٩٤
٢٠	أنا وجدي والدمى	عواطف نعيم	١٩٩٥
٢١	نشيط والعناصر الأربعة	مقداد مسلم	١٩٩٥
٢٢	الطنبوري وحذاءه	مقداد مسلم	١٩٩٥

• صيغ الجدول بالاعتماد على مجلة آفاق عربية العدد(١-٢) كانون ثان-شباط بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ،السنة السابعة والعشرون ،٢٠٠٢،ص٧٦ ، وعلى كتاب أرقام ودلالات الصادر من قبل هيئة السينما والمسرح ،١٩٩٦ ، وعلى ما سحبته الباحثة من مقالات وكتب وبحوث من الانترنت وعلى الموقع مسرحيون.

٢٣	عندما يرقص الأطفال	صباح الأنباري	١٩٩٦
٢٤	كنز من الملح	عواطف نعيم	١٩٩٦
٢٥	إيتانا والنسر	صلاح حسن	٢٠٠٠
٢٦	إلى النهر أيها الأصدقاء	عباس منعثر	٢٠٠٠

ملحق رقم (٢)

عدد نصوص مسرح الطفل التي ألفها أو أعدها مخرجون عراقيون وللمدة الزمنية ١٩٧٥-٢٠٠٠.

ت	المؤلف أو المعد	عدد مسرحياته
١	قاسم محمد	٣
٢	سليم الجزائري	٦
٣	سعدون العبيدي	٢
٤	طه سالم	٢
٥	غازي مجدي	١
٦	رؤوف مسعد بسطا	١

٧	فتحي زين العابدين	١
٨	جبار صبري العطية	١
٩	فائق الحكيم	١
١٠	فاضل صبار	١
١١	صلاح حسن	١
١٢	عواطف نعيم	٢
١٣	صباح الأنباري	١
١٤	عباس منعثر	١
١٥	مقداد مسلم	٢
مجموع النصوص		٢٦

ملحق رقم (٣)

استمارة تحليل محتوى بصيغتها الأولية

جامعة بابل

كلية الفنون الجميلة

قسم التربية المسرحية

الدراسات العليا/الدكتوراه

م/ استطلاع آراء الخبراء

الأستاذ الفاضل..... المحترم

تقوم الباحثة بدراسة موضوع (دلالات الفضاء في دراما الطفل) والمجالات المرفقة تمثل مجالات الدراسة الآنفة الذكر بفقراتها المتعددة والتي حصلت عليها الباحثة من خلال دراسة استطلاعية أولية لموضوع البحث فضلاً عن إطلاعها على المصادر والمراجع ذات العلاقة بموضوع البحث.

ونظراً لما تعهده فيكم من خبرة ودراية علمية سديدة في هذا المجال ، ترجو إبداء آرائكم في محاورها لبيان مدى مناسبتها لقياس الظاهرة التي تخص البحث في إضافة وحذف وتعديل ما ترونه مناسباً وذلك بالتأشير أمام كل فقرة بالإشارة المناسبة فضلاً عن افتراضاتكم السديدة في هذا المجال.

تقبلوا فائق التقدير والاحترام

الباحثة

طالبة الدكتوراه

أمنة حبيب حمود المعموري

أسم الخبير:

الدرجة العلمية :

مكان العمل:

التوقيع :

التاريخ: / / ٢٠٠٥

١. المجال اللغوي والمعرفي والمفاهيمي في النص المسرحي

ت	الفقرات	تصلح	لا تصلح	التعديل المقترح
١.	الاستقراء العام للنص.			
٢.	اعتماد الثقافة العامة والخبرة المسرحية المتراكمة في عملية الإدراك.			
٣.	التأمل الذهني الطويل لبنية النص.			
٤.	الإلمام بتقنيات النص وعناصره الفنية .			
٥.	البحث وراء المعاني المحتملة في سياق حركتها الفاعلة مع مجريات النص.			
٦.	الاقتراب من روح النص للوصول إلى المضمون .			
٧.	التعامل مع لغة النص كرسالة لتجسيد شكلاً دلالياً لفضاء النص .			
٨.	استخراج الحكاية التي تدول حول المخلوقات البشرية والمؤنسنة ذات الخيال الواسع في تجسيد الدلالة الفضائية.			
٩.	تحديد التعابير اللغوية التي تجسد فضاء النص وما تحمله من دلالات مرتبطة بتخيلات ذهنية المتلقي .			
١٠.	تلمس الحقائق المعرفية التي تدور في فضاء النص.			
١١.	اعتماد النظام الرمزي في الكشف عن الدلالات.			
١٢.	فهم المعايير اللغوية.			
١٣.	استخدام القراءة الحسية الداخلية وإظهار الواقع.			
١٤.	الإحالة إلى قرائن الواقع لمعرفة معنى الدلالة.			
١٥.	كشف النظام الدلالي لفضاء النص.			
١٦.	الاستدلال على الفضاء عبر الرمز ومدلوله.			

١٧.	كشف الالتحام والترابط بين عناصر النص.			
١٨.	الربط بين لغة الكلمات في النص والصورة الذهنية لدى المتلقي.			
١٩.	استكشاف التراكبات الدلالية والفضائية والقراءات التي يحملها النص.			
٢٠.	استكشاف الأمكنة المتجاورة والمتضادة المكونة لفضاء النص			
٢١.	معرفة التداخل والتراكب على مستوى الحدث والشخصية.			
٢٢.	استخراج الأفضية الصغيرة المولدة المانحة			
٢٣.	وصف طوبوغرافية الفعل			
٢٤.	كشف القيم التركيبية بين الفضاء وعناصر بناء بنيته الفنية.			
٢٥.	تقدير وظائف الفضاء في علاقتها مع المكان والزمان والحدث والشخصية			
٢٦.	المزاوجة بين المدلول المجازي والمدلول الحقيقي في كشف دلالة الفضاء.			
٢٧.	تنشيط محفزات التأمل الاستدلالي.			
٢٨.	تناسق وحدة الدلالة مع الوظيفة الاتصالية.			
٢٩.	إثارة المدركات الحسية لاستفزاز المدركات الذهنية للاستدلال على الفضاء			
٣٠.	توظيف طاقة المخيلة التصويرية من خلال التعامل مع متفارقات الأفضية.			
٣١.	اكتساء الفضاء الطابع الرمزي من خلال تداخل مكوناته.			
٣٢.	وصف المظاهر			
٣٣.	القراءة الحسية الداخلية لكشف فضاء النص.			
٣٤.	معرفة وظائف البيئة التي تفرضها طبيعة الفضاء.			
٣٥.	اتساق عناصر النص للإيحاء بالعمق الفضائي ذو الدلالة الجمالية الواضحة.			
٣٦.	تفرد الدلالة بما توحي إليه داخل فضاء النص.			
٣٧.	مواءمة الدلالات مع مستويات إدراك الطفل.			
٣٨.	انتظام الأشكال والتعبيرات اللغوية في حقلها الدلالي.			
٣٩.	إدراك ذهني مباشر لخلق بعد يتجه نحو التفسير الدلالي للفضاء.			
٤٠.	إيجاد المفاهيم التي توحد لغة الدلالات بسلسلة بنائية بسبب تراكبها مع الدلالات الأخرى.			

٢. المجال الفضائي

أنواع الفضاء		تصلح	لا تصلح	التعديل المقترح
مفتوح	مغلق			
المزرعة	المحكمة			
الغابة	السجن			
المدينة	المستشفى			
الشارع	الغرفة			
السماء	الملاهي			
الأرض	الحانات			

الأنهار	المقهى			
الظلال	الشراك			
النباتات الخضراء	الحبائل			
الأفياء	الشبائك			
سهول	الجبل			
السحاب	الصمت			
الأمطار	الحفرة			
الرياح	السيرك			
الضباب	الأنفاق			
أشعة الشمس	التلال			
الغيوم	الدهاليز			
الريف	الزقاق			
البادية	النوافذ			
الصحراء	الأبواب			

٣. المجال الدلالي

الدلالات		**تصلح**	**لا تصلح**	**التعديل المقترح**
السلبية	**الإيجابية**			
الدمار	الألفة الإنسانية			
الموت	التعاون			
الخوف	الخير			
الذعر	الحب			
الاستغلال	الإخلاص			
التسلط	طاقة حيوية			
الظلم	رمز إخصاب			
سلب الحرية	ولادة			
الغربة	استمرارية			
الوحشة	التجدد			
هيمنة الأنا	النمو			
الأقدار	التواصل			
الشرور	الأمان			
الانتقام	الطمأنينة			
القلق	الجمال			
الطمع	السمو			
العقاب	الرفعة			
الشر	الحاجة للاحتفاظ بالكيان الاجتماعي			
التقيد	توطيد الصلة			

الحقد	الحرية				
الجشع	الانطلاق				
المكر	التآخي				
الحيلة	الترابط				
الرهبة	بذر الخير				
الضياع	معاقبة الأشرار				
التسلط	الحنين				
موت الزمان	الاحتماء				
المخادعة	الطيبة				
المخاتلة	حسن المعاملة				
المراوغة	الصدق				
الانغلاق	الرحابة				
الضيق	اللانهائية				
المحدودية	الاتساع				
اليأس	الانفتاح				
الإحباط	التأمل				
الفوضى	الإرادة				
السوء	السكينة				
العداء	الهدوء				

ملحق رقم (٥)

حساب نسبة الاتفاق بين الخبراء

ت	الخبراء / الفقرات	أستاذ د. عقيل مهدي يوسف	أستاذ د.فاضل خليل	أستاذ د. عبد عون عبد علي	أستاذ د. سمير شاكر عبدالله	أستاذ د. جلال جميل محمد	أستاذ مساعد د.هدى هاشم محمد	أستاذ مساعد د.عقيل مسلم جعفر	أستاذ مساعد د. حامد مخيف عباس	أستاذ مساعد د.عارف وحيد	نسبة الاتفاق%	الوسط الحسابي
١.	١	/	/	/	/	/	/	/	/	/	%١٠٠	/
٢.	٢	/	×	/	×	/	/	/	/	/	%٧٧.٧	×
٣.	٣	/	/	/	×	/	/	/	/	/	%٨٨.٨	/
٤.	٤	/	/	×	×	/	/	/	/	/	%٧٧.٧	/
٥.	٥	/	/	×	×	/	/	×	/	/	%٦٦.٦	×
٦.	٦	/	/	/	/	/	/	/	×	/	%٨٨.٨	×
٧.	٧	×	/	/	/	/	/	/	×	/	%٧٧.٦	×
٨.	٨	/	×	×	/	/	/	/	×	/	%٦٦.٦	/
٩.	٩	/	/	×	/	/	×	/	/	/	%٧٧.٦	/
١٠.	١٠	/	×	×	/	/	/	/	/	/	%٧٧.٧	/
١١.	١١	/	×	×	/	/	/	×	/	/	%٦٦.٦	×
١٢.	١٢	×	/	/	/	/	/	/	×	/	%٦٦.٦	×
١٣.	١٣	/	×	×	/	/	/	/	/	/	%٧٧.٧	/
١٤.	١٤	×	×	/	/	/	/	/	×	/	%٦٦.٦	×
١٥.	١٥	×	×	/	/	/	/	×	/	/	٦٦.٦	×
١٦.	١٦	/	/	/	/	/	/	/	×	/	%٨٨.٨	/
١٧.	١٧	/	/	/	/	/	/	/	×	/	%٨٨.٨	/
١٨.	١٨	/	×	/	/	/	/	/	/	/	%٨٨.٨	/
١٩.	١٩	/	/	×	/	/	/	/	/	/	%٨٨.٨	/
٢٠.	٢٠	/	/	/	/	/	/	/	/	/	%١٠٠	/
٢١.	٢١	×	/	/	/	/	/	/	/	/	%٨٨.٨	/
٢٢.	٢٢	/	×	/	/	/	×	/	/	/	%٧٧.٧	/
٢٣.	٢٣	×	/	×	/	/	/	/	/	/	%٧٧.٧	×
٢٤.	٢٤	/	×	×	/	×	/	/	/	/	%٦٦.٦	×
٢٥.	٢٥	×	/	/	/	/	×	/	/	/	%٧٧.٧	/
٢٦.	٢٦	×	/	/	/	/	/	/	/	/	%٨٨.٨	/
٢٧.	٢٧	×	/	/	/	/	×	/	/	/	%٧٧.٦	×
٢٨.	٢٨	/	/	/	/	/	/	/	/	/	%١٠٠	/
٢٩.	٢٩	/	×	/	/	/	/	/	/	/	%٨٨.٨	/
٣٠.	٣٠	×	×	/	/	/	/	/	/	/	%٧٧.٧	/
٣١.	٣١	×	/	/	/	/	/	/	/	/	%٨٨.٨	/
٣٢.	٣٢	/	×	/	/	/	/	/	×	/	%٧٧.٧	/
٣٣.	٣٣	×	×	/	/	/	/	/	/	/	%٧٧.٧	/
٣٤.	٣٤	/	/	/	/	/	/	/	/	/	%١٠٠	/
٣٥.	٣٥	×	/	/	/	/	/	/	/	/	%٨٨.٨	/
٣٦.	٣٦	/	/	/	/	/	/	/	/	/	%١٠٠	/
٣٧.	٣٧	×	×	/	/	/	/	/	/	/	%٧٧.٧	/
٣٨.	٣٨	×	/	/	/	/	/	/	/	/	%٨٨.٨	/
٣٩.	٣٩	/	/	/	/	/	/	/	/	/	%١٠٠	/
٤٠.	٤٠	/	×	/	/	/	/	/	/	/	%٨٨.٨	/
نسبة الاتفاق		%٦٠	%٥٧.٥	%٦٧	%١٠٠	%٩٧.٥	%٨٧.٥	%٩٥	%٨٠	%١٠٠	%٨٣.٩٩	
الوسط الحسابي											نسبة الاتفاق	

ملاحظة: استخدمت الباحثة معادلة كوبر لحساب نسبة الاتفاق بين الخبراء.

$$Pa = \frac{Ag}{Ag+Dg} \times$$

حيث أن Pa= نسبة الاتفاق

Ag= عدد مرات المتفقين

Dg= عدد مرات عدم الاتفاق

وباستخدام هذه المعادلة تبين أن نسبة الاتفاق = ٨٣.٩٩% بين الخبراء وذلك ما يسمى بالصدق الظاهري للأداة.

ملحق رقم (٦)

استمارة تحليل محتوى بصيغتها النهائية

الجانب اللغوي والمعرفي والمفاهيمي في النص المسرحي		الفضاء		الدلالات	
		مفتوح	مغلق	السلبية	الإيجابية
١.	الاستقراء العام للنص.	المزرعة الغابة المدينة الشارع السماء الأرض الأنهار الظلال النباتات الخضراء الأفياء سهول السحاب الأمطار الرياح الضباب أشعة الشمس الغيوم الريف البادية الصحراء	المحكمة السجن المستشفى الغرفة الملاهي الحانات المقهى الشراك الحبائل الشبائك الجبل الصمت الحفرة السيرك الأنفاق التلال الدهاليز الزقاق النوافذ الأبواب	الدمار الموت الخوف الذعر الاستغلال التسلط الظلم سلب الحرية الغربة الوحشة هيمنة الأنا الأقدار الشرور الانتقام القلق الطمع العقاب الشر التقيد الحقد الجشع المكر الحيلة الرهبة الضياع التسلط موت الزمان المخادعة المخاتلة المراوغة	الألفة الإنسانية التعاون الخير الحب الإخلاص طاقة حيوية رمز إخصاب ولادة استمرارية التجدد النمو التواصل الأمان الطمأنينة الجمال السمو الرفعة الاحتفاظ بالكيان الاجتماعي توطيد الصلة الحرية الانطلاق التآخي الترابط بذر الخير معاقبة الأشرار الحنين الاحتماء الطيبة حسن المعاملة الصدق
٢.	اعتماد الثقافة العامة والخبرة المسرحية المتراكمة في عملية الإدراك.				
٣.	التأمل الذهني الطويل لبنية النص.				
٤.	الإلمام بتقنيات النص وعناصره الفنية .				
٥.	البحث وراء المعاني المحتملة في سياق حركتها الفاعلة مع مجريات النص.				
٦.	الاقتراب من روح النص للوصول إلى المضمون .				
٧.	التعامل مع لغة النص كرسالة لتجسيد شكلاً دلالياً لفضاء النص .				
٨.	تحديد التعابير اللغوية التي تجسد فضاء النص وما تحمله من دلالات مرتبطة بتخيلات ذهنية المتلقي .				
٩.	تلمس الحقائق المعرفية التي تدور في فضاء النص.				
١٠.	اعتماد النظام الرمزي في الكشف عن الدلالات.				
١١.	فهم المعايير اللغوية.				
١٢.	استخدام القراءة الحسية الداخلية وإظهار الواقع.				

١٣.	الإحالة إلى قرائن الواقع لمعرفة معنى الدلالة.			الانغلاق الضيق المحدودية اليأس الإحباط الفوضى السوء الانحطاط	الرحابة اللانهائية الاتساع الانفتاح التأمل الإرادة السكينة الهدوء
١٤.	كشف النظام الدلالي لفضاء النص.				
١٥.	الربط بين لغة الكلمات في النص والصورة الذهنية لدى المتلقي.				
١٦.	استكشاف التراكبات الدلالية والفضائية والقراءات التي يحملها النص.				
١٧.	معرفة التداخل والتراكب على مستوى الحدث والشخصية.				
١٨.	استخراج الأفضية الصغيرة المولدة المانحة				
١٩.	وصف طوبوغرافية الفعل				
٢٠.	كشف القيم التركيبية بين الفضاء وعناصر بناء بنيته الفنية.				
٢١.	تقدير وظائف الفضاء في علاقتها مع المكان ولازمان والحدث والشخصية				
٢٢.	المزاوجة بين المدلول المجازي والمدلول الحقيقي في كشف دلالة الفضاء.				
٢٣.	تنشيط محفزات التأمل الاستدلالي.				
٢٤.	تناسق وحدة الدلالة مع الوظيفة الاتصالية.				
٢٥.	ملائمة الدلالات مع مستويات إدراك الطفل.				
٢٦.	انتظام الأشكال والتعبيرات اللغوية في حقلها الدلالي.				
٢٧.	معرفة وظائف البيئة التي تفرضها طبيعة الفضاء.				
٢٨.	إدراك ذهني مباشر لخلق بعد يتجه نحو التفسير الدلالي للفضاء.				