سيميائية العنوان في مسرح صلاح جاهين للعرائس

سحر فتحي حجازي

أستاذ البلاغة و النقد المساعد بكلية الآداب /جامعة حلوان

saharhegazy91@gmail.com

المستخلص :

عنيت هذه الدراسة بمعالجة عناوين نصوص مسرح صلاح جاهين للعرائس ، وفق منهج سيميائي ،و انتهت إلي أن الكاتب قام بتكثيف جملة دلالات في عناوين مسرحياته التي قدمها لمسرح العرائس ، حيث جعل عناوينه رسائل استهدفت شرائح مختلفة وطبقات متفاوتة من المتلقين بدءا بطفل ما قبل المدرسة ومرورا بالمتعلمين وأنصاف المتعلمين وانتهاءا بالقارئ الواعي الذي يتجرد من أميته الثانية حين يفكك النصوص ويحل الشفرات ، ويدرك ما اختبأ خلف السطوح من الدلالات ، إذ تتعدد مستويات الوعي بالرسائل الموجهة، حتي عبر المتلقين من الطبقة الواحدة ، بما يرصد للكاتب براعة في الأداء أمكن التقاط بعض عناصرها بالوقوف لدي مستويات أسلوبية ثلاثة : الدلالة / التركيب / الرمز . حيث تم إعمال المنهج السيميائي بشقيه اللغوي وغير اللغوي ما أعان في عمليات الرصد والبحث والتحليل .

الكلمات الدالة : السيميائية ـ العنوان ـ مسرح العرائس ـ صلاح جاهين .

المقدمة :

بين حركة التطور في فهم النص ، وتبلور مفهوم التفاعل النصي ، بدت عناية الباحثين بوسائل تنظيم النص ، وكل مايقود إلي فهمه ، بداية من عالم فضاء العتبة الأولى أو النص الموازي المصاحب للنص أو المتن وهو العنوان .

فالعنوان ملحق نصي بمثابة مفتاح أو مدخل إما حمل على الانصراف عن النص ، وإما دعا إلي قراءته وتأويله ، واستفراغ دلالاته ، ومعاينة معماريته ، وما يثمر عنه ذلك من تعددية النص بتعدد قرائه ، و اختلاف مستويات القراءة .

ومن ثم يضطلع العنوان بوظيفة جمالية تتمثل في الإغراء ، وأخرى تداولية تكمن في غواية القراء واستقطابهم ، فالكاتب إذ ذلك يحمل عنوانه بمهمة تقديم تصور أولي يسعف في تحديد مسارات تحليل النص الأدبي .

وفي هذا البحث نقوم بدراسة خطاب العنوان في مسرح جاهين للعرائس ، ذلك المسرح الذي أطلق مؤلفه من خلال نصوصه عدة رسائل لها مقصدية معينة ساعد العنوان المختزل علي تكريسها .

يقارب البحث العتبة الأولى لنصوص جاهين المسرحية و المتمثلة في العنوان ، والتي تشكل نظاما سيميولوجيا دالا وفاعلا في بناء النص بما تحمله من ثراء الدلالات ، وجماليات التأويل .

وتقع الدراسة في مبحثين :

أولا : المبحث النظري وفيه يتم الوقوف لدى :

أ. السيميائية بين البعد اللغوي ،والتداول المعرفي ، وعلاقة السيميائية بالنص الأدبي .
ب . العنوان ، ماهيته ، وجماليته.

ج . نصوص مسرح جاهين للعرائس وعلاقتها بأدب الأطفال.

ثانيا : المبحث التطبيقي ، ويتم من خلاله دراسة بنية العنوان ، و هو ما يقود إلى استنباط أهمية العنوان كسمة مؤسسة للنصوص ، و ذلك عبر مستويات :

أ . معجم / الدلالة .

ب . التركيب .

ج . الرمز / التأويل .

أولا : المبحث النظري

أ . السيميائية

جاء في لسان العرب " السوم والسيمة والسيماء والسيمياء : العلامة ، وسوم الفرس : حبل جعل عليه السيمة ، والسومة : العلامة تجعل على الشاة ، والسيما : العلامة يعرف بها الخير والشر ، السام : عروق الذهب والفضة في الحجر ، والسام ، الموت" [1].

و من هذا المعنى اللغوي يدرك أن السيمياء لدى العرب هي العلامة أو الأثر أو الرمز ، فسوم الفرس علامة تجعل عليه ، وآثار عروق الذهب والفضة وعلاماتها في الحجر يقال لها سام ، والسام الموت بما يخلف من علامة وأثر من الفقد والزوال .

وفي معجم الوسيط : " تسوم فلان اتخذ سمة ليعرف بها والسومة والسمة والعلامة "[2].

وقد انتقلت الكلمة إلي ميدان الدراسة الأدبية والنقدية ، و غدت علما من العلوم عرف بأنه علم العلامات سواء كانت لغوية أو غير لغوية ، حيث ذهب بعض الباحثين مثل مونان إلي أنه " يتعين علي السيميائية أن تقف عند أنساق التواصل غير اللغوي " [3].

(1) لسان العرب ، ابن منظور : مادة / سؤوم من باب السين .

(2) معجم الوسيط معجم اللغة العربية، إبراهيم مصطفي وآخرون : 465/1، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع ، تركيا، ط 2.

(3) معجم السرديات ، محمد القاضي وآخرون : 17 ، دار محمد علي للنشر ، تونس . دار الغرابي ، لبنان . دار تالة ، الجزائر . دار العين ، مصر . دار الملتقى ، المغرب .

فالسيمياء علم يعنى بدراسة العلامات في الكون ، توزعها ووظائفها (الداخلية والخارجية) ، " وعلى ذلك فهو يهتم بكل الإشارات الدالة مهما كان نوعها وأصلها من طقوس ورموز وعادات وإشارات حربية وكتابة ولغة ..." [1].

وهذا يعني أن السيميائية لا تقتصر علي مجال محدود ، بل تتعدد مجالاتها ، فهي تهتم بكل الإشارات مهما كان نوعها وأصلها ومنحاها ، فالسيميائية ، عند إمبرتو إيكو ، تعنى بكل ما يمكن اعتباره إشارة ، أي تتضمن ليس فقط ما نسميه في الخطاب اليومي " إشارات " ولكن ، أيضا ماينوب عن شيء آخر من منظور سيميائي "[2]، أي أن الإشارات قد تكون في شكل كلمات أو صور أو أصوات أو إيماءات .

أما دي سوسير فيعرف السيمياء بأنها " علم يدرس حياة العلامات في الحياة الاجتماعية ، ويبين قوام العلامة والقوانين التي تسيرها . من ثم فقد ربط السيميائية بالوسط الاجتماعي ، في الوقت الذي ربطها بيرس بالمنطق فقال : إن المنطق بمعناه العام هو اسم آخر للسيمياء ، وهي مذهب شبه ضروري وشكلي للعلامات" [3] ، ويقول إمبرتو إيكو إن السيميائية : " هي العلم الذي يدرس كيف يتكون الموضوع تاريخيا ، ولعل بيرس كان يفكر في هذا عندما كتب بما أن الإنسان لا يمكنه أن يفكر إلا بواسطة الكلمات أو بواسطة رموز خارجية فإنه بإمكان هذه الرموز أو الكلمات ان تقول له : أنت لا تعني شيئا غير ما علمناك ، ولذا أنت تعني فقط لأنك تقول بضع كلمات باعتبارها مؤولات لفكرك ، فالكلمة أو العلامة التي يستعملها الإنسان هي الإنسان نفسه" [4].

و يرى صلاح فضل أن السيميائية علم يدرس دلالة الإشارة ، فيذكر أنها العلم الذي يدرس الأنظمة الرمزية في كل الإشارات الدالة ، في حين يعرفها سعيد علواش بأنها : دراسة لكل مظاهر الثقافة كما لو كانت أنظمة للعلامة اعتمادا علي افتراض مظاهر الثقافة كأنظمة علامات في الواقع" [5] ، فيربط السيميائية بالثقافة.

ويعرفها فيصل الأحمر بأنها " علم الأمارات أو علم الدلالات" [6] ، بينما يعرفها سيزا قاسم بأنها : " علم العلامات التي يبدعها البشر وتصنيفها و تحليلها" [7].

فالسيميائية إذن هي دراسة العلامات و السيرورات التأويلية ، و هي إما تعنى بالتواصل باعتبار أن وظيفة الإنسان الأساسية هي التواصل ، و إما بالدلالة حيث يعنى الدرس السيميائي بالأنظمة الدالة ، من خلال

(1) علم العنونة ، عبد القادر رحيم : 17 ، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر ، سوريا، ط1 ، 2010 .

(2) السابق : 28 .

(3) معجم المصطلحات ، نقد الرواية ، لطيف زيتوني : 111 ، دار النهار للنشر ، لبنان ، ط1 ، 2022 .

(4) السيميائية وفلسفة اللغة ، إمبرتو إيكو : 112 ترجمة أحمد الصمعي ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، ط 1 ، 2005 .

(5) معجم السيميائيات ، فيصل الأحمر : 18، منشورات الاختلاف ، الجزائر . الدار العربية للعلوم : شاشرون ، لبنان ، ط 1 ، 2010.

(6) السابق :8 .

(7) القارئ والنص من السيميوطيقا إلي الهيرمينوطيقا ، سيزا قاسم : 254 ، عالم الفكر ، الكويت ، عدد 403 ، فبراير 1995 .

النظر إلى ثنائيات اللسان : اللغة /الكلام ، الدال /المدلول ، التقرير/الإيحاء ، المركب/النظام ، و إما تعنى بالثقافة باعتبار الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية و أنساق دلالية .

وقد اتجه النقاد إلي دراسة النصوص دراسة سيميائية ، وفق مجموعة الحدود التي تكشف أبعاد النظرية ، مما يجلو جوانب النص ، ويبرز خفيه ، يبحثون فيما أراده المبدع حين استخدام عباراته أو كلماته أو ربما حروفه ، ومن ثم " فدراسة النصوص وفق مبدأ سيميائي تنطلق من دراسة الأنساق الأدبية بوصفها علامات والكشف عن قيمتها المعرفية" [1].

ب . العنوان

حظي العنوان في تصور السيميائيين باهتمام خاص ، حيث يشكل العنوان أهمية كعتبة نصية ، تضيء النص وتكشف عن أغواره ، ويقال لها عتبات " نسبة إلي عتبة البيت فهي الأساس والركيزة التي يقوم عليها النص كما أنها أساس كل قاعدة تواصلية تمكن النص من الانفتاح علي أبعاد دلالية تغني تركيبه"[2].

وقد عني النقاد السيميائيون بأمر تلك العتبات النصية في غضون سعيهم لتحليل النصوص و ما تحمله من إشارات و رموز لها أهميتها ضمن أنظمة التواصل ، و لإشارات العنوان وظيفة أساسية في قراءة النص و تأويل دلالاته المسكوت عنها ، و من ثم فلا مناص من المرور بالعتبات الأولى للنصوص ، ومن أهمها العنوان.

العنوان للكتاب كالاسم للشيء به يعرف وبفضله يتداول ، ويشار به إليه ، ويدل به عليه ، ويحمل وسم كتابه ، وفي الوقت نفسه يسمه العنوان بعلامة جعلت له ، فدراسة سيمياء العنوان مهمة لتعرف النص ومعرفة تجلياته وأبعاده" [3].

في إطار السيميائية يتم التعامل مع العنوان باعتباره أول شفرة يلقاها القارئ وقت يلج النص ، وهو ما يكسبه خصوصيته ، إذ هو " وجه النص مصغراً علي صفحة الغلاف " [4] مما يجعله الحلقة الأولي من حلقات الوصل بين المؤلف والقارئ ، فضلا عن ذلك فإنه البنية النصية للعنوان " تؤسس عينا ذات شبكة مرتبطة بكل أسرار النص وعلاماته ، تختزل مقصدية المؤلف ونواياه ثم وعيه الأجناسي، ومدى إدراكه للكتابة التي حررها، كما تضمر نداء للقارئ ومرشدا له في آن" [5] .

فالعنوان أول مراحل التعارف بين النص ومتلقيه يتم من خلال شفرة لغوية يفترض فيها – رغم افتقارها اللغوي – أن تختزل الدلالة العامة الشاملة للنص ، كما تختزل مقصدية المؤلف وأهدافه ، بحيث يتوجه العنوان

(1) لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة ، عبد الفتاح أحمد يوسف : 137 ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط 1 ، 1431 - 2010 .

(2) عتبات النص (البنية والدلالة) ، عبد الفتاح الحجمري : 16 ، الدار البيضاء ، منشورات الرابطة ، ط8 ، 1996 .

(3) العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي ، محمد فكري الجزار : 15 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1998.

(4) عتبات النص الأدبي (مقاربة سيميائية) ، بخولة بن الدين : 16 ، مجلة سمات مجلد 1 ، عدد 1 ، مايو 2013 .

(5) الرحلة في الأدب العربي (التجنيس – آليات الكتابة – خطاب المتخيل) ، شـــعيب حليفي (كتابات نقدية) (121): 161 ، 162 ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، مكتبة الأسرة 2006 .

إلي المتلقي حاملا مرسلته في دلاليته ، حملا مقصودا واعيا من المرسل ونابعا من إرادته إبلاغ المتلقي بجماع المرسلة على مستوى الجنس ، والموضوع ، وحتى على مستوى موقف المرسلة من خطابها الذي تتأسس داخله" [1] .

بهذه الكيفية تغدو أهم وظائف العنوان ، أنه يمهد السبيل أمام القاريء لمطالعة النص ، وإعانته على فك رموزه وتبين دلالاته ، لعل ذلك مما يدعو إلي الإقرار بفعالية مركبة للعنوان فهو ليس مؤشرا بسيطا ، بل بنية معقدة غاية التعقيد ، وتمثل أداة ضغط هائل علي الملتقي أو القارئ" [2].

و الدارسون يرصدون للعنوان جملة وظائف ، حيث أضاف جيرار عدة تعديلات على وظائف الباحثين ، ليصل في الأخير إلي وضع نموذج الوظائف محددا إياها فيما يأتي :

- **الوظيفة التسموية (التعيينية) :**

" وهي الوظيفة التي تعين اسم الكتاب ، ويعرف به القراء بكل دقة وبأقل ما يمكن من احتمالات اللبس" [3] ، وهذه الوظيفة ضرورية لأنها تتكفل بتسمية العمل و تشتيته ، فلابد لكل كاتب من وضع اسم لكتابه يُتداول من خلاله بين القراء ، و من ثم فالكاتب يجعل من عنوانه إعلانا عن هوية النص ، بما يحققه المحتوى الدلالي للعنوان الذي وضع عن قصدية ووعي .

- **الوظيفة الوصفية :**

" وهي الوظيفة التي يقول العنوان عن طريقها عن النص .. وهي الوظيفة المسؤولة عن الانتقادات الموجهة للعنوان .. وهذه الوظيفة لا منأى عنها لهذا عدها إمبرتو إيكو كمفتاح تأويلي للعنوان" [4] ، وعلى مستوى الوظيفة الوصفية تتم الإشارة الي العناوين الموضوعية والخبرية والمختلطة ، فالموضعاتية مثالها (هذا الكتاب يتحدث عن ..) ، والخبرية (هذا الكتاب هو ..) ، فهذه الوظيفة هي وصف النص بأحد مميزاته ، وتعد مفتاحاً تأويليا للعنوان" [5]

- **الوظيفة الإيحائية :**

وهذه الوظيفة ترتبط بالوظيفة الوصفية ، حيث لا يستطيع الكاتب التخلي عنها ككل ملفوظ لها طريقتها في الوجود ولنقل أسلوبها الخاص ، إلا أنها ليست دائما قصدية لهذا يمكننا الحديث لا عن وظيفة إيحائية ، ولكن

(1) العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي : 21 .

(2) بلاغة السرد ، محمد عبد المطلب : 22 ، سلسلة كتابات نقدية (114) ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، سبتمبر ، 2001 .

(3) عتبات (جيرار جينت من النص إلي المناص) ترجمة عبد الحق بلعابد 86 ، تقديم سـعيد يقطين منشـورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1، 2008.

(4) السابق : 87 .

(5) السابق :82 .

عن قيمة إيحائية لهذا دمجها جينت في باديء الأمر مع الوظيفة الوصفية ثم فصلها عنها لارتباكها الوظيفي" [1] ، إذ تعتبر هذه الوظيفة قيمة في العنوان أكثر منها وظيفة .

وهذه الوظيفة الإيحائية معرض تنافس بين عناوين المدونات الأدبية بغية الحصول علي قدر عال من الغموض الداعي إلي الفضول ورغبة الكشف عما تحيل عليه الإيحاءات داخل النص ، ومن ثم تغدو محل جذب و إغراء .

- **الوظيفة الإغرائية أو الإشهارية :**

وهذه الوظيفة يؤديها العنوان حيث يغري القاريء ويجذبه للنص ، محدثا التشويق والإثارة والترقب ، فالعنوان لا يكشف فقط عن محتوى العمل الأدبي ، بل عليه إثارة فضول القارئ ، و السعي لإدهاشه و استمالته بإثارة فضوله و دعوته لمطالعة النص .

ويري جينت أن هذه الوظيفة مشكوك في نجاعتها لهذا يطرح هذا التساؤل " أن يكون العنوان سمسارا للكتاب ولا يكون سمسارا لنفسه ؟ ، فلابد من إعادة النظر في هذا التمادي الاستلابي وراء لعبة الإغراء الذي سيبعدنا عن مراد العنوان او سيضر بنصه " [2] .

و يميز السميائيون بين أقسام العنوان وأنواعه :

- فالعنوان إما حقيقي يعكس دلالات النص بإخلاص ويخبر عن مضمونه .

- و إما فرعي يكمل المعنى حين يرد بعد العنوان الرئيس.

- وإما زائف حين يأتي في الصفحة التي خلف العنوان مباشرة .

- و إما موضوعاتي بإشارته إلي الموضوع الرئيس .

- و إما نوعي يميز جنس النص عن سائر الأشكال الأدبية .

- و إما تجاري ، غايته الجذب والإغراء مثل عناوين الصحف والمجلات ، و لا غرض له إلا تحقيق الربح المادي .

ج . نصوص مسرح جاهين للعرائس

وعلاقاتها بأدب الأطفال

كتب جاهين نصوصه الأدبية بداءة لتعرض على مسرح العرائس ، ثم جمعت وأعيدت طباعتها جملة عقب رحيله ، في طبعة شعبية هزيلة تفي بغرض صيانتها بضمها ووضعها في كتاب واحد يشملها ، و جاء في مقدمة الطبعة : " هذا الكتاب يضم بين دفتيه المسرحيات التي كتبها صلاح جاهين لمسرح العرائس في الفترة

(1) السابق : 87-88 .

(2) السابق 88 .

ما بين عامي ١٩٦٠ ، ١٩٦٦ ، بعضها إبداع خالص و بعضها مقتبس من أصل أجنبي . و فترة كتابة هذه الأعمال تعد من أخصب فترات إبداع صلاح جاهين ففيها كتب الرباعيات و كتب أفضل قصائده التي نشرت في مجموعة " قصاقيص ورق " عام ١٩٦٥ .

و لما كان لصلاح جاهين دور ملموس في الريادة في مجال الكتابة لمسرح الأطفال ، فإن أسرته يسعدها أن تقدم مجموعة أعماله في هذا الصدد ، بأمل أن يجد فيها كل مهتم بغيته ، أيا ما كانت زاوية هذا الاهتمام "[1].

فهذه جملة نصوص كتبت بداءة لتقدم عرضا على مسرح العرائس ، و هذا المسرح أحد ألوان الأدب الموجه أولا للأطفال ، يرتبط خاصة بالطفولة المبكرة ، و هو " شكل من أشكال الدراما ، تمثل فيه الدمى ذات الأشكال الصغيرة المدورة ، التي يتحكم فيها من أسفل مباشرة بيدي محرك الدمى أو بعصي ، أو تمثل فيه الدمى من فوق المسرح بالخيوط والأشكال" [2].

و المسرح أحد أهم أشكال أدب الطفل ، و " تخصص عروضه بالدرجة الأولى للأطفال . و يجوز أن يحضر الكبار هذه العروض أيضا . تتألف العروض الدرامية في مسرح الأطفال من درامات تؤلف خصيصا لتناسب سن و عقل الأطفال في مراحلهم المختلفة "[3].

و لعل أفضل ما يوفره المسرح هو هذا القدر من التماهي و الذوب في عالم النص المعروض " أي أن عوامل الإيهام المسرحي تتعاون مع خيال الطفل الإيهامي ، و موقفه الاندماجي ، و حالات التعاطف الدرامي على أن تصل به إلى قمة المتعة و الانفعال و التأثير إذا أحسن الربط بينها ، و روعيت الخصائص التربوية و السيكلوجية و الفنية المختلفة ، بالإضافة إلى خصائص المسرح كوسيط يقدم للأطفال لونا من أدبهم على صورة نص مسرحي جيد "[4].

و يمكن اعتبار مسرح العرائس وسيطا خاصا بين الأطفال و أدبهم ، حيث يتمتع هذا اللون المسرحي بما لا يتمتع به المسرح الآدمي ، فشخوصه مخلوقات خيالية ، يصنعها خيال المبدع ، و تحققها واقعا أنامل فنان موهوب ، يفسح فيها مجال الخيال ، أمام جمهور من الصغار يتحرق شوقا إلى التحليق في دنيا المغامرات ، حيث ينطق الحيوان ، و تعيش الجنيات ، وسط عالم الأساطير و دنيا السحر و الساحرات .

و تختلف قراءة العلامة المسرحية في النص عنها في العرض ، وذلك لتباين " مفردات العلامة في المسرح ما بين الألفاظ والصوامت والصور والإضاءة والإظلام والأزياء والمناظر والمؤثرات والألوان

(1) كتبت هذه الأعمال المسرحية في الفترة ما بين : 1959 -1965 ، ثم وضعت في كتاب تحت مسمى : الليلة الكبيرة وخمس مسرحيات ، وتمت طباعته عام 1413-1992 .

(2) التربية عبر التاريخ ، عبد الله عبد الدايم : 481 ، دار العلم للملايين ، بيروت ، 1973 .

(3) أعلام و مصطلحات المسرح الأوروبي ، عيد كمال :626 ،دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، الإسكندرية ، ط 1 ،2006.

(4) أدب الأطفال (علم و فن) ،أحمد نجيب : 255 ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1411-1991 .

والظلال والإيماءات والإشارات ومستويات المكان وتعددها" [1]. و بينما نحن بصدد دراسة سيمياء النصوص فإنه يلزم أن ننحي عناصر سيمياء العروض .

و لعل أبرز ما يميز نصوص مسرح جاهين للعرائس قدرتها الفريدة على الجمع بين خاصيتي المباشرة والرمز ، فجاهين عبر نصوصه ، و إن رام ما يرومه كتاب مسرح العرائس من بث للقيم و نشر للفضائل امتزاجا بالتسلية و المتعة ، و هو ما يبرز ظاهرا للمتلقي للوهلة الأولى ، إلا أنه جعل من مسرحياته رسائلا مفتوحة حين فتح نصوصها علي عالم الرمز ، بدءا بالعناوين الذي احتملت جملة رموز تزخر بالدلالات والإيحاءات الجزئية ، التي يمكن التعويل عليها في مقاربة النص ، حيث يعد العنوان " المفتاح السحري الأساسي للولوج إلي أغوار النص العميقة ، قصد الاستنطاق والتأويل وتفكيك النص من أجل تركيبه ، عبر استكناه بنياته الدلالية والرمزية ، فهو يضيء لنا في بداية الأمر ما أشكل من النص وغمض ، لأنه المفتاح التقني الذي يجس به السيميولوجي نبض النص وتجاعيده وترسباته البنيوية وتضاريسه التركيبية علي المستويين الدلالي والرمزي" [2] .

و هو يجنح في مدوناته لمسرح العرائس إلى استعمال العامية دون الفصحى، و ذلك لعدة أسباب لعل من أهمها :

- أنه كتبها بداءة للعرض ، فكان الأولى أن يكتبها باللغة الأقرب تداولا و استعمالا لدى جمهور المشاهدين.

- أنه يخاطب بها الطفل في المقام الأول ، و لا سيما طفل ما قبل المدرسة الذي لا يمتلك بعد قاموسا لغويا للتواصل خلاف قاموسه المنطوق .

- أنها تشكل جملة رسائل مفتوحة لأطياف الشعب و طبقاته ، و في جملتهم الأميين و أنصاف المتعلمين ، بل لعله كان يوجه خطابه لهم و يعنيهم بالدرجة الأولى .

إن قيمة مسرح جاهين التي تؤهله ليحتل موقعا خاصا فريدا يستحق من أجله أن تناله الأقلام و تقوم عليه الدراسات يتمثل في عناصر ثلاثة :

أ . أن نصوصه أسست مسرح القاهرة للعرائس ، و هو هذا النوع من المسارح التي يبدو دورها اليوم مضمحلا ، على الرغم من حاجة الطفل الماسة في الوقت الحاضر للانفتاح على هذا اللون من ألوان الأدب و الثقافة .

ب. أنه على الرغم من أولية تلك النصوص و ريادتها إلا أنها بما تتسم به من الجدة و الطرافة ، يمكن إعادة تقديمها ربما دون أدنى مساس بها ، نظرا لما تمتع به جاهين من مؤهلات إبداعية خاصة ، و لما امتلك

(1) سيميولوجيا المسرح بين النص و العرض ، هاني أبو الحسن سلام : 140 ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، الإسكندرية ، ط1 ، 2005 .

(2) السيميوطيقا والعنونة ، جميل حمداوي : 96 ، عالم الفكر ، مجلد 25 ، عدد 3 ، يناير / مارس ، 1997.

من سعة الأفق ، و نفاذ البصيرة ، ما مكنه من استشراف المستقبل ، و طرح قضايا مفتوحة مرسلة ، صالحة للتداول على تقادم الأزمان و اختلاف الظروف .

ج . أن هذا المسرح ، على مستويي العرض و النص ، لا يخاطب فئة واحدة و لا يختص بشريحة عمرية بعينها قدر انفتاحه على فئات و شرائح متعددة يمكنها جميعا أن تلتقط رسائله و تفككها بوجه من وجوه ، ثم تعيد بناءها .

ثانيا : المبحث التطبيقي

بنى العناوين

أ . المعجم / الدلالة

بين اللغة و دلالاتها المركزية و نسيج الدلائل و العلامات التي تشكل النص الأدبي ، بين التبليغ و الإخبار و الدور الذي تؤديه الكلمات و تشكل هي مسرحه ، يقع تعريف السيميولوجيا بأنها علم الدلائل ، الذي استمد مفاهيمه من اللسانيات .فالكلمة تبقى عالقة بين المعجم و السياق بما يفيض به من الدلالات ، و من ثم فلا يمكن بحال فصم العلاقة بين بنيتي المعجم و الدلالة ، حيث لا يفي المنجز المعجمي وحده باستفراغ المقصود و قراءة المدلول الذي من أجله وضعت المفردات .

و المعجم مدخل مهم في القراءة السيميائية للعنوان ، حيث " يعتبر لحمة أي نص كان ، فمهما اختلفت النصوص فالمعجم يحتل موقعا مركزيا فيها " [1].

والكلمات بتتابعها وتأليفها ، تخلق حقولا خاصة في كل عنوان ، تتفرع لتعبر عن دلالات النص وإيحاءاته ، حيث يعنى علم الدلالة " بدراسة معنى الكلمات ، واندراجها ضمن نظام معين ووظيفتها ، و على عاتق هذه الوظيفة يقع نقل المعنى، وهو لا يقف فقط عند معاني الكلمات المفردة ، لأن الكلمات ما هي الا وحدات يبني المتكلمون منها كلامهم ، ولا يمكن عد كل كلمة منها حدثا كلاميا مستقلا قائما بذاته "[2].

ومع اعتبار النص شبكة من العلاقات الدلالية ، يتم تفعيل النموذج السيميولوجي الذي يتم عبره التقاط الدلالة ، وبوصف العنوان سنادا مستقلا خاضعا لجملة احتمالات دلالية تصعب ضمنها عمليات الترجيح ، يتم ضبط دلالة اللفظ ضمن نظام النص الذي ينتمي إليه ، ومنه يخرج العنوان ، بما يحمل من دلالات تستخرج عبر علاقة الألفاظ بنسيج النص الذي وسمه .

في عناوين مسرحياته ، يعتمد جاهين على رصيد سابق ومخزون ثابت من التأويلات ، مرتكزا على القوة الإيحائية للألفاظ حين يستوحي التراث في مسرحيتي : الشاطر حسن ، وحمار شهاب الدين ، وحين يقتحم النسيج الاجتماعي و ينتح من المخزون الشعبي في الليلة الكبيرة، وحيثما يواكب الحدث الجاري ، ويستحضر

(1) تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص) ، محمد مفتاح : 61 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1996م.

(2) البنيه والدلالة في روايات إبراهيم صنع الله ، مرشد أحمد :336، دار الفارسي ، بيروت ، ط1 ، 2005م.

النموذج الأدنى الى عالم الطفل إنسانا كان او حيوانا ، في قاهر الأباليس مع العروسة و العريس ، وصحصح لما ينجح ، والفيل النونو الغلباوي .

وهو قادر من خلال بنية المعجم ، على خلق المفارقة في عناوينه ، ففي (الشاطر حسن) ، تلك المفارقة بين كونه (شاطر) و (حسن) ، اذ لكلمة شاطر معنى لغوي يقابل المعنى العرفي المتداول ، حيث تضم معاجم العربية عدة معان للكلمة أفضلها (سيىء) ، ففي لسان العرب : "شطر عن أهله.. اذا نزع عنهم وتركهم مراغما أو مخالفا وأعياهم خبثا .. قال أبو إسحق : قول الناس فلان شاطر معناه أنه أخذ في نحو غير الاستواء ولذلك قيل له شاطر لأنه بعد عن الاستواء " [1]. وفي المعجم الوسيط : الشاطر : الخبيث الفاجر " [2] ، وفي المناهي : " الشاطر هو بمعنى قاطع الطريق ، وبمعنى الخبيث الفاجر" [3] ، وفي الزاهر : "الشاطر معناه في كلام العرب المتباعد عن الخير، قال أبو عبيدة ، الشاطر معناه في كلامهم الذي شطر نحو الشر وأراده " [4].

وللشطار تاريخ انتقل اللفظ بموجبه من الوسط الذي يصم حامله بألوان السوء ، إلى ما آل إليه ، فحيثما

عرف الشطار بأنهم ممتهنو اللصوصية وعمليات السلب والنهب ، يتخذون ذلك صناعة لهم وحرفة ، يحررون بموجبها الأموال من أيدي الأثرياء ، ويقومون بتوزيعها على الفقراء والمحتاجين ، في إطار دور يؤدونه في إعادة تقسيم الثروات التي استولى عليها الأغنياء ضمن منظومة الفساد الإداري ، أخذت الكلمة تتحرر من معانيها السلبية وتتحول إلى معان إيجابية بحيث غدا الانحطاط رقيا ، والهبوط صعودا ، في إطار عملية "نقل المعنى " أو تطور اللفظ في سياق " الدلالة الوظيفية " ، ليغدو "الشاطر : الفهم المتصرف"[5] ، شطر فلان : اتصف بالدهاء والخباثة (تاجر شاطر)"[6] ، فالشاطر هو الفطن ، حسن التصرف ، وهو المكير الداهية .

في الشاطر حسن ، كما قدمه مسرح جاهين ، تلك الغلبة لصفات المكر والخبث ، وهو واسع الحيلة . شديد الدهاء ما مكنه من تسخير الآلة ، والسبع ، والطير ، والجن ، وحتى الأسماك في البحر ، وهو ما تجلى بوضوح داخل المتن :

مكمكينو : كله ياكل من سكات .. مش ضروري دربكات ..وز بط فراخ حمام ..كله يسمع الكلام . النهاردة الجمعة و الشاطر حسن لسه نايم . مفهوم ؟ انت يا عفريت هناك ..بس! و انت يا غولة كمان .. هس ! .

---

(1) لسان العرب :4 /408 .

(2) المعجم الوسيط :482 ، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004/1425 .

(3) معجم المناهي اللفظية ، بكر بن عبدالله أبو زيد :314، دار العاصمة للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية ،ط3، 1996/1417.

(4)الزاهر في معاني كلمات الناس، أبو بكر محمد بن القاسم الأنباري، تحقيق حاتم صالح الضامن : 14 ، 221-222 .

(5)المعجم الوسيط:482

(6)معجم العربية المعاصر ، أحمد مختار عمر :1/1199 ، عالم الكتب ، القاهرة ، 1429/2008. ويتوغل تاريخ الشطار في البيئة العربية ، ويتمثل في طبقة الصعاليك وأبرزهم عروة بن الورد ، و يمر بالعيارين و الشطار أمثال الطقطقي و علي الزيبق . و تلعب الصوفية دورا في تخليص كلمة الشاطر من قيمها السلبية ، إذ الشاطر لديهم " السابق المسرع إلى الله " ، و قد سرى هذا الاصطلاح الصوفي حتى لحق بالطالب النبيه النجيب " فقيل عنه : شاطر ، حيث ارتبط اللفظ بمدلول " الفهم التصرف " المعجم الوسيط :482 .

الشاطر حسن : حطيت أكل للفراخ والحاجات اللي جوا كلها ! .

مكمكينو : أيوه .

الشاطر حسن : والسبع اللي أنا اصطده في الحدوتة اللي قبل اللي فاتت حطيتله أكل ؟ .

مكمكينو :أيوه يا افندم .

الشاطر حسن : وأبو رجل مسلوخة ؟ .

مكمكينو : فطر .

الشاطر حسن : والباقي ؟ .

مكمكينو : العفريت الأحمر مزكوم .

الشاطرحسن : والغولة هاتها من القفص بتاعها ..."[1].

فالشطارة تمكن حسن من الهيمنة وفرض السيطرة على أنواع عدة من المخلوقات ، و الشطارة تسخر الآلة تسخيرا يجعلها في خدمة الإنسان الذي يفطن إلى خطورة استقطابها لمخترعها و مبدعها :

مكمكينو : ليه ما نخليها جوه .. علشان يبقى كله على بعضه .. الجنية ع الغولة في الكاني ع الماني .

الشاطر حسن : لأ خليها هنا .

مكمكينو : أنا باقول يعني لو ندخلها جوه .

الشاطر حسن : يا سلام يا مكمكينو .. اسمع الكلام .. الحدوتة اللي احنا بنمثلها دي معناها إن كل شيء تحت أمر الإنسان ..اللي هو أقوى من العفاريت و الجن و الغيلان .. و كل الخزعبلات دي .. و إن الإنسان اللي هو أنا .. مسيطر على الآلات اللي هي حضرتك"[2].

و قد وظفت الشطارة في المسرحية مرهونة بالحسن و"الحسن : ضد القبح ونقيضه . قال الأزهري: الحسن : نعت لما حسن .. وحسنت الشيء تحسينا : زينته" [3] ، فالحسن لفظ مرادف لكل ما هو جميل ، فلدى الشاطر حسن إذن هذا القدر من الفطنة والدهاء المحفوف بإطار الحسن الجميل :

الحداية : إلحق يا شاطر حسن .. إلحق يا شاطر حسن .

الشاطر حسن : مين بينادي ؟ ..الحداية ؟ .

---

(1) الليلة الكبيرة وخمس مسرحيات : 81-81، الناشر :مركز الأهرام للترجمه والنشر ، القاهرة ، ط1413،1/1992م.

(2) السابق: 122.

(3) لسان العرب :114/13.

الحداية : يلا بسرعة بسرعة ورايا .

الشاطر حسن : ها ها ها .. إيه .. فيه سر ؟ .

الحداية : ولا في سر .. ولا في مر ..عند النيل طفل بيغرق .. وأمه بتصرخ وتزعق .. يا لله بسرعة قوام الحق!.

الشاطر حسن : فين هو قوليلي قوام .

.. الحداية :علشان حتة واد هلفوت .

جرجرته ووقعته في خية .

وأهو طب في إيد الجنية

تحت المية تحت المية " [1].

ولأن الجمال و الدهاء صنوان لا ينفصلان في شخصية الشاطر حسن ، فما يلبث بالحيلة أن يتخلص من مكيدة الغولة التي أوقعته في يد الجنية .

بلطي : آه صحيح .. انت مكنتش نايم .

الشاطر حسن : كنت عامل نفسي نايم .. علشان الاقي فرصة أفكر فيها في الهرب "[2].

إن دالي الشاطر حسن يشغلان المشاهد ، و يحتلان مركز الثقل ، ويتداخلان ليشغلا الأحداث ضمن جملة الدلالات المستخلصة من العنوان (الشاطر حسن) ، فبينما (الشاطر) محمل بدلالات : المكر و الاحتيال / الذكاء / الفطنة / البصر بالأمور / العقل / جودة الرأي ، يرادف (حسن) الجمال و يناقض القبح .

أما المفارقة في مسرحية(الليلة الكبيرة)، فتكمن في كونها ليلة ، و الليلة: واحدة الليل ، والليل : ما يعقب النهار من الظلام ، وفي اللسان : " الليل : يعقب النهار ومبدؤه من غروب الشمس" [3].

هي إذن ليلة واحدة ، وهي زمن قصير محدود من اليوم ، فهي جزء صغير من كل صغير هو (اليوم) ، ولكنها مع ذلك كبيرة أي عظيمة ، و " كبر الأمر ... عظم .. اذا أردت عظم الشييء قلت : كبر" [4].

و المتن يفسر تلك المفارقة ويكرسها ، إذ الليلة ليست كبيرة في ذاتها ، بل هي كبيرة بقدر جمهورها ، و بقدر تلك الثنائيات المتضادة ، والفئات المتناقضة التي تحتشد فيها ، هذا التشعب والتآلف ، التشرذم والتوافق .. بين عناصر مجتمعية تتزاحم أصواتها وحركاتها وتتداخل في عالم الليلة الكبيرة لتتعانق أقطاب الحياة المتنافرة

(1) الليلة الكبيرة وخمس مسرحيات :90.

(2)السابق : 100.

(3) لسان العرب: 11/ 607.

(4) السابق:11/125-13.

و تتعالق : الأطفال و العجائز ، النساء و الرجال ، مظاهر الدين ومظاهر الدنيا ، حضور القاصي والداني ، الغني والفقير ، البائع والمشتري ، العارض والمستعرض ... لتصنع هذه التناقضات خصوصية الليلة ، تشعل بريقها ، وتخلق بهجتها ، وتمنحها صفة كبيرة .

و هذه الأدوار التي تكرسها مراسم الليلة تتداخل بانسجام إلى الحد الذي يستحيل معه فصلها ، إنها نسيج واحد يصنع الليلة ، تتوزع فيه الأدوار بمنتهى الدقة والعفوية والشفافية والمصداقية .

تعددية النماذج ، وهذا القدر من تداخل الأدوار وتناوبها يرصده العنوان ببراعة فائقة ، فهذا الاحتشاد و الخلط و التمازج ، وتلك العناصر المتباينة التي قد يضمها المشهد الواحد أو تتنقل المناظر و تتغاير لرصدها ، لن تعثر عليها بتلك الكيفية إلا في المولد ، في ليلته الكبيرة :

بنات : قبة سيدنا الولي دول نوروها .

محلا البيارق والناس بيزوروها .

قبة سيدنا الولى في الجو عالية .

محلا البيارق لما دوروها .

بائع : حمص حمص تل ما ينقص .

.. فتاة : يسترك هات حبة بقرش .

بائع : فريرة للعيل .. يا بو العيل ميل .. خدلك سبع فرارير .

آخر : زمارة شخليلة .. عصفورة يا حليلة .. طراطير يا واد طراطير ..

.. شحاذ : بركة ولي له في الشفاعة جاه لله..لله..لله .

المعلن : الليلة الليلة السيرك تعالوا دي فرجة تساوي جنيه قولوا هيه .

بمناسبه هذا المولد يوجد برنامج سواريه .

.. الجميع : الله حي .. الله حي .

المنشد : شوفت فمنام صاحب المقام ده أبهة ...."[1].

إنها كبيرة ، فهي ليلة مولد الولي ، التي مهد لها بليال أدنى احتفاء واحتفالا ، لتأتي الليلة الكبيرة على قمتها ، تشغل حيزها ، وتشعل خامدها ، وتوقظ خاملها ، و هي كبيرة ليس على مستوى الحدث الرئيس وحسب ، بل هي كبيرة بقدر اتساع حلقة الاحتفال و دائرة الحضور :

(1) الليلة الكبيرة : 9-10.

..." دي الليله الكبيرة يا عمي والعالم كتيرة ، ماليين الشوادر يابا م الريف والبنادر .

دول فلاحين .. ودول صعايدة .

دول م الكنال .. ودول رشايدة .

دي الليله الكبيرة يا عمي والعالم كتيرة "[1].

وفي(حمار شهاب الدين) تبرز المفارقة مع محورية الحمار دون صاحبه ، وهي مفارقة تولد اهتماما بهذا الحيوان وتعيد له اعتباره ، هذا الحيوان الذي طالما احتل موقعا دونيا في الذهنية العامة ، هو حمار لكنه يحمل من جميل الصفات ما لا يحمله البشر .

شهاب الدين : حماري العزير .. يا حماري العزيز .

يا سيد الحمير يا أمير يا لذيذ .

عاشرتك سنين لقيتك مؤدب وشهم وذكي .

ولا تشتكي" [2].

أما شهاب الدين فحامل من خلال دلالة اسمه المعجمية لبعد إيديولوجي و توجه ديني ، "و الشهب و الشهبة : لون بياض ، يصدعه سواد في خلاله ، و قيل الشهبة البياض الذي غلب على السواد ، و الشهباء : البيضاء "[3]، فالعنوان متورط في الإيديولوجيا ، فيما يمهد لمطالعة نص يطرح مشكلة و يركز على قيمة تكرسها الأديان . وها هو (شهاب الدين) يرفض مبالغة حنجل الدلال في تثمين حماره ، و يأبى إلا نفي التدليس و قول الزور :

المشتري : ده بكام ؟ .

حنجل : صاحبه كان أصله شاريه بميت دينار .

شهاب : ليه هو حد يشتري حمار زي ده بميت دينار؟ .

.. حنجل : اسكت انت .

شهاب : مش راح اسكت !.

تشتريه بخمسة يا شيخ العرب ؟ .

---

(1) السابق :11.

(2) السابق : 129 .

(3) لسان العرب : مادة شهب.

المشتري : لا .. مليش غرض خلاص .. يفتح الله .

.. حنجل : شفت يا سخام البرك عملت أيه .

شهاب : الحقيقة يا حنجل الدلال حقيقة "[1] .

النص من خلال العنوان الذي يحتوي الدوال الثلاثة : حمار /شهاب/الدين ، يخلق المفارقة التي يتحول العنوان بموجبها من واقع معاش إلى واقع لغوي ، يفضح و يعري و يسخر و يتهكم ، فالعنوان أبعد من أن يكون مجرد تقرير أو إخبار عن حكاية الحمار و صاحبه ، بل هو إيحاء طافح بالدلالات ، إذ يتجرد المتن المسرحي لتكريس قيمتي الصدق و العدل اللتين يفتقدهما المجتمع ، و يكاد النص يقضي باستحالة تحققهما .

و في (صحصح لما ينجح) تؤدي بنية المعجم دورا مهما في خلق المفارقة ، من خلال اسم البطل صحصح، "والصح والصحة والصحاح: خلاف السقم .. وصححت الكتاب والحساب تصحيحا إذا كان سقيما فأصلحت خطأه .. والصحيح من الشعر : ما سلم من النقص "[2] ، و هو ينجح ، والنجاح : الظفر بالشيء.. "يقال : نجح اذا أصاب طلبه "[3].

اسمه صحصح مؤلف من تكرارية " صح صح " أي المتنبه اليقظ دائما الذي يتفادى الوقوع في الخطأ، ويستدعي هذا الاسم المعنى الدارج في العامية المصرية للفظ " المصحصح" ، فيؤكد على المعاني والقيم الفعالة التي تتجه بصاحبها نحو الصواب ، فهذا الاسم في ذاته علامة دالة على النجاح .

والمفارقة في العنوان تصنعها أداه الشرط " لما " وهي ظرف بمعنى حين ، وعندما تدخل على المضارع تكون بمعنى " وإلى الآن لم " ، فهي لمعنى نفي حدوث الشيء بعد ، لكنه سيحدث زمنا ما .

فالعنوان من خلال اسم البطل (صحصح) ، والفعل (ينجح) يقدم حالة اختبار معلن النتيجة سلفا، إلا أن توسط العنصر اللغوي " لما " يجعل العلاقة بين (صحصح) و (ينجح) علاقة متوترة مؤجلة ، فيفقد نجاحه المؤجل اسمه "صحصح" جزءا من فعاليته ، ويخلق حالة من التساؤل الداعي إلى مطالعة المتن ، ومن ثم تحدث الغواية بالعنوان ، فتنهض تلك العتبة النصية من خلال طاقاتها التشكيلية والدلالية بتحقيق الإغراء ، وتمهيد السبيل لمعاينة النص عن طريق تلك الأداة التي طرحت مشكلة في وعي المتلقي وكشفت عن عناصر سلبية في شخصية البطل صحصح :

الأب: آه .. فعلا .. هو صحصح شقي ومهرجل .. لكن الشهادة لله .. واد مؤدب .

الأم : وشاطر في المدرسة .

(1) السابق : 137_ 138 .

(2) السابق : 2/507-508.

(3) السابق:2/611.

الأب : ونبيه .. وظريف .. وشجاع .. وقمور .. وحبوب .

ثم هاهما الأب و الأم عما قليل :

.. الأب : قليل الأدب .

الأم : قليل الحيا .

الأب : الغبي .

الأم : الرزيل "[1].

وفي مسرحية (الفيل النونو الغلباوي) ، تبدو المفارقة بين هيئة الفيل وهو " حيوان ضخم ، قال : تفيل اذا سمن كأنه فيل " [2]، وبين كونه (نونو)، وهي الكلمة التي يستخدمها العامة لمعنى " الطفل الصغير "[3]، ليبدو العنوان منطويا على مفارقة كونه في الحجم فيل وفي العمر صغير ، تتواصل المفارقة في سائر العنوان ، فهو (نونو) لكنه غلباوي والغلبة هي كثره الكلام"وفلان غلباوي :أي ثرثار ، ولا فعل لها ، ولعلها محرفة عن الجلبة أو المراد صوت الغلبة والقهر لأنه يكون عاليا ، وقول العامة غلبه ، قال: وهي فارسية جلب . والشييء غلب ، وفلان غلب وأصله من غلب . وفلان غلب الناس : أي أتعبهم ، ومغلب نفسه "[4].

وتمدنا متابعه القراءة في المتن المسرحي ، بجمالية المفارقة الكامنة في العنوان ، ليغدو العنوان مرآة عاكسة للنص متسربا عنه :

الفيل: ليه ؟ مين ؟ فين ؟ إمتى ؟ علشان إيه ؟ إزاي ؟ وده إيه ده ؟ وده ليه ؟.

البلبل : ده الفيل اللي بنحكي عليه في الأسئلة شادد أوي حيله .

شوفوا مناخيره كمان طول أيه ؟ تقريبا أقصر من ديله ..يعني ملوش مناخير ...

..الفيل ..... طب ليه ؟ معناها إيه ؟ ....ودي تعمل إيه؟ وازاي ؟ .... وده إيه ده ؟ وده إيه ؟ "[5].

و مع دأب السؤال ، دأب الرغبة في المعرفة و التعلم ، ينضج الفيل :

(1) اليلة الكبيرة وخمس مسرحيات :26-27 .

(2) لسان العرب :534/11 .

(3) وهي في المصرية القديمة ، لفظ هيروغليفي تطلقه الأم لنداء طفلها الصغير، وفي الإنجليزية (nuno) موقع ثقافة ، هاني رياض ، شبكه الإنترنت ، 2017/4/26.

(4) معجم تيمور الكبير في الألفاظ العامية ، أحمد تيمور : 16/5 ، إعداد وتحقيق حسين نصار ، جمع وإخراج دار الكتب المصرية الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط1، 2001/1421 .

(5) الليله الكبيرة وخمس مسرحيات :200-201.

الفيل : أنا عندي ..." حب استطلاع" .

ليه يا كبار بقى تزعلوا مني ؟ .

بيقولوا عملت لنا صداع .

آسف جدا ..غصبن عني .

أنا عايز اعرف ... عايز اتعلم .

ولابد اعرف مهما اتألم .

وآدي زلومتى اسم الله عليها .

خدتها جايزة ... لأني مصمم !"[1].

و في (قاهر الأباليس مع العروسة و العريس)، تبدو المفارقة بين قاهر وأباليس ، والقهر : الغلبة والأخذ من فوق "[2]، والأباليس :جمع إبليس ، " أبلس الرجل : قطع به ، ..وأبلس : سكت . وأبلس من رحمة الله أي يئس وندم .. ويقال أبلس الرجل إذا انقطع فلم تكن له حجة .. والإبلاس : الانكسار والحزن . ويقال : أبلس فلان إذا سكت عمدا"[3] .

فثمة قاهر غالب ،ما هو إلا إنسان ، يقابل مقطوعا يائسا حزينا منكسرا ، هو بعض جيش إبليس، فيتغلب عليه و يقهره ، و نحن إذا انعطفنا باحثين عن (القاهر) داخل المتن السردي المسرحي ، وجدناه هذا العسكري البسيط (قدور ثابت) الذي انقطع عن الخدمة العسكرية ، وليس يملك إلا رصيدا من القوة والشجاعة والثبات :

فهلوانتش : مش بتخاف من الشياطين ؟.

العسكري : لأ يافندم .

و هو لا يكتب ولا يقرأ لكنه يملك حرزا يواجه به الشياطين :

فهلوانتش : ..اكتب إنت ورقة صغيرة بس وكل حاجة تتم .

العسكري : متأسف .. مبعرفش اقرأ ولا اكتب ، إلا يدوب

أقول : أعوذ بالله من ال ..... فهلوانتش : مقاطعا ، حاسب! ده مش مناسب ".(4)

(1) السابق : 252.

(2) لسان العرب : 1120/5.

(3) السابق :30/6.

(4) الليلة الكبيرة : 265 .

يمعن العنوان في صناعة المفارقة في منظومته بمصاحبة العروسة والعريس لقاهر الأباليس ، ليضع المتلقي في دهشة من عنوان يجمع بين منحنيين متباعدين ، و يتنقل بين حقلين متضادين ، حقل النزال والغلبة ، الصول والجول والمنافسة ، وحقل الاحتفال و الزواج ، وما يلحق به من الانسجام والبهجة والسكينة ، وهو ما يخلقه السياق بذكر العروسة والعريس ، و " العرس اسم من إعراس الرجل بأهله اذا بنى عليها ودخل بها ، و كل واحد من الزوجين عروس "[1] ، ويقولون " العروسة للعروس ، والزوج يقولون فيه العريس ، ويجمعون عروسة على عرايس-بالياء لأنهم لا يهمزون مثله – وعرايس على عرسان ، قول العامة العروس المرأة والعريس الرجل ليس له أصل "[2].

إن العنوان بتشكيله مدونة لافتة تغازل حس المتلقي ، بما يجمع من التنافر والغرابة في تشكيله اللغوي/ الدلالي ، حيث تحتم وظائف الشخصيات ، و ما تنطوي عليه من عمليات المساعدة المتبادلة بين العسكري والعروسين و(خادم العروس) ، تلك المصاحبة التي رصدها العنوان بما لا يخلو من الإغراء :

احنا أربعة ح نعيش سوا

مع بعض يجمعنا الهوا

أربع قلوب اتشبكوا

وتمان ايدين يتحركوا "[3].

و الملاحظ في عناوين مسرحيات جاهين ، صدورها بأسماء الشخصيات ، فلا تكاد العناوين تخلو من اسم البطل ، و الشخصية هي المحرك الفعلي للأحداث ، فالعنوان الشخصية إيحاء يدل على مفهوم البطولة في المسرحية ، لأن بطل النص " شخص في الحدود نفسها التي يكون فيها علامة على رؤية ما لشخص "[4] ، و بوصف العنوان عنصر بنيوي سيميائي ، يقوم بوظيفة الإشارة إلى الشخصية المحورية في العمل الأدبي ، وتحديد صفاتها والكشف عن وظائفها .

واستناد العنوان إلى الشخصية في مسرح جاهين ، لا يعني محوريتها وحسب ، بل إنه كاشف عن كثافة أدائها ضمن أحداث النص ، فلا يكاد مشهد من المشاهد يخلو من حضورها، يطلع المتلقي على جانب جديد من جوانبها ، يدفع بالأحداث عبره للتصاعد ، ومن ثم فالعنوان الحامل لاسم شخصية البطل ، ما هو إلا نص يختزل ما يفصله المتن الحكائي ، حيث يعد شفرة أدبية أو علامة .

فالشاطر حسن ، عنوان يمتليء بجملة دلالات ، حيث يشع النص المسرحي بجملة إشارات مباشرة تضيئ العنوان ، فمن جانب يحمل مجموعة من القيم الإيجابية ، و من جانب آخر يتم به استدعاء الشخصية

(1) معجم تيمور الكبير : 395.

(2) الليلة الكبيرة : 265-267.

(3) السابق :347.

(4) بنيه الخطاب السردي من منظور النقد الأدبي ، حميد لحميداني :50 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط3، 2000م.

التراثية بتفاصيلها من الأصل التراثي ، و يوظفها في مؤلف أدبي موجه للطفل ، فيهييء العنوان لاستقبال نمط جديد وحكاية من حكايات الشاطر حسن ، تعيد اكتشاف المعروف مسبقا ، وتضيف إليه ، فحيثما تتقاطع عناوين النصوص الأدبية مع نصوص سابقة ، يستدعى التأويل ، والمعاني العالقة بالنصوص المطروحة سلفا " فالتداعي هنا يقوم بدور كبير في عملية فهم الخطاب وإنتاجه فقد يكمل للمتلقي ما لم يصرح به إليه ، وقد يكفيه المرسل مؤونة إعمال النص ، وكل منهما محكوم في تأويله وإنتاجه بمعرفته السابقة " [1].

ففي هذا النص المسرحي يمثل العنوان خطابا موازيا منبثقا من سياق التراث ، مستمدا قوته وإيحاءاته من النصوص السابقة ، حيث يتوافق هذا الخطاب الموازي مع سائر نصوص السرد المتقدمة التي تمثل هي الأخرى خطابات ، محافظا على جملة من التأويلات الخاصة بالنصوص المحاذية ، مضيفا إليها دلالات وتأويلات تتناسل و تتوالد حيث يسير النص في الاتجاه نفسه الذي سار فيه النص القديم .

يحافظ جاهين على جوهر شخصية الشاطر حسن التراثية فيتقاطع بنصه مع النصوص السابقة ، و يطوعها لتناسب طفل العصر و ثقافاته ، حين يضيف إليها قيمة الإبداع . لقد غدا بطل الحكاية الشعبية واقعيا إلى حد كبير، و من ثم فقد استغنى عن الشخوص المانحة التي تمده بالوسائل السحرية فتعينه وقت الحاجة ،فحسن (صلاح جاهين) شاطر بقدر طاقته الإبداعية و قدرته على الابتكار و صناعة الآلات التي تساعده في تحقيق المهمات ، فهو لا يعتمد القوى الخارقة ، و إنما يعتمد المعارف و العلوم التي يتجاوز بها المعضلات ، فسمكتا البلطي ، سبق له تعرف نوعهما من خلال مطالعاته في كتب الأحياء ، و هو يعرف الأسماك الكهربائية و وظيفة كمامة الغطاس ... ما يعينه على تخطى محنة الغرق ، و هو صانع (الروبوت) يوقعه موقع الخادم الأمين و التابع الوفي :

أنا اسمي مكمكينو من عجائب الزمن

كل جسمي من المكن صنعه الشاطر حسن

.. آجي من أول ندا و اشتغل مفيش كدا

عندي قوة كركدن تن تتن تتن تتن"[2].

إن حسن صلاح جاهين شاطر بقدر إخضاعه لعناصر الخوف و الفزع في الأساطير القديمة متمثلة في العفريت الأحمر و أبو رجل مسلوخة و أمنا الغولة و الجنية ، و بقدر سعيه حثيثا لمواكبة الحديث كما يبدو في قدرته على صناعة الآلة و تسخيرها ، ليكمن الاختلاف في إحلاله الآلة محل الخارقة ، و هو ما أوجد الحلول لهذا التخطي لعناصر الحدث و الزمان و المكان الذين أسسوا من قبل عجائبية حكايات الشاطر حسن .

هو محافظ/مجدد ، حتى في أقواله ، محافظ حين يستعين بالأمثال الشعبية يجمل بها الحكمة ويلخص التجربة ، مجدد حين يبتكر أمثاله الخاصة التي يختزل بها الحدث :

(1) تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص) ، محمد مفتاح :61 .

(2) الليلة الكبيرة و خمس مسرحيات : 80 .

خيال مآته .. قال إيه مخيف .. وهو قلبه من جوه ليف .

ينظر الي الجمهور ويشير إلي نفسه إنه قائل المثل " [1] .

ومن ثم يتجاوز المتن المسرحي عملية الترفيه والتسلية ، ويدخل التراث ضمن عملية تفاعل مع الزمن الحاضر ، باعثا على التأمل والبحث ، لتغدو الحكاية القديمه لبنة يوظفها المؤلف في معمار حديث ، فينسجم القديم مع الحديث في صناعة العقول وتأهيلها ، ذلك أن "مسرح الطفل يجمع بين التعلم والمتعة حيث يعتمد على الرغبة في التعبير من أجل إعطاء الأطفال متعه تعود بالنفع عليهم"[2] .

بينما يحافظ الكاتب على عناصر العجائبية ويجعلها قيمة محورية في بناء الحدث في مسرحية " حمار شهاب الدين " ، وهذا العنوان يستدعي عناوين مثيرة للعجيب والغريب ، كمصباح علاء الدين ، ويثير الأذهان ويوجهها نحو عوالم يؤدي فيها الحيوان دورا بارزا يغدو به بطلا للقصة ورمزا حين يتخذ من الحمار عنوانا يؤسس به حكاية تستمد من حكايات الحيوان السابقة مثل (كليلة ودمنة) .

إن عنوان (حمار شهاب الدين) ، ذو حمولة دلالية ، و علامات إيحائية شديدة الثراء و التنوع ، فالعنوان كالنص ، كلاهما له بنيته السطحية و مستواه العميق ، كلاهما نظام دلالي و ليس معاني مبلغة .

والعنوان الشخصية هنا دال بقدر إشارته إلى خطورة ما يؤدي الحمار من دور ، حيث يدفع المتلقي إلى القراءة التي تجلو هذا الدور ، فينفتح النص على عناصر عجائبية باعتبارها وسيلة فعالة لخرق الممنوع ، وتجاوز الرتيب المألوف ، وهو من اللون الغريب الذي " ينطبق على الظواهر العجيبة التي تحدث نادرا ويقطع مع المألوف و العادي "[3] ، فالأحداث تظهر لنا خارقة في البداية ، تتأبى على الفهم والتعليل ، ثم تتحول فيما بعد إلى أحداث قابلة للتفسير ، لتدخل المسرحية في إطار الحكاية الشعبية حيث يتم " استرجاع أحداث بطريقة خاصة ممزوجا بعناصر الخيال والخوارق والعجائب ذات طابع جمالي تأثيري نفسي اجتماعي ثقافي" [4] .

والخبر أو القصة في هذا النص محكومة برؤية الكاتب وقدرته على توظيف الملائم ، مرتكزا على مادة حكائية مركزية يتشعب من خلالها السرد في تغيره وتطوره ، ليسم العمل الأدبي بميسمه الخاص ، فحمار شهاب الدين إنسان تحول الى حمار على يد الجن ، ثيمة مستهلكة في كثير من حكايات الشعوب ، ولكن جاهين يخرج الحكاية من إطارها الضيق الذي يترقب المتلقي من خلاله لحظة الخروج من الصورة الحيوانية و العودة إلى الطبيعة الإنسانية ، إلى علة هذا التحول حيث رهنت الأحداث تحوله بقيمتي الصدق و العدل :

الساحر : مكتوب لك كدا تفضل علطول حيوان أبكم .. ولا يمكن أبدا ترجع تتكلم .

(1) الليلة الكبيرة وخمس مسرحيات:97.

(2) المسرح والتعليم، هيلين نيكولسون : 23، ترجمه سعاد عبد الرسول ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، 2016م

(3) العجيب في الحيوان والنبات والمعدن من كتاب (العجيب والغريب في إسلام العصر الوسيط) ، توفيق فهد : 94، مطبعةالنجاح الجديدة ، الدار البيضاء ،2002.

(4) الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق ، محمد السعيدي : 55 ، ديوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون : الجزائر : 1998.

الساحرة : غير بس بهذا الشرط .

لو كان ياخدك واحد صادق ميقولش الكدب واحد يتكلم صدق ولو كان صدقه يضره" [1].

و بينما يحافظ العنوان بمفرداته في (صحصح لما ينجح) على القيمة التي يكرسها اسم البطل (صحصح)وحالته (ينجح)، فإنه يطعن في نجاحه ويرهنه بالزمن باستخدام (لما) ، لينصب النص المسرحي على تكريس العنوان ، فصحصح ينجح فقط عندما يدرك قيمة الوقت وحسن إدارته ، و هو ما يسخر الكاتب من أجله عوامل السرد المسرحي (بشرا أو أشياء ذات نعوت معينة) فتسير في اتجاه واحد ، تدفع من خلاله صحصح لأن يصحصح .

الشمس : بسرعه يا لله قوم .. متبقاش خم نوم .

.. الشمس : كل يوم الساعة سبعة .. لازم تكون واقف على رجليك .. وكمان مفتح عينيك .

.. الجرس : تالام .. يلا قوام .

الجزمة : معلهش .. ح احصلك .. حصلتك . دخلت فرجليك .

.. الجرس : تالام .. يلا قوم .

صوت المدرس : ده قانون الجاذبية الأرضية وكمان كلنا عارفين إن الأرض بتدور .

.. أيام وشهور وسنين ودهور .

.. الجمل : انهض يا ولد لماذا تأخرت ؟ أين كنت؟

... أبو الهول : تعرف يعني أيه الزمن ... الزمن مش واقف ...الزمن بيدور يا صحصح بيدور بيدور "[2] .

زهرة حنك السبع ، عم جمعة (بواب المدرسة) ، الفراشة ، الشوكة ، العلامات ، الرجل الخارج من كتاب الحساب ، الساعة ... جميعها يعطي دروسا في قيمة الوقت ، وتصحح سلوكيات صحصح .

.. لازم انظم بيها (الساعة) الأوقات .. الصحيان له وقت والنوم له وقت .. اللعب له وقت .. والشغل له وقت.. حتى رباط الجزمة .. له وقت "[3].

إن عنوان (صحصح لما ينجح) ، يرتبط ارتباطا وثيقا بمضمون العمل ، يسعى إلى اختصاره و تحليله ، فهو من العناوين الموضوعاتية المباشرة ، يتموقع مقيدا لمتنه ، ذلك أن " العناوين الموضوعاتية تجعل العنوان على

(1) الليلة الكبيرة : 148.

(2)السابق : 44-55 .

(3)السابق : 73 .

اختلاف طرق تقديمه للنص رهينا لمتنه ، فغياب متنه أو نصه يقتله و يفرغه من دلالاته لذلك فإن النص آلة لقراءة عنوانه ، و بالتالي فهو يعيد إنتاجه في شكل ملفوظ نصي "[1].

وقاهر الأباليس مسرحية شخصيات بامتياز ، يحمل الكاتب فيها شخوصه مضامين و قيم ، و يبرز تطلعاتها و صراعاتها ، مواطن قوتها و ضعفها، يصب فيها دورة حياة البشر وصراعهم الدائم داخل أنفسهم و في مواجهة قوى الشر ، ومن ثم يتسرب العنوان من النص ، وينسل بخيوطه ليجسد القوة الفاعلة في تكوين كينونة الحياة ، و ذلك أن العنوان " لا يأخذ معناه إلا باقترانه مع النص ، وإلا بقي جملة أو حكما أو مقطعا لا معني له ولا دلالة ، ومن هنا كانت العلاقة جدلية بين النص و العنوان، فالعنوان وحده عاجز عن تكوين محيطه الدلالي ، والنص غير المعنون معرض باستمرار للزوال أو الذوبان في نصوص أخرى" [2].

يتحالف مسمى الشخصية ، داخل المتن المسرحي ، و المؤلف من صفتين : ثابت / قدور مع صفة قاهر ، في بناء علاقة تعليل بين الفعل وصاحب الفعل فهو قاهر بقدر ما هو ثابت قادر ، فيحدد مسمى الشخصية رسالة المسرحية ويبلورها ، حيث يتم تبادل الأدوار بين النص والنص الموازي ، العنوان : قاهر ، و مسمى البطل داخل المتن المسرحي : ثابت / قدور ، هذا الرجل الذي هو على الدوام ثابت الجنان ، يتحدي الخوف ، لا يأبه للشيطان وأعوانه ،و هو ما يقهر الأباليس واحدا يليه آخر :

قطاع الطريق : فيه .. هناك النواحيدي ، طاحونة قديمة مهجورة الناس بيخافوا منها .. أصلها مسكونة .. فيها شياطين بيلعبوا كوتشينة بليل ، يسرقوا الي فايتين وياخدوا فلوسهم ، ويطحنوهم فالآخر .

العسكري : دي مش أصول .

قطاع الطريق : .. ومادام انت مبتعرفش الخوف وخالي شغل ، تروح الطاحونة"[3].

أما زمنية الليلة الكبيرة فعلى الرغم من تغلغلها في عناصر البناء المسرحي ، حيث العنونة بالزمان حماية للذاكرة الزمنية ، وتسجيل لواقع زماني ، يحتل المسرحية من بدايتها الى نهايتها ، منسجما مع سائر عناصر البنية المسرحية ، إلا أن الأحداث التي تقع في تلك الليلة تتعالق بعناصر الشخصيات بالكيفية التي رسمها النص ، هذه الشخصيات التي لن تراها مجتمعة على هذا النحو إلا في المولد في ليلته الكبيرة ، ولو حدث ورأيتها فرادى فلن تجدها إلا باهتة منبتة عن تربتها وموسمها ، فمجتمع الذكر ، و السيرك ، وحلقة الطهور ، و بائعو الحمص و الزمامير و الطراطير ، و لاعب البخت ، و المصوراتي و القهوجي و المعلم ... جميعها في الوعي المجتمعي جزء من الذاكرة الشعبية التي يؤلف بينها و يجمعها زمن الليلة الكبيرة .

(1) العنوان و تجلياته الرمزية الصوفية (نماذج من الشعر العربي المعاصر) ، سعيد بو سقطة :129 ، مؤسسة بونة للبحوث و الدراسات ، عدد 6 ، ديسمبر 2006.

(2) ما تبقى لكم العنوان والدلالات ، حسين خمري : 78 ، مجلة الموقف الأدبي (215-216) ، 65-87 .

(3) الليلة الكبيرة : 263 .

تتقاطع العلامة السيميائية غير اللغوية (لغة الجسد والملبس وتعبيرات الوجه) مع العلامات السيميائية اللغوية في مجموعة المسرحيات ، حيث لا يتم الاعتماد على شفرة اللغة ، حين يقع التجاوز باستخدام السيمياء غير اللغوية متمثلة في الصورة، والصوت ، واللون ، والرائحة ... إذ يتم الإعلان عن أمر ما ، لا ينجز إلا بمساعدة العلامات غير اللغوية التي تشكل جزءا كبيرا من النص ، مما احتواه المتن ليكتمل الحدث حيث تكون الشخصية فاعلة في تسيير الأحداث .

فالجسد هو " موطن التعبير وهو منتج للدلالة بما يأتيه من الحركة والإيماءة والإشارة ، وبما يتضمنه من الصفات والهيئات والأشكال والألوان ، فهو شبيه النص في قدرته على إنتاج الرمز والدلالة "[1] ، فكل أعضاء الحواس يمكن استخدامها في خلق لغة ، فهناك لغة الشم ، و لغة اللمس ، و لغة البصر ، و لغة السمع ، و هناك لغة كلما قام شخصان فأضافا معنى من المعاني إلى فعل من الأفعال بطريق الاتفاق و أحدثا هذا الحدث بقصد التفاهم و الاتصال بينهما ، فعطر ينشر على ثوب أو منديل أحمر يطل من جيب ، أو ضغطة على اليد يطول أمدها قليلا أو كثيرا . كل هذه تكون عناصر لغة مادام هناك أشخاص اتفقوا على استعمال هذه العلامات في تبادل أمر أو رأي " [2].

والنصوص المسرحية خاصة من أغني الخطابات الأدبية بالعلامات غير اللغوية، وأكثرها عناية بها ، باعتبارها عنصرا مهما في التواصل ، ونصوص مسرح جاهين للعرائس زاخرة بالعلامات العضوية التي يتوازى بها العنوان مع النص حيث تمتلك القدرة علي إنتاج دلالات بالزخم نفسه الذي تقتدر به اللغة ، بحيث تزاحمها وتعضدها تبعا للسياق .

فشطارة حسن و واسع حيلته تنعكس على العفريت الأحمر الذي " ينحني ويسجد أمام الشاطر ".

الشاطر حسن : ممكن تتعفرت شوية هنا فالحوش . بس زي ما اقولك انا .

العفريت ينحني ويرفع يديه إلي رأسه شاكرا .

الشاطر حسن : نبتدي إ ... اتنطط ! " العفريت يتنطط ويرتفع في الهوا و يتنفش وينزل "

اطول! " العفريت يطول لفوق مثل بلونة طويلة .

اقصر ! "يقصر".

اطول كمان!"يطول"

---

(1) شعريه الجسد في الشعر العربي القديم ،من الجاهلية الى القرن الثاني ، آمال النخيلي :42 ، دار الكتب المصري ، القاهرة ، ودار الكتب اللبناني ،بيروت ، ط1 ،2012.

(2) التوصيل العلامي و التواصل اللغوي ، محمد عبد الحميد أبو العزم : 27 ، في كتاب اللسانيات من خلال النصوص ، عبد السلام المسدي ، الدار التونسية للنشر ، جوان ، ط1 ، 1984 .

كمان ... "[1] .

و مؤامرة الغولة والحداية تضمر في النظرات و الإشارات ، تفضح توجسا و اضطرابا و خوفا و حقدا دفينا على الشاطر حسن ، " الغولة تنظر الي الحداية و تضحك : الحداية تنظر الي الغولة .. الحداية تهز رأسها .. الغولة تهز رأسها .. "[2] ، جملة إشارات صامتة يغيب فيها الصوت وكلها تقوم مقام القول المنطوق المتداول نيابة عن اللغة المنطوقة . إن إشارة العين هنا عبارة عن نسق من الدلالات التي تعبر عن معان ، " وهي في أنساقها لا تختلف عن اللسان إلا باعتبار المادة ، فالكلام مادته الصوت، والعين مادتها الحركة والإشارة المناسبتان للمقام"[3].

والشاطر يتفاعل حسنه المضمر مع حسن الطبيعة المظهر ، فيتجلى في حركات تعبيرية تتتابع بتتابع المناظر الجميلة ، وهو يجري ويقفز فرحا بالطبيعة منسجما معها .

حاجري كأني فوق حصان و حاطير كأني أجنحة

جميلة جدا الغيطان و الفسحة فيها مفرحة "[4].

و التعامل مع السمة الذي تم هنا خارج المجال اللساني ، قام على كشف المواضعة أولا ، ثم الانفتاح على الإيحاءات المتولدة عنها ، مما يخصب القراءة السيميائية ، بالانفتاح على عالم السعة و الشمول ، الذي تجاوز فعل القراءة إلى استنطاق الأشياء ، و قد تلبست معاني ما كان لها أن تنالها إلا عبر مجال التأويل .

و في الليلة الكبيرة يصوغ الكاتب خطابا ينقل من خلاله ما يختمر في ذهنه و يعتمل في نفسه من تفصيلات المشاهد و الأحداث ، فينقل وهج الليلة الكبيرة و استثنائيتها كما تبدو في الواقع من خلال لقطات مفعمة بالحركة ، في تداخل ما بين اللغة و الإشارة ، حيث يلجأ إلى الإشارة وقت تتعطل لغة الكلام لتغدو الحركة و السلوك مجالا أكثر ثراء و أشد إفصاحا :

بائع : حمص حمص .

تل ما ينقص .

ع النار يرقص .

يرقص يرقص .

---

(1) الليلة الكبيرة : 82 .

(2) السابق : 88 .

(3) لغة العيون ، حقيقتها مواضيعها و أغراضها مفرداتها و ألفاظها ، محمد كشاش :28، المكتبة العصرية للطباعة و النشر ، بيروت ، 1999.

(4) الليلة الكبيرة : 90 .

و يقول : إللي شاف حمص و لا كلش .

حب و اتلوع و لا طالش .

... بائع : السمك مقلي .

كل و برق لي .

و زحام الليلة الكبيرة و دعوة العجوز للتحرك : اسعى..اسعى..اسعى..اسعى" [1]، تتعدى رصد الزحام و تدخر دعوة للحركة و المواكبة ، ما كان يمكن للنص أن يلتقط خيوطها بأدق من تكرارية الأمر بالسعي ، حيث عمد جاهين إلى الإشارة بالسعي التي جسدت معنى فائضا لم يكن بوسع اللغة وحدها نقله بهذه الدقة .

و جشع التجار و الكذب الذي تحول صفة ملازمة و منهج حياة ، في حمار شهاب الدين ، تفضحه العيون و الشفاه ، فاللغة هنا تتوقف عن الأداء لتحل محلها الإشارة التي تنقل كل ما ينطوي عليه الموقف من تفصيلات ، حيث تقبض الإشارات على جمالية اللحظة و تلم بحيثيات الموقف .

شهاب : و أنا أبيع الحمار !.

مين يشتري الحمار ده ؟ .

يا حضرات التجار

أنا محتاج النهاردة

لقرشين باختصار .

مين يشتريله حمار ؟.

يا للي عاوز حمار

حمار .. حمار .. حمار .

التجار يتغامزون عليه

" التجار يضحكون "[2].

و القاضي الظالم المرتشي تفضحه شخشخة الجيوب :

حنجل : سعادة القاضي يفضي قاعة الجلسة .

---

(1) الليلة الكبيرة : 9- 11 .

(2) السابق: 132.

القاضي : و ما الأسباب ؟.

حنجل يتكلم و يشخشخ جيبه .

حنجل : كلام سري " شخشخة" .

يغير خط سير المسألة دوغري " شخشخة " .

و يكشف عنها كل حجاب .

القاضي يلتفت إلى الكاتب

القاضي : إذن يا كاتب الجلسة خد الحطاب

و كل الموجودين واخرج

و سك الباب "[1].

و أخطاء صحصح و سلبياته تلتقطها العين عبر مشاهد حركية ، يعطل فيها الكاتب اللغة ، و يقيم النص على جانب إشاري سيميائي :

الام : "لنفسها" واد زي القرد : هدومه متقعدش سليمه أبدا .. لازم يجيلي بيها ممزوعة فحاجة .. في أكرة باب .. في شجرة .. آل إيه "تقلده" معلش يا ماما .. كنت مستعجل يا ماما " [2].

.. يدخل صحصح مندفعا يلبس عل نصفه الأعلي جردلا مقلوبا .. والماء يتساقط من كل جسمه وملابسه .

و ردود الأب و الأم على أفعال صحصح ، تفصح عنها لغة الجسد قبل الكلمات في حالتي الرضا و الغضب :

الأب و الأم يتحدثان عن صحصح بحنان .. و صوتهما أشبه بالغناء .. الوالدان يتمايلان معا في نشوة لذيذة و هما يصفان صحصح بالأوصاف الجميلة .

.. تدخل الكرة من النافذة فتضرب الأب في رأسه و تسقط نظارته .

الوالدان ينهضان غاضبين .

: و ..... إيه ده ؟

الأم : يا مصيبتي ... النضارة انكسرت .

---

(1) السابق :178 -179

(2) السابق : 23 .

الوالدان : "معا" صحصح .. مفيش غيره .

تنقلب نغمة كل منهما عن الولد إلى العكس .. فتصبح قصيرة و سريعة و أشبه بطلقات الرصاص .

حركتهما تتغير .. تصبح انتفاضات .. واحد طالع وواحد نازل "[1] .

ووسم ثابت قدور الذي يلخصه العنوان بقاهر، يفيض به المتن على الصعيد اللغوي و الإشاري كما يتبدى في مثل هذا المشهد ، حيث تكتفي اللغة بوصف الموقف إجمالا ، في حين ينطوي حدث ظهور الشياطين على إشارات غير لغوية ، تخضع لصيرورة الحدث من جهة و تدعم الوصف الملازم للعسكري ثابت قدور (قاهر الأباليس) من جهة أخرى :

العسكري : آه ... لأ ، كنت فاكرك يا شيخ صاحب الأرض .... إنما قطاع طريق دي متخوفش .

قطاع الطريق : ما بتخافش مني ؟ .. ما بتخافش مني ؟ .

... تظهر الشياطين لابسين جرادل ، و قرع مجوف من الذي يستعمل في التعويم ، و يصنعون ضجة كبيرة لإخافة العسكري الذي يجلس هادئا يتفرج عليهم إلى أن يتعبوا و يكفوا عن العفرتة .

برابند : " لكركر " ليه .. ليه ؟.. مش خايف مننا زي المعتاد ؟.

" للعسكري " يالله .. يالله خاف مننا .. عا عا عا م م م ..

العسكري : بس بلا لعب عيال .. مش حخاف بأي حال من الأحوال" [2].

و فضول الفيل و تطلعاته ، و رغبته في تعرف الجديد ، و معاناته و ما يلقاه من عواقب وخيمة ، مما يلخصه العنوان ، يرصده المتن من خلال تتبع جملة حركات الفيل و تصرفاته وسط مجموع حركات و تصرفات حيوانات الغابة ، في لوحات تضج بصخب الحركة و تدفقها ، حيث تؤدي الإشارات البليغة المعاني دون الحاجة إلى الكلام :

الأرنب : توت .....فش فش فش يا وابور يا مولع ... حط الفحم و باقول لك ولع حط الفحم .

تمشي بجوارهم الأرنبة الأم و هي تحمل أرنبا صغيرا مولودا .

الأم تحرك أذنيها على إيقاع المشي .. و تصفق بهما لأن يديها مشغولتان بحمل الأرنب الصغير .

الأم : واحد اتنين الأرانب : حط الفحم .

: شمال يمين حط الفحم

(1) الليلة الكبيرة : 27 .

(2) السابق :302 - 303 .

ثني فرد حط الفحم

يتضح أن الأرانب يشدون حبلا وراءهم .

و يخرجون و يتركون الحبل مشدودا .

دون أن يظهر الشيء الذي يشدونه .

.. يدخل الفيل و ينظر إلى الحبل المشدود و يلعب عليه حركات بهلوانية .. و بعد لحظة ينتهي الحبل و يظهر الشيء المشدود بالحبل فإذا به فرن أسود له مدخنة تخرج دخانا رماديا .

يقع الفيل على هذا الفرن فيلسعه فيهب صارخا من اللسعة .

... الفيل واقف مبلم و سارح يلاحظ أنهم بدأوا في الانصراف فيسرع خلفهم و ينادي .

الفيل : خالة ..... خالة .....

الأم تتوقف بملل و مضايقة و معها كل الركب .

الأم : نعم ؟

الفيل : ده فرن ؟

الأم: "بسخرية ".لأ... تلاجة ...

الأرانب الصغار يمسكون بالحبل و يبدأون في الشد مرة أخرى .

الأم تبدأ في التحرك معهم و هي تصفق لهم على الواحدة .

الأرانب : ...هيلا هوب "[1].

إن جاهين يعبر في كل تلك المواقف عن إمكانات غير لغوية ، ينقل من خلالها المتلقي إلى قلب الحدث ، و يحدث انصهارا ما بين اللغة بطبيعتها البيانية ، و الإشارة بطبيعتها الحضورية .

ب . التركيب

علم التركيب من العلوم اللغوية التي تؤسس للفعل الجمالي ، فهو " علم لساني جد معقد ، يدرس بنية الجمل في اللغات (منطوقة أو مكتوبة) ، ترتيب الكلمات مكان الصفات و المفعولات ، تغيرات الجموع، الإعراب ، التصريف ... " [2].

(1) الليلة الكبيرة : 204 _206 .

(2) ماهي السيميولوجيا ، برنارد توسان : 17، ترجمة نزيف ، إفريقيا الشرق الدار البيضاء – المغرب ، ط1، 1994

و ترتبط الدلالة التركيبية بمفهوم الفائدة ، "ولا تتحقق الفائدة إلا بإتلاف الكلام وضم بعضه الي بعض على وجه من الوجوه النحوية" [1] ، فالعنوان قبل أن ينطق بالدلالة ، هو مجموعة كلمات مترابطة تكون تركيبا نحويا،وتنشأ دلالة العنوان عبر الكلمات التي تشكله، لتصنع لنا جملة ذات معنى، باعتبار العنوان نص قصير . فالجملة أساس البنية التركيبية وعمودها ، تؤدي دورا مهما في عملية التواصل بغية الوصول إلي أنساق دلالية

قام العنوان بتكوينها وفق منطق معين ، ومن ثم فالجملة " هي الوحدة اللغوية الرئيسة في عملية التواصل "[2].
و من خلال تعقبنا لعناوين مسرحيات جاهين للعرائس ، نجد أنها تسهم في إشهار العمل بالحرص على صب العنوان في حلة تركيبية متميزة ، فهي جميعا ترتكز في بنائها علي قاعدة الإثارة والإغراء ، و هي في تشكلها تستدعي الانتباه إما ببنائها على التراث ، كما في مسرحيتي : الشاطر حسن وحمار شهاب الدين ، أو الحداثة كما في مسرحيتي : صحصح لما ينجح ، والفيل النونو الغلباوي ، أو المزج بينهما الذي أفرز عنواني: قاهر الأباليس مع العروسة والعريس ، والليلة الكبيرة ، و جميع العناوين تبدو للوهلة الأولى إخبارية تكشف بصورة مباشرة عن مقصدية المؤلف ، فهي أشبه ببطاقة هوية أو لوحات إشهارية تغري بالنص وتدفع إلي مطالعته .

و لم تخرج المسرحيات عن النموذج الذي حدده المشتغلون على علم العنونة ، فالعنوان إما شخصية فقط كما في الشاطر حسن ، وحمار شهاب الدين ، أو معبر عن أحداث ووقائع تصحب الشخصية مثل : صحصح لما ينجح ، والفيل النونو الغلباوي ، وقاهرالأباليس مع العروسة والعريس ، و إما حامل لعنصر زماني كما في الليلة الكبيرة ، فما تدلي به هذه العناوين لا يخرج عن إطار نمذجة العناوين .

و الوقوف لدى العناوين ، و مراجعة خصائصها التركيبية ، يصل بالمتلقي إلى منطقها الدلالي و مقاربتها السيميائية ، فعناوين هذه المدونات معتدلة طولا وقصرا ، ارتكزت على كلمتين أو أكثر ، و قد بنيت جميعا على الاسمية لتدل علي حالة الثبوت " فالاسم يقتضي ثبوت الصفة وحصولها من غير أن يكون هناك مزاولة وتزجية فعل ومعنى يحدث شيئا فشيئا " [3] ، فالمسرحيات الست تألفت عناوينها من جمل اسمية ، و الجملة الاسمية أدل علي الدوام من الجملة الفعلية ، ومن ثم يبدو الثبات الدائم والاستمرارية على المعني المقصود فيها ، وذلك بخلاف الجمل الفعلية ، فالنص في صورته الفعلية يعنى " بتعيين الزمن وتحديده ، أما في الجملة الاسمية ، فتنصرف المعاني إلي الإطلاق ، من غير تحديد لمعني الزمن"[4] ، فمحور الاستبدال لدى الكاتب لم يسعفه إلا بالصيغ الاسمية ، بعيدا عن التعبير الاعتيادي الذي يخرج الكلام في صورة أسماء و أفعال .

بل إن الكلمات التي احتوتها الجمل جاءت جميعها أسماء ، فجميعها مغسولة من الأفعال ، إلا في عنوان واحد فقط هو (صحصح لما ينجح) ، و هو العنوان الذي ركز فيه المؤلف على أفعال البطل التي تخل بمضمون مسماه ، كما عني بحالة التغير التي تعتري بطله ، فيتحول بموجبها الي النجاح ، فيما عبر عنه الكاتب بصيغة

(1) المعنى وظلال المعنى ، محمد يونس علي : 315 ، المدار الاسلامي ليبيا ، ط2، 2007 .

(2) خصائص الخطاب الشعري (دراسة صوتية تركيبية) في ديوان أبي فراس الحمداني ، محمد كراكبي : 123 دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ط1، 2003

(3) دلائل الإعجاز ، عبد القاهر الجرجاني : 114 ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط2 ، 1998 .

(4) نحو الفعل ، أحمد الجواري : 11 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، د.ط).

المضارع ، مما يضفى علي العنوان الحيوية والحركة ويحافظ على استمرارية الحدث ، فالنجاح من ثم حدث متعال متحرك .

وحركة العنوان الخارجية التي ترصدها تلك المسرحية تواكبها حركة داخلية ما تفتأ تلحق بالمتن

المسرحي من بدايته إلي نهايته ، فصحصح شخصية كثيرة الحركة ، سريعة التنقل، تكاد لا تهدأ ولا تستكين ، والعنوان يلاحق أفعال البطل ، يصحبها ويرصدها مختزلة في المضارع (ينجح) الذي تقدمته أداة الشرط (لما) ، ففي أغنية البداية ، مع كلمات المناداة على البطل .

صحصح يا مصحصح ... ياصحصح

ياورد مفتح ... يا صحصح

يالذيذ ومملح ... يا صحصح

يا نبيه ومدردح ... يا صحصح

اطلع ع المسرح ... يا صحصح

اطلع من فضلك .. يا صحصح

ورينا عمايلك .. ياصحصح" [1].

فأعمال صحصح وتصرفاته(عمايلك) تحكم النص ، كما تنقلها اللوحات التالية ؛

صحصح يقفز واقفا في سريره كالشيطان .. ثم يتشقلب .

صحصح يتنطط في السرير .

... صحصح يقفز بملابس النوم على أرض الغرفة ويأخذ في الرقص والتنطيط والتصفيق .

.... صحصح يتمشى في الغرفة بخيلاء . وينظر في معصمه .

... صحصح يتشقلب .

صحصح يرقص .

ثم يهدأ شيئاً فشيئا "[2] .

و النص مرهون في الأصل بالتغير و الصيرورة و التبدل ، حين يصحب الفعل البطل صحصح في لحظة التخلي و التحول على مستوى السلوك و الفعل .

(1) الليلة الكبيرة : 21

(2) السابق 34-35.

" أصل اللي ما يعملش كل حاجة في وقتها .. ما يلاقيش وقت يعمل أي حاجة ... "[1].

و قد وقع حذف للمسند إليه (المبتدأ) في الجمل ، فجميعها جمل صغرى باعتبار حذف أحد ركنيها الأساسيين ، و الحذف ظاهرة لغوية ، أكثر وضوحا في العربية ، لميلها إلي الإيجاز والاختصار ، لأن العرب نفرت مما هو ثقيل علي اللسان ، ومالت إلي ما هو خفيف ، إضافة إلي أنه مما يحمد في العنوان إيجازه " فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة" [2] ، وهذا الحذف يستدعي التأويل ، إذ هو فجوة في نطاق العنوان تدفع بالمتلقى الي الرغبة في سدها ، حيث لم يظهر المسند إليه (هو) علي السطح مباشرة ، وإنما ترك حضوره للافتراض المقترح / الاحتمالي ، مما يدفع بالمتلقى دفعا إلي عالم النص .

في مسرحية " الشاطر حسن " تلعب الوظيفة التعينية دوراً ، حين يختزن العنوان المقتبس ، مدلولات عدة تعين على فهم النص ، تعد منطلقا معرفيا يبعث علي الربط بين النص والنص الموازي ، بحثا عن قدر التلاحم والتناسق ، ومعاينة للقصدية ، واستشرافا للمضمون ويبدو في العنوان استحضار المجهول ، من خلال البنية السطحية (النحوية – التركيبية) التي تحتويه وتجسده ، والتي تدفع القارئ ليقوم بدور المشاركة الفعالة.

والعنوان جملة اسمية تتألف من دالين ، مما يدل على الثبات والاستقرار ، والشاطر حسن شخصية لها تاريخ طويل ، فهل يعرضها الكاتب محملة بإرثها التاريخي وجملة الأحداث التي تعددت وتناثرت حولها عبر حكاياتها ، أم يعرضها في ثوب جديد ؟ و مثل هذا التساؤل يرصد نجاحا للكاتب في إثارة انفعال المتلقي ، من خلال عنوان يبدو في ظاهره مترهلا ساكنا إما عبر ثبات تأويلاته في علوقها بالإطار العام للحكاية أو في تشكيله الاسمي ، بينما يموج العنوان بالحركة و التفاعل على مستوى العمق .

ويعد لفظ (الشاطر) بؤرة العنوان ، ومرتكزه الضوئي الذي يدور دال (حسن) في فلكه ، فهو الكلمة التي تصدرت العنوان ، والتي من الممكن بوجه من الوجوه ، أن تدرج مبتدأ ، واللفظ (شاطر) يضفي بدلالات حركية على الرغم من ثباته الاسمي ، من خلال جملة دلالاته والتي من أبرزها الاحتيال والدهاء والمكر وهي في جملتها صفات داخلية مرتهنة بما يتولد عنها من أفعال وتصرفات .

ومن اللافت مجيء دالي العنوان بصيغة المفرد ، وهذا مما يشي بفرادة الشخصية ، كما صدرت كلمة (شاطر) وقد ألحقت بها أل التعريفية ، وابتداء العنوان بالمعرفة هو الفرع وليس الأصل ، فالكاتب اعتمد على الفرع على الرغم من أن الأصل أشد تمكينا من الفرع ، إذ الابتداء بالنكرة أخف على اللسان . ولكن الكاتب هنا صدر لفظ الشاطر بأل التعريف التي تفيد العهد الذهني ، إذ الشاطر حسن شخصية ماثلة في الأذهان ، حاضرة ، تكاد لا تهملها الذاكرة .

وحضور العنوان في صورة الجملة الاسمية يكشف أحيانا عن استغراق الأديب في الوصف ، وتعبيره عن جملة حقائق ، وهو ما تطالعه ، على سبيل المثال ، في مسرحية حمار شهاب الدين:

(1) السابق : 73-74 .

(2) دلائل الاعجاز عبد القاهر الجرجاني : 146 مكتبة الخانجي ، القاهرة ، 1948 .

"الساحرة : والصدق محال والعدل محال " [1] .

والحمار يصف نفسه :

"الحمار : أنا لا شيطان ولا نكتة .

أنا مجرد حمار مسكين .

بشوف بعنيا .. ووداني الطوال سامعين حاجات تفلق .

حاجات منها الحجر ينطق .

فباتكلم" [2].

و صوت الجماهير يصف الإنسان حين يصبح إنسانا ، في ختام النص المسرحي .

الجماهير : يا حلاوتك يابني آدم .

ياجمالك يا إنسان .

يا ظريف يا لطيف يابو دم خفيف يابو عقل نضيف ولسان بكمال وأدب .. العدل غلب .. والشر هرب طفشان .

ياحلاوتك يابني آدم .

ياجمالك يا إنسان" [3] .

وهذا الاستغراق بالوصف ، و قدر الثبات والاستقرار والدوام على الحال ، يبدو في مسرحية الفيل النونو الغلباوي ، فالشخصيات حاضرة في النص المسرحي بأفكارها وأدوارها المحددة الثابتة على مداره ، ومن ثم توالت الجمل الاسمية تتري في النص ، فالبلبل الذي يقوم بدور الراوي يصف نفسه :

البلبل : أنا بلبل اللبلابة مليت ورقها كتابة

على كل لون أعرف حكايات

من كل لون عندي حكايات

.. الأسد : عضلاتي يا عضلاتي

(1) الليلة الكبيرة : 148.

(2) السابق 182.

(3) السابق : 194.

يا حبيبتي يا أحلى صفاتي" [1].

و الفيل : يغني لزلومته و يردد مرة بعد مرة :

زلومتي الشطورة .. زلومتي القمورة .. معلقتي وكبايتي .. وعصايتي المسحورة .. أمرها تهاودني ، م الليلة تعودني .. عضلاتها فولاذية زلومتي الرياضية "[2].

و في الليلة الكبيرة هذا الحضور الدائم القار للمواقف والأشخاص مما لا سبيل إلي عرضه إلا عن طريق الوصف :

" بائع : حمص حمص .

تل ما ينقص عمال يرقص .

بائع : فريرة للعيل .. يا ابو العيال ميل .

بائع : زمارة شخليلة .. عصفورة يا حليلة ..طراطير يا واد طراطير .

...شحاذ : يا مسلمين يا مؤمنين لله.

ده كل من يفعل جميل يلقاه .

المعلن : الليلة الليلة السيرك تعالوا دي فرجة تساوي جنيه .

قولوا هيه .

في السيرك شجيع يهجم يهجم ع السبع و يركب دغري عليه .

قولوا هيه .

و بنات قمرات زي الشربات حلوين مش عارف ليه .

.. أنا شجيع السيما .

أبو شنب بريمة "[3] .

إن العنوان يكتسب صفة الثبات من ثبات الليلة ذاتها فهي مستقرة مستمرة و ربما دائمة على مدار أماكن و أزمان مختلفة ، ومجتمعات متباينة ، وأشخاص متفاوتين ، هي ثابتة ثبات المعتقد ، راسخة أصيلة أصالة العادات والتقاليد التي تتوارثها الأجيال وتتعاطاها بالقبول والتبجيل خلفا عن سلف .

(1) السابق : 233.

(2) السابق : 242.

(3) السابق: 10 _12.

أما عنوانا : حمار شهاب الدين ، وقاهر الأباليس فقد صدرا في صيغة التركيب الإضافي ، فشهاب الدين مضاف إليه أزال غموض وإبهام كلمة حمار ، كما أزالت الإضافة إلى الأباليس غموض قاهر ، وخصصت و أبعدت التعميم ، فشهاب الدين يرتبط ارتباطا وثيقا بحمار ، والأباليس يرتبط بقاهر ، وبإزالة الغموض والتعميم ، تحدد مسار ذهن المتلقي ، وأبعد عن الدلالات المفتوحة واكتسبت النكرتان : حمار وقاهر التعريف عبر الإضافة إلي اسم معرف ، و أصبح حمار شهاب الدين وقاهر الأباليس (المضاف والمضاف إليه) كلا واحدا ، لانتقال أثر التعريف من المضاف إليه الى المضاف فكل من دال شهاب الدين و الأباليس يمنح ما قبله أثره الدلالي الخاص ، تزداد اجزاء الجملة التحاما ، بأل التي تفيد الشمول والاستغراق في قاهر الأباليس ،

و تبرز أداة الربط (مع) ، حيث يضيف الكاتب ، بالمصاحبة ، دور العروسة والعريس إلي قاهر الأباليس في أداء رسالة قهر الشر ، ولعل في جمع الكثرة (أباليس) ما يبرر احتشاد الشخصيات في دعمها لقاهر الأباليس ، و هو ما نجح جاهين في تلخيصه من خلال الجمع بين الأدوار بظهور دور العروسة و العريس في العنوان ، مما كشف عنه مشهد الختام :

تبقى طاحونة الهوا

ينادون الطاحونة :

تبقي طاحونة .. والناس يجونا ... ويجربونا .. ويعرفوا "[1].

ج . الرمز / التأويل

إذا كانت مدونات الأدب الموجه للأطفال مشروطة بالبساطة والوضوح ، فإنه يبقى من أهم سمات هذا الأدب الابتعاد عن النصح المباشر والإرشاد الموجه ، حين تصب الحكم والقيم في قوالب مسطحة ساذجة ، ومن ثم يتلاقى التبسيط مع متعة الاستنتاج وجمع العلامات التي يدخرها النص للملتقي عند مفهوم الرمز .

ويقع عنوان النص الموجه للطفل تحت طائلة البعد الرمزي ، إذ العنوان في ذاته نص مكثف الدلالة لجسد المتن ، الأمر الذي يفتح دالة التأويل ، ويبعث علي استكناه أغوار النص ، وبعث ساكنه ، ومثول غائبه .

في العنوان ، أيا ما كانت طبيعته ووجهته ، هذا الامتناع عن التصريح ، ليظل يوحي بأكثر مما يخبر ، ويشير من بعيد دون أن يكشف فحوى العمل الأدبي ، والنظرية السيميائية لتلقي النص الأدبي " تتطلب المشاركة الفعلية للقارئ الذي يناط به الدور الاستراتيجي ، والمسترمز للنص ، بصفته نسقا موجها من التعليمات "[2] ، إذ " إننا في الوقت الذي نكتشف في العنوان إحالة إلي مرجعية معرفية أو دينية أو اجتماعية أو سياسية أو حتى نصية ، قد نجد في العنوان بعدا رمزيا دالا أو مغزي ما " [3] ، ومن ثم تعد دراسة العنوان دراسة بالغة الأهمية

(1) الليلة الكبيرة : 248/247.

(2) في سيميائيات التلقي ، المصطفي شادلي : 209 ، مجلة عالم الفكر ، 35(13) ، 201 -2012 .

(3) سيمياء العنوان ، بسام قطوس : 147 ، إربد ، الاردن ، مكتبة كنانة ، ط 1، 2001.

في الكشف عن الأبعاد السيميائية والدلالية ، " فالعنوان والمتن يخضعان لسلطتي التأويل والسيمياء والقرائيتين "[1] .

قراءة فكر جاهين في مسرحه للعرائس دعوة للمتلقي (صغيرا كان أو كبيراً) لتتبع معطيات النص مضمونا وشكلا ، علي أساس انفتاح الدلالات على عدة احتمالات ، عبر مسافة يحرص علي خلقها بين النص والمتلقي ، يسهم فيها المتلقي بالمشاركة الإدراكية ، عن طريق فحص العلامات ، وكيفية توظيفها ، حيث يترك لخيال القارئ القيام بعملية التوليد للأثر النهائي ، والمعنى الأخير ، فقد أودع جاهين دماه التي تقلد الإنسان وتحاكيه وتتفوق عليه ، بما يجعلها وسيلة تعبير مكتملة ، كل ما أراد بثه من رسائل ، اعتمادا على ما يمكن أن "توحي به من دلالات رمزية وبما تنطوي عليه من إمكانيات تعبيرية ، وهي بهذا تكون أقوى تأثيرا من الممثل بكل آدميته وطاقته البشرية " [2] .

و تسكن الرموز عناوين النصوص بداءة على مستوى السطوح ، حيث يتعرض الملفوظ إلى إكراهات بلاغية ضاغطة تدفع لحذف مجمل الكلمات بحيث يقع الإيجاز ، فيصهر القول و يصب في قالب موجز متلون بضروب الاختصار و التكثيف و الترميز ، فمن خلال الفراغ الذي خلقته بنية العنوان التركيبية ، يدفع القارئ إلي سد الفراغ ، و استرجاع المحذوف ، و استرداد العناصر الملغاة من المكثف ، و من ثم فك الرمز اللغوي و إحلال الضمير (هو) محل الثغرة الناقصة ، مما يخلق مجالا للتساؤل ، عن المقصود المستدعى بهذا الضمير ، فمن يكون هذا الغائب نصا ، الحاضر الماثل ضمنا ، لينجح العنوان في إثارة انفعال المتلقي ، وينشأ التفاعل مع ثيماته ، و يحدث الانفتاح على التأويل ، مما يحدد للقارئ مدخلا يلج منه إلي عالم النص ، حيث ينجز فعل القراءة ، ويسد الفجوات .

و على ذلك فقد استعمل جاهين تقنية الرمز في عناوينه " و أصل الرمز الكلام الخفي الذي لا يكاد يفهم ثم استعمل حتى صار إشارة" [3] ، و هو ضرب من التقرير جاء ليخلص اللغة من التقريرية .

ولعله ليس من قبيل المصادفة أن تحمل جل النصوص بعناوين هي أسماء أبطال العمل ، وذلك حيث يستخدم الكاتب الإيحاء ليدل على الخصائص التي يعبر عنها الاسم في مقابل الكلمة التي تشير إلي العلاقة بين الاسم ومسماه " [4].

فالشخصيات هنا بمثابة دال من حيث إنها تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها ، بينما يشكل مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص الشخصية كمدلول ، من خلال رصد تصريحاتها ، وأقوالها ،

(1) فضاء التشكيل الشعري (إيقاع الرؤية وإيقاع الدلالة) ، محمد صالح يونس : 95 ، عالم الكتب الحديثة ، الأردن، ط3 ، 2013.

(2) أدب الأطفال (فلسفته ، فنونة ، وسائطه) ، هادي نعمان الهيتي : 334 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1977 .

(3) العمدة في محاسن الشعر ، ابن رشيق القيرواني :306 ، تحقيق محمد محيي الدين ، دار الجيل ، 1981.

(4) الأدب والدلالة ، تودروف تزفيطان : 25 ترجمة محمد نديم خشفة ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، سوريا ،1996

وسلوكها . " وهكذا فإن صورتها لا تكتمل إلا عندما يكون النص الحكائي قد بلغ نهايته ، ولم يعد هناك شيء يقال في الموضوع " [1] .

وليس اتفاقا أن تؤدي الشخصيات في مسرحيات جاهين التي حملت أسماء الأبطال ، أدوارا متكاملة أو متناوبة ، كما تشي العناوين ، حين تستبطن رموز تلك الأسماء .

فالشاطر حسن هو نموذج " المصري الذكي ،الخفيف الحركة ، الرشيق النكتة ، البارع الحيلة " [2] ، و هو في مسرح جاهين دمية " تتحرك على المسرح و تذهب إلى كل مكان يعجز الإنسان عن الوصول إليه .. إنها تنزل في أعماق البحار .. و ترتفع إلى ما فوق السحب لتكشف للمتفرجين من الأطفال عن كل الأشياء التي تثيرهم في الحياة و يرومون معرفة أسرارها في أحداث مسلية بطلها الشاطر حسن .. و أمنا الغولة .. و الرجل المكانيكي"[3].

فالشاطر حسن إذن في مسرح جاهين للعرائس رمز للمصري واسع الحيلة ، الذي يصل بذكائه وفطنته وحسن تصرفه ، وبما يحمل داخله من الخير ، إلي تجاوز الشر ، لقد انتقى جاهين ثيمة تراثية و نقلها بوعي ، ليعبيء من خلالها طاقات رمزية لا تحصى ، اعتمادا على معطيات الشخصية ، للوصول إلى هدفه من جهة ولجعلها رمزا مطلوبا ومفهوما من جهة ثانية ، وتعامل مع الشخصية التراثية بنضج ، فأحياها و أضاف إليها ، أزال عنها مواتها وقداستها .

فالشاطر حسن في مسرح جاهين رمز للشخصية المصرية المسكونة بروح الماضي ، الممتلئة بمعطيات الحاضر ومتطلباته و أولوياته ، مؤسس لزمن ثالث ، فهو شاطر حسن بالقدر الذي يتحرر فيه من الركود والبطء والتخلف ، بقدر قوة حضوره ومواكبته لحركة العلم والإبداع والتطور ، ومن ثم يصبح استحضار الشخصية وتوظيفها بحيث تؤدي رسالة ما ، نوعا من أنواع التناص يحدث بصورة مقصودة ، تستخدم فيه مواد التراث لنقل رؤى معاصرة .

المسرحية كتلة متماسكة عنوانها الشاطر حسن فالعنوان يمثل تناصا ، يتولد عبر التفاعل بين الموروث و الجديد ، ويمد القارئ بعلامات دالة تجعل تلقيه للنص مجالا لاستنباط الدلالات ، وفتحا لمجال القراءة التأويلية ، ذلك أن " عتبات النص هي علاماته النصية الموحية التي تشحذ التهيؤ ، وتستحضر آليات الاستقبال لدى القارئ ، وهي مؤشرات تكشف له أطراف خيوط العلاقات التناصية للنص الذي يقرأه "[4] .

(1) بنية النص الســردي (من منظور النقد الأدبي) ، حميد لحمداني : 51 المركز الثقافي العربي ، الدار البيضــاء ، المغرب ، ط1 ، 1991.

(2) فن العرائس لملايين العرب ، رشدي صالح ، جريدة الجمهورية ، عدد 1959/3/13.

(3) تاريخ مسرح العرائس في مصر ، سيد علي إسمآعيل : 79 ، المركز القومي لثقافة الطفل ، 2020 .

(4) تداخل النصوص في الرواية العربية ، حسن محمد حماد : 148 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1997.

عبر الرمز الاستعاري التصريحي (الشاطر حسن) الذي هو المصري الجديد كما يُرام له أن يكون ، يتحرر المتلقي من قيوده لتأخذه العبارة بعيدا عن مستواها السطحي ، مشكلا لها دلالات جديدة ضمن عالم متحرر من المباشرة .

ففي الشاطر حسن يوظف الرمز ، وهو رمز تراثي يعيدنا لحكايات الشاطر حسن ، وعبر المفارقة التي تجمع الشطارة بالحسن ينفتح التأويل من خلال استحضار أصول الرمز التراثي مما يجعل العنوان أبعد في الدلاله والإنتاجية وهو ما يؤثر في قراءة المتن الذي ينعكس الرمز التراثي عليه ويجعلنا في أجوائه .

هنا يبرز الرمز الشاطر حسن محملا بدلالات كثيرة في الموروث العربي ، فهو يمثل الدهاء والفطنة والقدرة على تخطي المعضلات ، ويمثل جبهة الخير التي تهزم قوى الشر وتتجاوزها في نطاق إعلاء القيم وتكريس القدرة على الإنجاز .

والمسرحية تبدأ من حيث انتهى الحكي القديم ، فالشاطر حسن خاض معاركه مع الأسد وجلبه أسيرا ، و العفريت الأحمر وأبو رجل مسلوخة و أمنا الغولة ثلاثتهم سلموا له القياد ، إلا أن جاهين يحافظ للغولة على دورها ، من خلال مايوحي به اسمها وما ينتجه ، فالغولة تضمن دلالات : الهلاك والموت وأخذ الإنسان من حيث لا يدري ،و هي الداهية،وكل ما يذهب بالأشياء،يقال له غول" [1] ، يستحضر النص مجموع تلك الدلالات ليحصر الغولة في نطاق الرمز السلبي و المعادل الموضوعي للشر .

فالغولة تمثل قوى الشر التي تحكم وتتحكم في مصائر الأفراد والمجتمعات بل والشعوب ، ولا يستطيع الفكاك من قبضتها ، ولا يقدر على كسر شوكتها إلا الشاطر الحسن ، ومن هنا يصبح استحضار الرمز التراثي فاعلا بقدر مايحفز على الاهتمام ببناء الشخصية و تسليحها بقوى العلم التي تؤهل لمواجهة القوى المضادة .

فالغولة تستبد بقوتها و تزهو ببأسها و سطوتها ، تقضي على الضعفاء ، في لحظات الغفلة و الاستنامة ، و إن كانوا بني جلدتها ، فها هي تلتهم العفريت الأحمر في لحظة من لحظات ضعفه :

العفريت يقصر و يقصر و المعركة مستمرة و في لحظة تستدير الغولة ... و العفريت غير موجود .

مكمكينو : .. فين زميلك ..؟ .

الغولة : ببساطة ، كلته ! .

.. الشاطر حسن : معلهش يا مكمكينو .. ما تزعلش على العفريت الأحمر .. انت كنت بتحبه صحيح لكن على رأي المثل " الجبان جبان ، و لو حطوا عليه دادابان " برضه أنا اللي قايل المثل ده .

مكمكينو يتجه ببطء ، مع الغولة إلى الممر ..و يهز رأسه بحزن و الغولة تضحك " [2] .

(1) لسان العرب : مادة غول " وكل ما اغتال الإنسان وأهلكه فهو غول " .

(2) الليلة الكبيرة : 89 .

وفي حمار شهاب الدين ، يسرب الكاتب عدة معان إنسانية واجتماعية وسياسية في قالب رمزي مثير ، فهو يتحدث عن افتقاد المجتمع لقيمتي (الصدق والعدل) ، وهما قوام استقامة المجتمعات .

فيشير الكاتب بالترميز إلي تعفن الوضع الاجتماعي وتدني القضاء وهو مركز العدل والصدق و جوهرهما ، فالمحاكم تعاني الفقر الأخلاقي إذ القائمون عليها منعدمو الضمير ، فاسدو الأخلاق ،خربو الذمم .

الحاجب : تعال .. استنى رايح فين .

شهاب : تلات تيام ياحضرة كاتب الجلسة .

تلات تيام بلياليهم .

وأنا ع الباب هناك ملطوع .

وقاعد بالعطش والجوع .

تلات تيام" [1].

وفي المقابل يجري الحوار التالي في قضية أخرى :

الحاجب : أبو الدنانير !! .

القاضي يخبط علي المنصة .

القاضي : يا حاجب عيب .

جناب التاجر المفضال أبو الدنانير .

كده تتقال .

الحاجب : جناب التاجر المفضال أبو الدنانير" [2].

في حمار شهاب الدين يعتمد الكاتب علي سيمولوجيا الاتصال ، حيث يوجه دعوته إلي غرس بذور القيم في الأطفال ، معتمدا على السرد المسرحي باعتباره عنصرا فاعلا في الاستجابة ، حيث استعمل تقنية الرمز في العنوان ، و أقحم السرد في مجال خرافي مختلف ، فالقصة بطلها حيوان ، وأهم ما يميز هذا النوع من القصص ، أن الحيوان بفعل القرب النفسي ، والتجاوب العاطفي من الطفل ، يسهل تسريب حكاياته إلي ذهنه ، لتغدو أكثر تأثيرا وأقوم فاعلية تداوليا .

وهنا نلمح تعلق العنوان (حمار شهاب الدين) بمضمون القصة ، فالإنسان بدون القيم حيوان أعجمي يقاد وفق هوى صاحبه ، وهو حمار في تخليه عن القيم وعدم إدراكه لأهميتها ، حيوان منقاد مُسير غير مخير

(1) السابق : 165.

(2) السابق :168 .

، محكوم بقبضة صاحبه ، يتحمل ويتجلد فقط ليعيش ، ها هو ذا الحمار و قد نطق ، و ها هو يتوجه بكلامه للقاضي المرتشي الفاسد :

الحمار : يادي الجبروت .

بتستكتر على الإنسان كمان ينطق .

مش أنا بس ؟؟ .

ما بيمتعش ودنك غير حاجات تانية .

حاجات .. جمادات .. لهم رنة" [1].

لقد تواءم العنوان في هذه القصة مع مضمونها ، واستطاعت المسرحية بذكاء تمرير رسائل مشفرة على لسان الحمار ، الذي نطق عندما قال شهاب الدين الصدق ، وصار إنسانا عندما وقع العدل .

الحمار : وفضلت يا عم شهاب في الصورة الحمارية أخرس .

ما نقطتش غير بس على إيديك

لما انت صدقت مع الدلال" [2] .

.. حسن : كتر خيركم على مشاعركم .. أشكركم يا خلان .

العدل ده كان الحلم زمان .. والآن علم وعرفان .

لكن وحياة الحرية .

وحياة الصورة البشرية .

العدل عنيد .. وبابه حديد .. تفتحه إيد الجدعان" [3] .

و في (صحصح لما ينجح) تتضافر الرموز لتعديل السلوك البشري المعوج وتسهم في تصحيح مسار البطل فتتوجه باسمه صحصح ليستقر في مكانه عندما يصحصح ، فتكرس قيمة حسن إدارة الوقت ، التي ألحت عليها المسرحية من خلال تكرار رموزه : الساعة / الوقت / الزمن / التاريخ / الدقيقة / الثانية / الميعاد ...

لتعكس هذه الرموز حركة الزمن وتحقق المعادلة :الحرية / الالتزام ، فيتحقق نجاح صحصح .

أنا مش فاهم جرالي إيه ؟.. مش قلت لكم ؟ ..

(1) السابق : 185.

(2) السابق 149.

(3) السابق : 188-189.

ح اتقلب " يتشقلب " .. قصدي ح اتعدل " يعتدل " [1].

أما الساعة رمز " الانضباط فتشكل "فضاء الفعل المسرحي حيث تقسم المشاهد وفقا للأوقات المختلفة ويجعل من الساعات المختلفة مدخلا دراميا لحلم صحصح ليقف جمهور الأطفال على أخطاء صحصح فيسهل عليهم تجنبها فيما بعد" [2] .

صحصح بكل المعايير صورة يجب أن يكون عليها المصري في حسن تنظيمه لوقته ، وشخصية البطل الطفل نموذج رسمه قلم جاهين بإتقان في دعوة لتبني آلية التنظيم والترتيب ومنهج العناية بالوقت في فترة مبكرة من طفولته ، ليكرس قيمة تعود بالنفع على الفرد والمجتمع " فلا يمكن لأي عمل أن يكون ناجحا إن لم يسبقه تنظيم وتخطيط وبرمجة ، فالتنظيم أساس النجاح ليس في الدراسة فقط بل في كل مناحي الحياة "[3].

يمتد هذا التكريس للقيم ويدعو جاهين لبناء شخصية مصرية واعية مسلحة بقيم النجاح من خلال مسرحيته " الفيل النونو الغلباوي " ، والعنوان في صورته السطحية يبدو حبيسا في مساحة الطفل الغلباوي ، كثير السؤال ، الذي قد يعاني الآخرون منه جراء شدة فضوله ، إلا أن فضوله يوفر له العلم و يدفع عنه مغبة الجهل ، أما على مستوى الترميز فالفيل هو الكيان الكبير المتمثل في الشعب المصري ، و هو صغير صغر أعوام تحرره من ربقة الاحتلال و قبضة الملوك ، هذا الشعب يريد أن يفهم ما يدور حوله من أحداث ، فالمسرحية تبدو في الظاهر ترفيها وتوجيها ، لكنها في الواقع إسقاط يخرج فيه المؤلف ما يجول بخاطره ، وما يعتمل في نفسه من تخيلات وتساؤلات ويظهرها من خلال بطله ، عن طريق الإسقاط ، وهو آلية نفسية ينقل من خلالها المؤلف أحاسيسه ومشاعره المكبوتة للآخرين ، ليطفو القلق والترقب و التساؤل الذي يتغلغل في العمق الشعبي في فترة ماجت بالأحداث السياسية التي شكلت واقعا مفروضا حافلا بالغموض [4] .

يمتد صلاح جاهين بكتاباته التي يوقفها على معالجة أدواء الشعب ، يدل عليها رجاء استئصالها ، في مرحلة تأسيس وبناء الكيان المصري بعد الثورة ، فيرسم صورة المصري ثابت المبدأ ، في (قاهر الأباليس) ، الذي ينصب همه واهتمامه على العمل في الطاحونة (رمز الخير و القوت الضروري للشعب) ، لكنه في سبيله إلي الطاحونة يقابل تلك النماذج من الشياطين (أعداء النجاح)، و هي ثلة تحاول العبث بمفاهيمه ، و إثنائه عن عزمه ، بدءا بالشيطان (فهلوانتش) والاسم لا يحتاج إلي تفكيك إنه الفهلوي الانتهازي المخادع المتلون [5] ، الذي يمتد دوره على مدار النص المسرحي متضاما مع معجمية اسمه فهلوانتش :

(1) السابق : 74 .

(2) القيم وأثرها على البناء الفني في مسرح الطفل عند صلاح جاهين ، نبيل بهجت : 34 ، المجلة المصرية للدراسات المتخصصة ، جامعة عين شمس ، عدد 16 أكتوبر ،2017 .

(3) كيف تصبح طفلا متميزا ، ياسر نصر : 69 ، مؤسسة بداية ، ط1 ، 1432- 2011 .

(4) صدرت المسرحية عام : 1965 عام إعادة انتخاب الرئيس جمال عبد الناصر للرئاسة وفوزه بالتركية ومرحلة ما قبل النكسة وانفصال مصر عن سوريا ، واستمرار حرب اليمن بما تتكبده مصر فيها من خسائر في المال والأرواح .

(5) وأصله فارسي ، والفهلوي : الماهر البارع الشاطر ، القادر على التكيف السريع مع متغيرات المجتمع .

طبعا .. قال ليه علي الحصير تنام ، وفيه سرارير ريش نعام ، ولزومه إيه أكل البصل ، وفيه زلابية بالعسل "[1] .

و (كركر) ، رمز العابث الذي يعيش حياة الفوضى .

كركر : (يستيقظ) مين ؟ .

.. فلهوانتش : مانيش فاهم بتقولوا ايه ؟

كركر : سيبنا في راحتنا .. شغلنا بيبتدي اتناشر"[2].

وبرابند المتشدق العيي الذي لا يكاد يبين ، وخنزؤور ، سميك الجلد ، بليد الحس :

خنزؤور للعسكري : أنا مندهش لصبرك ، ومعجب بيك ، تلاعب مخابيل زي دول .. أتعشم إنك ماترفضش تلعب دور معايا [3].

لتختم سلسلة الشياطين برأس الفساد وإمام الأباليس (إبليس) ، الذي يؤدي دوره كما يوحي به اسمه لتكتمل فرقة الشياطين ، مقابل العسكري (قدور ثابت) الذي تعاونه البرنسيسة (العروسة) وبهير (العريس) وهما رمز البناء المجتمعي الجديد الذي يتأبى علي الفوارق الطبقية ، ليستقر الصراع و يختتم النص بانتصار قدور ثابت ، على ثلة الشياطين ، الذين يمثلون قوى الشر المتعددة التي تتربص بمصر و تكيد لها ، ليبدو كيدهم واهنا ضعيفا ، حين يقهرهم ثابت قدور ، وتبقي الطاحونة ، و يبقى حراسها .

و في الليلة الكبيرة يتناوب الزمان والمكان بؤرة الحدث ، فلا الزمان هو المقصود ولا الليلة هي الهدف ، فمع صناعة البهجة والسعادة بحضور عناصر الليلة الكبيرة ، وجلائها في النص ، الأكثر شهرة على الإطلاق في دنيا مسرح العرائس ، يحتفظ النص بأسراره التي يحل فيها المكان (مصر) محل الزمان (الليلة) ويحافظ النص علي دال (الكبيرة) ، فمصر كبيرة بمكانتها و عمق تاريخها،كبيرة بامتداد جغرافيتها ، بوفرة أفرادها وقاطنيها ، بتشعبهم و تعدد مشاربهم و أهوائهم .

فالليلة الكبيرة هي النموذج المصغر و اللقطة المختزلة لعالم مصر الفسيح ، و جاهين يعكس عبر ليلة المولد الكبيرة هذه خللا مجتمعيا ، و يشير إلى وضع سيىء متفاقم ، و يبرز خطأ فادحا في الوعي المصري ، فأفراد المجتمع يتناسلون ويتكاثرون دون ترقب للعواقب .

يطرح قلمه المأساة بأبعادها وسط زخم الجمال الذي تعكسه لوحاته المسرحية ، من مفردات المولد في الليلة الكبيرة ، وهو مايزال يكرر كلمات : عيال ، عيل ، مولد ، كبيرة ، زحمة ، العالم كتيرة ..فيرصد المشكلة

(1) الليلة الكبيرة : 265.

(2) السابق : 297.

(3) السابق :309 .

و يحدد أسبابها و يرمز لحجمها برموز و إشارات منها الرقم سبعة فيما يشير في اللاوعي الجمعي العربي إلى الكثرة :

بائع : فريرة للعيل .. يابو العيل ميل .. خدلك سبع فراير .

.. المعلم : بالذمة ده سابع عيل .

مزفوف من وقت قليل .

القهوجي : مولد شيللاه يا معلم .عقبال أولادك .

المعلم : كلم"[1].

ويبلور عاقبة التناسل غير المحسوب في إشارات تتحول أيقونات الفقر ، فالفتاة التي تستجدي بائع الحمص .. " يسترك هات حبة بقرش " ، و الزبون الذي يطرد من القهوة مرة تلو الأخرى .." ياللا بنا نخرج يا مسعد شارع الترماي " ، و الشاب الذي يرفض الدفع بالطارة لاستعراض قوته وحجته أن " البدلة جديدة" ، كل هؤلاء يعدون أيقونات العوز و الاحتياج المادي .

و هو حين يرصد وضعا دينيا فيصف هؤلاء الذين يتجمعون في حلقات الذكر ، هؤلاء الذين يبجلون الولي و يحيون ليلته الكبيرة ، يكرس خواء دينيا مفعما بالجهل أكثر مما يحمل من الوعي بالدين :

"المنشد : شفت ف منام صاحب المقام ده أبهة .

الجميع : الله حي .

المنشد : و يمامة حايمة عليه تسبح ربها .

الجميع : الله حي .

المنشد : ميلت فوق يده و جيت أحبها .

الجميع : الله حي .

المنشد : صحوني م النوم خدت بعضي و دني جي.

.... فلاح : دي الحضرة و الذكر انجلى .

يللا بنا نذكر يا وله" [2].

(1) الليلة الكبيرة : 13 -9 .

(2) الليلة الكبيرة 10-12 .

و بائعو الحمص و الفرارير و الطراطير ، و لاعب البخت (فتح عينك .. تاكل ملبن) ، و المصوراتي ، و القهوجي ، و المدرب معلن السيرك ، العجوز ، النساء ، الاطفال .. جميعهم يؤلفون طبقات الشعب ، وفئاته .. وجميعهم منشغلون منساقون ، غائبون عن وعي الحاضر ومتطلبات المستقبل ، تتجمع الخيوط وتتركز بمشهد الإقفال أو الختام :

سيدة : يا ولاد الحلال .

بنت تايهة طول كده .

رجلها الشمال .

فيها خلخال زي ده .

رجل : زحمة ياولداه .

كام عيل تاه" [1].

بهذا القدر من الوعي و العمق يطرح جاهين القضية ، فالأفكار و المفاهيم المغلوطة تتداخل مع الجهل و الفقر لصناعة مصر التي بينما يجب أن تكون كبيرة قامة و قدرا و عدة إذا بها كبيرة عددا ، بهذا القدر من التعالق بين مصر الكبيرة و الليلة الكبيرة يرمز جاهين بالثانية للأولى .

أن الزيادة السكانية غير المحسوبة و دورها في إعاقة مسيرة التنمية هاجس شغل جاهين و بدا واضحا على مستوى نصوص مسرحه للعرائس ، مما برز بجلاء من خلال اللقطات التي وشت دون أن تنطق و كشفت فيما لم يقل .. فصحصح ، يحظى بحدب والديه و رعايتهما كونه ابنا وحيدا ، حيث يسخران وقتهما و طاقتهما و إمكانياتهما المادية المتواضعة في تصحيح أغلاطه و ضبط مساراته ، بينما عالم الأرانب في الفيل الغلباوي عالم تعاني فيه الأم إرهاقا بدنيا ، و ضعفا صحيا و فقرا ماديا ...

عند هذا الحد ، يبدو ظاهر مسرح جاهين للعرائس مسليات وفكاهيات و توجيهات ، بناء طفل ، تكريس قيمة ، دعوة للعلم ، للنجاح ، للتقدم .. باطنه إشارات وعلامات و رموز حاضرة وسط هذا الزخم ، فمصر هي الليلة الكبيرة ، والفيل النونو الغلباوي وحمار شهاب الدين شعبها ، والشاطر حسن وصحصح وقاهر الأباليس ، والعروسة والعريس ، وشهاب الدين .. نماذج المصري الناجح الذي تتعلق به الآمال . و من ثم فنصوص صلاح جاهين علامات كبرى تحيل متلقيها على عالم صاخب من المعاني و الرموز ، حيث تكشف مغاليق النصوص من خلال قراءة شاقة تنحو نحو سيميائيا يكسب الاعتباط قدرا من المعقولية.

الخاتمة

وفق رؤية جديدة ، قام البحث بقراءة ، وتفكيك ، وإعادة تصور وبناء عناوين مسرح صلاح جاهين للعرائس ، في محاولة لاستبطانها واستخراج خفاياها ، والإسهام في تأويلها ، وفق منهج السيميائية التي تعنى

بدراسة العلامات والنظم الإشارية اللغوية وغير اللغوية ؛ انطلاقا من بنيةالسطح ، و مرورا ببنية العمق ، و انتهاء بالرمز و التأويل .

بناء على ذلك عني البحث بدراسة مستويات : المعجم/الدلالة ، التركيب ، الرمز /التأويل ، تطبيقا على مسرح جاهين الذي يعد اللبنه الأولى ، والكلمة الرائدة في ميدان مسرح العرائس . حيث رصد البحث من خلال عمليات التحليل السيميائي أداء مزدوجا متقنا لمسرح جاهين ، في خدمة فن أدبي يمكن للطفل أن ينجذب إليه ويستفرغ مضامنيه ويتواصل مع رسائله ، كما يمكن للكبار فهم الأبعاد الإيجابية وجملة الرموز والإشارات التي حرص الكاتب علي تضمنيها أعماله المسرحية .

و خلص البحث إلي أن مسرح العرائس بدأ بعروض عالية الجودة ، متقنة الصنع ، وأنه قام بدور رائد في إثارة حراك مسرح ميت وفن خامد ، أزال عنه مواته ، و بعثه من رقاده ، وعلي طرف مساو أدي دوره في تقديم أدب ذي شيفرة بعيدة الغور قريبة المنال في آن ، تغري المتلقي وتثري خياله .

المصادر والمراجع

1. آمال النخيلي ، شعرية الجسد في الشعر العربي القديم من الجاهلية إلي القرن الثاني ، دار الكتاب المصري ، القاهرة . دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط1، 2012 .
2. إبراهيم مصطفى و آخرون ، معجم الوسيط معجم اللغة العربية ، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع ، تركيا ، ط2 .
3. أبو بكر محمد عبد القاسم الأنباري ، الزاهر في معاني كلمات الناس ، تحقيق حاتم صالح الضامن ، سلسلة خزانة التراث ، طباعة ونشر دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، العراق ، ط2 ، 1987 .
4. أبو الفضل بن منظور ، لسان العرب ، دار صادر بيروت ، لبنان ، 2010 .
5. ابن رشيق القيرواني (أبو علي الحسن الأزدي) ، العمدة في محاسن الشعر ، تحقيق محمد محيي الدين ، دار الجيل ، 1981 .
6. أحمد تيمور ، معجم تيمور الكبير في الألفاظ العامية ، إعداد وتحقيق د. حسين نصار ، جمع و إخراج مكتبة دار الكتب المصرية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط1، 1421 -2001.
7. أحمد الجواري ، نحو الفعل ، المؤسسه العربيه للدراسات والنشر ، بيروت ، د.ط.
8. أحمد مختار عمر ، معجم العربية المعاصر ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط1 1429-2008.
9. أحمد نجيب ، أدب الأطفال (علم و فن) ،دار الفكر العربي ، القاهرة ،1411-1991.
10. إمبرتو إيكو ، السيميائية وفلسفة اللغة ، ترجمة أحمد الصمعي ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، ط1، 2005 .
11. بخولة بن الدين ، عتبات النص الأدبي (مقاربة سيميائية) ، مجلة سمات ، مجلد1 عدد1 ، 2013.
12. برنارد توسان ، ما هي السميولوجيا ، ترجمه نزيف ، افريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ،1994.
13. بسام قطوس ، سيمياء العنوان ، إربد ، الأردن ، مكتبة كتانة ط11، 2011 .

14.بكر بن عبد الله أبو زيد ، معجم المناهي اللفظية ، دار العاصمة للنشر والتوزيع ، الرياض ، السعودية ، ط3، 1417، 1996.
15. تودوروف تزفيطان ، الأدب و الدلالة ، ترجمة محمد نديم خشفة ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، سوريا ، 1996.
16.توفيق فهد ، العجيب في الحيوان والنبات والمعدن من كتاب (العجيب والغريب في إسلام العصر الوسيط) ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، 2002 .
17.جميل حمداوي ، السيميوطيقا والعنونة ، عالم الفكر ، مجلد 25 ، عدد ، يناير / مارس 1997.
18.حسن محمد حماد ، تداخل النصوص في الرواية العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1997.
19.حسين خمري ، ما تبقي لكم : العنوان والدلالات ، مجلة الموقف الأدبي (215-216) 65-87.
20.حميد لحمداني ، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1، 1991.
21.رشدي صالح ، فن العرائس لملايين العرب ، جريدة الجمهورية ، عدد 1959/3/13.
22.السعيد بو سقطة ، عنونة وتجليات الرمزية الصوفية (نماذج من الشعر العربي المعاصر) ، مؤسسة بونة للبحوث والدراسات ، عدد 6، ديسمبر 2006.
23.سيد علي إسماعيل ، مسرح العرائس في مصر ، سلسلة دراسات و بحوث ثقافة الطفل ، المركز القومي لثقافة الطفل ، 2020 .
24.سيزا قاسم ، القارئ والنص من السيميوطيقا إلي الهيرمنيوطيقا ، عالم الفكر ، الكويت ، عدد 3-4 ، فبراير ، 1995.
25.شعيب حليفي ، الرحلة في الأدب العربي (التجنيس ــ آليات الكتابة ــ خطاب التخيل) ، كتابات نقدية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، مكتبة الأسرة ،2006 .
26.صلاح جاهين ، الليلة الكبير و وخمس مسرحيات ، نشر مركز الأهرام للترجمة والنشر ، القاهرة ، ط1، 1413 -1992.
27.عبد الحق بلعابد ، عتبات (جيرار جنيت من النص إلي المناص) ، تقديم سعيد يقطين ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط 1 ، 2008 .
28.عبد الفتاح أحمد يوسف ، لسانيات الخطاب و آفاق الثقافة ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 1431-2010 .
29.عبد الفتاح الحجمري ، عتبات النص (البنية والدلالة) ، الدار البيضاء ، منشورات الرابطة ، ط8، 1996 .
30. عبد القادر رحيم ، علم العنونة ، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر ، سوريا ،ط1، 2010.
31.عبد القاهر الجورجاني ، دلائل الإعجاز ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط2 ، 1998 .
32.عبد الله عبد الدايم ، التربية عبر التاريخ ، دار العلم للملايين ، بيروت ،1973.
33.عيد كمال ، أعلام و مصطلحات المسرح الأوروبي، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، الإسكندرية ، ط 1، 2006 .
34.فيصل الأحمر ، معجم السيميائيات ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، الدار العربية للعلوم ، ناشرون ، لبنان ، ط1، 2010.

35.لطيف زيتوني ، معجم المصطلحات ، نقد الرواية ، دار النهار للنشر ، لبنان ، ط1، 2002 .
36.محمد السعيدي ، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق ، ديوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون ، الجزائر ، 1998 .
37.محمد صالح يونس ، فضاء التشكيل الشعري (إيقاع الرؤية و إيقاع الدلالة) ، عالم الكتب الحديثة ، الأردن ، ط3، 2013 .
38.محمد كراكبي ، خصائص الخطاب الشعري (دراسه صوتية تركيبية) في ديوان ابي فراس الحمداني ، دار هومة للطباعه والنشر والتوزيع ، ط1 ، 2003.
39.محمد كشاش ، لغة العيون ، حقيقتها مواضيعها و أغراضها مفرداتها وألفاظها ، المكتبة العصرية للطباعة والنشر ، بيروت ، 1999.
40.محمد العبد ، اللغة والإبداع ، دار الفكر للدراسات والنشر ، بيروت ، 1989
41.محمد عبد الحميد أبو العزم ، التوصيل العلامي و التواصل اللغوي ، في كتاب اللسانيات من خلال النصوص ، عبد السلام المسدي ، جوان ، ط 1 ، 1984 .
42. محمد عبد المطلب ، بلاغة السرد ، سلسلة كتابات نقدية (114) ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، سبتمبر ، 2001 .
43.محمد فكري الجزار ، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مكتبة الأسرة ، 2006 .
44.محمد القاضي و آخرون ، معجم السرديات ، دار محمد علي للنشر ، تونس ، دار الغراب ، لبنان . دار تالة ، الجزائر ، دار العين ، مصر . دار المتلقي ، المغرب
45.محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2، 1996.
46.محمد يونس علي ، المعنى وظلال المعنى ، المدار الإسلامي ، ليبيا ، ط2 ،2007.
47.مرشد أحمد ، البنية والدلالة في روايات إبراهيم صنع الله ، دار الفارس ، بيروت ،ط 1 ، 2005 .
48.المصطفى شادلي ، في سيميائيات التلقي ، مجلة عالم الفكر ، 35(13) ، 201 -212 .
49.نبيل بهجت ، القيم وأثرها على البناء الفني في مسرح الطفل عند صلاح جاهين ، المجلة المصرية المتخصصة ، جامعة عين شمس ، عدد 16أكتوبر ، 2017 .
50.هادي نعمان الهيتي ، أدب الأطفال (فلسفته ، فنونه ، وسائطه) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1977 .
51.هاني أبو الحسن سلام ، سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الإسكندرية ، ط1، 2005.
52.هيلين نيكولسون ، المسرح و التعليم ، ترجمة سعاد عبد الرسول ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، 2016 .
53.ياسر نصر ، كيف تصبح طفلا متميزا ، مؤسسة بداية ، ط 1، 1432- 2011.

Semiotic Title in Salah Jahin Puppet Theater

Dr. Sahar Fathy Mohamed Hegazy
Department of Arabic Language, Faculty of Arts
Helwan university, Egypt.
saharhegazy91@gmail.com

Abstract

The movement of development in understanding the text and the crystallization of the concept of text interaction indicated the researchers' interest in the means of organizing the text and everything that goes back to its understanding starting from the world of the first threshold space or the parallel text accompanying the text or the body, which is the title. The title is a text appendix that serves as a key or an entry, either as sentences about the text, or as an introduction to reading it and deducing its connotations and previewing its architecture and what results from that is the plurality of the text by the multiplicity of its readers. Then the title performs an aesthetic function represented in temptation, and another pragmatic function lies in the temptation of readers and attracting them, the writer made his title bear a preliminary conception, which contributed to determining the paths of analyzing the literary text. In this research, we study the title discourse in the Jahin Puppet Theatre, that theater that launched an author through the text of several messages with a specific purpose, and the shortened title helped to perpetuate it. The research is similar to the first theatrical texts represented by the title, which constitutes a semiological system that contributes to the construction of the text, with its abundance of semantic and aesthetics of interpretation. The study falls into two sections. First: The theoretical study, in which reference is made to semiotics between the linguistic dimension, cognitive circulation, and the relationship of semiotics to the literary text.

1-The title - its essence and aesthetics

2- The texts of Jahin Puppet Theater and its relationship to children's literature

Second: Applied research, through which texts are analyzed and the structure of the title is studied across levels

A- The lexicon / semantics. b – installation. C- The symbol / interpretation

This leads to deducing the importance of the title as a distinctive feature of the texts.

Keywords: Cypriots - the title - Jahin Puppet Theater