Journal of Scientific Research in Arts
ISSN 2356-8321 (Print)
ISSN 2356-833X (Online)
https://jssa.journals.ekb.eg/?lang=en

The Play The Sultan's Game By Fawzi Fahmy A Linguistic Study In The Semiotics Of Theater Between Text And Presentation

Faten M. Muhammad Ali
Department of Arabic Language, Faculty of Al-Alsun, Ain Shams University, Egypt

Received:26-9-2024 Revised:28-1-2024 Accepted:4-4-2024
Published: 20-4-2024

DOI: 10.21608/jssa.2024.239110.1551
Volume 25 Issue 3 (2024) Pp.150-175

Abstract

This research deals with the linguistic and non-linguistic elements in the play "The Sultan's Game" by the playwright Fawzi Fahmy. The research is divided into an introduction that explains the reasons for choosing the research, its purpose, and its methodology, then a theoretical introduction that includes the definition of semiotics, the definition of the sign and its parts, and talk about the semiotics of theater between text and presentation. To highlight the importance of integrating text and presentation together to convey the idea to the audience with a theatrical direction, making use of décor, colors, lighting, and other non-linguistic signs. Then the research moves to the applied approach, where it initially presents a study of the characters and the definition of each character separately. After that comes a talk about the title, which is the main threshold of the theatrical text. As the research clarifies its relationship to the theatrical text, the research then analyzes the linguistic and non-linguistic signs of the passages chosen by the researcher. It highlights the most important linguistic signs in the text, such as repetition, metaphor, connections, interrogatives, and so on, followed by an analysis of the décor, clothing colors, and motor behaviors accompanying the text. The research also clarifies the difference between the text and the presentation, whether they are additions that have a specific meaning. The director skipped or deleted many dialogues, such as: the dialogue of the box owner and his wife about their lost daughter Asal, the Sultan's dialogue with the slave girl Dagher, and the dialogue of the café customers. The text is long and the dialogue takes a philosophical and psychological approach. I think he made this deletion to avoid boring the audience. Finally comes the conclusion, which includes the most important findings of the research, such as: the author was able to employ the heritage psychologically and philosophically; To reach the desired idea regarding what is going on within Arab society in general and Egyptian society in particular. Such as: the idea of the ruler's responsibility in the shadow of the subjects, the freedom of man's mind and thought, and the necessity of justice.

Keywords *Semiotics - theater - text - presentation – language*

دراسة لغوية في سيميائية المسرح بين النص والعرض

د. فاتن محمد محمد علي
قسم اللغة العربية، كلية الألسن، جامعة عين شمس، مصر
Faten_ali@alsun.asu.edu.eg

المستخلص:

يتناول هذا البحث العناصر اللغوية وغير اللغوية في مسرحية "لعبة السلطان" للكاتب المسرحي فوزي فهمي، وقد انقسم البحث إلى مقدمة توضح أسباب اختيار البحث، والهدف منه، ومنهجه، ثم مدخل نظري يتضمن تعريف السيمياء وتعريف العلامة وأقسامها، والحديث عن سيمياء المسرح بين النص والعرض؛ لإبراز أهمية تكامل النص والعرض معًا لإيصال الفكرة إلى الجمهور بإخراج مسرحي علاماتي، مستفيدًا من الديكور والألوان والإضاءة وغيرها من العلامات غير اللغوية. ثم ينتقل البحث إلى المدخل التطبيقي حيث تعرض في البداية لدراسة الشخصيات، وتعريف كل شخصية على حدة، يأتي بعد ذلك الحديث عن العنوان وهو العتبة الرئيسة للنص المسرحي؛ حيث يوضح البحث علاقته بالنص المسرحي، يحلل البحث بعد ذلك العلامات اللغوية وغير اللغوية للمقاطع التي اختارتها الباحثة؛ حيث يبرز أهم العلامات اللغوية في النص كالتكرار، والاستعارة، والروابط، والاستفهام، وغير ذلك يتبعه تحليل للديكور، وألوان الملابس، والسلوكيات الحركية المصاحبة للنص. كما يوضح البحث الفرق بين النص والعرض سواء كانت إضافات لها دلالة معينة، تخطى المخرج كثيرًا من الحوارات أو حذفها مثل: حوار صاحب الصندوق وزوجته عن ابنتهما التائهة عسل، وحوار السلطان مع الجارية داغر، وحوار زبائن المقهى، فالنص طويل والحوار يأخذ المنحى الفلسفي والنفسي؛ وأرى أنه قام بهذا الحذف تجنبًا لإثارة الملل عند الجمهور. وأخيرأ تأتي الخاتمة التي تضمنت أهم النتائج التي توصل إليها البحث، مثل: تمكن المؤلف من توظيف التراث توظيفًا نفسيًا وفلسفيًا؛ للوصول إلى الفكرة التي يبغي الوصول إليها تجاه ما يدور داخل المجتمع العربي عموما والمجتمع المصري خصوصًا. مثل: فكرة مسئولية الحاكم في ظل الرعية وحرية عقل الإنسان وفكره ووجوب العدل.

الكلمات المفتاحية: سيمياء – مسرح – نص – عرض - لغة

❖ مقدمة:

المسرح في البداية نص يعرض فيه كاتبه رأيًا أو قضية معينة، وهو من أكثر الفنون الأدبية قدرة على مناقشة قضايا المجتمع. ولكن لا يقف الأمر عند هذا الحد؛ فالمسرحية لا تكتفي بكونها نصًا مكتوبًا، بل يسعى الكاتب إلى تحويلها إلى نص معروض تتوافر فيه الوسائل اللفظية وغير اللفظية مثل: الديكور، والإضاءة، والصوتيات.

وهذه الوسائل وغيرها تندرج تحت علم العلامات (السيميائية) حيث يحاول المتلقي ربط هذه العلامات بمدلولاتها؛ ليتمكن من فهم مقصد الكاتب ورؤية المخرج.

يعمد هذا البحث إلى دراسة النص المسرحي ومقارنته بالعرض المسرحي مع التركيز على الجانب اللغوي لأنه العنصر الأكبر تأثيرًا في العرض المسرحي، ولقد وقع اختياري على مسرحية "لعبة السلطان" للدكتور

فوزي فهمي[١] لعدة أسباب منها: قلة الدراسات التي تناولت هذه المسرحية، كما أن كاتبها وظَّف التراث التاريخي متمثلاً في شخصية هارون الرشيد وحوادث تاريخية عرفت بنكبة البرامكة توظيفًا فلسفيًا نفسيًا. وأيضًا لاختلاف رؤية المخرج عن رؤية المؤلف فاختلف بذلك العرض عن النص في بعض الأحيان.

يعتمد البحث على المنهج الوصفي لرصد العلامات المميزة وتحليلها وفقًا للنظرية السيميائية

❖ مدخل نظري:

• تعريف السيمياء:

عرفت السيمياء في معجم " مصطلحات السيموطيقا" بأنها:" تشير إلى دراسة الشفرات بما في ذلك السيماءات الألسنية. فالدلالات الظاهرة التي تنتج من اتصال الدال والمدلول تخضع للبحث، وشفرة المرور مثل واضح لمن لهم علم بهذا العرف: "فالأحمر" يعني "قف" و"الأخضر" يعني "سر". (٢)

ويعرف إميل بنفنست Émile Benveniste السيميائية بأنها:" العلاقات بين الأنظمة المختلفة بالإضافة إلى العلامات التي تُكوِّن هذه الأنظمة". (٣)

كما يرى آرثر أسا بيرج Arthur Asa Berge أن السيميائية:" تساعدنا في فهم الرسائل التي نتلقاها من الآخرين على اختلاف أشكالها، فنحن غالبًا لا نأخذ في الاعتبار عند إرسال الرسائل للآخرين كيف سيفسرونها. كما أنها أداة قيمة لفهم كيف أن البشر يجدون المعنى في الحياة وفي الأشياء وفي النصوص من كل الأنواع؛ فعندما ترى العالم مليئًا بالعلامات، تعلم أنك تملك أداة بحثية خطيرة تستخدمها في تحليل النصوص التي توجد في وسائل الإعلام أو في الحياة اليومية". (٤)

فالسيمياء علم يحاول الجمع بين أنظمة مختلفة؛ للوصول إلى العامل المشترك بين هذه العناصر، فهي لا تهتم بالقائل، ولا بما يقوله النص، بل ما يهمها هو كيف قال النص ما قاله.

• تعريف العلامة:

يعرض محمد عناني مفهوم بيرس Charles Sanders Peirce للعلامة قائلاً:" أول مصطلح نواجهه عند بيرس هو عملية الرمز أو التمثيل وهي عملية Process بمعنى أنها حركة تشترك فيها ثلاثة عناصر متحركة أي غير ثابتة أو نهائية؛ إذ إن بيرس عندما يعرِّف العلامة بأنها تمثيل Representation لشيء ما،

---

(١) د. فوزي فهمي أحمد (21 – 8-١٩٣٨) تخرج في قسم الدراما بالمعهد العالي للفنون المسرحية، ثم حصل على درجة الدكتوراه في علوم المسرح سنة 1975، وقد تنقل في عدة مناصب، وله عدد من الأعمال المسرحية منها: عودة الغائب كتبها سنة 1977، مسرحية الفارس والأميرة كتبها سنة 1979، مسرحية لعبة السلطان كتبها سنة 1983. من موقع: http://scc.gov.eg/profile/

(٢) برونوين ماتن- فليزيتاس رينجهام، معجم مصطلحات السيموطيقا، ترجمة: عابد خزندار، المركز القومي للترجمة، الطبعة الأولى، 2008.

(٣) إميل بنفنست، سيميولوجيا اللغة، ترجمة: سيزا قاسم، بحث منشور في كتاب: مدخل إلى السيميوطيقا، دار إلياس العصرية، 1986، ص 177.

(4) Arthur Asa Berger , Cultural Criticism: Semiotics and Cultural Criticism, from: http://www.dartmouth.edu.

بحيث يكون قادرًا على توصيل بعض جوانبه أو طاقته إلى شخص ما، فإنه يقول في الحقيقة إن لدينا ثلاثة مكونات مترابطة نتفق على صلتها بعضها ببعض، أي اتصالها أو تعادلها وهي العلامة Sign والشيء Object الذي تمثله تلك العلامة والعامل المفسر لها Interpretant".[٥]

أي أن للعلامة عند بيرس بعدين؛ الأول هو دلالتها الحقيقية، والبعد الثاني هو الدلالة المستوحاة من الدلالة الحقيقية، والتي يستنبطها المتلقي من العمل الأدبي.

وقد قسم بيرس علم السيميائية إلى ثلاثة أقسام هي: "أولاً البرجماتية: التي تتناول ذات المتكلم، وثانيًا: الدلالية التي تدرس العلاقة بين العلامة والشيء المشار إليه، وثالثًا: السياق الذي يصف العلاقات الشكلية بين العلامات".[٦]

دلالة العلامة تفسر وفقًا لأمرين الأول: قائلها، والثاني: المحيط اللغوي وغير اللغوي الذي تقال فيه.

- **التقسيم الثلاثي للعلامات عند بيرس:**

أصبح التقسيم الذي وضعه بيرس للعلامات مقولة أساسية في الدراسات السيميائية. ويقسم بيرس العلامات إلى أيقونات ومؤشرات ورموز. ويقيم تقسيمه هذا من منطلق العلاقة القائمة بين الدال والمشار إليه. ويحدد بيرس الأنواع الثلاثة على النحو التالي:

أ- الأيقونة Icon: المبدأ المتحكم في العلاقات الأيقونية بين عناصر العلامة هو التشابه، فالأيقونة تمثل موضوعها من خلال التشابه بين الدال والمشار إليه في المقام الأول. ومن الواضح أن هذا المبدأ من العمومية بحيث، يفترض معه أن أي نوع من التشابه بين العلامة والشيء الذي تشير إليه يكفي من حيث المبدأ ليقيم علاقة أيقونية... ويميز بيرس بين ثلاثة أنواع من الأيقونات: الصورة والرسم البياني والاستعارة، وكلها تنطوي على جوانب تشابه بينها وبين المشار إليه.

ب- المؤشر Index: ترتبط العلامات المؤشرات بموضوعها ارتباطًا سببيًا، وكثيرًا ما يكون هذا الارتباط فيزيقيًا أو من خلال التجاور، "فالمؤشر" على حد قول بيرس " هو علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل وقوع هذا الشيء عليها في الواقع".

ج – الرمز Symbol: تكون العلاقة التي تربط بين الدال والمشار إليه في الرمز عرفية محضة وغير معللة؛ فلا يوجد بينهما تشابه وصلة فيزيقية أو علاقة تجاور.[٧]

إذا نظرنا إلى العرض المسرحي في ضوء هذه العناصر الثلاثة نجد أن العرض بأكمله أيقونة، فكل علامة في العرض المسرحي تحيل إلى الواقع بطريقة غير مباشرة، كما أن الإيماءات والإشارات والضمائر الشخصية هي علامات إشارية، وأخيرًا فإن العرض المسرحي بأكمله رمز يستخدمه المؤلف لتبليغ قصده إلى المتلقي بشكل غير مباشر.

(٥) محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، الطبعة الثالثة، 2003، ص 154-155.

(٦) أمينة رشيد، السيموطيقا في الوعي المعرفي المعاصر، بحث منشور في كتاب: مدخل إلى السيموطيقا، ص52.

(٧) سيزا قاسم، السيميوطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد، من كتاب: مدخل إلى السيموطيقا، ص 31-34. بتصرف

- **سيمياء المسرح بين النص والعرض:**

المسرح فن أدبي له طبيعة خاصة؛ حيث تتنوع فيه العلامات التي يسجلها المؤلف ويوظفها المخرج لتحقيق ما يصبو إليه من وراء عمله، ويعرف باتريس بافيس Patrice Pavis سيمياء المسرح بأنها: "منهج ينصب على تحليل النص / أو العرض، ويهتم بالتنظيم الشكلي للنص أو الفرجة، وكذا بالتنظيم الداخلي للأنساق الدالة التي يتألف منها النص والفرجة، كما يُعنَى بدينامية سيرورة الدلالة وبإنتاج المعنى بواسطة تدخل الممارسين والجمهور. فالسيمياء لا تهتم بالكشف عن المعنى بل تهتم بنمط إنتاج المعنى عبر العملية المسرحية التي تمتد من قراءة المخرج للنص وصولاً إلى النشاط التأويلي للمتفرج". (٨)

والعرض المسرحي-فيما يرى عصام الدين أبو العلا-جُمَّاع تفاصيل التصور الفني النهائي ... وإن ثمة فجوة بين النص الدرامي تمثله في عرض فعلي، ويمكن أن تكون هذه الفجوة مبالغًا فيها إلى القدر الذي يبدو معه أننا إزاء عملين منفصلين. ولهذا يقترح أبو العلا ألا يُتعامَل مع العرض المسرحي بوصفه تجسيدًا لنص ما؛ فالنص الدرامي هو أحد عناصر العرض، وهو أشبه بالخطة العامة التي تحتاج لتفصيلات تحول كل ما هو موجود إلى شيء مرئي/ مسموع موجود بالفعل، وبذلك فإن العرض المسرحي هو موضوع دراسة العلامات المسرحية الشاملة. (٩)

يبرر كل من ألين ستون Allen Stone وجورج سافونا George Savona في كتابهما "المسرح والعلامات" أهمية سيمياء المسرح بأنها أسهمت في تغيير الرؤية للأدب المسرحي حيث قدمت مفتاحًا يحرر المسرح من أسر العمل الأدبي، وبعبارة أخرى قدمت السيميائية طريقة لتجنب سجن المسرح داخل النص... فإن كل ما يقدم إلى المتفرج في إطار المسرح هو علامة. (١٠)

كما تهتم السيمياء بخطاب الإخراج أي بالكيفية التي تتوالى بها مقاطع العرض، وكذا بالحوارات والعناصر البصرية والموسيقية. فهي تبحث في تنظيم نص الفرجة أي في بنيته وكيفية تقطيعه. (١١)

فالمسرح فن يُعرض على الجمهور بشكل مباشر – وجهًا لوجه – كما أنه يُعرض على خشبة واحدة، فلا بد من التوظيف الجيد لجميع العلامات التي تساعد على إيصال المعنى؛ لأن كل علامة لها دورها في خلق معنى العرض.

- **مدخل تطبيقي:**

يتضافر النص والعرض لخلق عمل مسرحي يجذب الجمهور ويؤثر فيه، ويكتسب منه قيمة جديدة أو يرى من خلاله موقفًا حياتيًا يعاصره فيتطلع ليرى الحل.

يحاول هذا الجزء من البحث عرض الوسائل اللغوية وغير اللغوية التي استعان بها المؤلف والمخرج؛ للوصول إلى الصورة النهائية للعمل وعرضها على المشاهدين.

---

(٨) باتريس بافيس، قضايا السيميولوجيا المسرحية، ترجمة: محمد العماري، علامات، العدد 16، من موقع: pdf. saidbengrad.free.fr/al-16، ص102.

(٩) عصام الدين أبو العلا، مدخل إلى علم العلامات في اللغة والمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005، ص 79-80. بتصرف

(١٠) ألين ستون وجورج سافونا، المسرح والعلامات، ترجمة: سباعي السيد، أكاديمية الفنون، 1996، ص141.

(١١) باتريس بافيس، قضايا السيميولوجيا المسرحية، ترجمة: محمد العماري، ص108.

عرضت المسرحية عام 1986م من إخراج نبيل الألفي على المسرح القومي، وهي مسرحية تاريخية تتناول المسرحية في أجواء فلكلورية تاريخية قصة (العباسة) أخت (هارون الرشيد) ومأساتها المرتبطة بأزمة البرامكة، والصراع المأساوي الشهير بين السنة والمعتزلة الذي بلغ ذروته بين عصر هارون الرشيد وعصر المأمون. (12)

١- الشخصيات:

سأبدأ في تحليلي أولاً بالحديث عن الشخصيات التي جاءت في المسرحية، فالممثل هو الذي ينطق ما يكتبه المؤلف، ويؤدي ما يطلبه منه المخرج.

يرى مارتن إسلن أن الممثل نفسه أيقونة يعمل بوصفه علامة لإنسان، كما أن العلامات التي يستخدمها قد تكون هي نفسها إما أيقونية وإما مؤشرية وإما رمزية أو الثلاثة معًا. ومن هذه العلامات الماكياج والملابس، وتعبيرات الوجه والإيماءات. (١٣)

يؤكد هذا الرأي رضا غالب قائلاً:" إن أداء الممثل لشخصية ما عبر جسده وصوته ومكملاته غير الجسدية من ديكور وإضاءة وملابس ومكياج وإكسسوارات يحمل في طياته رسالة مزدوجة؛ إحداها لذلك المتلقي الذي يشاركه منصة التمثيل، والأخرى لمن يشاهده في صالة العرض. هذه الرسالة عبارة عن مجموعة من الشفرات تتضمن داخلها معنى ما. ويمكن اعتبار مجموعة العلامات أو الشفرات التي ينتظم داخلها فنية الممثل نسقه الأدائي، وهذا النسق في لغة السيمولوجيين يتكون من مجموعة علامات يندرج كل منها تحت ما يسمى بالدال والمدلول". (١٤)

الشخصيات:

١. صاحب الصندوق – هارون الرشيد: يؤدي هاتين الشخصيتين ممثل واحد وهو نور الشريف، فقد ظهر في أول المسرحية في شخصية صاحب صندوق الدنيا (١٥) وهي شخصية مسالمة تلتزم بالمبادئ حتى وإن ضاقت الدنيا، وله أسلوب رائع في الحكي، مرح لكن في الوقت نفسه صارم حازم في قراراته، يتمتع بثقافة عالية.

أما الشخصية الثانية فهي شخصية هارون الرشيد وهو محور المسرحية، فكل شخصيات المسرحية لها موقف مع الرشيد، وهي شخصية معروفة بصراعاتها السياسية وأبعادها النفسية المعقدة، فهي شخصية مضطربة نفسيًا تحمل بداخلها الكثير من الصراعات النفسية ما بين حبه الشديد لأمه الذي تحول بعد ذلك إلى حبه لأخته العباسة التي كان يتسامر معها طوال الوقت، وعندما علم برغبتها في الزواج من جعفر البرمكي وافق بشرط أن يكون زواجًا بالعين لا بالجسد. وبين رغبته في السيطرة على مقاليد الأمور والتحكم بمصير من حوله. وهي شخصية تاريخية كانت مثارًا للعديد من الأساطير والأقاويل؛

(12) من موقع: https://elcinema.com/work/2034020/.

(١٣) مارتن إسلن، مجال الدراما، ترجمة: سباعي السيد، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1992، ص 82 بتصرف.

(١٤) رضا غالب، الممثل والدور المسرحي قراءة علاماتية، أكاديمية الفنون، 2006، ص106.

(١٥) صندوق الدنيا من الأشكال المسرحية التراثية، حيث يحمل شخص على ظهره صندوق أسود كبير ينظر الناس من خلاله ليرون صور القصص التي يحكيها صاحب الصندوق، وهو أقرب إلى السينما.

مثل زواجه من ألفي امرأة التي تطرقت إليها المسرحية في عدة مواضع؛ للإشارة إلى جبروته وفحولته التي أصبحت مضرب المثل. كما ورد ذكره في حكايات "ألف ليلة وليلة" وحُكِي عنه العديد من الحكايات الخيالية والتي تتسم بالكثير من المبالغة والتهويل.

٢. المرأة: قامت بهذا الدور الفنانة القديرة عايدة عبد العزيز التي أدت شخصيتين؛ ظهرت أولاً في دور زوجة صاحب الصندوق، وكانت تطلق على نفسها "الصانعة" لأنها تزين النساء، وهي امرأة حريصة على مصلحة زوجها تساعده وتعينه وتحثه على تغيير الحكايات التي يرويها للناس. أما الشخصية الثانية فهي شخصية العباسة أخت الرشيد وزوجة جعفر، وهي شخصية مغلوبة على أمرها حُكِم عليها بالزواج الصوري، تظل طوال المسرحية في صراع مع جعفر لإقناعه بنقض عهده مع الرشيد وجعل زواجهما حقيقيًا، كما أنها تحاول إقناع الرشيد بالعدول عن رأيه ولكنها لا تفلح.

٣. البلياتشو: من أكثر الشخصيات تعقيدًا وحركة وخروجًا عن النص، وقد قام بهذا الدور الفنان عبد الرحمن أبو زهرة، وهي شخصية مركبة قامت بثلاثة أدوار؛ الأولى: شخصية البلياتشو الذي يعمل مع صاحب الصندوق، ولكنه غير راضٍ عن الحكايات التي يحكيها صاحب الصندوق لأن الناس لا يحبون سماعها فلا يجنون مالاً. الشخصية الثانية: ابن أبي مريم مضحك السلطان، ولكنه لا يستطيع إضحاكه دائمًا؛ فتستفزه بعض الأحداث فيتحول إلى جرس إنذار ينفر منه السلطان. وأخيرًا تأتي الشخصية الثالثة وهي شخصية حزينة يطلق عليه بهلول ابن الجارية التي أحبها الرشيد وتركها بعد حملها منه، وكان يلقي دائمًا باللوم على الرشيد لما حدث لأمه زبيدة.

٤. جعفر البرمكي: وزير الرشيد وصديقه، قام بدوره الممثل محمد وفيق كان في صراع نفسي دائم بين وعده للرشيد وحبه للعباسة، كما كان في صراع بين ولائه للرشيد وفكر الأشرس المعتزلي.

٥. ثمامة بن الأشرس: صاحب الفكر المعتزلي الذي يتبنى فكرًا يناقض فكر هارون الرشيد، وكان يمتلك الجرأة للوقوف في وجه الرشيد ومناظرته في الحكم. فنجده يتحدث عن الإمامة وشروطها وحرية الاختيار والتنفيذ والإرادة والقدرة وحصانة العقل ومسئولية الحاكم في ظلم الرعية وحرية عقل الإنسان وفكره. ويبدو أن الكاتب يتبنى هذه الآراء فهو يعرضها بشكل منطقي مقنع. كما يظهر في نهاية المسرحية باسم الدرويش يحاول إقناع العباسة بمواجهة أخيها الرشيد لتحصل على حقها في أن تكون زوجة وتنقذ جعفر من القتل. [١٦]

٢- الكلمات:

الكلمات في المسرحية مفتاح لفهم فكرة الكاتب، ويؤكد مارتن إسلن أهمية دور الكلمات في النص المسرحي قائلاً: العنصر الوحيد من الحدث الدرامي الذي يترك أثرًا دائمًا للأجيال القادمة هو في العادة السجل المكتوب... فالنص من وجهة نظر النقاد والدارسين يعد العنصر الأساسي للدراما. [١٧]

([١٦]) كل الشخصيات التاريخية التي استدعاها الكاتب في هذا العمل المسرحي لها في كتب التاريخ والحضارة الإسلامية أدوار مختلفة، تختلف عما جاء في هذا العمل المسرحي، فقد استدعى الكاتب هذه الشخصيات استدعاءً يخالف الواقع، ومن هذه الشخصيات ثمامة بن الأشرس وهو كان جامعًا بين سخافة الدين، وخلاعة النفس مع اعتقاده بأن الفاسق مخلد في النار إذا مات على فسقه من غير توبة...ومن آرائه أنه لا فعل للإنسان إلا الإرادة، وما عداها فهو ما حدث لا محدث له. من كتاب الملل والنحل للإمام أبي الفتح الشهرستاني، تحقيق: أحمد فهمي محمد، دار الكتب العلمية، الطبعة الثانية، 1992، ص 61، 62 بتصرف

([١٧]) مارتن إسلن، مجال الدراما، ترجمة: سباعي السيد، ص105 بتصرف.

ولا يقتصر التحليل اللغوي السيميائي على التحليل النحوي للغة فحسب ولكنه تحليل تأويلي وظيفي إحالي أيضًا.

2-1 العنوان:

سأبدأ بالعنوان لما له من أهمية كبرى في دلالة النص:" يعد العنوان من أهم العتبات النصية الموازية المحيطة بالنص الرئيس، حيث يسهم في توضيح دلالات النص، واستكشاف معانيه الظاهرة والخفية، إن فهمًا وإن تفسيرًا، وإن تفكيكًا وإن تركيبًا. ومن ثم فالعنوان هو المفتاح الضروري لسبر أغوار النص...كما أنه الأداة التي بها يتحقق اتساق النص وانسجامه، وبها تبرز مقروئية النص، وتنكشف مقاصده المباشرة وغير المباشرة". (١٨)

كما يرى د.محمد فكري الجزار أن العنوان هو:" ناتج تفاعل علاماتي بين المرسل والعمل، أما المستقبل فإنه يدخل إلى العمل من بوابة العنوان متأولاً له، وموظفًا خلفيته المعرفية في استنطاق دواله الفقيرة عددًا وقواعد تركيب وسياقًا، وكثيرًا ما كانت دلالية العمل هي ناتج تأويل عنوانه"(١٩)

ويحاول المتلقي استنطاق العمل الأدبي ومعرفة طبيعته وأهدافه من خلال العنوان؛ لذلك يجب على المؤلف اختيار عنوان مؤلفه بعناية شديدة؛ لأنه العتبة الأولى في تحليل النص حيث يقوم الباحث بتحليله بنيويًا ودلاليًا ووظيفيًا.

عنوان المسرحية "لعبة السلطان" مركب إضافي، يحمل أكثر من معنى؛ فإما أنه يشير إلى سيطرة السلطان وتحكمه في مصائر من حوله ولعبه وتصرفه في رغباتهم وأحوالهم، فهو يلعب بقرارات جعفر مستغلاً حبه للعباسة، وإما أنه إشارة إلى تمثيل صاحب الصندوق دور السلطان، وكأنها لعبة يقومون بها لتسلية الجمهور. نلاحظ في كلتا الحالتين أن بنية العنوان غير مكتملة تركيبيًا، وأن ركنًا محذوفًا لعدم الكشف عن هذه اللعبة إلا بالقراءة أو المشاهدة.

2-2 العلامات اللغوية وغير اللغوية:

يتكون النص المسرحي من الحوار والإرشادات المسرحية التي يستعين بها المخرج أثناء إخراج المسرحية. فالحوار المسرحي مرتبط بموقف معين وعلامات غير لفظية مثل (الحركة، نبرة الصوت) وهي التي ينص عليها المؤلف المسرحي. فالإرشادات المسرحية نص فرعي مصاحب للنص الرئيس للمسرحية.

يهتم السيميائيون بلغة الجسد بقدر اهتمامهم بالحوار؛ ولهذا يروا أن الممثل عندما ينطق بالحوار، فهو يستخدم الجسد أيضًا للإشارة إلى علاقته بالعالم الدرامي فوق خشبة المسرح والذي يتم فعله الدرامي في إطاره. (٢٠)

أما النصوص غير الكلامية فهي نصوص إرشادية يضع بها الكاتب تصورًا لما هو مرئي ومسموع في العرض المسرحي المفترض الذي يقدمه، ويعد سندًا من أسانيد التعبير الدرامي. والنصوص غير الكلامية إما أن تكون خارجية مثل الإرشادات المسرحية التي تسبق الحوار والأحداث، أو تكون خارجية مثل الإرشادات المسرحية المصاحبة للحوار والتي تقوم بوظائف مختلفة. (٢١)

---

(١٨) جميل حمداوي، سيموطيقا العنونة، من موقع: http://www.almothaqaf.com.

(١٩) د.محمد فكري الجزار، العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 19.

(٢٠) ألين ستون-جورج سافونا، المسرح والعلامات، ص 181 بتصرف.

(٢١) عصام الدين أبو العلا، مدخل إلى علم العلامات في اللغة والمسرح، ص 152.

فالحركة لا تقل أهمية عن اللغة في التعبير عن المعاني والمقاصد، فيعبر المتكلم من خلال إنجازه الحركات عن وظائف متعددة قد لا تمكنه اللغة من التعبير عنها. وقد أكد باتريس بافي أهمية التعبير الجسدي شارحًا إياه بقوله:"هو تقنية أداء تهدف إلى تفعيل القدرة التعبيرية للممثل خاصة من خلال تطوير قدراته الصوتية والإيمائية، وقدرته على الارتجال. وتقضي بجعل الأشخاص ينتبهون إلى قدراتهم الحركية والعاطفية، وكذلك إلى صورتهم الجسدية و قدرتهم على عكس هذه الصورة داخل أدائهم".(٢٢)

كما يؤكد كريم زكي حسام الدين أهمية أعضاء الجسم أثناء الحديث فهي تقوم بتأكيد دلالات الألفاظ، أو إكمال ما يصيبها من نقص، بالإضافة إلى دورها الكبير في نقل المشاعر والألفاظ.(٢٣)

اللغة أهم عنصر في المسرح فهي التي تعرض الفكرة كما يمزجها الممثل بالأداء أثناء العرض فاللغة وسيط بين الصوت والفكرة؛ لذلك سأحاول في هذا الجزء المزج بين التحليل اللغوي للنص المكتوب من ناحية والنص المنطوق أثناء العرض؛ لتوضيح ما يضيفه الأداء للمعنى. وهذا سيكون بالحديث عن الوسائل غير اللغوية مثل: الإضاءة، والملابس، والديكور لكل مقطع.

تنقسم المسرحية إلى جزأين، يتضمن كل جزء عدة مشاهد تدور من ناحية بين مشاهد صاحب الصندوق وزوجته والبلياتشو في مصر، ومشاهد السلطان مع جعفر والعباسة والأشرس في العراق من ناحية أخرى.

- المقطع الأول:

تبدأ المسرحية بدخول صاحب الصندوق وبعده البلياتشو يناديان: **"من يتفرج صندوق الدنيا من يتفرج"**

البلياتشو: صندوق الدنيا يبدد كل الأحزان. وجه يتشكل، وجه يتحول، وجه يرحل، وجه يهرب، وجه يجهل، وجه يسأل، وجه يظلم، وجه يُظلم، وجه يقتل، وجه يُقتل، وجه يكذب، وجه يتنكر، ووجه يتفرج...صندوق الدنيا.

"يتطلع من حوله لا أحد يقترب منه"

صاحب الصندوق: الدنيا يتفجر فيها قلق مجنون، فالحارات الملغومة بالأطفال بالناس صارت لا تحب الفرجة من هذا الصندوق القديم، سبحانك يا الله تغيرت تلاشت كل الأشياء حتى متع الناس...

تعلمت فيها أن من يلهث وراء الأشياء ليحيا ويتعطر بالطيب في النهاية أيضًا يرحل، ولا يملك أحد أن يصادر وجهه، إذ لا تشتم من جلده إلا رائحة الطين، ولا يجدي أي سلطان أمام إنسان يموت وتستوي التخمة بالجوع ويستوي عسل الخليفة بملح ومر كل حارات الفقراء.

البلياتشو: أنت تصر أن تحكي عن أشياء تشعل الغيظ، تغرق الناس في الهم عن الدم، عن غانيات بدلاً من أن يرقصن يصلبن، وتجعل دوري في حكاياتك سريعًا كالبرق، فيهرب الناس منا، وهم بعد لم يتفرجوا علي، بل وتختصر الضحكة من كل فم، تنتقص مكانتي وحين أعتب عليك، تقنعني أنا أن كثرة الضحك تميت القلب، كلا يا عم أنا ماذا يقيدني إليك، أسير معك فيرانا الناس يؤديها في العب، أنا...أنا من يجعلهم يستلقون على قفاهم من رعشة الضحك ويروننني معك فيهرشون الرأس ويبصقون في العب، كلا .. كلا وألف كلا / يا عم أنا ابن لحظة أنس..أنا ابن كأس، أحب النقرزان والدفوف والزواق ولا أتفلسف مع الأمور.

(٢٢) باتريس بافي، معجم المسرح، ترجمة: ميشال ف . خطَّار، مكتبة الفكر الجديد، بيروت، الطبعة الأولى، 2015.

(٢٣) كريم زكي حسام الدين، الإشارات الجسمية، دار غريب، 2001، ص 31 بتصرف.

يتحرك البلياتشو حركات خاطفة يمثل كل منها وجه يذكره، وتكرار كلمة "وجه" هنا إشارة إلى كثرة الشخصيات التي توجد في حكايات صندوق الدنيا؛ لذلك جاءت الجمل هنا قصيرة كلها اسمية المبتدأ واحد متكرر والخبر جملة فعلية فعلها مضارع يحمل معنىً جديدًا، هو الذي يجعل المبتدأ المتكرر "وجه" يختلف كل مرة لأنه وجه جديد يحدده الخبر، استخدم صاحب الصندوق في حديثه ألفاظًا تشير إلى حالة الغضب والتوتر التي يعيشها الناس مثل:" يتفجر-قلق مجنون-الملغومة". وهو هنا مستاء من عدم إقبال الناس على حكاياته لتغير ميول الناس واهتماماتهم، فالفعل "يتفجر" كناية عن تبدل الحال.

يحاول صاحب صندوق الدنيا إقناع البلياتشو بوجهة نظره المتمثلة في أن الحكايات التي يحكيها تمثل حقيقة الدنيا؛ فالكل في النهاية متساوون، الغني والفقير، الحاكم والمحكوم؛ لذلك استخدم أداة النفي "لا" مع الفعل المضارع في:**"إذ لا تشتم من جلده إلا رائحة الطين"** كما استخدم أسلوب القصر وأداته "لا وإلا" لإفادة التأكيد على أن الإنسان من تراب، واستخدم التضاد بين التخمة والجوع، والعسل والملح المر للإشارة إلى المفارقة الكبرى بين عيشة الملوك والحكام وعيشة الفقراء.

ثم يأتي دور البلياتشو في الرد على صاحب صندوق الدنيا موجهًا له الحديث؛ لذلك بدأ حديثه بضمير المخاطب "أنت" يتهمه بتقليص دوره أثناء الحكي؛ مستخدمًا بعض الروابط مثل: "بل" رابط تصاعدي؛ حيث إن الحجة التي ترد بعد "بل"، عندما تستعمل استعمالاً حجاجيًا تكون أقوى من الحجج التي ترد قبلها، بحيث توجه القول أو الخطاب بمجمله.[٢٤]، ثم ينتقل الضمير إلى ضمير المتكلم "أنا" للتحدث عن أهميته وحب الناس له، ثم يرفض معاملة صاحب الصندوق له بتكرار أداة النفي "كلا" للردع والزجر، وهي هنا رد على كلام قبلها فيجوز الوقف عليها[٢٥]، ثم يعود للحديث عن نفسه باستخدام ضمير المتكلم "أنا" وكرره أكثر من مرة وهذا ما يطلق عليه خليفة الميساوي الإحالة بالتوسع شارحًا إياه بقوله:" يمكن أن يمثل العنصر الإحالي عنصرًا واحدًا أو عناصر متعددة تحيل إلى اسم سابق فتكون العلاقة الواصلة بينه وبين هذه العناصر علاقة توسع... حيث يبدأ المتكلمان بطرح قضية معينة عادة ما تكون في الدور الكلامي الأول ثم تتوزع بقية العناصر الخاصة بها في بقية الأدوار)"[٢٦]

وكان البلياتشو على عكس صاحب الصندوق فقد كان يقفز ويجري ويتحرك حركات سريعة على خشبة المسرح. وكان لهذا السلوك الحركي أثره في نغمة الصوت، فهناك صعود وهبوط في نغمة الصوت [٢٧]. كما هناك اختلاف نغمي بين صاحب الصندوق والبلياتشو؛ فالأول هادئ يرد على البلياتشو بهدوء ليصحح وجهة نظره، والثاني غاضب منفعل معترض على أسلوب صاحب الصندوق في الحكي.

وكانت النتيجة أن رضخ صاحب الصندوق لرغبة البلياتشو وطلب امرأته: **"هل تسمع نصحي...احك له عن ألف ليلة وليلة"** فيقوم البلياتشو فرحًا ويصفق ويقوم بحركات دائرية على خشبة المسرح، ومن باب المبالغة

---

[٢٤] أبو بكر العزاوي، مقال اللغة والحجاج، من موقع: https://www.aljabriabed.net/n61_05%20azzaoui.htm.

(٢٥) المرادي، الجني الداني في حروف المعاني، تحقيق: فخر الدين قباوة، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، 1992، ص 577.

(٢٦) خليفة الميساوي، الوصائل في تحليل المحادثة، عالم الكتب الحديث الأردن، الطبعة الأولى، 2012، ص 111.

(٢٧) يطلق د. كمال بشر على هذا الأداء الصوتي التلوين والتنويع الموسيقي أو النغمي للمنطوق Variation of Tones، ويعني به تلك التلوينات والتنويعات الصوتية التي تنتظم المنطوق وتكسب الجملة أو العبارة صورة نغمية حية: صورة تجعل الكلام الإنساني ذا قيمة ومعنى بحسب مواقفه وظروف حاله. د. كمال بشر، فن الكلام، دار غريب، 2003، ص 297.

والتهويل يقول البلياتشو: **"يقولون إنه كان يأخذ على السحاب ضريبة جمارك"** كناية عن كثرة الضرائب المفروضة في عصره، وبالتالي امتلاء الخزائن بالأموال.

كان الديكور في هذا المشهد عبارة عن ساحة واسعة في مصر، وهناك سلالم كالأرصفة. وظهر في هذا المشهد صاحب الصندوق، حاملاً صندوق الدنيا، مرتديًا جلبابًا مقلمًا فوقه صديري أزرق، وعلى رأسه طرطور [٢٨]. ثم ظهر البلياتشو مرتديًا ثيابًا ملونة وقبعة خضراء.

وعلى جانبي خشبة المسرح صندوقان الأول عليه مجسمان للسلطان والعباسة، والثاني صندوق الأزياء أيقونتان لأبطال المسرحية.

- المقطع الثاني:

صاحب الصندوق: عليك أن تضحكه، ومهمتك يا ابن أبي مريم صعبة، قد كانت تأتيه غمة تضيق صدره، وتؤرق منه الليل تجعله يهيم في زهد، اغرورق في عينيه الدمع ويضيق بوجوده وبالقصر، فيتخفى بقناع ودون رداء الخليفة يلفه رداء.

المرأة: بلا حراس؟

صاحب الصندوق: بلا حراس سوي الأحزان؟ وجعفر وزيره والأقمار.

البلياتشو: ما الذي كان يؤرق منه الليل؟

(٢٨) الطرطور في معجم اللغة العربية المعاصرة: قبعة طويلة تضيق كلما طالت تشبه القرطاس. د. أحمد مختار عمر، عالم الكتب، الطبعة الأولى، 2008، المجلد الأول، مادة ط ر ط ر.

صاحب الصندوق: قد/ تكون وحشة لحضن الأم، التي غادرت دنياه وأحبها وأحبته وقد/ تكون أطياف حب قديم تهب... أجل تلك المعشوقة التي أحرقوا من دنياها حرقوا من دنياها الحب حبه الأول... أواه أشد ما كان إياها يحب، لكن داستها سنابك خيول الأب/ فرحلت من فجر حياته لبحار لا تحد.

...

البلياتشو: أحب الرشيد الخيزران أمه وأحبته "مستدركا" يا عم مائة مرة نعيد أن الخيزران أحبته فهل تفصح كيف؟؟

صاحب الصندوق: بعد موت المهدي أبيه تولى أخوه الهادي وسعى لعزل الرشيد أخاه من الولاية. وآه كم يمرغ السلطان في الوحل أرق المشاعر، اشتمت الخيزران نية الهادي القاتل...

المرأة: أم تقتل ابنها/ تقتل حشاها/ تقتل ضناها، أسألك يارب الهداية.

يبدأ صاحب الصندوق في الحكي عن هارون الرشيد والأحداث التي مرت به قبل أن يكون سلطانًا، مثل فقدان أمه، وإبعاده عن جاريته التي أحبها؛ مما جعله يستخدم ألفاظًا تشير إلى الحزن العميق والاضطراب النفسي مثل:" غمة تضيق صدره-يهيم في زهد-أواه شد ما كان إياها يحب -وحشة لحضن الأم -اللحظة السوداء -ألف غصةٍ "

تنوع الاستفهام في هذا المقطع بين الاستفهام التنغيمي في قول المرأة "بلا حراس؟" للتعبير عن الدهشة والتعجب، والاستفهام بأداة مثل سؤال البلياتشو عن سبب الأرق الذي يصيب السلطان ليلاً. استخدم صاحب الصندوق الرابط "قد" بعدها فعل مضارع لإفادة معنى التوقع [٢٩] فهو لا يعلم السبب الحقيقي وراء هذا الحزن العميق.

تكررت عبارة "لكن داستها سنابك خيول الأب" الرابط "لكن" الرابط استدراكي يستدرك به على النهاية التي يتخيلها القارئ بعد هذا الحب، وهو هنا من أنواع الوصل بالعدول أو الاستدراك لإفادة التعارض [٣٠]، تشير هذه العبارة إلى تعنت الأب وجبروته وعدم مراعاته لمشاعر الآخرين حتى وإن كان ابنه، وهذا ما ورثه هارون الرشيد من أبيه.

اقترن هذا المقطع كثيرًا بالسلوكيات الحركية المكملة لدلالته، وهي سلوكيات جاءت في العرض لم ينص عليها المؤلف، مثل: وضع يد صاحب الصندوق على قلبه عند حديثه عن المعشوقة، وضرب المرأة بيدها على صدرها إشارة إلى هول ما فعلته الخيزران بقتل ابنها الهادي ليتولى الرشيد الحكم، وأيضًا ضربت كفًا بكف استنكارًا لما فعلته الخيزران بابنها عند قولها: **"أم تقتل ابنها/ تقتل حشاها/ تقتل ضناها / أسألك يارب الهداية"**

- المقطع الثالث:

العباسة: واه عليك يا عباسة فالذي يملك الرفض لا يملك أن يرفعه في وجه أخيك.

جعفر: كم يا عباسة أحيانًا على الجسد تضيق بردة الطائعين...صارت راحة يدي على خدك يا عباسة تعني للخليفة التحدي، أي امتهان لحر أن يملك على زواجه قيدا.

العباسة: أي زواج هذا الذي به تقول، أو هل ارتبط جوهر الزواج يومًا بالفراق...جعفر أنا حليلتك بعقد القران وشرع الرحمن...أأَصير لك بأمر السلطان حرزًا لا يفتح...أتصدق؟؟

جعفر: قرار الرشيد يا عباسة هذا يخفي سرا.

([٢٩]) المرادي، الجني الداني في حروف المعاني، ص 254.

([٣٠]) خليفة الميساوي، دور الوصائل في تحليل المحادثة، ص 102.

العباسة: ألم يقل لك أنت برمكي وأنا عربية.
جعفر: وهل كانت مارية زوجة الرسول عربية
العباسة: جئت الآن يا جعفر تناقشني، لم أمام الخليفة كنت تسمع ولا تتكلم...؟

يتسم الحوار في هذا المقطع بأنه يكثر به الاستفهامات الاستنكارية، وهذا يرجع إلى الحزن الشديد والإحساس بالظلم والقهر، يظهر هذا المقطع استياء العباسة تحسرها على حالها من سكوت جعفر ورضوخه لقرار السلطان بأن يكون الزواج عينيًا، استخدم جعفر ردًا على كلامها الرابط اللغوي "كم" وهو هنا "للمبالغة في تكثير العدة"[٣١] ووصف حاله بالضيق والامتهان لحريته ورجولته، وهنا يقع جعفر بين شقي الرحى فوعده للسلطان يقف حائلاً بينه وبين العباسة التي تحرضه وتحثه على مواجهة السلطان والاعتراض على قراره، وقد طرحت عليه العديد من الاستفهامات الاستنكارية مثل: "أي زواج هذا الذي به تقول- أأصير لك بأمر السلطان حرزًا لا يفتح- لم أمام الخليفة كنت تسمع وتتكلم" ، كما جمعت في جملة واحدة بين كلمتين متضادتين هما "الزواج – الفراق" للتعبير عن هذا الوضع الملتبس الذي يعيشانه. كان الحزن يخيم على وجهيهما طيلة هذا المشهد تعبيرًا عن اليأس والعجز وقلة الحيلة.

الديكور في هذا المشهد كانت الخلفية فيها خضراء والمقاعد سوداء، وارتدت فيه العباسة عباءة خضراء مطرزة، وارتدى جعفر رداء أسود في أبيض يغلب عليه السواد. فجاءت ألوان الملابس متسقة مع ألوان الديكور، مما يعطي شعورًا انفعاليًا مؤثرًا على المشاهدين.

يشير اللون الأخضر إلى الحياد، وله علاقة بالنماء والربيع فهي لازالت في ربيع العمر، أما اللون الأسود فمرتبط بالموت والليل والظلمة، ومنذر بسوء. [٣٢]

- المقطع الرابع:

يرفضني هارون زوجًا للعباسة أخته، هكذا قال لأني برمكي وهي عربية، أي احتقار لجنس وإعلاء لعرق، أية خيانة يا هارون لعقل، بل للشرع... وأية حافة سكين تضع علاقتنا عليها، لتسفح الدم على التراب لحظة جاء منك الجواب: تلك يا جعفر معضلة وحلها...ذاك يا هارون زواج الإحسان تجود به عليَّ لتدفع بمجامر الألم المستزاد، آه ما أقساك يا أخي... ما أقساك يا صديق. وأنت يا أبا يوسف يا قاضي القضاة، كيف أبرمت عقد القران تنقصه حدود الله، أي عرس ذبيح جلاده الوفاء للسلطان...ربي أَأَشرب مرارات الإنكار من يده، وفي حياتنا محفورا من علامات الحب ألف أثر، أو يمكن أن يكون كل ذلك كذب، أيمر العمر مغموسًا في

(٣١) ابن يعيش، شرح المفصل، مكتبة المتنبي القاهرة، الجزء الرابع، د.ت، ص 125.
(٣٢) جلين ويلسون، سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة: د.شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2000، ص 230.

الضياع هكذا، ما أظلمنا بشر، أنا وأنت هارون في هذا الكون هل فوق التاريخ وخارجه؟ أيكون منك وأنت الخليفة والأخ والصديق هذا؟ أي شقاء؟ بل أي خجل؟ ثمة خلل/ ثمة ظلم، ثمة شطط/ ثمة شيء في ينفجر/ يتمزق/ توشك نفسي على فعل ما لا أعلمه... تراني مع الغد ماذا سوف أجيء...تراني مع الغد ماذا سوف أجيء".

بقي جعفر بمفرده على خشبة المسرح، يتخيل وجود الرشيد وقاضي القضاة أبي يوسف ويخاطبهما بما يعتمل في صدره من غضب وحزن ويأس، وهذا النوع من الحوار يطلق عليه مونولوج لأنه حديث للنفس، بدأ جعفر حديثه مخاطبًا نفسه، مستخدمًا ضمير المتكلم في: "يرفضني - لأني" مازجًا بينه وبين ضمير الغائب "هكذا قال" كأنه يطرح مبرر رفض الرشيد لزواجه من العباسة مستنكرًا إياه باستخدام الكثير من الاستفهامات الاستنكارية مثل: أي احتقار لجنس وإعلاء لعرق" مستاءً من رفض هارون الرشيد أن يكون زوجًا لأخته بدافع العنصرية لأنه برمكي وأخته عربية، كرر الرابط "أي" وهو رابط استفهامي استنكاري وهي أداة: "تتشكل من صوتين: الهمزة والياء. ولعل سمة الانفجار المحدودة في الهمزة تثير انتباه السامع ويجعلها توسم بالتشديد في النطق وتساهم في توليد المعاني التي يستعمل فيها الصوت العالي كالتعجب الإنكار والتوبيخ"[٣٣].

ثم استخدم الرابط الحجاجي التصاعدي "بل" للإشارة إلى أن الرشيد تخطى كل الحدود، بعدها يخاطب الرشيد قائلاً: "ذاك يا هارون زواج الإحسان تجود به عليَّ لتدفع بمجامر الألم المستزاد"، كما صور علاقته بهارون الرشيد بالذبيحة التي تذبح بحد السكين، ثم توجه بالخطاب إلى القاضي أبي يوسف منكرًا موافقته على مثل هذا الزواج المخالف لشرع الله، وأخيرًا يشكو لله هذا الظلم الذي ذاقه على يد أحب الناس إلى قلبه. ويعود مرة أخرى إلى المزيد من الاستفهامات الاستنكارية الغاضبة.

كرر جعفر كلمة "ثمة" إشارة إلى وجود أشياء كثيرة لا يقبلها العقل. وأتى بالكثير من الألفاظ الانفعالية الغاضبة مثل: "خجل، شطط، ينفجر، يتمزق" وقد تغيرت نبرة صوته من الطبقة الهادئة الحزينة إلى الطبقة العالية الغاضبة، وأخيرًا إلى صوت يملأه الانتقام وهو يقول: "تراني مع الغد ماذا سوف أجيء".

أما عن السلوكيات الحركية فقد كان يتحرك كثيرًا على المسرح فاردًا يديه كأنه يحاول إقناع الرشيد بعظم ما قام به في حق صديقه. وكانت تعبيرات وجهه غاضبة، وعيناه يبدو عليها الحزن الشديد.

- المقطع الخامس:

الأشرس: مولاي ألست الإمام؟ ...

الرشيد: أو تشك؟

الأشرس: بل أجزم، غير أن العصمة لا تثبت عليك.

(٣٣) السعدية صغير، مقاربة دلالية في معاني الاستفهام البلاغية، مجلة أبحاث لسانية، جامعة محمد الخامس، العدد 32، 2016، ص 105.

الرشيد: أنا إمام بالبيعة... أنا للمسلمين حجَّه.
الأشرس: وأيضًا عليك تجوز الشبهة... ألست تفعل تخطط وتقدر، ألست حرا في اختيار ما تنفذ، لك إذن مشيئة وإرادة ولك استطاعة وقدرةٌ.
الرشيد: لك الله... أكمل.
الأشرس: ويبغي مولاي الرشيد من الإمامة أن يعود الصلاح على الكافة/ أم أن تلك منك للبشر إفاضة.
الرشيد: كلا... كي أربح عند الله الثواب.
الأشرس: فالوعد والوعيد لكل منا يا مولاي على كل حر أفعاله، والجزاء وفاقًا لما قدمه البشر المكلف في كفره وإيمانه، وفي المعصية والطاعة، ذاك عدل الله وأنا من دعاته.
...
أنا يا زنديق لا تحركني حسابات الكيد، استمعت لأفكارك المخمورة بأوهام الآثام، وأنا يتلوى في دمي تراث جدي وأمي وأبي، وأنت ترش عطرك المسموم من دم الشياطين فيخضب براءة الإيمان... واسيفاه...واسيفاه

يغلب على هذا المقطع استخدام الاستراتيجية الحجاجية، فالأشرس يبدأ بالسؤال لإظهار فكره المعتزلي والرشيد يجيب بما يتوافق مع معتقده في الحكم والثواب والعقاب. فقد بدأ بسؤال معلوم إجابته، ولكن كان الأشرس يريد أن تكون إجابة الرشيد منطلقًا لإثبات صحة مذهبه، فكون الرشيد إمامًا لا ينفي وقوعه في الخطأ.

ومن الوسائل الحجاجية التي جاءت في هذا المقطع الرابط الإضرابي "بل" لإقرار مبدأ إمامة الرشيد لتكون القاعدة المشتركة التي يبدأ منها حجاجه مع الرشيد. كما استخدم الرابط الحجاجي "إذن" وهو:"من أدوات الوصل بالتتابع للاستنتاج ويأتي في نهاية الدور الكلامي [٣٤] وقد استخدمه في نهاية القياس المنطقي الذي عناصره كالآتي:

مقدمة صغرى: عليك تجوز الشبهة.

مقدمة كبرى: ألست تفعل تخطط وتقدر، ألست حرا في اختيار ما تنفذ.

نتيجة: لك إذن مشيئة وإرادة ولك استطاعة وقدرة.

ثم يخير الأشرس الرشيد بين أمرين بالرابط اللغوي "أم" وهي هنا تدل على الإضراب مع الاستفهام [٣٥]، فأجاب الرشيد بـ "كلا" لنفي الأمرين.

عندما ينزعج الرشيد من هذا الجدال يعود إلى عرشه ممسكًا بصولجانه آمرًا إياه بالتوقف، يظهر شدة غضب الرشيد وانفعاله في الألفاظ التي وصف بها الأشرس وكلامه مثل كلمة "زنديق" التي تعني من يظهر الإيمان ويضمر الكفر [٣٦] أي حديثه في ظاهره الرحمة وفي باطنه العذاب، كما صور أفكاره بالعطر المسموم المصنوع من دم الشياطين فهو دم خبيث يلوث الإيمان الطاهر النقي.

يدور الحوار بينهما في البداية في شكل مناظرة حيث يقف كل منهما على جانبي المسرح، كان صوت الأشرس هادئًا يغلب عليه المنطقية والعقلانية، أما الرشيد فصوته عالي ساخر يجيب عن أسئلته بصرامة وحزم، ثم عند نقطة معينة من الحوار يغضب الرشيد ويذهب إلى عرشه لإثبات أنه السلطان من يملك القوة وحرية التصرف ويأمر بحبسه.

([٣٤]) خليفة الميساوي، دور الوصائل في تحليل المحادثة، ص 102.
([٣٥]) المرادي، الجني الداني في حروف المعاني، ص 205.
([٣٦]) د. أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، ج 2، مادة ز ن د ق.

كانت الإضاءة والصورة أثناء المناظرة مركزة عليهما ثم اتسعت الصورة بعد ذلك لتشمل منصة المسرح بكاملها.

أما بالنسبة للسلوكيات الحركية فقد كانت حركات اليدين هي الغالبة في هذا المشهد، فقد كان الرشيد ممسكًا صولجانه يوجهه دائمًا أثناء الحديث إلى الأشرس، أما الأشرس فغالبًا ما يرفع يده إلى الأعلى إشارة إلى صحة ما يقول وعلو مذهبه.

الديكور في هذا المشهد عبارة عن عرش السلطان، محاطًا بالجواري، والسلطان يرتدي عباءة سوداء مزينة بالفرو الأبيض، وقبعة سوداء مطرزة بالإكسسوارات الذهبية. يعكس اللون الأسود الحزن والهم ومرتبط بالموت. أما الأشرس فيرتدي عباءة بيضاء تمثل النقاء والوضوح والصراحة، بها خط أحمر تشير إلى الغضب.

- المقطع السادس:

الأشرس: احذر يا جعفر لحظة أن يبتلعك الحوت وتعيش منه في البطن، وتصبح هي لك السماء والأرض، في ظلامها لن ترى كفيك، وإن اعترضت صار دمك مباحا وإذا طاب لك العيش سيكون منك الفعل غير ما كنت يوما تود.

جعفر: أو تعرف أنك تكتب بحنجرتك على الجدران بالدخان؟

الأشرس: ومازلت أقاوم.

جعفر: من؟

الأشرس: الظالم.

جعفر: لم لا تكون مثلي. ومن السلطان تأخذ مسافة قرب.

...

الأشرس: تسكن مني النفس لما يختاره العقل.

جعفر: أو يعني هذا أننا صرنا غريبين...؟

الأشرس: أنت تبحث للناس عن مزيد من خوابي الزيت وأكياس الطحين.

جعفر: لأن العدل عندي أن تقل مضارب أحزان الاحتياج ويزيد الموفور، فأفران بغداد تعجن، تخبز للأمراء كعكًا، وترابا أسود تُبقي للفقراء، حلمي لو أن طاحون العدل فيها يدور كما شريعة الله.

الأشرس: وأنا أبحث للناس عن ضوء يفضح كل غول يشيع جثة مقتول مغدور، ويعيش على الجهل الموروث، ويبقى العقل في منفاه، ويزيد من القيود، كل نخاس يبتاع نعيمه وأمنه من غفلة الناس، لا يأمر بمعروف ولا ينهى عن منكر، العدل عندي يا جعفر في العقل المحرر...
يا رجل أنت لا تدرك كل الزائف والمستور وحبال السموم الممدودة، ذلك الزواج لك قيد السجان، والأمان المسروق والسيف المصلت ليحز منك الرأس يوما حين الرشيد يريد، دعك من وهمك فأنت إن لم تفضح خرقه اليوم لشرائع السماء وترفض كفا تطعن فيك الإنسان، فسوف تصبح أنت للرشيد الخوان، يوم يرغب بشرعية أن يقصيك، تذكر يا جعفر أن العباسة لك الأرض الملغومة...أنا قد حذرتك...واحذر فالرشيد غضوب.

في هذا الحوار دائمًا ما يبدأ جعفر بالأسئلة والأشرس يجيب، وهذا يشير إلى تردد جعفر وشكه فيما يقوم به وشكه في طاعته للرشيد، وقد أبدع الكاتب في الصورة التمثيلية التي وضعها على لسان الأشرس، فقد صور الرشيد بالحوت وجعفر بالسمكة الذي ابتلعها وصارت حياته تتحرك معه وتأتمر بأمره، سيفقد الرؤية والبصيرة وسيكون بين أمرين كلاهما مر فإن اعترض يفقد حياته، وإن وافق سيغير مبادئه ويفعل غير ما يؤمن به. جاء التضاد بين كلمتي: "السماء والأرض" للعموم والشمول، فالرشيد سيصبح كل شيء بالنسبة له ولن يتمكن من الفرار منه.

وجه جعفر للأشرس استفهامًا تنغيميًا مجازيا يتضمن صورة استعارية وهو: "أو تعرف أنك تكتب بحنجرتك على الجدران بالدخان" حيث صور ما يفعله الأشرس في مواجهة الرشيد أنه بلا قيمة ولن يترك أثرًا، فالأداة التي يستخدمها لا تتناسب مع ما يحاول الوقوف ضده.

يظهر في هذا المقطع اختلاف مفهوم العدل عندهما، فالأول يرى العدل في ملء البطون وتلبية الاحتياج، والثاني يرى العدل في إنارة العقول وتحررها من كل قيد. وقد أكثر من استخدام الأفعال المضارعة مثل: "يفضح – يشيع – يبتاع" للإشارة إلى أن هذه الأفعال تحدث في هذا الزمن الذي يعيش فيه.

وأخيرًا شرح الأشرس لجعفر ما الذي سيحدث له إن سكت وغض الطرف عما يفعله الرشيد، فاستخدم أسلوب الشرط:" فأنت إن لم تفضح خرقه اليوم لشرائع السماء وترفض كفا تطعن فيك الإنسان، فسوف تصبح أنت للرشيد الخوان"، وهكذا نرى أن الأشرس يحاول تصحيح مفاهيم جعفر بالإقناع أحيانًا، وبالهجوم أحيانًا، وكثيرًا بالتحذير، فقد حذره في نهاية الحوار قائلاً: "تذكر يا جعفر أن العباسة لك الأرض الملغومة...أنا قد حذرتك...واحذر فالرشيد غضوب".

الديكور في هذا المشهد كان السجن، وهو عبارة عن مجموعة خطوط رأسية تمثل قضبانًا من الحديد متكررة وفي مقابلها يوجد حائط رمادي يبدو عليه أثر السنين، عليه من جهة اليسار نافذة مغلقة بالقضبان الحديدية في وضع رأسي أيضًا.

كان الأشرس داخل السجن يتحدث من وراء القضبان يخرج يديه ورأسه من شدة الغضب، صوته عالي يتحدث بسرعة، أما جعفر فكان يتحدث في البداية بهدوء فاردًا يداه ليشرح لجعفر الوضع المعقد الذي يعيش فيه، ولكن بعد ما واجهه الأشرس بضعفه واستسلامه ارتفعت طبقة صوته.

- المقطع السابع:

بهلول: فاسدة هذه الدنيا والعيش فيها إلى حين، واه من سكرتين سكرة جهل وسكرة حب للعيش، فاسدة هذه الدنيا ومن غدرها لا أحد يفوت، فاسدة هذه الدنيا وينخرها السوس وتدور وتدور والكل باطل [٣٧]**، والمتعة فيها زور والحقيقة واحدة إننا كلنا نموت.**

الرشيد: نعم يا بهلول الكل يموت. زدني يا بهلول.

البهلول: ما عساك تطلب ولديك السلطان وقناطير الذهب والفضة وألفان من النساء جواري روميات ومجوسيات، والدنيا لك وما ترغب، وأنت في غفلة، أترى الجنة أطيب؟

الرشيد: أستغفر الله، أنا لا أنشد يا بهلول أعراض الحياة ولا تتملكني شهوة، أنا أفعل ما أفعل، كي تأمن نفسي وهي لا تأمن، أحس بعنقي شيئا يتعلق يجرفني لمجهول لكنه لا يخلصني من حزني.

يكشف بهلول للرشيد وجه الدنيا الحقيقي فهي فاسدة وغدارة، لا تستحق أن يسعى فيها الشخص إلى إيذاء الآخرين والتحكم بمصائرهم، ففي النهاية ستفنى الدنيا كنسمة أو بخار، وهذا ما قصده باستخدام جزء من آية في الانجيل.

كان بهلول يتحدث كالدراويش وكأنه جرس إنذار، يدق ناقوس الخطر لإيقاظ ضمير الرشيد؛ ولذلك نجده كرر عبارة " فاسدة هذه الدنيا" لتأكيد وتثبيت فكرة أن الدنيا لا تحمل في طياتها سوى الفساد والخراب، وختم دوره بجملة اسمية: "إننا كلنا نموت" لإفادة الثبوت والاستقرار.

شخصية الرشيد في هذا المقطع تختلف عن شخصيته في باقي المسرحية، فهو هنا الشخصية الزاهدة الحزينة المقهورة الذي لا يطلب من الدنيا سوى الراحة والأمان

تختلف شخصية البهلول عن شخصية البلياتشو تمامًا، فالبهلول شخصية حزينة كئيبة ينظر إلى الدنيا نظرة سوداء، يكثر من استخدام كلمة الموت في حديثه، وقد شبهه بالصياد الذي لن يفلت منه أحد.

ومن الشخصيات التي ارتدت الأسود شخصية بهلول لما تحمل هذه الشخصية من الحزن العميق فهي شخصية متشائمة كئيبة تنظر للحياة نظرة سوداوية. وكان يتحدث في هذا المشهد بأسلوب الواعظ الناصح، فكان صوته هادئًا. أما الرشيد فكان حزينًا يتحدث بصوت أقرب إلى البكاء.

([٣٧]) من سفر الجامعة إصحاح1: 2 " باطل الأباطيل، الكل باطل"، باطل: معناها بخار أو شيء فاني أو نسمة كأنه يشبه العالم بنسمة تخرج من فم الإنسان، أو بخار يظهر قليلاً ثم يضمحل، وكلمة باطل تشير لأن العالم زمني عابر وبلا جدوى على المدى الأبدي. والعالم هو باطل إذا كان الإنسان في استخدامه للعالم بعيدًا عن الله، وما جعل العالم باطل هو استخدام الإنسان له. من موقع الأنبا تكلا هيمانوت.

- المقطع الثامن:

جعفر: أنت يا أشرس سوف تظل كما القارض الذي يعيش تحت الأرض يحفر أبدا ذاك لأنه يحلم أن يخرج إلى السماء يوما، لكن هل حلمك يا شيخ هو الذي يقود فعلك؟ كلا فأنت مثل القارض لا تشعر، لا ترى لا تسمع، ولا تقودك سوى مخالبك، التراب الذي تحفره قد يدفنك وقد تقطع تلك المخالب شبكة حلمك، فحلمك يا شيخ يعوزه وعيك.

الأشرس: يا رجل أنت استضفت ذل الاحتياج وباركته بصمتك طوعًا ليقيم عندك أبدا، فمأساتك يا جعفر أكبر فأنت اغتربت يا رجل عن نفسك حين صار كل ما ترغب وعليه تقدر والله سبحانه به قد شرع منفيا عنك، وضيعك الرشيد وأتم معك أطراف اللعبة، إن من ينحني يا جعفر لا بد عليه يوما أن يركع ...جعفر!! الآن واتتك الفرصة فلا تتلكأ، واقفز من هذا المستنقع، ثر وحطم القيد الذي حول عنقك، والاختيار يا جعفر إما تروّض، أن تخضع وإما أن تُصرع، إما العباسة ويتغير وجه الدنيا فلا يشوه وجه الثائر، ووجوده أبدًا لا يؤجل، حتى وإن حز الجلاد رأسه".

يرى جعفر أن الأشرس لديه هدف وحلم يبغي تحقيقه، لكنه يفتقر إلى الوسائل التي تعينه على تحقيق حلمه، فيلجأ إلى غريزته الفطرية بدون وعي، وقد شبهه بالفأر الذي يجري وراء غريزته فيمكن اصطياده بمصيدة الفئران لأنه سيذهب للطعام بدون وعي. ويعد هذا الدور قياس منطقي بدأ بالمقدمة الحجاجية التي دعمها بالتشبيه التمثيلي والاستفهام ليتوصل في النهاية إلى النتيجة.

فكان رد الأشرس عليه أنه صور ذل الاحتياج ضيفًا استضافه جعفر ليقيم عنده كأنه شخص مرحب به، وذكر كلمة "اللعبة" وهي أول مرة تذكر في المسرحية، وهذا يشير إلى علم الأشرس بما يدور في ذهن الرشيد، وأنه يعتبر نفسه المتحكم بمن حوله؛ لأنه السلطان صاحب البيعة، ثم أقر قاعدة عامة تطبق على مر العصور وهي أن من يخضع مرة سيصل به الحد إلى التسليم والإذعان في النهاية مستخدمًا أسلوب الشرط الذي يعد وسيلة من وسائل الإقناع المنطقي، وأخيرًا نصحه باستخدام أفعال الأمر "اقفز – ثر – حطم" وهي أفعال تحريضية، ووضعه بين اختيارين باستخدام الرابط "إما – إما" وهو هنا للتخيير[٣٨].

- المقطع التاسع:

جعفر: لأي طريق أنت تمضي؟

الرشيد: أنا أمضي إليك... أنا يا جعفر ممتحن بك.

...

جعفر: مولاي الرشيد إني أسألك كيف؟

([٣٨]) المرادي، الجني الداني في حروف المعاني، ص 530.

الرشيد: بأنه قد حان يا جعفر عليك كي تلعب الدور المعد لك.
جعفر: مولاي أتفصح القول؟
الرشيد: الحاكم القوي يا جعفر هو من يعرف كيف يحمي نظامه السياسي دون أن يخاطر بحياته كشخص، وهذا أمر يعرفه كل من يقترب من سرير الحكم وأنا يا جعفر هذا الحاكم القوي.
جعفر: أيضًا لم أفهم يا مولاي ما تقصده.
الرشيد: سأفصح لك، أمام كل حاكم يا جعفر من يعارضون سياسته، ومنهم المعارض الضعيف من يخاطر بحياته كشخص كي يزعزع نظام الحاكم الذي يختلف معه، والأشرس هو من ذاك النوع، يعارضني وأنا أعرفه، واللعبة يا جعفر أن كلينا يرهب الآخر بقوته، وله وسائله، والإرهاب أساس اللعبة وجوهرها هو التهديد باستخدام العنف.
...
جعفر: بل أنا مللت وسئمت.
الرشيد: سئمت الحب... أم سئمت أن تجلس معي في محفة الحكم.
جعفر: لقد غُصتُ في عالمك حتى الأذنين، صرت أتبعك ولحقت بك، وحملتني ما لا أطيق حتى كاد يضيع مني العمر، وصار كله محض فعل واحد، هو أني دائما ألتفت إليك، بلغتك ولحقت بك، ولم ألحق بشيء...، ولم أستطع أن أتخطى..أن أنفذ إلى ما هو آخر...إلى ما هو أكبر من علاقتي بك...إلى العدل وشريعة الله في هذا الكون.
الرشيد: ضعفي يا جعفر هو أنت، فالأشرس انتصر عليَّ بك، وسوف أعرف كيف أنتصر عليه وعليك، اللعبة يا جعفر جوهرها أعرفه، وقد اخترت لك الدور الذي تلعبه، هيا نبدأ لأريك كيف أنك معتصر مثل ليمونة فأنا ياجعفر مازلت الحاكم القوي وأنا قد بدأت اللعبة يا جعفر قبلك أنت، فقد أعلنت في طول البلاد أني أطلقت سراح الأشرس، الناس تسأل لِمَ...والإجابة أيضًا يا جعفر أقولها أنا لا أنت.
...
جعفر: أي جنون... قل لي... من أنت... تملك أن تمنع الحب والحياة والموت وتزيِّف حتى الغد.
الرشيد: نحن نكذب يا جعفر كي نبقى ونظل... فلتتم معي اللعبة يا جعفر كما تعودنا، فأنا مازلت الحاكم القوي، ولعبة اختبار القوة هذه سوف ترهب من في البلاط، فأنت لدى الجميع تعزُّ عليَّ وسترهب من هم على بعد مني ويحاولون التمرد علي...أفهمت...؟ جعفر وفق لعبتنا أنت الآن في زنزانة السجن...لكن سجنك يا صديق هو القصر.. كل القصر.

شرح الرشيد لجعفر طبيعة الحكم، فهي لعبة لكل طرف دور فيها والمتحكم في هذه اللعبة هو السلطان، فهو يرهب الآخرين بتهديد أقرب الناس له، وبالتالي كشف له جعفر عما كان يعانيه من مرافقته له وموافقته على أوامره. فقد كان جعفر يسأل والرشيد يجيب عن أسئلته ليعلم المصير الذي رسمه الرشيد له في لعبته.

كرر الرشيد في حديثه كلمة "اللعبة" أكثر من مرة ليؤكد قيامه بها، كما شبه جعفر بالليمونة التي يتم عصرها ورميها في القمامة لأنها لم تعد لها فائدة. كرر الرشيد الضمير "أنا" أكثر من مرة؛ للإشارة إلى تحكمه وتسلطه على مصائر غيره، واستخدم في كلامه قاعدة التفصيل بعد إجمال في قوله:" أمام كل حاكم يا جعفر من يعارضون سياسته" ثم شرح بعد ذلك أنواع المعارضين للحكم.

يمكن أن نطلق على هذا الحوار كشف القناع وانتهاء لعبة السلطان، فقد واجه الرشيد جعفر بنقاط ضعفه ودوره في اللعبة وسبب تقريبه منه بعد أن كشف له قراره بفك سجن الرشيد على الرغم من علمه بأنه أصبح طليقًا، كما أظهر الحوار ذكاء الرشيد ومعرفته الشديدة بمن حوله حتى إنه يضع كل شخص في مكانه المناسب وكأنه يلعب لعبة الشطرنج، وهذا يظهر حين قال عن الأشرس:**" لو أردته ليسكت عني لاستوزرته يا جعفر أو قربته أو سجنته حتى لا يملك الرفض"** وفي هذا القول إحالة على جعفر نفسه ليدرك وضعه الحقيقي. فهو في حال عجز وخوف لا حب؛ لذلك قال له الرشيد:**" لأني الأقوى يا جعفر وقادر عليك، فأحببتني، أنت تعجز أمامي وبرهان عجزك هو ذاك الحب"**.

كما نلاحظ أن أدوار الرشيد أغلبها جمل اسمية؛ لأنه يقر أمرًا معروفًا في نظام الحكم، مثل: "أنا مازلت الحاكم القوي – ضعفي يا جعفر هو أنت – نحن نكذب يا جعفر كي نبقى ونظل"، أما جعفر فأغلب أدواره جمل فعلية فعلها ماضي؛ لأنه يتحدث عما فعله ليكسب رضا وثقة الرشيد مثل:" غصت-حملتني – بلغتك".

وقد بدل جعفر ثيابه بعد حديثه مع الأشرس، فأصبح اللون الأبيض غالبًا على الأسود إشارة إلى تأثره برأي الأشرس.

وكي يصور مصمم الملابس د. صبري عبد العزيز تمزق جعفر بين عالمي الرشيد والأشرس، اعتمد اللونين الأسود والأبيض السائدين في لباسهما وسيطًا لذلك، فقد جعل اللون الأسود السائد في ملابس الرشيد، بما يحمل من دلالات الموت والحزن والليل والظلمة يتردد في ملابس جعفر، وهو لون سيطرح أثره عليه في حزنه فيما بعد؛ لعدم قدرته على الارتباط بزوجته العباسة إلا ارتباط عين لا جسد كما أمر الرشيد. وأيضًا سوف يرتبط هذا اللون بموته، عندما يأمر الرشيد بإعدامه لتمرده عليه حين رفض حياته الماضية حيث كان يعيش على هامش احتياجات الناس الحقيقية يحلم بعدل مستحيل في مجتمع فرض الرشيد عليه الصمت، كي يحمل فكر الأشرس ويواجه به الرشيد، بوصفه فكرًا حرًا يعمل على نشره في أنحاء البلاد، كي تصحو عقول الناس وتدرك عسف القيد الذي يفرضه الرشيد عليها ومن ثم كان اللون الأبيض السائد في ملابس الأشرس بما يرتبط به من نقاء وصراحة المواجهة يتردد في زي جعفر. [٣٩]

بين النص والعرض:

ظهر الكثير من الاختلافات بين النص الذي كتبه المؤلف، بسبب اختلاف رؤية المخرج عن رؤية المؤلف، كما كان بعض الإضافات التي وضعها المخرج لعدم نص المؤلف عليها أو عدم اهتمامه بذكرها، فمثلاً لم ينص

([٣٩]) رضا غالب، الممثل والدور المسرحي، ص 168.

المؤلف على الإرشادات المسرحية للشخصيات وكان اهتمامه منصبًا على الحوار. كما لم يهتم بالديكور ولا الإضاءة وتركها للمخرج يضع تصوره لها وفق رؤيته الإخراجية؛ ولذلك قال في بداية النص المسرحي:" خشبة المسرح عارية تمامًا، والستارة الخلفية بانوراما تلف المسرح، هذه البانوراما تصور مدينة القاهرة. تشكيل المنظر المسرحي أمر متروك للمخرج ومصمم الديكور للبحث عن معادل مرئي يعكس الفكرة الرئيسية للنص المسرحي وفقًا للتشكيل المستخدم في تكنيك الكتابة". كما أضاف المخرج استعراضين تمثيلين يخدمان قصة المسرحية.

أضاف العرض في المشهد الأول أنه أدخل رجالاً ونساءً يجلسون على الكراسي والأرصفة لسماع حكاية هارون الرشيد.

أحيانًا يضيف العرض ما يسمى بالتلاعب بالألفاظ، فعندما ذكر صاحب الصندوق أن هارون الرشيد تزوج ألفين من النساء، رد عليه البلياتشو في العرض قائلاً:**"تزوج ألفين أخت ألف ومئة"** وهذا من هول الفكرة وإضافة البعد الفكاهي بين الحين والآخر.

من إضافات المخرج الإسقاط على بعض الأحداث الاقتصادية التي تحدث وقت عرض المسرحية، مثل قول البلياتشو للرشيد عندما أعطاه الأخير نقودًا لكي لا يطلب العسس هل تعطني رشوة، رد عليه الرشيد "ليست رشوة لكنها منحة" فنظر إليها البلياتشو بذهول لقلتها وقال:" هذه منحة إنها تبدو كمحنة".

وقام بشكل آخر من الإسقاط على الظروف الاقتصادية لمصر في هذه الفترة عندما سأل الرشيد جعفر عن سبب ارتفاع الأسعار فرد عليه قائلاً:**"ليس ارتفاعًا يا مولاي إنه تحريك للأسعار فقط"** وهذه الكلمة التي استعملها الرئيس السادات عندما رفع أسعار بعض السلع.

أما بالنسبة للاختلافات بين النص والعرض فمتعددة منها:

- تخطى المخرج كثيرًا من الحوارات أو حذفها مثل: حوار صاحب الصندوق وزوجته عن ابنتهما التائهة عسل، وحوار السلطان مع الجارية داغر، وحوار زبائن المقهى، فالنص طويل والحوار يأخذ المنحى الفلسفي والنفسي؛ وأرى أنه قام بهذا الحذف تجنبًا لإثارة الملل عند الجمهور.
- استبدال المخرج بعض الكلمات التي كتبها المؤلف مثل: تنتقص بدل تنازعني. التي قالها البلياتشو لصاحب الصندوق إشارة إلى التقليل منه، وعدم احترام رأيه في نوع الحكايات التي يحكيها للناس.
- بدل المخرج كلمة "ولدي" بكلمة "صاحبي" التي كان ينادي بها صاحب الصندوق على البلياتشو؛ لأنها أكثر منطقية فالعمر بينهما متقارب، كما أنها تشير إلى العلاقة الجيدة بينهما، ومحاولة من صاحب الصندوق للتقريب بينهما.
- يحذف العرض مشهدي جعفر والعباسة وغادر والرشيد، وينتقل إلى مشهد المقهى حيث الزبائن يتسامرون ويضحكون، ويدخل عليهما جعفر والرشيد في الزي المصري ويتحاوران معهم حول مصر وجمالها والإمام الليث بن سعد الذي أفتى في واقعة زبيدة والرشيد:

الرشيد: قلت لزبيدة عندما زحف منتصف الليل، أنت طالق يا زبيدة إن لم أدخل الجنة

زبون 3: أو تخشى الله سبحانه يا مولاي؟

الرشيد: ومن دونه أخاف!! والله إني أخاف مقام ربي (هذه أضافها العرض)

تناص المخرج هنا مع قول الله تعالى: {وَلِمَنْ خَافَ مَقَامَ رَبِّهِ جَنَّتَانِ} الآية 46 من سورة الرحمن، وهذا ما استند عليه الإمام الليث في فتواه أن الإنسان له جنتان جنة في الدنيا وجنة في الآخرة.

❖ خاتمة:

وقد توصلت الدراسة إلى عدد من النتائج أهمها:

١- تمكن المؤلف من توظيف التراث توظيفًا نفسيًا وفلسفيًا؛ للوصول إلى الفكرة التي يبغي الوصول إليها تجاه ما يدور داخل المجتمع العربي عموما والمجتمع المصري خصوصًا. مثل: فكرة مسئولية الحاكم في ظل الرعية وحرية عقل الإنسان وفكره ووجوب العدل.

٢- الممثل هو أساس العرض المسرحي فالمخرج يضع على لسانه الكلام، ويدربه على السلوكيات الحركية، ويلبسه ما يتناسب مع الشخصية، فكل ما يرتديه الممثل علامة.

٣- أحسن المخرج في اختيار الممثلين لتأدية الأدوار. فقد أتقنوا الخروج من دور إلى دور بمجرد الانتهاء من ارتداء ملابس الشخصية.

٤- فهم العنوان يحتاج إلى قراءة المسرحية للنهاية لفهم مقصود العنوان.

٥- كثر استخدام التكرار أثناء الحكي، والألفاظ الانفعالية لإثارة مشاعر الجمهور، كما كثر الإتيان بأسلوب القصر للتخصيص والتأكيد.

٦- نظرًا لطبيعة الحوار استخدم الشخصيات أسلوب الاستفهام بنوعيه الحقيقي والتنغيمي خاصة في حوار جعفر مع العباسة وحوار الرشيد مع الأشرس. كما كثر مجيء الاستفهام المجازي بغرض الاستنكار.

٧- استخدم الشخصيات الروابط الحجاجية مثل: لكن، بل، إذن خاصة في الحوار بين جعفر والأشرس؛ لأنه يحاول في كثير من الأحيان تصحيح مفاهيمه.

٨- دفعت الحالة النفسية للشخصيات في المسرحية إلى استخدام الألوان البلاغية مثل: الكناية، الاستعارة، التشبيه التمثيلي، لوصف حالهم وما يشعرون به.

٩- تناص الكاتب مع القرآن والإنجيل إشارة إلى ثقافته الواسعة وإطلاعه.

١٠- تنوع الحوار ما بين الديالوج والمونولوج.

١١- دعم السلوكيات الحركية للحوار للتأكيد أو لإظهار هول وبشاعة الموقف.

١٢- وظف المخرج ألوان الملابس في وصف الحالة الانفعالية التي تمر بها الشخصية.

١٣- أجاد الممثلون في التنويع بين طبقات الصوت وفقًا لمضمون الحوار، والحالة الانفعالية للمشهد.

١٤- تنوع الديكور لتنوع المشاهد وكثرة الحوارات بين الشخصيات، كما لم يلتزم المخرج بما نص المؤلف عليه من ديكور وإضاءة.

١٥- اختلفت رؤية المخرج عن النص المكتوب لتجنب إطالة المسرحية عن الزمن المعهود للمسرحيات، وهناك مشاهد من الصعب عرضها على المسرح منعًا للحرج.

١٦- لجأ المخرج إلى الإسقاط على الظروف الاقتصادية التي تحدث في وقت عرض المسرحية.

١٧- أجاد العرض المسرحي في توظيف الرموز لإعطاء إشارات محددة للمشاهد.

❖ قائمة المصدر والمراجع:

• المصدر:

فهمي، فوزي. (1983)، لعبة السلطان، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

- **المراجع:**

أولاً: الكتب العربية والمترجمة:

أستون، إلين. سافونا، جورج. (1996)، المسرح والعلامات، ترجمة: سباعي السيد. مصر: أكاديمية الفنون.

إسلن، مارتن. (١٩٩٢). مجال الدراما. ترجمة: سباعي السيد. القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي.

بافي، باتريس. (2015)، معجم المسرح (ط١)، ترجمة: ميشال ف. خطار. بيروت: مكتبة الفكر الجديد.

الجزار، محمد. (١٩٩٨)، العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

حسام الدين، كريم. (٢٠٠١)، الإشارات الجسمية. مصر: دار غريب.

أبو العلا، عصام الدين. (٢٠٠٥)، مدخل إلى علم العلامات في اللغة والمسرح. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

عناني، محمد. (٢٠٠٣)، المصطلحات الأدبية الحديثة (ط٣)، مصر: الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان.

غالب، رضا (٢٠٠٦)، الممثل والدور المسرحي، مصر: أكاديمية الفنون.

قاسم، سيزا. حامد، نصر. (١٩٨٦)، مدخل إلى السيموطيقا (مجموعة أبحاث). بيروت: دار إلياس العصرية.

ماتن، برونوين. رينجهام، فليزيتاس. (٢٠٠٨)، معجم مصطلحات السيموطيقا (ط١)، ترجمة: عابد خزندار، مصر: المركز القومي للترجمة.

مختار، أحمد. (2008)، معجم اللغة العربية المعاصرة (ط1)، مصر: عالم الكتب.

المرادي (أبو محمد الحسن ين قاسم بن عبد الله)، الجني الداني في حروف المعاني. (١٩٩٢)، تحقيق: د.فخر الدين قباوة-د. محمد نديم فاضل (ط١)، بيروت: دار الكتب العلمية.

الميساوي، خليفة (٢٠١٢)، الوصائل في تحليل المحادثة (ط١)، الأردن: عالم الكتب الحديث.

ويلسون، جلين. (٢٠٠٥)، سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة: د.شاكر عبد الحميد. الكويت: سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

ابن يعيش (موفق الدين يعيش ابن علي بن يعيش). (د.ت.)، شرح المفصل، مصر: مكتبة المتنبي.

ثانيًا: مواقع الانترنت:

بافيس، باتريس. قضايا السيميولوجيا المسرحية، ترجمة: محمد العماري، علامات، العدد 16، من موقع: saidbengrad.free.fr/al/n16/pdf/9-16.pdf.

حمداوي، جميل. سيموطيقا العنونة، من موقع: http://www.almothaqaf.com

العزاوي، أبو بكر. مقال اللغة والحجاج، من موقع: ..net www.aljabriabed

صغير، السعدية. (٢٠١٦)، مقاربة دلالية في معاني الاستفهام البلاغية. المغرب: جامعة محمد الخامس، مجلة أبحاث لسانية، العدد 32.

Berger, Arthur. Cultural Criticism: Semiotics and Cultural Criticism, from: http://www.dartmouth.edu.

https://elcinema.com/work/2034020.

المراجع مترجمة للانجليزية:

Source:

Fahmy Fawzi (1983). The Sultan's Game, Egypt: Egyptian General Book Authority.

First: Books:

Anani, Mohamed (2003). Modern Literary Terms. third edition, Egypt; Egyptian International Publishing Company, Longman.

Abu El-Ela, Essam El-Din (2005). An Introduction to the Science of Signs in Language and Theater, Egypt: Egyptian General Book Authority.

Esslin, Martin (1992). The Field of Drama translated by: Sibai Al-Sayyid. Egypt: Cairo International Festival for Experimental Theater.

Al-Gazzar, Muhammad (1998). The Title and the Semiotics of Literary Communication, Egypt: Egyptian General Book Authority.

Ghalib, Reda (2006). actor and theatrical role, Egypt: Academy of Arts.

Hossam El-Din, Karim (2001). Physical Signs, Egypt: Dar Gharib.

Matten, Bronwyn. Ringham, Felicitas (2008). Dictionary of Semiotics Terms, First Edition. Translated by: Abed Khazandar, Egypt: National Translation Center.

Mukhtar, Ahmed (2008). Dictionary of the Contemporary Arabic Language, first edition, Egypt: World of Books.

Al-Muradi (1992). Al-Jinni Al-Dani fi Huruf Al-Maani, first edition, edited by: Fakhr Al-Din Qabbawa, Beirut: Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah.

Al-Misawi, Khalifa (2012). Al-Wasa'il fi Conversation Analysis, first edition Jordan: Modern World of Books.

Pavy, Patrice (2015). Theater Dictionary, first edition. translated by: Michel F. Khattar, Beirut: New Thought Library.

Qasim, Siza. Hamed, Nasr (1986). Introduction to Semiotics (Research Collection), Beirut: Dar Elias Al-Asriya.

Stone, Allen. Savona, George (1996). Theater and Signs, translated by: Sibai Al-Sayyid. Egypt: Academy of Arts.

Wilson, Glenn (2000). The Psychology of Performing Arts. translated by: Dr. Shaker Abdel Hamid. Kuwait: World of Knowledge Series, National Council for Culture, Arts and Letters.

Ibn Yaish. Sharh al-Mufassal, Egypt. Al-Mutanabbi Library.

Second: Internet sites:

Al-Azzawi, Abu Bakr. article on language and pilgrims, from the website: net www.aljabriabed.

Hamdawi, Jamil. Semiotics of Addressing, from the website: http://www.almothaqaf.com.

Pavis, Patrice. Issues of Theatrical Semiology, translated by: Muhammad Al-Ammari, Signs, No. 16, from the website: saidbengrad.free.fr/al/n16/pdf/9-16.pdf.

Saghir, Al-Saadia (2016). A Semantic Approach to the Meanings of Rhetorical Interrogatives, Journal of Linguistic Research. Morraco: Mohammed V University, Issue 32.