الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد البشير الإبراهيمي– برج بوعريريج–

كلية اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:

رقم التسجيل:

الشعبة: اللغة والأدب العربي

التخصص: نقد حديث ومعاصر

عنوان المذكرة:

تجليات السيمياء في مسرح اللا معقول: مسرحية " في انتظار غودو " لصمويل بيكيت أنموذجا

مذكرة تخرج مقدمة لنيل شهادة ماستر

إعداد الطالبين: إشراف الدكتورة:

. لعلامي محفوظ . دليج عبد الحميد حفيظة بن قانة

أعضاء لجنة المناقشة

اسم ولقب العضو	رتبة	مؤسسة	صفته
نسيم حرار	أستاذ محاضر ب	جامعة محمد البشير الإبراهيمي . برج بوعريريج	رئيسا
حفيظة بن قانة	أستاذة محاضر أ	جامعة محمد البشير الإبراهيمي . برج بوعريريج	مشرفا مقرّرا
عمر بن صغير	أستاذة مساعد	جامعة محمد البشير الإبراهيمي . برج بوعريريج	ممتحنا

الموسم الجامعي: 2023 /2024 م . 1444 /1445 هـ

ملحق بالقرار رقم ...1082... المؤرخ في ...27 ماي 2020...
الذي يحدد القواعد المتعلقة بالوقاية من السرقة العلمية ومكافحتها

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

مؤسسة التعليم العالي والبحث العلمي:

نموذج التصريح الشرفي
الخاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لإنجاز بحث

أنا الممضي أسفله،

السيد(ة): لعلاسي رحموط ... الصفة: طالب، أستاذ، باحث: نقد حديث ومعاصر

الحامل(ة) لبطاقة التعريف الوطنية رقم 110212990 والصادرة بتاريخ 10/06/2024

المسجل(ة) بكلية / معهد: الآداب واللغات ... قسم: اللغة والأدب العربي

والمكلف(ة) بإنجاز أعمال بحث (مذكرة التخرج، مذكرة ماستر، مذكرة ماجستير، أطروحة دكتوراه)،

عنوانها: تجليات السيمياء في المسرح اللامعقول، مسرحية في انتظار غودو أنموذجا

أصرح بشرفي أني ألتزم بمراعاة المعايير العلمية والمنهجية ومعايير الأخلاقيات المهنية والنزاهة الأكاديمية المطلوبة في إنجاز البحث المذكور أعلاه.

التاريخ: 17/06/2024

توقيع المعني (ة)

ملحق بالقرار رقم ...1082... المؤرخ في ...27 ديسمبر 2023...

الذي يحدد القواعد المتعلقة بالوقاية من السرقة العلمية ومكافحتها

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

مؤسسة التعليم العالي والبحث العلمي:

نموذج التصريح الشرفي

الخاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لإنجاز بحث

أنا الممضي أسفله،

السيد(ة): ...دليج عبد الحميد... الصفة: طالب، أستاذ، باحث ...طالب (دكتوراه علوم)...

الحامل(ة) لبطاقة التعريف الوطنية رقم M303145 والصادرة بتاريخ 2019/01/22

المسجل(ة) بكلية / معهد ...كلية الآداب واللغات... قسم ...اللغة والأدب العربي...

والمكلف(ة) بإنجاز أعمال بحث (مذكرة التخرج، مذكرة ماستر، مذكرة ماجستير، أطروحة دكتوراه)،

عنوانها: ...تجليات السيمياء في المسرح اللامعقول "مسرحية في انتظار جودو أنموذجا"...

أصرح بشرفي أني ألتزم بمراعاة المعايير العلمية والمنهجية ومعايير الأخلاقيات المهنية والنزاهة الأكاديمية المطلوبة في إنجاز البحث المذكور أعلاه.

التاريخ: 2024/07/01

توقيع المعني (ة)

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

قال تعالى:

﴿وَقَالَ رَبِّ أَوْزِعْنِيٓ أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ ٱلَّتِيٓ أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَٰلِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَٰلِحًا تَرْضَىٰهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ ٱلصَّٰلِحِينَ﴾

[سورة النّمل: 19]

نحمد الله جل جلاله وأشكره أنَّ سدد خطانا ووفقنا لإتمام هذا البحث نتقدم بأصدق الشكر وأعمق الامتنان إلى الأستاذة المشرفة على هذا الإنجاز وهذا العمل وإلى كلّ من لم يبخل علينا من أساتذة وطلبة بنصائحهم القيمة ومعاملاتهم الطيبة، و من كانت بمثابة المرشد الموجه لنا في عملنا المتواضع*الأستاذة حفيظة بن قانة *التي قومت بحثنا حتى أخذ شكله المقدم به، فلها كل الشكر والعرفان والامتنان كما أتقدم بالشكر

إلى رئيس قسم اللغة والأدب العربي

وإلى جميع أساتذة الكرام الذين

تتلمذنا على أيديهم ويسروا لنا سبل

العلم، فلهم خالص الشكر والتقدير

فجزاهم الله عنّا خير الجزاء.

إهداء

إلهي وخالقي لا يطيب الليل إلاَّ بشكرك ولا يطيب النَّهار إلاَّ بطاعتك

ولا تطيب اللحظات إلاَّ بذكرك

ولا تطيب الآخرة إلاَّ بعفوك ولا تطيب الجنة إلاَّ برؤيتك بالله

إلى من بلّغ الرسالة وأدّى الأمانة سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم

منذ الخليقة وجد الإنسان نفسه على وجه الأرض لا يستطيع العيش بمعزل عن الآخرين

ونجد بجميع مراحل حياتنا من هم يستحقون منا كل الشكر والتقدير، وأن أولى هؤلاء الأشخاص

هم الوالدان، فلهم فضل كبير قد يبلغ عنان السماء، فقد كان وجودهم سببا في فلاحنا

ونجاحنا ببعضما في الدنيا وإن شاء الله بالآخرة أيضًا.

إليكِ أيضًا أختي العزيزة رحمة الله عليك، أيضًا أصدقائي ونعم الرفقاء.

أهديكم هذا البحث العلمي المتواضع

مقــدمة:

مقدمة:

يعدّ المنهج السميولوجي من أهم المناهج النقدية المعاصرة، التي وظّفت لمقاربة جميع الخطابات النّصية، ورصد كلّ الأنشطة البشرية، بالتّفكيك و التّركيب، والتحليل والتأويل، بغية البحث عن آليات إنتاج المعنى وكيفية إفراز الدلالة، عبر مساءلة أشكال المضامين، مع البحث في البنيات العميقة دلالة ومنطقا، من أجل فهم تعدّد البنى النصية وتفسيرها، ما يزيد رغبتنا في التعرف أكثر على مقاربة هذا المنهج في الفن المسرحي باعتبار المسرح وسيلة للثقافة والمساعدة في توعية المجتمعات، فهو ليس مجرد وسيلة ترفيهية،وإنما يتخطى دوره ذلك،و لنكشف بهذا العلم – السيمياء –الدلالات الإشارات والحركات والإيحاءات التي تبدو أشكالا من الألوان والأصوات والصور العابرة لكن السيميائي يمكنه عند البحث والإمعان في فهم هذه الشفرات و يكتشف مضامينها الخفية نصا وأداءا وحتى على مستوى الركح والخشبة ، المسرح شامل لها من الكتابة إلى الأداء والإخراج .

وقد تجلت في الساحة العالمية أعمال معاصرة إبداعية مكتنزة للإشارات مليئة بالدلالات تربط مختلف المتتبعين خصوصا الجماهير؛ يحاول المتتبّع توقعها كونها تنطلق من وقائع معاشة ، ومن بين هذه الأعمال نجد مسرحية (في انتظار غودو) للكاتب المسرحي (صمويل بيكيت).

هذه المضامين الخفيفة وراء الإشارة والحركة والصورة والصوت والزمان والمكان والحركة والإيماءات... من سنوغرافيا الإخراج المسرحي تحثّ الدارس للحرص أكثر في التعرف عليها بطريقة علمية منظمة عن طريق المنهج السيميائي .

و قد تحول الاهتمام من مجرد عرض بحثي بسيط قدمه زملاؤنا الطلاب، إلى اهتمام بعالم المسرح لنختار عنوان دراستنا " تجليات السمياء في المسرح اللامعقول . في انتظار غودو . " للكاتب الإيرلندي " صامويل بيكيت " أنموذجا.

ومن أسباب اختيارنا لهذا الموضوع: التّطلع للتعرف أكثر على بنية ومكونات النص المسرحي، إضافة إلى أنّ قراءة النص المسرحي بصفة عامة فرض نفسه ولا يزال يفرض نفسه على الساحة الأدبية؛ لأنه نص مفتوح يتطلب دراسات عدة، وبتحليله تتجلى آفاق في تحليل نصوص أخرى.

-الفضول و الرغبة في ملامسة هذا النوع من النصوص للتعرف على أهم خصائصه، ومكوناته وكذا قابليته للبحث والدراسة والتنقيب.

والذي أردنا من خلاله الإجابة على **التساؤلات التالية:**

- **إلى أي مدى ساهم هذا المنهج في فهم واستنطاق النص عموما و النص المسرحي العبثي بالخصوص وكشف خباياه؟**
- وهل تمكن العمل المسرحي من تحديد سماته وإظهار فنيّاتة بشكل عملي وفني كنظام تواصلي هادف في إطار هذا المنهج، وهل هو خادم له أم العكس ؟
- ما مفهوم المنهج السيميائي؟ وما مدى قابلية وفاعلية الاشتغال به في مختلف النصوص ؟، ما علاقته بالنص المسرحي ؟ وما هي أدواته وإجراءاته لقراءة ومحاورة نص مسرحي؟

وتهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن جوهر السّمات والعلامات التواصلية بين مختلف العناصر المكونة للعمل المسرحي في علاقاتها المختلفة بين عناصر الإبداع والعنصر الجماهيري، كما أن هذه القراءة تجعلنُا نُدرك استراتيجياته المختلفة المجسّدة في المسرحية، مما يقودنا لفهم دلالاتها ورموزها وضبطها.

حدود البحث :

- الحد الزماني:كتبت بالفرنسية مابين 1948 وبداية 1949 .

- الحد المكاني: باريس .

- حد الموضوع : تجليات السيمياء في المسرح اللا معقول- في انتظار غودو -.

تحديد المصطلحات : السيمياء كعلم يعنى بدراسة العلامات – المسرح : النص المسرحي ذو دلالات سيميائة – المسرح اللا معقول في انتظار غودو: المسرح العبثي أو الصامت المقاربة السيميائية المسرحية .

أهمية الدراسة :

تكمن أهمية موضوع السيمياء في المسرح باعتباره وسيلة من وسائل الاتصال الجماهيري و معرفة أهم الإشارات في النصوص المسرحية ودلالاتها عند القارئ و المتلقي على حدّ سواء باعتبار أنّ المسرح له أهمية في تثقيف وزيادة الوعي الشعبي ،ممّا يزيد من قيمة هذا المنهج معتمدين في ذلك **المنهج السيميائي** استنادا على الوصف والتحليل.

فيما كانت **أدوات البحث** مختلف نصوص المسرحية، اعتمادا على " كتاب في نتظار غودو" ترجمة بول شاوول ،ومن خلال مشاهدتنا للعرض المسرحي عدة مرات من أجل ترسيخ مشاهدة المسرحية و التدقيق أكثر في المكونات للاستعانة بها في التحليل السيميائي للعرض.

وقد اقتضت طبيعة هذه الدراسة **هندسة خطة بحث** تضم مقدمة وفصلين (نظري وتطبيقي) وخاتمة تضمنت أهم النتائج المتوصل إليها.

أما الفصل الأول والمعنون بالسيمياء والمسرح ؛ فقسمناه إلى خمسة مباحث، قدمنا مفاهيما لكل من السيمياء والمسرح في المبحث الأول والثاني و المسرح العبثي في المبحث الثالث مع اعتماد نشأة كل منها وذكر الخصائص، المبحث الرابع تطرقنا إلى التأصيل والتطوير في السيمياء والمسرح، أما المبحث الخامس فخصصناه لمعرفة العلاقة بين السيمياء والمسرح، فيما قمنا في الفصل الثاني (التطبيقي) بإعطاء نبذة عن صاحب المسرحية، ثمّ تقديم ملخص لها، وذكر لخصائصها، كما تطرقنا إلى إلىات المنهج السيميائي في دراسة النص المسرحي المعروض؛انطلاقا من العنوان و اللباس والإكسسوارات و الزمان والمكان سيميائية الحركة (الإيماءات الرأس إشارات اليد، قفوف الشعر احمرار الوجه) الإضاءة والديكور والأصوات المنطوقة والأصوات غير المنطوقة.

ومن **الدراسات السابقة** استعنا ب" سيميائية التواصل في المسرح مسرحية" الدالية "لعز الدين ميهوبي أنموذجا، مسرح العبث عند صلاح عبد الصبور مسرحية" مسافر ليل "أنموذجا، قراءة سيميائية في مسرحية " الطاغية " لمحمد غمري، إشكالية العبث في مسرحية صموئيل بيكيت مسرحية –في انتظار غودو –أنموذجا وغيرها من المصادر والمراجع يأتي ذكرها..

وكانت عدتنا في هذا البحث جملة من المصادر والمراجع أهمها: القرآن الكريم والحديث الشريف، إضافة إلى المعجم العربية لسان العرب ابن منظور، معجم متن اللغة أحمد رضا أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة...، دلال إسماعيل محمد، السيميولوجيا في الأدب المسرحي مسرحية (إرهاب) لصفاء فتحي أنموذجا تطبيقيا، أحمد صقر، مقدمة في نظرية المسرح الفكري مع التطبيق، بلال سمير، مسرح اللامعقول:في انتظار غودو صموئيل بيكيت نموذجا، حنّا عبود :مسرح الدوائر المغلقة، منشورات، اتّحاد كتاب العرب...

ورغم صعوبة هذا العلم، والاختلاف حول معانيه لغة واصطلاحا، إلا أنه بفضل تطوره على أيادي العلماء والمختصين، أصبح منهجا راقيا من مناهج البحث الأدبي، ومما يلفت النظر أن القراءة المنهجية لهذا العلم تتطلب الفراسة والذكاء إلى جانب توفر المصادر والمراجع، هذه الأخيرة التي واجهت صعوبة في الحصول عليها.

وفي الأخير لا يسعنا إلا أن نتقدم بالشكر والعرفان إلى أساتذتنا الكرام، وعلى رأسهم الأستاذة المشرفة الدكتورة " حفيظة بن قانة " وكذا زملائي الطلبة المحترمين، وإلى كل من ساهم معي في تذليل الصعوبات بتقديم بعض المصادر والمراجع أو بالتوجيه والنصيحة.

الفصل الأول:

السيمياء والمسرح

السيمياء والمسرح

المبحث الأول:

السمياء المفاهيم والمبادئ.

أ . المفهوم.

ب . النشأة.

ج . المبادئ.

.المبحث الثاني: . المسرح

أ . المفهوم.

ب . النشأة.

ج . الخصائص.

المبحث الثالث: . المسرح العبثي.

أ . المفهوم.

ب . النشأة.

ج . الخصائص.

المبحث الرابع: التأصيل والتطوير

السيمياء والمسرح بين التأصيل والتطوير

المبحث الخامس:

المقاربة السيميائية وعلاقتها باللغة (المسرح)

المبحث الأول: السمياء المفهوم والنشأة والمبادئ.

أ . مفهوم الالسمياء:

1 . السيمياء لغة:

تعود السيميولوجيا في أصلها اللغوي الغربي إلى اللغة اليونانية، فهي مركبة– مثلها مثل باقي العلوم الأخرى– من عنصرين أساسيين هما (Sémeion) :والّذي يعني العلامة، و (Logos)والّذي يعني خطاب أو علم.

التّقصي عن معنى مادة"سوم "في المعاجم العربية والغربية هي العلامة والأثر الذي يترك على الشيء العلامة والإشارة.

السّومة والسيّمة و السّيما والسّمياء والسّيميا والسّيمياء "العلامة " [1]،قال الجوهري: " السُّومة بالضمّ، العلامة تُجعل على الشّاة، وفي الحرب أيضا "[2]، وقال أبو بكر: "قولهم عليهم سيما ياؤها في الأصل واو، وهي العلامة التي يُعرفُ بها الخير والشّر في الإنسان قال تعالى: (⍉☹➔✲❧☺❶✆○✇🗀 ☠🗲&♦✠❑➔▫✆❹⍉➔♦③) الأعراف 48 ؛يعني الخشوع.

وورد فى مختار الصحاح" السُومة "بالضم العلامة تجعل على الشّاة، والسام الموت و"سام "هو أحد بنى "نوح "عليه السلام وهو أبو العرب، وذكر أيضا وسوم فيها الخيل أي أرسلها، والسوم في المبايعة وذلك بالقول:" سوامه سِواما " بالكسر[3]، كما ورد فى معجم اللغة العربية المعاصرة" سمة "مفردة والجمع سمات(لغير المصدر) مصدر وسم، علامة وتأشيرة وسم المرأة أو الدابة أي جعل لها علامة تعرف بها، ووسم فلانا ميزه، ووسم فلانا بطابعه وكذلك أعطاه وساما واتسم الشخص بكذا أي جعل لنفسه علامة أو صفة عرف بها

---

[1]. ابن منظور، لسان العرب، ج2، دار صادر بيروت . لبنان، 1975 م، ص 312.

[2]. المرجع نفسه. ص 3.

[3]. محمد أبى بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، تدقيق :عصام فارس الحرستاني،(الأردن :عمان، دار عمار، الطبعة التاسعة، 2005) ص 164

والسِمة هى العلامة وصورة من صور الكي لتمييز الإبل وسيماء مفرد سيمة وهى العلامة أو الهيئة[1].

حسب الدكتور بلقاسم نفه: «إن كلمة سيمياء عربية أصلية، مشتقة من الفعل سام الذي هو مقلوب وسم وأصلها وسمى، وزنها عقلي، وهي في الصورة فعلى، يدل على ذلك قولهم: سمة، فإن أصلها: وسمة، ويقولون، سيمى بالقصر، وسيماء بالمد، وسيمياء بزيادة الياء وبالمد، ويقولون: سوم إذا جعل سمة، وكأنهم إنما قلبوا حروف الكلمة لقصد التوصل إلى التخفيف لهذه الأوزان، لأنّ قلب عين الكلمة مئات بخلاف فائها، ولم يُسمع من كلامهم فعل مجرد من سوم المقلوب وإنّما سمع منهم فعل مضاعف في قولهم: سوم فرسه، أي جعل عليها السّمة، وقيل الخيل المسوّمة هي الّتي عليها السّيمة والسُومة، وهي العلامة»[2].

لفظة السيماء في القرآن الكريم وردت مقصورة بلا همز وذلك في أكثر من آية في قوله تعـالى:﴿ ⇳♊♑♓✌ ⚐⚒♑♑♎❑⬉♉⬉❑ ❼⚒✖ ⬀☠➔♎✍⌧☺⓿⬂♒ ⇳♊♑♓✌ ⚐❑⚐❑🕮 ⌘❷❑⚐❑🕮 ♑⑩❑→➚❹❍♐✍✁ ﴾ الفتح 29، وقولـه تعالى:﴿ ✍♦➔⬃❷⌘▫➔♑☠ ⬀☠←♑⏲⌧☺⑩⬂❍⚒✉ ﴾البقرة 273، تعرفهم بعلاماتهم وأُثر الحاجة فيهم، والسيماء في معاجم اللغة هي :العلامة أو الرمز، قال تعالى: ﴿ ♐♑ॐ⬉❸⬃♒⬂✍• ⬉♦⬛▪❸⬀&♑☠⬀ ❍♑♈⌧✍❻♦❑☪ ♊♑♓✌ ❻♦⬛✉⬛⚒⌨⌧ ⬉♑☪⑨⌧ ✌⑩❍❁❑▪✌♦❑⏲ ⬀⌘⌘⬁ 🕮✖✓♑⬅ ♐♑▪❏❑☺⬉⬤⇳❸⚒▫♑✓✖♦ ⬀⬅⌘⬁﴾الذاريات(34-35)، أي عليها أمثال الخواتيم،يقول الزجاج في تفسيره لمعنى الآية الكريمة رُوي عن الحسن: أنها معلّمة ببياض وحمرة، يلاحظ من خلال الآيات الكريمة أنّ لفظ سَمَا و سَوَمَ وردت بمعنى العلامة التي تميّز الشيء.

والسومة والسيمة والسيماء والسيمياء :العلامة والمسوّمة أيضا المعلمة. فالسيماء لغة :هي العلامة، أو الرمز الدال على معنى مقصود، لربط تواصل ما. فهي إرسالية إشارية للتخاطب بين جهتين أو أكثر، فلا صدفة فيها ولا اعتباط[3].

---

[1]. أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، المجلد الأول،(القاهرة :عالم الكتب، الطبعة الأولى،) 2008 ، ص 2441، 2442.

[2]. بلقاسم دفة،علم السيمياء والعنوان في النص الأدبي، محاضرات المتلقي الوطني الأول، السيمياء والنص الأدبي، (جامعة محمد خيضر، بسكرة)، 2000، ص33.

[3]. ديوان أمرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم – دار المعارف بمصر، ط3، 1969.

أمّا في الشّعر فقد ورد لفظ السيمياء في شعر عويف القوافي الفزاري وهو يمدح عبد الرحمن بن محمد بن مروان بقوله:

غلام رماه الله بالخير يافعا *** له سيمياء لا تشق على البصر [1].

وقول **النابغة الجعدي:**

ولهْم سِيما إذ تبصرهُم *** بينتْ ريبة منْ كانَ سَألْ[2].

أي تظهر عليهم علامات تزيل الشك والريبة عن كل من سأل عنهم.

ويقول **أسيد بن عنقاء:**

غلام علاه الله بالحسُنِ يافعِا *** له سُيماء لا تشُق على البصْر.

أي يفرح به من ينظر إليه.

2 ـ السمياء اصطلاحا:

أما في الاصطلاح النقدي الحديث فقد أجمعت مختلف المعجم اللغوية والسيميائية على أنّ السيميائيات هي العلم الّذي يدرس العلامات، حيث جاء في «قاموس النقد الأدبي» أنّ السيميولوجيا بمعناها الضيق (في الطبّ) أو الواسع (في العلوم الإنسانية) ليست سوى دراسة للعلامات داخل نظام معيّن.

أمّا جوزات راي–دبوف (Josette Rey–Debove) في معجم مصطلحاتها «السيميوطيقا (Sémiotique) فإنّها تعود بنا إلى سوسير الّذي عرّف السيميولوجيا بأنّها العلم الّذي يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية».

كما تعني علم أو دراسة العلاقات(الإشارات) دراسة منظمة منتظمة، ويفضل الأوربيون لفظ(السيميولوجيا) التزاما منهم بالتسمية السويسرية، أما الأمريكيون فيفضلون(السيموطيقا) التي جاء بها المفكر والفيلسوف الأمريكي(تشارلز ساندرز بيرس)، أما في البلاد العربية

---

[1]. ديوان جميل بثينة، تحقيق وشرح بطرس البستاني،مكتبة صادر، بيروت، ديوان سلامة بن جندل، تحقيق فخر الدين قباوة، توزيع المكتبة العربية في حلب، ط1 ، 1968 .

[2]. عبد الفتاح الحموز :سيميائية التواصل والتفاهم في التراث العربي القديم، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، ط1، 2011، ص: 23.

[3].ابن منظور :لسان العرب، مادة) سوم (مج3 .4 ، ج24 ، ص 2159

فقد دعوا إلى ترجمتها (السيمياء) محاولة منهم في تعريب المصطلح[1]، والتّأصيل له من كونه علما له صلات في جذوره العربية .

ويعرف الناقد الجزائرى" قدور عبدالله ثانى "مصطلح السيمياء بأنه: «علم الإشارة الدالة، مهما كان نوعها أو أصلها ...وأن النظام الكوني بكل ما فيه من إشارات ورموز هو نظام ذو دلالة والسيمياء تختص بدراسة بنية هذه الإشارات وعلاقتها في هذا الكون وكذا توزيع وظائفها الداخلية والخارجية »[2].

وتعرف السيمياء أيضا: «بأنها علم مكرس لدراسة إنتاج المعنى في المجتمع وتعني كذلك بعمليات الدلالة (Signification) وعمليات الاتصال(Communication) أي الوسائل التي بواسطتها تتولد المعاني ويجرى بتبادلها معا وتشمل مواضيعها الأنساقSystems) ، (والرموز) الكودات (Codes)التي تعمل في المجتمع والرسائل (Messages) الفعلية والنصوص التي ينتج من خلالها» [3]

يقول "دانيال تشاندلر: « يبدو أننا كبشر تسيرنا رغبتنا بتوليد المعاني، من المؤكد أننا قبل كل شيء" إنسان المعنى"، نولد المعنى ونتميز بأننا نصنع المعنى عن طريق ابتكار الإشارات وتفسيرها، نحن فعلا كما يقول" بيرس": لا نفكر إلا بواسطة الإشارات، تتخذ الإشارات شكل الكلمات أو الصور أو الأصوات أو الروائح أو النكهات أو السلوكات أو الأشياء، لكن ليس لهذه الأشياء معنى في ذاتها، ولا تصبح إشارات إلا عندما نحملها معنى»[4]

---

[1]. ديوان ذي الأصبع العدواني، جمعه وحققه عبد الوهاب محمد علي العداوني– محمد نايف الدليمي – مطبعة الجمهور – الموصل – ساعدت وزارة الثقافة والإعلام على نشره 1973.

[2]. كمال جدى، المصطلحات السيميائية السردية فى الخطاب النقدى عند رشيد بن مالك، رسالة ماجستير، غير منشورة،(الجزائر :جامعة قاصدى مرباح ورقلة، كلية الآداب واللغات والترجمة، قسم اللغة والأدب العربى،) 2012 ، ص13 ، نقلا عن :قدور عبدالله ثانى، سيميائية الصورة، الطبعة الأولى، (دار الغرب للنشر والتوزيع،) 2005 ، ص 52.

[3]. سامية عواج، خطوات تحليل الفيلم الاشهار ى من تحليل المضمون إلى أسلوب التحليل السيميولوجى، مجلة علوم الإنسان والمجتمع، عدد– (الجزائر :جامعة محمد خيضر بسكرة، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية،،) 2017، ص 338.

[4]. دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط:01، بيروت تشرين الأول، 2008، ص:453

ويوضح معجم السيميائيات: « إلى كون رؤية السيميائيين للنص تنطلق من كونه عبارة عن شبكة من الشفرات يقوم القارئ بفكها والعلامة ليست إلاّ علامة بشيء آخر، ولا يمكن فهمها بدون فهم استمرار تحولاتها من عنصر إلى شبكة ما».[1]

ويعرف كثير من الدارسين السيميائية بأنها: « عبارة عن لعبة التفكيك والتركيب وتحديد البنيات العميقة الثانوية وراء البنيات السطحية المتمظهرة فوتولوجياو دلاليا»[2] « إن السيميائية تبحث عن مولدات النصوص وتكوناتها، كما تبحث عن أسباب التعدد ولا نهائية الخطابات والنصوص والبرامج السردية، كما أنها تسعى إلى اكتشاف البنيات العميقة الثابتة والأسس، الجوهرية المنطقية، التي تكون وراء سبب اختلاف النصوص والجمل»[3].

ب . النشأة علم السيميولوجيا:

1 . نشأة السيمياء:

اختلف الباحثون والدارسون والمشتغلون بالدراسات اللغوية حول نشأة السيمياء، ورجّح بعضهم النشأة الأولى لهذا المنهج أنّها كانت عند علماء العرب أمثال: ابن خلدون والجرجاني وابن سينا و الفارابي، والغزإلى...، وغيرهم، في حين رجّح فريق آخر أنّ النّشأة كانت عند الغرب بداية من " أفلاطون وأرسطو" إلى "دي سوبير و بيرس ".

2 . نشأة السيمياء عند العرب:

في دراسات العرب يجد المتتبّع لعلم السيمياء بأنّ لها جذورا عربية مرتبة كثيرا ببيان مواطن الإعجاز في النص القرآني استنادا لعلوم العربية كالنحو والبلاغة والتفسير وغيرها من علوم العربية انطلاقا من جهود كل من الخليل وسيبويه "الجاحظ "، "والجرجاني " و"الزمخشري "والقرطاجني"و"والرازي"، وغيرها من الدراسات.

كما اقترن مصطلح السيمياء بالعالم جابر بن حيان (200هـ . 815م) الذي كان عظيم الثقة بنفسه وبعلمه ولكن لم تساعده أدوات ذلك العصر الباكر على تحقيق ما كان يفكر

---

[1]. – ينظر أمجد مجدوب رشيد، السرد الأنساق السيميائية و التخييل، دار وراقة بلال للطبع، ط:01، العراق، 2019، ط:02، 2020، المغرب، ص: 25.

[2] د. لخضر العرابي، مرجع سابق، ص 126.

[3] د. جميل حمداوي، مرجع سابق، ص 79.

فيه من خيال علمي طموح، ومن تلك الأفكار في ذلك الزمان فكرة تحويل المعادن الخسيسة إلى معادن ثمينة، ولما لم يستطع تحقيق بعض ذلك الطموح، تحول علم الكيمياء عنده إلى ما عرف بعلم (السيمياء)، وقد كان مفهوم هذا العلم في ذلك الوقت قريباً من السحر، يقول صاحب كتاب أبجد العلوم: " السيمياء هي اسم لما هو غير حقيقي من السحر. ..وسيمياء لفظ عبراني معرب أصله (سيم به)[1]"

تقول الدكتورة طامر أنوال:« فعلم السيمياء ليس وليد العصر الحديث، بل هو قديم النشأة،فقد اهتم القدامى من العرب وغير العرب مثل أمم الشّرق القديم، بهذا الجانب من علوم اللسانيات منذ أكثر من ألفي سنة رابطين بينه وبين ما أسموه بأسرار الحروف ويمكن ذكر دراسات عدة" للحاتمي"،و"الغزإلى"، و"الجرجاني"، و"القرطاجني"، تباينت التّقسيمات الدلالية حسب الفرق لأجل استنباط الأحكام، فعند الشّافعية هناك: المنطوق والمفهوم، أما الحنفية فقسّموها إلى أقسام أربعة: دلالة العبارة، دلالة الإشارة، دلالة النّص ودلالة الاقتضاء، كما صنّفوها حسب الوضوح والإبهام ». [2]

وتناولت دراسات عربية كذلك بالعلاقة الاعتباطية بين الدال والمدلول أطلق عليها العالم اللغوي "دي سوسيير" كدراسة فخر الدين الرازي في مصنفه مفاتيح العلوم مثلا.

فالعلامة عند الجرجاني تشمل كل الوسائل التعبيرية اللغوية وغير اللغوية، وما على ذلك هو « ربط الجاحظ الدلالة باللغة السيميائية، كما يربط السمة باللغة على نحو ما في حديثه عن نظرية "البيان" وعلاقته بالدلالة التي تنهض على شبكة من الأنساق التي تجسدها أشكال سيميائية تتخذ وسيلة بشرية للاتصال في مجتمع من المجتمعات، ولقد عرض الجاحظ لهذه المسألة بوعي معرفي كامل في كتابيه "البيان والتّبيين" و "الحيوان" [3]»

أما أبو هلال العسكري (ت 400هـ) تحدث عن العلامة (اللغوية وغير اللغوية) قائلا: «...ويمكن أن يُستدل بها أقصد فاعلها ذلك، أم لم يقصد، والشّاهد أنّ أفعال البهائم تدل

---

[1]. ينظر: رشيد بن مالك وآخرون، مصطلح السميائية في الثقافة العربية الإسلامية، بحوث سميائية،العدد 14، 2019، 103.

[2]. طامر أنوال: المسرح والدراسات النقدية الحديثة نماذج من المسرح الجزائري والعالمي، دار القدس العربي، الجزائر، د.ط 2011، ص166

[3]. عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، ط2، 2010 ، ص 16.

على حدثها، وليس لها قصد إلى ذلك... وآثار اللص تدل عليه، وهو لم يَقصد ذلك وما هو معروف في عرف اللّغويين يقولون استدللنا عليه بأثره وليس هو فاعل لأثره عن قصد»[1].

ويمكن القول: إن دراسات النظام الإشاري في التراث العربي هي دراسة قديمة قدم الدّرس اللّساني، إلاّ أنّ الأفكار والتّأملات السّيميائية الّتي وصلت ظلّت تدرس اللّغة من جوانبها التّركيبية والوظيفية، ومن ثمّ فالمنطلقات السّيميائية للدّراسة العربية تنقصها الإجراءات التّطبيقية الموسّعة.

3 . السّمياء في الدّراسات الغربية:

لكي نتعرف على مصطلح السيميولوجيا بشكل دقيق نعرّج على بداية نشأتها الأوربية والأمريكية وكذلك التعرف على كيفية استقبال الثقافة العربية لها؛ وذلك لتعقب التغييرات التي طرأت عليها منذ نشأتها وانتقالها إلى ثقافات أخرى[2] ، فالتفكير السيميائي بمعناه العام يشمل كل عملية تفسير للدلالة و آلية اشتغالها، في الشكل والاستعمال والتوظيف، فلا ريب إنها تضرب بجذورها في أقدم العصور لارتباطها الشّديد بالنّشاط الذهني البشري عموما"

أ . السيمياء قديما: اهتم الإنسان في عهوده القديمة بالسيميولوجيا وذلك من خلال محاولة إدراكه لمحيطه الذى يعيش فيه وللتواصل مع المفردات الخاصة والعامة لهذا المحيط، أما السيميولوجيا كعلم فهي حديثة، فالنّشاط السّيميائى يرتبط بظهور الإنسان على وجه الأرض فبشعوره بالانفصال عن الطبيعة والكائنات الأخرى، وباستقامة عوده، بدأ في تشكيله لأدوات تواصلية جديدة، تتجاوز أدواته القديمة كالصراخ و الهرولة والاستعمال العشوائي للجسد والإيماءات، فبدأ ببلورة أدوات للتّواصل تقوم على علامات وأشكال رمزية، أساسها التواضع

---

[1] أبو هلال العسكري، الفروق اللغوية، مكتبة القدس د.ط/د.ت، ص 10.

[2] . أراء عابد الجرمانى، إتجاهات النقد السيميائى للرواية العربية، مرجع سابق، ص18 .

[2]. فلاح حسن على، اللون وانعكاساته السيميائية في الصحف العراقية، مجلة الباحث الإعلامى، عدد 34 – 33 (العراق :جامعة بغداد، كلية الإعلام،) 2016 ، 208.

. ينظر، وائل بركات، السيميولوجيا بقراءة رولان بارت، مجلة جامعة دمشق، مجلد18 ، عدد) 2 (،(سوريا :جامعة دمشق، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها2002) ، ص 57.

[4]. فيصل فيصل الأحمر، معجم السميائيات،(لبنان :بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، الطبعة الأولى، 2010)،ص21.

[5] . بشير تاوريريت، محاضرات فى مناهج النقد الأدبى المعاصر، دراسة فى الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية، (القاهرة :الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى،) 2008 ، ص 110.

الاجتماعي مما أتاح له تكوين ثقافة خاصة تعتمد على علامات خاصة قابلة للدراسة والتّمحيص، وهناك من يرى أن ظهور الإرهاصات الأولى للسيميائية يرجع إلى الفكر اليوناني القديم وذلك من خلال الفكر الأرسطوى ويرجع ظهور السيمياء كعلم إلى اهتمام القدماء بنظرية المعنى، فميز الرواقيون بين الدال والمدلول، كما اهتم علماء المنطق والفلسفة العرب بالأنساق الدالة عن كشف قوانين الفكر وهو ما يظهر في كتابات الفلاسفة الإسلاميين مثل" الغزالي "و"ابن سينا" وذلك بوصفهم باللفظ بأنه رمزا والمعنى بأنه مدلولا مع عدم إغفالهم للعلاقة الاعتباطية بين الدال والمدلول[1] ، فلقد بدأ دراسة المعنى فى اللغة منذ أكثر من ألفى سنة وكما يرى" أميبرتو إيكو "أن الرواقيين هم أول من قال بأن للعلامة (دال ومدلول)، ويقول" إيكو "أن دراسة العلامة تعنى كل أنواع السيميائيات وليس العلامة اللغوية فقط، فالنظر إلى ثقافة المجتمع فى السلوك والعادات والتقإلبد والأزياء تشمل على الكثير والكثير من العلامات، وتجدر الإشارة إلى أن الحضارة الأغريقية ظهرت مع **الرواقيين**.

كما ظهرت مرحلة ثانية للسيميولوجيا والتى بدأت كما يراها"إيكو "مع نظرية التأويل التي سعى من خلالها القديس" أوغستين "إلى محاولة تأويل النصوص المقدسة بالتساؤل حول ماذا يعنى أن نفسر أو نؤول؟ مؤكدا على معالجة العلامة من خلال إطار الاتصال والتواصل والتوصيل، وتعتبر مرحلة العصور الوسطى هي **المرحلة الثالثة في نشأة السيميولوجية** حيث ازداد خلال هذه الحقبة التأمل لكل من العلامات واللغة[2].

وفى المرحلة الرابعة سعى المفكرون الألمان والإنجليز في القرن السابع عشر إلى تنشيط نظرية العلامات والإشارات، فلقد استعمل" جون لوك "عام 1690 م مصطلح السيميوطيقا وذلك فى كتابه" مقال نحو الفهم البشرى "وهدف هذا المصطلح إلى الاهتمام بطبيعة الدلائل التى يستعملها العقل لفهم الأشياء، ثم بعد ذلك ظهرت الموسوعة والموسوعيين تبعها ظهور دراسات سيميولوجية للعالم" لايبنتز "حول نظرية الدلائل، كما ألف الفيلسوف "هوسيسرل " دراسة بعنوان" السيميائيات "وفى السبعينات من القرن العشرين قام العالم السويسرى" دى

[1]. هاجر بن حليمة، جميلة يخلف،مرجع سابق، ص56، 52.

سوسير" بإحداث تطور كبير في السيميولوجيا تميزت بطابعها الواسع معتبرة اللسانيات جزءا منها .

ومن الناحية التاريخية يمكن ربط التحليل البنيوى للسرد كتحليل سيميولوجى بفن الشعر والخطابة الأرسطيين وذلك نسبة إلى أحلاف أرسطو الكلاسيكين، ولكنه ظهر بوضوح مع أعمال الشكلانيين الروس والذي قام" تزفيتان تودوروف "بترجمة جزء من أعمالهم إلى الفرنسية حيث أن الشكلانين الروس كانوا مجموعة من شعراء ونقاد وأدباء ولسانيين وعلماء فلكلور،اهتموا بالأشكال المختلفة للعمل الأدبي فى الفترة من(1920 م إلى 1925م) وانعكست الشكلانية الروسية على أعمال عالم اللسانيات" رومان ياكبسون "و الذي كان لأعماله دور في الانطلاق نحو دراسة الخطاب الأدبي، ومن الجانب المنهجي فإن ظهور التحليل البنيوى للسّرد هو بمثابة تطور للسانيات المسماه باللسانيات السردية؛ حيث حدث امتدادين فى دراسة الخطاب الأدبي إحداهما "بويطيقي" والتى تظهر فى أعمال" ياكبسون " والآخر" أنثروبولوجى "والذي ظهر مع أعمال" ليفي ستروس "حول الأساطير بالإضافة إلى الدراسات الخاصة بالسرد لعالم الفلكلور " فلاديمير بروب[1] "

4 . السمياء في الدراسات العربية الحديثة:

نجد أن النقاد العرب قد اختلفوا في تسمية المصطلح وكلٌ له رأي في ذلك وحسب ثقافته ومرجعيته، وقد توزعوا على ثلاثة اتجاهات، فذووا الثقافة الفرنسية يفضلون مصطلح"السيميولوجيا" وذووا الثقافة الأنجلوسكسونية، يفضلون"السيميوتيك"،ومنهم من رجع للبحث في التراث العربي للبحث عن الألفاظ والكلمات المشابهة أو المناظرة التي يمكن أن تؤدي بشكل تقريبي الدلالة اللغوية المطلوبة في العلم الحديث يفضل مصطلح "السيمياء"،ويشتق منها"السيميائية" مع أن السيمياء كانت تقترن في الأدب العربي القديم بالكهانة والسحر.[2]

فهناك عدد كبير مـــــن الدارسين العـرب، يستخدمون مصطلح " سيميـــاء" وفريق آخـر، يستخدم مصطلح " علم العلامات "أو " العلامية "أو" الدلائلية " "وعلى الرغم من أن

[1]. رولان بارت، التحليل النصى تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة، ترجمة وتقديم :عبد الكبير الشرقاوى،(سوريا: دمشق، دار التكوين للتأليف والنشر)،2009 ، ص 22، 23.

[2] يُنظر: صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر،ص122.

كل هذه التسميات لها ما يبررها من الناحيتين الفنية والموضوعية، إلا أن اختيار مصطلح السيميائية "لا يعني تفضيل مصطلح على آخر، ولكن نظراً لأن معظم الدراسات النقدية العربية المعاصرة استخدمت مصطلح " سيمياء " استناداً إلى " السيما " أي العلامة.

وهي تعبير قريب من مفهومي السيميولوجيا أو السيميوطيقا فضلاً عن إرادة التطلع إلى توحيد المصطلح في النقد العربي، وإذا كان الدرس النقدي الإنجليزي يفضل مصطلح "السيميوطيقا"، والدرس النقدي الفرنسي يفضل مصطلح " السيميولوجيا " فمن الممكن في درسنا النقدي العربي استخدام مصطلح " السيميائية" وترسيخه لوجود عشرات الدراسات النقدية العربية التي استخدمت هذا المصطلح في درسنا النقدي العربي المعاصر[1]، وفي الدرس النقدي المسرحي.

ج . مبادئ المنهج السيميائي:

النّص في المنهج السيميائي يكتنز أسرارا وخبايا، وحاوٍ لشفرات لا يقدر قارئ واحد على فكّ شيفرتها ، ولأنّ النّص قديما عُدّ إمّا مُستحسنا أو مُستهجنا، فكان صاحب النّص يسعى لإرضاء المتلقي، لكن المؤلف اليوم بخلاف المُؤلف القديم يتركه لتأويلات عدّة وقراءات تتجدد كلما تجددت القراءة نتجت مع العصر الحديث وعندما ظهرت المناهج النّقدية المعاصرة سواء أكانت سياقية أم نسقية.

تبحث السيميائية من خلال بنية الاختلاف ولغة الشكل والبُنى الدالة، وهي لاتهتم بمن قال النّص أو بالنّص؛ ولكنها تهتم بالاجابة على تساؤل وحيد هو: كيف قال النّص وما قاله من خلال التفكيك والتّركيب معتمدة على جملة من المبادئ هي:

1 . التّحليل المحايث:

التّحليل المحايث الّذي يبحث عمّا يكون الدلالة من شروط داخلية وإبعاد كل ما يعد خارجيا. أي البحث عن العلاقات الرّابطة بين العناصر التي تنتج المعنى. [2]

---

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

[2] سعدية موسى عمر البشير السيميائية: أصولها ومناهجها ومصطلحاتهاhttp://maraji3-elondy.blogspot.com .2024/ 06/ 04

مفهوم " المحايثة " من المفاهيم التي أشاعتها البنيوية في بداية الستينات، ليصبح بعد ذلك مفهوما مركزيا بالاستناد إليه يفهم النّص وتنجز قراءاته، وأصبح "التّحليل المحايث" هو كلمة السر التي يتداولها البنيويون كبضاعة مهرّبة تشفي من كل داء.

ونقصد به البحث عن الشروط الداخلية المتحكمة في تكوين الدلالة وإقصاء كل ما هو إحاليّ خارجيّ كظروف النّص والمؤلف وإفرازات الواقع الجدلية، وعليه فالمعنى يجب أن ينظر إليه على أنه أثر ناتج عن شبكة من العلاقات الرابطة بين العناصر.

وهكذا صار مفهوم " المحايثة "هو وحده الذي يجيب عن كل الأسئلة ويدرك كل المعاني. والمقصود بالتحليل المحايث[1].

2 . التحليل البنيوي:

أنّ التّمفصل الدّاخلي بمضمون النّص يرتكز على نظرية المعنى التي بمقتضاها يتأسّس المعنى المُدرك على الأثر الخلافي أي أنّ مضمون النّص يتم فصل على أساس الاختلافات القائمة بين العناصر الدلالة(الأعلى/الأسفل،كبير/صغير)...وهذه الاختلافات هي التي ترسم القيمة النسبية للعناصر،و هكذا فإنّ فهم المعنى في النص مرهون سلفا بإدراك الاختلافات في مضمون النص، ويكتسي المعنى وجوده بالاختلاف وفي الاختلاف، ومن ثمّ فإنّ إدراك معنى الأقوال والنّصوص يفترضُ وجود نظام مبني على مجموعة من العلاقات. وهذا بدوره يؤدي بنا إلى التسليم بأن عناصر النص لا دلالة لها إلا عبر شبكة من العلاقات القائمة بينها، ولذا يجب ألاّ نهتم إلا بالعناصر التي تبلور نسق الاختلاف والتشاكلات المتآلفة والمختلفة.

وهو الأمر الذي جعل كلا من سيوسير وهلمسليف يؤكدان بأن المعنى لا يستخلص إلا عبر الاختلاف أو أنّ السيميائية لا تفهم المعنى إلا من خلال الاختلاف لأنها حين تقتحم أغوار النص،فإنها تنحل من نافذة العلاقات الداخلية الموجودة والقائمة على الاختلاف بين البنيات والدوال2 ،وهكذا يظهر أن التحليل البنيوي لها القدرة في الكشف عن شكل المضمون، وتحديد الاختلافات في العلاقات الموجودة بين العناصر الداخلية للنسق والنظام البنيوي ذلك أن السميائية تتضمن في طياتها المنهج البنيوي الذي يقوم على النسقية و البنية ...

---

[1] ينظر: جميل حمداوي،السيميوطيقا والعنوان،مجلة عالم الفكر، مج25،ع3 1997 3 ،ص80

[2] ينظر السيميائية أصولها وقواعدها،ترجمة رشيد مالك، منشوارت الاختلاف 2002 – الجزائرص10

3: تحليل الخطاب:

تحاول السيميائية البحث عن كيفية توليد النصوص واختلافها سطحيا واتفاقها عمقيا، فالسميائيات لا تبحث عن دلالات جاهزة أو معطاة بشكل سابق على الممارسة الإنسانية، إن السميائيات بحث في شروط الإنتاج والتّداول والاستهلاك، مع كل ما يترتب عن ذلك من تصنيفات تطال الدلالة كما تطال السلوك الإنساني ذاته، فما يستهوي النّشاط السّميائي ليس المعنى المجرّد والمعطى، فهذه مرحلة سابقة على الإنتاج السّميائي، بل المعنى من حيث هو تحقّقات متنوّعة ميزتها التّمنع والاستعصاء على الضّبط.

تحصر اللسانيات تحليل الخطاب في نطاق الجملة التي نظر إليها اندريه مارتيني Andre Martinet أنّها أصغر مقطع ممثل بصورة كلّية وتامة للخطاب، غير أن هذا لا يفضي إلى عجز الدّراسات اللّسانية في عدم قدرتها على معالجة قضايا أكبر من الجملة، و بالتّالي عدم عجزها عن تحليل الخطاب، فهناك تباين في تحديد بنية الظاهرة اللغوية، فعلماء اللغة يحددون الكلمة بأنها "وحدة في جملة تحدد معالم كل منها بإمكانية الوقوف عندها" والجمله هي. "تتابع من الكلمات والمرقمات التّنغيمية[1] وهكذا تتداخل الكلمة والجملة في مفهوم متلاحم، وعليه فإن الجملة تتشكل من "مجموع الوحدات التي يصح أن يقف بينها (الكلمات) بالإضافة إلى درجة الصوت والتنغيم والمفصل، ونحو ذلك مما يدخل في إيضاح المعنى."[2]

المبحث الثاني: المسرح المفهوم والنشأة والخصائص:

أ- مفهوم المسرح

1 . المسرح لغة :

وردت لفظة المسرح في الكثير من المعاجم العربية ومن بين هذه المعاجم نجدها:

وردت في معجم الوسيط بمعنى " :سَرَحَ :سَرْحًا وسُرُوحًا خرج بالغداة ...المَسْرَحْ مَرعَى للسرح ومكان تمثّل عليه المسرحية و جمعها مسارح .المسْرَحُ :المُشْطُ، ج مَسَارِحُ . المسْرَحَةُ :المسْرَحُ ج مَسَارِحُ .المَسْرحيَةُ: قصة مُعدَة للتمثيل على المسرح.[3]

---

[1] . ينظر ماريو باي: أسس علم اللغة _ ترجمة: أحمد مختار عمر _ ص 112

[2] ينظر ماريو باي: أسس علم اللغة _ ترجمة: أحمد مختار عمر المرجع السابق: 113.

[3]. انظر، ابراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، حامد عبد القادر، ومحمد علي النجار، معجم الوسيط، دار الدعوة، إسطنبول، تركية،(د،ط)،(د، ت)، ج 1 و2 ، ص 425، 426، مادة (س، ر، ح)

ووردت في معجم لسان العرب بمعنى:

«المَسْرَحُ بفتح الميم :مرعى للسرح، وجمعه المسارح، ومنه قوله إذا عاد المسارح كالسباح. وفي حديث أم زرع له إبل قليلات المسارح :هو جمع مسرح، وهو الموضع الذي تسرح إليه الماشية بالغداة للرعي »[1].

أما في معجم الشامل: « مَسْرَحُ :المَسْرَحُ بفتح الميم :مرعى السرح، والجمع المسارح»[2].

والمسرح في عصرنا، خشبة مرتفعة يقوم عليها الممثلون عند تمثيل أدوارهم والجمع مسارح."

من خلال التعريفات السابقة نرى بأن هذه المعاجم اختلفت في تعريفاتها، فمعجم الوسيط يرى أن المسرح هو مكان تمثل عليه المسرحية وابن منظور يرى أنه الموضع الذي تسرح إليه الماشية، أما معجم الشامل يرى أنه خشبة مرتفعة، فبالرغم من هذا الاختلاف إلا أنهم يتفقون في الجذر اللغوي نفسه ألا وهو(س، ر، ح)

2 . مفهوم المسرح اصطلاحا :

تعدد وتباين مفهوم المسرح عند النقاد واختلفت التعريفات الاصطلاحية لهذا المصطلح (المسرح).

يرى كامل المهندس ومجدي وهبه أن المسرح :"«هو البناء الذي يحتوي على الممثل أو خشبة المسرح، وقاعة النظارة، وقاعات أخرى للإدارة واستعداد الممثلين لأدوارهم ».[3]

المسرح :المنبر، أو الدكة تمثل عليها الروايات والمسرحيات.

---

[1]. ابن منظور،(أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم)، لسان العرب، دار الحديث، القاهرة، 1423 هـ، 2003 م، ج 4، ص 549.

[2]. عبد المنعم سيد عبد العال، الشامل لجموع التصحيح والتكسير في اللغة العربية، مكتبة غريب، ط1، 1403 هـ، 1982 م،ص: 234.

[3] . كامل المهندس ومجدي وهبه، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت،ط 2، 1984، ص: 356.

"و المسرحية قصة فنية تكتب لتمثل فوق خشبة المسرح عن طريق ممثلين لكل منهم دوره المنوط به، والمسرحية أو الدراما فن من الفنون التي عرفها الإنسان منذ القدم، وهي ترتكز أساسا على "الحدث " أو " الفعل " وقد تتضمن أفعالا خارجية وداخلية؛ الأولى يكون لها تأثير مباشر على الشخصيات، والثانية تتمثل في تجاوب شخصيات المسرحية مع الأفعال الخارجية، ويقصد بالأفعال الداخلية :الصراع النفسي" [1].

وترى قواص هند :" أن كلمة المسرح مشتقة من الفعل سرح، فالممثلون يسرحون فوق خشبة المسرح، كما أن فكر المشاهدين يسرح عند مشاهدة التمثيلية". [2]

انطلاقا من التعريفين السابقين نخلص بأنهما يتفقان في كون المسرح هو البناء والسرح الذي تجري على خشبته الأحداث.

أما عند ماري إلياس وحنان قصاب نجد أن لفظة المسرح : « تستخدم للدلالة على شكل من أشكال الكتابة يقوم على عرض المتخيل عبر الكلمة كالرواية والقصة تستخدم للدلالة على شكل من أشكال الفرجة قوامه المؤدي، الممثل من جهة والمتفرج من جهة أخرى على المكان الذي يقوم فيه العرض ».[3]

كما يعرف المسرح أيضا بأنه: «عمل إبداعي يفترض الصنعة ويوحي بأنه حقيقي، وهو فن مزدوج يقوم على العلاقة بين مكونين هما النص من جهة والعرض الذي يشكل غائية المسرح من جهة أخرى »[4].

ممّا سبق نستشف بأنّ المسرح يحمل العديد من الدّلالات، إذ يطلق على الجانب الكتابي الذي يحول الكلمة إلى مشهد والجانب المرئي الذي يشمل الممثل والمتفرج المتلقي، وكذلك تطلق كلمة المسرح على المكان الذي يؤدي فيه العرض.

ب . نشأة المسرح:

---

[1]. محفوظ كحول :الأجناس الأدبية النثرية والشعرية، دار نوميديا للنشر والتوزيع، قسنطينة، دط،2007 ، ص11 .

[2] . أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري،دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، دار التنوير، الجزائر، ط 1، 2013، ص: 15.

[3]. ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي مصطلحات ومفاهيم، المسرح وفنون العرض) ، عربي، إنجليزي، فرنسي، مكتبة لبنان الناشرون، لبنان، ط2006 2 ، ص: 424.

[4] . ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي مصطلحات ومفاهيم، المسرح وفنون العرض، عربي، إنجليزي، فرنسي، مكتبة لبنان الناشرون، لبنان، ط 2 2006. ، ص: 425.

1 . المسرح الإغريقي: وإن كان السومريون، والبابليون، ثم المصريون أسبق الأمم في هذا الفن فأخذ عنهم اليونان، إلا أن المسرحية التّي تطوّرت اليوم إلى هذا الفن المسرحي الرّاقي، ترجع جذورها الأولى إلى المسرحيات اليونانية القديمة، وأول سجل يدل على مسرح إغريقي يعود إلى حوالى عام 534ق.م. حين جرت في أثينا مسابقة للمأساة، نشأت تلك المسرحيات من احتفالات دينية، وثنية؛ كانت تقام في أثينا القديمة خلال موسم الحصاد تمجيدا لإله الطبيعة ديونيسوس، وما يتصل بهذه العبادة من أساطير ومعتقدات دينية، ومن هذه الاحتفالات المعروفة حفلة الديونوسيا الروستي كانت تقام في آتيك في منتصف الشتاء، وحفلة اللينا كانت تقام في الربيع، وحفلة الديونوسيا الكبير أو ديونوسيا المدنية كانت تقام في أواخر الربيع، فقد نشأت المسرحية بنوعيها، الملهاة والمأساة، في نطاق هذه الاحتفالات الدينية المعروفة بكوموس نشأة دينية، وتمثلت في أناشيد دينية كانت تتكون من مشاهد حوارية تتخللها أغنيات ينشدها الممثلون مع حركات راقصة بدائية متعاقبة، وفيّ لها مجموعة من الممثلين الراقصين المعروفة بالجوقة، وبداية هذا الأغلب تمثل الشكل الفني ترجع إلى حوالي القرن السادس ق.م. حين كانت تجري في أثينا مسابقات المأساة. [1]

2 . المسرح الروماني:

استمتع الرّومان بمختلف أشكال التّرفيه بما في ذلك الموسيقى والمسرح والرّقص، كان المشهد الثقافي الرّوماني المعتاد يشمل إعادة تمثيل المشاهد التّاريخية الشّهيرة مثل المعارك والقصص الأسطورية والشّعبية، مثل أسطورة أورفيوس وأسطورة إيكاروس وقصة البطل الرّوماني موسيوس سكيفولا، كانت هذه المشاهد المعاد تمثيلها مصحوبة بتعديلات إبداعية لإضافة جاذبية أكبر عند تقديمها.

وقد تميزت بعض العروض المسرحية الرومانية باستخدام العنف الحقيقي وتدمير أشياء حقيقية، مما أدى إلى تضليل الرومان في تمييزهم بين المسرح والواقع، هذا الأسلوب كان يستخدم لإضفاء الواقعية على العروض وإثارة الإحساس بالتشويق والتوتر لدى الجمهور.

تطور المسرح الروماني بدأ في القرن الثالث قبل الميلاد، في البداية كانت هناك احتفالات تسمى "Lectisterniums" التي كانت تقدم قرابين للآلهة الرومانية، على الرغم

[1]. انظر علي صابري، المسرحية نشأتها، ومراحل تطورها ودلائل تأخر العرب عنها، التراث الأدبي، السنة الثانية، العدد السادس، طهران، 1329/05/30 هـ، ص101، 102.

من أنها ليست مسرحية بحد ذاتها، إلا أنها كانت تمهيدًا لتطور المسرح، بعد تفشي وباء الطاعون في الجمهورية الرومانية في عام 364 قبل الميلاد، بدأ المواطنون في تضمين العروض المسرحية والرقصات في هذه الاحتفالات، وذلك لإرضاء الآلهة وتجنب المزيد من الكوارث.

تطورت هذه العروض المسرحية إلى عروض منظمة، سواء كجزء من الاحتفالات أو بشكل مستقل، بدأ تقديم المسرحيات في المسرح الروماني على طراز المسرح اليوناني في القرن الثالث قبل الميلاد، كانت تلك المسرحيات تعتمد على الأقنعة وكانت تقدم بواسطة الممثلين الذكور والأنثويين الذين كانوا يتلقون تدريبًا مسرحيًا خاصًا لأداء الأدوار الذكورية والأنثوية على حد سواء.

كانت المسرحيات المكتوبة والمؤداة بشكل احترافي جزءًا لا يتجزأ من العطلات الرومانية العامة، وكانت تستخدم كوسيلة لتكريم الآلهة الرومانية، في عام 240 قبل الميلاد، قام المؤلف المسرحي ليفيوس أندرونيكوس بترجمة مسرحيات يونانية إلى اللغة اللاتينية، وهذا كان لحظة بارزة في تطور المسرح الروماني.

أمّا بالنّسبة للمسارح الرّومانية، فقد استخدم الرّومان المسارح الخشبية المؤقتة لفترة طويلة. وفي عام 55 قبل الميلاد، قام بومبي ببناء أول مسرح حجري في روما في الحرم الجنوبي مارتيوس، كملت الأعمال البنائية للمسرح على مدار الخمسين عامًا التّالية ، وكما تم إضافة مسارح أخرى مثل مسرح بالبوس ومسرح مارسيلوس الأكبر.

تأثر المسرح الروماني بمختلف الثقافات والحضارات التي سبقته، مثل اليونان والإتروسكان حيث استدانوا أفكارهم وطوروها بأسلوبهم الخاص، استلهموا المسرحيات الهزلية من اليونان وعرضوها بشكل هزلي خفيف خالٍ من الفلسفة ومن الإتروسكان، انتقل إليهم الأسلوب الدرامي الساخر الذي تميز به الإتروسكان، ونقلوه وأضافوا لمساته إلى الرومان في فنونهم الحية.

3 . المسرح في القرون الوسطى:

بقيت العروض المسرحية تعالج المواضيع الحياتية نفسها كما بدأت اللغة العامية تسيطر على السيناريوهات بهدف الاقتراب من لغة الجمهور، ولكن ما لبثت أن عادت إليها الصبغة الدينية في بعض المناطق التي تسيطر عليها الكنيسة في العصور الوسطى

(1100م)، إذ بدأت الكنائس في أوائل تلك العصور بتنظيم نُسخ درامية لأحداث توراتية معينة في أيام محددة من السنة، وكان يتم تضمين المسرحيات من أجل إحياء الاحتفالات السنوية، وكانت الأفعال الرمزية تكمن في الملابس والمذابح والمباخر والبانتومايم التي يؤديها الكهنة.[1]

فكانت هناك: « مسرحيات قامت بتمثيل الأحداث الدينية كما وردت في الكتب المقدسة بغرض تقوية شعور المؤمنين الديني وإصلاحه »[2].

ومفيد القول أن المسرح في القرون الوسطى ارتبط ارتباطا وثيقا بالمسيحية، فمعظم موضوعاته كانت مستمدة من الكتاب المقدس.

4 . المسرح في عصر النهضة.

ظهرت ثورة إصلاح على معظم جوانب الحياة سواء كان ذلك على الجوانب الاجتماعية أو الاقتصادية أو السياسية أو الثقافية، فتغيرت المفاهيم والأسس والأفكار، وانطلق المسرح في هذا العصر من منطلقات فكرية وفنية، جسّدتها مذاهب وتيارات على الواقع، مثل الكلاسيكية والرومانسية و الواقعية وغيرها من المذاهب والتيارات التي كان لها الأثر الواضح على جوانب الحياة « ما يهمنا كثيرا في هذه المرحلة هي المحاولات التجديدية التي ميزتها عن بقية المراحل التي سبقتها، إذ نجد أن كثيرا من القواعد المسرحية الأرسطية، و (الهوراسية) نسبة إلى هوراس (قد اندثرت في هذا العصر، فكان التركيز مثلا على عدة شخصيات في المسرحية بدلا من الاهتمام بالشخصية الواحدة كما هو الحال في مسرحية (المأساة الإسبانية) لـ" توماس كيد »[3]

ج . خصائص المسرح:

[1] . محمد أوزملي، المسرح عبر التاريخ.. من طقوس دينية إلى عروض فنية، https://www.syria.tv، 2024/06/03

[2]. محفوظ كحوال، الأجناس الأدبية النثرية والشعرية، ص17 .

[3]. المرجع السابق ص 18.

يتميز المسرح بغض النظر عن أشكاله و أنواعه باعتباره جنسا أدبيا بمجموعة من المميزات و الخصائص: [1]

1 . القصة أو الأحداث: تنبني المسرحية على أفكار تطرح قضايا فكرية، دينية، تاريخية و اجتماعية، و تعتمد المسرحية كغيرها من الفنون القصصية على أحداث تعرض من خلالها ما يجري بين الشخصيات و الحوار الذي يدور بينهما التي تجعل المسرح جنسا من جنس الفنون السردية.

2 . الشخصيات أو القوى الفاعلة: إن طبيعة المسرحية تجعل منها العمل الأدبي الوحيد الذي يتطلب تعدد الشخصيات، و كل شخصية تحتفظ بوجودها المستقل من حيث أفكارها و مواقفها و ميولها و طموحها، لكن هذا لا يتحقق إلا بتفاعلها مع سائر الشخوص حيث ينشأ صراع بينهما.

3 . الصراع: يميز هذا العنصر فن المسرحية عن باقي الفنون الأدبية، و ينتج عن تضارب الرغبات و الغايات و المواقف، حيث تتصارع قوى اجتماعية أو فكرية أو سياسية... و نميز داخل هذا الصراع بين نمطين هما:

الصراع الخارجي: و يجري بين البطل و قوى خارج عن ذاته، قد تكون غيبية كالقدر أو قوانين الطبيعة.

الصراع الداخلي: و يجري بين البطل مع نفسه كالصراع بين الحب و الواجب، و الخير و الشر، وينتظر من المسرحية دائما تقديم حوار يجعلها تمثل الأشخاص في أزماتها و صراعها كما يقع في الحياة و غالبا ما يمثل الصراع عقدة المسرحية.

4 . الحوار: و يتشكل منه نسيج المسرحية و تتنامى بفضله الأحداث لتبلغ منتهاها، ذلك أن المسرحية تعتمد في عرض أحداثها و شخوصها على الحوار بخلاف باقي الفنون القصصية، حيث يخصص حيز كبير لسارد يروي الأحداث و يعرفنا بالشخوص، والحوار في المسرحية مهيأ ليقال و يشخص لذلك ينبغي على المؤلف أن يتفحص مضمون الكلام

---

[1]. ألاء الفارس ، ما هو فن المسرح وما مفهومه وتاريخه وخصائصه؟ https://mashrabya.com/type/blog/73 ، 04/06/ 2024.

و أبعاد الشخصيات التي ستتلفظ به ثم آثار الكلام في الشخصيات الموجه إليها و أن تصوغ الكلام صياغة تتلاءم مع المواقف من حيث الطول و القصر.

وتجدر الإشارة إلى أن لحظات الصمت التي تتخلل الحوار لا تكون اعتباطية و إنما تعتبر من الحوار الذي يستغنى به عن الكثير من الكلام. [1]

5 . الزمان و المكان: يشكلان في المسرحية كما في غيرها من الفنون القصصية الإطار الذي تجري فيه الأحداث، و يحدد هذا الإطار في بداية كل فصل إذا كانت الأحداث تجري في أكثر من إطار زمكاني، وتقدم المسرحية فوق خشبة تحتاج إلى ديكور و إضاءة إضافة إلى مناظر أو مشاهد تنتهي بخروج شخصية و دخول أخرى، و أما لغة المسرحية فهي إما شعرا أو نثرا.

6 . الحركة: المسرحية لا تأخذ وضعها الحقيقي إلاّ حين تمثل على خشبة المسرح حيث يشاهد المتفرج الحركة بعينه و يحس بالعواطف التي توجهها حتى يصبح كأحد الممثلين.

7 . الفكرة أو الموضوع: ونقصد بها المضمون الفكري الذي تعالجه المسرحية، حيث يمكن أن تعالج قضايا متنوعة و مختلفة سواء كانت قضايا اجتماعية ترتبط بالواقع الاجتماعي و ينتقد قضاياه كتحرير المرأة مثلا، أو قضايا سياسية، دينية... و غيرها من القضايا الأخرى التي تحاول من خلالها المسرحية إبرازها و تقديمها للمجتمع. [2]

8 . الفصول: تنبني المسرحية على نظام الفصول حيث تتراوح أعدادها بين ثلاث و خمس فصول و يتحدد الفصل بنهاية مرحلة محددة في مسرحية محددة و يرمز في الخشبة على بدايته بإصدار الستار.

وعن مسرح (اللحظة) وخصائص مسرحه الجديد يعتقد عز الدين جلاوجي أن تلك الخصائص: « تقوم على التكثيف مكاناً وزماناً، ولغة، ومشهداً، وعرضاً، وشخصيات لا تتعدى الثلاثة في أقصى تقدير وربما غاب عنه وجود المسرحية القصيرة جداً، وجهد كاتبها صموئيل بيكت على وجه الدقة والتحديد، وهي غاية في التكثيف ومن شخصيات ثلاث فقط

[1] . المرجع السابق، https://mashrabya.com/type/blog/73

[2] . المرجع السابق، https://mashrabya.com/type/blog/73

وتعتمد اللحظة في إنشاء مادتها ولنا في مسرحيته (تأتي وتذهب) مثالاً على ما نقول، وهي من المسرحيات التي لا تزال تقرأ وتعرض أيضاً »[1].

المبحث الثالث: مسرح اللا معقول (العبث) المفهوم والنشأة والخصائص

أ . مفهوم مسرح العبث:

1 . العبث لغة:

ورد في لسان العرب: «عبثَ به بالكسر عَبَثًا، لعب فهو عابث بما لا يعنيه وليس من باله، والعبث أن تعبث بالشيء ورجل عبيث :عابث و العبْثةُ بالتّسكين: المرأة الواحدة ».[2]

ورد التعريف اللغوي لكلمة العَبثْ في القاموس على نحو: العَبَثُ: هو اللّعبُ والهزلُ والقيام بعمل لا فائدة فيه، وعَبثَ يَعْبَثُ عَبَثا الشَيْءُ بالشيْءِ خَلْطهُ [3]، وعَبِثَ عَبثًا الرجُل لعِبَ وهَزل عمل عملا لا فائدة فيه، واسْتَخف بالدّين فهو عَابِثٌ وعَبيث، يقال عَبِث به الدهر أي تَقلّب عليه، وجاء في تعريفه على لسان الخليل العَبَثُ مِنْ عَبِث يعْبِثُ عَبَثا فهو عَابثٌ بما لا يعنيه وليس من باله [4].

والعبث :اللعب، قال الله تعالى: ﴿ أفحسبتم أنّما خلقناكم عبثا﴾ قال الأزهري بنصب عبثا لأنه مفعول له، بمعنى خلقناكم للعبث، وفي الحديث: ﴿ من قتل عصفورا عبثا﴾ " العبث : اللعب والمراد أن يقتل الحيوان لعبا، لغير قصد الأكل ولا على جهة التصيد للانتفاع " أي بمعنى اللّهو واللّعب وتضييع الوقت في أمور لا مفاد منها، واسم العَبثِ والعَبَثية والعَبثُ أي الخَلط وفي الحديث: ﴿ أنه عبث في منامه أي حرك يديه كالدفاع أو الأخذ﴾.

---

[1]. صباح الأنباري، مسرديات عز الدين جلاوجي ؛اجتراح تجريبي لنوع جديد، www.sabahalanbari.com 2024/06/04.

[2]. ابن منظور، لسان العرب، دار الصادر للطباعة والنشر بيروت لبنان ط 4، 2005، ص: 07.

[3]. علي بن هادية حسن البليش، القاموس الجديد للطلاب، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1991، ص 644، 645 .

[4]. الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ط1 ،2003، ص 82.

والعبث الخلط والعبث اتخاذ العبثية، أما في معجم متن اللغة نلتمس تعريفا له فورد: عَبَثَ عَبْثا الشيءُ أي خَلطهُ، واتخَذَ العَبَثِية :الطعام، وعَبثَ عبَثا لعِبَ فهو عَابثٌ أي لاعِبٌ بما لا يعنيه. [1]

2 . مفهوم مسرح العبث اصطـــــــــلاحا:

من الناحية الاصطلاحية مسرح العبث له تسميات متعدّدة، لا بد أن نقف على بعضها فقد أُطلق عليه: "مسرح الابْسِيردْ" الذي يعني الشيء المضحك والمنافي للعقل، وأطلق آخرون وهم قليلون اسم " مسرح النّزوة "، هذا إلى جانب تسمية "مسرح المتناقضات" مسرح المفارقة المضحكة "، بالإضافة إلى مسرح الطليعة فقد أطلق عليه(برونكو)
(L.pronko)، هذه التسمية، بينما أطلق مارتن إيسلن تسمية مسرح العبث أو اللامعقول،وسيروه (G.serreau) اسم المسرح الجديد[2].

أول من استخدم كلمة " اللاّمعقول " أو "العبث" هو البيركامي في مقالته أسطورة سِيزيف عام 1942، لوصف حال الإنسان والتعبير عن فراغية وجوده [3]، ومن هنا نفهم أن البيركامي أطلق هذا المصطلح " العبث " على حياة الإنسان ووصف حاله وفلسفة وجوده.

بدأت يتشكّل مفهوم العبث في التجلي بعد تفكّك الروابط الإنسانية في المجتمع الأوربي الّذي بات فيه الإنسان كائنا معزولا عن الحياة بعد الحربين العالميتين، فكان لزاما على الأدباء ورجال المسرح أن يسايروا هذا الوضع البائس،فبدأت تتشكّل فلسفة العبث (ألبير كامو Albert camus)من خلال روايته" أسطورة سيزيف"، فالموت هو الحقيقة الوحيدة في الحياة وما دون ذلك عالم من اللا جدوى.

وقد رأى كتاب دراما اللا معقول أن ما يقوم به الإنسان، وما اكتسبه من خبرات ما هي في حقيقة الأمر سوى ألعاب تسلية،وفائدتها الوحيدة هي قطع الوقت وقتل الملل في انتظار خلاص لا يجيء، وهذا ما عبر عنه (بيكيتBeckett)في مسرحيته" في انتظار غودو " التي فتحت آفاقا واسعة لظهور مدرسة العبث في المسرح الأوربي.

---

[1]. أحمد رضا، معجم متن اللغة، مج1 ، دار مكتبة الحياة بيروت،1958، ص 7.

[2]. أحمد صقر، مقدمة في نظرية المسرح الفكري مع التطبيق، مركز الإسكندرية للكتاب، ط1، 2002، ص 22.

[3]. المصدر نفسه ، ص 24.

«و يرجّح حنا عبود أ ن تسمية Absurd أو غيرها جاءت من النّقاد ولم يطلقها أحد من رواد هذا التيار، وتمّ تسميته بعديد من الأسماء؛ فبعضهم أطلق عليه اسمAbsurd ، وتعني بالعربية السخف أو العبث، وبعضهم أطلق عليه اسمNon sens بمعنى التفاهة،وبعضهم أطلق عليه Unconsions وعي،وسماه بعضهم بمعنى الل Van gard ؛أي الطليعة،كما سماه آخرون بالمسرح الثوري» [1]بينما يرى إبراهيم حمادة أ ن « اللاّمعقول أو العبث يعني النشاز أو النبوء عن القاعدة وانعدام المعنى». [2]

ب . نشأة المسرح اللا معقول(العبثي):

تعود جذور المسرح العبثيّ إلى الكاتب الفرنسيّ ألفرد جاري ومسرحيّته "أوبو ملكًا" (1896) الّتي تُعَدّ بادئة هذا التيّار.

فقد خلق فيها جاري كونًا سخيفًا يكتنف شخصيّاتٍ وأماكنَ وأفعالًا مفكّكة لا معنى لها، وغالبًا ما توقع المتلقّي في حيرةٍ لا ترسو فيها بوصلته على اتّجاه، غير أنّ هذه الميّزات الّتي تتمتّع بها الشخصيّات والمواقف والأماكن، تظهّر التأثير الكوميديّ للمسرحيّة، "فالملك أوبو" يثير ضحك متلقّيه، تحديدًا بسبب غباء شخصيّاته وبفضل المواقف اللامعقولة في المسرحيّة[3].

شاع المسرح العبثيّ في أوروبا عقب الحرب العالميّة الثانية، فبسببِ عبثيّة العالم آنذاك، أصيب الكتّاب بحال جمود وانتظار يائس (كما في "انتظار غودو" و"الكراسي" ليونيسكو). وفقدوا كل قناعة بالأشكال الدرامية الّتي كانت شائعة في تلك الحقبة وكانت ترتكز على أسس واقعية.

لذا ومثلما بدأ مع جاري، يهاجم المسرح العبثيّ الحقائق المريحة للعقائد الدينيّة والسياسيّة ليضع المتلقّين وجهًا لوجهٍ مع الحقائق القاسية للحالة الإنسانيّة كما يراها هؤلاء الكتّاب

---

[1]. حنّا عبود :مسرح الدوائر المغلقة، منشورات، اتّحاد كتاب العرب،دمشق، 1978، ص 142.

[2]. إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار العرفان، 1985 ، ص 191 .

[3]. زكي محفوض، في المسرح العبثيّ و"انقذاف" الإنسان على خشبة الوجود،https://www.rehlamag.com .2024/06/03

وليس لدفع جمهورهم إلى اليأس، إنّما لكي يقبل هذه الحالة بكلّ أسرارها وعبثيّتها، لأنّ الإنسان في نهاية المطاف يقف وحده في عالم لا معنى له، فقد يكون تخلّيه عن الحلول السهلة الواهمة أليما، ولكنّه يخلّف شعورًا بالحرّية والراحة، وهو السبب في أنّ مسرح العبث لا يُسيل دموع اليأس، إنّما يثير الضحك الّذي يحرر الإنسان[1].

في 1957، كتب بيكيت "مشهد من دون كلام "، وهو فصل مسرحيٌّ إيمائيٌّ قصيرٌ ينطوي على أمثولة الولادة والتطوّر والحياة، وفيه، ينقذف رجل في حيّزٍ صحراويٍّ قاحلٍ تضربه شمس حارقة، لينفّذ على الفور محاولات متتالية للعودة من حيث أتى، وما إن يستسلم لعجزه عن ذلك حتّى يبدأ الحيّز باستدراجه إلى التصرف عبر أغراض تهبط عليه من فوق وتوهمه باحتمالات جديدة للوجود[2].

ج . خصائص المسرح اللاّمعقول:

يتميز مسرح العبث أو اللامعقول بأنه نتاج ظروف سياسية وعالمية كبرى أدت بالفلاسفة المحدثين إلى التفكير في الثوابت، العبثيون هم مجموعة من الأدباء المحدثين و الطليعين الذين تأثروا بنتائج الحروب العالمية المدمرة والويلات والدّمار المادي الّذي طال أوروبا، فرأوا أن جميع النتائج التي نجمت عن تلك الحروب هي سلبية، أخلقت نفسية سيطر عليها انعدام الثقة في الآخرين فكان انعزال الإنسان الأوروبي وفرديته، فظهر مفهوم جديد في المسرح المعاصر أطلق علية مسرح اللامعقول (العبث) كاتجاه جديد يسعى إلى التجديد والتخلص من العالم البرجوازي ومن الحضارة الآلية الجديدة، و محاولة وضع تفسير جديد للإنسان المعاصر وانتشالهِ من تفسخ الأنظمة والقوانين التي تربطه به صلات متعددة، « مسرح اللامعقول: مصطلح يطلق على جماعة من الدراميين في حقبة 1950 لم يعدوا أنفسهم مدرسة ولكن يبدوا أنهم كانوا يشتركون في مواقف بعينها نحو ورطة الإنسان في الكون وبخاصة أولئك الذين أَوجزَ القولَ فيهم البيركامي في دراسته اسطورة سيزيفوس (1942) تشخص هذه الدراسة مصير الانسانية على أنّه انعدام هدف في وجود غير منسجم مع ماحولة (وتعني صفة عن الدراميين السابقين الذين اظهروا

[1] . المرجع السابق.

[2]. المرجع نفسه

اهتماما مشابها في أعمالهم هو أنّ الأفكار يترك لها أن تقرر الشّكل إلى جانب تقرير المحتوى؛ فجميع ما يشبة التّركيب المنطقي والرّبط المعقول بين فكرة وفكرة في النّقاش مقبول على المستوى العقلي يترك جانبا لتحل على المسرح مكانة لامعقولية التجربة ولهذه الخطوة مزاياها وقيودها معا فقد وجد أغلب الدراميين من أصحاب اللامعقول إن من الصعب الحفاظ على أمسية كاملة في المسرح بغير شيء من التوفيق... وبحلول عام 1962 يبدو في الواقع أن الحركة قد استنفذت قوتها رغم أنّ أثاره في تحرير المسرح التقليدي ماتزال ماثلة ».[1]

تعتبر حركة العبث أو اللامعقول والتي سميت بأكثر من مسمّى مثل الكوميديا المظلمة و كوميديا المخاطر و مسرح اللاتوصيل امتداداً لحركات أدبية مختلفة ظهرت لفترات قصيرة في بدايات القرن العشرين وازدهرت هذه الحركات التي عبرت عن مفاهيم ثائرة على القيم الفنية والأدبية في القرن العشرين، وكان ظهورها واضحاً جلياً بعد الحروب العالمية في محاوله للتعبير الصارخ عن التمرد الاجتماعي على الحروب الدامية وما فيها من مصائب وما تبعها من ويلات وأهوال، وما خلفته من القتلى و الجرحى من أهم السمات العامة لمسرح العبث قلة عدد شخوص المسرحية التي غالباً ما تدور أحداثها في مكان ضيق أو محدود جداً كغرفة مثلاً، وعلى سبيل المثال نرى كل مسرحيات هارولد بنتر تدور أحداثها داخل غرفة، والغرفة عادة مظلمة موحشة أو باردة ورطبة ،لا يشعر من يعيش فيها براحة ولا باستقرار ولا بأمان على الإطلاق ويظل قلقاً دوماً والغرفة وفيها يخاف من بداخلها من كل شيء خارج فهي مصدر قلق لعدم ملاءمتها وفي الوقت نفسه ملجأ حماية من مخاطر خارجية محدقة دوماً، ودور المرأة في مسرح العبث يكون دوماً أقل أهمية من دور الرجل وتكون المرأة أكثر كآبة من الرجل لما تعانيه من اضطهاد اجتماعي واضح كما ونرى الغرفة في مسرحيات يوجين يونسكو إن كان لها مفهوم آخر فهي تبعث على الاطمئنان النسبي لأنها ملجأ ضد الأخطار الخارجية ووسيلة حماية لشخصيات المسرحية، والضوء الخافت أو العتمة و الرطوبة العالية من سمات المكان في المسرح العبثي، كما أن اللغة فيها تكرار في الموقف الواحد وهذا التراكم الكمي من الأسباب يعطي مدلولات واضحة

[1]. موسوعة المصطلح النقدي – المجلد الأول، ترجمة د.عبد الواحد لؤلؤة – أصدار دار الرشيد للنشر – العراق، 1982، ص 523 ص 524

للخوف و عدم الطمأنينة و القلق الدائم، تلك العناصر التي تؤدي إلى غياب التفريق بين الوهم والحقيقة، وتؤدي أيضاً إلى عدم ثقة الشخصيات في المسرحية ببعضها البعض كما أنها تبين بما لا يدع مجالا للشك غياب الحلول الفعلية لمشاكل كثيرة، وعدم القدرة على مواجهة الأمر الواقع مع حيرة مستمرة وقلق متواصل وخوف متجدد من ماهية المستقبل وكيف سيكون، «يفرق جياري بين أنواع شتى من العبثية – منها عبثية "بيكيت ", وهي مثل عبثية " كافكا ", توجد في الخيال وتدرك أن الحالة البشرية من دون إله تواجه الخيبة, ومنها عبثية " أيونيسكو وادامو ف " وهي مغرقة في الخيال وتقرر ما تشاء حتى "سارتر"مضطرب: فعلى فرض أن العالم عبث وان على المرء مواجهة الحرية اللاحقة بشعور من المسؤولية الشخصية كامل, فان ذلك يعني أن الإنسان السارتري يختاران يكون سيزيفوس هل يسعة اختيار أن يكون أي شيء أخر؟ إنه لا يقدر على ذلك حتى يتخلص من العبثية , وهو أمر ليس بمقدوره لأن محض التفكير بمثل هذه الإمكانية يكون من باب اليقين الفاسد ,عالم بيكيت يخلو من المعنى بسبب غياب كودو , ولكن عالم أيونيسكو تشويش صرف بينما ,عالم جينيه يعني بالهوية الفردية والنفي الاجتماعي وبالمسرح كطقس ولكن ليس بالعبثية أبدا»[1] بينما «يجد ايسلن في المسرحيات جينيه حقيقة نفسية واحتجاجا اجتماعيا وسمات درامه العبث كالتخلي عن الشخصية والإثارة في سبيل حالات ذهنية والتقليل في قيمة اللغة كوسيلة في التواصل ورفض الهدف الوعظي وموضوع التغريب والعزلة والبحث عن (معنى) .»

المبحث الرابع: المسرح بين التأصيل والتطوير

1 . التأصيل النظري العربي:

ساهم كثير من المنظرين العرب في إصدار بيانات تنظيرية للمسرح العربي قصد السير به نحو الأمام بحثا عن حداثة حقيقية لا تتعارض مع الهوية لمواجهة التغريب والعولمة و المركزية الأوربية[2].

[1]. المرجع السابق، موسوعة المصطلح النقدي ص 659.

[2]. جميل حمداوي، المسرح العربي بين الاستنبات والتأصيل، منتدى الكتاب العربي www.arabworldbooks.com 07 /06/ 2024 .

أصدر توفيق الحكيم في سنة 1967م تصورا تأصيليا جديدا للمسرح العربي تحت عنوان" قالبنا المسرحي" الذي يتمثل في بعث المداح والمقلداتي والحكواتي في بناء النصوص الدرامية وعرضها سينوغرافيا:" فنحن ببعثنا الحاكي والمقلد والمداح وجمعهم معا سنرى أن في استطاعتهم أن يحملوا آثار الأعلام من أسخيلوس وشكسبير وموليير إلى إبسن وتشيخوف حتى بيراندللو ودونمات...كما في استطاعتهم أن يحققوا الأمل الذي طالما تمناه الجميع في كل مكان وهو:" شعبية الثقافة العليا" أو بعبارة أخرى هدم الفاصل بين سواد الشعب وآثار الفن العالمي الكبرى..."[1]،ويعد يوسف إدريس من السباقين إلى التفكير في التأصيل المسرحي من خلال البحث عن قالب مسرحي جديد، وذلك بتوظيف السامر في مسرحية" الفرافير" سنة 1964م، حيث أشرك المتفرجين مع الممثلين في اللعبة المسرحية في إطار دائري مشكلا بذلك حلقة سينوغرافية، وقد استلهم الكاتب في مسرحيته خيال الظل والقراقوز والأدب الشعبي، وتعد مسرحية محمد دياب" ليالي الحصاد" سنة 1967 نموذجا تطبيقيا لتوظيف السامر الريفي، وفي هذا الصدد يقول جلال العشري: « غير أنه إذا كان محمود دياب قد استجاب لذلك التيار العام الذي بدأ يطالب بأشكال جديدة للمسرح، أشكال نابعة من فنوننا الشعبية المرتجلة ومن تقاليدنا المسرحية الفلكلورية، وهي الدعوة التي استجاب لها من قبل: يوسف إدريس، عندما قدم مسرحيته المثيرة" فرافير" بدعوى التعرف على ملامحنا المسرحية الأصيلة وإيجاد شخصيتنا المستقلة في المسرح، فثمّة فارق كبير بين الكاتبين يوسف إدريس ومحمود دياب، الأول تكلم عن السامر باعتباره الشكل المسرحي البدائي الأول الذي تبلور لدى الغالبية العظمى من جماهير شعبنا في الريف والقرى... أمّا محمود دياب، فمستفيد استفادة واضحة مما دعا إليه يوسف إدريس، مما أنجزه بالفعل، فقد استطاع في مسرحية" ليالي الحصاد" أن يتجه إلى التعبير الطبيعي المباشر، محافظا على السامر في شكله البدائي الأول... »[2]

وفي المغرب، نجد الاحتفالية التي كان ينظر لها عبد الكريم برشيد وكانت هذه النظرية تهدف إلى إرساء فلسفة للإنسان والكون والوجود، و ترى المسرح احتفالا ولقاءا جماهيريا بين

[1]. المرجع السابق.

[2] المرجع نفسه .

الممثلين والجمهور، و بالتالي تتمرد هذه النظرية عن الفضاءات المؤسساتية حيث ينقل العرض الاحتفإلى إلى فضاءات مفتوحة شعبية كالأسواق والساحات العمومية، ويثور المسرح الاحتفالي على قواعد المسرح الأرسطي مستفيدا من تقنيات التراث العربي القديم و تقنيات المسرح العالمي.

ومن أهم النصوص التطبيقية التي تمثل هذه النظرية مسرحية عبد الكريم برشيد" ابن الرومي في مدن الصفيح" التي وظف فيها خيال الظل والمسرح داخل المسرح وتركيب لوحات متنافرة متعددة الأحداث والأمكنة والأزمنة مع توظيف التراث الأدبي ومفارقاته الساخرة[1]...

وقد اتخذت مجموعة من الفرق المسرحية العربية طابعا احتفاليا مثل جماعة السرادق المصرية بزعامة صالح سعد التي أصدرت بيانها الأول سنة 1983م، وجماعة المسرح الحكواتي برئاسة الفنان اللبناني روجيه عساف، ومسرح الشوك وعلى رأسه دريد لحام وعمر حجو ووظيفته انتقادية توجيهية، ومن الأعمال التي شخصها هذا المسرح السوري مسرحية سعد الله ونوس" حفلة سمر من أجل 5 حزيران"، وفرقة الفوانيس الأردنية، وفرقة البحر الجزائرية التي أسسها قدور النعيمي التي اهتمت بالفرجة القديمة وتوظيف الحلقة والخروج إلى الفضاءات المفتوحة كالبحر، و فرقة المسرح الجديد بتونس.

وسعى سعد الله ونوس إلى تأسيس مسرح التسييس من خلال مسرحيته" مغامرة رأس المملوك جابر"، والمقصود بمسرح التسييس عند سعد الله ونوس أن مفهوم التسييس يتحدد" من زاويتين متكاملتين:

الأولى فكرية وتعني، أننا نطرح المشكلة السياسية من خلال قوانينها العميقة وعلاقاتها المترابطة والمتشابكة داخل بنية المجتمع الاقتصادية والسياسية، وأننا نحاول في الوقت نفسه استشفاف أفق تقدمي لحل هذه المشاكل. إذا، بالتسييس أردت أن أمضي خطوة أعمق في تعريف المسرح السياسي، إنه المسرح الذي يحمل مضمونا سياسيا تقدميا،ومن نافل القول: إن الطبقات الفعلية التي تحتاج إلى التسييس هي الطبقات الشعبية لأن الطبقة الحاكمة مسيسة، سواء كانت الحاكمة بمعنى السيطرة على أدوات السلطة أو الحاكمة بمعنى السيطرة

[1] المرجع السابق.

على وسائل الإنتاج الاقتصادي في البلد، إن الطبقات التي يتوجه إلـها مسرح التسييس هي الطبقات الشعبية التي تتواطأ عليها القوى الحاكمة كي تظل جاهلة وغير مسيسة. الطبقات التي يؤمل أن تكون ذات يوم بطلة الثورة والتغيير، من هنا كان التسييس محاولة لإضفاء خيار تقدمي على المسرح السياسي." ويضيف الباحث: أما **الزاوية الثانية** في مفهوم التسييس فهي تلك التي تهتم بالجانب الجمإلى، إن مسرحا يريد أن يكون سياسيا تقدميا يتجه إلى جمهور محدد في هذا المجتمع، جمهور نحن نعلم سلفا أن وعيه مستلب، وأن ذائقته مخربة، وأن وسائله التعبيرية تزيف، وأن ثقافته الشعبية تسلب ويعاد توظيفها في أعمال سلطوية تعيد إنتاج الاستلاب والتخلف. إن هذا المسرح الذي يواجه مثل هذا الجمهور لابد له من البحث عن أشكال اتصال جديدة ومبكرة لايوفرها دائما التراث الموجود في المسرح العالمي أو العربي، حتى ولوكان هذا المسرح يحمل مضمونا سياسيا تقدميا[1]". وسوف نكتفي بهذه الاتجاهات التنظيرية ونرجئ الأخرى إلى وقت آخر للحديث عن مسرح الارتجال عند علي الراعي، ومسرح النقد والشهادة عند محمد مسكين، ومسرح الثالث عند المسكيني الصغير، والمسرح الإسلامي كما يطرحه عماد خليل، ومسرح المرحلة عند الحوري الحسين.

2 . التأصيل التطبيقي للنظريات الدرامية العربية:

وقد ساهم كثير من المخرجين في تأصيل المسرح العربي عن طريق الإخراج والتإلف والتطبيق الميداني دون حاجة إلى إصدار كتابات نظرية كما فعل الطيب الصديقي الذي وظف كثيرا من الظواهر الاحتفإلية في مسرحياته العديدة ك" أبو حيان التوحيدي" و" ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب" و" مقامات بديع الزمان الهمذاني"... وألفرد فرج الذي سار على منوال المسرح الارتجإلى أو الكوميديا دي لارتي الإيطإلية كما عند بيراندللو في مسرحيته " جواز على ورقة طلاق" وممدوح عدوان" كيف تركت السيف"، و" ليل العبيد" ومحمود دياب في مسرحيته:" ليإلى الحصاد" دون أن ننسى تطبيقات عز الدين المدني وعبد القادر علولة وكاكي الجزائري وقاسم محمد في" بغداد الجد والهزل" و" مجالس التراث" ويوسف العاني في " المفتاح" دون أن ننسى صلاح القصب وريمون جبارة[2].

[1] المرجع السابق.

[2] المرجع نفسه.

تلكم هي نظرة موجزة عن إشكالية التأصيل في المسرح العربي الحديث والمعاصر في مواجهة التغريب والتجريب لتقنيات المسرح الأوربي بكل تياراته ومدارسه وتصوراته الإخراجية، وقد توصلنا إلى أن التأصيل المسرحي العربي تعامل مع التراث كمادة مضمونية وقالب شكلي وتنظيرات بيانية وتطبيقات تإلفية وسينوغرافية. [1]

3 . التطوير في المسرح الغربي: تطور المسرح الغربي بعد عصر النهضة، وانتقل إلى إيطإليا انجلترا وفرنسا وأصبحنا نتحدث عن أعلام كبار في مجال المسرح كشكسبير في انجلترا وموليير وراسين وكورناي في فرنسا وكولدوني في إيطإليا ولوبي دي فيكا في إسبانيا، وقد ظهرت كذلك مجموعة من المدارس المسرحية الغربية كالمدرسة الكلاسيكية والمدرسة الرومانسية والمدرسة الواقعية، والرمزية، والبرناسية، و الدادائية، والسريالية، والوجودية، ومسرح اللالمعقول، ومسرح القسوة، ومسرح الشارع، ومسرح العمال، والمسرح النفسي مع مورينو.....إلخ[2] .

هذا، وقد أفرز تطور المسرح الغربي وتشكل مدارسه ظهور فن الإخراج المسرحي في أواخر القرن التاسع عشر، فأصبحنا نتحدث عن مخرجين كبار من أمثال: الدوق ساكس مينينجن وبريخت وستانسالفسكي وجروتوفسكي و كولدون كريج.

4 . التأصيل التطبيقي للنظريات الدرامية العربية:

وقد ساهم كثير من المخرجين في تأصيل المسرح العربي عن طريق الإخراج والتأليف والتطبيق الميداني دون حاجة إلى إصدار كتابات نظرية كما فعل الطيب الصديقي الذي وظف كثيرا من الظواهر الاحتفإلية في مسرحياته العديدة ك" أبو حيان التوحيدي" و" ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب" و" مقامات بديع الزمان الهمذاني"... وألفرد فرج الذي سار على منوال المسرح الارتجالي أو الكوميديا دي لارتي الإيطالية كما عند بيراندللو في مسرحيته " جواز على ورقة طلاق" وممدوح عدوان" كيف تركت السيف"، و" ليل العبيد" ومحمود دياب في مسرحيته:" ليالي الحصاد" دون أن ننسى تطبيقات عز الدين المدني وعبد القادر علولة وكاكي الجزائري وقاسم محمد في" بغداد الجد والهزل" و" مجالس التراث"

[1] المرجع نفسه.

[2] جاسم محمد عباس الصميدعي، المسرح الغربي وأثره على المسرح العربي: أدب مقارن، ، المرحلة الرابعة، كلية الآداب– قسم اللغة العربية،2019 /2022.

ويوسف العاني في " المفتاح" دون أن ننسى صلاح القصب وريمون جبارة. تلكم هي نظرة موجزة عن إشكالية التأصيل في المسرح العربي الحديث والمعاصر في مواجهة التغريب والتجريب لتقنيات المسرح الأوربي بكل تياراته ومدارسه وتصوراته الإخراجية، وقد توصلنا إلى أن التأصيل المسرحي العربي تعامل مع التراث كمادة مضمونية وقالب شكلي وتنظيرات بيانية وتطبيقات تإلفية وسينوغرافية[1] .

المبحث الخامس: المقاربة السيميائية وعلاقتها باللغة

خلافات النقاد حول سيميولوجيا المسرح مرة أخرى تقودنا المنهجية السيميولوجية إلى نقطة الخلاف الأولي بين النقاد المسرحيين في تقديرهم بالاستحقاق المسرحي أهو النص المكتوب في الأدب المسرحي أم هو الأداء التمثيلي باعتباره ظاهرة مشهدية رؤيوية ؟

ومن ينحازون إلى أحقية الأداء التمثيلي بفن المسرح، منهم (أورتيج غاسيت) الذي يرى أن المسرح قبل أن يكون جنسا أدبيا هو جنس للرؤية، ويبالغ الإيطاليون في وصفهم لـ التمثيل والأدب المسرحي مقابل (المسرح واللا مسرح)، ويرون أن النص المسرحي المكتوب نص مستقل يؤدي مهمة محددة، قد لا يكون لها صلة بالتمثيل، ويري (أ. برسفيلد) أن المسرح ليس جنسا، بل هو ممارسة تمثيلية أدبيا، ويصل هؤلاء إلى أن الأعمال المسرحية ذات الطابع الأدبي المقروء ورقيا تستخدم منطوق المسرح مجازا بل ومنهم من لا يعترف بمسرحة المونودراما. [2]

ولأنّ الأداء المسرحي يبدأ من النص المسرحي، والنص المسرحي يسمي مسرحا مزود بعتبات النص وبالنص الموازي، والمؤلف بهما يتوجه إلى الممثل والمخرج بتوجيهاته المسرحية التي قد يتعاظم دورها – في المسرح التجريبي – حتى تصعد بالقارئ (المتلقي) إلى ما يسمي بـ حدود (التمثيل الافتراضي) الذي يحفز مخيلة المتلقي عبر النص المقروء ليشارك في العملية الإبداعية، ويتمم بخياله فراغات النص وذلك بإداركه لزمنية النص واستحضاره للفضاء المسرحي، ويري بمخيلته الفعل المسرحي، من خلال النص والنص الموازي

[1] جميل حمداوي المسرح العربي بين الاستنبات والتأصيل، منتدى الكتاب العربي 2017 WWW.ARABWORLDBOOKS.COM

[2]. دلال إسماعيل محمد، السيميولوجيا في الأدب المسرحي مسرحية (إرهاب) لصفاء فتحي أنموذجا تطبيقيا، مجلة كلية الآداب جامعة بورسعيد، العدد 18 / يوليو–2020، ص 169.

بإرشاداته التي تكسب النص الورقي وفواعل المسرحية ومفاعيلها معا،من خلال النص والنص الموازي بإرشاداته التي تكسب النص الورقي المقروء الخاصية الإخبارية، والخاصية الوصفية، والانسجام الترابطي عندما تتكامل في النص المسرحي، الورقي صناعة المعني بالعلامات اللغوية، والعلامات غير اللغوية معا فالأدب المسرحي ونصوصه الورقية هو البداية التأسيسية لفن مركب هو فن المسرح، ومن ثم فإن الأدب المسرحي هو مسرح بالضرورة، قالت(ت كوزان.Kowzan):« إن الصيغة الحوارية نفسها ليست ملمحا مميزاً للمسرح...، ولا لكون النص قد كتب ليمثل... فهناك أعمال درامية بلا حوار (فصل بالكلمات لبيكيت) وهناك أعمال لم تكتب مباشرة كي تمثل، إلا أنها عرضت بنجاح بالحوار علي خشبة المسرح (خمس ساعات مع ماريو) لـ دليبس....»[1]

وعربيا كتب توفيق الحكيم مسرحياته الذهنية للقراءة أولا، ولما تطور فن الإخراج نجحت مسرحياته علي خشبة المسرح، وهناك أعمال دون حكاية، وتكتفي بإثارة التوتر مثل (الدرس) ليونسكو...، وغيرها من الأعمال الحداثية التي تكتفي بإثارة المشاعر والأحاسيس بعيدا المسرحية الكلاسيكية. [2]

نعم بدأ فن المسرح من المعابد المصرية القديمة والأخرى الإغريقية بالأداء قبل النص، لكن تاريخ المسرح عرف من خلال النص المسرحي، فقد عرفنا المسرح الإغريقي من خلال النص دون الأداء، وبدايات التطور لفن المسرح بدأت من النص قبل الأداء، والسنما بنص مسرحية (كورني)(السيد) تلك التي أثارت الجدل بنصها عندما تجاوز (كورني) تنظيرات (أرسطو)، ولم يلتزم بقانون الوحدات الثلاث !، ثم احتكموا لأداء المسرحي الذي انتصر للنص.

ب . الخلاف الآخر حول جدوى المنهجية السيميولوجية في تحليل الأدب المسرحي وتحليل الأداء المسرحي، فالبعض يرون أن التحليل السيميولوجي ينبغي أن يكون خاصا بالأداء المسرحي لوجود السينوغرافيا والفضاء المسرحي بديكوراته، والإضاءة والملابس والممثل بالصوت... وطريقة الإلقاء، ويعدّ المنهج السيميولوجي بشكل عام الأفضل في ذلك، ولكن هذا لا يمنع أن المنهج السيميولوجي مهم لنقد وتحليل الأددب المسرحي؛ لأنّ

[1]. ينظر المرجع السابق، ص 170.

[2] . ينظر المرجع نفسه، ص 170.

النص المسرحي الورقي لن يكتمل فهمه إلاّ بتقدير مكوناته السيميائية وهي كثيرة (عتبات النص. ..، النص الموازي. ..، التيبوجرافيا...).[1]

إن منهجية سيميولوجيا ما بعد البنيوية هي الأنسب لتحليل النص المسرحي الورقي أكثر من مناسبتها لتحليل الأداء التمثيلي المسرحي، لأن منهجية سيميولوجيا ما بعد البنيوية بتحليلها لمعيارية البنية اللغوية، والبنية غير اللغوية (السيميائية) ومستجدات تقديراتها للأبعاد الاجتماعية، والأنساق الثقافية المضمرة مجالها في تحليل النص المسرحي المكتوب أكثر إيجابية من مجالها مع الأداء التمثيلي، لقد استدركت منهجية سيميولوجيا ما بعد البنيوية الانغلاق التحليلي الداخلي للنص المسرحي، وأزالت القطعية المعرفية بين الأدب وعلوم الإناسة، لأنها انفتحت علي الأبعاد الحضارية والنفسية و الثقافية والاجتماعية.[2]

وأهمية المنهجية السيميولوجية ال – ما بعد بنيوية تتمثل – أيضا لمثلث الإبداع (مؤلف – نص – متلقي) وأعادت المتلقي الإيجابي ليشارك في الإبداع، وذلك بترقية فكره ومخيلته عبر سيميائيات النص والنص المصاحب لإعمال مخيلته في استكمال بناءات النص المسرحي وفضاءاته بتصور خاص، وبمساعدة سيميائيات النص، وإرشادات المؤلف في النص المصاحب / الديداسكاليا يستكمل المتلقي خاصية الفهم وقدرة التأويل للنص المسرحي المكتوب بل وقدرته على ما يمكن تسميته بالتمثيل الافتراضي عبر مخيلته.

[1]. ينظر المرجع نفسه، ص 170.

[2]. ينظر المرجع السابق، ص 171.

الفصل الثاني

الجانب التطبيقي

المبحث الأول: السيرة والعمل المسرحي

. نبذة عن صامويل بيكيت

. ملخص المسرحية

. خصائص مسرحية في انتظار غودو

المبحث الثاني: تجليات السيمياء

أ . سيميائية العنوان

ب . سيميائية اللغة

ت . سيميائية اللباس

ث . سيميائية الإكسسوارات

ج . الزمان والمكان

ح . سيميائية الحركة (الإيماءات الرأس إشارات اليد، قفوف الشعر احمرار الوجه)

خ . سيميائية الإضاءة

د . سيميائية الديكور

ر . سيميائية الأصوات المنطوقة و غير المنطوقة

ز . المكياج

المبحث الأول: السيرة والعمل المسرحي

تمهيد:

المسرح في نظر عز الدين جلاوجي " في حقيقته فضاء فارغ، وما إن نضع فيه شيئا في حالة استعمال مسرحي حتى يصير دال الفضاء ممتلئا، وحتى يصير ذلك الشيء علامة دالة [1] "مما يمكن للتعبير الفضائي واختيار ترتيب عناصر الديكور أن تكشف عن عدد ضخم من المعلومات ليس حول نضرة المجتمع فقط بل حول كل أنواع الاهتمامات الاجتماعية و السياسية الاقتصادية" [2].

يتميز الإنسان بقدرته على التفكير والخلق والإبداع، يتواصل مع غيره بأسإلبب شتى، تكون مباشرة أو غير مباشرة تحتوي على تصاريح ومضامين تعكسها السلوكات والحركات والأماكن والانعكاسات؛ هي في حقيقتها عبارة عن إشارات وأيقونات ورموز، للفن المسرحي "دينامية تشمل المشاركين في أي حدث مسرحي سواء أولئك الذين يؤدون هذا الحدث أو أولئك الذين يتلقونه جماعيا أو فرديا كل منهم بطريقته باعتبارهم جميعا مشاهدون فعالون ومنتجون , ومن بين العناصر التي تؤكد خصوصية المسرح الدراماتورجيا"[3].

نبذة عن حياته وأعماله:

ولد صمويل باركلى بيكيت في 13 أبريل 1906 بدبلن في أيرلندا لأبوين من البروتستانت وهو الابن الثاني لهما،كان من صغره متفوقاً في دراسته ومهتماً بالرياضة خاصة لعبة الكريكيت وكان يهوى مشاهدة الأفلام الأمريكية الصامتة: أفلام شارلي شابلن و بوستر كيتون وكان أثر هذه السينما الصامتة كبيراً على أدبه فيما بعد، في عام 1923 التحق بيكيت بكلية ترينيتى بدبلن.

---

[1]. عز الدين جلاوجي: المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، ص 198.

[2]. مارقن كارلسن :سيميائيات البنايات المسرحية، ت عبد الله مالكي، مجلة علامات مجلة ثقافية العدد16 ، 2001، ص 125

[3]. بوعتو خيرة سيد أحمد, الدراماتورجيا وتقنيات الأخراج المسرحي , درجة دكتوراه , كلية الآداب قسم الفنون , جامعة وهران احمد بن بلة , الجزائر , 2017 , ص 1.

وتخصص في الآداب الفرنسية والإيطإلية وحصل على الليسانس فيهما عام1927 ، من "جامعة ترينيتى".

ـ حظي أول عمل أدبي له وهو "مالوى" إعجاب النقاد الفرنسيين على الرغم من عدم تحقيقه الكثير من المبيعات.

ـ كما حققت مسرحيته "فى انتظار جودو" حققت نجاحًا سريعًا وأعجب بها النقاد.

ـ كتب باللغتين الفرنسية والإنجليزية لكن أغلب أعماله كتبت باللغة الفرنسية في الفترة بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية حتى الستينيات من القرن الماضي.

ـ له عدد كبير من الأعمال منها: "إلوثيرا، فى انتظار جودو، نهاية اللعبة، وغيرها.

ـ حصل على جائزة نوبل فى عام 1969.

ـ رفض بيكيت استلام الجائزة بنفسه متجنبا بذلك إلقاء خطاب على الملأ عند استلام الجائزة.

ـ لا يعتبر شخصا منعزلا فقد كان يلتقى العديد من الفنانين والأدباء والعلماء والمعجبين بأعماله ليتناولوا الحديث عن أعماله[1].

كان بيكيت كاتباً مسرحياً، لكن له مؤلفات نقدية وروائية وقصصية وشعرية وعدداً من الأعمال الدرامية للسينما والتلفزيون والإذاعة إضافة إلى بعض النصوص القصيرة التي يصعب تصنيفها حسب المعايير التقليدية للأجناس الأدبية.

ارتبط اسم بيكيت بتيار العبث L'absurde وعدَّ في رواده. والعبثية لديه تعبير متكامل عن القناعة بمأساوية الحياة إذ يتكرر كل شيء ويبدو الموت خلاصاً، وإذ تتوه الشخصيات التي فقدت صلاتها بالمجتمع بحثاً عن ملجأ بعد أن فقدت القدرة على التواصل مع الآخرين.

[1]. أحمد منصور،صمويل بيكيت حصل على نوبل ورفض استلامها بنفسه.. اعرفه فى 12 معلومة،اليوم السابع، https://www.youm7.com/story/2021/12/22 الاطلاع 2024/06/12.

ملخص المسرحية:

الفصل الأول:

تُفتَتَح المسرحية على مشهد خارجي لشخصين رَثَّي الهَيئَة، الفلسفي فلاديمير وإستراجون المرهق، الذي لا يمكنه خلع حذائه من قدميه المؤلمتين في الوقت الحإلى، وأخيراً يغمغم، «لا مجال لفعل شيء». يستغرق فلاديمير في التفكير بشكل متعالٍ، بينما يتذكر إستراجون بشكل غامض أنه تعرض للضرب في الليلة السابقة. أخيرًا، يُخرجُ حذاءه، بينما يتجول قرينهَ ويتشاجر بلا فائدة،عندما يقرر إستراجون فجأة المغادرة، يُذَكرهُ فلاديمير، بأنه يجب عليهم البقاء وانتظار شخص غير محدد يسمى غودو، وهو جزء من الحوار الذي يتكرر كثيرًا، لسوء الحظ، لا يمكن للقرينين أن يتفقا على المكان والزمان المتوقع أن يلتقيا به بجودو.

إنهم يعرفون فقط أن عليهم الانتظار عند الشجرة، وهناك بالفعل شجرة مُجردةٌ من الأوراق قريبة منهم، في النهاية يغفو إستراجون ويُوقظُهُ فلاديمير ولكنه بعد ذلك، يوقفه قبل أن يتمكن من مشاركة أحلامه «نشاط آخر متجددٌ بين الرجلين». يريد إستراجون سماع نكتة قديمة، لا يستطيع فلاديمير إنهاءها دون الذهاب للتبول، حيث أنه في كل مرة يبدأ في الضحك، يتفاقم لديه مرض الكلى بشكل حاد.

عند عودة فلاديمير، يقترح إستراجون المرهق على نحو متزايد، أن يشنقا نفسيهما لكنهما يتخليان عن الفكرة عندما يبدو التخطيط والتنفيذ غير ناجحين، ثم يفكران بالمكافآت المحتملة للاستمرار في انتظارهم لجودو، لكن لا يمكنهم التوصل إلى استنتاجات قاطعة. عندما يُفصحُ إستراجون عن جوعه، يوفر فلاديمير جزرة «من بين مجموعة من اللفت»، يقضمها إستراجون على نحو مهمل، ويكرر بصوت عالٍ ضجره.

(ضجة رهيبة)، دَلَّت على قُرب دخول لاكي، وهو عبدٌ أخرس مثقل بالأمتعة مربوط بحبل حول رقبته، وبوزو، سيده المتغطرس والمتعصب، الذي يحمل الطرف الآخر ويتوقف للراحة الآن. يُعلنُ بوزو أوامر تعسفية لـ لاكي، والتي يتبعها دائمًا بشكل تام، بينما يتصرف بتهذيب متشدد تجاه الاثنين الآخرين. يستمتع بوزو بوجبة خفيفة من

الدجاج والنبيذ، قبل سكب العظام على الأرض، التي يجمعها أستراجون بسعادة، بعد أن كان في حالة صمت مذهل منذ وصول بوزو ولوكي، يصرخ فلاديمير أخيرًا بالانتقادات في وجه بوزو بسبب سوء معاملته لـ لوكي. يتجاهل بوزو هذا ويشرح نيته ببيع لاكي، الذي يبدأ في البكاء.

يشفق إستراجون على لاكي ويحاول أن يمسح دموعه ولكن، بينما يقترب منه، يركله لاكي بعنف في ساقه. بعد ذلك، يرجع ببوزو الحنين إلى الماضي ولكن بشكل مبهم حول علاقته مع لاكي على مر السنين، قبل عرض فلاديمير وإستراجون تعويضات على صحبتهما. يبدأ إستراجون بطلب للحصول على المال. حينما يقترح بوزو أنه يمكن للاكي بدلًا من ذلك، «الرقص» و«التفكير» لأجل تسليتهما. تكون رقصة لاكي «الشبكة»، غير متقنة وملخبطة. ويكون «تفكير» لاكي مونولوجًا طويلًا ومفككًا، إنها المرة الأولى والوحيدة التي يتحدث فيها لاكي. يبدأ المونولوج متماسكًا نسبيًا وكمحاضرات أكاديمية عن الإلهيات، لكنه سرعان ما يتحول ويذوب في الإسهاب على غفلة، يتصاعد من حيث الحجم والسرعة، ما يؤلم الآخرين، حتى يسحب فلاديمير أخيراً قبعة لاكي، ويوقفه في منتصف الجملة.

بعد ذلك يقوم بوزو بحزم أمتعة لاكي، ويغادرون على عجل. يكون فلاديمير وإستراجون وحدهما مرة أخرى، يفكران فيما إذا كانا قد التقيا بوزو ولاكي من قبل، ثم يصل صبي يزعم أنه رسول أرسله غودو ليخبر الرفيقين أنه لن يأتي في ذلك المساء «ولكن بالتأكيد غدًا»، في أثناء استجواب فلاديمير للصبي، يسأل عما إذا كان قد جاء في إلىوم السابق، ما يجعل من الواضح أن الرجلين كانا ينتظران لفترة طويلة ومن المرجح أن يستمرا في الانتظار، بعد أن يغادر الصبي، يظهر القمر، ويوافق الرجلان شفهياً على المغادرة والعثور على مأوى ليلاً، لكنهما يقفان فقط دون تحرك.

الفصل الثاني:

يحين الوقت مرة أخرى ويبدأ فلاديمير في غناء أغنية عودية قصيرة حول وفاة كلب، ولكن ينسى كلمات الأغنية مرتين وهو يغني، مرة أخرى يدعي إستراجون أنه تعرض

للضرب الليلة الماضية، بالرغم من عدم وجود أي إصابة واضحة. يعلق فلاديمير على أن الشجرة الخإلة من الأوراق سابقًا لديها الآن أوراق ويحاول تأكيد ذكرياته بالأمس ضد ذاكرة إستراجون الملتبسة للغاية والتي لا يمكن الاعتماد عليها.

ثم يعرض فلاديمير منتصراً دليلاً على أحداث إلىوم السابق من خلال إظهار إستراجون للجرح جراء ركل لاكي. يلاحظان قدما إستراجون العاريتين، ويكتشفان أيضًا أحذية مهملة سابقًا في مكان قريب، والذي يصر إستراجون على أنها ليست له، على الرغم من أنها تناسب قدمه تمامًا.

مع عدم وجود الجزر، يرفض فلاديمير عرض إستراجون من اللفت أو الفجل، يغني لإستراجون بعدها من أجل النوم مع تهويدة قبل أن يلاحظ مزيدًا من الأدلة ليتأكد ذكرياته، قبعة لاكي لا تزال على الأرض، يؤدي هذا إلى إيقاظ إستراجون وإشراكه في مشهد مبادلة القبعة المُتَوَتّر، ينتظر الاثنان غودو مرة أخرى، في أثناء إلهاء أنفسهما عن طريق تقليدهما الهزلي لبوزو ولاكي، إطلاق إهانات على بعضهما البعض ومن ثم الإكمال، ومحاولة بعض من روتينيات اللياقة البدنية والتي سرعان ما تفشل فشلًا ذريعًا وتنتهي بسرعة.

فجأة، يظهر بوزو ولاكي مرة أخرى، ولكن يكون الحبل أقصر بكثير مما كان عليه خلال زيارتهما الأخيرة ويقود لاكي بوزو حينها، بدلاً من أن يسيطر عليه. بمجرد وصولهما، يتعثر بوزو فوق لاكي ويقعا معاً في كومةٍ ساكنين بلا حراك، يرى إستراجون فرصة مناسبة للانتقام من لاكي لركله في وقت سابق. تتم مناقشة هذه القضية لفترة طويلة حتى يصدم بوزو القرينين بالكشف عن أنه ضعيف البصر وأن لاكي أصبح الآن أبكم.

يزعم بوزو أيضًا أنه فقد كل إحساس بالوقت، ويؤكد للآخرين أنه لا يمكنه أن يتذكر أنه قابلهم من قبل، لكنه لا يتوقع أيضًا تذكر أحداث إلىوم في الغد. يبدو أن غطرسته القيادية من الأمس قد حل محلها التواضع والفطنة. تكون كلمات فراقه التي يتوسع فيها فلاديمير لاحقًا كلمات يأس مطلق، ينصرف لاكي وبوزو في غضون ذلك، يغط إستراجون مرة أخرى في النوم.

بمفرده، يواجه فلاديمير «على ما يبدو» نفس الصبي في الأمس، على الرغم من أن فلاديمير يتساءل عما إذا كان شقيق الصبي الآخر، هذه المرة يبدأ فلاديمير في الإدراك بوعي الرسالة الطبيعة لتجاربه حتى أنه يتنبأ بالضبط بما سيقوله الصبي، والذي يتضمن نفس الكلام عن أن غودو لن يصل إلىوم ولكن بالتأكيد غدًا. يبدو أن فلاديمير يصل إلى لحظة من الإلهام قبل أن يطارد الصبي بعيداً بغضب، مطالباً بالاعتراف به في المرة القادمة التي يلتقيان فيها، يستيقظ إستراجون ويسحب حذاءه مرة أخرى،يفكر هو وفلاديمير في تعليق أنفسهما مرة أخرى، ولكن عندما يختبران قوة حزام إستراجون «على أمل استخدامه كعقدة حبل المشنقة»، ينقطع ويسقط بنطال إستراجون، ويقرران إحضار قطعة حبل أكثر ملاءمة في إلىوم التإلى، وإذا فشل غودو في الوصول، سينفذان الانتحار أخيرًا مرة أخرى، يقرران الانصراف في الليل، ولكن مرة أخرى، لا يتحركان.

المبحث الثاني :تجليات السيمياء

أ . العنوان:

يعد العنوان عتبة نصية غاية في الأهمية و مطلباً أساسياً لا يستقيم دونه بناء النص العام, إذ يعتبر العنوان "بمثابة الرأس داخل الجسد والأساس الذي يبنى عليه غير أنه إما أن يكون طويلاً يساعد في توضيح المضمون الذي يتلوه, وإما قصيراً وحين إذن فإنه لابد من قرائن فوق لغوية توحي بما يبتغيه [1]فالعنوان يعتبر أداة إجرائية للولوج إلى أي نص "فيعد العنوان نظاما سيميائيا ذا أبعاد دلإلية وأخرى رمزية يتتبع دلالته, ومحاولة فك الشفرة الرامزة [2]

يقول بسام قطوس في هذا الصدد:"يعدَ العنوان نظاما سيميائيا ذا أبعاد دلإلية وأخرى رمزية، تغري الباحث من أن العنوان قد حظي بكثير من الاهتمام، لدى النقاد الغربيين من أمثال جيرار جنيت وترجم بعتبات1987م، وسيميائية العنوان تتبع من كونه يجسد أعلى اقتصاد لغوي ممكن ليفرض أعلى فعإلية تلقى ممكنا مما يدفع إلى استثمار منجزات التأويل."[3]

إن خصوصية وطابع الانتظار في هذه المسرحية في انتظار غودو، وهذه هي قمة مأساة الإنسان وهو ضعيف في مواجهة وتحديد مصيره بسبب الخيبة وفقدان الأمل ونتيجة الشكوك في إمكانية تحقيق الأماني في ظل وجود الأشرار وقسوة الحياة بسبب الحروب واحتراق الأخضر والبابس أو بسبب الأزمات السياسية والاقتصادية وارتفاع نسبة البطالة أو بسبب الاضطهاد بسبب اللون والعرق أو بسبب الصراعات علي المعتقدات الدينية والاجتماعية، عندما يشعر الإنسان بالسأم والعجز ينخر كيانه يلتجئ إلى الوهم،وفي المسرحية تجد الإنسان رغم كل السخف يتشوق إلى العلاقات المثإلية مع ذاته ومع الوجود، فلاديمير واستراجون ينتظران والخوف والشك صفة مكتسبة في

---

[1]. ضياء غني لفتة وعواض كاظم لفته, سردية النص الأدبي, الأردن, دار الحامد, 2011 ص110

[2]. بسام قطوس, سيمياء العنوان, عمال, مكتبة الإسكندرية,2001, ص33

[3]. بسام موسى قطوس سيمياء العنوان قسم اللغة العربية وآدابها جامعة اليرموك اربد–أردن ص33

حياتهما، متى الخلاص والحيرة والقلق ربما تكون النتيجة هي الجنون،استراجون أحلامه مجرد كوابيس أو قد يدفعهما العجز إلى الانتحار فهما يتشاجران ويتصالحان[1].

وللعنوان غاية في إغراء المتلقي ولفت انتباهه "في انتظار غودو " هو العنوان الذي اتخذه صامويل بيكيت لمسرحيته، حيث أن الانتظار من عمل الإنسان المعتاد في حياته فكل شخص ينتظر شيئا معيّنا حتى ينال غايته من انتظاره ذاك، ولكن أن يصبح الانتظار في حد ذاته انتظارا لشيء قد يتحقّق أولا يتحقّق فهنا تكمن المفارقة، أن تصير حياة الإنسان مرتبطة بشيء غيبي محسوس كان أو مادي فإنه في الحقيقة درب من اللا معقول ماذا ننتظر ؟ وهل ننتظر لننتظر فقط ؟، يزيد الغموض وتكثر الأفكار ولكن الحقيقة واضحة، فرار من واقع أو تعلّق بأمل فالشيء المنتظر قد يكون ذا قيمة بالغة تستحق الانتظار فعلا، كأن ينتظر الإنسان السعادة وهذا ما قد يمثله غودو أو الأمل في تغيير الواقع من السيئ إلى الحسن، أو ربما انتظار لوجود فراغ ليس له ما يسده انتظار عبثي لا قيمة له وربما يكون انتظار الخلاص أي الموت حتى يريح الناس من صراعات وخيبات النفس والمظالم.

استراجون: هيا نذهب

فلاديمير: لانستطيع

استراجون: لماذا؟

فلاديمير: لأننا ننتظر غودو

أو ننتظر الإله (الجيد) الذي يمثل خلاص البشرية من كل فضائعها، تحت مظلة الخلاص أو النجاة يمكن أن نضعَ عدّة تحديدات لتلك الفكرة، من تلك المسميات مثلا الله، كما يمكن أنْ نضع احتمالا لما يسميه البعضُ الغاية أو الجدوى، وكلّها احتمالات دلالية تندرج تحت فكرة الخلاص لكنّ الأكيد أن غودو هذا لا يأتي مهما طال الانتظار وظلّ هكذا حتى نهاية الفصل الأخي...[2].

يبقى الإنسان مرتبطا بذلك العنوان المتكرر " في انتظار غودو " هذا الانتظار التشاركي بين النص والقارئ أو المتلقي والعارض أو المتلقي بأفكاره المتفردة كلّ على

[1]. عصمان فارس، فوبيا الانتظار في مسرحية في انتظار غودو، الحوار المتمدن، العدد 2738، 2009/05/14.

[2]. مظاهر اللاجامي مازلنا في انتظار غودو، الوسيط يومية سياسية مستقلة،الدمام، العدد 1973، 2008

حدة تتوزع أفقيا وعمودا لتجعل المتلقي مساهما في المسرحية متعلقا بها بشغف في سيماتها المتكررة المبتكرة.

ب . اللغة:

لعلّ البعدَ الأبرز في المسرحية هو البعد اللغويّ، حيث نجد لغة خإلة من المشاعر مفرّغة دلالاتها من الأحاسيس، لتترك أثرا في ذهن المتلقيّ، وإحساسا مرافقا في عمليّة القراءة، بأن الحياة مجرّد أحداث ووقائع لا تنبئ إلا بالخواء ومرحلة الصفر، فبيكيت يستخدم في مسرحيتهِ لغة مختزلة جدا، عادية، خإلة من التكثيف الصوريّ والمجازيّ، إلا أن تلك اللغة قلقة، متشظيَة، عبثيّة، مُحايدة تصل لحدود العدم، تتساوى حين تتناول ثيمة الخلاص (غودو، أو الحذاء، أو لاكي، أو الموت، أو الانتحار، أو الحزن والبكاء)، مما يجعل الكلمات والحوارات مفرغة من الحالة الشعوريّة لترسم من خلال فراغها حالة شعورية تشير لثيمة العبث واللا جدوى والإحساس بالموت أو مرحلة العدم.[1]

ت . اللّباس والأزياء:

اللباس في المسرحية وكذلك المكياج المسرحي يعدّ وسيلة تصل بين عناصر العرض الحية وعناصره من الجماد فالملابس المسرحية في خزينة الملابس لا تعدو أن تكون جمادا لا روح له ,لكنها ما أن تعتلي جسد الممثل حتى تصبح جزءاً حياً من شخصيته" فهي تساهم مساهمة حيوية في العرض المسرحي وتلعب دورا أساسيا فيه, حيث تسهم في تكوين الصورة على الخشبة, وفي التعبير عن أبعاد الشخصية المتجسدة, كما إنها تعبر عن الفترة الزمانية والمكانية التي تقع فيها الأحداث, وحتى إنها تحدد الفترة العمرية للشخصيات[2].

[1]. مظاهر اللاجامي، ما زلنا في انتظار غودو، الوسيط يومية سياسية مستقلة، الدمام، العدد 1973، 2008/01/30.

[2]. ينظر فريده بو الميس وغنيه سماح, الدراما المسرحية من النص إلى العرض في المجموعة القصصية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع للطاهر وطار, شهادة ماستر, الجزائر جامعة محمد الديق بن يحيى– جيجل كلية الآداب واللغات الأجنبية, قسم اللغة والأدب العربي, 2020

ملابس الشخصيات يمكن أن يكون وراءها كثير من الدلالات والمعطيات التي تساهم في تقريب الصورة العامة في نظر المتلقي، فهي توحي بمظهر مشردين انقطعت بهما السبل في الحياة، فقر يعكس فترة الحرب وما بعدها، فالحذاء الأسود المتهرئ تغطيه كثرة الأتربة لكثرة المسير والانغماس في البحث فيظل هذا الفقر والبؤس الذي يتجلى في لباسهما من الحذاء الأسود الممزق مرورا بالبذلة والسراويل الرثة الرّمادية التي تشبه كثيرا لباس البهلواني الذي يضفي الفرحة إلى نفوس جمهوره ويبث فيهم حب اللهو والتعلق بالحياة، إلا أن هذه البذلة تمثل عبث الحياة بالإنسان كون نفسه المتعبة هي مسرحه المأساوي تشبه رماد الحروب الذي ساد أوربا وسواد الحياة خصوصا القبعة السوداء التي يعتمرانها مثلت مدى قتامة الحياة وسوداوية الأيام المديدة التي عانتها البشرية، تعدّ قيدا للأفكار والتحرّر ما أن ينزعا حتى تتوالى فيها الحكمة وتتصارع الهلوسات الفكرية المفعمة بكلام ممزوج باللامعنى، وما أن يعتمرها يسكت الصخب وترجع القيود للأفكار ويسود الصمت،كما في سماتها فصل الشتاء البارد الممزوج بآلام الجوع والعوز لباس خشن لا يغني من لسعات البرد وظلمة الليإلى، وكذا تبيّن بإسهاب مدى الألم الذي تعرض له الإنسان، ما يجعله متوترا، تتجلّى سيمات التوتر في اللعب بالقبعة والحذاء والتصرفات الغريبة التي يفعلها(استراجون) في عبثية لاجدوى منها.

فلادمير: أشعر أحيانا أنها مع هذا آتية، عندها أحس بأنني غريب(ينزع قبعته، ينظر داخلها... يمرّر يده فيها يهزها، يعيدها إلى رأسه) يبحث عن الكلمات المناسبة مرعوبا(مفخما) ينزع من جديد قبعته ينظر في داخلها، يضحك !،(يخبطها بكفه) كأنما كي يسقط منها شيئا، ينظر داخلها من جديد، يعيدها إلى رأس، لا جدوى! (استرجون بعد جهد مضن يتمكّن من نزع حذائه،ينظر داخله، يمرر يد في الداخل،يديره، يهزه،ينظر إذا كان قد

و من شيء على الأرض، لا يجد شيئا، يمرر يده من جديد في الداخل،لا يجد شيئا، يمرر يد من جديد في حذائه، عيناه زائغتان) [1]

كما أصبح التعزيز المنهجي للملابس الغير متطابقة والهويات النازحة للشخصيات واضحه بشكل أكثر وذلك بسبب إصرار بيكيت الساخر على قبعات الرامي , بحيث تعتبر هذه القبعات علامة على القوة والسلطة من أجل إبعاد أي ممارسة مقصوده ,وعاده تدل هذه القبعات على النبل والنجاح الاجتماعي, كما ظهرت الرمزية بالمسرحية في حقيقة أنهم يقفون مزدوج سلبي وساخر من الصعإلبك الذين تكشفهم. [2]

ث . سيميائية الإكسسوارات:

إن الملحقات (القطع الاكسسوارية) في العرض المسرحي متنوعة وعديدة، غير أننا يمكن أن نرصد كل الأنواع ونقسمها إلى أربعة أقسام كما يشير إلى ذلك الكسندر دين.[3]

1- ملحقات المنظر (مقاعد، منضدة، سجاجيد... إلخ) كمفروشات توضع على أرضية المسرح، ساعات معلقة على الجدارية، لوحات منظرية.

2- ملحقات إلبد (خطابات ورسائل، بنادق، صحون طعام، أقلام، سيوف، خناجر، مناديل، عصي، وأدوات أخرى يمكن أن يستعملها الممثل مباشرة على خشبة المسرح).

3- ملحقات الزينة (وتمثل لوحات زيتية، مزهرية، ستائر... إلخ) من الأدوات والقطع التي يمكن أن تستخدم لأغراض الزينة سواء من خلال تعليقها على الجدارية أو وضعها على الموائد والأرضيات.

4- ملحقات مؤثرات (وتشمل الثلج الخفيف، زجاج يتكسر، أو ثريات أو قناديل أو فوانيس) لا تدخل ضمن الإضاءة ويمكننا كذلك تقسيم تلك الملحقات إلى أنواع أخرى كملحقات الزي (كالقلادة، والمحبس، والاقراط، والحقائب إلبدوية التي قد تندرج تحت عنوان ملحقات إلبد

---

[1]. صمويل بيكيت في انتظار غودو ترجمة: وول شاوول، منشورات الجمل،بيروت لبنان، ط1، 2009، ص 42.

[2]. نانسي كايزن، تقنيات دراماتورجيا الإخراج ؛مقارنة بين مسرحيتي صموئيل بيكيت (في انتظار غودو)ومسرحية (ميت مات للزيدي)، الحوار المتمدن، العدد 7744، 2023/09/24.

[3] فلاح كاظم حسين، الوظيفة الجمالية للملحقات المسرحية (الأكسسوار) في العرض المسرحي العراقي، لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، ج3/ العدد 32، 2019.

حيث يستخدمها الممثل بيده) وملحقات الماكياج كالباروكات واللحى المستعارة، وكذلك الأقنعة بكل أنواعها... إلخ. وملحقات الإضاءة مثل (التورج) والمصابيح المنضدية والكرات الفسفورية... إلخ.[1]

من حيث الأكسسوارات نلحظ المنظر المسرحي، وهو عبارة عن طريق مقفر خال من الحياة أمام شجرة شبه ميتة عدا ورقات معدودة في بعض الأغصان، يتجسد المشهد الذي يدل على العزلة والبعد،يزيد في جمالية المشهد ويشدّ المتابع للإحساس بعمق المسرحية وطابعها التراجيدي الممزوج بالكوميديا العبثية، إضافة إلى الكرسي الذي يستعمله المتعجرف(بوزو) ويمثل الطبقة الآرسطية المتحكمة أو(النظام) والذي يعيش أصحابه في رفاه على حسب الفقراء يمسك بأعناقهم كما هو الحال مع (لاكي)باستعمال حبل يلفه على رقبة العبد المذعن المنقاد بغير حول ولا قوّة، هذا الحبل الذي يعدّ مشكلة مُؤرّقة للجمهور يحاول تلخيص (لاكي) منه فلا يمكن لعاقل أنْ يتقبّل فكرة القيد في رقبة إنسان،لكن العبث الحقيقي الذي يصدم الجمهور هو رغبة (لاكي) في أن يبقى عبدا لـ (بوزو) (أو سلطة النظام) بل ويترجّاه من أجل ألاّ يتخلى عنه،رغم وقع السياط في جسده الذي استعان به الممثل لتأدية دور الرجل القاسي،ويبقى (لاكي) يحمل حقائب ضخمة ممتلئة كدليل على كثرة السفر والتنقل حتى تواجد الأربعة في محطة الانتظار تلك، إضافة لرمزية الحذاء الذي يوضع في رقبة الممثل رغم أنّ الحذاء ينتعل في القدمين لكن الألم جعل استراجون يسترجع العذاب،"يستغرق فلاديمير في التفكير بشكل متعالٍ، بينما يتذكر استراجون،وفي حالة تشبه الهذيان أنه تعرض

[1]. المصدر السابق.

للضرب في الليلة السابقة. أخيرا، يُخرجُ حذاءه، بينما يتجول قرينهَ ويتشاجر بلا فائدة،حتى الطعام يستحضره (بيكيت) بطريقته ويستعين به في حوار عبثي تبدو تجليات دلالاته على الحرمان من ضرورات الحياة،إلاّ ماندر من طعام؛ مع عدم وجود الجزر يرفض فلاديمير عرض إستراجون من اللفت أو الفجل، يغني لإستراجون بعدها من أجل النوم مع تهويدة قبل أن يلاحظ مزيدًا من الأدلة ليتأكد ذكرياته ،ويا لسوء التقدير والحظ والتوافق إذ لا يمكن للقرينين أن يتفقا على الزمان، والمكان المتوقع أن يلتقيا فيه بـ"غودو.[1]

فلاديمير: كان لا بد أن تكون شاعراً.

استراجون: لقد كنت شاعراً(يشير إلى أسماله) أليس هذا واضحاً ؟ (صمت) ،حيث تعتبر الأسمال جزءا من الإشارات التي يوظفها الممثل للتعبير عن رفضه للفلسفة الدينية وما نجر عنها من حروب وصرف الجمهور لإعادة التفكير في المسلّمات القبلية لأنّ فلسفة بيكيت وجودية تؤمن أن الحياة مبنية على التناقض والعبث.

ج . الزمان والمكان:

المسرحية مجردة وخالية من الإشارة الجغرافية المعروفة حتى يمكن للمرء أن يغرى لأن يقرأها كنوع من المكان النمطي الذي يمكن أن يحل في أي مكان وزمان.

الزمان في هذه المسرحية كان محدوداً عبارة عن يومين ينتظرون في "جودو" الذي لم ولن يأت, علما أن المسرحية في طريقة إخراجها توحي بأن الزمن ليل لكن في عرض الأحداث وتفاصيلها يتبين أنها في النهار، كما أنّ طبيعة سيرورة المسرحية تنتقل بالمشاهد من الزمن الماضي إلى المستقبل، عن طريق وظيفة الاستشراف بقدوم جودو، ووظيفة الاسترجاع واستذكار حوادث ماضية ,وهذا ما قام به" جودو" من خلال استحضاره لشخصية "فلاديمير" واعتبارها همزة وصل بين الماضي والحاضر فهي التي غالبا ما تسرد على المتفرج مآسي الحرب العالمية الثانية.

وبالتإلى فالمسرحية غير مقيدة بفترة معينة من الزمن, وعندما جعلهم "بيكيت" خالدين،فهكذا ساعدهم على تحريرهم من القيود المعنوية والأخلاقية وتقديمهم ككائنات طبيعيه ذات

[1]. حكيم مرزوقي،"في انتظار غودو" مسرحية تستلهم الوجع الإنساني وتحتفي بالذي لا يأتي،العرب،العدد 11935، 2021/01/19، ص 16.

احتياجات طبيعية , على الرغم من مرور فترة من الزمن ,إلا أن تعتبر شخصيات المسرحية حادة.

وفي تحدّ عبقري للزمن والاستهتار به، من قبل بيكيت، يعرض فلاديمير منتصرا دليلا على أحداث إلىوم السابق من خلال إظهار استراجون للجرح جراء ركل لاكي. يلاحظان قدمي استراجون العاريتين، ويكتشفان أيضا أحذية مهملة سابقا في مكان قريب، والذي يصر استراجون على أنها ليست له على الرغم من أنها تناسب قدمه تماما. كما أن قبّعة العبد لاكي لا تزال على الأرض. [1]

ويسال فلاديمير بوزو متى فقد بصره فتثور ثائرة بوزو ويقول لسانه "متى. . متى في يوم ما. . إلىس هذا كافياً بالنسبة إلىك؟ في يوم ما مثل غيره من الأيام. في يوم ما أصبح لاكى أبكم، في يوم ما أصبحت كفيفاً، في يوم ما ستصير اسماً، في يوم ما ولدنا، في يوم ما سنموت.. ألا يكفيك هذا! إنهن يلدننا إلى جانب القبر فيومض الفجر للحظة من الزمان ثم يهبط الليل من جديد...[2]

نرى أنّ الزمن فقد معناه عندما جرد من تتابعه الإلى، وأصبحنا نعي أن هناك خلف التغير الدائم للأشكال لوناً من الجمود المطلق والثبات حيث لا شيء يحدث.

المسرحية هي أشبه بطقس يمارسه هذين المشردين لملأ فجوات الفراغ والصمت;quot:إن ذلك سيُمضي الوقت، يقول فلاديمير: مقترحاً أن يروي لـ "إستراجون" قصة صلب السيد المسيح، الشيء الوحيد الذي يستحوذ على تفكير الاثنين إذاً هو تزجية الوقت: فلاديمير:إن ذلك سيُمضي الوقت[3].

إستراجون:الوقت سيمضي في كل الأحوال.

فلاديمير:نعم ولكن ليس بسرعة.

---

[1]. حكيم مرزوقي، مصدر سابق، ص 16.

[2]. بهاء طار، حول مسرحية. .في انتظار جودو،أكاديمية الفنون egyptartsacademy، 2012. الاطلاع 2024/06/12.

[3]. علي كامل،مسرحية بيكيت: في انتظار غودو، مجلة إيلاف، العدد 8448، الخميس 13 يونيو 2024.

بالإضافة إلى تعاملها الشاذ الغريب مع عنصري الزمان والمكان ضمن المنطق المتعارف عليه،فالمكان على الغالب هو مكان واحد غير متغير،مثل القفر في مسرحية انتظار غودو بحيث يبدو المكان أيضا وكأنه لحظة وجودية تختصر حياة الإنسان برمتها(هنا بدأنا وهنا سننتهي) وبالنسبة لعنصر الزمن،فالزمن دائما متوقف بحيث أطلق النقاد على مسرح اللامعقول بدراما الساعات المكسورة،وشخصيات مسرحية في انتظار غودو تبدو وكأنها تعيش في عالم متوقف الزمن...[1]

وقد وظف مكانا بسيطا لأجل إحداث التأثير المناسب في المتلقي وهي أرض جرداء وقارعة طريق وشجرة عديمة الأوراق يجلسان تحتها ينتظران وينتظران كأن الحياة والزمن قد توقف فيزيد من العزلة والاغتراب ولهذا بالذات لا تتحرك مسرحياته أو نصوصه من مكان إلى مكان، أو من زمن إلى زمن تماما كالقصيدة، فالمسرح العبثي بصفة عامة لا يهتم بالديكور.

فيما يبدو المكان في طريق مقفر أمام شجرة بل هي مسرحية تتعمد التهكم كتعظيم للتفاهة، موقفة الزمن بقصد حصر الشخصية في لحظة ومكان وجودي لا يمكن الفكاك منهما، وكأن التاريخ انتهى فعلا عند بيكيت بكل إمكانياته...

فالجوهري هو أن التاريخ أي الاستمراية ليس من أي أمل من خلالهما أن يقدمان أي حلول للمعضلة البشرية الكبرى فلماذا يستمر التاريخ من أساسه ؟[2]

استراجون: مكان رائع (يستدير، يتقدم، حتى مقدمة المسرح. ينظر نحو الجمهور في القاعة) مناظر ضاحكة (يلتفت نحو فلادمير) فلنذهب من هنا.

فلادمير: لا نستطيع.

استراجون: لماذا؟

فلادمير: لأننا ننتظر جودو.

استراجون: صحيح (صمت) هل أنت متأكد أنّ هذا هو المكان؟

فلادمير: ماذا؟

استراجون: المكان الذي علينا أن ننتظر فيه .

---

[1]. بلال سمير، مسرح اللامعقول:في انتظار غودو صموئيل بيكيت نموذجا،الحوار المتمدن-العدد: 6431 -12/07/ 2019.

[2]. المصدر نفسه.

فلادمير: قال قرب الشجرة (ينظران إلى الشجرة) هل ترى سواها ؟

استراجون: ما نوع هذه الشجرة ؟

فلادمير: لا أعرف كأنها صفصافة.

استراجون: أين أوراقها؟

فلادمير: يبدو أنها ميتة.

البشرية هي نحن في هذا المكان، وفي هذه اللحظة من الزمان" مكان للعدمية وقلة الحياة حتى الشجرة تبدو بأنها ميتة ولا يتبّن نوعها، هو المكان المحتم الذي يسعيان فيه لقتل الوقت والملل طبعا بالانتظار، تتعلق الشخصيات بالمكان وتخضع له فهو ليس مجرد خلفية وديكور كونه عالما مغلقا يعود على ذات الإنسان فيتجول فيه ؛أي في ذاته،ولا إمكانية للخروج منه يجعل مزاج الشخصية من مزاج المكان، ويكدّر عليه، خاصة وأنّه ليس سوى مكان واحد متكرر،إنها الغرفة المغلقة السوداء، الغرفة السجن...

وقد رأى كتّاب دراما العبث واللامعقول أن كل الأفعال والأنشطة " التي يقوم بها الإنسان، وكل الخبرات التي يكتسبها، مهما بالغ في فلسفة قيمتها ونفعها، ما هي في حقيقة الأمر سوى ألعاب تسلية، لا طائل من ورائها، ولا تغير من شيء، وفائدتها الوحيدة، هي قطع الوقت، وقتل الملل في انتظار خلاص لا يجيء"[1]

ح . الحركات ولانفعالات:

أشخاص يعانون من هذه العقمة الانفعإلية والفكرية التي انعكست على أداء الممثلين الجسدي فيما جاءت بشكل اهتزازات جسدية عإلية. تجعلنا أمام البيئة النصية التي اقترحها بيكت في نصه، تعتبر قدرة الإنسان أو الممثل على إيصال الدلالات والمعاني عن طريق استخدام الحركات على خشبة المسرح وقدراته "الخالقة وإمكانياته الجمإلية لا بوصفه جسدا يتحرك بل جسدا يفكر وينتج معاني تعد أي حركة على خشبة المسرح وسيلة تعبيرية يوظفها المخرج لترجمة أفكاره وأهدافه وتحويل النص المسرحي إلى صورة نابضة بالحياة من خلال الجسد وإيصالها بأفضل طريقة. [2]

[1]. د.نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة،،(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،1994)، ص128.

[2]. نشأت مبارك، الإيقاع في عروض مسرح الجسد،شهادة البكالوريوس، جامعة الموصل كلية الفنون الجميلة قسم الفنون المسرحية،2023. ص 9.

من تعابير الوجه وإيقاع حركة إلبدين والأقدام والرقص والإيماء والدندنة وأشياء أخرى، وكذلك عبر الأماكن التي يشغلها ويتحرك عليها هؤلاء الممثلون على خشبة المسرح.

لقد أتقن كلّ (استراجون وفلادمير، بوزو ولاكي) الأدوار في المسرحية، لكنّ أدوار الشّخصيات فيها أشبه ما تكون بالدّمى الإلية، تحركها الأفكار والخواطر، وبالأحرى هي مسرحيات خإلية من الكائنات البشرية التي يمكن التعرف عليها،فهي تقدم أفعالا خإلية من الدوافع تماما.

ويظهر في المسرحية التي تُجَسِّد الضجر واللا فعل والغموض والقليل من الفعل، إلاّ أنّ دخول بوزوو ولاكي اللذين يجلبان دفعة حيوية للفصلين، مساحة من الحركة والنشاط تحدث (اللعب بالأحذية، تغيير القبعات، البنطلون الذي يسقط، يستمران ويتوقفان)، بالإضافة إلى ذلك، فالحوار والتغيرات الجسدية بين الشخصيتين الرئيسيتين تصنع نوعا من النشاط الدرامي، وبالتأكيد فالتفاعل لا يمكن أن ينفصل كلية عن الفعل، نعم هناك العديد من الأشياء التافهة والعادية – السخرية من التلميحات المتعلقة بالعمق الديني والفلسفي –

استراجون: لابد أننا قد ندمنا.

فلاديمير: ندمنا على ماذا ؟: أوه (يفكر) ليس علينا أن نخوض في التفاصيل.

استراجون: على أننا ولدنا ؟ (ينفجر فلاديمير ضاحكاً من صميم قلبه، ولكنه سريعاً ما يكبت ضحكته، ضاغطاً بيده على معدته، وقد تقلّص وجهه)

فلاديمير: إن المرء لن يجرؤ حتى على الضحك بعد الآن.

استراجون: حرمان خطير.

وكلّ شيء في مسرحيات بيكيت يظهر مكرّرا، حتى أن الأسئلة والأجوبة تبقى هي ذاتها، ليس عبر الكلمات فحسب، ولكن من خلال لغة الجسد أيضا، ومن تعابير الوجه، وحركة إلبدين والأقدام والإيماء والدندنة والبلبلات غير المفهومة والأصوات والصمت وأشياء أخرى، وكذلك عبر الأماكن التي تشغلها الشخصيات في الحيز أو الفضاء الحركي.[1]

[1]. نسيم بوقادير، سيميولوجيا الغياب والصمت في مسرح صامويل بيكيت، شهادة الماجستير، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية قسم اللغة العربية وآدابها،2012، ص 143.

ويلاحظ من خلال لغة الجسد مدى العبثية والتوتر الذي يشعر به صاحب الدور الذي يتقمّص شخصية استراجون الخائف من الحرب وذكريات التعذيب من خلال التلاعب بالقبعة، ينزع قبعته، ينظر داخلها... يمرّر يده فيها يهزها، يعيدها إلى رأسه يبحث عن

حذائه، ينظر داخله، يمرر يد في الداخل،يديره، الأرض، لا يجد شيئا، يمرر يده من جديد في حذائه، عيناه زائغتان). [1]

ثقة في الشخص الذي نتحدث إليه، أوهي علامة ، أو قد تُعتبر علامة على الخجل والحياء وحب إلاّ من خلال فهم ذهنية المتحاور وطريقة الوجه، فالوجه كله علامات في طريقة الكلام لقى بوزو بعود الثقاب غاضباً ويجذب الحبل... ط. . يستعيد حواسه، يتقدم، يضع الزجاجة في إلى العظام. . يشعل بوزو عوداً آخر ويشعل) يجذب أنفاساً من غليونه ويمد قدميه إلى الأمام فقد يمثل الحالة المادية (رجل فقير..)

دليل على النظام التسلطي القامع والمضطهد و قسوة الحرب والتنكيل،فيصبح الممثل مجنونا باعتبار الماضي الإلتم، تعود على سجن هلوسات وصراخ يحاول إسقاطها والتخلص منها

[1]. صمويل بيكيت في انتظار غودو المصدر السابق، ص 42.

في كلّ مرة، يضحك من سخرية الحياة التي تظهر الاستقامة والعدالة لكنها مبنية على النقيض، صراع نفسي حاد حلبته النفس البشرية، إضافة إلى النظرات الزائغة، مشهد يحبس الأنفاس ويجعل الذهول يتسلل إلى النفوس مع الصمت القاتل الذي يضفي تفسيرات كثيرة لدى الجمهور، فتختلف التأويلات وتتعدّد، أو حين ترى قبضة(بوزو) وهو يشدّ الحبل حول رقبة ل(لاكي) الذي يرمقه بنظرات ذليلة مهينة للنفس، ومدى تحكم القدر في مصائر البشر،على حساب الإنسانية، أو حين يقترب كلّ من (فلادمير واستراجون) من بعضهما ويكلم كلّ منهما الآخر بإصغاء رغم تكرار المشهد أو الكلام، لكن يبين مدى تعالقهما رغم الصراع الظاهر ورغم رغبتها في الانفصال إلاّ أنّ القدر ساقهما فيتفقان على البقاء والانتظار معا.

خ . الإضاءة:

تلعب الإضاءة في المسرح دورا جمإلىا, وتزيد في قوّة العنصر الدرامي للعرض وذلك من خلال إسقاطات الإضاءة بألوانها المختلفة وانعكاسها بشكل متميّز على الديكور وملابس الممثلين وملامحهم, فتمنح الحالة المزاجية عند المتفرج حتى يتفاعل معها.

تُسلّط الإضاءة وسط المسرح بشكل دائري , وهو المكان الذي تدور فيه الأحداث و يتحرك فيه الممثلون فتبين حركاتهم وسكناتهم وأهم انفعالاتهم في جوّ مسرحي موح, فتزيد هاته الإضاءة على حسب المشهد وتنقص كذلك, لتدل بذلك على الحزن والانكسار.

للإضاءة قدرة على بيان رمزية المشاهد وتوضيحها والتركيز على الحدث , فالإضاءة في النظام السيميائي مصممة لأداء وظيفة مهمه لنظام العمل, من خلال إنتاج الوهم الدرامي.

كما أنّ للإضاءة دورا إعلاميا أو جسديا يظهر ذلك في نهاية الفصل الأول من المسرحية, فقدوم الليل يكون بتخفيف الإضاءة فتصبح الخشبة قاتمة كأنها ليل،في حين يكون الوقت نهارا بتكثيف الإضاءة وتسليط الضوء، ممّا يجعل الجمهور يعيش الأحداث ليلها ونهارها.

بما أنّ العرض المسرحي أداء إبداعي بكل تفاصيله، فقد ينتقي مُخرجه تفصيلاً صغيراً على خشبة المسرح أو مساحة محدودة منها لتدور فيها أحداث بعض المشاهد، كما أنه قد يقسم الخشبة إلى قسمين أو ثلاثة أو أكثر ليدور في كل قسم حدث ما في حين أنه يلغي الأقسام الأخرى، ولا يمكن أن يتم ذلك إلا عبر إضاءة مركز الحدث وإعتام غيره.

عناصر الإضاءة وأغراضها:

تتفاوت تجهيزات الإضاءة المسرحية في أنواعها وأشكالها، بحيث يتم تحديد الأنواع المطلوبة منها لتشكيل شبكة إضاءة مسرح ما بحسب أبعاد خشبة المسرح وأبعاد المسرح عموماً وارتفاع سقفه، والأغراض التي سيوظف المسرح لإنجازها، وتعد دور الأوبرا أهم المسارح التي تستدعي استخدام شبكات إضاءة كبيرة مزودة بتقنيات حديثة[1].

ـ اللونية العامة للعرض المسرحي

. علاقة الإضاءة بالأزياء و«بالديكور» والألوان ومواقع وضعها في أثناء العرض نفسه.

. علاقة الإضاءة بحركة الممثلين وبتقلب حالات أدائهم لمشاهد العرض.

ويتحقق ذلك من خلال عدد من الوظائف من أهمها ما يأتي:

. الرؤية البصرية / التأكيد والتركيز / التكوين الفني / خلق الجو الدرامي / الإيحاء بالطبيعة . الدلالة على المكان والزمان.[2]

د . الديكور:

تحدث عنه الناقد علاء الدين محمود بقوله "بيكيت يمارس لعبته المفضلة في مغالطة ولع الناس بالجديد، فالديكور فقير ويقوم على طريق ليس فيه غير شجرة يابسة تشير إلى بؤس الإنسان وعذابه المستمر، وتحت الشجرة التي لا ظل لها يتّكئ كل من استراغون وفلاديمير، يتواصلان مع بعضهما عبر ثرثرة غير مفهومة عن 'غودو'، الذي لن يأتي"، مضيفا أنه "نقاش غير مثمر؛ إذ أن الشخصيتين مختلفتان، فاستراغون شخص لا يهتم إلا

[1]. أسامة كوكش المسرح (إضاءة)،الموسوعة العربية، الجمهورية العربية السورية، تأسست عام1981،المجلد 18، ص 530

[2]. المصدر نفسه، ن ص.

بالطعام والنوم، وغالبا ما يتعرض للاعتداء والضرب أثناء الليل من قبل أشخاص لا يعرفهم، أما فلاديمير فهو يميل نحو التفكير والتأمل في الأشياء، فعقله في نشاط دائم[1]."

"الجو العام شتائي، أرضية المكان حليقة، تبرز فوق سطحها بعض الأجمة الصغيرة، ويوجد فوق الطّريق قطران وصخرة مركونة على جهة، وفي عمق المسرح تلوح سماء فارغة، خالية من زرقتها التي لا تظهر إلاّ مع استدارة الرابية، وهكذا فإن الديكور، يبدو قانطا وتشاؤميا، ومستمدا من أعماق سوداء، وهكذا أيضا فإننا منذ اللحظة الأولى لارتفاع الستار نواجه فكرة الإجداب، الّتي ترادف عند معظم الكتاب، وكتاب مسرح العبث بوجه خاص، فكرة عقم الحياة، وعذاب الإنسان، في منفاه على الأرض"[2].

ر . الأصوات المنطوقة والأصوات غير المنطوقة:

لجوء بيكيت إلى المناجاة الظاهرة والأفكار الفلسفية المجردة تماما كلغة تعبيرية فظة فالشكل والصمت يقبع فيهما التأثير الفني،يبحث بيكيت بين ثنايا الكلام المنطوق، مساحات وفراغات صامتة، حيث تعجز الكلمات وتتعثر اللغة في إيجاد تبليغ وإرساء أفكار فلسفية من خلال التراجيديا الصامتة، التي تتحقق عادة في الوقفات ولحظات الصمت، مشيرا بالتبادل إلى القمع أو الخوف أو الاستباق أو عدم القدرة المخيفة على الإفصاح، هذا الواقع الضاغط للصمت في "في انتظار جودو" يقوم – كما يقول بيكيت – بـ "غمر مسرحيته كالماء الذي يغمر سفينة غارقة".[3]

الكثير مما كان على بيكيت أن يقوله في مسرحياته يقبع فيما هو محذوف، عندما لا تستطيع شخصياته أن تعد الكلمات أو التمثيل لتعطيل الصمت الزاحف، أو تعطيل "الأصوات الميتة" التي تسيطر على فلاديمير واستراجون عندما يتوقفان عن الحديث:

"إستراجون: في الوقت الحالي دعنا نحاول أن نتحدث بهدوء، طالما كنا غير قادرين على البقاء صامتين.

فلاديمير: أنت على حق، نحن لا نتوقف.

---

[1]. المصدر السابق، حكيم مرزوقي، صحيفة العرب، ص 16.

[2]. نسيم بوقادير، سيميولوجيا الغياب والصمت في مسرح صامويل بيكيت، مصدر سابق، ص 234.

[3]. ينظر، رونان مكدونالد ترجمة: أمير زكي، في انتظار جودو،مركز الجرمق للدراسات https://www.aljarmaqcenter.com/الاطلاع: 2024/06/17. 23:05

إستراجون: بالتإلى لن نفكر.

فلاديمير: لدينا هذا العذر.

إستراجون: بالتإلى لن نسمع.

فلاديمير: لدينا أسبابنا.

إستراجون: كل الأصوات الميتة.

فلاديمير: تصدر ضجيجا كالأجنحة.

إستراجون: كأوراق الشجر.

فلاديمير: كالرمل.

إستراجون: كأوراق الشجر.

(صمت)

فلاديمير: تتحدث جميعا معا.

إستراجون: كل صوت إلى نفسه.

(صمت)

فلاديمير: يهمسون بالأحرى.

إستراجون: يخشخشون.

فلاديمير: يتمتمون.

إستراجون: يخشخشون. (...)

فلاديمير: يصدرون ضجيجا كالريش.

إستراجون: كأوراق الشجر.

فلاديمير: كالرماد.

إستراجون: كأوراق الشجر.

(صمت طويل)

فلاديمير: قل شيئا!

إستراجون: أنا أحاول.

(صمت طويل)

فلاديمير: (متألما) قل أي شيء على الإطلاق!

إستراجون: ما الذي نفعله الآن؟

فلاديمير: ننتظر جودو.

إستراجون: آه!

(صمت) "

الإيقاعات المقتصدة بهذه الفقرة والمزج الحريص للتكرار والتنويع الممتزج والهسيس الهادئ يضيف تنافرا مُجبِرا بين اللغة وتمزق الشخصيات المذنِب، فلاديمير واستراجون قريبان جدا(يستمعان إلى الأصوات الميتة بينما نستمع نحن إلى الشعر) بالتإلى تأتي جمل فلاديمير إلىائسة "قل شيئا!" بعد صمت طويل في نهاية المحادثة، لا تعبر الفقرة عن تمزقهما بشكل مباشر، ولكنها بالأحرى تضع يدها على تلك الأصوات الميتة بإيجاز، في الوقفات المؤلمة[1].

فلاديمير: هل قرأت الكتاب المقدس فى حياتك ؟ استراجون: الكتاب المقدس(.. يفكر) لابد أنني ألقيت إليه بنظرة.

فلاديمير: هل تذكر الأناجيل؟

استراجون: إنني أذكر خرائط الأراضي المقدسة. لقد كانت جميلة جداً. وكان البحر الميت أزرق باهتا، لقد أحسست بالظمأ بمجرد نظرة واحدة ألقيتها إليه، لقد تعمدت أن أقول ذلك، هذا هو المكان الذي سوف نذهب إليه لقضاء شهر العسل... سوف نسبح... سنكون سعداء...

فلاديمير: كان لا بد أن تكون شاعراً. استراجون: لقد كنت شاعراً(يشير إلى أسماله) أليس هذا واضحاً ؟ (صمت)

ولا يمكن عزل الأصوات في أداء الممثلين عن الحالة الانفعإلىة والشعورية المرتبطة بهذا الأخير، كما أنها ليست في معزل عن حركاته وسكناته ونبرة الصوت المرتفعة الجهورية التي تؤدي معنى الشجاعة أو الاندفاع أو الهلع. ..،أو تكون تلك النبرة منخفضة تؤدي مشهدا تراجيديا أو ذكرى مؤلمة كما هو الحال مع استرجون كل هذا في ظل إتقان أسإلىب الإلقاء المسرحي، ولكي يحّقق الممثل هذا الإتقان فإنه " وجب عليه أن يعي أنّ لكل علامة ترقيما يتوقف عنده الكلام، بإيقاع نبريّ خاص بها، فعند النقطة ينخفض الصوت لانتهاء المعنى

[1]. المصدر السابق.

وعند الفاصلة يتوقف النغم في وسط السلم الموسيقي، لأنّ المعنى لم ينته بعد، وعند علامة الاستفهام يرتفع الصوت بما يشبه النقيق[1] ."

يستغرق فلاديمير فى التفكير ويشد استراجون أطراف أصابع قدميه (لقد أنقذ أحد اللصين فترة صمت (نسبة معقولة)فترة صمت جوجو. .استراجون: ماذا ؟ فلاديمير: لنفرض أننا ندمنا. استراجون: ندمنا على ماذا ؟

فلاديمير: أوه (يفكر) ليس علينا أن نخوض في التفاصيل.

استراجون: على أننا ولدنا ؟ (ينفجر فلاديمير ضاحكاً من صميم قلبه، ولكنه سريعاً ما يكبت ضحكته، ضاغطاً بيده على معدته، وقد تقلّص وجهه) فلاديمير: إن المرء لن يجرؤ حتى على الضحك بعد الآن.

استراجون: حرمان خطير.

فلاديمير: عليه أن يبتسم ليس غير (يبتسم فجأة ابتسامة تصل ما بين أذنيه، ويظل مبتسماً ويكف فجأة) ليس هذا نفس الشيء !لا فائدة (فترة صمت)

جوجو. .استراجون: (مستثاراً) ماذا في الأمر ؟

فلاديمير: أين كنت. . كيف حال قدمك ؟

استراجون: متورمة كما هو واضح. فلاديمير: آه، نعم، اللصان، هل تذكر القصة ؟

استراجون: كلا. فلاديمير: هل أقصها عليك ؟

استراجون: كلا فلاديمير: إنها سوف تقتل الوقت (فترة صمت) كان هناك لصان صُلبا في نفس الوقت مع مخلصنا أحدهما –

استراجون: مع من ؟

فلاديمير: مع مخلصنا. لصان. قيل أن أحدهما أُنقذ والآخر) يبحث عن عكس كلمة أُنقذ. . (أدين. .استراجون: أُنقذ من ماذا ؟ فلاديمير: من الجحيم. استراجون: إنني ذاهب (لا يتحرك)

فلاديمير: ومع هذا(فترة صمت) تصور كيف أن واحداً فقط – أرجو ألا يكون في ذلك إملال لك –

---

[1]. فرحان بلبل. أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي، الهيئة العربية *للمسرح* ردمك الشارقة، ط 1، سنة النشر: 2012 ص180.

ز . المكياج :

يحدّد جورج قيتإلى في كتابه ماكياج المسرح (داربورداس، باريس 1952) مجموعة الوسائل التي تهيئ وتبرز وجه الممثل ليظهر على الخشبة في بعض الشروط المضيئة والمكياج. يغطي كل الجسم، هو أحد مفاتيح الشخصية، وتعبير عن المواصفات الاجتماعية والفردية، وتجسيد لتحولات الممثل، فهو ليس مجرد تبرج أو صنعة مجانية بلا أهداف ووظائف تمس صميم المسرحية والممثل؛ فهو أولاً مادة شكلية رسم على الوجه قناع وبذلك عن الصورة العامة التي يشارك فيها الممثل مشاركة تشكيلية ،و تتحكم الإضاءة بالمكياج بدرجة عالية، لا يوجد شيء له لون حتى ينعكس الضوء منه؛ يظهر جسم أسود عند امتصاص كل الضوء؛ يظهر جسم أبيض عندما ينعكس كل الضوء،ويمكن تجسيم الوجه الصلصال بالأصابع، حتى تبدو الأجزاء غائرة تُصبغ بلون قاتم، والأجزاء التي تريد إبرازها تُصبغ بلون فاتح ، تميل الأصباغ الدافئة إلى التقدم، والأصباغ الرطبة إلى التأخر ، فالأحمر يجعل البشرة دائمًا قاتمة، وعلى هذا تبدو أي منطقة مصبوغة باللون الأحمر غائرة قليلًا، وتستعمل كذلك المساحيق على الوجه مرتبطة بلون الأرضية ،كما هو الحال في مسرحية في انتظار غودو حتى تتلاءم وطبيعة الأحداث بعد الحرب ،وصبغ اللحية وتحديد اللون حول العينين والشفاه ،وتحديد قسمات الوجه بإظهار التجاعيد وغيرها....

خاتمة:

خاتمة:

تتجلّى معالم سيميائية كثيرة في العملية المسرحية عموما، لكن الطابع النصيّ والأدائي لمسرحية "في انتظار غود"، وطريقة الكتابة والإخراج لدى الكاتب الإريلندي صمويل بيكيت جعلت المسرحية مفعمة بكثير من الدلالات،في ظل فكر فلسفي وجودي يتحدث عن مدى استهتار الحياة ولعبا بإنسان هذا العصر، وبمدى عبثية الوجود الإنساني بطابع تشاؤمي،وصراع الإنسان بين المتناقضات مع انتظار دائم يستجد منه أن يخلصه من كل مآسيه، لكن ما فائدة كفاح الإنسان ونضاله، ما دام أنّ حقائق وأسرار الكون ستظلّ مبهمة ومغلقة لديه، وهو ما يدفع دائم فضول الإنسان، ومنطقه الأجوف، إلى العودة الأبدية إلى السؤال الوجودي، عن مصيره في هذا الكون.

ومن خلال ما طرحناه من تساؤل في مقدمة بحثنا هذا توصلنا إلى حقائق أهمها أنّ المسرح وسيلة اتصال جماهيري تتفاعل فيه كلّ الفئات وتجتمع فيه مخلف العوامل لتحقيق عمل متكامل من في إنجاح العمل المسرحي، بكل دلالاته حتى يتسنّى تبليغها بطرائق وظيفية تزيد من قيمتها وترفع مستوى الإدراك الجمعي لدى الإنسان، من خلال فك شفرات الأعمال المسرحية بطريقة تراعي جميع الأصناف والأعمار وتساير جميع الأنماط، كلّ هذا يمكن إدراكه بشكل تفصيلي عن طريق منهج يلّم بكل جوانب المسرح و مستجداته وتحديثات، ولا أنسب في ذلك من المنهج السيميائي الذي فرض نفسه في قراءة الأعمال الدرامية المسرحية والشعرية ومختلف النصوص.

أما فيما يخص العناصر السينوغرافيا فقد كانت حاضرة كلها(مكياج، ديكور، ملابس، إضاءة، حوار)...، أدت دوريّا بشكل واضح، مفهوم ومنطقي لتزيد من وصول الرسالة للجمهور.

وأنّ المقاربة السيميائية تعدّ خادمة للنص المسرحي بشموليتها نظريا كان ذلك أو تطبيقا مساهمة في فهم أعمق للنّصوص والنّصوص الفنية، يرجع ذلك كله لتضافر جهود الدّارسين على اختلاف الأزمنة والأحقاب حتى تكون لنا منهج سيميائي ينتصر للإبداع والفن.

وبالتإلى فإنّ سيميولوجيا المسرح اللامعقول، كشفت لنا النّقاب عن فكر "بيكيت" المسرحي، المتسم بفلسفة العبث، في التعبير عن الحيرة والقلق، اللّذان تعانيهما المجتمعات الغربية، إزاء

عقائدها الدينية الخاطئة، والفراغ الروحي ّالذي تعانيه في ظل الوجودية، لأنّ انتظار غودو تعد قضية فلسفية متعلقة بفلسفة وأدب العبث الأوربي.

ونستطيع القول بأن هذه المسرحية " في انتظار غودو" كانت أصدق تعبير عن فلسفة العبث أو أدب اللامعقول، والّتي تتبدى من خلالها علامات سطحية بادية وأخرى مشمرة خافية، كلمّا تعمّق الدارس في مضامينها، تنوعت وتعدّدت علاماتها، ما جعلها مسرحية متجدّدة بامتياز، ولا أدل من ذلك في محاكاة طابعها في مختلف الكتابات والميادين المسرحية العالمية.

ومهما تعدّدت وتنوعت المعالجات النصية والإخراجية ينبغي أن تكون مسرحية (في انتظار غودو) أشبه بآنية فارغة يُمكن لكل متفرج أو متابع لها أن يملأها بانفعالاته وبمخاوفه وأحلامه وطموحاته كلّ حسب طريقته.

قائمة المصادر

والمراجع

القرآن الكريم:

1 . القرآن الكريم :

قال تعالى:﴿ ⬀☠←♈➔▫❷⬀➔♦✍﴾البقرة 273.

قال تعالى: (③♦➔❷⬀➔♦③) الأعراف 48

قال تعالى: ﴿☪□◆❻⌓⍓♑❍ ⬀☠⍉&⬀❸■🖬♦↖ •✍⍓ᘏ⬀❸↖❀♑⍥ ⍓⑨☪♑↖ ⏲□◆✍▪❑✿❍⑩✍ ⍓▣▣⬀ 📖×✓♑ↄ Ⅱ♑⋊✍ ❻◆⌓⍓■✍ ⌨⌓ ♦×✓♑▫❸⇳❶↖☺▫🖬♑⍥ ⌓⍓■✍◆❻﴾ الذاريات(34-35).

قال تعالى :﴿ **وَقَالَ رَبِّ أَوْزِعْنِىٓ أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ ٱلَّتِىٓ أَنْعَمْتَ عَلَىَّ وَعَلَىٰ وَٰلِدَىَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَٰلِحًا تَرْضَىٰهُ وَأَدْخِلْنِى بِرَحْمَتِكَ فِى عِبَادِكَ ٱلصَّٰلِحِينَ**﴾ سورة النّمل: 19

قال تعـالى:﴿ ⍓⑩❑→➶❹❍⍥⌓✂ ▣❷❐⚐❐📖 ♑⑩❑→➶❹❍⍥⌓✂﴾ الفتح 29 .

قائمة المصادر والمراجع:

1. ابن منظور : لسان العرب، مادة (سوم) مج3 .4 ، ج 24 .
2. ابن منظور،(أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم)، لسان العرب، دار الحديث، القاهرة، 1423 هـ، 2003 م، ج 4.
3. ابن منظور، لسان العرب، ج2، دار صادر بيروت . لبنان، 1975 م.
4. ابن منظور، لسان العرب، دار الصادر للطباعة والنشر بيروت لبنان ط 4، 2005. علي بن هادية حسن البليش، القاموس الجديد للطلاب، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1991.
5. أبو هلال العسكري، الفروق اللغوية، مكتبة القدس د.ط/د.ت.
6. أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري، دراسات تطبيقية في في الجذور التطبيقة وتطور المجتمع، دار التنوير، الجزائر، ط 1، 2013.

7. أحمد رضا، معجم متن اللغة، مج1 ، دار مكتبة الحياة بيروت،1958.
8. أحمد صقر، مقدمة في نظرية المسرح الفكري مع التطبيق، مركز الإسكندرية للكتاب، ط1، 2002.
9. أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، المجلد الأول،(القاهرة :عالم الكتب، الطبعة الأولى) 2008 .
10. أحمد منصور، صمويل بيكيت حصل على نوبل ورفض استلامها بنفسه.. اعرفه فى 12 معلومة، إلىوم السابع،
11. أراء عابد الجرمانى، إتجاهات النقد السيميائى للرواية العربية.
12. أسامة كوكش المسرح (إضاءة .)،الموسوعة العربية، الجمهورية العربية السورية، تأسست عام1981،المجلد 18.
13. أمجد مجدوب رشيد، السرد الأنساق السيميائية و التخييل، دار وراقة بلال للطبع، ط:01، العراق، 2019، ط:02، 2020، المغرب.
14. ابراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، حامد عبد القادر، ومحمد علي النجار، معجم الوسيط، دار الدعوة، إسطنبول، تركية،(د،ط)،(د، ت)، ج 1 و2 ، مادة (س، ر، ح)
15. بوعتو خيرة سيد أحمد، الدراماتورجيا وتقنيات الأخراج المسرحي , درجة دكتوراه , كلية الآداب قسم الفنون ، جامعة وهران احمد بن بلة , الجزائر , 2017.
16. بسام قطوس، سيمياء العنوان, عمال, مكتبة الإسكندرية,2001.
17. بسام موسى قطوس سيمياء العنوان قسم اللغة العربية وآدابها جامعة إلىرموك اريد–أردن.
18. بشير تاوريريت، محاضرات فى مناهج النقد الأدبى المعاصر، دراسة فى الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية، (القاهرة :الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، 2008).

19. بلقاسم دفة، علم السيمياء والعنوان في النص الأدبي، محاضرات المتلقي الوطني الأول، السيمياء والنص الأدبي، (جامعة محمد خيضر، بسكرة)، 2000.
20. جاسم محمد عباس الصميدعي، المسرح الغربي وأثره على المسرح العربي: أدب مقارن، المرحلة الرابعة، كلية الآداب– قسم اللغة العربية،2019 /2022.
21. حنّا عبود :مسرح الدوائر المغلقة، منشورات، اتّحاد كتاب العرب، دمشق، 1978. إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار العرفان .
22. الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ط1 ،2003.
23. د.نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة،،(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،1994).
24. دلال إسماعيل محمد، السيميولوجيا في الأدب المسرحي مسرحية (إرهاب) لصفاء فتحي أنموذجا تطبيقيا، مجلة كلية الآداب جامعة بورسعيد، العدد 18 / يوليو– 2020.
25. سامية عواج، خطوات تحليل الفيلم الاشهار ى من تحليل المضمون إلى أسلوب التحليل السيميولوجى، مجلة علوم الإنسان والمجتمع، عدد– (الجزائر :جامعة محمد خيضر بسكرة، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية،،) 2017.
26. ضياء غني لفتة وعواض كاظم لفته, سردية النص الأدبي, الأردن, دار الحامد, 2011.
27. طامر أنوال: المسرح والدراسات النقدية الحديثة نماذج من المسرح الجزائري والعالمي، دار القدس العربي، الجزائر، د.ط2011 .
28. عبد الفتاح الحموز :سيميائية التواصل والتفاهم في التراث العربي القديم، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، ط1، 2011.
29. عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، ط2، 2010 ، ص 16.
30. عبد المنعم سيد عبد العال، الشامل لجموع التصحيح والتكسير في اللغة العربية، مكتبة غريب، ط1، 1403 هـ، 1982 م.

31. عز الدين جلاوجي: المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر.
32. علي صابري، المسرحية نشأتها، ومراحل تطورها ودلائل تأخر العرب عنها، التراث الأدبي، السنة الثانية، العدد السادس، طهران، 1329/05/30 هـ.
33. فرحان بلبل. أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي، الهيئة العربية *للمسرح* ردمك الشارقة، ط 1، سنة النشر: 2012 .
34. فريده بو الميس وغنيه سماح, الدراما المسرحية من النص إلى العرض في المجموعة القصصية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع للطاهر وطار, شهادة ماستر, الجزائر جامعة محمد الديق بن يحيى- جيجل كلية الآداب واللغات الأجنبية, قسم اللغة والأدب العربي, 2020.
35. فلاح حسن على، اللون وانعكاساته السيميائية في الصحف العراقية، مجلة الباحث الإعلامى، عدد) 34 – 33 ،(العراق :جامعة بغداد، كلية الإعلام،) 2016 ، 208.
36. فلاح كاظم حسين، الوظيفة الجمإلية للملحقات المسرحية (الأكسسوار) في العرض المسرحي العراقي، لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، ج3/ العدد 32، 2019.
37. فيصل فيصل الأحمر، معجم السميائيات،(لبنان :بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، الطبعة الأولى، 2010).
38. كامل المهندس ومجدي وهبه، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت،ط 2، 1984، ص: 356.
39. كمال جدى، المصطلحات السيميائية السردية فى الخطاب النقدى عند رشيد بن مالك، رسالة ماجستير، غير منشورة،(الجزائر :جامعة قاصدى مرباح ورقلة، كلية الآداب واللغات والترجمة، قسم اللغة والأدب العربى) 2012 ، نقلا عن :قدور عبدالله ثانى، سيميائية الصورة، الطبعة الأولى، (دار الغرب للنشر والتوزيع) 2005 .
40. محفوظ كحوال، الأجناس الأدبية النثرية والشعرية.

41. محفوظ كحول :الأجناس الأدبية النثرية والشعرية، دار نوميديا للنشر والتوزيع، قسنطينة، دط،2007 .

42. محمد أبى بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، تدقيق :عصام فارس الحرستاني، (الأردن :عمان، دار عمار، الطبعة التاسعة، 2005)

43. نسيم بوقادير، سيميولوجيا الغياب والصمت في مسرح صامويل بيكيت، شهادة الماجستير، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية قسم اللغة العربية وآدابها،2012.

44. نشأت مبارك، الإيقاع في عروض مسرح الجسد، شهادة البكالوريوس، جامعـة الموصل كلية الفنون الجميلة قسم الفنون المسرحية،2023.

45. السيميائية أصولها وقواعدها، ترجمة رشيد مالك، منشوارت الاختلاف 2002 – الجزائر.

46. جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنوان، مجلة عالم الفكر، مج25، ع3 1997 3 .

47. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر.

48. وائل بركات، السيميولوجيا بقراءة رولان بارت، مجلة جامعة دمشق، مجلد18، عدد2، (سوريا :جامعة دمشق، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها2002).

المترجمة :

49. دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط:01، بيروت تشرين الأول، 2008.

50. ديوان أمرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم – دار المعارف بمصر، ط3، 1969.

51. ديوان جميل بثينة، تحقيق وشرح بطرس البستاني،مكتبة صادر، بيروت، ديوان سلامة بن جندل، تحقيق فخر الدين قباوة، توزيع المكتبة العربية في حلب، ط1 ، 1968

52. ديوان ذي الأصبع العدواني، جمعه وحققه عبد الوهاب محمد علي العداوني– محمد نايف الدليمي – مطبعة الجمهور – الموصل – ساعدت وزارة الثقافة والإعلام على نشره 1973.

53. مارقن كارلسن :سيميائيات البنايات المسرحية، ت عبد الله مالكي، مجلة علامات مجلة ثقافية العدد16 ، 2001.

54. ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي مصطلحات ومفاهيم، المسرح وفنون العرض) ، عربي، إنجليزي، فرنسي، مكتبة لبنان الناشرون، لبنان، ط2 2006.

55. موسوعة المصطلح النقدي – المجلد الأول، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة – أصدار دار الرشيد للنشر – العراق، 1982.

56. رولان بارت، التحليل النصى تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة، ترجمة وتقديم :عبد الكبير الشرقاوى،(سوريا: دمشق، دار التكوين للتإليف والنشر)، 2009.

57. ماريو باي: أسس علم اللغة _ ترجمة: أحمد مختار عمر[1] ينظر ماريو باي: أسس علم اللغة _ ترجمة: أحمد مختار عمر المرجع السابق: 113.

المواقع:

58. ألاء الفارس ، ما هو فن المسرح وما مفهومه وتاريخه وخصائصه؟ https://mashrabya.com/type/blog/73، 04 /06/ 2024.

59. بلال سمير، مسرح اللامعقول:في انتظار غودو صموئيل بيكيت نموذجا،الحوار المتمدن– العدد: 6431 –12/07/ 2019.

60. بهاء طار، حول مسرحية. في انتظار جودو،أكاديمية الفنون egyptartsacademy، 2012. الاطلاع 2024/06/12.

61. جميل حمداوي المسرح العربي بين الاستنبات والتأصيل، منتدى الكتاب العربي 2017 HTTPS://WWW.ARABWORLDBOOKS.COM

62. جميل حمداوي، المسرح العربي بين الاستنبات والتأصيل، منتدى الكتاب العربي، https://www.arabworldbooks.com/ar/e-zine

63. حكيم مرزوقي،"في انتظار غودو" مسرحية تستلهم الوجع الإنساني وتحتفي بالذي لا يأتي، العرب، العدد 11935، 2021/01/19، ص 16.

64. رونان مكدونالد ترجمة: أمير زكي، في انتظار جودو،مركز الجرمق للدراسات والإطلاع: https://www.aljarmaqcenter.com/ 2024/06/17. 23:05

65. زكي محفوض، في المسرح العبثيّ و"انقذاف" الإنسان على خشبة الوجود، https://www.rehlamag.com،2024/06/03.

66. سعدية موسى عمر البشير السيميائية: أصولها ومناهجها ومصطلحاتها-http://maraji3 elondy.blogspot.com

67. صباح الأنباري، مسرديات عز الدين جلاوجي ؛اجتراح تجريبي لنوع جديد، https://www.sabahalanbari.com 2024/06/04.

68. صمويل بيكيت في انتظار غودو ترجمة: وول شاوول، منشورات الجمل،بيروت لبنان، ط1، 2009.

69. عصمان فارس، فوبيا الانتظار في مسرحية في انتظار غودو، الحوار المتمدن، العدد 2738، 2009/05/14.

70. علي كامل،مسرحية بيكيت: في انتظار غودو، مجلة إيلاف، العدد 8448، الخميس 13 يونيو 2024.

71. محمد أوزملي، المسرح عبر التاريخ.. من طقوس دينية إلى عروض فنية، https://www.syria.tv،2024/06/03

72. مراد مبروك :الاتجاه السيميائي في الخطاب النقدي المعاصر من منظوري رولان بارت والخطاب النقدي العربي، مجلة حولية دار العلوم جامعة المنيا عام 2000 م

73. مظاهر اللاجامي مازلنا في انتظار غودو، الوسيط يومية سياسية مستقلة، الدمام، العدد 1973، 2008.

74. نانسي كايزن، تقنيات دراماتورجيا الإخراج؛ مقارنة بين مسرحيتي صموئيل بيكيت (في انتظار غودو) ومسرحية (ميت مات للزيدي)، الحوار المتمدن، العدد 7744، 2023/09/24.

75. رشيد بن مالك وآخرون، مصطلح السميائية في الثقافة العربية الإسلامية، بحوث سميائية، العدد 14، 2019.

.76

الفهرس

فهرس المحتويات

مقدمة	أ_ د
الفصل الأول:المسرح والسيمياء	37_6
المبحث الأول : السيمياء المفهوم والنشأة والمبادئ	17_6
أ . مفهوم السيمياء.	10 - 6
ب . نشأة السيمياء.	15_10
ج . مبادئ المنهج السيميائي.	17_15
المبحث الثاني : المسرح المفهوم والنشأة والخصائص	19_17
أ . مفهوم المسرح	19_17
ب . نشأة المسرح	22_19
ج . خصائص المسرح	24_22
المبحث الثالث : المسرح اللا معقول المسرح المفهوم والنشأة والخصائص	30_25
أ . مفهوم المسرح العبثي	26 - 25
ب . نشأة المسرح العبثي	28 - 27
ج . خصائص المسرح العبثي	30 - 28
المبحث الرابع :المسرح بين التأصيل والتطوير	35-30
أ . التأصيل النظري العربي	33 -30
ب . التأصيل التطبيقي العربي	33
ج . التطوير الغربي للمسرح	35 -34
المبحث الخامس :المقاربة السيميائية وعلاقتها باللغة	37_35
الفصل الثاني : تجليات السيمياء في المسرحية	41_39
المبحث الأول: السيرة والعمل المسرحي	44-39
تمهيد ونبذة عن الكاتب	40_39

ملخص المسرحية	44-41
المبحث الثاني : التجليات	63-45
أ . العنوان	46_ 45
ب . اللغة	47
ت . اللباس والأزياء	49_47
ث . الأكسسوارات	51 – 49
ج . الزمان والمكان	54_51
ح . الحركات والانفعالات	57_54
خ . الإضاءة .	58_57
د . الديكور:	59-58
ر . الأصوات المنطوقة والأصوات غير المنطوقة	62-59
ز . المكياج :	63
خاتمة	66-65
قائمة المصادر والمراجع	75-68
الملاحق أمال بيكيت	81-80
ملخص	83-82

الملاحق

الملاحق:

للاستزادة أكثر نص المسرحية كاملا في الموقع الالكتروني الموالي :

www.pdffactory.com

صمرة للكاتب الإيرلندي صمويل بيكيت

- 1953في انتظار جودو
- 1957نهاية اللعبة. كل الساقطين. فصل بدون كلمات1. شريط كراب الاخير.
- 1958الجذوات.
- 1959فصل بدون كلمات 2.
- 1961الايام السعيدة.
- 1962كلمات ومزيكا.
- 1963 Cascandoمسرحية.
- 1966. Eh Joeتعال و إذهب.
- 1969نفَسْ.
- 1972 Not 1
- 1976تلك المرة, وقع الأقدام, ثلاثية الشبح.
- 1977But the cloudsإذاعية
- 1980نموذج مونولوغ, لعبة الراكَبي.
- 1981Ohio Imprompyu
- 1982الزوايا الاربعة, الكارثة.
- 1983Nacht und Traume. What Where

ملخص :

تطور المسرح العالمي وسايره المسرح في كلّ أوربا بشكل خاص، عبر مراحل عديدة شمل جوانبه كلها، حتى وصل إلى ماهو عليه، انطلاقا من المسرح التقليدي المقيد بالقواعد الآرسطية البريختية، إلى المسرح الطليعي أو العبثي، الذي برز بشكل لافت بعد الحرب العالمية الثانية، حيث يحاكي واقع الإنسان الأوربي وما عاناه في تلك الفترة.

وقد أردنا من خلال هذه الورقة العلمية، أن نبرز تجليات السيمياء في المسرح وبالأخص المسرح العبثي رغم الانقلاب على كل القيم والعادات والأعراف بصفة تجريدية تنم عن ظهور مرحلة جديدة في المسرح وسماته وبمخالفة للمنطق الآرسطي وغيره إيمانا منا بموضوعية العلم ومعرفتنا بحقيقة الوجود كأمة مسلمة مسلمة بالغيب.

هاته السيمات التي تتبدّى من خلال منهج سيميائي، عرف هو الآخر مراحل عديدة وجهود حثيثة في تكوينه وصولا إلى ظهوره النهائي بفضل المدرستين الفرنسية (دي سوسيير) والأنجليزية (بيرس) دون أن ننسى تأصله في عالمنا العربي، قديما وحديثا تنظيرا وتجريبا.

وقد ركزنا على الاشتغال في العمل المسرحي على تجليات السيمياء في مسرحية . في انتظار غودو . لصمويل بيكيت، وخَلصنا إلى ما يلي:

- أنّ المسرح اتصال جماهيري مفعم بكثير من الدلالات تتعدد وتتجدد بحس الدراسة ونوعها.
- أن المنهج السيميائي يعد من أنسب المناهج في المقاربة النصية المسرحية.
- أنّ المنهج السيميائي يسهل الاشتغال أكثر وأقرب من المسرح اللا معقول.

الكلمات المفتاحية : المسرح، المنهج السميولوجي، المسرح العبثي، في انتظار غودو النتائج.

ملخص

Résumé :

Le théâtre mondial a évolué et a influencé le théâtre dans toute l'Europe, à travers plusieurs étapes incluant tous ses aspects, jusqu'à ce qu'il atteigne son état actuel, passant du théâtre traditionnel limité par les règles aristotéliciennes et brechtiennes, au théâtre avant-gardiste ou absurde, qui a émergé de manière frappante après la Seconde Guerre mondiale, reflétant la réalité de l'homme européen et ce qu'il a enduré à cette époque.

À travers cet article scientifique, nous avons cherché à mettre en évidence les manifestations de la sémiotique dans le théâtre, en particulier dans le théâtre absurde, malgré la subversion de toutes les valeurs, coutumes et traditions de manière abstraite, révélant l'émergence d'une nouvelle étape dans le théâtre et ses caractéristiques, en violation de la logique aristotélicienne et d'autres, en croyant en l'objectivité de la connaissance et en notre compréhension de la réalité de l'existence en tant que nation musulmane, enracinée dans la foi.

Ces caractéristiques, qui se manifestent à travers une approche sémiotique, ont connu elles-mêmes plusieurs étapes et efforts intenses dans leur formation, aboutissant à leur apparition finale grâce aux écoles française (de Saussure) et anglaise (Peirce), sans oublier leur enracinement dans notre monde arabe, anciennement et récemment, tant en théorie qu'en pratique.

Nous nous sommes concentrés sur l'étude des manifestations de la sémiotique dans la pièce "En attendant Godot" de Samuel Beckett, et nous en sommes arrivés aux conclusions suivantes :

- Que le théâtre est un langage populaire rempli de nombreuses significations qui se multiplient et se renouvellent selon l'étude et le type.
- Que l'approche sémiotique est l'une des approches les plus appropriées dans l'analyse textuelle théâtrale.
- Que l'approche sémiotique facilite davantage et se rapproche plus du théâtre que l'irrationnel.

les mots clés: La scène. Approche sémiologique. Théâtre absurde. En attendant Godot. Résultats

ملخص