

2018

"When Camels Cried", a Play by Atef Al –Farayeh:Textual Approach

Hasan Al-Majali

Balqa Applied University, dr.Hasanalmajali@bau.edu.jo

Follow this and additional works at: https://digitalcommons.aaru.edu.jo/anujr_b

Recommended Citation

Al-Majali, Hasan (2018) ""When Camels Cried", a Play by Atef Al –Farayeh:Textual Approach," *An-Najah University Journal for Research - B (Humanities)*: Vol. 32 : Iss. 10 , Article 1.

Available at: https://digitalcommons.aaru.edu.jo/anujr_b/vol32/iss10/1

This Article is brought to you for free and open access by Arab Journals Platform. It has been accepted for inclusion in An-Najah University Journal for Research - B (Humanities) by an authorized editor. The journal is hosted on [Digital Commons](#), an Elsevier platform. For more information, please contact rakan@aarj.edu.jo, marah@aarj.edu.jo, u.murad@aarj.edu.jo.

مسرحية "عندما بكّت الجمال" لعاطف الفّراية العلامات اللسانية وغير اللسانية: مقارنة نصيّة
"When Camels Cried", a Play by Atef Al –Farraeyh: Textual
Approach

حسن المجالي

Hasan Al-Majali

كلية عمان الجامعيّة، جامعة البلقاء التطبيقية، الأردن

بريد الالكتروني: dr.Hasanalmajali@bau.edu.jo

تاريخ التسليم: (2017/9/13)، تاريخ القبول: (2017/11/29)

ملخص

تهدف هذه الدراسة إلى مقارنة مسرحية (عندما بكّت الجمال) للشاعر والمسرحي عاطف الفّراية مقارنة نصيّة، تسعى إلى رصد العلامات اللسانية وغير اللسانية، التي حفل بها النص المسرحي، وشكّلت آليات تخدم ثيمته الرئيسة، وتحقق له أسباب النجاح، في إيصال رسالته إلى جمهور المتلقّين، على نحو مدهش ومؤثّر، سواء أكانوا قراء أم نظّارة يتابعون عرّضه المسرحي. كما تحاول الدراسة اختبار فرضيّة أنّ النصّ المسرحي – موضع البحث – قابلٌ للتلقّي عبّر فعل القراءة بسبب ما تقدم، وهو الأمر الذي لا ينطبق بالضرورة على النصوص المسرحية جميعها.

الكلمات الدالة: المسرحية، مقارنة نصيّة، علامات لسانية، علامات غير لسانية.

Abstract

This study aims at the Approach of the dramatis and poet Atef Al – Farraeyh's dramatic text "When Camels Cried" textually. It seeks to investigate the linguistic and non – linguistic semiotics which are used in the dramatic text. This semiotics sere as its main value and achieve the reasons of its success in conveying its message to the audience, in an effective and wonderful way, whether they are readers of the dramatic text, or spectators of the dramatic performance. This Study tries to test the hypothesis that the dramatic text can be perceived through the act of reading it; which does not apply on all of the dramatic texts.

Keywords: Play, Textual Approximation, The Linguistic and Non – Linguistic Semiotics.

أولاً: تمهيد : الكاتب / الثيمة / النص

كان الظهور الأول في عالم الإبداع للشاعر والمسرحي عاطف الفريّاية، في مطلع التسعينيات من القرن المنصرم، وتحديدًا في العام 1993م، بإصداره مجموعته الشعرية الأولى الموسومة بـ "حنجرة غير مستعارة"، التي بدا فيها نزوعه الدرامي واضحاً؛ مخالفاً بذلك عادة الشعراء؛ الذين يظهر لديهم هذا النزوع عادةً بعد زمان من التجربة الإبداعية، تكتمل فيه أدواتهم الإبداعية، فيشرعون في رحلة البحث عن شكل أمثل وأكمل للتعبير عن رؤاهم الشعرية، في منأى عن شرك الغنائية، وقيودها؛ فالفريّاية بدأ شاعراً مسكوناً بالدراما وظهر ذلك في مجموعته سألقة الذكر التي حوت نصوصاً شعرية ذات نفس درامي واضح، بلّة بناء درامي مكتمل العناصر والأركان.

ولعل نزوع الفريّاية المبكر إلى كتابة القصيدة الدرامية، قاده بعد ذلك، إلى الكتابة المسرحية، حيث كتب مسرحية (كوكب الوهم) في عام 2000، ثم أتبعها بكتابة ثلاثة نصوص مسرحية تحت عنوان (السقف) في عام 2007، قبيل كتابته نصّ مسرحيته (عندما بكت الجمال)⁽¹⁾ – موضع الدراسة – في العام 2008.

يحاول الفريّاية في مسرحيته مقارنة المشهد العربي في نسخته الخليجية، الذي رآه مهدداً بالانحفاء والتغريب، من خلال ظاهرة ذات حضور صارخ خارج النصّ – ضمن المرجعية الخارجية (الواقع)–، تتمثل في الزحف البشري الطاغي للأعاجم في المجتمع الخليجي، على نحو يأتي على منظومات البنى القيمية والعادات والتقاليد والأعراف السائدة، ويعمل بوعي أو دون وعي، على تفكيكها، ومحوها، بزرع قيم استهلاكية بديلة، في وسط بدا للكاتب غير قادر على الصمود والمقاومة، وأجياله الصاعدة ذات بنى هشّة وعاجزة.

ويقارب الكاتب هذه الظاهرة – التي أفصح عنها صراحة في أحد نصوص الاستهلال – وأسمّاها "معضلة تهديد الهوية الوطنية" – في نصّه المسرحي على نحو مكثف لائداً بالرمز؛ الذي يعفيه من الخوض في تفصيلاتها وتشعباتها، وسرد يومياتها الماثلة في الحياة الخليجية؛ وبخاصة في دولة الإمارات العربية المتحدة؛ التي أقام فيها سنوات عديدة، حتى وافته المنية فيها.

(عندما بكت الجمال) نصّ مسرحي قصير، لم يحفل بالمقدّمات الطويلة، والتفاصيل، ولم يمل إلى التشريح والتحليل والإسهاب؛ بل ذهب فيه الكاتب إلى الظاهرة التي أراد تسليط الأضواء عليها، ليعرضها عرضاً رمزياً وإيحائياً، وقدمها من خلال شخصيات مسرحية، بناها بعناية ووعي، وعرف بها في نص ثانوي/مواز سابق لنص المسرحية، عنوانه بـ (ارتحال)؛ ليكون دليل القارئ، في ارتحاله إلى عالم النصّ، واستباقاً قدّمه لمتلقّيه، يحمل وصفاً لكل شخصية من شخصيات نصّه، وتعريفاً بها، وبموقعها ودورها؛ وكأنه أراد أن يمنح نصّ مسرحيته إمكانية التلقي عبر فعل القراءة، إذا ما تعدّر تلقّيه من خلال عرض مسرحي، وهو ما يبدو جلياً لمن يتصفح النصّ، وبخاصة تلك النصوص الثانوية/الموازية، التي شكّلت مهاداً عرّف بالمسرحية وشخصياتها، ورموزها، وبواعث كتابتها، وقدم مقترحاته حول المسرح وتأثيره –

(1) الفريّاية، عاطف، عندما بكت الجمال – نصّ مسرحي، بيروت، مؤسسة الانتشار العربي، (2008).

مكان العرض - ، والزيّ المسرحيّ، والإضاءة المسرحيّة، الأمر الذي جعل من النصّ المسرحي نصّاً جاهزاً للعرض على خشبة المسرح، ومحفزاً للقارئ كي يتخيّل عرضاً مسرحياً أثناء قراءته للنصّ.

إنّ المقاربة النقدية لنصّ مسرحيّ، تبقى ذات خصوصية تميّزها عن أي مقارنة لنصّ أدبيّ ناجز؛ ذلك أنّ من يحاولها، لا مناصّ له من التعرّف إلى آليات المسرح، وتقنياته؛ لأنّ تلقّي النصّ المسرحي عبر القراءة وحدها، يبقى ناقصاً وفقيراً، دون معانيته عملاً مسرحياً مكتملاً، على خشبة العرض، بما يضيف العرض المسرحيّ للنصّ، من أدوات التعبير ووسائله غير اللسانية، التي تخلق فضاء (بصرياً وسمعيّاً وحركياً)، من خلال أعمال الديكور، والملابس، والإضاءة، وحركة الممثلين، والمؤثرات الصوتية المرافقة للحوار والمشاهد، التي تنسج مجتمعةً مشهدية تجسّد الحدث المسرحي، وتقدّم رسالة النصّ بطريقة حيّة ومؤثرة.

إنّ قيمة أي نصّ مسرحيّ، وغايته في تحقيق وظيفته التوصيلية، لا تجلّيها القراءة وحدها، وليس لها أن تفعل؛ غير أنّ النصّ المسرحي - موضع الدراسة - يملك - كما يزعم الباحث - من التكميل والترميز، بالإضافة إلى ما قدّمه الكاتب من إضاءات ومقترحات، ما يجعل تلقّيه عبر فعل القراءة عملاً ذا جدوى؛ يدفع المتلقّي إلى أقصى درجات الخيال التي تضعه في موقع المخرج، لحظة يستجمع العلامات اللسانية وغير اللسانية المبنوثة في النصّ لخدمة ثيمته الرئيسة.

ثانياً: سيمياء العنوان

معلوم أنّ العنوان هو "الظاهر الذي يدل على باطن النصّ ومحتواه"⁽¹⁾ وهو أوّل ما يواجهه المتلقّي، إذ يشكّل منطلق القراءة، ومبتدأ التأويل، ولم يعد بالفعل "زائدة لغويّة يمكن استئصالها من جسد النصّ"⁽²⁾ ما دام "إشارة تواصلية له وجود ماديّ، وهو أوّل لقاء محسوس بين المرسل (الناص) والمتلقّي"⁽³⁾ فله الصدارة، ولا يلج المتلقّي عالم النصّ إلا من خلاله بوصفه عتبة، ومدخله الرئيس، وقد يكون العنوان آخر ما يعرض لصاحب النصّ رغم صدارته ومحوريّته، ودوره السيميائي في توجيه عملية التلقّي، وقيادة التأويل، وهو الأمر الذي لم يعد غائباً عن وعي المبدعين والنقاد. وعنوان المسرحية الذي اختاره الفريّة لنصّه المسرحي (عندما بكّت الجمال) يقوم على بنية استعارية لافتة؛ بإسناد البكاء إلى الجمال، في عملية تشخيص مقصودة، تحمل طاقة ترميزية كبيرة. تحيل ابتداءً إلى العرب وإلى صحرائهم؛ ما دام ارتباط الجمال (الإبل) بالعرب والصحراء العربية، والتراث العربي، أمراً معلوماً، فضلاً عن ما تمثّل الإبل في حياة العربيّ من رمز للثراء، فهي المال، وهي مهر الحرائر من النساء⁽⁴⁾، وهي مؤنس العربيّ في صحرائه؛ يستمدّ من صبرها صبره، ومن جلدّها وتحملها تحمّل وعناء سفره، وكأبة منظر صحرائه، كما أنّها الرمز الأكثر

(1) البستاني، بشري، قراءات في الشعر العربي الحديث، ط (1)، بيروت، دار الكتاب العربي، (2002)، ص 34

(2) العلاق، علي جعفر، الشعر والتلقّي - دراسات نقدية -، ط (1)، عمان، الأردن، دار الشروق للنشر والتوزيع، (1997)، ص 173

(3) قطوس، بسام، سيمياء العنوان، ط (1)، عمان، الأردن، وزارة الثقافة، (2001)، ص 33.

(4) ينظر، رحمة، محمد سلامة يوسف، الإبل في تراثنا، مجلة الكويت، العدد (50)، الكويت، (1986)، ص 2.

حضوراً في الشعر العربي، وبخاصة الشعر الجاهلي الذي حفل بوصف الرحلة التي كانت الناقية وسيلتها الوحيدة القادرة على مواجهة لهيب الصحراء، وموج كثبانها، فضلاً عن أن الجمال تشير إلى المكان (الجزيرة العربية) الذي ترتبط به الإبل حتى اليوم، وتشكل إحدى المكونات الثقافية والاجتماعية فيه. ولعل من الأهمية أن نستبق الإشارة إلى صورة الغلاف التي رافقت العنوان، وشكلت خلفية بصرية له ومعه، وجاءت علامة غير لسانية سابقة لكل العلامات غير اللسانية الأخرى، التي سنشير إليها في موضعها من البحث، ذلك لأنها علامة غابيتها تركيز جملة العنوان وتعميق دلالتها بصرياً من خلال صورة لجمال وصحراء، فضلاً عن كونها موجهة إلى القارئ تحديداً، وليس إلى المتفرجين المتابعين للعرض المسرحي، ولعل في ذلك ما يبرر استباق الباحث في الحديث عنها، بمجاورة الحديث عن عنوان المسرحية.

تألف كلمات ثلاث لتشكل جملة العنوان؛ يتقدمها ظرف موح بالماضي، في حين يشير إلى الحاضر والمستقبل في آن، لكن دلالة الفعل الماضي تعني تحقق الفعل، وأنه مكتمل الحدث؛ ولعل المتلقي يلحظ في الظرف الذي يتقدم جملة العنوان (عند) و(ما) المبهمة إيحاءً مكانياً إضافةً إلى ما يتصل بالظرف من إحالة زمنية، وهو ما يشير إلى أننا أمام نص يختلط فيه الزمان بالمكان، ويتحقق فيه وقوع الحدث منذ عتبة العنوان، ثم يعيش المتلقي الحدث مثلاً يملأ الحاضر المسرحي بالدراما.

وإسناد البكاء إلى الجمال، بقدر ما يحقق من دهشة وشدة للمتلقي، فإنه يمثل إغراءً استباقياً، يدفع باتجاه النص، بغية الكشف عن مقصدية الكاتب في جعل الجمال تبكي، لا (النوق) الموصوفة بكثرة البكاء والتحنان، فالجمال رمز للصبر، والجلد، والتحمل في واقع الحياة، وفي مستقر الوعي العربي؛ ولعل تراكيب من مثل (جمال المحامل) و(صبر الجمال) من اللوازم اللغوية الشائعة التي تؤكد ذلك؛ إذن فإسناد البكاء إلى الجمال، لا إلى النوق، أمر يدخل المتلقي في مفارقة أخرى، حين يسند البكاء (الذي يعني الجزع، ونفاذ الصبر ويعبر عنهما)، إلى رمز الصبر الكبير، الأمر الذي يجعل من جملة العنوان جملة مستفزة وصادمة، ومثيرة للتخيل؛ وتحمل معنى مفاجئاً، وتنتج استفهاماً دالاً يدفع المتلقي إلى البحث عن سبب بكاء الجمال، ويجعل هذا العنوان ينضح بتراجيديا تندب واقعاً مكتملاً خارج النص، يحاول الكاتب المسرحي إعادة سرده، وإبرازه، من خلال بنية مسرحية رمزية تجسده، وتسعى للدفاع عن الذات الوطنية المهددة في وجه أحد صنوف التهديد الماثلة في يوميات الواقع.

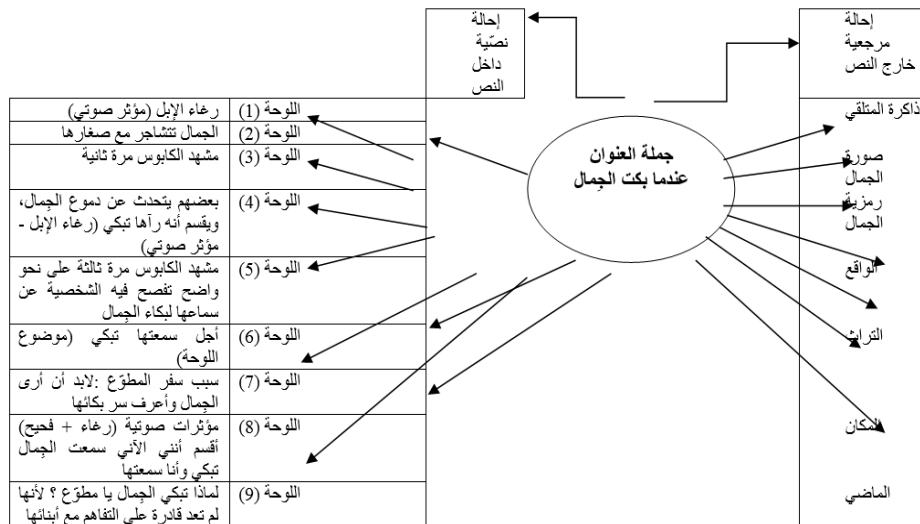
ولعل مطالعة النص المسرحي، تكشف أن جملة العنوان تحيل إلى الحدث المركزي في المسرحية، والبذرة التي تتنامى حتى تتكشف الأمور تباعاً، يتمثل ذلك من خلال اللوحة الأولى⁽¹⁾ - لوحة الاستهلال - التي تشير إلى الفكرة نفسها (بكاء الجمال) بغموض دافع، ومن بعيد، عبر مشهد تظهر فيه الشخصية الرئيسية في المسرحية (المطوّع) "القابض على جمر هويته"⁽²⁾؛ وهي الشخصية التي جعل منها الكاتب شخصية درامية، تعيش صراعاً درامياً، ظهر على شكل كابوس،

(1) الفريية، عندما بكت الجمال، ص 17.

(2) المصدر نفسه، ص 17.

يجعلها تفرّ من نومها في حالة دُعر، في أول ربط بين النص وعنوانه، وبمرافقة مؤثرات صوتية دالة: (رغاء الإبل المصحوب بفحيح الأفاعي) التي توجّه عملية التلقي، وتقودها محققة عناصر الشدّ والجذب والانتظار لدى المتلقي في المشهد الذي يختتم بظهور الشخصية الثانية زوجة المطوّع، التي تُبسّم وتتمتم، فيعود المطوّع لنومه. وجملة العنوان ببنائها الشعري المفارق، حققت مجموعة من الغايات؛ بانحرافها الذي تحررت فيه من سياقها المعياري، لتدخل فضاء دلاليّ آخر، ينتج الدهشة ويحقق التأثير والمتعة، ويدفع المتلقي إلى التفاعل، من خلال تلقّ استعاري، تتجاوز فيه اللغة تموضعها الطبيعي، لتنبئ عن قيم جمالية، لا تقدم المعنى عارياً بل مجلّلاً بالإثارة، ومحملاً بطاقة تشفيرية ذات فعالية كبيرة، في توجيه عملية التلقي، عبر كسر أفق التوقع، الذي يعد أحد أهم مصادر الشعرية، وبه يتمّ خرق لقانون اللغة، لكنه خرق ترمّمه عملية التلقي، التي تعيد للكلام انسجامه ووظيفته التواصلية⁽¹⁾.

تتحرك شيفرة العنوان في اتجاهين، وعبر إحالتين: إحالة مرجعية تتحرك خارج النص – إلى الخلفية -؛ وتستثمر خبرات المتلقي جميعها، وأخرى نصيّة تتحرك إلى الأمام نحو الداخل النصّي، الذي تشكل فيه جملة محورية، ونقطة ارتكاز، تلعب دور البؤرة النصيّة على نحو مكثف، ولعلّ الخطأ الآتية توضح الحركتين؛ كما توضح اشتباك جملة العنوان مع لوحات النصّ المسرحي جميعها، اشتباكاً محورياً يفقد الحكاية ويؤجج الصراع؛ فضلاً عن كونه يعمل على تضامّ أجزاء النصّ المسرحي، ويحقق تماسكه النصّي:



(1) كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد العوفي ومحمد العمري، ط (1)، المغرب، دار توبقال، (1986)، ص 6.

وينهض النص على طائفة من العلامات اللسانية التي أسهمت في بنائه وهدفت إلى التواصل مع المتلقي وتقديم الثيمة الرئيسية، سيحاول الباحث رصدها تالياً:

ثالثاً: العلامات اللسانية في النص

إنّ مطالعة النص المسرحي تظهر أنّ بنيته تنهض على طائفة من العلامات اللسانية (اللغوية) والرموز، وتكشف عن وعي الكاتب، بأنّ المسرح ميدان خصيب للعلامات تماماً كاللغة، وأنّ هذه العلامات تبني علاقة ذهنية مع المتلقي، لأنّها تمثل شيفرات، تحفّزه ليقوم بمهمة تأويل (الدوال) بعامة؛ سواء أكانت لسانية أم غير لسانية، وصولاً إلى فكرة النص، والتفاعل معها.

إنّ النصّ المسرحي - شأنه شأن أي نص سرديّ ناجز - نصّ قابل للتلقي من خلال القراءة، إذا لم يهمل كاتبه العلامات اللسانية، ولذا فإنّ النص - موضع الدراسة - وهو يحفل بمجموعة من العلامات والرموز قابل للقراءة، وبخاصة أنّ صاحبه لم يترك هذه الرموز عطلاً من التعريف والإضاءة، فقد قدّم لها وعرف بها، من خلال نصوص تمهيدية، كما سبقت الإشارة.

تنهض المسرحية على رمزين رئيسين شكلاً أهم العلامات اللسانية الدالة، هما: (الجمال والأفاعي) يظهران متقابلين؛ فالجمال رمزٌ والأفاعي رمز مضادّ، يرمز الأول إلى المجتمع العربي الخليجي، الذي يواجه التهديد بمصير أسود، أما الثاني (الأفاعي) "فمعادل موضوعي لعمليات الزحف البشري الهائل بجامع أنّها (تزحف) و(تبدّل ثوبها) و(تتفتّ سمومها)"⁽¹⁾ وقد أشار الكاتب إلى ترده في استخدام مفردة (الأفاعي)، خوفاً من تلك القسوة الظاهرة، في الربط بين المعطيين (الزحف البشري والأفاعي) التي تنحو بالعمل المسرحي منحىً خيالياً،⁽²⁾ وأبان أنّ أمرين قد حسموا ترده: الأمر الأول هو مطالعته لمعلومة تقول: إنّ أذان الإبل وجهازها السمعي قد استعجمت؛ فأصبحت لا تستجيب للحداء؛ وأنّ الرعاة يخاطبونها بالأوردو، موثقاً هذه الشهادة وصاحبها، ومصدرها. أما الأمر الثاني فتقارير إعلامية كشفت عن تريقايشي من سمّ الأفاعي، يستخرج من دماء الإبل، وهو ما حسم مسألة الرمز، وجعل من التضادّ والتقابل بين الرمزَيْن (الإبل والأفاعي) أمراً يصدّقه الواقع من جهة، والعلم البيولوجي البحث من جهة أخرى⁽³⁾.

وبالعودة إلى رمز (الجمال)، يلحظ المتلقي حضوره الطاعني، منذ عتبة العنوان مروراً بلوحات المسرحية جميعها - كما تمت الإشارة - بوصفها رمزاً للضحية، التي تواجه مصيراً مأساوياً، يلوذ بالبكاء وسيلة للتعبير عن خوفه، ويدخل رغاؤها مؤثراً صوتياً يرافق مشاهد كثيرة في العرض المسرحي، ضمن ما يُعرف بـ "سيمياء المسموع"، وهو ما يجعل من المسرح بالفعل "ميدان إثارة في صراع الإنسان مع حقيقته، وفي محاولته لخلق القناع عن الحياة"⁽⁴⁾.

(1) الفراية، عندما يكت الجمال، ص 17.

(2) المصدر نفسه، ص 10.

(3) المصدر نفسه، ص 57.

(4) كروتوسكي، جيرزي، نحو مسرح فقير، ترجمة: كمال قاسم نادر، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، (1986)، ص 20.

إنّ رمز (الجمال) بوصفه علامة لسانية مشحونة بطاقة دلالية كبيرة، تستثير المتلقي وتمنح النص المسرحي توتراً عالياً، في مقابل الرمز الآخر المضادّ (الأفاعي) الذي ظهر صوته (فحيجه)، متزامناً مع (صوت الإبل - رغائها) ليحقق تلك الضديّة، ويسهم الصوتان في استحضار الرمزيّن، في الفضاء المسرحي، وخلق جوّ مشحون بالدراما التي تشدّ الأذان والانتباه، لترصد وتراقب، وتتابع، وتضع المتلقي في موضع المحكوم بالانحياز إلى الجمال / الضحية، التي لا تحضر مادياً (طبيعياً على خشبة المسرح بل يأتي حضورها حضوراً لسانياً في النص وغير لساني في مشروع العرض من خلال (مؤثر صوتي)، وهي ضحية غائبة عن المسرح تواجه غيابها المحتمل في الحياة أو تغييبها واغترابها، وإذا كان "ليس للمسرح وظيفة سوى الإشارة إلى شيء آخر" (1) خارج ما يعرض عليه، فإن (الجمال والأفاعي) (العلامتين اللسانيّتين البارزتين) اللتين تظهران في النص المسرحي، لا يمكن أن تعنيا ما تعنيانه على وجه الحقيقة، حتى لو لم يُشر الكاتب إلى ذلك، إنّها تشير إلى شيء آخر في الحياة، هو غاية المتلقي في رحلة البحث عن قيمة النص ومقولته التي لا تتحقق المتعة في تلقيها تلقياً مباشراً وخطابياً، بل حين تتسلّل إلى وجدانه، ليعيشها، ويتفاعل معها.

وفي النص علامة لسانية أخرى، مرتبطة برمز (الأفاعي) ومرادفة له هي (مرقّطون) عرّفهم الكاتب بالإشارة إلى أنّهم كثيرون: "وكثير ما هم" (2) ويعني بهم مجموعات الزحف البشري، من العمالة الأجنبية التي غزت المكان، واحتلت المنازل وروّعت الناس، ولعلّ في ذلك تكثيفاً لرمز (الأفاعي). و(المرقّطون): "أفاع وثعابين عجيبة ... ناعمة، ملساء، هادئة، خدومة، مطواعة، تمارس كل أعمال البشر، ولا تكلف الكثير من الطعام" (3)، حملها البحر، يكشف الحوار في واحدة من محطاته في اللوحة السابعة عن إنسيّتهم، وأنهم بشر، ويفكّ شيفرتها على لسان (حمد: صاحب المقهى الكسول):

"لقد سئمت هذا العمل ... أريد مرقّطاً نشيطاً يعمل بدلاً منّي في هذا المقهى" (4). في إشارة إلى شيوع ثقافة الاتكالية والكسل، وترك قياد الحياة للأجراء من العمال الأجانب في أماكن العمل، وفي البيوت أيضاً - كما هو واقع الحال -.

لقد تخيّر الكاتب رموزاً تحمل قيمةً تعبيريةً كثيرة، لها سلطة ثقافية، تؤكد القيم الفنية والجمالية داخل النص المسرحي وخارجه، وتمنحه شرعية الحضور والتأثير، وهي تمثّل وسيطاً حاملاً للمضامين والأفكار والرؤى، ما دام ليس مهماً أن يزحم النص بالرموز بل الأهم أن يتمّ توظيفها جمالياً ودلالياً (5) وبذا نلاحظ أنّ الفريّة استطاع حشد طائفة من العلامات واللسانية - وغير اللسانية

- (1) جلال، زياد، مدخل إلى السيميّا في المسرح، ط (1)، عمان، منشورات وزارة الثقافة، (1992)، ص 20.
- (2) الفريّة، عندما يكت الجمال، ص 7.
- (3) المصدر نفسه، ص 29.
- (4) المصدر نفسه، ص 42.
- (5) الأعمش، باسم عبد الأمير، فاعلية الرمز في منظومة العمل المسرحي، المجلد الأول، العدد (14)، العراق، بحث منشور في مجلة مركز دراسات الكوفة، (2009)، ص 145.

– التي تعاضدت في بناء النص المسرحي، وقدمت مقولته، وحملت مضامينه، وشكلت جسراً مع المتلقي يعبر خلاله إلى النص، كما يتسلل النص إلى وعيه ووجدانه.

وفي النص علامات لسانية أخرى، أدت وظيفة سيميائية واضحة؛ فورد (النخل) إلى جوار (البحر) و (الجمال)، إتماماً لثالوث يمثل الروح العربية، وبخاصة في منطقة الخليج، ويحمل كثيراً من عاداتها وتقاليدها وقيمها وتراثها، ويشكل فضاءها، فضلاً عن أنها مجتمعة تتمم لوحة المكان.

ولم يكن اختيار الكاتب للشخصيات وأسمائها عيباً، بل كانت المقصدية الواعية تقف وراء ذلك، لتمنح بعض الأسماء رمزية خاصة، حيث جعل منها الكاتب شيفرات تحقق الاتصال وتنسجم مع ثيمة النص وتعبّر عن أزمته سيميائياً، مما دام اسم الشخصية اختياراً محضاً للكاتب ولا يتصور أن يأتي اعتباراً خارج دائرة وعيه واهتمامه بالبنية النصية التي ينسج خيوطها بيده ويبنى عالمها بفكره، فـ (أصيله – زوج المطوّع) اسم يليق بمن "ترمز إلى كل القيم النبيلة"⁽¹⁾ والنوخة غانم "معادل لسلطة المال غير الأبهة"⁽²⁾ التي تسعى لكسب الغنائم بأي شكل وبأي ثمن⁽³⁾ ويمثل (الحاج أحمد الذي عرفه بأنه عمنا جميعاً أو خالنا)⁽⁴⁾ الشريحة الكبرى في المجتمع؛ بطيبته وبساطته. وشخصيات المسرحية جميعها مألوفة خارج النص؛ لذا فإنها تؤدي دوراً في تحقيق التواصل النفسي والعاطفي مع المتلقي، ويجسد كل منها موقفاً وموقفاً، ويؤدي دوراً في صيرورة الحدث المسرحي، ويصنع حكايته، ولعل في استخدام الكاتب بينين من الشعر الشعبي وعياً بأهمية الاقتراب من لغة الجمهور، وثقافته ومشكلاته، لتحقيق التفاعل بين الكتابة والناس؛ حين تصدر الكتابة عن موقف إنساني ووطني ملتزم:

"يا ضاق همّي رخت يّم التباريّن ونضّيع الهوجاس عند الحبيبة
ملّحاً يساوي بسس شوقه ملايين نلاعب حوارة ونشرب حلبيّة"⁽⁵⁾

جاء البيتان على لسان شخصية حمدان بن المطوّع / راعي الإبل الذي فيه ذاكرة وطن لا تفنى – كما عرف به الكاتب.

وفيما يتعلق باللغة المسرحية، فتنبدى عناية الكاتب بها عناية تعبيرية، تنازل فيها عن قدراته الشعرية لصالح لغة المسرح، التي تلائم الشخصيات وتتواضع لتأتي على ألسنتهم وعلى مقاسهم، بسيطة عادية كاشفة لتعدد الأصوات ومستويات اللغة لتنسجم مع هذه الأصوات، التي تنتمي للمرجعية المعلنة في النص، ولعل اللغة المسرحية محتاجة إلى وقفة تجلي خصائصها وتكشف خلفياتها الثقافية والاجتماعية لا يتسع البحث لها، فالحوار يكشف سرّ المأساة التي مثلها رمزياً ودلالياً بكاء الجمال، وها هو في اللوحة الأخيرة لوحة الختام، يقدم الإجابة على السؤال المركزي:

(1) الفراية، عندما بكت ، الجمال ص 7.

(2) المصدر نفسه ، ص 7

(3) المصدر نفسه ، ص 7

(4) المصدر نفسه ، ص 21

(5) المصدر نفسه، ص 52.

لماذا تبكي الجمال؟ - الذي جاء فعله مضارعاً هذه المرة لينشئ التوتر المعبر عن الاستغراق في الحدث؛ عبر حوار دراميّ ينوب عن الكاتب، ويحقق للنص انتماءه الصريح لفن المسرح، وعلى لسان (المطوّع) الشخصية الرئيسة في المسرحية؛ التي بلغت غاية الشفافية في استئثار الخطر الداهم منذ البداية، ليأتي الجواب فاضحاً، وواضحاً، وصريحاً هذه المرة:

" الجمال تبكي لأنها لم تعد قادرة على التفاهم مع أبنائها

لم يعد أبنائها يعرفون لغتها

لم يعودوا يرضعون منها

لم يعودوا يستسيغون حليبها

يبتعدون عنها، تفقدهم يوماً بعد يوم ... " (1)

ويثير الحوار بعد ذلك سؤالاً آخر يفصح عن عمق الأزمة وارتباطها بسؤال المصير على لسان راعي الإبل حمدان:

إذا جاء زمان وماتت كل الجمال الكبيرة...

من يَحْصِننا من السموم؟ (2)

وإذا كانت المسرحيات الرمزية من أصعب المسرحيات إخراجاً على المسرح (3)، فإنّ الفراية، قدّم نصّاً مسرحياً يملك إمكانية جيّدة للعرض المسرحي رغم رمزيته، لم يكتف بالعلامات اللسانية وحسب، بل عمل على تجسيد المعنى من خلال مجموعة من العلامات غير اللسانية كذلك.

رابعاً: العلامات غير اللسانية في النصّ المسرحي

من الضرورة بمكان، أن يقوم أي نص مسرحي، يطمح صاحبه إلى نجاحه في العرض المسرحي على "لغة عينية (بصريّة) قادرة على تقديم الرؤية على نحو محسوس، عبر مشاهد حركية، بما يشبه مسرح الصمت" (4) وألا يعتمد فقط على المستوى اللساني في الحوار المسرحي العادي؛ ولذا فقد عمد الفراية إلى خلق جملة من العلامات غير اللسانية، التي أسهمت في بناء تكوينات بصرية رامزة ودالة، ترافقها مؤثرات صوتية خاصة، لتنشئ مجتمعةً مشهدية حيّة، تعمل على خلق جوّ مسرحي، يجسّد الفكرة على نحو أكثر تأثيراً وإدهاشاً، الأمر الذي يظهر الوعي بأنّ "التشكيل المسرحي (الحركي والبصري) يكتف الوظائف التعبيرية والمرجعية (الإحالية)

(1) الفراية، عندما يكت الجمال، ص 52.

(2) المصدر نفسه، ص 52.

(3) صليحة، نهاد، التيارات المسرحية المعاصرة، الشارقة، دائرة الثقافة والفنون والإعلام، (2001)، ص 10.

(4) ينظرون فرانتيز، كريستوفر (د. ت)، المسرح الطليعي من 1982 – 1992، ترجمة: سامح فكري، القاهرة، مركز اللغات والترجمة، ص 47.

والاتصالية⁽¹⁾ ويقدم ثيمة العرض في شكل يغني عن الكلام، وبخاصة حين ترافقه مؤثرات صوتية مختارة بعناية تعمل على تحقيق التأثير الانفعالي المطلوب؛ ولعلّ أولى لوحات المسرحية تكشف عن وعي الكاتب بمدى تأثير الصورة المسرحية في تحقيق الشد والجذب ولفت الانتباه، حيث بنى مشهداً حركياً بصرياً صوتياً قصيراً يشير إلى أولى اللبّات في بناء الأزمة الدرامية:

"تضاء شرفة المطوّع بوحمدان / المطوّع نائم يتقلّب كمن يرى كابوساً، ترافقه مؤثرات صوتية تتضمن رغاء الإبل وفحيح الأفاعي / يفز من نومه مذعوراً / تظهر زوجته أصيلة.

أصيلة: بسم الله الرحمن الرحيم، بوحمدان ماذا جرى لك ؟

اهدأ اهدأ ...

(تتمتم بكلمات / يهدأ بوحمدان ويعود للنوم تطفأ الشرفة)⁽²⁾

في هذا المشهد القصير تضافرت عناصر الضوء والحركة والصوت لبناء لوحة الاستهلال، في حضور عابر للغة، عبر تشكيل بصري / حركي ترافقه مؤثرات صوتية دالة (رغاء الإبل وفحيح الأفاعي) تشير إلى فكرة النص المسرحي وتحيل المتلقي إلى عنوانه و"تذكي لديه فاعلية الترقب والشد"⁽³⁾.

يجسّد مشهد الاستهلال بؤرة النص المسرحي، والشخصية الحاضرة فيه (المطوّع) هي الشخصية الرئيسة؛ التي تتمتع بصدق واقعي يقنع المتلقي بحضورها الطبيعي في الحياة (خارج النص)، يظهرها المشهد تعيش إرهاباً لصراع دراميّ تدبّي على شكل كابوس، عبّر عنه خطاب غير لسانی يتلقّى من خلال المعاينة والمتابعة بالحواس مجتمعة، وتجربة حية يعيشها المتلقي ويتفاعل معها شعورياً، على نحو أكثر تأثيراً من الخطاب اللساني المباشر؛ الذي جاء حضوره خاطفاً وقصيراً، ولعل في هذا المشهد تجسيدا "لنظرية الجسّت التي تستند إلى كون الفعل الحركي والإيمائي والإشاري أقل عرضة للتزييف من اللغة"⁽⁴⁾ والمشهد الاستهلاكي في معظمه يقوم على إنشاء الجو المسرحي من خلال الأداء البصري والمؤثرات الصوتية المرافقة والإضاءة المسرحية فيما يشبه (البانتوميم / الإيماء)⁽⁵⁾ قبل أن تختم اللغة المشهد في جملة قصيرة.

ويتجلى وعي الكاتب بالأثر الكبير للعلامات غير اللسانية في اللوحة الثامنة في تلك الحركة المعبرة التي يقوم بها كل من (غانم وحمد) حيث:

(1) مؤمن، محمد، التحليل العلاماتي لفن أداء الممثل، (1986)، ص 14.

(2) الفراية، عندما بكت الجمال ص 17.

(3) النصير، ياسين، الاستهلال، فن البدايات في النص الأدبي، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، (1993)، ص 30.

(4) هلتون، جوليان، نظرية العرض المسرحي، ترجمة: نهاد صليحة، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، (1994)، ص 242.

(5) دين، الكسندر، أسس الإخراج المسرحي، ترجمة: سعدية غنيم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (1975)، ص 368.

"يتلويان ببطء... ينبطحان على الأرض.. يزحفان.. يخرجان من ثوبيهما.. يزحفان قليلاً بالثوب الجديد المرقط.. ثم يقومان مع إنارة المسرح..⁽¹⁾ في عملية تظافرت فيها كل أدوات التأثير، واجتمعت فيها العلامات البصرية والحركية والسمعية، لتجسد فكرة العرض، وهي حركة مهد لها الكاتب بذلك المقترح الذي قدّمه للزّي المسرحي المناسب، في ثالث نصوصه التمهيدية (مقترح) كاشفاً عن وعيه بأن "الملابس في النص من أهم المفردات المسرحية، ولها وظيفة دلالية هامة"⁽²⁾ وأن الزّي المسرحي يحمل طاقة إشارية تسهم في الإفصاح عن معاني الأحداث ودلالات الشخصيات، وهو عنصر بصري ذو وظيفة هامة في العرض، ودور درامي يتحقق بالتظافر مع مكونات العرض المسرحي الأخرى.

إنّ عناية الفراية بالزّي المسرحي تبدو واضحة من خلال مشهد ترميزي آخر تتكرر فيه الحركة لتجسد الثيمة بصرياً بمرافقة المؤثرات الصوتية والإضاءة المسرحية؛ حيث أسند للزّي المسرحي "دوراً وظيفياً صرفاً"⁽³⁾ واعتبره علامة غير لسانية وعنصراً رئيساً من عناصر التشكيل البصري الحركي، الذي عبّر عن فكرة العرض سيميائياً في حركة خروج الممثلين من ثيابهما، وظهورهما وقد ارتديا ملابس مرقطة (أفروهل) في إشارة إلى الـ ((المرقطين)) الذين احتلوا المكان، وطغى حضورهم على إنسانه أيضاً.... فلم يسند الكاتب للزّي المسرحي أي وظيفة (تزيينية) بحتة، أو حتى (تعويضية) عن بعض جوانب النقص في العرض المسرحي، بل كان ضمن مفردات التشكيل المسرحي الرامزة إلى ثيمة المسرحية، والمعيرة عنها بصرياً.

ومن العلامات غير اللسانية التي لم يهملها الكاتب الإضاءة المسرحية؛ التي تستخدم عادة لإعطاء مؤثرات خاصة⁽⁴⁾ فنلاحظ توظيفه لها بعناية وربطها عضوياً، ووظيفياً في فكرة العرض، منذ مشهد الاستهلال، الذي كانت فيه الإضاءة عنصراً فاعلاً ودالاً، عمل على إبراز شرفة بيت المطوّع، التي تقع في عمق المسرح، وفيها شباك كبير مغطى بشاشة نصف شفافة، تظهر من خلالها ظلال مشهد الحلم، لقد ساعدته الإضاءة المسرحية في لفت الانتباه، وبخاصة مع إتمام المسرح، وحققت التركيز المطلوب من المتلقي.

ولعلّ الاستخدام الأمثل للإضاءة المسرحية يظهر في اللوحتين الثامنة والتاسعة (الختامية) حيث عملت على تحقيق الرؤية، وقادت عملية التلقي من خلال تحقيق التأثير الانفعالي المراد باستخدام الإضاءة الملونة للتركيز على الحدث المسرحي وشخصه، ففي اللوحة الثامنة، حيث يطفأ المسرح إلا من دائرة ضوء حمراء، تسلط على (غانم وحمد) وحركتهما، والانبطاح على الأرض، والزحف، ثم الخروج من الثياب، والزحف بالثوب الجديد المرقط، قبل إنارة المسرح⁽⁵⁾، وهو المشهد الذي يتكرر في اللوحة الختامية مرة أخرى، وسط

(1) الفراية، عندما يكت الجمال ص 13.

(2) المصدر نفسه، ص 13.

(3) بارت، رولان، مقالات نقدية في المسرح، ترجمة: سهى بشور، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، العهد العالي للفنون المسرحية، (1987)، ص 47-48.

(4) هلتون، جوليان، نظرية العرض المسرحي، ص 153.

(5) الفراية، عندما يكت الجمال ص 52/51.

دائرة ضوء حمراء أيضاً، في استثمار واضح ليس للإضاءة وحدها، بل للون ودلالته، التي تشير إلى الخطر الطاعني، والوضع الطارئ، في مقابل استخدام دائرة ضوء أخضر، تُسلط على ((الأب / المطوع) والأم (أصيلة) وحمدان والحاج أحمد) في إشارة إلى أنهم يمثلون المقاومة والأمل، حيث يتحركون ليشكلوا كتلة آدمية، ترسم أيقونة تشبه النخلة، في تشكيل بصريّ موحٍ وبديع؛ يكتف فكرة العرض المسرحي، ويخلق جواً درامياً، وموقفاً شعورياً جاذباً ومدهشاً ومثيراً، ساهمت الإضاءة واللون والحركة والمؤثرات الصوتية جميعها في بنائه، إلى جانب اللغة التي لم تطغ على جو المسرحية، ولم تتجاوز حدودها الوظيفية التي أرادها الكاتب، تاركة المجال للآليات الفن المسرحي، وتقنياته، كي تقوم بدورها الكامل تحقيقاً لانتماء النص، إلى فن المسرح وعالمه المدهش، الذي يؤمن الكاتب بأن له دوراً لا بد أن يلعبه، في الدفاع عن الهوية الوطنية المهددة، التي لها الحق، في حماية قيمها وعاداتها ولغتها وأجيالها الطالعة، حتى لا تغرقها أمواج الوافدين الأعاجم.

خاتمة

يرى الباحث أنّ كاتب المسرحية استطاع تقديم فكرة نصّه المسرحي، على نحو دراميّ مؤثر، بعيداً عن لغة الشجب والوعظ المباشرة والحادة، التي لا تملك ما للفن المسرحي من التأثير، واستجمع لها من التقنيات والآليات، ما يجذب المتلقي، ويستفزّ حواسه جميعها لتحقيق التفاعل المطلوب.

واستثمر الكاتب مختلف وسائل التعبير؛ ليقدم خطاباً مسرحياً حافلاً بالعلامات اللسانية؛ من رموز ولغة مكثفة وحوار هادف ووصف دقيق، اجتمعت في نسيج متقن ومحكم ومتناسك، منذ جملة العنوان حتى لوحة الختام، وعلامات غير لسانية؛ من صور وأصوات، وحركات، وأضواء، وأزياء أدت مجتمعة دورها في بنية النص المسرحي، والعرض المسرحي – المحتمل والممكن -

والمسرحية محاولة جادة، تسعى للدفاع عن الهوية الوطنية المهددة في وجودها وخصوصيتها، أمام طوفان العمالة الأجنبية الوافدة، وهي الفكرة التي قامت عليها بنية النص المسرحي، الذي جسّد حضورها الصارخ، وخطرها المؤكد، في تغريب المجتمع وتعجيمه وإضعاف بناءه، ونقض عراه، وهي مهمة تستأهل الاهتمام، والفنّ الملتزم جدير بأن ينبري لأدائها، شأنها في ذلك شأن تهديدات أخرى، ما زالت تفعل فعلها في مجتمعاتنا، يتقدمها الاحتلال، والانقسام، والاستلاب والاستبداد؛ شكلت موضوعات كبرى؛ شغلت الأدباء والشعراء والفنانين، ولم تزل ضاغطة بقوة، على المشهد الأدبي والفني والفكري منذ عقود، تتسببها نكبة العرب الكبرى، في منتصف القرن الماضي (1948)، مروراً بنكستهم في العام (1967)، وتوالي انكساراتهم وإخفاق مشاريعهم الوطنية والقومية، وصولاً إلى المائل الجلل في كل ناحية وصوب، على امتداد الجغرافية العربية.

Sources and References

- Al-A'sam, Basem Abd Al-Ameer. (2009). The effectiveness of the code in the theatrical display system. Research published in the *Journal of the Kufa Studies Center*.1 (14).
- Part, Rolan. (1987). *Critical Essays in the theater*. Translation: Suha Bashour. Publications of the Ministry of Culture. The Higher Institute of Dramatic Arts. Damascus
- Albustany, Bushra. (2002). *Readings in Modern Arabic Poetry*. Dar Alkitab Alaraby. Bairout. Edition (1)Jalal, Ziyad. (1992). *Introduction to Alsymia'a in theatre*. Publications of the Ministry of Culture. Amman. Edition (1)
- Deen, Aliksendre. (1975). *The foundations of the Theatrical Output*. Translation: Sa'adia Goneem. The General Egyptian Book. Cairo.
- Rahmeh, Mohammad Salameh Yousef. (1986). *The camels in our heritage*. Kuwait Magazine. No. (50)
- Saleeha, Nihad. (2001). *The trends of contemporary theater*. The Department of Culture, Arts and Information. Sharjah
- Alalaq, Ali Ja'afer. (1997). *Receiving and Poetry – Critical Studies -*. Dar Alshorouq for Publishing and Distribution. Amman. Jordan. Edition (1)
- Al –Farrayeh, Atef. (2008). *When Camels Cried "- a Play a Textual Approximation-*. Arab Proliferation Foundation. Beirut.
- Frantez, Christopher. *The pioneering theater 1982 – 1992*. Translation: Samih Fickry. The center of Languages and Translation. Cairo.
- Qatus, Basam. (2001). *The address of Symia'a*. the Ministry of Culture. Amman. Jordan. Edition (1)
- Koryouskiy, Jerzy. (1986). *Toward a poor theater*. Translation: Kamal Qasem Nader. The Cultural Affairs of the General Assembly. Baghdad

"مسرحية "عندما بكت الجمال" لـ....." 1842

- Cohen, Jan. (1986). *The structure of the poetic language*. Translation: Mohammad Alawady & Mohammad Alomary. Tobiqal Dar. Morocco. Edition (1)
- Alnaseer, Yaseen. (1993). *Introduction The Art of the beginning of the literary text*. The Cultural Affairs of the General Assembly. Baghdad
- Helton, Jolian. (1994). *The theory of theatrical show*. Translation: Nihad Saleeha. The General Egyptian Book. Cairo.

مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية) المجلد 32 (10)، 2018