رمزية الخطاب المسرحي في "أغنية الموت" لـ توفيق الحكيم

إعداد

د / فاطمة سلطان موافي فرغلي

مدرس بقسم الأدب والنقد ـ كلية

الدراسات الإسلامية والعربية ببني سويف

رمزية الخطاب المسرحي في " أغنية الموت " لـ توفيق الحكيم

فاطمة سلطان موافي فرغلي

قسم الأدب والنقد، كلية الدراسات الإسلامية والعربية بنات بني سويف، جامعة الأزهر، جمهورية مصر العربية.

البريد الإلكتروني : FatmaFarghaly460.el@azhar.edu.eg

الملخص :

يقوم الرمز بدور رئيس ومهم في المسرح ، لما له من قدرة على الإيحاء ، وإثراء دلالة النص ، ومنح التجربة الشعورية مغزى خاصًا بعيدًا عن التقريرية أو المباشرة التي لا تنسجم مع روح الأدب .

لذلك تهدف الدراسة إلى التعرف على دور الرمز في مسرحية " أغنية الموت " لتوفيق الحكيم ، للكشف عن كيفية توظيفه على مستوى عناصر البناء الدرامي ؛ إذ يبدو الرمز مفتاحًا رئيسًا ومهمًا لفهم المسرحية ، فلا يخلو مشهد من دلالة رمزية مضمرة في نسيج الحوار .

اقتضت طبيعة الدراسة أن تعتمد على المنهج السيميائي الذي يحلل العلامات الدالة بوصفها مجموعة من الإشارات الرمزية ، ويربط بينها وبين مرجعيتها في السياق العام ، بالإضافة إلى مبادئ المنهج البنيوي الذي يهتم بدراسة اللغة والكلام ، والعلاقات الإيحائية والسياقية لتفسير النص .

وقد توصل البحث إلى عدة نتائج ، من أهمها :

- شكّل عنوان المسرحية بؤرة إثارة دلالية اختزلت النص بأكمله ، وأحالت عليه بأسلوب رمزي ، لتبدو المسرحية نصًا منسجمًا شكلًا ومضمونًا وفق السياقات النصية .

- كان للإرشادات المسرحية بنوعيها (السردي ، والوصفي) حضور كثيف في النص الدرامي ؛ إذ شكّلت نصًا موازيًا للنص الحواري ، وأسهمت في تحديد الفضاء المشهدي ، وتكاملت مع الحوار ليدعم كل منهما الآخر .

- حرص توفيق الحكيم على تسمية شخصيات المسرحية بأسماء معبرة عن تركيبتها النفسية ، ومناسبة للطبقة الاجتماعية والبيئة التي تنتمي إليها ؛ فجاءت محملة بالدلالات الرمزية التي تجعل منها نماذج إنسانية عامة في المجتمع .

- جعل توفيق الحكيم شخصيات المسرحية محورًا للفكرة التي أراد عرضها، والرأي الذي تبناه ، فجسّد ثيمتي الانتظار والغناء معتمدًا على أداء الممثلين ودور الشخصيات ، فربط بين الشخصية والحدث ، وجعل الحدث يبرز الشخصية ، فحقق للمسرحية الحيوية والتأثير والثراء الدلالي .

الكلمات المفتاحية: رمزية، الخطاب المسرحي، "أغنية الموت"، توفيق الحكيم.

Power of Symbolism of Theatrical Discourse in the play of Ughniyyat al-Mot (Death Song) by Tawfiq al-Hakim

Fatma Sultan MowafiFarghali

Department of Literature and Criticism, Faculty of Islamic and Arabic Studies for Girls in BeniSuef, Al-Azhar University, Arab Republic of Egypt.

Email: FatmaFarghaly460.el@azhar.edu.eg

Abstract:

Symbol has a key function and plays a major and significant role in the theatrical discourse, since it enriches the meaning of the text, and provides the emotional experience with a special meaning, far from the declarative style that is inconsistent with the literary spirit.

The study, accordingly, aims at identifying the role of the symbol in the play of Ughniyyat al-Mot (Death Song) by Tawfiq al-Hakim, to reveal how it is functioned at the level of the dramatic construction elements hence the symbol is a key and important element that helps to understand the play. No scene in the play is free from a symbolic connotation embedded in the language of the dialogue.

The nature of the study necessitates that it relies on the semiotic method that analyzes the indicative signs and symbols as a group of symbolic marks and signs because it examines the association between signs and the general context. As well as, it examines the relation between them and the principles of the structural approach that is concerned with the study of language and speech, and the indicative and contextual relationships to interpret the text.

A several findingswere concluded by the study, the most important of which are as follows:

• The title of the play formed a semantic indicative attractive reference that indicates and conveys the entire text, and referred to it in a symbolic manner, so that the play appears as a text consistent in form and content according to textual contexts.

• The dramatic text is full of theatrical instructions of both types (narrative and descriptive); since it formed a parallel text to the text of the dialogue, and contributed to defining the scene space, and integrated with the dialogue to support each other.

• Tawfiq al-Hakim was keen to come up with character names that express and fit with their psychological composition, and appropriate to the social class and the environment to which they belong. The play is loaded with symbolic connotations that make them general human models in society.

• The characters of the playare portrayed by Tawfiq Al-Hakim in order to be the focus of the idea he intends to convey, and the opinion he adopts, embodying the two themes of waiting and singing depending on the performance of the actors and the role of the characters. He links the character with the play event, meanwhile the plot emphasizing the character personality.

Keywords: Theatrical Discourse, Ughniyyat al-Mot (Death Song), Tawfiq Al-Hakim.

مقدمة البحث

الحمد لله على إحسانه والشكر له على توفيقه وامتنانه، أحمده جلَّ وعلا تعظيمًا لشأنه ، أعطى فأجزل ، وأنعم فأسبغ ،والصَّلاةُ والسَّلامُ على محمدٍ خيرِ مَن اصْطَفَاهُ، وشرَّفه بالرِّسالة وَاجْتَبَاهُ، وعلى آله الذين اقْتَدَوْا بِهُدَاهُ ...

يعد الرمز ـ بوصفه تجاوزًا للدلالة الاصطلاحية إلى دلالة أخرى ، وإشارة إلى قيم غائبة ـ وسيلة فنية تعبيرية وظفها الأدباء بُغية الوصول بالأسلوب إلى الإتقان الفني ، وبالدلالة إلى الآفاق الرحبة ، وبالمعاني إلى الطاقات الإيحائية الكثيفة ، وبلوغ غاية التأثير بعد كد الذهن وإعمال الفكر .

إن الرمز سمة رئيسة من سمات الشعر ، لكنه لم يظل حبيس جدرانه ؛ إذ أصبح عنصرًا مهمًا في بناء الأنواع الأدبية الأخرى كالقصة والمسرحية ، ويلجأ إليه الأدباء لإبراز المضمر ، والكشف عن العالم الكامن خلف الواقع والحقيقة ، والتعبير عن المشاعر الخفية في أعماق النفس الإنسانية ، بالإيحاء لا بالتصريح ، وترتب على دخول الرمز في نسيج النص الأدبي ، اجتهاد المتلقي في الارتقاء بنفسه إلى مستوى ثقافة المؤلف ليستطيع التواصل معه ، ويكون شريكًا في عملية الخلق الفني فيمنح النص ثراءً وعمقًا .

شهد المسرح المصري تطورًا ملحوظًا بدخول الرمز إلى عالمه بوصفه وسيلة فنية تجعل المتلقي يجوب في أعماق النفس متسلحًا بالثقافة والمعرفة للوقوف على قصد المؤلف ؛ فابتعد فن المسرح عن الشكل التقليدي المعروف ، واتجه نحو أسلوب جديد ، ولغة ذات علاقات جديدة تقوم على التلميح والومض ، وبذلك يعد الرمز ملمحًا من ملامح التجريب في فن المسرح .

وقد كان الأديب المصري توفيق الحكيم ([1]) من أوائل المبدعين الذين نهجوا نهج الشعراء الرمزيين الفرنسيين مثل (بودلير) و (أرتر رامبو) و (بول فرلين) و (مالارميه) وغيرهم ، في أعماله الأدبية ؛ فكتب بالأسلوب الرمزي ، ولكنه أضفى عليه من ثقافته وفلسفته مسحة شرقية مكنته من تخطي المحسوس والتوغل إلى أعماق النفس والكون بحثًا عن العالم الحقيقي، بنظرة مثالية ، ولغة وامضة ، وساعده على ذلك طبيعته الفكرية التأملية الانعزالية التي جعلته يتأمل القضايا المجتمعية والفكرية ليخرج منها برؤية نقدية للمجتمع تتسم بالعمق وتهدف إلى التوعية أملًا في التغيير ، وهذا ما جعل أعماله الإبداعية جديرة بالدراسة والبحث ؛ فاخترت من بينها مسرحيته الموسومة بـ " أغنية الموت " التي كتبها في النصف الأول من القرن العشرين بأسلوب رمزي ، مبتعدًا عن الشكل التقليدي المعروف لفن المسرح ، وهذا ما جعل بها حاجة لبيان منهجها . رغم سهولتها . ، والكشف عن مدلولاتها في سياقها العام .

---

[1]) كاتب وأديب مصري ، ولد في الإسكندرية عام ١٨٩٨ م ، وتوفي في القاهرة عام ١٩٨٧ م ، من رواد الرواية والكتابة المسرحية ، سمي تياره المسرحي بالمسرح الذهني لصعوبة تجسيده في عمل مسرحي ، وكان يدرك ذلك فقال في لقاء صحفي " إني اليوم أقيم مسرحي داخل الذهن ، وأجعل الممثلين أفكارًا تتحرك في المطلق من المعاني ، مرتدية أثواب الرموز " ، ومزج بين الرمزية والواقعية على نحو يتميز بالخيال والعمق دون تعقيد أو غموض ، عاصر عمالقة الأدب كالرافعي ، والعقاد ، وشوقي ، وحافظ ، وعمالقة المسرح مثل جورج أبيض ، ويوسق وهبي ، له أعمال أدبية كثيرة جدا منها : رواية عودة الروح ، مسرحية أهل الكهف ، مسرحية بجماليون، مجموعة قصص قصيرة بعنوان ليلة الزفاف ، مسرحية السلطان الحائر ، حوار فلسفي بعنوان حديث مع الكوكب . يراجع : توفيق الحكيم ، إسماعيل أدهم ، وإبراهيم ناجي ، مؤسسة هنداوي ، ٢٠١٢ م .

ولما كانت طبيعة الإبداع لا تقوم على الإخبار أو التبليغ ، وإنما تقوم على الإيحاء والترميز ؛ سعيت إلى دراسة دلالات الرمز في مسرحية " أغنية الموت " لتسليط الضوء على ظاهرة جديدة ، وملمح من ملامح التجريب في المسرح المصري للكشف عن المدلولات الإيحائية لهذه الظاهرة ؛ إذ يبدو الرمز مفتاحًا رئيسًا ومهمًا لفهم المسرحية ، فلا يخلو مشهد من دلالة رمزية مضمرة في نسيج الحوار .

اقتضت طبيعة الدراسة أن تعتمد على المنهج السيميائي الذي يحلل العلامات الدالة بوصفها مجموعة من الإشارات الرمزية ، ويربط بينها وبين مرجعيتها في السياق العام ؛ فتتم معالجة النص بوصفه مجموعة من العلامات الدالة لها وظائفها وأبعادها الدلالية ، بالإضافة إلى مبادئ المنهج البنيوي الذي يهتم بدراسة اللغة والكلام ، والعلاقات الإيحائية والسياقية لتفسير النص ، ويدرس البنى الداخلية للنص في علاقتها بالسياقات الخارجية على أنها جوانب إضاءة يستعين بها الناقد لفض غموض أو الكشف عن فحوى رمز ، واكتشاف خصوصية النص المسرحي . ([1])

ورغم أهمية موضوع المسرحية ، ولغتها الوامضة التي عالجت جانبًا من مشاكل الحياة ؛ إذ تصور المجتمع المصري في عاداته الريفية التي ضربت بجذورها في أعماقه حتى أصبحت مقدمة على القيم والمبادئ الدينية ، فإن المسرحية لم تحظ باهتمام الدارسين ؛ فلم أعثر على دراسات تناولت المسرحية ، باستثناء مذكرة تكميلية أعدتها طالبتان جزائريتان لاستكمال شهادة الليسانس ، وعنوانها " صراع الرؤى في مسرح توفيق الحكيم أغنية

[1]) يراجع : مناهج النقد الأدبي المعاصر تنظيرًا وتطبيقًا ، دسوقي إبراهيم محمد ، تقديم حسن البنا عز الدين ، مكتبة الآداب ، ط ١ ، ٢٠٠٩ م ، ص ٥٥ : ٥٧ .

الموت أنموذجا " ، وقد ركزت الدراسة المذكورة على التأريخ للمسرح العربي ، ودور توفيق الحكيم في التأسيس للمسرح المصري ، والتعريف بفن المسرحية ومقوماته ، ثم عرّجت على مظاهر الصراع في المسرحية من حيث الحوار بين الشخصيات ، ولم تتطرق إلى ظاهرة الرمز التي شملت المسرحية في أكثر عناصر بنائها .

وقد يكون السبب وراء قلة الدراسات التي تناولت المسرحية ، صغر حجمها إذ جاءت في فصل واحد ، وورودها ضمن كتاب " لو عرف الشباب " الذي يضم ثلاث قصص تمثيلية في المسرح الاجتماعي ، وعدم استقلالها بكتاب ، أو عنوان رئيس يدل عليها ، يضاف إلى ذلك أنه توجد مسرحية أخرى لتوفيق الحكيم بعنوان " لعبة الموت " في أربعة فصول كتبها عام ١٩٥٧م ، مما ترتب عليه وقوع الخلط بين المسرحيتين وشهرة اللاحقة منهما " لعبة الموت " لكبر حجمها واستقلالها بكتاب خاص بها ، ورغم ذلك فقد تم عرض مسرحية " أغنية الموت " كقصة تمثيلية على خشبة المسرح عام ١٩٦٧ م ، وعام ١٩٧٣ م .

تضمن البحث مقدمةً ، وتمهيدًا ، وثلاثة مباحث ؛ عرضتْ المقدمة أهمية الموضوع ، ودوافعي لاختياره ، والمنهج المتبع في الدراسة ، وخُصص التمهيد لتحرير المصطلحات النقدية المتصلة بموضوع البحث ، وخصص المبحث الأول لرمزية النص الموازي فعرض الأبعاد الرمزية للعنوان ، والإرشادات المسرحية بنوعيها (السردي ، والوصفي) ، وتناول المبحث الثاني رمزية شخصيات المسرحية وثيمتي الانتظار والغناء ، وعرض المبحث الثالث الحوار وأنماطه وخصائصه الجمالية ، ثم الخاتمة التي لخصت أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة .

وأخيرًا فالحمد لله الذي منّ عليّ بإتمام هذا البحث ، وأعانني على إنجازه على هذا النحو فله الحمد كله ، كما يليق بجلال وجهه وعظيم منِّه وفضله ، فإن يكن من فضل في ذلك ، فلله سبحانه وتعالى .

أسأل الله تعالى أن ينفع بهذا العمل ، وأن يجعله خالصًا لوجهه . إنه سميع قريب مجيب الدعوات .

التمهيد

مقاربة مفهومية

سعى الأديب في العصر الحديث وراء اكتشاف وسائل أخرى غير التشبيه والاستعارة ليثري بها لغته ويعبر بها عن أبعاد رؤيته ، وحالاته النفسية والاجتماعية المتغيرة ؛ فوظف الرمز للتعبير عن دلالات جديدة تعتمد على الإيحاء وعدم المباشرة .

ويعد مصطلح " الرمز " من المصطلحات التي تعددت مدلولاتها واختلفت تبعًا للحقل الذي تنتمي إليه ؛ إذ نجده في علم المنطق ، والفلسفة ، والرياضيات ، وعلم النفس ، إضافة إلى حقل الأدب ، والرمز بمفهومه اللغوي العام يدور حول معاني الحركة ، والإيحاء ، أو الإشارة بالشفتين وإيماء بالعينين ، أو الإشارة إلى شيء قريب على سبيل الخفية . ([1])

والرمز شيء حسي معتبر كإشارة إلى شيء معنوي لا يقع تحت الحواس ، وهذا الاعتبار قائم على وجود مشابهة بين الشيئين أحست بها مخيلة الرامز ... وهو تركيب لفظي أساسه الإيحاء ـ عن طريق المشابهة ـ بما لا يمكن تحديده ، بحيث تتخطى عناصره اللفظية كل حدود التقرير موحدة بين الشعور والفكر . (٢) فهو قيمة إشارية مطلقة تومئ إلى شيء آخر مرتبط بها ، بتعبير غير مباشر ، عن طريق الإيماء ، لا عن طريق التصريح

---

[1]) يراجع : لسان العرب ، ابن منظور ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٩٩ م ، مادة (رمز) ، القاموس المحيط ، الفيروزآبادي ، دار الحديث ، القاهرة، مادة (رمز) .

[2]) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، محمد فتوح أحمد ، دار غريب ، القاهرة ، ٢٠١١م ، ص ٤٨ ، ٤٩ .

والتقرير ، كما تدل الألفاظ على مدلولاتها ، وبهذا نستطيع القول إن الرمز هو النص الذي يتكون في وعي المتلقي بعد قراءة نص المبدع ، وهو المصباح الذي يضيء عتمة النص .

ويشترك الرمز الأدبي مع الرمز بمفهومه اللغوي العام في معنى الإشارة والإيحاء ، فهو باب من أبواب المجاز في البلاغة العربية يندرج تحت علم البيان ، وقد بين مفهومه البلاغيون والنقاد ؛ فقدامة بن جعفر خصص بابًا للرمز وعرفه بقوله : " وأما الرمز فهو ما أخفي من الكلام ، وأصله الصوت الخفي الذي لا يكاد يفهم ، وهو الذي عناه الله عزوجل بقوله : (قال رب اجعل لي آية قال آيتك ألا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزا) ، وإنما يستعمل المتكلم الرمز في كلامه فيما يريد طيه عن كافة الناس والإفضاء به إلى بعضهم ؛ فيجعل للكلمة أو الحرف اسمًا من أسماء الطير أو الوحش أو سائر الأجناس ، أو حرفًا من حروف المعجم ، ويطلع على ذلك الموضع من يريد إفهامه ، فيكون ذلك قولًا مفهومًا بينهما مرموزًا عن غيرهما " . (١)، وعندما تحدث الجاحظ عن البيان قسم وسائله إلى لفظ ، وعقد ، وإشارة ، فجعل الرمز أو الإشارة من أدوات البيان . (٢) ، أما ابن رشيق فقد عقد بابًا مستقلًا للرمز بعنوان " باب الإشارة " وعرفها بأنها بلاغة عجيبة تدل على بعد المرمى وفرط المقدرة ... ، وهي في كل نوع من الكلام لمحة دالة ،

---

١) نقد النثر ، قدامة بن جعفر ، تحقيق طه حسين وعبد الحميد العبادي ، دار الكتب المصرية ، ١٩٣٣ م ، ص ٦١ ، ٦٢ .

٢) الحيوان ، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، تحقيق عبد السلام هارون ، ١٩٦٥م، ج١ ، ص ٣٣ ، ٤٨ .

واختصار وتلويح يعرف مجملًا ، ومعناه بعيد من ظاهر لفظه . ([1]) فهو لا يرى الرمز مرادفًا للإشارة الحسية بل نوع من أنواعها ، كما خصص ابن أبي الإصبع بابًا في " بديع القرآن " للرمز بعنوان (باب الرمز والإيماء) وجعل الرمز أكثر وضوحًا من الإشارة والإيماء ، فقال : " هذا الباب فحواه أن يريد المتكلم إخفاء أمر ما في كلامه ، مع إرادته إفهام المخاطب ما أخفاه فيرمز له في ضمنه رمزًا يهتدي به إلى طريق استخراج ما أخفاه في كلامه ، والفرق بينه وبين الوحي والإشارة ، أن المتكلم في باب الوحي والإشارة لا يودع كلامه شيئا يستدل منه على ما أخفاه لا بطريق الرمز ولا غيره ، بل بوحي مراده وحيًا خفيًا لا يكاد يعرفه إلا أحذق الناس ، فخفاء الوحي والإشارة أخفى من خفاء الرمز والإيماء ، والفرق بينه وبين الإلغاز أن الإلغاز لابد فيه ما يدل على المعمي فيه ، بذكر بعض أوصافه المشتركة بينه وبين غيره وأسمائه ، فهو أظهر من باب الرمز " . ([2])

وليس الرمز إلا وجهًا مقنعًا من وجوه التعبير بالصورة ... وهو أداة لنقل المشاعر المصاحبة للموقف وتحديد أبعاده النفسية وربطه بالسياق العام ، أي في ضوء العملية الشعورية التي تتخذ الرمز أداة وواجهة لها . ([3])

---

[1]) يراجع : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني ، تحقيق محمد عبد القادر أحمد عطا ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط ١ ، ٢٠٠١م، ج ١ ، ص ٣٠٤ .

[2]) بديع القرآن ، ابن أبي الإصبع المصري ، تحقيق حفني محمد شرف ، نهضة مصر، ج ٢ ، ص ٣٢١ .

[3]) يراجع : الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، عز الدين إسماعيل ، دار الفكر العربي ، ط ٣ ، ص ١٩٥ ، ٢٠٠ .

ومن الرمز ما هو كلي يستقطب كل أبعاد التجربة ، ومنه ما هو جزئي يوحي ببعد واحد من أبعاد تلك التجربة ، لكن العمل الأدبي يصبح أكثر إحكاما وإثارة إذا تآزرت فيه الرموز الجزئية تآزرا كليا لتشمل النص كله فتمنحه الحيوية والجاذبية ، كما هو الحال في المسرحية موضع الدراسة .

- **الرمز والصورة :**

الرمز والصورة وسيلتان من الوسائل الإيحائية التي يستخدمها الأديب ، ولكن الصورة أقل تجريدا من الرمز ؛ لأنها تظل مرتبطة بالواقع الحسي الذي انطلقت منه ، على حين يصبح الرمز كيانا مستقلا بذاته ، منفصلا عن الواقع الحسي الذي بدأ منه ؛ فكلاهما يبدأ من الواقع ليتجاوزه إلى ما وراءه ولكن بينما تظل الصورة على قدر من الكثافة الحسية يبلغ الرمز درجة عالية من التجريد فيصبح طبيعة مستقلة لا علاقة بينها وبين الواقع إلا وحدة الأثر النفسي ، يضاف إلى هذا أن الرمز أكثر تركيبا وتعقيدا من الصورة بحيث من الممكن أن نعتبر الصورة عنصرا من عناصر بناء الرمز . (١)

- **الرمز والعلامة :**

تشير كلمة " العلامة " في المعاجم اللغوية إلى عدة معاني منها : السمة ، والإمارة ، والإشارة ، يقال : للخيول علامات تعرف بها ، والعلامة والعلم : شيئ ينصب في الفلوات تهتدي به الضالة ، ومعلم الطريق أي دلالته . (٢)

---

١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، علي عشري زايد ، مكتبة الآداب ، ط ٥ ، ٢٠٠٨ م ، ص ١١٩ ، ١٢٠ .

و الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، محمد فتوح أحمد ، ص ٣٨٣ .

٢) يراجع : لسان العرب ، مادة (علم) .

فالعلامة إشارة حسية تدل على شيئ مادي (مشار إليه) محدد ، يفهمها الإنسان وغيره ؛ لأنها تنتمي إلى عالم الماديات الملموسة ولا يتوقف إدراكها على الخيال المبدع ، بينما الرمز تعبير يومئ إلى معنى مستتر خلفه ومغاير له ولكنه غير محدد ، كرمزية طائر الحمام إلى السلام مثلًا ؛ فالرمز ينتمي إلى عالم المعنويات المجردة ولا يدركه إلا ذوو العقول لأنه يقتضي الانتقال إلى مستويات دلالية عميقة محملة بالانفعالات والتأويلات ، ولا يعني هذا أن الرمز لا يمت بصلة إلى المحسوسات ، بل إنه يشمل الظاهري الملموس والخفي المجرد .

ومن الفروق الدقيقة بين الرمز والعلامة " أن العلامات أوضاع اصطلاحية توقيفية يتقاسمها الناس على نحو اجتماعي ، وللعلامة من هذه الوجهة تحدد اجتماعي لا إرادي فهي تنقل إعلامًا موضوعيًا متبادلًا ، أما الرمز فقد كان ومازال إبداعًا إنسانيًا يتجاوز الاصطلاح والتوقيف " . ([1]) ، وبهذا يمكن أن تكون العلامة رمزًا عندما تتجاوز مفهومها المعجمي ، وتتسع دلالاتها فتتحول إلى رمز .

- **الرمز والكناية :**

الكناية ضرب من الأساليب البيانية التي تشير إلى الرمز بمفهومها العام ؛ فهي تعبير غير مباشر عن المعنى الحقيقي ، وهذه نفطة التلاقي بينها وبين الرمز ، فالمراد بالكناية أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه ورِدفه في

[1]) الرمز الشعري عند الصوفية ، عاطف جودة نصر ، دار الأندلس ودار الكندي ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٧٨ م ، ص ٢٢ .

الوجود ، فيومئ إليه ويجعله دليلًا عليه مثل قولهم في المرأة المترفة المخدومة " نؤوم الضحى " . ([١])

ومما ينبغي الإشارة إليه أن دلالات الرموز غير ثابتة ، تتغير باختلاف السياقات ؛ فالبياض لا يكون رمزا للطهارة والنقاء دائمًا بل قد يكون رمز الحزن في بعض الثقافات ، والمطر قد يكون رمزا لغضب الطبيعة لا دليلا على الرخاء والخير ، والبحر ليس دائما رمزا للخوف أو الرهبة ، ولهذا لا تُحدد دلالة الرمز إلا وفقًا للسياق العام ، ولابد من وجود علاقة تشابه وانسجام في الأثر النفسي بين الرمز والمرموز إليه ؛ لأن الرمز " معناه الإيحاء أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالتها الوضعية ، والرمز هو الصلة بين الذات والأشياء بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية ، لا عن طريق التسمية والتصريح " . ([٢])

أما **الترميز** فهو " شحن لتلك العلامات بالإيحاءات النفسية والثقافية والسياسية من خلال توظيفها في سياق يستدعي تلك الإيحاءات ويبررها".([٣])

- **والرموز بمفهومها العام نوعان** : رموز جماعية متوارثة ، وهي ما أسماها العالم النفسي " يونج " بالرموز الفطرية التي تنتمي إلى

---

[١]) يراجع : دلائل الإعجاز ، عبد القاهر الجرجاني ، تعليق محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، د . ت ، ص ٦٦ .

[٢]) الأدب المقارن، محمد غنيمي هلال، نهضة مصر ، ط ٩ ، ٢٠٠٨ م ، ص ٣١٥.

[٣]) الرموز ، بهاء الدين محمد مزيد ، الهيئة المصرية لقصور الثقافة ، ٢٠١٢ م ، ص ١٢ .

الوجدان البشري الجماعي ، ورموز فردية ترتبط بوجدان فرد بعينه وتكون نتاج تجاربه الخاصة . ([1])

المذهب الرمزي :

الرمزية هي حركة أدبية ظهرت في فرنسا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ردًا على حركات أدبية سابقة كالرومانتيكية والواقعية ، بدأت على يد شارل بودلير سنة ١٨٥٧ م وتبلورت أسسها واتجاهاتها في مؤلفات مجموعة من الشعراء الفرنسيين أخذوا يكتبون منذ ١٨٨٠ م ، أمثال شارل بودلير ، وبول فرلين ، و آرثر رامبو ، ومالارميه ، وهي تعتمد على الإيحاء بالأفكار والمشاعر وإثارتها بدلًا من تقريرها أو تسميتها أو وصفها .

ووفقًا لهذا سعى الرمزيون إلى التعبير عن الوجود بنظرة صوفية تؤمن بوجود عالم نموذجي هو في رأيهم أكثر واقعية من عالم الحس ، هو عالم الجمال والمثال الذي أرادوا تحقيقه فنيًا . ([2])

وقد مرت الرمزية بثلاثة أطوار وهي :

١ . جيل الرواد : وهم النماذج العليا للتيار الرمزي وشعراؤه الرئيسيون ، يأتي في مقدمتهم شارل بودلير ، وبول فرلين ، وآرثر رامبو ، ثم ستيفان مالارميه الذي بلغت الصيغة الرمزية ذروة اكتمالها على يديه ، بل إن بعض الدارسين يعتبرونه المؤسس الحقيقي للمدرسة الرمزية .

---

[1]) يراجع : التيارات المسرحية المعاصرة، نهاد صليحة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧ م ، ص ١٨ .

[2]) يراجع : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، محمد فتوح أحمد ، ص ٢٨ ، ٢٩ ، ٨٣ .

٢ . الجيل الذهبي : وهو ذلك الجيل الذي أخذ على نفسه عبء تحديد التيار الرمزي بوصفه مذهبًا أدبيًا له حدوده ومعالمه ، وفي نتاجه تبلغ الموجة الرمزية ذروة امتدادها .

٣ . الانهيار الرمزي : يرجع ضعف التيار الرمزي إلى رفضه لمنطق الواقع ، وانسحاب رواده من الحياة العامة وإيمانهم القاطع بأن غاية الشعر هي الوصول إلى مثل صفاء " الموسيقى " ساعين إلى وضع هذه العقيدة موضع التطبيق ، وأصبحت النتيجة أن يبدع الرمزيون شعرًا لا يرقى إلى " النموذج " الذي يحلمون به من ناحية ، ولا يشبع فضول الجمهور من ناحية أخرى لما فيه من إبهام كان يصل أحيانًا إلى حد الإغلاق . ([1])

وما يهمنا من أمر هذا المذهب هو فهمه للرمز وكيفية استخدامه ؛ إذ اتجه الرمزيون إلى استغلال إمكانات اللغة الإيحائية في الأصوات والكلمات والتراكيب لنقل حقائق الأشياء كما تتمثلها نفس الأديب ، والتغلغل إلى خفايا النفس ، والتعبير عن الأفكار والرؤى ، فاستخدموا بعض الوسائل الإيحائية المتمثلة في الشكل اللغوي عن طريق تكثيف اللغة واستخدام الألفاظ المشعة الموحية التي تعبر عن أجواء نفسية رحيبة ، أو في البناء الموسيقي عن طريق تحطيم الإيقاع التقليدي ، فربطوا بين الشعر والموسيقى التي هي أقوى وسائل الإيحاء وأقرب إلى الدلالات النفسية في " سيولة " أنغامها ، أو في أشكال الخيال عن طريق تراسل الحواس ، فأعطوا المسموعات ألوانًا ، وأصبحت المرئيات عاطرة ، فعبروا عن أحاسيس لا تستطيع اللغة الوضعية التعبير عنها ، كذلك لجأ الرمزيون إلى تقريب الصفات المتباعدة رغبة في الإيحاء بخلجات النفس ، ودفعات الشعور ، وبهذا يتضح أن الرمز عند

[1]) يراجع : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، ص ٨٦ : ١٠١ .

أصحاب هذا المذهب ليس تشبيهًا حذف أحد طرفيه ، مع الاسترسال فيما يخص الطرف الثاني ، ولكنها تعمد إلى تعبيرات وصور جزئية تتعاون في بنية النص لتشف عن صورة نفسية دقيقة مستعصية ، تستثير أدق خبايا النفس، وتتعاون فيها الوسائل الفنية السابقة . ([1])

وتتلخص الخصائص العامة للمذهب الرمزي فيما يلي :

- العمق المعنوي : يهدف الرمزيون إلى تعميق المعنى بغية إنتاج شعر عظيم ، وهذا ما سبب الغموض والإبهام في كثير مما كتبوا ، ولكن هذا الغموض تفسره الموسيقا الشعرية المتناغمة في ثنايا الألفاظ والتراكيب ، إذ توحي بآفاق المعنى وأبعادها ، وتومئ بدلالات متنوعة تكسب الشعر تفسيرات متعددة .

- الرمز أداة التعبير : يتخذ الشعراء من الرمز أداة للتعبير بدعوى أن اللغة العادية عاجزة عن احتواء التجربة الشعورية وإخراج ما في اللاشعور، وتوليد الأفكار الكثيرة في ذهن القارئ ، فبالرمز تستطيع اللغة نقل هذه التجربة واجتياز عالم الوعي إلى عالم اللاوعي .

- اللغة الموحية : من الوسائل الفنية التي يعتمد عليها أسلوب الرمزيين استخدام الألفاظ الموحية التي تعبر عن أجواء نفسية رحيبة ، وتقرب الصفات المتباعدة كقولهم " الضوء الباكي ، الشمس المرة المذاق".

- الصور الغزيرة : يلجأ الرمزيون إلى الصور الشعرية المكثفة عن طريق تجميع الصور الفرعية حول مجاز رئيس ، لأن فنية القصيدة لا تتولد من جمالية الأجزاء وإنما من العلاقات التي تربطها بمجموع

[1]) يراجع : الأدب المقارن ، محمد غنيمي هلال ، ص ٣١٦ ، ٣١٧ .

القصيدة ، أي من موقعها في جسد القصيدة ، ويحددون بعض معالمها ويتركون المعالم الأخرى تسبح في جو من الغموض الذي لا يصل إلى الألغاز ؛ فيمنحون القارئ فرصة ليفهم بطريقته ، ويتركون له حرية التأمل والتخيل .

- تراسل الحواس : من الوسائل الفنية التي يعتمد عليها الرمزيون ، ويعملون على الإفادة منها " تراسل الحواس " ؛ فيعطون للمسموعات ألوانًا، وتصير عندهم المشمومات أنغامًا ، وتصبح المرئيات عاطرة، لتوليد إحساسات تغنى بها اللغة الشعرية ، إذ لا تستطيع اللغة الوضعية التعبير عنها ، فيتحول العالم الخارجي إلى مفهومات نفسية فكرية ، ويتجرد من بعض خواصه المعهودة ليصير فكرة أو شعورًا .
- الجرس الموسيقي : اتخذ الرمزيون من جرس الأصوات وانسجامها ، وموسيقا التراكيب ، ووقع العناصر الموسيقية المختلفة وارتباطها بالمعاني ، سبيلًا إلى الإيحاء والتلميح حتى يؤثروا في النفس تأثيرًا مباشرًا ؛ فبذلوا جهودًا مضنية لتوفير طاقة موسيقية في قصائدهم .
- الوحدة العضوية للبناء الفني : تتميز الأعمال الرمزية بالوحدة العضوية التي تعنى أن تنمو القصيدة من داخلها وأن تكون نسيجًا حيًا متناميًا نموًا عضويًا طبيعيًا تؤدي فيه كل خلية إلى التي تليها إلى أن يكتمل البناء الفني ، حتى يستحيل اقتطاع جزء من عضوية

القصيدة ؛ لأن مثل هذا العمل يعطل العناصر الجمالية والمعنوية ، ويشمل الهيكل العام للقصيدة المتكامل بوحدتها . ([1])

مفهوم الخطاب المسرحي :

نال مصطلح " الخطاب " اهتمامًا كبيرًا في الدراسات اللغوية والبلاغية والدينية ، وتعددت مفاهيمه بتعدد حقول دراسته ؛ فعرفه اللغويون والأصوليون والمفسرون ، وكلها تعريفات تدور حول التواصل وقصد الإفهام؛ فالخطاب ممارسات اتصالية تهدف إلى إفهام المخاطب والتأثير فيه ، وهذا يعني أنه لابد من التوجه إلى الآخر برسالة محددة .

والخطاب هو " وحدة تساوي أو تفوق الجملة ، وهي تتكون من سلسلة تشكل رسالة لها بداية ونهاية " ([2]) ، وفي رأي خليل أحمد خليل : هو الكلام الذي يقصد به الإفهام ، وهو اللفظ المتواضع عليه المقصود به إفهام من هو متهيئ لفهمه ، فالقول أو الخطاب هو أحكام أو قواعد تسلسلها الجمل والأفكار ، أو توالي العبارات في الكلام . ([3])

بدأ مفهوم الخطاب بالتداول مع (سوسور) ومن جاء بعده ، وتناوله اللسانيون بوصفه منجزًا لفظيًا خاصًا بالفرد يأتي في شكل شفوي ، أو في

---

[1]) يراجع : مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر (الاتباعية . الرومانسية . الواقعية . الرمزية) ، نسيب نشاوي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ١٩٨٤ م ، ص ٤٦١ : ٤٧٣ .

[2]) تداولية الخطاب السردي ، دراسة تحليلية في وحي القلم للرافعي ، محمود طلحة ، عالم الكتب الحديث ، ط ١ ، الأردن ، ٢٠١٢ م ، ص ١٤ .

[3]) يراجع : مفاتيح العلوم الإنسانية، معجم عربي . فرنسي . إنجليزي ، خليل أحمد خليل، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٨٩ م ، ص ١٨٢ .

شكل مكتوب فهو كتلة من كتابات تولّد أحاديث وكلامًا شفويًا ، أو هي تستعير أيضًا الحيل وطرائق التعبير والنهايات المبتغاة ، أي مراسلات ومذكرات ، ومسرح ، ومؤلفات تعليمية إرشادية ؛ بالمختصر فإن جميع الأنواع حيث يتوجه أحدها إلى الآخر عارضًا نفسه بال " متكلم " منظمًا ومصنفًا ذلك في فئة الشخص . ([1])

ويتحدد جنس الخطاب بتحديد العلاقة بين النص المكتوب ، والسياق وطرائق التعبير ؛ فمثلا الخطاب العلمي يتميز بالواقعية والعقلانية والمنطق ويخلو من الخيال والعاطفة والهوى ، والخطاب الفلسفي يعتمد على التحليل والتفسير المنطقي ، والخطاب الأدبي يجمع بين الدلالة الذاتية الحاضرة في النص والدلالة الإيحائية الغائبة عن النص فهناك جزء من المعنى لا يوجد في التركيب الظاهري للنص ويتطلب قراءة واعية للوقوف على هذه الدلالات المتعددة ، أما الخطاب المسرحي فإنه يختص عن غيره من الخطابات الأدبية بثنائية النص والعرض ؛ فلا نستطيع تحليل الخطاب المسرحي إلا من خلال " النص الدرامي والعرض المسرحي الذي ينتظر حالة بيان مشهدي " . ([2]) لإتمام العمل ، وعرض الفكرة وتوضيحها بشكليها النصي والمشهدي ، بما يستدعيه العرض البياني من حركات وإيماءات وتحركات وأزياء ولوازم ديكور .

وهذا يعني أن الكاتب المسرحي لا يكتب دون أن يكون لديه تصور واضح لماديات المسرح : شكل المنصة ، أسلوب الممثلين ، طريقة إلقائهم ،

---

[1]) يراجع : معجم المسرح ، باتريس بافي ، ترجمة ميشال ف . خطار ، مراجعة نبيل أبو مراد ، المنظمة العربية للترجمة ، ط ١ ، بيروت ، ٢٠١٥ ، ص ١٨٠ .

[2]) معجم المسرح ، باتريس بافي ، ص ١٨٠ .

نوع الملابس ، وغير ذلك من العناصر التي توجه الكاتب نحو نمط معين من الكتابة ؛ فمن الصعب تحرير النص المسرحي دون تصور مسرحي سابق ؛ إذ " تتعمق بنيته الحوارية حينما ينتقل من الفضاء النصي إلى الفضاء العرضي حيث يكتسب علامات مشهدية (بصرية ، سمعية ، حركية) جديدة ولا متناهية " (١) ، وهذا الانتقال إلى الفضاء العرضي هو ما يسمى بظاهرة التمسرح التي تختص بالنص الدرامي وتميزه عن سائر الأجناس الأدبية الأخرى ، وهي تعنى "ترجمة مسرحية (نص) باستعمال خشبات وممثلين لإحلال الموقف فالعنصر المرئى للخشبة، وتموضع الحوارات هما سمتا المسرحة"(٢) ، وكما يرى برخت أنه لا يمكن الفصل بين الكاتب المسرحي بوصفه كاتبًا للنص ، وبين المخرج الذي ينفذ العرض ؛ فالعرض ينسب إليهما معًا . (٣)

ويعد الخطاب المسرحي تمثيل للعالم ، يعبر عن الموروث الجماعي للمجتمع بأسلوب إيحائي يجذب انتباه المتلقي ، ويفتح بابًا لتعدد القراءات والتأويلات بحسب اختلاف الثقافات ، وفي الوقت نفسه لابد أن يكون الخطاب المسرحي واضحًا ومفهومًا لأن مهمة إيصال المعلومة وإفهام الجمهور تقع على عاتقه ، وانطلاقًا من ذلك فإن الممثل يستخدم مهاراته الذاتية (لغة الجسد) على خشبة المسرح ليحول بذلك النص الدرامي

---

١) غواية المتخيّل المسرحي (مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد) ، عواد علي ، المركز الثقافي العربي ، ط ١ ، ١٩٩٧ م ، ص ٢٠ .

٢) معجم المسرح ، باتريس ، ص٥٣٦.

٣) مدرسة المتفرج (قراءة المسرح ٢) ، آن أوبر سفيلد ، ترجمة حمادة إبراهيم و سهير الجمل و نورا أمين ، مركز اللغات والترجمة ، أكاديمية الفنون ، وزارة الثقافة ، مصر، د.ط ، د.ت ص١٧ ، ١٨.

المكتوب إلى نص مسرحي مشاهَد ومسموع (عرض مشهدي) ؛ فيضيف أبعادًا جمالية تساعد الجمهور في فك رموز العرض وإشاراته ، ثم إقناعهم دون عناء ، ولا يقتصر الخطاب المسرحي على حوار الشخصيات ، بل يشمل علامات أخرى مثل الديكور ، والأزياء ، والإرشادات الإخراجية ، والموسيقى تزيد من قوة النص التعبيرية ، ومن ثم فإن الخطاب المسرحي " ليس له مهمة وحيدة فقط لتمثيل العرض على الخشبة فحسب ، بل المساهمة لتقديم وتمثيل نفسه كآلية لبناء الحكاية والشخصية والنص" (١).

وتتلخص الخصائص العامة للخطاب المسرحي فيما يلي :

- يتسم الخطاب المسرحي بعدم الثبات ؛ فالممثل والمخرج يعملان على إعادة صياغة النص ، وإعطائه شكلًا وتركيبًا طبقًا لعملية القول، ومتطلبات العرض .
- يتسم الخطاب المسرحي بالحركة التمثيلية ، وترتبط قابليته للعرض المشهدي بالإيقاع ، والبلاغة ، والخصوصية الصوتية .
- يتميز الخطاب المسرحي بالكثافة العلاماتية ، وكثرة مراكز الإرسال، وتنوع الشفرات والبؤر الدرامية ، فنجد شخصيات متباينة في مواقفها وتوجهاتها ورؤاها ، ونجد لهجات عديدة ولغات لأجناس مختلفة ، وأساليب متعددة (رسمي ، مباشر ، إيحائي ، ساخر ، شعري ، سوقي) ، وخطابات غير أدبية (وثائق وبيانات رسمية ، أرقام وإحصاءات رياضية) ، وأصوات تشير إلى أنواع من المهن والصنائع .

---

١) معجم المسرح ، ص ١٨٢.

- يتصف الخطاب المسرحي بالطابع الجدلي المفتوح والحوارية القائمة على مكونات نصية وإخراجية وسينوغرافية ذات مراكز متعددة تشكل بمجموعها نسيجا فنيا متكاملا ، ولا يصح النظر إليها بوصفها عناصر متوازية أو منفصلة ، بل بوصفها وحدات سيميائية ترتبط فيما بينها بعلاقات داخلية على مستوى الصياغة والدلالة ، وترتبط بالتغييرات في الموقف الدرامي .
- يتصف الخطاب المسرحي بمكوناته الثلاثة (النص ، التمثيل ، الإخراج) بأنه خطاب ذو بنية حوارية سجالية تقوم على التعدد الصوتي والدلالي ، وتحمل آثار خطابات عديدة . ([1])

هكذا ، لا يمكن تحليل الخطاب المسرحي إلا من خلال طبيعته الثنائية، بدراسة العلاقات بين النص الدرامي والعرض المسرحي ، لأن النص موجود داخل العرض بما يشتمل عليه من عناصر التمسرح (المنصة ، أسلوب الممثلين وطريقة أدائهم ، نوع الملابس ، الديكور ، الموسيقى ، الإضاءة) وغيرها من العناصر التي توجه الجمهور إلى فهم صحيح للرسالة المسرحية ، بوصفها شفرات رمزية تسهم في تشكيل الوعي المعرفي والفكري للمتلقي ، وردود أفعاله العاطفية أو المادية (الجسدية) .

إن الشفرات الرمزية التي زخرت بها مسرحية " أغنية الموت " تفرض على الدراسة تتبعها في أكثر عناصرها ، من حيث النص الموازي (العنوان، والإرشادات المسرحية) ثم المتن الدرامي (الشخصيات ، والحوار) .

[1]) يراجع : معجم المسرح ، ص ١٨٣ ، وغواية المتخيل ، ص ١٩ : ٢٥ .

المبحث الأول

رمزية النص الموازي

أولى النقد الحديث عتبات النص / النص الموازي اهتمامًا كبيرًا لما لها من وظيفة فاعلة في فك شفرات النص ، والولوج إلى عالمه ، واكتشاف فضائه ، والنص الموازي هو مجموع العناصر المحيطة بالنص كالعناوين ، والإهداءات ، والمقدمات و، كلمات الناشر ، والإرشادات المسرحية ، وكل ما يمهد للدخول إلى النص ؛ فهو " تلك البنية النصية التي تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين ، وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة ، وهذه البنية النصية قد تكون شعرًا أو نثرًا ، وقد تنتمي إلى خطابات عديدة ، كما أنها قد تأتي هامشًا أو تعليقًا على مقطع سردي أو حوار وما شابه " . ([1])

وتتمثل أهمية النص الموازي في كونه المدخل الطبيعي إلى النص الأدبي الذي يعلن سره ويشي به ، والذي يعبر من خلاله القارئ إلى أعماق النص وفضاءاته الرمزية ، ويأخذ بيد المتلقي ليكتشف استراتيجية الكتابة ، ويتمكن من تفسير النص وكشف معالمه وأبعاده الدلالية ، فهو يساعده على فهم خصوصية النص ، وتحديد مقاصده الدلالية والتداولية .

يأتي **العنوان** في طليعة العتبات أهميةً ، وقد حظي باهتمام الدراسات النقدية المعاصرة لأنه " نظام سيميائي ذو أبعاد دلالية ورمزية وأيقونية

[1]) انفتاح النص الروائي ، سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط٢، ٢٠٠١ م ، ص ٩٩ .

...، وهو كالنص ، أفق قد يصغر القارئ عن الصعود إليه ، وقد يتعالى هو عن النزول لأي قارئ " .([1])

كذلك **الإرشادات المسرحية** لا تقل أهمية عن العنوان ؛ فالكاتب المسرحي يعرف أنه أحد منتجي العرض المسرحي ، وأن النص الدرامي لا يكتمل إلا بعرضه تحت إشراف مخرج مسرحي ، لذلك فهو يوظف أدواته اللغوية لتصنع أدوات مسموعة ومرئية ، تنتج نصًا يصلح للقراءة والعرض معًا " ذلك أن الحوار المسرحي يجب أن ينتج صورة حركية وانفعالية ، يدعمه نص مرافق له ، يزيل اللبس عن بعض الجمل والعبارات ، يضعه الكاتب بين قوسين أو تكتب بحروف طباعية مختلفة لتمييزه عن الحوار " . ([2])

إذًا النص الموازي للنص الدرامي هو خطاب المؤلف المباشر الذي يوجهه إلى القارئ ، والمثل ، والمخرج ، وهو يساعد في نقل النص المقروء إلى فعلٍ معروض ، ويقوم بوظيفة الاحتواء لمدلول النص ، والشرح للشخصيات ، وإكمال عمليات الحوار ، وتجسيد النص في حالة العرض على خشبة المسرح .

لذلك ، تركز الدراسة في هذا المبحث على الأبعاد الدلالية والإيحائية لعنوان المسرحية ، ثم للإرشادات المسرحية ، وسوف أبدأ بدراسة الدلالات الرمزية للعنوان ؛ فهو أول ما يواجه المتلقي ، وتقع على عاتقه مهمة جذب انتباهه ، وحثه على قراءة النص .

---

[1]) سيمياء العنوان ، بسام موسى قطوس ، ط ١ ، ٢٠٠١ م ، الأردن ، ص ٦ .

[2]) الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان ، حازم شحاتة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٧ م ، ص ٤١ .

أولًا : الدلالات الرمزية للعنوان .

يعد العنوان من أهم العناصر التي يستند إليها النص الموازي ، وهو العلامة الجوهرية المصاحبة للنص والتي لا يمكن الاستغناء عنها ؛ لأنها تسم النص وتعلن مشروعيته القرائية ، وتستجلي دلالاته الظاهرة والباطنة ، وهو كذلك البوابة الأولى التي يلج من خلالها المتلقي إلى عالم النص " لتدل عليه وتعينه ، وتشير لمحتواه الكلي ، ولتجذب جمهوره المستهدف " . (١) ، فهو عنصر مهم في تشكيل الدلالة ، وتكمن أهمية العنوان في كونه أول إشارةً رمزيةً يلتقي بها القارئ فتجذب انتباهه وتثير فضوله لقراءة النص وتحليله لما له من علاقات اتصالية مع النص .

أما عن الوظائف السيميائية التي يؤديها العنوان ؛ فثمة وظيفة عامة تتمثل في تحديد هوية العمل (الجنس الأدبي) ، وتسمية النص وانتمائه لصاحبه ، وتعيين مضمونه . (٢)

وهناك وظائف خاصة للعنوان ؛ منها : وظيفة الإغراء والإغواء بإثارة فضول المتلقي للإقبال على النص شراءً وقراءةً ، ثم هناك الوظيفة الدلالية التي تتمثل في أن العنوان يلخص مضمون النص بشكل مختزل، فيه تلميح وإيحاء تارةً ، أو مفارقة وانزياح تارةً ، أو تشاكل وتناص تارةً أخرى .

---

١) **عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص ، عبد الحق بلعابد ، تقديم سعيد يقطين ، منشورات الاختلاف ، ط ١ ، ٢٠٠٨م** ص ٦٦ .

٢) يراجع : الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة ، نبيل منصر ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط ١ ٢٠٠٧ م ، ص ٤٥ .

وقد لخص جيرار جينيت وظائف العنوان في عدة وظائف كالتالي :

- **الوظيفة التعيينية** : وهي الوظيفة التي تعين اسم الكتاب ، وتعرّف به للقراء بكل دقة ، وهذه الوظيفة الوحيدة الإلزامية والضرورية والتي لا تنفصل عن باقي الوظائف لأنها دائمة الحضور ومحيطة بالمعنى.
- **الوظيفة الوصفية** : وهي الوظيفة التي يقول العنوان عن طريقها شيئًا عن النص وهي الوظيفة المسئولة عن الانتقادات الموجهة للعنوان ، وهي نفسها الوظيفة الموضوعاتية والخبرية .
- **الوظيفة الإيحائية** : وهي أشد ارتباطًا بالوظيفة الوصفية فهي لها أسلوبها الخاص إلا أنها ليست دائمًا قصدية ، لهذا يمكننا الحديث لا عن وظيفة إيحائية ولكن عن قيمة إيحائية ، لهذا دمجها " جينيت " في بادئ الأمر مع الوظيفة الوصفية .
- **الوظيفة الإغرائية** : يكون العنوان مناسبًا جاذبًا قارئه المفترض ، محدثًا بذلك تشويقًا وانتظارًا لدى القارئ . ([1])

ويمكن قراءة العنوان انطلاقًا من المستويات التالية :

ـ **القراءة المعجمية** . يتألف عنوان المسرحية من كلمتين " أغنية " و " الموت " ، وحينما يطالع القارئ هذا العنوان يدرك من القراءة الأولى أن هذه المسرحية تعزف لحنًا حزينًا بل داميًا ؛ فكلمة (أغنية) مشتقة من الفعل (غنى) وهي تشير بدلالتها المعجمية إلى ما يُترنم به من الكلام الموزون وغيره ، والغناء هو نشيد بالمد والتمطيط فيه طرب ، وفي

[1]) يراجع : عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص ، ص ٨٦ : ٨٨ .

حديث عائشة رضي الله عنها " وعندي جاريتان تغنيان بغناء بعاث " أي تنشدان الأشعار التي قيلت يوم بعاث وهو حرب كانت بين الأنصار (١) ولا يخفى ما يصاحب الغناء / الإنشاد من صوت حسن وإبداع فني سمعي يتكون بتكرار الكلمات والأنغام الموسيقية التي تعبر عن خلجات النفس الإنسانية وانفعالاتها ، وتروّح عنها همومها ، وتخفف من توترها ، فيرتاح له القلب وتهتز له الجوارح وتحن إليه الروح " وقد يتوصل بالألحان الحسان إلى خيري الدنيا والآخرة ، فمن ذلك أنها تبعث على مكارم الأخلاق من اصطناع المعروف وصلة الأرحام والذب عن الأعراض والتجاوز عن الذنوب ... وربما يُغشى على سامع الصوت الحسن للطافة وصوله إلى الدماغ وممازجته للقلب ؛ ألا ترى إلى الأم كيف تناغي ولدها فيقبل بسمعه على مناغاتها ويتلهّى عن البكاء " (٢)

أما كلمة (الموت) فهي من الفعل (مات) الذي يشير إلى خروج الروح ومفارقة الحياة ولا يخفى ما يلازم الموت من حالة الحزن والخوف المكدر للحياة ، والأحوال الشاقة التي قد يعانيها أهل الميت من فقر وانكسار ويتم وإذلال .

فالدال الأول من العنوان (أغنية) يحيل إلى عالم سعيد تهفو إليه النفس ويميل إليه القلب ، بينما يحيل الدال الثاني (الموت) إلى عالم حزين

---

١) يراجع : لسان العرب ، ابن منظور ، مادة (غني) .

٢) المستطرف في كل فن مستظرف ، شهاب الدين بن محمد بن أحمد الأبشيهي ، تحقيق محمد خير طعمه الحلبي ، دار المعرفة ، بيروت . لبنان ، ط ٥ ، ٢٠٠٨ م ، ص ٥٥٢ .

تخشاه النفس وينفر منه القلب ، فكيف يجتمع الغناء والموت مع ما بينهما من تنافر وتناقض ؟ وهل الموت المقصود حقيقي أم مجازي ؟

استطاع توفيق الحكيم باستخدام الرمز في العنوان أن يثير فضول المتلقي منذ النظرة الأولى ، ويحثه على مطالعة المسرحية ، حينما جمع في عتبته الأولى بين المتناقضات التي داعبت خيال المتلقي وأثارت في نفسه حوافز السؤال عن عدة أشياء : منها ؛ ما العلاقة التي جمعت بين الغناء والموت ؟ وما الوقت الذي يجتمعان فيه ؟ وهل المقصود الغناء والموت على حقيقتهما ؟

وبذلك يكون الحكيم جعل من عنوان المسرحية بؤرة دلالية تنفتح على دلالات متعددة لا يستطيع المتلقي اكتشافها وإخماد حالة الاستفزاز التي يحسها أثناء مواجهته للعنوان إلا بقراءة النص ووضع العنوان في سياقه؛ ليعرف أن هذه الأغنية التي تتكرر ألحانها ، ولا تنقطع كلماتها هي العادة الريفية السيئة التي ضربت بجذورها في أرض المجتمع وتشعبت أغصانها بين الأقارب والجيران ، تلك العادة الموروثة التي تعمل على إبادة المجتمع البشري ، وتغييب القانون والعدل ، وتهديد أمن البشر ، وتؤدي إلى سفك دماء الأبرياء ، واستمرار الحروب والنزاعات ؛ تلك الأغنية الدامية التي مازالت تتردد ألحانها حتى الآن ولا يطرب لها إلا من يعزفها فقط ؛ هي ظاهرة الأخذ بالثأر التي قضت على عائلات بأسرها ، والتي تعد من أسوأ الظواهر الاجتماعية التي تهدد سلامة المجتمع واستقراره ونمائه ، لذلك كانت أغنية للموت ولا شيئ غيره ، يسقط قتيل مع كل كلمة من كلماتها ، تحدث مأساة مع كل لحن من

ألحانها ، إنها أغنية يترنم بها الجاهلون ، ويطرب لها الحاقدون ، ويعزف ألحانها المتعصبون .

لم تنفصل دلالة العنوان المعجمية عن السياق العام لمضمون المسرحية؛ فأحداث المسرحية تحكي قصة تدفق الدم بين عائلتين من أهل الصعيد (الطحاوية والعزايزة) ، واستمرار فكرة الأخذ بالثأر بينهم على مدار سنوات طويلة ، وانتقال هذه الفكرة إلى الأبناء الذين لا يعلمون أصل الخلاف بين العائلتين ولا يعرفون إلا العداوة المستمرة بينهما ونهر الدم الذي لا يتوقف لسنوات ، وقد حرص الأباء والأمهات على تغذية أبنائهم بقدسية هذه العادة عندهم فلن يكون الرجل رجلا إلا إذا أخذ ثأره بيده وانتقم لنفسه دون تدخل لأية جهة حكومية كالشرطة ، وإلا ارتدى ثوب الخزي والعار وعاش مُنكّسًا رأسه بين الناس ، منبوذًا موصومًا بالجبن والتخاذل ؛ فهم لا يتركون للدولة حق إقامة القصاص الشرعي ، ولا يتراجعون عن الانتقام وسفك دماء الأبرياء ، ويعيشون في الحداد لسنوات حتى يحصلوا على ثأرهم ، وهذا ما فعلته (عساكر) تلك المرأة من عائلة العزايزة التي أخفت طفلها سبع عشرة سنة عن عيون الطحاوية وادّعت موته حتى ينشأ آمنًا ، ويكبر في القاهرة بعيدًا عن القرية ليعود شابا ويأخذ ثأر أبيه من (سويلم) ابن الطحاوية الذي قتله وأرسل جثته إلى داره محمولة على حماره وفي جيبه سكينه الذي قُتل به .

اقترن العنوان الرئيس بعنوان فرعي أعلن عن هوية النص وبنيته ، وحدد جنسه الأدبي ، ونوعه ، وهو :

من وحي العادات الريفية ... قصة تمثيلية في فصل واحد

فالجملة الأولى (من وحي العادات الريفية) تشير إلى ارتباط المسرحية بالعادات الريفية في المجتمع المصري وبعض المجتمعات العربية ؛ وأنها مستوحاة من أحداث اجتماعية تقع في ريف بلادنا والبلاد العربية أيضًا حيث يكون القتل وفقًا لأعراف القبائل ، محكومًا بالعادات ، والعصبية القبلية ، فهي تعكس المجتمع وتصور الواقع الاجتماعي ، وبذلك يعلن الحكيم عن توجهه نحو المسرح الاجتماعي الذي يتخذ من المجتمع مادة خاما قابلة للصياغة والتشكيل ليعكسها حسب رؤيته الفكرية الخاصة بقصد التعليم والتثقيف ، وتحقيق التأثير المتبادل بينه وبين الجمهور ، وإحداث التغيير المطلوب .

أما الجملة الثانية (قصة تمثيلية في فصل واحد) فهي مؤشر تجنيسي للنص تحدد انتماءه لجنس المسرح ؛ إذ اتخذ القالب المسرحي إطارًا له يميزه عن غيره من النصوص ، وكلمة (قصة تمثيلية) تشير إلى استخدام كلمة (قصة أو رواية) في بداية التاريخ المسرحي العربي لتدل على المقطوعة التمثيلية إلا أن كلمة (مسرحية) حلت محلها ، وأصبحت كلمة (قصة) مخصصة لجنس أدبي آخر معروف ، فالمسرحية قطعة إنشائية مصاغة صياغة شكلية كي تؤدى فوق خشبة المسرح أمام نظارة ، ويستعان في أدائها بوسائل أهمها الممثل . ([1]) ، وكلمة (في فصل واحد) تشير إلى خروج المؤلف على التركيب البنائي الأرسطي ، وتقاليد التقسيم التي وضعت شكلًا مثاليًا لبناء المسرحية لتكون مؤلفة من خمسة فصول ؛ إذ آثر الحكيم وضع كتلة النص في

[1]) يراجع : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، إبراهيم حمادة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط ٣ ، ١٩٩٤ م ، ص ٢٢٨ .

شكل فصل واحد قصدًا ، لتكون وحدة مكتفية بذاتها ([1]) ؛ فجاء البناء الدرامي لـ (أغنية الموت) لحنًا متصلًا لا ينقطع ولا يتجزأ على فصول ومشاهد كما هو حال التواصل المستمر لظاهرة الثأر في الواقع المعاش.

ـ **القراءة التركيبية** . بنى الحكيم عنوان مسرحيته على الحذف تاركًا فضاءً دلاليًا متعدد القراءات ، ليقدّر المتلقي المحذوف من السياق وفق ما تمليه عليه ثقافته ورؤيته الفكرية ؛ فجاء العنوان موجزًا بحذف العامل والاكتفاء بالمعمول والمضاف إليه ، مختزلًا بعض الاحتمالات المتعلقة بالنص ليفتح مجال التأويل واسعًا ، ليكون تقدير المحذوف : متى تنتهي أغنية الموت ؟ أو من يُوقف أغنية الموت ؟ أو كيف تنتهي أغنية الموت ؟

وبهذه القراءات المتعددة بتعدد المحذوف ، يقدم الحكيم علاج الظاهرة التي تعرضها المسرحية ؛ فظاهرة الثأر في المجتمعات العربية تمثل وقودًا للموت لا ينطفئ ، وسجالًا مستمرًا بين العائلات لا يتوقف ، لأنها ترتبط بالكرامة والعزة والولاء ، فباتت هذه العادة الخبيثة موروثًا ثقافيًا متجذرًا في العقول والوجدان ، وما زالت تتحكم ببعض المجتمعات الريفية رغم الجهود المضنية لوقف نزيف الدماء في قرى الدم والنار ، وهذا ما يثير التساؤلات السابقة حول متى ينتهي هذا الإرث الأسود ؟ وكيف يتوقف نهر الدم المتدفق ؟ ومن يستطيع أن يغير قناعات أهل الصعيد ومعتقداتهم ليمحو هذه اللعنة الموروثة ؟

ولذلك قصد الحكيم تنكير كلمة (أغنية) التي ترمز إلى ظاهرة الثأر ، ليحملنا على إنكار هذه العادة لخروجها عن ثوابت الدين وأصوله ومبادئه ،

---

[1]) يراجع : المسرح والعلامات ، إلين أستون ، ترجمة سباعي السيد ، مراجعة محسن مصيلحي ، مطابع المجلس الأعلى للآثار ، د .ت ، ص ٣٠ ، ٣١.

ولكنه خصصها بكلمة (الموت) المعرفة بـ (ال) ، ليشير بذلك إلى أن الموت هو الحقيقة الواضحة والمعلوم اليقيني الذي نراه ونعايشه كلما تكررت هذه الأغنية ؛ فلا حقيقة في هذه المشكلة سوى الموت الذي يعاني تبعاته المجتمع .

إذًا ، يحيلنا توفيق الحكيم برمزية العنوان إلى مشكلة المسرحية ، جاذبًا قارئه ، ومحدثًا بذلك تشويقًا وانتظارًا لديه ، ليدفعه إلى توقع المحذوف واستقراء النص بلهفة وإعجاب ، اعتمادًا على مخزونه الثقافي ووعيه الفكري ، وتوقعه لتطور الأحداث ، وبذلك يكون عنوان المسرحية قام بوظيفة دلالية وإغرائية ؛ إذ قدم تلميحًا وإشارةً لفكرة النص ، وتمتع بحضور دائم من حيث قدرته على إثارة التساؤلات وتحفيز المتلقي لتحصيل دلالاتها ، ومن ثم " يتمكن من تحديد هوية النص ووظائفه المتمثلة في التعيين والإشارة إلى المحتوى ثم إغواء المتلقي"(١)

ـ **القراءة السياقية** . إن قراءة العنوان مستقلًا عن النص لا يروي ظمأً ؛ فالعنوان ذو حمولة فكرية ودلالية تدعو إلى النظر في السياق النصي للتحقق من العلاقات والروابط بين العنوان والنص ؛ **فهل نفسر العنوان من خلال النص ، ثم نفسر النص من خلال العنوان ؟**

(١) هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل ، شعيب حليفي ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ، د.ط ، ٢٠٠٥ م ، ص٣٦.

ويمكن قراءة العنوان متقاطعًا مع السياق من ناحيتين :

- علاقة عنوان المسرحية بعنوان المجموعة التي ورد في سياقها .
- علاقة عنوان المسرحية بالمتن الدرامي .
- **عنوان المسرحية في سياق عنوان المجموعة .**

وردت مسرحية " أغنية الموت " ضمن كتاب بعنوان (لو عرف الشباب) جمع ثلاث مسرحيات من وحي المجتمع ، هي (الرجل الذي صمد ، لو عرف الشباب ، أغنية الموت) ، وهي مسرحيات لم تنل حظها من الدراسة . فيما أعلم . ، وقد قصد الحكيم أن يكون عنوان المجموعة هو عنوان أكبر مسرحية فيها ، وقد يكون عنوان المجموعة هو عنوان المسرحية ذات التجربة الخاصة والأثر العميق في نفس المؤلف.

يمثل العنوان نص محوري تنطلق منه التفريعات النصية الأخرى ، والعلاقة بينهما ليست اعتباطية ، إنها علاقة منطقية تُبنى على أساس الانتماء لحقل دلالي مشترك ، وانطلاقًا من هذا فإن عنوان المسرحية لم ينفصل عن عنوان المجموعة (لو عرف الشباب) ؛ فنصوص المجموعة الثلاثة تدور حول فكرة تعاقب الأجيال واختلاف الرؤى بين جيل الشباب وجيل الشيوخ ؛ فالنص الأول (**الرجل الذي صمد**) يصور صراعًا بين قاضٍ شريف ، وأبنائه وزوجته ، عاش هذا الرجل (صالح بك) محافظًا على مبادئه وعقائده ، وهو لا يملك غير راتبه الزهيد الذي لم يضمن له شراء جهاز ابنته (علوية) وقت الزواج ، ثم عمل رئيسًا للجنة المالية في مجلس الشيوخ ، وعندما عُرض عليه منصب في إحدى الشركات الكبرى براتب لا يتخيله يغنيه عن الاقتراض ، رفض الترشيح حتى لا يضطر للتنازل عن مبادئه ،

ومن هنا بدأ الصراع بينه وبين أسرته فهم يريدون رغد العيش والسعادة وهو لا يرى في هذه الوظيفة الجديدة إلا الشقاء والتنازل عن المبادئ ، وكأنه يقول لهم : **لو عرف الشباب قيمة الثبات على المبدأ والعقيدة ، وعدم الانسياق وراء المغريات لما انحرفوا إلى طريق الشهوات والبحث عن السعادة الزائفة** ، وتنتهي الأحداث بالحوار التالي بينه وبين ابنته:

علوية : كلنا يا بابا نخالفك في الرأي .. لن تجد أحدًا من الناس يوافقك في هذا .. أو يتابعك .

صالح بك : (يخرج من أحد الأبواب ويغلقه في وجوههم ويصيح بقوة) : سأصمد وحدي .. سأصمد .. سأصمد .

كذلك النص الثاني (**لو عرف الشباب**) يعالج الفكرة نفسها بحوار درامي بين رجل ثمانيني من أرباب الأموال والسلطة والنفوذ ؛ فهو وزير في الحكومة يملك كل شيء في الحياة إلا العمر فيتمنى أن يعود إليه شبابه ويسترد صحته ، ويدور الحوار بينه وبين طبيبه حول أمراض الشيخوخة ، ويعبر عن أمنيته المستحيلة الحدوث والتي لا يطلب غيرها ، وهي أن ينعم بصحة الشباب ، فيخبره طبيبه أن العلم الحديث قد يحقق هذا في المستقبل القريب ثم بعد حوار طويل يخبره الطبيب أنه توصل إلى عقار يحقق أمنيته ، ويلح (صديق رفقي الباشا) على الدكتور (طلعت) أن يحقنه بهذا العقار ، وإذا بهذا الشيخ الثمانيني الذي كتب وصيته واستعد للموت ينهض شابا عشرينيا ، ويتغير فيه كل شيئ حتى مظهره الخارجي فلا تعرفه زوجته ولا ابنته ، فيخفي هذا الأمر ليعرّفه الدكتور على أنه شاب يطلب مساعدة الباشا للحصول على وظيفة ، ويظن الجميع أن الباشا اختطف من قبل جماعة إرهابية بعدما قرر مغادرة منزله مع الدكتور لينعم بحياة الشباب وهو

يردد " **آه لو عرف الشباب أهمية ما يملك** " وكأنه يقول : لو يعلم الشباب قيمة الحياة والقوة التي ينعمون بها لاستعملوها في إعمار الأرض وتنمية المجتمع ، ثم يفاجأ بعد ذلك أنه لا يستطيع التصرف في أمواله وأن توقيعه المصرفي اختلف بعد ما فارقته رعشة الشيخوخة ، وبدأ الصراع الداخلي بين الرغبة في الشباب الذي يقترن بالفقر ، والشيخوخة التي تقترن بالغنى ؛ ثم تتوالى الأحداث ليُعلن موته ويرى بعيني الشباب وقلب الشيخ ما يفعله أبناؤه بعد موته ويدور الصراع بينه ممثلًا لجيل الشيوخ وأبنائه الشباب كجيلين يختلفان في الرؤى والثقافة .

أما النص الثالث (**أغنية الموت**) فلم يخرج عن فكرة الصراع المحتدم بين الأجيال بسبب ظاهرة الثأر التي يتوارثونها فيما بينهم ، ثم تجسد الصراع في أشد صوره حينما قررت (عساكر) أن تقتل ولدها (علوان) الذي رفض أن يثأر لأبيه بعدما تعلم في الأزهر الشريف ، وعاد بفكر مستنير يخالف فكر أمه التي انتظرت سبع عشرة سنة لتشفي غليلها بموت (سويلم الطحاوي) ولكن صدمتها بإنكار علوان لفكرة الثأر كانت أشد من صدمتها بقتل زوجها ، فلما احتدم الخلاف بينهما وأيقنت أنه لا سبيل لإقناعه اتهمته بالضعف والجبن والتخاذل والتفريط في حق أبيه ، وأوعزت لابن خالته (صميدة) أن يقتله ليحفظ شرف العائلة الذي أهدره علوان بفعلته المتخاذلة ، حتى لا يعيره أهل القرية بضعف ابن خالته ، وانتهى الصراع بهذا الحدث المأساوي الذي انتصرت فيه العادات الخبيثة ، فقُتل الأمل الذي تمثل في الشاب "علوان" الذي أراد أن يغير من العادات الموروثة في قريته ، والآفات الملعونة التي تشبع بها جيل الشباب ليحيا المجتمع في أمان واستقرار ، وكأنه يقول وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة على يد (صميدة) ابن خالته الشاب

الذي تجرأ على قتله دون سبب : **آه لو يعرف الشباب قيمة الحياة لنبذوا هذه العادات البغيضة ، وأقبلوا على المستقبل بحب وتفاؤل ، آه لو عرفت أمي . في مقتبل عمرها . قيمة الحياة ما كمدت قلبها وأماتت شبابها وعمرها.حدادا لتحصل على ثأرها ، ولما قاست كل هذه السنوات بعيدا عن ابنها الوحيد من أجل إحياء العادات الخبيثة المخالفة لشرع الله .**

وهكذا ، فعناوين المسرحيات الثلاث اقترحت منذ البداية إمكانات قرائية متعددة تلتقي كلها عند مدلول الصراع ، فشكلت نواة النصوص وفكرتها الرئيسة ، وهي تفريعات انطلقت من عنوان المجموعة ، لتوضحه وتكمله ، وكذلك شكّل عنوان المجموعة بما يحمله من فكرة مختزلة بؤرة دلالية تفضي إلى عناوين المسرحيات الثلاث .

- **عنوان المسرحية في سياق المتن الدرامي .**

شكلت " أغنية الموت " حضورًا مكثفًا في المسرحية ، فكان العنوان بؤرة دلالية مكثفة لدلالات النص ، ثم امتدت هذه البؤرة لتتفرع في المتن الدرامي، وتتوزع أصداؤها وتنتشر على النص بأكمله ، " فكأن العنوان هو الذي يقود المتلقين إلى هدفه وتلقي نصه ، ومن هنا يغدو العنوان شعارًا أو لافتة تعلو النص محرضة ومحفزة وموجهة ، بحيث لا يحتاج القارئ إلى مفاوضة النص مفاوضة عنيدة حتى يكشف عما اختبأ وراءه " . ([1])

جاء المتن الدرامي مبنيًا على أساس فكرة الصراع بين جيل الشباب وجيل الشيوخ ، والصراع بين الجهل الذي تمثل في شخصية عساكر وأهل القرية ، والعلم الذي تجسد في شخصية علوان طالب العلم الذي تتلمذ على علماء

[1]) سيمياء العنوان ، بسام موسى قطوس ، ص ٩١ .

الأزهر الشريف فعاد إلى قريته ليخرجها إلى نور العلم والحياة لكن اغتالته يد الجهل والتعصب ، لتستمر أغنية الموت التي بدأت بها الأحداث ؛ حيث كانت ثيمة الغناء حاضرة من مطلع الأحداث حتى نهايتها ؛ إذ كانت أغنية صميدة هي الإشارة المتفق عليها بينه وبين عساكر لتدلها على قدوم علوان من القاهرة في مطلع المسرحية ، ثم تدلها على قتله في نهاية المسرحية ، كما يرد في الحوار التالي بين عساكر وأختها مبروكة في الفاتحة النصية :

مبروكة : (تلتفت إليها) مالك يا " عساكر " .. ترتعدين ! ..

عساكر : (كالمخاطبة لنفسها) أغنية " صميدة " .. ستدلني ..

مبروكة : تدلك ؟ ..

عساكر : على حضوره ..

مبروكة : قلت لابني أن يغني علامة على وصول " علوان " ؟!

عساكر : نعم ، إذا اقتربا معًا من داير الناحية ..

.....

مبروكة : المحطة ليست بعيدة .. وداير الناحية قريب .. ولو أنه حضر لكان صميدة الآن قد غنى ..

.....

عساكر : (وهي تنصت) ما من أحد يغني .. حتى ولا راعي غنم ! .. وما من شيء يغني .. حتى ولا بومة في خرابة ! .. صدقت يا " مبروكة " إنه لم يحضر ..

.....

عساكر : (ترهف الأذن) صه .. اسمعي .. اسمعي .. سمعت يا " مبروكة " ؟ .. سمعت ؟

مبروكة : " صميدة " يغني ؟ ..

عساكر : وافرحتاه .. ([1])

ثم كانت أغنية " صميدة " إشارة ل "عساكر" في ختام النص على تنفيذ أمرها بقتل " علوان " ، كما يبين الحوار الأخير من المسرحية :

عساكر : (مصغية إلى صوت بعيد) ؟..

مبروكة : (تلتفت إليها) أذنك ليس معي يا " عساكر " .. ألست أقول حقًا ؟!

عساكر (بصوت أجش مروع) لا .. لا أسمع شيئًا ! ..

مبروكة : (مصغية) بل هذا " صميدة " يغني ! .. (تلتفت مذعورة إلى عساكر التي تبلورت عيناها " عساكر " !.." عساكر "! .. ماذا أصابك ؟ إنك تخيفينني ! ..

صميدة : (يغني من الخارج باللهجة الصعيدية)

عساكر : (تتجلد بقوة حتى لا تنهار ولكن صيحة خافتة مكتومة كالحشرجة تفلت منها) ولدي ! ..([2])

---

[1]) لو عرف الشباب ، توفيق الحكيم، مكتبة مصر ، د .ط ، د.ت ، ص ١٦١ : ١٦٤.

[2]) لو عرف الشباب ، ص ١٨٢ ، ١٨٣ .

وهكذا ، يتجلى التعالق بين عنوان المسرحية والمتن الدرامي وهذا ما يجعل للعنوان حضورًا وظيفيًا في متن المسرحية ؛ إذ كان العنوان عامل جذب ، ووسيلة إغراء بواسطة الرمز الذي تزيّا به ؛ فدفع المتلقي لقراءة المسرحية .

وهكذا ، جاء عنوان المسرحية مكثفًا ومختزلًا ، ورامزًا إلى المتن الدرامي لتبدو المسرحية نصًا متكاملًا منسجمًا شكلًا ومضمونًا وفكرًا ، فثمة علاقة بين عنوان المسرحية " أغنية الموت " ، وعنوان المجموعة " لو عرف الشباب " والمتن الدرامي ؛ فجميعها تتمحور حول بؤرة دلالية مركزية هي " صراع الأفكار والرؤى بين جيلي الشباب والشيوخ " ، فبدون المسرحية يفقد العنوان قدرته على توليد الدلالات وفق السياقات النصية ، وبدون العنوان لا هوية حقيقية للمسرحية ، " فالعنوان يساعد على تأكيد التسمية وتبئيرها لسانيًا ودلاليًا فيغرسها في ذهن المتلقي بشكل دائم ومستمر " . ([1])

ثانيًا : الدلالات الرمزية للإرشادات المسرحية .

يعرف فن المسرح بأنه فن التجسيد الحي المباشر لأن النص المسرحي يتميز بخصائص فنية تجعل منه نصًا يقبل القراءة والعرض ؛ إذ يكتبه المؤلف مستعينًا بأدوات فنية تتيح للمتلقي أن يتخيله ، ويخضعه للتمثيل ، ويجسده في حالة العرض على خشبة المسرح .

من هذه الخصائص التي تنقل النص الدرامي من وضع القراءة إلى وضع العرض ، الإرشادات المسرحية ، أو كما يسميها بعض النقاد ؛ ملاحظات

---

[1]) سيمياء اسم العلم الشخصي في الرواية العربية ، جميل حمداوي ، مجلة الراوي ، العدد ٢٤ ، النادي الثقافي بجدة ، السعودية ، فبراير ٢٠١١م ، ص ٥٥ .

الكاتب ، والإشارات المسرحية ، والإرشادات الركحية ، والتوجيهات المسرحية ، والنص الثانوي ، والنص الفرعي ، والنص المرافق ، والنص الموازي .([1])

وتعرف الإرشادات المسرحية بأنها " التوجيهات التي يسوقها المؤلف في نص مسرحيته . خلال الحوار . كي يوجه القارئ ، أو المخرج ، أو الممثل ، إلى وجوب تنفيذ حركة ما ، أو انفعال ، أو صمت ، أو تصوير تعليق ما ، أو وصف شيء معين أو نحو ذلك ، وقد يذكر في توجيهاته أشياء ينبغي تواجدها على خشبة التمثيل . أو خارجها . كأثاث من نوع معين ،... أو شخصية ذات صوت معين، أو ممثلة صاحبة مواصفات جسمية خاصة".([2])

إذن هذه الإرشادات المسرحية نص لغوي يسهم في تشكيل النص المسرحي المكتوب ولكنها تختفي في العرض ؛ إذ تتحول إلى أيقونات مرئية أو علامات مسموعة تساعد المتلقي على تخيل الأحداث وتمثيلها ، وتعين الممثل على فهم طبيعة الشخصية وصفاتها ، وتعين المخرج على بناء المكان الذي تجري فيه الأحداث ؛ فهي توازي نص الحوار ، ولا تكتمل دلالة أحدهما دون الآخر ، وهنا تكمن أهميتها في تصوير الفضاء المسرحي ؛ فالإرشادات المسرحية هي النص المرافق للنص الحواري ، وهو " محض اقتراح من المؤلف للخشبة ... إنه خطاب المؤلف المباشر للقارئ / الممثل / فناني العرض المسرحي كي يتم تحويله إلى علامات الخشبة ، ولكنه في

---

[1]) يراجع : المسرح والعلامات ، إلين آستون وجورج سافونا ، ص ١٠٨ ، ١٧٣ . و الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان ، حازم شحاتة ، ص ٤٥ ، ٤٦ .

[2]) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، إبراهيم حمادة ، ص ٤٦ .

الوقت نفسه هو النص الشارح للشخصية ، وهو الذي ينشئ الموقف خارج السياق اللغوي الذي يفسر الحوار " . ([1])

وغالبا ، توضع الإرشادات المسرحية بين قوسين ، أو تطبع بخط مشبع بالسواد في مقابل الخط الخفيف للحوار بين الشخصيات ، وترد في شكل عبارات مكثفة داخل الحوار ، أو فقرات نصية خارج الحوار ، ويمكن النظر إليها بوصفها " واحدة من القوى التي تسهم في ترابط النص الدرامي " . ([2])

تتنوع الإرشادات المسرحية إلى نوعين ، هما :

الأول : الإرشادات المسرحية (الحقيقية) الخارجة عن الحوار ، التي يمثلها سرد المؤلف ، وملاحظاته الوصفية التفصيلية الدقيقة ، والتي تتمثل في عبارات موجزة وصفية ، أو فقرات مطولة تجسد النص في حالة العرض .

الثاني : الإرشادات المسرحية الداخلة في الحوار ، وتتمثل في كلمات موجزة، أو عبارات وصفية قصيرة ، يذكرها المؤلف ليحدد صفات تتعلق بالشخصيات ، أو يصف حركات وإيماءات تتعلق بأداء الممثلين ، وهي ترد ضمن الحوار نفسه ، ويمكن استقراؤها من النص الحواري بين الشخصيات .

وقد كان للإرشادات المسرحية بنوعيها حضور كثيف في مسرحية " أغنية الموت " ؛ إذ شكلت نصًا موازيًا للنص الحواري ، وأسهمت في تحديد الفضاء المشهدي للمسرحية ، ويمكن تقسيم الإرشادات المسرحية الواردة في المسرحية إلى نوعين :

- الإرشادات السردية الخارجة عن الحوار .

---

[1]) الفعل المسرحي ، حازم شحاتة ، ص ٤٥ .

[2]) المسرح والعلامات ، إلين أستون ، ص ١٧٤ .

- الإرشادات الوصفية الداخلة في الحوار .

أولًا : الإرشادات السردية الخارجة عن الحوار .

توزعت الإرشادات السردية الخارجة عن الحوار على أربعة مواضع في المتن الدرامي لتصنع إطارًا للحوار بالوصف والتحديد ، وجاءت مبنية على أساس التكامل مع الحوار يدعم كل منهما الآخر ، وتنوعت بين الطول والقصر حسب ما أراد المؤلف وصفه أو تحديد معالمه .

بدأ النص الدرامي بإرشاد سردي طويل ، حدد فيه المؤلف الفضاء المكاني للأحداث ، ووصف معالم هذا الفضاء ، وصور الحالة الاجتماعية والنفسية للشخصيات ؛ إذ يقول : **(دار من دور الفلاحين في الصعيد .. امرأتان جالستان في ثياب سوداء قرب المدخل .. هما " عساكر " و " مبروكة " وعلى مدى خطوة منهما عجل.. وجدي يأكلان الحشائش والدريس الجاف.. والمرأتان في إطراق وصمت .. وعندئذ يسمع صوت صفير القطار...)** .([1])

يكشف النص الإرشادي السابق . بداية . عن الفضاء المكاني الذي تدور فيه أحداث المسرحية ، فهو **دار من دور الفلاحين في الصعيد** ، دار غير محدد ، ينتمي لأي قرية أو كفر أو نجع في الصعيد ، فهو دار وكفى ، وهي قرية وحسب ، فمكان الأحداث ليس محددًا ، وليس هناك إشارة تدل عليه داخل النص ، مما يرمز إلى عمومية هذه الأحداث وتكرارها في كل البيوت والدور على حد سواء ، وفي كل القرى الريفية في الصعيد بدون استثناء ، لا يختلف الغني عن الفقير ، ولا المثقف عن الجاهل ، في التمسك بالعادات

[1]) لو عرف الشباب ، توفيق الحكيم ، ص ١٦٠ .

الموروثة وخاصة الثأر ؛ فهذه العمومية واللامحدودية التي رمز إليها المؤلف بهذا التنكير تشير إلى تفشي ظاهرة الثأر في جميع قرى الصعيد ، وإن انتشرت في قرى وقلّت في أخرى إلا أنها موجودة لم تنعدم .

ثم يصور فضاء الدار ، ويشير إلى أهل الدار بأنهما **امرأتان جالستان في ثياب سوداء قرب المدخل هما " عساكر " و " مبروكة "** ، وبهذه الجملة يصف المظهر الخارجي للشخصيتين ؛ فهما امرأتان يتوشحان بالسواد ، ولكن هل يوجد سبب لارتداء الملابس السوداء أم هذه عادات أهل الصعيد ، ولتحديد السبب جاء وصف الحالة التي كانا عليها بأنهما **في إطراق وصمت** ، فكشف أن سبب التلفع بالسواد هو الحداد على عزيز فُقد ، ولذلك يخيم الحزن عليهما فيجلسان في إطراق وصمت ، وفي توشح المرأتين بالسواد إشارة إلى الظلام الذي نفدت قتامته إلى نفسيهما ، ورمز إلى ظلام الجهل والفقر ، وآثاره الغاشمة التي خيّمت على العقول والقلوب ، وقد أشارت هذه الجملة إلى ثيمة الانتظار ؛ فالمرأتان لا يتحدثان بل يجلسان في صمت يترقبان باهتمام حدوث أمر ما ، وهذا ما أشار إليه تحديد مكان جلوس المرأتين ؛ فهما يجلسان قرب مدخل الدار ؛ هذا الظرف المكاني الذي حدد جلوس عساكر ومبروكة رمز إلى حالة الشوق واللهفة التي تسيطر عليهما لوقوع حدث ما أو انتظار حضور شخص ما ؛ فهما ينتظران وفي نفسيهما صراع بين الخوف والرجاء ، بين اليأس والأمل ، وفي هذا إشارة إلى تعلق حياتهم بالشيء الذي يترقبونه أو بالشخص الذي يرجون حضوره ، **وعندئذ يسمع صوت صفير القطار** ، هذا الصوت الذي ينبئ دائما عن ثنائية الرحيل والوصول معًا ، فالقطار يأخذ ويعطي في الوقت ذاته ، ولكن صوت صفيره كان بالنسبة لعساكر ومبروكة رمزًا إلى الحضور بعد الغياب ،

والوصل بعد الانقطاع ، وانتهاء حالة الانتظار ، فأشار صوت صفير القطار إلى ثيمة الانتظار التي كانت محورًا رئيسا في النص الدرامي .

كذلك كشف الإرشاد الذي تصدر النص عن الحالة الاجتماعية التي كان عليها أهل الدار من خلال وصف الفضاء المكاني ، بأن المرأتين جالستان ، **وعلى مدى خطوة منهما عجل.. وجدي يأكلان الحشائش والدريس الجاف..** ؛ فهذا الوصف التفصيلي الدقيق لمكان تواجد الماشية على مدى خطوة منهما في حين أنهما يجلسان قرب مدخل الدار ، يرمز إلى مدى الضيق الذي يعيشون به ؛ فالدار ضيقة متواضعة إلى الحد الذي يجعل أهل الدار ، وأغنامهم يجلسون جميعًا في مكان واحد ، هذا فضلًا عن تحديد أنواع الطعام التي تأكله الأغنام بأنه دريس جاف وحشائش ، يشير كذلك إلى شظف العيش الذي يعيشه أهل هذه الدار ، فالحزن مخيم على الدار ، والفقر باسط ذراعيه عليهم ، وفي تحديد أنواع الأغنام بأنها (عجل وجدي) تأكيد لخلو الدار من آثار الخير والنماء الذي يرتبط بالماشية الإناث بما تنتجه من خيرات تغني أهل الدار وتوفر لهم بعض حاجاتهم اليومية من الطعام .

وهكذا تضافرت الدوال الرامزة في النص الإرشادي لتقدم صورة واضحة للبيئة الاجتماعية التي تجري فيها الأحداث ، وتعرّف بملامح الشخصيات ومستواها الثقافي والفكري ؛ فيعرف المتلقي مضمون النص والفكرة الرئيسة منذ السطور الأولى منه ، فيرسم في مخيلته هذه الدار بكل تفاصيلها ، ويتوقع ردود أفعال الشخصيات والصراع القائم بينهم .

وقد **يربط الإرشاد السردي بين مشهدين ، ويخبر برحيل شخصية ودخول شخصية أخرى إلى العرض** ، فيمهد لحوار جديد ، وصراع جديد ، مثل هذا الإرشاد الذي مثّل الانتقال من لحظة الصراع بين عساكر وابنها علوان إلى

لحظة رحيل علوان تاركا أمه حتى تهدأ نفسها الثائرة ؛ فبعد صراع طويل بين عساكر وابنها علوان لم تستطع أن تقنعه بالانتقام من سويلم قاتل أبيه كما تظن ، ولم يستطع علوان أن يقنعها بالتخلي عن ثأرها ؛ فظلام الجهل والتعصب كان متشعبا بجذوره في أعماق قلبها ، فطردته من الدار وأنكرت بنوّته ، فقرر علوان أن يعود من حيث جاء حتى تهدأ أمه وتفهم وجهة نظره فودّعها ثم انصرف ، وهنا يقوم المؤلف بالتمهيد للمشهد التالي ودخول شخصية أخرى إلى الحوار ، فيقول : **(ينصرف تاركًا أمه " عساكر " في مكانها بلا حراك ، ولا تمضي لحظة حتى يظهر " صميدة " مطلًا برأسه من الباب الذي دفعه برفق)** . ([1])

وقد **يقوم الإرشاد السردي بوظيفة رصد انفعالات الشخصية** ، مع الانتقال من مشهد إلى آخر وتناوب الشخصيات على خشبة المسرح ، كهذا الإرشاد الذي قصد به المؤلف أن يصف حالة " عساكر " بعدما أوعزت لـ " صميدة " بقتل علوان حتى لا يلحق بهم العار ويُعيرون به ، ورحل " صميدة " طالبا دم " علوان " ، **(ينصرف مسرعًا وتبقى " عساكر " وحدها مسمرة في الأرض كتمثال .. جامدة النظرات كالغارقة في ذهول .. إلى أن تظهر من الباب " مبروكة " حاملة على رأسها الماء ...)** ؛ فقد نقل هذا الإرشاد السردي الخارج عن الحوار صورة دقيقة لانفعال " صميدة " الذي تأثر بحديث خالته فخرج مسرعًا دون تفكير يطلب دم ابن خالته الذي استقبله من ساعات بالعناق والحفاوة والترحاب ، لينقذ شرفه وشرف عائلته من الفضيحة والخزي والعار كما أخبرته " عساكر " : **إذا كنت رجلًا يا " صميدة " فلا تدعه يفضح العزايزة ! .. لن تستطيع بعد اليوم أن تمشي في الناس مشية**

[1]) لو عرف الشباب ، ص ١٧٥ .

الرجال ، سوف يتهامسون عليك ، ويضحكون منك في الأكمام ويشيرون إليك في الأسواق قائلين : امرأة تسترت على امرأة ! ([1])

كما رصد الإرشاد السابق انفعالات شخصية " عساكر " التي ظهرت على جسمها ونظراتها ، حيث أصابها الجمود فلم تستطع الحراك وكأنها تمثال مثبّت على الأرض ، واستغرقها التفكير فغرقت في بحر الذهول ، وكأن قلبها يسألها : ماذا فعلت بابنك ؟ بأي ذنب تقتلين قرة عينك ؟ فأعياها الجواب ، ويرمز هذا الإرشاد إلى التعصب الأعمى للعادات والأعراف إلى الحد الذي يدفع الأم إلى قتل ابنها الوحيد انتصارًا لتلك العادات البغيضة ؛ فقد اتخذت قرار قتله بإرادة عقلية محضة خوفًا من الفضيحة ، رغم الألم الذي يعتصر قلبها ، فتخلت عن إنسانيتها وأمومتها ، وكأنها تحولت إلى تمثال خالٍ من الحياة والشعور .

وقد لوحظ غياب السينوغرافيا عن الإرشادات السردية الخارجة عن الحوار ، فلم توجد إشارة إلى ديكور أو أثاث سوى ما ورد في الإرشاد الذي تصدر المسرحية ليحدد مكان الأحداث بأنه (دار من دور الفلاحين في الصعيد) ، وكذلك غابت الإرشادات التي تتعلق بالأزياء أو ملابس الشخصيات باستثناء وصف " عساكر " و " مبروكة " بأنهما جالستان في ثياب سوداء ، ولعل الحكيم قصد من تغييب هذه العناصر عن الإرشادات فتح باب التخيل واسعا، فيدعو المتلقي إلى المشاركة في تصور الفضاء المسرحي ، فتتعدد الصور المتوقعة ، وتتوالد الدلالات .

[1]) لو عرف الشباب ، ص ١٧٧ .

ثانيًا : الإرشادات الوصفية الداخلة في الحوار .

وتتمثل في كلمات موجزة ، أو عبارات وصفية قصيرة ، قد تسبق الجملة الحوارية وقد تعقبها ، يذكرها المؤلف ليحدد صفات تتعلق بالشخصيات ، أو يصف حركات وإيماءات تتعلق بأداء الممثلين ، وهي ترد ضمن الحوار نفسه ، ويمكن استقراؤها من النص الحواري بين الشخصيات ، وقد زخر النص بهذه الإرشادات لتقوم بعدة وظائف منها :

- **وصف الشخصية ، ورصد حركتها .**

يقوم الإرشاد المسرحي بوصف تصرف أو سلوك يصدر من الشخصية ، كالدخول ، والخروج ، والحركة، والإيماء ، ورد الفعل ، والأداء الصامت ؛ ليجسد الأحداث بدقة وتفصيل في مخيلة المتلقي ، مثلما يتضح في الحوار التالي :

عساكر : حضر .. " علوان " حضر ! اليوم أمزق قميص الذل ، وألبس ثياب العز ..

مبروكة : يا فرحتنا ! .. يا فرحتنا .. **(تريد أن تزغرد)**

عساكر : **(تمنعها)** لا تزغردي الآن .. لئلا ينكشف الأمر قبل الأوان ..

(يدق باب الدار .. فتبادر عساكر إلى فتحه .. وعندئذ يظهر " صميدة " حاملا حقيبة)

صميدة : جئت بالشيخ علوان ! .. **(يضع الحقيبة على الأرض ويظهر " علوان " في أثره)**

عساكر : **(فاتحة ذراعيها لعلوان)** ابني .." علوان " .. ولدي !..

علوان : (**وهو يقبل رأسها**) أماه ! ..

عساكر : (**لابنها**) سلم على خالتك مبروكة !..

علوان : (**يلتفت**) كيف حالك ؟! .. يا خالتي مبروكة ؟

مبروكة : حالنا هو حالنا يا علوان .. والبركة فيك !..

(تنصرف مبروكة مع ابنها صميدة .. ولا يبقى غير عساكر وعلوان)

.....

عساكر : ..... انتظر حتى آتي إليك بما لم تر عينك قبل الآن .. **(تسرع إلى حجرة داخلية وتغيب فيها لحظة ..)**

علوان : (**وهو يقلب النظر فيما حوله**) لم تزل عيني ترى في دوركم هذا الحيوان وروثه ، وزير الماء وقذره ، وأعواد الحطب والذرة تعرش هذه السقف المتداعية ! ..

عساكر : (**تظهر من الحجرة حاملة خرجا تطرحه أمام ابنها**) سبع عشرة سنة وأنا أحتفظ لك بهذه الأشياء !..

علوان : (**ينظر إلى الخرج من غير أن يتحرك**) ما هذا ؟! ([1])

تقوم الإرشادات في النص الحواري السابق بوصف تحركات الشخصيات وصفًا دقيقًا يجعل المتلقي يتخيل الأحداث ، إذ تتحول هذه الإرشادات إلى علامات أو أيقونات رامزة تحمل رسالة دلالية تساعد المتلقي على فهم الحوار وتفسيره ، كما إنها تشخص النص الدرامي وتحوله إلى نص حركي وبصري وسمعي ، فتقربه إلى عالم التمثيل والإيهام بالواقع .

[1]) لو عرف الشباب ، ص ١٦٥ ، ١٦٦ .

لعبت الإرشادات في الحوار السابق دورًا مهمًا في رصد أفعال الشخصيات وردود أفعالهم ، وانفعالاتهم ؛ فـ " مبروكة " ما أن سمعت بحضور علوان حتى تهللت واستبشرت وأرادت أن **تزغرد** تعبيرًا عن فرحتها ؛ بقرب تحقيق أملهم الذي عاشوا من أجله سبع عشرة سنة ، واستعادة شرفهم وعزتهم بين أهل القرية الذين وصموهم بخلو عائلتهم من الرجال ، ولكن " عساكر " لحكمتها أرادت أن تكتم أمر ابنها بعض الوقت **فمنعت** " مبروكة حتى لا يعلم الطحاوية بأمره فيحتاطوا ، ويستعدوا له ، وعندما طُرق الباب **بادرت** " عساكر " وأسرعت **إلى فتحه** لتتأكد من حضور " علوان " ، بل لتكتمل فرحتها بتحقيق انتقامها المتعلق بـ " علوان " ، ثم استقبلته **فاتحة ذراعيها** وهي تردد ابني .. ولدي ، تعبيرًا عن اشتياقها ، ولكن ، هل اشتياقها لولدها أم لمن سيشفي غليلها ؟ ، فانحنى " علوان " **يقبل رأسها** في حنان واحترام ، ثم سلم على خالته ، وانصرفت " مبروكة " مع ابنها " صميدة " ولم يبق غير " عساكر " و " علوان " فسألته إن كان جائعًا أو عطشانًا ، فأخبرها أن ليس به جوع أو عطش ، ولم تمض دقائق حتى **أسرعت " عساكر " إلى حجرة داخلية وغابت فيها لحظة** ، وفي هذه الأثناء وجد " علوان " الفرصة ليتعرف على الدار **فأخذ يقلب النظر فيما حوله** مستنكرًا الوضع البيئي الذي تعيش فيه أمه بل جميع أهل القرية ، ثم **تظهر " عساكر " من الحجرة حاملة خرجًا تطرحه أمام ابنها** ، وهي تقول : سبع عشرة سنة .. وأنا أحتفظ لك بهذه الأشياء ، **فينظر " علوان " إلى الخرج من غير أن يتحرك** ، وهو يقول : ما هذا ؟! ؛ وبهذا الإرشاد الأخير يتأكد لدى المتلقي أن فرحة " عساكر " لم تكن بقدوم ابنها الذي اشتاقت لرؤيته ، بل كانت فرحتها بهذا الشاب الذي سيثأر لها ، وفي المقابل نلحظ ردة فعل " علوان " الذي وقف مصدومًا بلا حراك يسأل : ما هذا ؟!

وهكذا ، فإن الإرشادات شكّلت مجموعة من العلامات الدالة الرامز ؛ فبعضها عكست انفعالات السعادة بوصول أملهم في الحياة العزيزة " علوان " والتي ظهرت في حركات الشخصيات مثل (أرادت أن تزغرد ، فاتحة ذراعيها ، تسرع إلى حجرة داخلية) ، فهذه الزغرودة ترمز إلى تحقيق الثأر الذي يطلبونه فهذه عادة أولياء الدم يطلقون الزغاريد أولا إعلانًا لاستيفاء ثأرهم ، ثم يتلقون العزاء ، وهذا يشير إلى تأكدهم من حدوث هذا الفعل بوصول " علوان " ، وهذه الحركة من " عساكر " (فاتحة ذراعيها) ترمز إلى تفاؤلها وإقبالها على المستقبل فقد حان الوقت لترفع رأسها بعزة أمام أهل القرية بعدما عاشت في إطراق وصمت سنوات طويلة ، وكأنها فتحت ذراعيها للمستقبل العزيز قبل أن تعانق ولدها ، وهذه السرعة التي تصرفت بها " عساكر " إذ لم تمهل ابنها يستريح من عناء السفر بل أصرت أن يخرج ليثأر لأبيه منذ الساعة التي وصل فيها ، فأحضرت له السكين الملوثة بدم أبيه والخرج الذي جاءت فيه جثته ، تؤكد ما رمزت إليه الإرشادات السابقة جميعها .

وبعض الإرشادات جسدت الأفعال التي تشير إلى طبيعة " علوان " وموقفه الرافض لفكرة الثأر ، مثل (وهو يقبل رأسها ، يقلب النظر فيما حوله ، ينظر إلى الخرج من غير أن يتحرك) ، فهذه الشخصية التي حصّلت العلم من علماء الأزهر لا يمكن أن يكون هدفها سفك الدماء ، بل إحياء الناس والمجتمع ، وإنارة العقول والقلوب ، واحترام الكبير .

ومن الإرشادات التي قدمت دورًا في وصف الشخصية وانفعالاتها ، هذا الحوار بين " عساكر " و " علوان " :

علوان : (**كالمخاطب نفسه**) نعم .. ما أبهظ ثمن الثأر على صاحب الدم!..

عساكر : (**غير فاهمة**) ماذا تقول يا علوان ؟!..

علوان : أقول إن المنتقم الجبار كان رحيما عندما أراد تعالى أن يحمل عنا هذا العبء بلا ثمن !..

عساكر : (**بلهجة ارتياب**) ماذا تقصد ؟..

علوان : لا شيء يا أمي .. لا شيء ..

عساكر : (**حاسمة اللهجة**) اخلع ثيابك ..وسأحضر لك العباءة ! وأسن لك بيدي السكين ! ..

علوان : أليس هنا من مسجد قريب ؟

عساكر : ما عندنا غير زاوية صغيرة بجوار كتاب " الشيخ الإسناوي " ..

علوان : (**يتحرك**) سأذهب إليها لأصلي المغرب ..

عساكر : الآن ؟! أتريد أن يراك في المسجد كل أهل البلد ؟!

علوان : إنها لخير فرصة تخدم غرضي ...

عساكر : (**تحملق في وجهه**) أأنت مجنون يا علوان ؟!..

علوان : (**مستمرًا**) هذا الاجتماع بأهل البلد هو لي من أهم الأمور .. ألم أقل لك يا أمي الساعة إني جئت لأمر عظيم ؟..

عساكر : (**كالمتهكمة**) ما أظنك ستكشف لأهل البلد عما جئت له ؟!

علوان : لابد من أطلع الجميع على هذا الأمر .. ([1])

قدمت الإرشادات في النص الحواري السابق عدة انفعالات مثل (الارتياب ، الشك ، الدهشة ، التهكم) ، لتصور بداية الصراع بين الأم وابنها ؛ فـ " علوان " يحدث أمه عن ثمن الثأر الباهظ الذي يدفعه أصحاب الدم ، لكنها لم تفهم كلامه ، وعندما أخبرها أن الله تحمل عنهم هذا العبء ، أصابها الارتياب من كلامه فسألته بلهجة مرتابة عما يقصد ، ثم لما لم يجبها أضافت الحسم والشدة إلى لهجتها لتحثه على النهوض ، وعندما قرر الذهاب للصلاة في المسجد تحملقت في وجهه ووصفته بالجنون ، ثم سخرت منه قائلة ما أظنك ستكشف لأهل البلد عما جئت له ؟

وقد رمزت هذه الانفعالات النفسية إلى اختلاف الرؤى ، والصراع بين الأجيال ، وهو صراع في حقيقته بين ظلام الجهل ، ونور العلم .

من الإرشادات التي رصدت **حركة الشخصية** ، قول الحكيم مصورًا موقف " علوان " و" عساكر " في لحظة المواجهة :

علوان : (**يرفع رأسه**) أقول إني ما جئت إلا لأبصركم بالحياة وأحمل لكم الحياة ..

عساكر : وهذا ما صبرنا الليالي ترقبا له .. سبعة عشر عاما والعزايزة كلهم أموات في انتظار مجيئك لترد إليهم الحياة .!

علوان : (**يطرق هامسًا**) رباه ! .. ماذا أصنع مع هؤلاء ؟!

---

[1]) لو عرف الشباب ، ص ١٧١ .

عساكر : م بالك يا علوان تكثر من الإطراق ؟ انهض ولا تضيع الوقت .. انهض ..

علوان : (**يرفع رأسه متشجعًا**) أمي .. لن أقتل !..

عساكر : (**تكتم ارتياعها**) ماذا أسمع ؟! ..

.....

علوان : (**يسرع إليها مرتاعا**) أمي .. أمي .. أمي

عساكر : (**تفيق بين يديه**) من أنت ؟!

علوان : ابنك علوان .. ابنك !

عساكر : (**تفطن ثم تصيح**) ابني ؟! .. ابني أنا ؟! لا .. لا .. أبدًا .. أبدًا ..([1])

يرمز الإرشاد الخاص بـ " علوان " إلى حالة الاستغراق في تفكير عميق بحثًا عن حل لهذه المشكلة ، يطرق رأسه ويهمس إلى نفسه طالبا من الله عزوجل العون والهداية ، كيف يقنع هؤلاء بالتخلي عن ثأرهم ، كما يشير إلى موقفه الشجاع ؛ فهو لم يتراخ في مواجهة أمه والتصريح بنيته في عدم القتل .

ويرمز الإرشاد الخاص بـ " عساكر " إلى هول صدمتها بموقف ابنها ؛ فلم تتوقع يومًا أن " علوان " سيفرط في ثأره ، ولذلك أصابها الرعب مما سمعت منه حتى غابت عن الوعي ، ثم أفاقت من صدمتها لتصيح : من أنت ؟ وتنكر بنوته لها .

[1]) لو عرف الشباب ، ص ١٧٣ ، ١٧٤ .

- **التعريف الصوتي للشخصية .**

يؤدي الصوت دورًا مهمًا في تصوير الأحداث وتجسيد الحوار ، وذلك بتحديد نبرة الصوت ، أو طريقة الأداء التي تبين انفعال الشخصية ، وتحدد فعلها ، ومن الإرشادات التي أسهمت في التعرف على الشخصية من خلال طبيعة الصوت وتحديد حجمه ، قول الحكيم واصفًا ردة فعل "عساكر " في مواجهة " علوان " :

عساكر : (**بصوت أجش**) دم أبيك !..

علوان : أضعتموه أنتم بإخفائه عن الحكومة .. القصاص لولي الأمر ! ..

عساكر : (**هامسة كمن أصابها مس**) سبعة عشر عاما .. ثأر أبيك .. سبعة عشر عاما ..

علوان : (**كالمخاطب نفسه**) أعرف أنك احتملت وصيرت طويلا يا أمي .. لو كان صبركم هذا وقوة احتمالكم لهدف نافع ، لأقمتم المعجزات ! لكن افهمي مني ..

عساكر : (**في شبة حشرجة**) دم أبيك ..

علوان : أمي ..

عساكر : (**صائحة**) اخرج من داري ..وإلا استنجدت بالرجال ليخرجوك .. عندنا رجالنا .. لم يزل في العزايزة رجال .. أما أنت فلست منهم ..اخرج .. من داري .. ([1])

[1]) لو عرف الشباب ، ص ١٧٣ : ١٧٥ .

ظهر واضحًا في الإرشادات السابقة حرص الحكيم على تحديد طبيعة صوت " عساكر " فقال : (صوت أجش ، هامسة ، في شبه حشرجة ، صائحة) ، بما تحمل هذه الطبيعة من ارتفاع الصوت في بعض المقاطع الصوتية ، وانخفاضه في المقاطع الأخرى ، وذلك بهدف تجسيد الحوار ، ونقله كما هو في الواقع ، ليحقق بذلك التأثير في المتلقي ، ويدفعه إلى التفاعل مع النص والمشاركة في الفعل المسرحي .

وقد رمزت هذه الإرشادات إلى الاضطراب النفسي الحاد الذي أصاب " عساكر " بعد التعرض للصدمة التي هزت إيمانها بولدها ، وولدت لديها إحساسًا بالعجز والخوف .

إذًا جاء النص الموازي في المسرحية محملًا بالدلالات والإشارات الرمزية ، التي وهبت النص الدرامي طاقات تعبيرية لا حدود لها ، دعّمت المعنى وأسهمت في إنتاج الدلالة .

أما عن المتن الدرامي فسوف أعرض بعض عناصر البناء الدرامي التي كان للرمز فيها دور واضح مثل الشخصية ، والحوار .

المبحث الثاني

رمزية الشخصية والثيمة

يتكون البناء الفني للمسرحية من عدة عناصر ، منها ؛ الشخصية وهي " الواحد من الذين يؤدون الأحداث الدرامية في المسرحية المكتوبة أو على المرزح في صورة الممثلين ... فالشخصية هي مصدر الحبكة التي يمكن أن تتطور من خلال الأفعال والأقوال التي تصدرها الشخصية " (١) ، وهي كائن يخلقه المؤلف في خياله ، قد يستمدها من الواقع من نماذج إنسانية رآها ، أو تكون وليدة الخيال ، وهي كل مشارك في أحداث الحكاية سلبًا أو إيجابًا ، تتكون من مجموع الكلام الذي يصفها ويصور أفعالها وينقل أفكارها وأقوالها وعواطفها ، قد تكون رئيسة أو ثانوية ، حاضرة أو غائبة ، متطورة أو جامدة ، مسطحة (صفاتها محدودة وأفعالها متوقعة) أو نامية (متعددة الأبعاد قادرة على أن تفاجئ الآخرين بسلوكها) ، وتتعدد وظائف الشخصية فقد تكون عنصرًا من عناصر المشهد الوصفي ، أو شخصية مشاركة في الحدث ، أو ناطقة باسم الكاتب ، ولكن لابد للشخصية الرئيسة من أن تكون متميزة بوجودها وعواطفها وبنظرتها إلى الآخرين وإلى العالم المحيط بها . (٢)

وهذه الشخصية الرئيسة التي تحرك الأحداث هي البطل ، "ولأهميتها في بناء الأحداث فهي محط اهتمام المتفرج ومثار عواطفه ، وقد يكون البطل . أي الشخصية التي تحرك الأحداث . متمثلًا في مجموعة من الناس أو في إنسان

---

١) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، إبراهيم حمادة ، ص ١٥٥ .

٢) يراجع : معجم مصطلحات نقد الرواية ، لطيف زيتوني ، مكتبة لبنان للنشر ، ط ١ ، ٢٠٠٢ م ص ١١٣ .

أو مكان أو فكرة معنوية ، إن العبرة بالبطولة هنا هو العمود الأساسي الذي تدور حوله رحى الوقائع " .([1])

والسؤال الآن : هل كانت الشخصية الرئيسة في " أغنية الموت " متمثلة في إنسان أو مجموعة من الناس أو فكرة معنوية ؟ وما أبعادها الرمزية ؟

لاستجلاء الشخصية التي يتمحور حولها الصراع ، أعود إلى أحداث الحكاية لتوقفنا على ماهية الشخصية الرئيسة وملامحها .

عرض الحكيم مجموعة متسلسلة مترابطة من الأحداث التي تسعى في انسياب إلى تجلية الهدف الذي أنشئت له المسرحية ، واتخذ من الواقع الاجتماعي مادة الصراع ، وقدّم لنا حكاية " عساكر " تلك المرأة التي تنتمي إلى عائلة العزايزة ، وقد قُتل زوجها بيد " سويلم " الذي ينتمي إلى عائلة الطحاوية ، ثم كشفت الأحداث عن الخلاف المستمر بين العائلتين لسنوات طويلة ، الذي راح ضحيته الكثير من الأبرياء للأخذ بالثأر ، وكان آخر الضحايا هو زوج " عساكر " ذلك الشاب الذي ترك فتىً صغيرًا لم يتجاوز العام الثاني من عمره ، فأخفته أمه عند قريب لها في القاهرة ، وأوصته أن يتعلم الجزارة ليحسن استخدام السكين ، حتى يكبر ويثأر لأبيه ، ونذرت حياتها وحياة ابنها للثأر ، وبعد مرور سبع عشرة سنة عاد الابن وقد تعلم في الأزهر ، واستنار عقله بنور العلم ، فرفض الانصياع لأمر أمه وأنكر هذه العادة المشؤومة ، فغضبت أمه غضبًا شديدًا دفعها إلى قتله بيد " صميدة " ابن خالته ، خوفا من العار والمذلة التي ستلحق بالعزايزة إذا علم الناس أن للقتيل ابنًا ولم يثأر له .

[1]) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، إبراهيم حمادة ، ص ٦٣ .

وتدور الأحداث كلها حول " عساكر " التي جسدت ظاهرة التعصب الأعمى للثأر ، ورمزت إلى قوة الإيمان بالعادات الموروثة وإن كانت مخالفة للشرع ، إلى الحد الذي جعلها تضحي بفلذة كبدها " علوان " ، وكانت الشخصيتان " عساكر وعلوان " محور الأحداث ، وكان الصراع الذي نشأ بينهما وانتهى بقتل الابن رمزًا للصراع المستمر بين الأقارب أو الجيران طلبًا للثأر ، وبذلك تكون الشخصية المحورية في المسرحية هي الفكرة المعنوية التي جسدتها شخصيتا " عساكر وعلوان " ، ليتمكن المتلقي من تخيل المعاناة التي تعيشها القرى الريفية ، والصراع الدامي الذي لا يتوقف بين أبناء المجتمع الواحد .

- **الأبعاد الرمزية للشخصيات .**

قدّم الحكيم ست شخصيات في " أغنية الموت " متفاعلة فيما بينها ، ومتفاعلة مع الأحداث ، فربط بين الشخصية والحدث ، وجعل الحدث يبرز الشخصية على نحو ظاهر ، ونوّع في عرض الشخصيات فحقق للمسرحية الحيوية والتأثير ، والثراء الدلالي ، ويمكن أن نقسم شخصيات المسرحية الست إلى مجموعتين ،تمثل كل مجموعة منهما طرفًا من أطراف الصراع ، كالتالي :

المجموعة الأول : تضم شخصية " عساكر " ، وشخصية " مبروكة " ، وشخصية " صميدة " ، وشخصية " سويلم الطحاوي " .

المجموعة الثانية : تضم شخصية " علوان " ، وشخصية " الشيخ محمد الإسناوي " شيخ الكتاب .

مثّلت المجموعة الأولى الطرف الأول من أطراف الصراع ، وهو الفئة المتعصبة لظاهرة الثأر ، التي تسعى وراء الانتقام ، وتعمل على إبادة

المجتمع ، وإضعاف دور الدولة ، والشرطة ، والقضاء لأنهم لا يقنعون بسجن القاتل ، بل يؤمنون فقط بالثأر ، وهم يعيشون حياة يملؤها الخوف والحزن ، وعدم الأمان وعدم الاستقرار ؛ فهم يرمزون لمنظومة الجهل ، والتعصب للموروث السيء ، والظلم .

فكانت " عساكر " الشخصية الرئيسة التي ترمز إلى ظلام الجهل ، وقوة الإيمان بالعادات بغض النظر عن صحتها أو شرعيتها ، وكانت شخصية "مبروكة " وشخصية " صميدة " هي الشخصية المساندة أو الداعمة في المسرحية وهي التي تقوم دائمًا بدور مصيري في حياة الشخصية الرئيسة ؛ فلم تجد " عساكر " دعمًا أو مساعدة إلا من " مبروكة "، وابنها " صميدة " ، وهذا ما يفسره تصرف " صميدة " نحو " علوان " في استقباله بالترحاب على محطة القطار حين قدومه من السفر ، وكذلك في اللحاق به لقتله حين رحيله عائدًا إلى القاهرة ، وهما رمزا الجهل والتعصب مثل " عساكر " .

ومثلت المجموعة الثانية الطرف الثاني من أطراف الصراع ، وهو الفئة المنكرة لظاهرة الثأر ، التي تسعى إلى إقامة العدل بين الناس ، وإحياء المجتمع ، ونشر نور العلم في المجتمع لنبذ مثل هذه العادات المدمرة ، وإحياء تعاليم الدين السمحة المتمثلة في القصاص ؛ فهم رمز الدين ، والعلم ، والإصلاح ، وهم الأمل في تغيير الحاضر لمستقبل آمن بانتشار العفو والتسامح ، ومشرق بنور العلم .

فكان " الشيخ محمد الإسناوي " إمام المسجد وشيخ الكتاب رمز العلم ، والدين الوحيد في القرية ؛ فهو يحمل وجهة نظر صافية ، وموقفا داعيًا إلى الخير، وكان " علوان " الطالب الأزهري ، رمز التحضر ، والعلم ، والفكر الإصلاحي الذي يحمل بذرة التجديد والتنوير لأبناء قريته ، فيتطلع نحو

المستقبل للعيش في سعادة واستقرار ، ولا يريد الغرق في أمواج الماضي الحزين .

وهكذا ، فإن للشخصيات دورًا مهمًا في الحبكة الدرامية ، وقد استطاع المتلقي أن يحدد معالمها ، ووجهات نظرها بناءً على أفعالها ومواقفها الظاهرة في الحوار ؛ فكل الشخصيات بسيطة وغير مركبة ، ثابتة لها مواقف محددة تدافع عنها ، لا يحتاج المتلقي إلى تفكير عميق للوقوف على توجهاتها ، فهي تتحرك داخل فضاء محدود زمانيًا ومكانيًا ، ولذلك خلت المسرحية من تعدد (كثرة) المشاهد واللوحات ؛ لأن المؤلف صرف تركيزه إلى الفكرة ، وآثارها في المقام الأول .

رمزية أسماء الشخصيات .

ـ **الشخصية الرئيسة " عساكر "** : إن الناظر في جذر كلمة " عساكر " وهو (عَسْكَرَ) ، يرى أن المادة تدل على الإقامة على الشيء والمكث في المكان ، ومنها : عسكر الليل أي اشتدت ظلمته ، وعسكر القوم أي تجمعوا ، والعسكرة هي الشدة ، ولا يخفى التلاؤم بين معاني (عسكر) ، واسم " عساكر " ؛ فهذه المرأة أقامت على حزنها سبع عشرة سنة ، ومكثت في بيتها تنتظر اليوم الذي يعود فيه ابنها ليثأر من قاتل أبيه ، وقد انتظرت هذه السنوات الطوال في ظلام الحداد وألمه ؛ فاكتسبت طباعها شدة وقسوة دفعتها للتخلي عن أمومتها حينما حرضت على قتل ابنها ، وما فعلت ذلك إلا حفاظًا على عزة القبيلة التي تنتمي إليها ؛ فالعزايزة هم بنو عزيز من بني عبد الله من مطير ، ويرجعون إلى عزيز بن وائل بن عباد بن عمرو ، وهي قبيلة عدنانية تنتمي إلى قبيلة بني سليم (١) ، وما كان تصرف " عساكر " بهذه القسوة إلا تعصبًا لقبيلتها ؛ فهي تعد نفسها رمزًا لكل العزايزة الذين يقدمون شرفهم وكرامتهم على ما سواه .

ـ **شخصية " علوان "** : يشتق اسم " علوان " من (عَلْوَنَ) ، وهو من (العلو) أي عُلُوُّ الهمة ، وسمو المكانة ، والعظمة والرفعة ، وقد اتصف "علوان " بهذه الصفات جميعها ، حينما قرر أن يواجه أمه بقراره في موضوع الثأر وهو يعلم مدى صعوبته على نفسها ؛ فحمل على عاتقه مهمة عظيمة بهذا القرار ، فحقق لنفسه العظمة والرفعة ، إضافة لما يتمتع به من قيمة

---

١) يراجع : معجم قبائل العرب ، عمر كحالة ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٦٨ م ، ج ١ ، ٣١٦ وما بعدها .

ومكانة بين الناس كطالب علم نشأ في رحاب الأزهر الشريف وتكونت عقيدته بين جنباته ، على أياد علمائه .

ـ **شخصية " مبروكة "** : أما اسم " مبروكة " فهو اسم عربي قديم ، ويقصد به الخير والبركة والفائدة ، ويدل على السعادة والسرور ، وحاملة هذا الاسم تتميز بطيب القلب ، وتحمل المسئولية ، وحب الناس ، والتعاون معهم ؛ فهي دائمًا شخصية داعمة للآخرين ، ومساندة لهم ؛ فالعلاقة بين اسم " مبروكة " وشخصية المسرحية واضحة ؛ إذ لم تتوان " مبروكة " عن دعم " عساكر " منذ قُتل زوجها ، وقد أظهر الحكيم هذا الدعم في مشاهد متعددة في المسرحية منها ، مشهد إحضار اللبن والماء لـ " علوان " بعد وصوله من السفر ، فقد غادرت لتعود حاملة الماء واللبن على رأسها ، وفي معاني هذا الاسم إشارة إلى بعض العادات الطيبة لأهل الريف والصعيد ، فهم رغم قسوتهم وتعصبهم لا يخلون من الأخلاق الكريمة التي تجعلهم يقدمون الدعم والمساعدة لمن يعرفون ، ولمن لا يعرفون ، فالكرم من شيمهم ، وإغاثة الملهوف من سجاياهم .

شخصية " صميدة " : واسم " صميدة " هو اسم عربي مشتق من الصمود وهو الثبات والاستمرار ، والرجل الصمد هو المتجلّد في الحرب ، الذي يتحمل شدتها ، ولا يخفى التناسب بين دلالة الاسم والشخصية الحاملة له ؛ فقد قدّم الحكيم شخصية " صميدة " بوصفه الرجل الوحيد الذي يعيش مع أمه وخالته ، وهو الذي تحمل مشقة السنوات الطويلة ، وثبت في مواجهة أهل القرية الذين كانوا يتهامسون فيما بينهم في السوق : " إما أن العزايزة لم

يبق فيهم غير نساء ، وإما أنهم يخبئون رجلًا للأخذ بالثأر .. رجلًا أقرب إلى القتيل من " صميدة " ابن أخيه " ([1])

شخصية " الشيخ محمد الإسناوي " : وهو إمام المسجد (الزاوية) ، وشيخ الكتّاب الذي يعمل على تعليم أطفال القرية القرآن الكريم ، وهو رمز العلم والدين الوحيد في القرية ، فلا يوجد في القرية إلا هذه الزاوية الصغيرة التي يجتمع فيها الناس لأداء صلواتهم ، أو لسؤال الشيخ عن أمور دينهم ودنياهم، فهم يرونه رجلًا محمود الخصال ، ولذلك كان موضع ثقتهم ، وقد دل على ذلك ، ثقة " عساكر " به حينما استأمنته على سر ابنها ، فقرأ لهم الخطاب الذي أرسله " علوان " ليخبرهم بمجيئه ؛ فالناس ينظرون إلي الشيخ الإسناوي بوصفه رمز العلم والفهم في القرية ، وقد أشارت " عساكر " إلى هذا ، في الحوار التالي بينها وبين " علوان " :

علوان : واجبنا نحن الذين تعلمنا في القاهرة أن نبصرهم بحقهم في الحياة .. وليس بلوغ هذا المأرب بالصعب عليهم إذا اتحدوا وتضافروا وتعاونوا على إنشاء مجلس منهم ، يفرض الإتاوات على القادرين ، وعلى تكوين فرق من الأشداء ، تنهض في أوقات الفراغ الطويلة هنا ، بإقامة الجسور والمنشآت .. بدلًا من إضاعتها في النفور والمشاحنات .. لو جمعت هذه الكلمة ، وبذلت هذه الهمة ، لقامت هنا بلدة نموذجية .. لن تلبث حتى تكون مثالًا يحتذيه كل بلاد القطر !..

---

[1]) لو عرف الشباب ، ص ١٦٠ .

عساكر : كلام القراءة والكتابة هذا تسامر به فيما بعد " الشيخ محمد الإسناوي " هو الذي يفهمه .. أما الآن يا " علوان " فأمامنا ما هو أهم من ذلك .. ([1])

ولذلك خلع توفيق الحكيم على الشيخ اسم " محمد " لجلالة الاسم واتصاله بالنبي الكريم صلى الله عليه وسلم ؛ فقدسية الاسم تستدعي الحس الديني ، ونور العلم في نفوس الناس .

شخصية سويلم الطحاوي : وهو تصغير سالم أي الشخص الخالي من الآفات والعاهات ، فهو معافى من الآفات الجسدية والدينية والأخلاقية ، وقد لوحظ أن الحكيم أحاط شخصية " سويلم " بالغموض والتجهيل ، فلا يعلم المتلقي شيئًا عن سويلم سوى أنه قاتل زوج " عساكر " ، كما أن هذه المعلومة مشكوك في صحتها ، فلم ير أحد واقعة القتل ، ولكن هذا ما يتناقله الناس فيما بينهم ، وقد يكون " سويلم " بريئا مما نسب إليه ، ولذلك كان قدره النجاة من القتل بعد رفض " علوان " الانتقام لأبيه ، لأنه غير متأكد إن كان " سويلم " هو من قتل أباه أم لا ، ولذلك سأل أمه " عساكر":

علوان : أواثقة أنت يا أمي أنه هو ؟..

عساكر : ليس لنا من عدو غير الطحاوية ..

علوان : ومن أدراك أنه " سويلم الطحاوي " بالذات ؟ !

عساكر : لأنه يعتقد أن أباك هو الذي قتل أباه ؟

علوان : وهل أبي قتل أباه حقا ؟

---

[1]) لو عرف الشباب ، ص ١٧٢ .

عساكر : الله أعلم !..([1])

إذًا ،كانت تسمية شخصية القاتل بـ " سويلم " إشارة منذ البداية إلى سلامته ونجاته من القتل ، لعدم التأكد من ارتكابه تلك الجريمة ، يضاف إلى ذلك أن عائلة الطحاوية وهي فرع من قبيلة الهنادي التي تنتمي إلى قبيلة بني سُليم ، التي نزحت إلى مصر واستوطنتها ، وهي قبيلة عربية عدنانية قيسية لها مكانتها في الجاهلية وفي صدر الإسلام ([2]) ، وبناءً عليه تكون شخصية " سويلم " رمزًا لعائلة الطحاوية ، فليس المقصود ذات سويلم ، بل كل من ينتمي إلى هذه العائلة .

وهكذا ، جعل توفيق الحكيم الشخصيات في " أغنية الموت " محورًا للفكرة التي يريد عرضها ، والرأي الذي يتبناه ويريد إقناع المتلقي به ، فقدم الشخصيات محمّلة بالدلالات الرمزية ، ومتحركة ومتأثرة بالأحداث ، ومتفاعلة فيما بينها ، أو متصارعة ، وسلط الضوء من الشخصية على الجوانب التي يتطلبها الحدث ، منطلقًا من مبادئ الواقعية لتحقيق أعلى درجات الصدق الفني والتأثير والإقناع .

- اعتمد توفيق الحكيم في بناء مسرحية " أغنية الموت " على ثيمتين ([3]) رئيستين في النص المسرحي ، تهدفان إلى إثارة أحاسيس

---

[1]) لو عرف الشباب ، ص ١٦٨ .

[2]) يراجع : قاموس القبائل والعائلات العربية المصرية ، مصطفى سليمان أبو الطيب الهواري ، دار عكاظ ، ط ١ ، ٢٠١٧ ، ص ٣١٠ وما بعدها .

[3]) الثيمة هي " الفكرة الرئيسة التي تتغلغل في هيكل العمل الفني كالدم . إنها موضوعه ، والثيمة الدرامية هي المفهوم المجرد الذي يحاول المؤلف تجسيده خلال تمثله في شخصيات لها أقوال وأحداث " . معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، ص ٨٨.

المتلقي ومشاعره ، وجذب انتباهه لينخرط داخل الأحداث بوجدانه ، ويشعر أنه جزء من التجربة الإنسانية المطروحة ، هما ؛ ثيمة الانتظار ، وثيمة الغناء ، وقد وظف الحكيم إمكانات الشخصيات لتجسيد الثيمتين ، فجعل العبء الأكبر على أداء الممثلين ، ودور الشخصيات .

سيطرت **ثيمة الانتظار** على النص كاملًا من بدايته حتى المشهد الختامي ، إذ ارتبطت فكرة الانتظار بظاهرة الثأر ؛ فأولياء الدم ينتظرون سنوات ليحصلوا على ثأرهم ،كما فعلت " عساكر " ، وأهل القاتل ينتظرون خبر قتله في خوف وحذر ، وكلا الطرفين يتربص بالآخر ينتظر ردة فعل منه .

وكان الانتظار قائمًا بين طرفي الصراع اللذين مثّلا اختلاف الرؤى والثقافة " عساكر وعلوان " ؛ فالمنتظِر " عساكر " تربطه علاقة أمومة بالمنتظَر " علوان " ، فهي أم تنتظر ابنها بحرارة القابض على الجمر لأن وصوله يمثل لها الخروج من الأزمة ، انتهاء الحداد الطويل والخلاص من الحزن ، ونزع قميص الذل وارتداء ثياب العز ، فالانتظار هنا سببه ، توقّع المنتظِر تغيير الواقع بواسطة الشخص المنتظَر ، وقد صورت فاتحة النص هذه الحالة بالحوار بين " عساكر " و " مبروكة " ؛ إذ بدأ الحكيم المسرحية بصوت صفير القطار ، **ثم " مبروكة " ترفع رأسها قائلة :(هذا هو القطار) فترد عليها " عساكر " أتظنين أنه سيأتي ، فترد مبروكة : ألم يقل ذلك في خطابه .. الذي قرأه علينا البارحة " الشيخ محمد الإسناوي " عريف الكتاب؟..**

فتقول لها " عساكر " : **إياك يا مبروكة أن تكوني قلت لأحد إنه ابني .. فترد عليها م" مبروكة " : أأنا مجنونة ؟! ابنك " علوان " مات وهو طفل**

ابن عامين .. مات غريقًا في بئر الساقية .. البلدة كلها تعرف ذلك .. ثم (تصغي مبروكة إلى صوت) هاهو القطار قد دخل المحطة .. سيجد ابني " صميدة " في انتظاره ! ([1])

لم يكن الانتظار واقعًا من " عساكر " وحدها ، بل كان " علوان " في حالة انتظار أيضا ، وكلاهما ينتظر وقوع أمر عظيم حسب ما يعتقد ؛ فـ " عساكر " انتظرت ثأرها سبع عشرة سنة ، و" علوان " انتظر أيضا ليعود إلى بلده فينشر نور العلم ، وهدى الدين الذي تعلمه في الأزهر الشريف ، ويقضي على ظلام الجهل والتعصب ، وهو يخبر أمه بذلك قائلًا :

(كالحالم) جئت يا أمي لأمر عظيم ! ... إني طالما فكرت في بلدتي وأهل بلدتي .. على الرغم من اغترابي الطويل .. هناك بعد الفراغ من دروس الأزهر ، حيث يجتمع الزملاء ، وتقرأ الصحف ، ويعاودنا الحنين إلى الأرض التي أنبتتنا ، نسائل أنفسنا متلهفين : متى يعيش أهلنا في الريف كما يعيش الآدميون ، في دور نظيفة لا يؤاكلهم فيها الحيوان ؟ ...ومتى يختفي " الزير " وتجري في الدور المياة النقية ؟ .. وتذهب المسرجة وتضيء المصابيح الكهربائية ؟ .. أكثير هذا على أهلنا ؟ أليس لأهلنا حق في الحياة مثل الآخرين ؟ ... هذا ما يجب أن يعرفه أهل البلد ... ([2])

وهكذا ، بدأ النص الدرامي **بثيمة الانتظار** ، وجعل الحكيم هذه الفكرة قضية إنسانية عامة ، وربطها بصفير القطار ليؤكدها ، وليصور حالة التوتر والقلق التي تكسو المشهد ، إذ تكررت جمل الانتظار في المسرحية مقرونة بصوت صفير القطار في مواضع عديدة منها : قول " عساكر " : (... أسرع به

---

[1]) لو عرف الشباب ، ص ١٦٠ .

[2]) لو عرف الشباب ، ص ١٦٦ ، ١٧٢ .

أيها القطار .. أسرع .. **لقد انتظرت طويلًا !** ..سبع عشرة سنة ! أعدها ساعة ساعة ..) ، وقولها : (لا تكسري نفسي يا " مبروكة " .. ولا تهدمي أملي .. أنا التي سمعت **صفارات القطار** تنقلب في قلبي زغاريد ، مؤذنة بقرب انتهاء هذا الحداد الطويل ! .. " علوان " لم يحضر ؟! وماذا يكون مصيري ؟ ! **وإلى أي وقت أنتظر مرة أخرى** ؟! ..) ([1])

ففكرة الانتظار لها علاقة وثيقة بصفير القطار ؛ فهذه الصافرة هي إشارة التنبيه التي تخبر المسافرين الذين ينتظرون القطار بأن انتظارهم قد انتهى ، وكان صفير القطار القادم بـ " علوان " إشارة إلى قرب انتهاء سنوات الحداد الطويلة التي انتظرتها "عساكر" ، ورمزًا لذروة التوتر والقلق فهذا الوقت الذي يتأزم فيه الانتظار ، ويبلغ الصراع في هذا الوقت مداه ؛ فـ " عساكر تصغي إلى صفير القطار يخرج من المحطة وتقول : (**فليخرج إلى حيث شاء .. على أن يكون قد أحضر لنا " علوان " ، يخرج روح القاتل ، ويتركه لكلاب العزب جيفة وأشلاء !..فترد عليها مبروكة : وإذا لم يحضر ؟! فتسألها عساكر : لماذا تقولين هذا يا " مبروكة " ؟ فتجيبها أن هذا مجرد تخمين ... ثم تسألها " عساكر : أتعتقدين أنه لن يحضر**) ويستمر الحوار يتنازع فيه اليأس والأمل حتى تسمع " عساكر " أغنية " صميدة " لتتأكد أن " علوان " حضر .

لم يكن صفير القطار رمزًا فقط لانتهاء حداد " عساكر " بل كان إشارة إلى انتظار حداد جديد ؛ فقد انتظرت " عساكر " حضور " علوان " بعد أن صار شابًا ليثأر لوالده ، ولكن "علوان " أتى بصورة مختلفة عما توقعت أمه ؛ فلم يحقق أمنيتها بالثأر لأبيه ، وإنما أراد أن ينهي تلك العادة السيئة التي خطفت

[1]) لو عرف الشباب ، ص ١٦١ ، ١٦٣ .

والده ، وخطفت شباب قريته وسلمتهم للموت ، ولكن لم تسمح له أمه بهذا فأمرت ابن خالته بقتله قبل أن يركب القطار العائد إلى القاهرة ، لتكمل حياتها في انتظار الموت ؛ فلا سعدت بالانتقام وأخذ الثأر لزوجها، ولا سعدت بحياة هانئة مع ابنها ، بل بدأت حدادًا جديدًا على ابنها ، بل على أمومتها وإنسانيتها ،كما يظهر من حوار " عساكر " مع " مبروكة بعدما ذهب " علوان " عائدًا إلى القاهرة : (عساكر : هذا قطار المغرب يدخل المحطة !..

مبروكة : أين " صميدة " يا " عساكر " ؟!

عساكر : (وهي ترهف الأذن) اسكتي .. الآن في هذه الساعة .. في هذه الساعة ؟

مبروكة : (بدهشة) ماذا في هذه الساعة ؟!

عساكر : (كالمخاطبة نفسها) أترى القطار قد خطفه ؟ أم الذي خطفه ..

مبروكة : مادام قد ذهب إلى المحطة كما قلت ، فلابد أنه قد ركب القطار ، ولن تجدي كل دعوات الهلاك هذه التي تصبينها عليه !

عساكر : أتظنين حقا يا " مبروكة " أنه ركب القطار ؟

مبروكة : وما الذي يمنعه ؟

عساكر : (بدون وعي) " صميدة " ..

مبروكة : ما أظنه سيلحق به ..

عساكر : (تتنفس) أتعتقدين يا " مبروكة " ؟..

مبروكة : إلا إذا جرى وركض ..

عساكر : (ترهف الأذن لصفير) هاهو القطار يغادر المحطة ... أهو الآن في القطار ؟!

مبروكة : من يدري ؟ .. ربما استطاع " صميدة " أن يلحق به ، وأن يثنيه عن السفر ، وأن يعود به الآن ..

عساكر : (كالمخاطبة نفسها) لا .. هذه المرة لن يجيء " صميدة " إلا وحده .. ([1])

أما **ثيمة الغناء** فقد ارتبطت بوشائج قوية مع ثيمة الانتظار ، وشغلت مساحة واسعة من المسرحية ؛ إذ كانت أغنية " صميدة " في بداية الأحداث ، هي الحمامة البيضاء التي زفّت البشرى لـ " عساكر " بوصول " علوان " ، فكانت الأغنية بالنسبة إلى " عساكر " رمز الحياة والسعادة التي تنتظرها ، فأرهفت الأذن مرة بعد مرة لتتبع ألحانها من بعيد في حالة من الانتظار والقلق والتوتر ، فجاء انتظار الأغنية بعد انتظار القطار ليصورا معا حالة اللهفة والشوق المسيطرة على " عساكر " كما يظهر من حوارها مع " مبروكة " :

مبروكة (تلتفت إليها) مالك يا " عساكر "؟ .. ترتعدين ..

عساكر : (كالمخاطبة لنفسها) أغنية "صميدة " .. ستدلني ..

مبروكة : تدلك ؟

عساكر : على حضوره ..

مبروكة : قلت لابني أن يغني علامة على وصول " علوان " ؟!

---

[1]) لو عرف الشباب ، ص ١٧٩ : ١٨١ .

عساكر : نعم إذا اقتربا معًا من داير الناحية ..

مبروكة : تجلدي يا " عساكر " .. تجلدي ..مضى الكثير ..ولم يبق غير القليل ..

عساكر : ليس الذي بي الساعة خوف ولا ضعف ..

مبروكة : المحطة ليست بعيدة .. وداير الناحية قريب ، ولو أنه حضر لكان " صميدة " الآن قد غنى ..

عساكر : (تنصت) لا أسمع غناء ..

مبروكة : (منصتة) ولا أنا ..

عساكر (وهي تنصت) ما من أحد يغني .. حتى ولا راعي غنم !.. وما من شيء يغني .. حتى ولا بومة في خرابة ! ..صدقت يا " مبروكة " إنه لم يحضر ..

عساكر : (ترهف الأذن) صه .. اسمعي .. اسمعي .. سمعت يا " مبروكة " ؟ سمعت ؟

مبروكة : " صميدة " يغني ؟

عساكر : وافرحتاه.. (تصغيان مليا إلى أغنية صميدة التي تسمع من الخارج واضحة شيئا فشيئًا ..) ([1])

ثم كانت أغنية " صميدة " في نهاية الأحداث هي البومة السوداء التي حملت الخبر لـ " عساكر " بموت " علوان " ، فكانت الأغنية بالنسبة إلى "عساكر" رمز الموت ، والحزن والشقاء الذي ينتظرها ، فأرهفت الأذن لتسمع ألحان

[1]) لو عرف الشياب ، ص ١٦١ : ١٦٥ .

الأغنية من بعيد في حالة من الترقب والخوف والتوتر ، وهي تتمنى في نفسها ألا تسمعها ، فجاء انتظار " أغنية الموت " بعد سماع صوت قطار المغرب يدخل المحطة ، ليصور حالة الزعر والصراع النفسي المسيطرة على " عساكر " ؛ فهي الأم التي سلّمت فلذة كبدها إلى الموت بكامل إرادتها في لحظة غضب وتهور وغياب للقلب ، كما يظهر من حوارها مع " مبروكة":

عساكر : (ترهف الأذن) صه .. اسمعي .. اسمعي .. ألا تسمعين شيئًا؟!

مبروكة : لا . ماذا تريدين أن أسمع ! ..

عساكر : غناء ؟!

مبروكة : (تصغي) لا ..لا أسمع غناء ..

عساكر : (وهي تتنفس) ولا أنا ..

مبروكة : أقال لك " صميدة " إنه سيغني ؟!

عساكر : (كالمخاطبة نفسها في قلق) لعله لم يصل بعد إلى داير الناحية!

مبروكة : في ظني أنه وصل .

عساكر : (وهي تتنفس) وصل إلى داير الناحية ولم يغن !

مبروكة : ما لوجهك يا " عساكر " قد تورد !

عساكر : (هامسة) لم يلحق به ... (مصغية إلى صوت بعيد) ؟

مبروكة : (تلتفت إليها) أذنك ليست معي يا " عساكر " .. ألست أقول حقا ؟!..

عساكر : (بصوت أجش مروع) لا .. لا أسمع شيئا ..

مبروكة : (مصغية) بل هذا " صميدة " يغني ! (تلتفت مذعورة إلى " عساكر " التي تبلورت عيناها) " عساكر " ! " عساكر " ! ماذا أصابك ؟ إنك تخيفينني !

صميدة : (يغني من الخارج باللهجة الصعيدية)

يا خل كم عذر جدمنا إليك والتوب

لومك لما زاد مزجنا الجميص والتوب

أنا لما سمعت بالأب خجلي ما يجيش وصفه

وعيني الاتنين صبوا على الخديد وصفوا

عساكر : (تتجلد بقوة حتى لا تنهار ولكن صيحة خافتة مكتومة كالحشرجة تفلت منها :) ولدي !..([1])

وقد لوحظ من النماذج السابقة ، أن " عساكر " هي من سمعت الأغنية الأولى (أغنية الحياة) قبل " مبروكة " ، لكن الأغنية الثانية (أغنية الموت) سمعتها " مبروكة " قبل " عساكر " ، وهذا يرمز إلى الفكرة الراسخة في نفس " مبروكة " ، والرغبة التي تنطوي عليها نفس " عساكر " ؛ فـ " مبروكة " لم تصدق أن " علوان " سيعود إلى القرية لأنها لم تقتنع أنه سيترك القاهرة والحضر والأزهر ليعود إلى القرية الريفية ، وكأنها لم تصدق أذنها أن "

[1]) لو عرف الشباب ، ص ١٨١ : ١٨٣.

صميدة " يغني ليعلن وصول " علوان " فسمعت " عساكر " أولا بقلب الأم المتلهف ، بينما لم تسمع " مبروكة " بعقل الخالة المنكِر ، أما الأغنية الثانية فقد سمعتها " مبروكة " قبل " عساكر " ، وكأن عقل " عساكر " يرفض تصديق ما سيحدث ، ويتمنى أن تسير الأمور على خلاف ما أرادت ، فهي لا تريد أن تسمع غناء " صميدة " هذه الأغنية التي منحتها الحياة والسعادة قبل قليل ، هي ذاتها الأغنية التي تمنحها الموت الآن ، فلم تصدق أذنها أن " صميدة " يغني ليخبرها بموت ابنها ، فسمعت " مبروكة " أولا .

ومن الجدير بالذكر أن أغنية " صميدة " التي غناها عند وصول " علوان " هي ذاتها الأغنية التي غناها بعد قتله ، وإذا أردنا توضيح مضمون الأغنية التي كُتبت باللهجة الصعيدية لتنقل إلى المتلقي الواقع كما هو ، سنجد أن معانيها تنتمي إلى فن الندب وهي مرتبطة بفكرة الثأر ؛ إذ يقول " صميدة " **يا صديق كم عذر قدمنا لك والثوب ... لومك لما زاد مزقنا القميص والثوب ... أنا لما سمعت بالأب خجلي ما يمكن وصفه ... وعيني الاثنين صبوا على الخدود وصفوا)** ، ولعل الحكيم نقلها بلهجتها الصعيدية لتكون تمثيلًا واضحًا للواقع فتنقل المشاهد بوجدانه إلى قلب الأحداث ، كما أن ثبات الأغنية في موقفي الفرح والحزن يرمز إلى مدى تشعب فكرة الثأر في عقول هؤلاء الناس ، وسيطرتها على نفوسهم ؛ فالأغنية لم ترتبط بالموقف ولكنها ارتبطت بفكرة الثأر التي نذروا حياتهم لها ، وكأنهم يستدعون ثأرهم في كل الأحوال حتى في أفراحهم ، فالأغنية الأولى ساقت البشرى لـ " عساكر " بوصول " علوان " وتحقيق ثأرها في الوقت ذاته ، لذلك تغنى بها " صميدة " تفاؤلًا بتحقيق ما يرجون .

وقد كشف توظيف ثيمتي الانتظار والغناء عن عبقرية الحكيم ، وموهبتة الفذة في إحكام البناء الفني للنص المسرحي مستخدمًا الأداء التمثيلي والإمكانات الفنية لشخصيات المسرحية .

المبحث الثالث

رمزية الحوار

يعد " الحوار " من أهم العناصر البنائية الرئيسة التي تتكون منها المسرحية ؛ لأنه النسيج الذي تخرج فيه المسرحية ، والأسلوب الذي يميزها عن غيرها من الفنون ، " وسواء أكانت المسرحية ممثلة أم مقروءة فإن الحوار هو الأداة الفنية الوحيدة للتصوير ، وهو المظهر الحسي للمسرحية " (١) ، ويمكن أن نعرف الحوار بأنه " وسيلة التخاطب والتفاهم بين الممثلين على خشبة المسرح ... وهو الذي يطور موضوع المسرحية ، ويكشف عن سرائر شخصياتها ، ويجذب الانتباه إلى فنيتها " (٢)

إذًا الحوار المسرحي هو الكلام الذي يتم بين شخصين أو أكثر على خشبة المسرح ، وبالتجوز يمكن أن يطلق على كلام شخص واحد ، ويتميز بقيم خاصة منها أنه : يطور الحدث الدرامي ، وتجليته ، ويعبر عما يميز الشخصية من الناحية الجسمية ، والنفسية ، والاجتماعية ، ويولّد في المشاهد الإحساس بأنه مشابه للواقع مع أنه ليس نسخة فوتوغرافية للواقع المعاش ، ويوحي بأنه نتيجة أخذ ورد بين الشخصيتين المتحاورتين أو الشخصيات ، وليس مجرد ملاحظات لغوية تنطق بالتبادل . (٣)

---

١) الأدب وفنونه دراسة ونقد ، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي ، ط ٩ ، ٢٠٠٧، ص ١٣١ .

٢) فن كتابة المسرحية ، عدنان بن ذريل ، منشورات اتحاد الكتاب العربي ، دمشق ، سوريا ، ط ١ ، ١٩٩٦ م ، ص ٧٢ .

٣) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، إبراهيم حمادة ، ص ١٠١ .

ويقوم الحوار في النص الدرامي بدور مهم وهو " تحديد الشخصية والمكان والفعل " ([1]) ؛ فعن طريق الحوار تتحدد ملامح الشخصيات ، وتتكشف صفاتها الداخلية ، ويتحدد المكان الذي تجري فيه الأحداث ، ويتخلق الفعل الدرامي من خلال النص الكلامي أثناء نطق العبارة .

" وإذا كان الصراع يظهر من خلال الحركة الدرامية في المسرحية ، فإن الحركة تتبدى من خلال الشخصيات .. كما أن الشخصيات بالتالي تتكشف من خلال (الحوار) .. فالحوار هو الأداة الفارقة ، أو هو السمة الجامعة المانعة لأي عمل مسرحي " . ([2])

وسوف أقف عند أنماط الحوار في المسرحية ، وخصائصه الجمالية ، لنكتشف الدلالات الرمزية المضمرة في نسيجه .

- **أنماط الحوار في مسرحية " أغنية الموت " .**

** **الحوار السردي التوضيحي** : والمقصود به الحوار الذي يوضح بعض الأحداث الماضية التي تكون غائبة عن خشبة المسرح ، ويترتب عليها فهم الأحداث الجديدة التي تقدمها الشخصيات ، ويساعد على فهم فكرة المسرحية ، والأحداث ، وسلوك الشخصيات ، وقد ورد هذا النمط من الحوار في عدة مواقف في المسرحية ، منها الحوار المتبادل بين " مبروكة " و " عساكر " عن اليوم الذي هربت فيه " علوان " وهو ابن عامين من البلدة إلى القاهرة لتخفيه عن أعين الطحاوية :

---

[1]) المسرح والعلامات ، إلين أستون وجورج ساقونا ، ص ٨٠ .

[2]) جماليات القصيدة المعاصرة ، طه وادي ، دار المعارف ، ط ٢ ، ١٩٨٩ م ، ص ١٦١ .

مبروكة : أيام الخوف ذهبت إلى غير رجعة .. لن أنسى ذلك اليوم الذي أخفيت فيه ابنك " علوان " وهو ابن عامين في " قفة " الطحين ، وحملته ليلًا ، خارجة من البلدة إلى القاهرة ، لتستودعيه قريبك الدقاق ، في دكان العطارة بحي " سيدنا الحسين " !..

عساكر : قلت له أنشئه جزارا .. ليحسن استخدام السكين ..

مبروكة : لم ينفذ رغبتك ..

عساكر : بل نفذها وألحقه عندما بلغ السابعة بدكان جزار .. ولكنه هرب بعد ذلك من دكان الجزارة ..

مبروكة : ليلتحق بالأزهر الشريف ..

عساكر : نعم ..وعندما ذهبت إليه في العام الماضي ، رأيته في عمامته وجبته ، تكسوه المهابة ..فقلت له : آه لو كان رآك أبوك على هذه الحال، لقرت عينه بك ! .. ولكنهم لم يتركوه ليرى ابنه يكبر ويفرح به هذه الفرحة! .. ([1])

هذا الحوار بين " عساكر " و " مبروكة " يهدف إلى توضيح الأحداث الماضية التي تترتب عليها أحداث المسرحية الآنية ؛ فهي تحكي حدثًا يتصل اتصالًا مباشرًا بالحدث الرئيس في المسرحية وهو (مقتل زوج عساكر) ، وهذا الحدث وقع قبل سبع عشرة سنة ، وهذا الحوار محمّل بالدلالات الرمزية التي كشفت عن طبيعة شخصية " علوان " ؛ فهو منذ صغره ينفر من رؤية الدم ، لم يستطع أن يستمر بالعمل في دكان الجزارة ، فهرب منه ليلتحق بالأزهر ، وهو لم يهرب ليعمل بالعطارة مثلًا أو التجارة أو

[1]) لو عرف الشباب ، ص ١٦٢ .

في أي حرفة صناعية ، ولكنه هرب ليلتحق بالأزهر الشريف لما وجد في نفسه حبًا للعلم ، ورغبةً في تعلم الشرع ؛ فهذا الحوار رمز منذ بداية المسرحية إلى طبيعة شخصية " علوان " المسالمة المحبة للعلم والشرع ، النافرة من مظاهر العنف والقسوة ، وذلك تمهيدًا لموقف " علوان " الذي أعلنه فيما بعد من ظاهرة الثأر .

ومن المواقف التي استدعت نمط الحوار التوضيحي ، موقف القتل ؛ فقد وصفت " عساكر " لابنها " علوان " كيف قُتل والده وكيف وصلت جثته إلى البيت ، وكيف كان حاله ، وهي إنما تستطرد بهذا الوصف لهذا الحدث الغائب الذي يصعب تقديمه على خشبة المسرح لأنه هو الحدث الذي تتمحور حوله أحداث المسرحية جميعها ، تقول " عساكر " مخاطبة "علوان":

عساكر : الخرج الذي جاءتني فيه جثة أبيك ..محمولة على حمارة .. في هذا الجيب وجدت رأسه المقطوع ، وفي الجيب الآخر بقية الجسم مقطعًا . قتلوه بسكينه الذي كان يحمله .. وألقوه معه بالسكين في الخرج ..انظر هاهو السكين ..تركته بدمه حتى صدئ عليه ..أما الحمار الذي جاءني بأبيك المقتول ، بخطواته التي تعرف الدار ، وبرأسه المطأطئ ، كأنه على صاحبه متفجع محزون ، فلم أستطع الاحتفاظ به لك ، فقد نفق بالموت ، وعجز عن احتمال هذه السنين الطوال " . ([1])

استطاع النص الحواري السابق أن يوضح السبب الكامن وراء حقد "عساكر" على الطحاوية ، وتعصبها لثأرها ، ومدى المعاناة النفسية التي تحملتها كلما تذكرت هذا المنظر المؤلم لزوجها ، فهذا الحوار بما يحمله من دلالات مهّد

[1]) لو عرف الشباب ، ص ١٦٦ .

لموقف " عساكر " من " علوان " ، ليتوقع المتلقي مدى صعوبة فكرة التخلي عن الثأر بالنسبة لـ " عساكر " ، ويتقبل إعصار الغضب الذي ترتب على موقف " علوان " الرافض الدخول في دائرة الثأر التي لا تنتهي .

** **الحوار الواقعي :** والمقصود به الحوار الذي يطابق الواقع المعاش ، أو يشابه ما يجري بين الناس من أحداث ، ولكن لا يشبه المحادثة العادية في الحياة اليومية ، وإنما يكون حوارًا أكثر اختصارًا وإفصاحًا ، يُنتقى له خير الأساليب المعبرة عن الشعور والعاطفة والموقف ، فلا يكون صورة طبق الأصل من الأحاديث اليومية في الحياة ، ولكن يجب أن يكون الحوار الدرامي مشابهًا للحديث اليومي العادي في الحياة من حيث سهولة العبارات ، ووضوح معناها .([1])

والحقيقة أن حوار المسرحية كله يتسم بالواقعية الاجتماعية ، ولا ينفي ذلك إجراء الحوار باللغة الفصحى ؛ لأن أسلوب الحوار ، والأفكار ، والصور المستوحاة من البيئة ، كلها جسدت واقع القرى الريفية ، وصورت الحياة العادية حتى كادت أن تطابقها ؛ فلغة الحوار أفصحت عن الشخصيات بأسلوب اقترب من الواقع وجعلت المتلقي يتخيلها كأنه عايشها وعاينها ، فلم نجد تنافرًا بين اللغة والشخصية ؛ لأن الحكيم اختار من الفصحى نمطًا حواريًا مناسبًا أقنع القارئ بواقعية الأحداث ، ويظهر هذا في الحوار التالي بين " عساكر "و" صميدة " بعدما صارح " علوان " أمه بنيته في عدم القتل والتورط في الثأر :

عساكر : البركة فيك يا " صميدة " !..

---

[1]) يراجع : مدخل إلى فن كتابة الدراما ، عادل النادي ، مؤسسات عبد الكريم عبد الله ، تونس ، ط ١ ، ١٩٨٧ م ، ص ٢٨ ، ٢٩ .

صميدة : ولد العم في مقام الابن ..

عساكر : ولكن الابن حي .. هو الأولى بدم أبيه ..حي ..حي ..يمشي بين الناس !..

صميدة : هبي أنه قد مات ..

عساكر : ليته مات حقا وهو صغير قي بئر الساقية .. ما كنا انتظرناه هذه السنين الطوال ، نتقلب غلى جمر الغيظ المكتوم ، ونترقب في غير طائل.. ليته ميت ، كنا عشنا بعذرنا ، وما ارتدينا عارنا .. ولكنه حي .. وقد شاع في الناحية وذاع في الأسواق أنه حي .. فيا للعيب .. ويا للخجل .. ويا للعار ويا للشنار !..

صميدة : هوني عليك يا خالة ..

عساكر : كل شيء يهون إلا هذه الوصمة ! ..ما بعد هذه الوصمة عيش! .. كيف أعيش في البلد وقد عرف الناس أن لي مثل هذا الولد ؟! ما أكثر البصقات التي سوف تقذف من الأفواه كلما لفظ اسمه .. سوف تسمع الصيحات من كل جانب : " خيبة الله على بطن قذفه !.." تعم ..هذا البطن .. (تضرب بطنها بيدها ضربات شديدة جنونية) خيبة الله على هذا البطن ..سيسخر منه كل نساء البلدة ، حتى الشوهاء والبلهاء والعاقر .. هذا البطن ..هذا البطن ..هذا البطن !..([1])

بالنظر في الحوار السابق نجد أن الواقعية تتجلى في الأسلوب شكلًا ومضمونًا ؛ فقد جاءت لغة الحوار سهلة الألفاظ ، واضحة المعاني ، كما استدعى الحكيم بعض الجمل التي تطابق ما يقال في الواقع تماما مثل

[1]) لو عرف الشباب ، ص ١٧٦ .

(البركة فيك يا صميدة ، ولد العم في مقام الابن ، ولكن الابن حي وهو الأولى بدم أبيه ، ليته ميت كنا عشنا بعذرنا ، وقد شاع في الناحية وذاع في الأسواق أنه حي ، ما بعد هذه الوصمة عيش ، خيبة الله على بطن قذفه ، .....) فأكد واقعية الحوار ، وجسّد الحدث ، وأكسبه صدقًا ، وتأثيرًا ، وإقناعًا .

ومن الحوارات الواقعية التي طابقت الواقع أيضا قول "عساكر" لـ "صميدة":

عساكر : إذا كنت رجلًا يا " صميدة " فلا تدعه يفضح العزايزة ! ..لن تستطيع بعد اليوم أن تمشي في الناس مشية الرجال ، سوف يتهامسون عليك ، ويضحكون منك في الأكمام ويشيرون إليك في الأسواق قائلين : امرأة تسترت على امرأة !..

صميدة : (كالمخاطب نفسه) امرأة ! ..

عساكر : لو كان في الطحاوية مثل هذا الابن ، لما تركوه حيا ساعة من الزمان ؟! .. ([1])

وهكذا ، فإن الحكيم أكد واقعية لغة الشخصيات ، حين أنطقها بما يتفق مع قناعاتها واعتقاداتها

** **الحوار المتسارع** : والمقصود به ذلك النمط من الحوار الذي " يدور بين شخصيتين أو أكثر في إيقاع سريع كأنه خبطات سيوف متبارزة ، ويدل على حضور بديهة " ([2]) ، وهذا النمط من الحوار يشير بسرعة إيقاعه إلى تلاحق الأحداث وتتابعها ، واضطراب الصراع بين الشخصيات ، وما يرافق هذا

---

[1]) لو عرف الشباب ، ص ١٧٧ .

[2]) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، إبراهيم حمادة ، ص ١٠٢ .

الصراع من دفقات شعورية تدفع الأحداث إلى التطور والتنامي ، ومن هذا النمط الحوار المتبادل بين " عساكر " و" صميدة " :

عساكر : ادرأ عن ابن عمك العار !..

صميدة : علوان ؟!..

عساكر : وعن أمه .. خالتك " عساكر " ..ادرأ عنها العار ..

صميدة : ماذا أعمل ؟..

عساكر : (تتناول السكين من الخرج) اقتله بهذا السكين !

صميدة : أقتل من ؟..

عساكر : علوان .. اغمد هذا السكين في صدره !..

صميدة : أقتل علوان ؟ ابنك ؟!

عساكر : نعم ..اقتله .. اجعله في الأموات ..

صميدة : اعقلي يا خالة !

عساكر : افعل ذلك يا صميدة .. من أجلي ومن أجله !

صميدة : من أجله ؟!

عساكر : نعم .. خير له ولي أن يقال قتل ومات من أن يقال هرب من ثأر أبيه !..([1])

نلمح في الحوار السابق سيطرة الجمل القصيرة ، وتتابع العبارات الذي فرضه أسلوب الاستفهام ؛ فكل سؤال لحقه جوابه مباشرة ، لينتج عن ذلك إيقاعات

[1]) لو عرف الشباب ، ص ١٧٧ .

سريعة ترمز إلى حالة التوتر ، والصراع المحتدم في هذا المشهد ؛ فدل ذلك على السرعة ، والتهور الذي تصرفت به " عساكر " ، وعدم التعقل أو التأني في القرار الذي اتخذته بحق " علوان " .

** **الحوار التحقيقي** : والمقصود به النمط الحواري الذي يعتمد على المواجهة بين شخصيتين في شكل سؤال وجواب ، وقد ورد هذا النمط على لسان " علوان " الذي أخذ في طرح الأسئلة على أمه ليستوضح منها حقيقة مقتل والده ، وهل هم متأكدون أن " سويلم " هو من قتله؟ ، وما أصل العداوة بين الأسرتين ؟ فاتخذ الحوار شكل التحقيق ولكن بصورة عكسية حيث كان من الأدنى " علوان " إلى الأعلى " أمه عساكر " ، وأصل التحقيق يكون من الأعلى إلى الأدنى .

علوان : ومن الذي فعل ذلك ؟..

عساكر : " سويلم الطحاوي " ..

علوان : كيف عرفت ؟

عساكر : البلدة كلها تعرف !..

علوان : نعم .. قلت لي ذلك .. وذكرت لي هذا الاسم عشرات المرات .. كلما جئت لزيارتي في القاهرة .. وكنت صغيرًا لا أفكر ولا أناقش ، أما اليوم فإن عقلي يريد أن يقتنع .. ما هو الدليل ؟.. هل حصل تحقيق في هذه الجريمة ؟

عساكر : تحقيق ؟!..

علوان : نعم .. ماذا قلتم للنيابة ؟..

عساكر : النيابة ؟..يا للعار ..نحن نقول للنيابة ؟!.. " العزايزة " يفعلون ذلك ؟! .. أكان " الطحاوية " فعلوا ذلك في يوم من الأيام ؟!..

علوان : ألم تسألكم النيابة ؟!..

عساكر : سألتنا .. وقلنا لا نعرف شيئا .. ولم نر جثة ..وقد دفنا أباك في الليل سرًا ..

علوان : (كالمخاطب نفسه) كي نقتص نحن بأيدينا !..

عساكر : بعين السكين الذي قتل به أبوك ! ..

علوان : والقاتل ؟..

عساكر : حي يرزق ..حي ..

علوان : أواثقة أنت يا أمي أنه هو ؟..

عساكر : ليس لنا من عدو غير الطحاوية ..

علوان : ومن أدراك أنه " سويلم الطحاوي " بالذات ؟!

عساكر : لأنه يعتقد أن أباك هو الذي قتل أباه ؟

علوان : وهل أبي قتل أباه حقا ؟..

عساكر : الله أعلم !..

علوان : وما أصل هذه العداوة بين الأسرتين ؟!

عساكر : لا أدري .. لا أحد يدري هذا شيء قديم ..كل ما نعرف هو أنه دائمًا بيننا وبينهم دم ..([1])

نلمح في الحوار السابق تناوب الحديث بين " عساكر " و"علوان " بالتوازن بين نبرتي السؤال والجواب من حيث الهدوء والإيقاع البطيء الذي أظهر رغبة " علوان " في إقناع أمه بأسلوب غير مباشر بزيف اعتقادهم ، وسوء عاداتهم التي يهدرون حياتهم من أجلها .

وقد حمل هذا الحوار التحقيقي في طياته بعض الدلالات التي ترمز إلى فكرة (الثأر لا عقل له ولا منطق) ؛ فصاحب الثأر الذي تمثل في شخصية " عساكر " يرفض العقل والمنطق ، ويغلب الشبهة والظن ، ولا يقبل التحقيق ولا يعترف به ، ولا يبحث عن الحقيقة بل يبحث عن الانتقام ممن يظنه عدوًا له دون التأكد من إدانته ، فالثأر مبني على عدم الاعتراف بتحقيقات النيابة بل وعدم التعاون مع جهات التحقيق بإخفاء المعلومات عنهم بل وإخفاء جثة القتيل أحيانا ، وتقويض العدالة من أجل تعميم الجهل ، وإنفاذ الرأي المبني على التعصب والنزاع المستمر لسنوات دون معرفة السبب ، فكم من برئ قُتل بفعلة لم يفعلها ، وكم من قاتل أفلت من عقوبة جريمة ارتكبها ، وهذا هو سبب انهيار المجتمع في تلك القرى الريفية المتعصبة للثأر ، وفي مقابل موقف هذه الشخصية التي غلبت الظلم على العدل ، نجد موقف " علوان " شخصية الابن المتعلم المتدين الذي رفض أن يقتل " سويلم " لمجرد الشبهة والظن ، رغم علمه اليقيني من غضب أمه ، ونظرة أهل البلد تجاهه ، لكن إحساسه بعظم المسئولية الملقاة على عاتقة أوجبت عليه هذا التصرف .

---

[1]) لو عرف الشباب ، ص ١٦٧ ، ١٦٨ .

أظهر هذا الحوار التحقيقي براعة الحكيم في عرض ظاهرة الثأر ، ليعرف الناس كيف يؤخذ الثأر ، والقواعد التي تحكمه ، ليجعل كل قارئ للمسرحية يقوم بدور " علوان " ، ويشهد على تعصب هؤلاء الذين تحركهم أهواؤهم .

وهكذا ، قدّم الحكيم حوار " أغنية الموت " متعدد الأنماط ما بين حوار سردي قام بتوضيح الأحداث الماضية وكشف معلومات عن شخصيات غائبة ، وحوار واقعي نقل الأحداث كما في الواقع تمامًا ، فعبر عن عن العواطف والأفكار بدقة دفعت المتلقي إلى تخيلها والاقتناع بها ، وحوار تحقيقي رصد درجة من درجات التوتر بين طرفي الصراع في المسرحية ، وقد أضفى هذا التنوع على النص حيوية منعت تسرب الملل أو السأم إلى المتلقي .

- **الخصائص الجمالية للحوار .**

اكتسب الحوار أهمية خاصة في المسرحية لكونه الأداة الفنية التي تجسد الصراع ، وتكشف عن الشخصيات ، وتعبر عن الأحداث ، ونظرًا لهذه الأهمية ؛ فإن صياغة الحوار تتطلب مهارة لغوية من المؤلف ، وتأنيًا في اختيار اللغة الحوارية التي تمكنه من التأثير والإقناع .

والسؤال الآن : هل اتسم الحوار في " أغنية الموت " بالفنية أو الشعرية ، أم كان حوارًا سطحيًا ؟ وما الخصائص الجمالية التي تميزه ؟ وهل كانت لغة الحوار مناسبة لموضوع المسرحية ، وللشخصيات ؟

يجيب عن السؤال مجموعة نماذج حوارية من المسرحية يتضح من خلالها الخصائص الفنية التي اتكأ عليها الحكيم في صياغة الحوار ، ومن هذه الخصائص :

** **التكثيف والإيحاء** : قدم توفيق الحكيم مسرحيته بلغة مكثفة ، مستخدمًا كلمات غنية بالدلالات ، وتراكيب مشعة بالإيحاءات ، مستشعرًا روح الألفاظ ومتخيرًا منها ما يناسب الموضوع ، إذ ليس كل ما تضمه المعاجم من ألفاظ صالحًا لأن يكون لغة أدبية ، ومن الحوارات التي أظهرت موهبة الحكيم ومقدرته الفنية ، حوار " علوان " و" عساكر " :

علوان : وكيف أعرف " سويلم " هذا ، وأنا لم أره في حياتي !!..

عساكر : " صميدة " يدلك عليه ويريك مكانه ..

علوان : (ينظر إلى زيه) وهل سأرتكب هذه الفعلة ، وأنا بهذه الثياب ؟!

عساكر : اخلع ثيابك هذه .. عندي عباءة لأبيك .. أحتفظ بها لك (تتجه إلى الحجرة الداخلية)

علوان : (يستوقفها) مهلا يا أمي مهلا .. فيم الإسراع ؟!

عساكر : كل نسمة يستنشقها " سويلم " وأنت هنا هي منحة منك له !..

علوان : وأي ضرر في ذلك ؟!

عساكر : إنها تؤخذ من أنفاسنا .. وتستقطع من هنائنا .. لقد مددنا له من حبال العمر برغمنا ما كاد يلحقنا نحن بالقبور .. تأمل أمك يا " علوان " ! كنت في الشباب عند موت أبيك ، انظر ماذا فعلت بي هذه السنون ؟! لكأنها أربعون عاما ..لا سبعة عشر ! غاض ماء الصبا .. ووهن العظم .. وما بقي لي من قوة غير الذاكرة التي لا يمكن أن تنسى ، والقلب الذي لا يمكن أن يلين .. ([1])

---

[1]) لو عرف الشباب ، ص ١٧٠ .

أظهر الحوار السابق براعة الحكيم في تكثيف لغة المسرحية ؛ فاستطاع أن يشير إلى دلالات متعددة بألفاظ محدودة ، مثل قوله على لسان " علوان " ("ينظر إلى زيه " وهل سأرتكب هذه الفعلة ، وأنا بهذه الثياب) ، وهذه إشارة من الحكيم إلى قدسية اللباس الأزهري لكونه رمزا للأزهر ، فهذه الجملة ترمز إلى الاحترام والإجلال والهيبة التي يتمتع بها الأزهر الشريف وعلماؤه ، والدور الذي يقوم به ، فالأزهر كان وما زال يحمل على عاتقه مهمة إعداد سفراء وقادة الفكر الوسطي الذين يحملون لواء الأخوة الإنسانية ، والمنهج القويم للإسلام ، ليس في مصر فحسب بل في جميع أنحاء العالم لتصحيح العقائد والمفاهيم ، ونبذ العنف ، والتطرف ، والإرهاب ، والظلم في شتى أشكاله وصوره ، وهذا ما أشارت إليه كلمة " علوان " (جئت يا أمي لأمر عظيم) .

ولم يكن للأزهر أن يتبوأ هذه المكانة في نفوس العالمين ، وأن يؤدي هذا الدور العظيم ، إلا بجهود شيوخه الأتقياء ، وعلمائه الأجلاء ، ومساعي أبنائه النجباء ؛ الذين جاءوا إليه من كل أوْب وصوْب ، ليحصّلوا من شتى أبحر العلم حتى أصبحوا مرجعًا في علوم الدين والدنيا في بلادهم ، وتبوؤا أرفع المنازل ؛

فكانوا أجلَّ من الملوكِ جلالةً وأعزَّ سلطانًا وأفخمَ مظهرا (١)

فحُقَّ لهم تقدير واحترام ملء الصدور ، وهيبة ووقار مكنهم من الفصل في جلائل الأمور وأخطر الشئون ، وهذا ما رمز إليه الحكيم بالجملة السابقة

---

١) الشوقيات ، أحمد شوقي ، دار العودة بيروت ، ج١ ، ص ١٥١ .

عندما استنكر " علوان " فكرة ارتباط الزي الأزهري بفعلٍ فيه خروج على الشرع .

وهذه الإشارة من الحكيم تشكل إشادة غير مباشرة بدور الأزهر في مواجهة هذه العادة السيئة بالفكر والمنطق ، رغم بهاظة الثمن الذي يدفعه سفراؤه في سبيل تحقيق هذه الدعوة ، فقد أصبح الأزهر ملاذًا للناس في جميع شئون حياتهم ، لا سيما في زمن المخاوف ؛ فما اهتزت المنابر بالدعوة لدين الله ورعاية الفضيلة وحماية الأخلاق إلا كانوا هم الدعاة الهداة المرشدون .

كذلك ، كان كلام " عساكر " لابنها (كل نسمة يستنشقها " سويلم " وأنت هنا هي منحة منك له ...) يحمل دلالات متعددة توضح الحالة النفسية المعقدة التي يكون عليها أهل القتيل ، وتظهر إلى أي مدى يتملك الغضب والحقد من قلوب أصحاب الدم وتشتعل النيران في نفوسهم ، مما يجعلهم محجوبين عن رؤية الحق أو الحقيقة ، فلا يقنعون بغير الدم ، ولا يحتملون مرور نسمة الهواء إلى القاتل ؛ ويعدونها تؤخذ من أنفاسهم ، وتنقص من سعادتهم ، لأنهم يعتقدون السنوات التي عاشها "سويلم" حتى يكبر " علوان " هبة منهم له ، فتقول " عساكر " يكفي لقد مددنا له من حبال العمر رغما عنا ما كاد يلحقنا نحن بالقبور ؛ فقد نضب الشباب ، وضعف الجسم ، وما بقيت لدي قوة غير الذاكرة التي لا يمكن أن تنسى والقلب الذي لا يمكن أن يلين ؛ فأشارت الجملة الأخيرة إلى أن المتعصب لهذه العادة البغيضة لا يهدأ أو يضعف بمرور السنوات بل يزداد قوة وإصرارًا وقسوة ، كما إنها ترمز إلى فلسفة الثأر عند أولياء الدم ؛ فهم لا يحتكمون إلى عدالة الشرع ، بل إلى جور عاداتهم المدفوعة بالأحقاد والأهواء ، وهذا سبب من أسباب استمرار هذه الظاهرة من قديم الزمان حتى الآن .

** **التشخيص** : استخدم الحكيم أسلوبًا حواريًا تتمازج فيه اللغة والفن ، ليجسم المعاني ، ويبرز الحقائق ، وينقل ما لا يُرى إلى ما يُرى ، ويجعل الملموس مسموعًا ، والمرئي مشمومًا ، ليزداد قوة وجمالًا ، ويظهر هذا في الحوار بين " مبروكة " و " عساكر " :

عساكر : هنا مسقط رأسه ..هنا مكان الدم الذي يناديه ..

مبروكة : ما أبعد قريتنا عن القاهرة ! .. هل يستطيع صوت الدم أن يصل إلى البنادر ؟!..

عساكر : أتعتقدين أنه لن يحضر ؟..

مبروكة : علمي علمك يا عساكر ..

عساكر : لا تكسري نفسي يا " مبروكة " .. ولا تهدمي أملي ..أنا التي سمعت صفارات القطار تنقلب في قلبي زغاريد ، مؤذنة بقرب انتهاء هذا الحداد الطويل ! ([1])

نلمح في الحوار السابق اعتماد الحكيم في تكوين الصورة على الاستعارة التشخيصية التي تتكون باقتران كلمتين إحداهما تشير إلى خاصية بشرية ، والأخرى إلى جماد أو حي أو مجرد ([2]) ؛ فجعل للدم صوتًا يُسمع ويصل إلى الأماكن البعيدة ، وجعل المكان ينادي ، وأسند الكسر إلى النفس ، والهدم إلى الأمل ، وحوّل صفارات القطار إلى زغاريد ، فبث روح الحياة لما لا حياة له ، فتداخل عالم المعنويات مع عالم المحسوسات وأصبحا عالما

---

[1]) لو عرف الشباب ، ص ١٦٣ .

[2]) يراجع : في النص الأدبي (دراسات أسلوبية إحصائية) ، سعد مصلوح ، عالم الكتب ، ط ٣ ، ٢٠٠٢ م ، ص ١٩٥ .

واحدًا تصرفت فيه رؤية الحكيم حسب إحساسه ، ليصور لنا أن المكان الذي سال فيه دم القتيل ينادي على ولي الدم ليثأر له ، وكذلك يفعل الدم عندما يصيح بصوت عال معلنا رغبته في الانتقام ، ليشير بذلك على لسان " عساكر " إلى اعتقاد أصحاب الدم أن القتيل لا يشعر بالسكون والطمأنينة في قبره إلا بعد الثأر له ، ولذلك هم يحرصون على الانتقام وفاءً لحق القتيل وتلبية لرغبته ، واستردادًا لعزتهم وكرامتهم بين الناس ، ولهذا قالت " عساكر " لمبروكة (لا تكسري نفسي ولا تهدمي أملي) وكأن نفسها تجسدت لتظهر أمام الناس قوية عزيزة بعد سنوات الذل ، كما تجسد الأمل الذي كان مهدومًا ليستقبلا " علوان " بالحفاوة والترحاب لينهي حدادها الطويل .

ومن الاستعارة التشخيصية أيضًا قول " عساكر " : **(حتى مأتم أبيك في انتظارك يا " علوان " .. وهذه الذبائح معدة للنحر .. وعويلي الذي حبسته في حلقي طوال هذه الأعوام ينتظرك لينطلق .. وقميصي الذي أمسكت عن شقه كل هذا الزمن يترقبك ليشق .. كل شيء في وجودنا هامد راكد ..يتطلع إليك لتدب فيه الحياة .. (١)**

شخّص الحكيم فكرة الانتظار ، وبث فيها أسباب الحياة بإعطائها خصائص الجنس البشري ؛ فجعل المأتم ينتظر ولي الدم ، والذبائح تنتظر النحر لتسعد بتحقيق الثأر ، كذلك العويل الذي حُبس في الحلق كل هذه السنوات ينتظر لينطلق من محبسه ، والقميص الذي لم يُشق يترقب وصول " علوان " ، بل كل شيء هامد وراكد يتطلع لتدب فيه الحياة ، فهذه الدوال (المأتم والعويل والقميص وكل شيء) ، أسند إليها الإحساس والشعور بالألم لتجسد معاناة الصبر ومأساة الانتظار التي صورت الحياة متوقفة على الانتقام وأخذ الثأر.

---

١) لو عرف الشباب ، ص ١٦٩ .

** **المفارقة** : يشير مفهوم المفارقة إلى التناقض بين المعنى الظاهري والمعنى العميق ، وهي " أن يعبر المرء عن معناه بلغة توحي بما يناقض هذا المعنى أو يخالفه " .([١]) ، ومن أنواع المفارقات التي وردت في المسرحية ، المفارقة الموقفية إذ ترتبط المفارقة بسياق أوسع من نطاق الجملة وهو سياق الموقف ؛ ويُعنى بها أن تستوعب المفارقة موقفًا متكاملًا يجسد علاقة الذات المتكلمة أو الموضوع المتكلَّم عنه بالبيئة المحيطة به ، أو بالآخرين . ([٢])

وظهرت هذه المفارقة في موقف " عساكر " من ابنها " علوان ، هذه الأم التي أخفت ابنها الذي لم يتجاوز عامه الثاني ، سبع عشرة سنة خوفًا عليه من أن تمتد إليه يد الطحاوية بالقتل وأدًا لثأر العزايزة ، وصبرت على فراقه سبع عشرة سنة كما صورتها (سبع عشرة سنة ! أعدها ساعة ساعة .. سبع عشرة سنة ! أحلبها من ضرع الدهر قطرة قطرة كما يحلب اللبن من ضرع البقرة العجوز) ، وانتظرت وصوله بلهفة وشوق (فاتحة ذراعيها .. ابني .."علوان " .. ولدي) ، وعندما طلبت منه أن يذهب لقتل " سويلم " انتقامًا لمقتل أبيه ، سألها : ألا تخافين على حياتي يا أماه أجابته : (شهد الله كم أخاف على الشعرة التي في رأسك .. وهل لي حياة يا " علوان " إلا بحياتك؟ .. وهل للعزايزة حياة إلا بك! .. إننا لا نعيش جميعًا إلا بأنفاسك منذ سبعة عشر عامًا ! .. كم شعرنا بالمذلة وكم صبرنا على الضيم .. فما يخطر لنا

---

[١]) المفارقة والأدب (دراسات في النظرية والتطبيق) ، خالد سليمان ، دار الشروق ، ط١ ، عمان الأردن ، ١٩٩٩م ، ص ١٤ .

[٢]) بناء المفارقة (دراسة نظرية تطبيقية) أدب ابن زيدون نموذجا ، أحمد عادل عبد المولى ، مكتبة الآداب ، ط ١ ، ٢٠٠٩ م ، ص ١٣٣ .

طيفك ، حتى تنشط فينا الهمم وتقوى العزائم وتتلاقى نظراتنا على الأمل المعقود عليك) ، ثم لما كشف " علوان " عن نيته وقال لأمه : (لن أقتل .. لست الرجل الذي يغتال بسكين) ، أصابها الارتياع وتبرأت منه وأخذت تصيح قائلة (لست أمك .. ولا أعرفك .. لم يخرج من بطني ولد ..اخرج من داري .. لعنة الله عليك إلى يوم الدين .. اخرج من داري .. وإلا اسنمجدت بالرجال ليخرجوك ..عندنا رجالنا ..لم يزل في العزايزة رجال .. أما أنت فلست منهم) ، فقرر " علوان " العودة إلى القاهرة حتى نسكن نفس والدته الثائرة فيفهمها وجهة نظره في جو هادئ وانصرف متوجهًا إلى محطة القطار، ثم دخل " صميدة " بعد خروج " علوان " لما سمع صراخ خالته ليتفقد حالها ويعلم سبب صراخها ، فأخبرته بأمر " علوان " ، فقدم لها المواساة قائلًا (هبي أنه قد مات .. هوني عليك يا خالة) ، فقالت :(كل شيء يهون إلا هذه الوصمة ... خيبة الله على بطن قذفه ..نعم هذا البطن " تضرب بطنها بيدها ضربات شديدة جنونية " ...) ويحاول " صميدة " منعها فقالت له :(هات السكين يا " صميدة " ..ابقره به .. ادرأ عن ابن عمك العار وعن أمه .. اقتله بهذا السكين .. اغمده في صدره .. اجعله في الأموات .. خير له ولي أن يقال قتل ومات من أن يقال هرب من ثأر أبيه)، تعجب " صميدة " من أمر خالته وطلب منها أن تتعقل ، لكنها خاطبت فيه حميّة الرجل الصعيدي ، وأخبرته أن الناس ستعيّره ، وسوف يتهامسون عليه قائلين : امرأة تسترت على امرأة ، ولو كان في الطحاوية مثل هذا الابن ما تركوه حيًا ساعة واحدة ، فمدّ " صميدة " يده ليتناول السكين ، فأعطته إياها بقوة وعزيمة قائلة): خذ وليغسل دمه ما تجمد على النصل من دماء أبيه) فانصرف مسرعًا وهو يقول : (إذا تم قتله ستسمعين صوتي ينطلق بالأغنية من داير الناحية) ، لتبقى " عساكر " (وحدها مسمرة في الأرض كتمثال

جامدة النظرات كالغارقة في ذهول) ، ثم تدخل " مبروكة " ويدور الحوار بينهما حول ماحدث فتفيق " عساكر " وتشعر بهول ما اقترفته فتتمنى في نفسها ألا يدرك " صميدة " ابنها ومكثت تراقب ، وترهف الأذن ، وتهمس زائغة البصر (أهو الآن في القطار ... سيلحق به ؟) حتى تسمع صوت " صميدة " يغني من الخارج ، فـ (تتجلد بقوة حتى لا تنهار ولكن صيحة خافتة مكتومة كالحشرجة تفلت منها : ولدي !) ([1])

وبهذا الموقف من " عساكر " تتجلى المفارقة بين قلب الأم ، وحبها الفطري لابنها ، الذي دفعها لتحمل مذلة عدم الأخذ بالثأر سبعة عشر عامًا حفاظًا على حياته فأماتت ثأرها لتحيي ابنها ، وبين قوة الإيمان بالمعتقدات التي دفعتها للتفريط بحياة ابنها حفاظا على سمعته ، وخوفًا من إلحاق العار بالقبيلة ، فقررت قتل ابنها ، لتحيي ثأرها ، وتصون شرف قبيلتها .

وهكذا ، استطاع الحكيم أن يقدّم حوارا دراميًا تتمازج فيه اللغة والفن ؛ إذ جاء الحوار بلغة فنية جاذبة ، ومحمّلًا بإيحاءات عميقة تخدم الفكرة العامة ، ولا تغفل جذب المتلقي وإثارة فكره ، وإقناعه ، كما كانت لغة الحوار مناسبة لموضوع المسرحية ومتسقة مع طبيعة الشخصيات ؛ فاستطاع المتلقي أن يتخيل الأحداث ويتمثلها في ذهنه من خلال القراءة وكأنها حياة متحركة نشأت فوق الصفحات .

[1]) لو عرف الشباب ، ص ١٦١ : ١٨٣ .

الخاتمة

بنى توفيق الحكيم مسرحية " أغنية الموت " بأسلوب رمزي استمد بعض دلالاته من الواقعية الاجتماعية ، فبدا الرمز مفتاحًا رئيسًا لفهم المسرحية ، والكشف عن المدلولات الإيحائية المضمرة في نسيج الحوار ، ولذا سعت الدراسة إلى الكشف عن مدى توظيف الرمز بها على مستوى عناصر البناء الدرامي (النص الموازي ، الشخصيات ، الحوار) بوصفها أكثر العناصر البنائية توظيفا للرمز ، وقد توصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج أجملها فيما يلي :

- شكّل عنوان المسرحية بؤرة إثارة دلالية اختزلت النص بأكمله ، وأحالت عليه بأسلوب رمزي ، لتبدو المسرحية نصًا منسجمًا شكلًا ومضمونًا وفق السياقات النصية .
- تمتع العنوان الرئيس بحضور وظيفي في المتن الدرامي ؛ إذ كان هو المحور الذي حدد هوية النص وأثار فضول المتلقي لقراءة النص واستجلاء دلالاته الظاهرة والباطنة لكونه أول إشارة رمزية يلتقي بها القارئ ، فتجذب انتباهه بما لها من علاقات اتصالية مع النص .
- كان للإرشادات المسرحية بنوعيها (السردي ، والوصفي) حضور كثيف في المسرحية ؛ إذ شكّلت نصًا موازيًا للنص الحواري ، وأسهمت في تحديد الفضاء المشهدي ، وتكاملت مع الحوار ليدعم كل منهما الآخر .
- أدّت الإرشادات السردية الخارجة عن الحوار دورًا مهمًا في تقديم صورة واضحة للبيئة الاجتماعية التي تجري فيها الأحداث ، ورصدت انفعالات الشخصيات ، ومستواها الفكري والثقافي .

- زخر نص المسرحية بالإرشادات الوصفية الداخلة في الحوار ، وقامت بعدة وظائف منها ؛ وصف الشخصيات ورصد حركاتها ، والتعريف الصوتي لها ، وتكثيف رؤية المؤلف بالحركة والكلمة جنبًا إلى جنب .
- اعتمد توفيق الحكيم أسلوب تقديم الشخصيات لذاتها مباشرة من خلال الحوار ، ولم يستخدم الأسلوب السردي المباشر في تعريف الشخصيات ، ليشارك المتلقي في رسم ملامح شخصيات المسرحية.
- حرص الحكيم على تسمية شخصيات المسرحية بأسماء معبرة عن تركيبتها النفسية ، ومناسبة للطبقة الاجتماعية والبيئة التي تنتمي إليها ، فجاءت محمّلة بالدلالات الرمزية التي تجعل منها نماذج إنسانية عامة في المجتمع .
- وفّق الحكيم في تصوير شخصيات المسرحية بأبعادها النفسية والاجتماعية ؛ فدفع المتلقي إلى التفاعل معها والإحساس بواقعيتها ، والتعاطف معها .
- وظّف الحكيم إمكانات الشخصيات لإقناع المتلقي بها ، فقدمها متنوعة ومتحركة ، ومتأثرة بالأحداث ، منطلقًا من مبادئ الواقعية لتحقيق أعلى درجات الصدق الفني والتأثير والإقناع .
- جعل الحكيم شخصيات المسرحية محورًا للفكرة التي أراد عرضها والرأي الذي تبناه ، فجسّد ثيمتي الانتظار ، والغناء معتمدًا على أداء الممثلين ودور الشخصيات ، فربط بين الشخصية والحدث ، وحقق للمسرحية الحيوية والتأثير والثراء الدلالي .
- قدّم الحكيم مسرحيته في نسق لغوي يتسم بالواقعية والفنية ؛ إذ انسجمت اللغة السهلة القريبة من المتلقي ، مع جمال الفن في معجم

درامي يتسم بالتشويق ، والوضوح ، والحيوية ، والتأثير ، والحمولات الرمزية التي تخدم الفكرة العامة ، ولا تغفل جذب المتلقي وإثارة فكره، وإقناعه .

- أظهر الحكيم براعة فذة في تكثيف لغة الحوار ، فمنحها بعدًا رمزيًا عميق الأثر ، كما أتى بها مناسبة لموضوع المسرحية ، ومتسقة مع طبيعة الشخصيات ، فمكّن المتلقي من تخيّل الأحداث في ذهنه من خلال النص المكتوب ، وكأنها حياة متحركة نشأت فوق الصفحات.
- تنوعت أنماط الحوار في " أغنية الموت " بين حوار (سردي) قام بتوضيح الأحداث الماضية الغائبة عن العرض ، وحوار (واقعي) نقل الأحداث مطابقة لواقعها ، وحوار (تحقيقي) رصد التوتر بين طرفي الصراع في المسرحية ، وقد أضفى هذا التنوع على النص حيوية منعت تسرب السأم إلى المتلقي .
- اعتمد الخطاب المسرحي في " أغنية الموت " على مجموعة من آليات التعبير التي أضفت عليها مسحة جمالية مؤثرة مثل ؛ التشخيص ، والمفارقة ، والتكثيف اللغوي .

هذا ما قمت به من جهد في هذا البحث ، وأرجو من الله عز وجل أن يلقي عليه ظلال القبول ...

وختامًا ، أحمد الله أقصى مبلغ الحمد وأشكره من قبل ومن بعد ...

المصادر والمراجع

المصادر :

- لو عرف الشباب (مسرحية أغنية الموت) ، توفيق الحكيم ، مكتبة مصر ، د . ت .

المراجع :

- الأدب المقارن ، محمد غنيمي هلال ، نهضة مصر ، ط ٩ ، ٢٠٠٨ م .
- الأدب وفنونه دراسة ونقد ، عز الدين إسماعيل ، دار الفكر العربي، ط ٩ ، ٢٠٠٧ .
- انفتاح النص الروائي ، سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط ٢ ، ٢٠٠١ م .
- بديع القرآن ، ابن أبي الإصبع المصري ، تحقيق حفني محمد شرف ، نهضة مصر ، د . ت .
- بناء المفارقة (دراسة نظرية تطبيقية) أدب ابن زيدون نموذجا ، أحمد عادل عبد المولى ، مكتبة الآداب ، ط ١ ، ٢٠٠٩ م .
- تداولية الخطاب السردي ، دراسة تحليلية في وحي القلم للرافعي ، محمود طلحة ، عالم الكتب الحديث ، ط ١ ، الأردن ، ٢٠١٢ م .
- توفيق الحكيم ، إسماعيل أدهم ، وإبراهيم ناجي ، مؤسسة هنداوي ، ٢٠١٢ م .

- التيارات المسرحية المعاصرة ، نهاد صليحة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٧ م .
- جماليات القصيدة المعاصرة ، طه وادي ، دار المعارف ، ط ٢ ، ١٩٨٩ م .
- الحيوان ، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، تحقيق عبد السلام هارون ، ١٩٦٥ م ، الجزء الأول .
- الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة ، نبيل منصر ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط ١ ٢٠٠٧ م .
- دلائل الإعجاز ، عبد القاهر الجرجاني ، تعليق محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، د . ت .
- الرمز الشعري عند الصوفية ، عاطف جودة نصر ، دار الأندلس ودار الكندي ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٧٨ م .
- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، محمد فتوح أحمد ، دار غريب، القاهرة ، ٢٠١١م .
- الرموز ، بهاء الدين محمد مزيد ، الهيئة المصرية لقصور الثقافة ، ٢٠١٢ م .
- سيمياء اسم العلم الشخصي في الرواية العربية ، جميل حمداوي ، مجلة الراوي ، العدد ٢٤ ، النادي الثقافي بجدة ، السعودية ، فبراير ٢٠١١م .
- سيمياء العنوان ، بسام موسى قطوس ، الأردن ، ط ١ ، ٢٠٠١م.

- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، عز الدين إسماعيل ، دار الفكر العربي ، ط ٣ ، د . ت .
- الشوقيات ، أحمد شوقي ، دار العودة بيروت ، د . ت .
- عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص ، عبد الحق بلعابد ، تقديم سعيد يقطين ، منشورات الاختلاف ، ط ١ ، ٢٠٠٨م .
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، تحقيق محمد عبد القادر أحمد عطا ، دار الكتب العلمية، بيروت ، ط ١ ، ٢٠٠١ م .
- عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشري زايد ، مكتبة الآداب، ط ٥ ، ٢٠٠٨ م .
- غواية المتخيّل المسرحي (مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد) ، عواد علي ، المركز الثقافي العربي ، ط ١ ، ١٩٩٧ م .
- الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان ، حازم شحاتة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٧ م .
- فن كتابة المسرحية ، عدنان بن ذريل ، منشورات اتحاد الكتاب العربي ، دمشق ، سوريا ، ط ١ ، ١٩٩٦ م .
- في النص الأدبي (دراسات أسلوبية إحصائية) ، سعد مصلوح ، عالم الكتب ، ط ٣ ، ٢٠٠٢ م .
- قاموس القبائل والعائلات العربية المصرية ، مصطفى سليمان أبو الطيب الهواري ، دار عكاظ ، ط ١ ، ٢٠١٧ .

- القاموس المحيط ، الفيروزآبادي ، دار الحديث ، القاهرة ، د . ت .
- لسان العرب ، ابن منظور ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت، ط٣ ، ١٩٩٩ م
- مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر (الاتباعية . الرومانسية . الواقعية . الرمزية) ، نسيب نشاوي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ١٩٨٤ م .
- مدخل إلى فن كتابة الدراما ، عادل النادي ، مؤسسات عبد الكريم عبد الله ، تونس ، ط ١ ، ١٩٨٧ م .
- مدرسة المتفرج (قراءة المسرح ٢) ، آن أوبر سفيلد ، ترجمة حمادة إبراهيم و سهير الجمل و نورا أمين ، مركز اللغات والترجمة ، أكاديمية الفنون ، وزارة الثقافة ، مصر ، د.ط ، د.ت .
- المستطرف في كل فن مستظرف ، شهاب الدين بن محمد بن أحمد الأبشيهي، تحقيق محمد خير طعمه الحلبي، دار المعرفة، بيروت . لبنان ، ط ٥ ، ٢٠٠٨ م .
- المسرح والعلامات ، إلين أستون ، ترجمة سباعي السيد ، مراجعة محسن مصيلحي ، مطابع المجلس الأعلى للآثار ، د .ت .
- معجم المسرح ، باتريس بافي ، ترجمة ميشال ف . خطار ، مراجعة نبيل أبو مراد ، المنظمة العربية للترجمة ، ط ١ ، بيروت ، ٢٠١٥.
- معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، إبراهيم حمادة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط ٣ ، ١٩٩٤ م .

- معجم قبائل العرب ، عمر كحالة ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٦٨ م .
- معجم مصطلحات نقد الرواية ، لطيف زيتوني ، مكتبة لبنان للنشر، ط ١ ، ٢٠٠٢ م .
- مفاتيح العلوم الإنسانية ، معجم عربي . فرنسي . إنجليزي ، خليل أحمد خليل ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٨٩ م .
- المفارقة والأدب (دراسات في النظرية والتطبيق) ، خالد سليمان ، دار الشروق ، ط ١ ، عمان الأردن ، ١٩٩٩م .
- مناهج النقد الأدبي المعاصر تنظيرًا وتطبيقًا ، دسوقي إبراهيم محمد، تقديم حسن البنا عز الدين ، مكتبة الآداب ، ط ١ ، ٢٠٠٩ م .
- نقد النثر ، قدامة بن جعفر ، تحقيق طه حسين وعبد الحميد العبادي ، دار الكتب المصرية ، ١٩٣٣ م .
- هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل ، شعيب حليفي ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ، د.ط ، ٢٠٠٥ .