سيميولوجيا العرض المسرحى بين "تاديوش كوفزان" و"مارتن إسلن" تطبيقًا على مسرحية "الملك هو الملك"

د.إبراهيم أحمد محمد حسن*

المقدمة

كان النص المكتوب عبر تاريخ المسرح يشكل المادة الأساسية لهذا الفن، وكانت الدراسات النقدية إلى وقت قريب، تدرس الدراما بإعتباره فرعًا من فروع الأدب، بمعزل عن العملية المسرحية، "فمنذ بدايات الحركة الأدبية عامة والمسرحية خاصة، اعتمد المحللون والنقاد على المناهج التى تلقى الضوء على عناصر الإبداع النصى" (١) بداية من المنهج النقدى الأرسطى، مرورًا بالنقد النفسى، الذى ركز على دراسة حياة المبدع، ومدى تأثير تجاربه الشخصية على إنتاجه الأدبى، وصولًا إلى النقد الاجتماعى الذى يرى فى النص الأدبى انعكاسًا للواقع الخارجى وقضاياه، وغيرها من المناهج التى أعلت من شأن النص الأدبى على حساب العرض المسرحى.

وقد كان القرن العشرون إيذانًا بنقل الدراسات المسرحية النقدية من سلطة النص إلى سلطة العرض، خاصة مع ظهور المنهج السيميولوجى الذى اهتم –إلى جانب اهتمامه بالنص المكتوب – بتحليل البنية الدلالية لعناصر العرض المسرحى، وقد برز فى هذا المجال عديد من النقاد منهم "تاديوش كوفزان" Tadusz Kowzan و"مارتن اسلن" Martin aslant.

---

* مدرس النقد بقسم الدراما المسرحية بقسم المسرح بكلية الآداب – جامعة الإسكندرية

(١) أحمد صقر: مقدمة تحليلية فى ماهية النقد المسرحى، مع التطبيق على المنهج السيميولوجى، بحث منشور، المؤتمر الدولى الأدبى حول قضايا المسرح، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، ١٩٩٦، ص ٢.

وتتبدى أهمية البحث فى تناوله لاثنين من أهم التصنيفات الخاصة بالعلامة فى العرض المسرحى(تصنيفى "تاديوش كوفزان"و"مارتن إسلن"). ولما كان العرض المسرحي، يتضمن سلسلة معقدة من العلامات المنطوقة وغير المنطوقة، ذات الطبيعة المتعددة، التابعة جزئيًا و كليًا إلى نظام تواصلي، والتى يصعب تحديدها فى منظومة علاماتية متكاملة، فقد لزم على الباحث الوقوف عند هذه الإشكالية، للبحث فى مدى نجاح "كوفزان" و"إسلن" فى صياغة تصنيف خاص بعلامات العرض المسرحى، ومحاولة الوقوف على نقاط القوة والضعف فيهما، من خلال عرض عدد من الانتقادات التى وجهت لكليهما، والوصول إلى تصنيف مقترح يتفادى نقاط الضعف، ويتضمن – فى الوقت نفسه– كافة الأنساق السمعية والبصرية، التى تشكل فى مجملها وحدة دلالية قابلة للتحليل والوصف.

وسيعتمد الباحث على التصنيف المعدل فى تحليله السيميولوجى للعرض المسرحى "الملك هو الملك" للمخرج "مراد منير" للوقوف على مدى نجاح التصنيف المعدل فى رصد دلالات الأنساق البصرية والسمعية وتحليلها من خلال توظيف المخرج لمفردات العرض المسرحى، ومن هنا فإن الباحث سيعتمد فى دراسته على المنهج السيميولوجى فضلًا عن المنهج التحليلى الوصفى.

وتأسيسًا على ما تقدم طرح البحث فى صورته النهائية متضمنًا مبحثين:

المبحث الأول بعنوان: تصنيف العلامات المسرحية عند "تاديوش كوفزان " ومارتن إسلن"

المبحث الثانى بعنوان: تحليل البنية الدلالية للعرض المسرحى "الملك هو الملك" **ويختتم البحث بخاتمة تشمل أهم النتائج، وثبت المصادر والمراجع .**

المبحث الأول:

تصنيف العلامات المسرحية عند "تاديوش كوفزان " و "مارتن إسلن"

نهضت الدراسات السيميولوجية الحديثة لاستكشاف العلاقة بين العرض المسرحى وعلم الدلالة؛ إذ شرع أنصار هذه النزعة خاصة فى مدرسة براغ اللغوية بموسكو – التى نمت فى ثلاثينيات القرن العشرين – فى تطبيق هذا العلم على الدراما "تأثرا برائدين من رواد المنهج السيميولوجى هما السويسرى " فرديناند دى سوسير" Ferdinand de Saussure (١٨٥٧-١٩١٣)، والأمريكى "تشارلز بيرس" Charles Peirce (١٨٣٩-١٩١٤)[١]، حيث عرف "سوسير" علم العلامات على أنه "العلم الذى يدرس حياة العلامات داخل إطار المجتمع."[٢]. والعلامة عند "سوسير" ثنائية المبنى تتكون من "دال ودلول"، الدال هو الصورة الصوتية أما المدلول فيمثل المفهوم الذهنى الذى يشير إليه الدال. كما توصل "سوسير" إلى "أول خاصية من خواص العلامة اللغوية؛ حيث رأى أن الرابطة التى تربط بين شطريها (الدال والمدلول) رابطة اعتباطية."[٣]، وحجته على ذلك أن "ما يفهم من (أخت) لا تربطه أية علاقة مع الأصوات المتتابعة (أ – خ – ت)"[٤]. كما أن اللغات المختلفة تستخدم كلمات دوال مختلفة للإشارة إلى مدلول واحد، مما يؤكد على عدم وجود نطق يربط بين أغلب الدوال ومدلولاتها، "فللمدلول (ثور)

(١) انظر: مارتن إسلن: مجال الدراما "كيف تخلق العلامات الدرامية المعنى على المسرح والشاشة"، وزارة الثقافة مطبعة هيئة الآثار المصرية، القاهرة، ١٩٩٢، ص ٢٥.

(٢) فرديناند دى سوسير: مقال "فصول من دروس فى علم اللغة العام"، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، فى: أنظمة العلامات فى اللغة والأدب والثقافة مدخل إلى السيميوطيقا، تحرير: سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦، ص ١٤٤.

(٣) عصام الدين أبو العلا: مدخل إلى علم العلامات فى اللغة والمسرح، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٦، ص ٣٢.

(٤) فرديناند دى سوسير: مرجع سبق ذكره، ص ١٥٤.

دال (ث – و – ر) فى محيط جغرافى معين، (b – o – f) فى محيط جغرافى ثان."[١]

أما "بيرس" فيعرف العلامة على أنها "شئ ما ينوب لشخص ما عن شئ ما من وجهة ما."[٢]، وهو لا يقيم تقسيمه للعلامات على أساس الاعتباطية كما هو الحال عند "سوسير"، بل يضيف (الركيزة) إلى بنية العلامة اللغوية ويقصد بها العلاقة (الرابطة) بين الدال والمدلول.

ويقسم "بيرس" العلامات إلى ثلاثة أنواع: "الأيقونة والمؤشر والرمز" حيث تقوم العلاقة بين شطرى (الدال والمدلول) فى العلامة الأيقونية على التطابق"[٣] "فرسم القبعة مثلا (صورة) تدل على القبعة".[٤] أما المؤشر فقد يرتبط فيه الدال والمدلول بعلاقة فيزيقية سببية كالدخان من حيث هو علامة على النار أو السحابة من حيث هى علامة على المطر."[٥] وكثيرا ما تكون هذه العلاقة "قائمة على التجاور المكانى، مثل السهم الذى يبصره مشيرا إلى مكان معين ومثل حركة الإصبع التى تشير إلى شئ أمامها."[٦] أما الرمز فهو دال يميل إلى مدلول متعارف عليه،

---

(١) المرجع السابق، ص ١٥٤.

(٢) تشارلز بيرس: مقافل "تصنيف العلامات"، ترجمة: فريال جبورى عزول، فى: أنظمة العلامات فى اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، تحرير: سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦، ص ١٣٨.

(٣) سيزا قاسم: مقال السيميوطيقا، حول بعض المفاهيم والأبعاد، فى: أنظمة العلامات فى اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، تحرير: سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦، ص ٣١.

(٤) محمد عزام: النقد والدلالة، نحو تحليل سيميائى للأدب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٦، ص ١١.

(٥) رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٥، ص ١١٢.

(٦) صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦، ص ٨٧.

رسخه الوعى الاجتماعى والتاريخى، ومن هنا كانت العلاقة بين شطريه علاقة تعاقدية عرفية اصطلاحية، "ومثل ذلك نجد الكثير من الرموز، كالصليب الرامز للتضحية والهلال الرامز للإسلام."(١)

إن جهود "دى سوسير"، و "بيرس" قد انصبت على بنية العلامة فى إطارها المعرفى العام، أما عن انتقال هذا المنهج إلى الحقل المسرحى (نصًا وعرضًا) فيعود الفضل فيه إلى عديد من النقاد الغربيين منهم الناقد البولندى "تاديوش كوفزان" والناقد الفرنسى "مارتن إسلن":

أولا: تصنيف "تاديوش كوفزان" لأنساق العلامة فى العرض المسرحى:

أكد "تاديوش كوفزان" فى بحثه :"العلامة فى المسرح" على مبادئ "مدرسة براغ" ولاسيما على تسويم الموضوع: أى إن كل شئ فى التمثيل المسرحى علامة، كما أكد على قابلية العلامة للتحول وحاول فضلًا عن ذلك أن يؤسس تصنيفًا للعلامة المسرحية."(٢)

فى مرحلة أولى اعتمد " كوفزان " التمييز بين العلامات الطبيعية والعلامات المصطنعة التى جرى اعتبارهما علامة واحدة فى أكثر الأحيان فأقر بأن ""كل شئ دلالة لشئ ما فى ذاتنا أو فى العالم المحيط بنا فى الطبيعة، والدلالات الطبيعية هى تلك التى توجد بدون مشاركة الإرادة الإنسانية، وإرسالها يظل لا إراديًا، أما الدلالات الاصطناعية فخلقها الإنسان إراديًا للإشارة إلى شئ ما أو الاتصال بشخص ما."(٣)

أى إن الدلالات الطبيعية هى تلك الدلالات التى لا تنشأ علاقتها بالشئ الذى تدل عليه إلا عن طريق قوانين الطبيعة مثل ارتفاع الحرارة

(١) كريم رشيد: قراءة سيميولوجية لمفهوم المكان فى العرض المسرحى المعاصر، (مجلة المسرح)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد ٨٥، ١٩٩٥، ص ٥٢.

(٢) كير إيلام: سيمياء المسرح والدراما، ترجمة: رئيف كرم، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، ١٩٩٢، ص ٣٣.

(٣) سامية أسعد: الدلالة المسرحية، (مجلة عالم الفكر)، المجلد العاشر، العدد الرابع، وزارة الإعلام، الكويت، ١٩٨٠، ص ٨٥.

الذى هو دلالة على المرض ولون البشرة الذى هو دلالة للجنس وبذلك توازى العلامة الطبيعية عند " كوفزان"، العلامة المؤشرية عند "بيرس". أما الدلالات المصطنعة فهى تلك التى تستند على الإرادة الإنسانية، فى علاقتها بالشئ الذى تدل عليه، بهدف توصيل معنى محدد، ومثالها الدلالات التى يستخدمها الفن المسرحى.

وقد استتبع " كوفزان " تقسيمه للعلامات فى مجموعتين كبيرتين (طبيعية – اصطناعية)، بتقسيم آخر خاص بالأخيرة (العلامات المصطنعة) التى يفترض فيها الخلق الإرادى والخاصة بسيميولوجيا العرض المسرحى؛ حيث استطاع "كوفزان" اكتشاف ثلاثة عشر نسقًا دلاليًا فى العرض المسرحى، وضعها فى خمسة مستويات تضمنها الجدول الآتى(١)

١- الكلمة ٢- نغم الصوت	نص الكلام	تصدر عن الممثل	علامات سمعية	زمان	علامات سمعية متعلقة بالممثل
٣- ايماءات الوجه ٤- الحركة ٥- انتقال الممثل فوق خشبة المسرح	التعبير الجسدى		علامات بصرية	مكان وزمان	علامات بصرية متعلقة بالممثل
٦- المكياج ٧- تصفيف الشعر ٨- الملابس المسرحية	مظهر الممثل الخارجى	توجد فى الممثل		مكان	
٩- الملحقات ١٠- الديكور ١١- الإضاءة	مظهر المسرح	خارج نطاق الممثل		مكان وزمان	علامات بصرية خارج نطاق الممثل
١٢- الموسيقى ١٣- المؤشرات الموسيقية	الأصوات غير اللفظية		علامات سمعية	زمان	علامات سمعية خارج نطاق الممثل

يتضح من الجدول السابق، أن " كوفزان " قد قسم الأنساق الدلالية للعرض المسرحى إلى خمسة مستويات هى كما يلى:

(١) رئيف كرم: السيمياء والتجريب المسرحى، (مجلة عالم الفكر)، المجلس الوطنى الثقافى والفنون والآداب، الكويت، المجلد (٢٤)، العدد (٣)، يناير ١٩٩٦، ص ٢٣٩.

١- **نص الكلام** : ويشمل الكلمة ودلالتها اللسانية، ونغمة الصوت عندما ينطق الممثل بها.

٢- **التعبير الجسدى** : ويتمثل فى إيماءات الوجه والحركة والانتقال فوق خشبة المسرح.

٣- **المظهر الخارجى للممثل:** ويشمل المكياج وتصفيف الشعر والزى المسرحى.

٤- **مظهر المسرح** : ويتضمن نظم الملحقات والديكور والإضاءة.

٥- **الأصوات غير اللفظية** : ويتعلق بالموسيقى والمؤثرات الصوتية.

ويمكن الإشارة إلى تصنيف آخر تضمنه جدول "كوفزان" فرق فيه بين الدلالات السمعية والدلالات البصرية، فالكلمة والنغمة والموسيقى والمؤثرات الصوتية، دلالات سمعية، بينما تضم الدلالات البصرية كلًا من الإيماءات والحركة وانتقال الممثل فوق خشبة المسرح، بجانب المكياج وتصفيف الشعر والإكسسوارات والديكور والإضاءة، ويتضح من هذا التصنيف أولوية العلامات البصرية – عند " كوفزان " – باعتبارها قناة تلقى فى دائرة الاتصال المسرحى؛ حيث تحتل تسعة أنساق دلالية من أصل ثلاثة عشر علامة.

وقد ربط "كوفزان" هذا التصنيف القائم على إدراك الدلالات حسيا بتصنيف آخر يحدد موقع العلامات الثلاث عشرة من الزمان والمكان، "فالدلالة السمعية تعمل فى الزمان، فى حين نجد أن الدلالات البصرية أكثر تعقيدًا، لأن بعضها ينتمى إلى المكان من حيث المبدأ، كالمكياج والتسريحة، بينما يعمل البعض الآخر فى الزمان والمكان فى آن واحد، كالحركة والإضاءة.[١]

(١) سامية أسعد: مرجع سبق ذكره، ص ٨٦.

كما تضمن جدول "كوفزان" تصنيفا آخر للعلامات، حسب من يحملها، حيث قسمها إلى أربع مجموعات: دلالات سمعية متعلقة بالممثل، ودلالات بصرية متعلقة بالممثل، ودلالات بصرية خارج نطاق الممثل، ودلالات سمعية خارج نطاق الممثل.

ثانيا: تصنيف "مارتن إسلن" لأنساق العلامة فى العرض المسرحى:

أبدى "مارتن إسلن" بعض التحفظات على جدول "كوفزان"؛ حيث: ذكر فى كتابه "مجال الدراما"، "أن قائمة كوفزان تتضمن حذفا بقدر ما تتضمنه من إضافات محيرة."[١]، ويوضح "إسلن" ما يقصده بعبارته السابقة فى عدد من النقاط يمكن إجمالها فيما يأتى:

١- "يأخذ "مارتن إسلن" على تصنيف "كوفزان" أنه يبدأ بالكلمة بينما يرى "إسلن" أن المنطقى أكثر "أن تبدأ قائمة نظم المعلومات المستخدمة فى العرض بالمركز الذى تتمحور حوله الدراما المؤداه وهو الممثل.

٢- يرى "إسلن" عدم ضرورة تعامل "كوفزان" مع تصفيف الشعر باعتباره نظامًا منفصلًا عن المكياج نظرا للتشابه الوظيفى بينهما، ويتساءل هل يعد الشارب المصطنع جزءاً من تصفيف الشعر أم من المكياج؟.

٣- يعيب "إسلن" على "كوفزان" فى أن جدوله لم يتضمن المؤشرات التمهيدية والتأطيرية." مثل عنوان العرض، مكان العرض، الدعاية."[٢]

ولذلك بدأ "إسلن" فى صياغة قائمة بديلة لأنساق العلامة فى العرض المسرحى، وضعها فى خمسة مستويات تضمنت اثنين وعشرين نسقًا دلاليًا كما يلى:

(١) مارتن إسلن: مجال الدراما، مرجع سبق ذكره، ص ٧١.

(٢) المرجع السابق، ص٧٢.

أولا: نظم التأطير

١- الإطار المعمارى والجو المحيط بالعرض.

٢- العنوان والوصف النوعى والدعاية المسبقة.

٣- البرولوج والمقدمة الدرامية.

ثانيا: نظم العلامات المتاحة للممثل

١- الشخصية.

٢- إلقاء النص.

٣- تعبير الوجه.

٤- الإيماء ولغة الجسد.

٥- الحركة فى الفراغ.

٦- المكياج وتصفيف الشعر.

٧- الملابس.

ثالثا: نظم العلامات المرئية

١- التصوير الأساسى للمكان.

٢- التمثيل البصرى للمكان.

٣- نظام الألوان.

٤- الملحقات (الإكسسوار).

٥- الإضاءة.

رابعا: النص

١- المعنى المعجمى والدلالى والمرجعى للكلمات.

٢- الأسلوب (راق – منحط – نظم – نثر).

٣- إبراز السمات الفردية للشخصيات.

٤- البنية الكلية – الإيقاع – التوقيت.

٥- النص كفعل – النص الفرعى.

خامسا: العلامات المسموعة

١- الموسيقى.

٢- الأصوات غير الموسيقية [١]

تصنيف مقترح من الباحث لأنساق العلامة فى العرض المسرحى:

من خلال العرض السابق لتصنيفى "كوفزان"، و "إسلن" يمكن الوقوف على نقاط القوة والضعف فى كليهما وإجراء بعض التعديلات، للوصول إلى تصنيف مقترح، يولد من رحمهما، ويشتمل بصورة محددة على الدلالات السمعية والبصرية الخاصة بالعرض المسرحى كلها، دون أية تداخلات:-

١-يتفق الباحث مع "مارتن إسلن"، فى عدم ضرورة فصل تصفيف الشعر عن المكياج فى جدول "كوفزان"؛ حيث إن العنصرين يشكلان نسقًا واحدًا متكاملًا من المنظومة الدلالية والإرجاعية إلى معالم جغرافية أو ثقافية، أو إلى مرحلة تاريخية ما، إلى جانب دورهما باعتبارهما دالًا مشتركًا ومؤشرًا على عمر الشخصية وحالتها النفسية.

٢-يتفق الباحث مع "مارتن إسلن" فى إضافة، نسق البنية الكلية لنص العرض، إلى تصنيفه – والذى لم يرد ذكره بجدول "كوفزان"، ويفضل الباحث أن يتسع معناه ليشمل البنية الكلية للعرض المسرحى، ويقصد بها المظهر العام لكل الموجودات السمعية والبصرية على خشبة المسرح.

٣-يستبعد الباحث من تصنيف مارتن إسلن نظم التأطير باعتباره نسقًا من أنساق العلامة فى العرض المسرحى، ويعتبرها عناصر تقع خارج إطار الدراما، حيث يحتفظ العرض بدلالاته الكاملة داخل بنية عناصره السمعية والبصرية، بغض النظر عن مكان العرض

(١) المرجع السابق، ص٧٣-٧٤.

(علبة إيطالية – غرفة – مسرح دائرى – إلخ)، أو الدعاية أو الجو المحيط، أو عنوان العرض، أما بالنسبة للبرولوج فيعتبره الباحث جزءًا أصيلًا من العرض، لا نسقًا منفصلا مستقلًا بذاته.

٤-يتفق الباحث مع "كوفزان" – مخالفًا إسلن – فى أن يبدأ قائمة نظم العلامات المستخدمة فى العرض المسرحى بالكلمة وهو أمر يؤيده الباحث باعتبار الكلمة اللبنة الأولى التى ينطلق منها خيال المخرج لإنتاج معنى العرض، أما الأنساق الدلالية الأخرى فتأتى فى المرتبة الثانية كى تخدم المعنى الذى تحمله الكلمة و تثريه، وفى الوقت ذاته يرى الباحث ضرورة استبدال نسق الكلمة عند "كوفزان" بنسق الأصوات (أصوات كلامية – أصوات غير كلامية)، فنحن نتعامل مع العرض لا النص، والممثل يصدر بجانب الحوار الكلامى، أصواتًا أخرى كالهمهمة. الضحك – البكاء ...إلخ وكلها عناصر يمكن إدراجها تحت مسمى الأصوات غير الكلامية الصادرة عن الممثل، وهو نسق له دوره الدلالى فى إبراز معنى الخطاب المسرحى.

كما يرى الباحث أن نسق الأصوات الكلامية، المستحدث يشتمل ضمنيًا على (المعنى المعجمى والدلالى والمرجعى للكلمات – الأسلوب "راق – منحط – نظم – نثر") عند "إسلن".

٥-لاحظ الباحث وجود بعض التداخلات المحيرة فى تصنيف "إسلن" فمثلا تتضمن العلامات المتاحة للممثل أنساق دلالية يمكن إدراجها ضمن العلامات المرئية (كتعبير الوجه – الإيماء – لغة الجسد – الحركة فى الفراغ – الملابس)، وأنساق دلالية أخرى يمكن إدراجها ضمن العلامات المسموعة كإلقاء النص. كما يرى الباحث أن اللون نسق ضمنى، يمكن أن يدخل فى نسق الإضاءة أو الديكور أو الملابس.

٦- لاحظ الباحث عدم فصل إكسسوار الشخصية عن إكسسوار المنصة عند كل من "كوفزان"، و"إسلن"، حيث أدرجهما "كوفزان" معا تحت قائمة (مظهر المسرح)، وأدرجهما "إسلن" تحت قائمة العلامات المرئية، وبذلك خلت قائمة مظهر الممثل الخارجى عند "كوفزان" وقائمة نظم العلامات المتاحة للممثل عند "إسلن"، من نسق إكسسوار الشخصية، وهو ما يعتبره الباحث من التداخلات التى تفشل أمامها الإجابة عن عديد من الأسئلة مثل:

- أليس التاج فى العروض المسرحية التاريخية –مثلاً–جزء من شخصية الملك أم هو ملحقة تخص مظهر المسرح.
- هل يعتبر منديل ديدمونة فى مسرحية "عطيل" لشكسبير مثلا قطعة من إكسسوارات خشبة المسرح وليس له علاقة بالعلامات المتاحة للممثل؟

٧-يرى الباحث وجوب إغفال تصنيف العلامات، حسب موقعها من الزمان والمكان فى تصنيف "كوفزان"؛ حيث إن علاقة الزمن بالفنون يشوبها الكثير من الغموض؛ ففى الماضى قسم الباحثون الفنون إلى فنون زمانية وفنون مكانية. الفنون الزمانية هى التى تستغرق زمنًا فى تلقيها كالموسيقى والشعر مثلًا، فكل منهما عمل فنى تتابعى يعمل وفق مراحل زمنية. أما الفنون المكانية فهى التى تشغل حيزًا مكانيًا، ولا يقف أمامها المتلقى ليصرف وقتًا لاستيعابها ومثلها الرسم والعمارة، فهى تدرك ككل من خلال نظرة واحدة تتضمن التأمل وللفحص والتحليل، "واستمر هذا الاعتقاد طويلًا إلى أن أثبت بعض الفلاسفة خطئه اعتمادًا على سؤال غاب عن أذهان الكثيرين، وهو: ألا يستهلك التأمل والفحص، والتحليل للعمل الفنى التشكيلى زمنا يضاهى زمن الاستماع لقطعة موسيقية مثلا؟ وبذلك تم الاتفاق على أن تجتمع كل العناصر السمعية والبصرية

(النقطة – الخط – الاتجاه – الشكل – الحجم – النسيج – الضوء – الكلمة – النغمة ....) وغيرها من العناصر اللازمة لصناعة العمل الفنى على أسس زمانية ومكانية فى الوقت نفسه"[١] وهو ما يؤكد ضرورة إغفال تصنيف العلامات المسرحية وفق الزمان والمكان.

ومن كل ما تقدم فإن الباحث سيطرح نموذجًا معدلًا لنظم العلامات الخاصة بالعرض المسرحى فى الجدول الآتى:

١- الأصوات (كلامية – غير كلامية) ٢- نغم الصوت	نص العرض المنطوق	تصدر عن الممثل	سمعية
٣- تعبير وجه ٤- لغة الجسد ٥- الحركة فى الفراغ	التعبير الجسدى		بصرية
٦- مكياج ٧- ملابس ٨- اكسسوار الشخصية	مظهر ممثل خارجى	توجد فى الممثل	
٩- الديكور ١٠- اكسسوار المنصة ١١- إضاءة	مظهر مسرح	خارج نطاق الممثل	
١٢- موسيقى ١٣- مؤثرات صوتية	أصوات غير لفظية		سمعية
١٤- المظهر العام لكل الموجودات السمعية والبصرية داخل الفضاء المسرحى	البنية الكلية للعرض المسرحى	داخل/خارج نطاق الممثل	سمعية بصرية

وسيعتمد الباحث على جدول"تاديوش كوفزان" المعدل فى تحليله السيميولوجى للعرض المسرحى :الملك هو الملك" للمخرج "مراد منير" للوقوف على مدى نجاحه فى تحليل أهم مدلولات الأنساق البصرية والسمعية داخل العرض، ودورها فى تأكيد معنى الخطاب المسرحى.

(١) انظر: جيروم ستولنيتز: النقد الفنى، دراسة جمالية، ترجمة: فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٣، ص١٠٤.

المبحث الثانى

تحليل البنية الدلالية للعرض المسرحى "الملك هو الملك"

تقوم مسرحية "الملك هو الملك" على فكرة المزاوجة بين التراث العربى والهموم السياسية والاجتماعية المعاصرة، حيث استلهم الكاتب السورى "سعد الله ونوس" مسرحيته – التى كتبها عام ١٩٧٨ – من إحدى حكايات " ألف ليلة وليلة"، تلك التى تروى "كيف أن هارون الرشيد قد ضجر ذات مرة فقرر أن يصطحب وزيره فى جولة ليلية، سمعا خلالها من يقول "آه لو كنت ملكا، لأقمت العدل بين الناس، وفعلت كذا وكذا، فيقرر الخليفة أن يأخذ الرجل إلى قصره، وأن يجعل منه خليفة لمدة يوم واحد."[١]. وقد نسج "ونوس" مسرحيته من خيوط تلك الحكاية الشعبية ولكنه زودها بمضامين عصرية ورؤى سياسية تمس واقعنا الحاضر.

يطالعنا المشهد الافتتاحى فى العرض المسرحى "الملك هو الملك"[*] بجماعة شابة معاصرة تستشعر محنة مزدوجة (ذاتية، جماعية) فى ظل بنية سلطوية مستبدة على رأسها ملك عابث ظالم. وتستعرض الجماعة هذه المحنة من خلال حكاية تراثية شعبية تحكى عن ملك يضجر هو الآخر ويقرر أن يعابث رعيته، حتى يذهب عن نفسه السأم، ونراه ملكًا مستبدًا، واثقًا من ثبات عرشه وكفاءة رجال أمنه وخنوع شعبه، ولهذا فهو يزدرى الكل بمن فيهم وزيره. ويقرر الملك التنكر والنزول إلى الناس والتسلية بهمومهم والعبث بأحلامهم، هكذا تنكر الملك ووزيره فى ملابس حاجين ويستعيران اسمين جديدين الحاج مصطفى (الملك)، والحاج

---

(١) على الراعى: المسرح فى الوطن العربى، (عالم المعرفة)، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٩، ص ١٨٦.

(*) العرض المسرحى "الملك هو الملك"، إخراج مراد منير، ديكور وملابس: سوزان أمين، أشعار: أحمد فؤاد نجم، ألحان حمدى رؤوف، إنتاج: فرقة المسرح الحديث، قدم على مسرح السلام عام ١٩٨٨.

محمود (الوزير)، ويتذكران التاجر المفلس المضطهد "أبا عزة"الذى يحلم بالسلطة والملك لينتقم من خصميه الشيخ "طه" الإمام وشهبندر التجار اللذين تآمرا عليه وأفشلا تجارته. فى هذا الوهم يعيش "أبو عزة"، ومن هنا تبدأ لعبة الملك، الذى يقرر أن ينقل "أبو عزة" وهو نائم، إلى قصره ويعطيه رداءه وتاجه ومخدعه، ويجعله ملكًا ليتلهى بتصرفاته الخرقاء وقراراته البلهاء.

وتكتمل لعبة التنكر، عندما يصحو "أبو عزة"، فيجد نفسه ملكًا، يرتدى ملابس الملك وجواهره وينام فى مخدعه، ويصدق "أبو عزة" الوهم الذى طالما تمناه، ويبدأ فى إدارة الحكم بصورة تذهل الملك السابق الذى كان يتوقع له الفشل، بل تصيبه صدمة كبرى عندما يقبض "أبو عزة" على زمام أمور البلاد بيد من حديد، ويمارس ما كان يمارسه الملك السابق من أساليب القهر والتنكيل، بل يلجأ إلى مزيد من الإرهاب لحماية عرشه، والمدهش فى اللعبة أنه لا أحد فى القصر يلحظ تغيير الملك، لا الخدم ولا القادة ولا حتى الملكة، بل إن زوجته "أم عزة" وابنته لا تعرفانه عندما تأتيان إلى القصر للشكوى "فالملك ليس له وجه ولا سحنة" كما يقول الوزير، بل هو التاج والرداء والصولجان.

أما الجانب المضئ من القصة فهو الجماعة الشابة المعاصرة، التى تشتبك مع أحداث الحكاية فى صورة جماعة ثورية داخل تنظيم سرى للطبقة المضطهدة، والتى تحاول فى النهاية التمرد على الوضع القائم والثورة عليه.

هكذا يومئ خطاب العرض المسرحى إلى حلم الثورة العربية من خلال مركب مسرحى بين التراث والمعاصرة.

وقد تمكن المخرج "مراد منير" عند إخراجه لنص "الملك هو الملك" من ابتكار المعادل المسرحى لمفردات لغة الكاتب وفكره، آخذًا فى الاعتبار مكونات الأسلوب الملحمى وعناصره، بالاضافة إلى التقنية

البيراندیلية (التمثيل داخل التمثيل) وذلك عبر رؤية إخراجية واضحة المعالم؛ حيث استخدم فى تشكيل الفراغ المسرحى الأسلوب اللا إيهامى "الذى يتعامل مع خشبة المسرح على أنها ليست إلا خشبة مسرح وكل ما عليها تمثيل فى تمثيل" [١] ، فكانت عملية تغيير المناظر تجرى أمام المتفرجين ودون إسدال ستار المقدمة، وذلك بقصد إزالة أى شعور يمكن أن يتولد فى نفس المتفرج عن واقعية ما يراه.

كما تغيرت أدوار مجموعة الشباب وتراوحت بين وظائف درامية متعددة وفقا لتقنية التمثيل داخل التمثيل، فهم تارة شخصيات معاصرة فى مسرحية يمثلون فيها الزمن الحاضر، وتارة أخرى شخصيات ثائرة على الملك فى الحكاية الشعبية، ثم هم فى نهاية المسرحية، ضمير الأمة وصوت البسطاء على مر العصور.

وقد نجح المخرج "مراد منير" فى توظيف مفردات العرض المسرحى لإنتاج دلالات لغوية وتشكيلية تضفى على التكوين المسرحى ملمحًا تفصيليًا، وتساهم فى إبراز الخطاب المسرحى، بما يتضمنه من أفكار رئيسة يمكن إجمالها فيما يأتى:

١- العلاقة بين الحاكم والمحكوم.

٢- الملك هو الملك.

٣- وحدة الصف والمواجهة الجمعية هما السبيل إلى الخلاص

وسيحاول الباحث فيما يأتى تحليل البنية الدلالية لأهم عناصر العرض السمعية والبصرية للوقوف على دورها فى تأكيد تلك الأفكار وإبرازها.

(١) فردريك أوين: برتولد بريخت، حياته، فنه وعصره، ترجمة: إبراهيم العريس، دار ابن خلدون، بيروت، ١٩٨١، ص

١- العلاقة بين الحاكم والمحكوم

لقد تبلورت فكرة العلاقة بين الحاكم والمحكوم عبر العديد من العلامات السمعية والبصرية، التى أسهمت بدورها فى عكس استبداد المؤسسة السلطوية، وازدرائها لشعبها، فعلى مستوى الكلمة ونغم الصوت، تشكلت الصياغة اللغوية لبنية الحوار، من العديد من الثنائيات المتضادة منها : (الظلم والعدل)، (الغنى والفقر)، (السادة، العبيد)، (المقدس والمدنس)، (الخنوع والثورة).

ومن خلال تلك الثنائيات، يفيض حوار العرض بالمفردات والجمل الحوارية . التى تجسد دلالة استلاب المؤسسة السلطوية المستبدة لحقوق الشعب وكرامته

وحدتى العلامة / أنساق العلامة		الدال	المدلول
نص العرض المنطوق علامات سمعية تصدر عن الممثل	أصوات كلامية	"أم عزة": يا ملك الزمان العيارون واللصوص يحكمون البلاد وينهبون أرزاق العباد العدل نائم، وليس هناك من يفتش أو يحاسب، الغش رائج، والتعدى سائد لا سلامة ولا كرامة ولا شريعة."(١)	دلالة على واقع التفكك والانحلال والظلم.
	نغم الصوت	نغمة صوتية خفيضة، ذات إيقاع بطيىء، يكسوها الحزن والانكسار.	دلالة على الألم والخنوع

وتتأكد هذه المدلولات سمعيًا على لسان "عبيد" فى حواره مع "عزة" ولكن بشكل متباين، فهو يتحدث من موقعه باعتباره ثائرًا متمردًا على الوضع السياسى القائم والذى يعتبره سليل عصور قهر أبدية.

(١) سعد الله ونوس: الملك هو الملك، حوار مأخوذ من اسطوانة (cd) مسجل عليها العرض، إنتاج فرقة المسرح الحديث، إخراج: مراد منير، القاهرة، ١٩٨٨.

وحدتى العلامة / أنساق العلامة		الدال	المدلول
نص العرض المنطوق علامات سمعية تصدر عن الممثل	أصوات كلامية	"عبيد": فى قديم الزمان. كانت هناك جماعة من البشر تعيش حياة بسيطة أفرادها متساوون تساوي الأحرار لا العبيد... وذات يوم..انشق عنها واحد من أفرادها...استأثر بالحصة الكبرى. انفصل عن الآخرين، وتميز، ارتدى كساءً زاهيًا. بدل هيئته ووجهه، وتنكر. يومها ظهر المالك، وكانت أولى حالات التنكر. ثم تزين المالك أكثر وأكثر بالأبهة والثروة.. تحول المالك ملكا.. وتمزقت وحدة الجماعة فى صور تنكرية متصارعة، هناك الأسراء والعسكر، الأجراء والعبيد، المتسولون والمعدومون، فئات كثيرة بعضها يتنكر ليحكم ويسود، وبعضها فرض عليه التنكر ليخدم ويضطهد."(١)	دلالة على أبدية التميز الطبقى الظالم الذى مزق حياة الجماعة الإنسانية منذ القدم.
	نغم الصوت	تتنوع نغمة الصوت بين النغمة الصوتية الهادئة ذات الإيقاع الرتيب المنتظم فى بداية حديثه ثم ما تلبث أن تتحول إلى نغمة عالية، قوية، سريعة، متدفقة.	دلالة على روح الغضب والتمرد على الأوضاع الفاسدة.

وعلى الجانب الآخر، اتضحت نظرة الملك الدونية لشعبه، فهو عندما يشعر بالضجر والسأم يتذكر أن الرعية مسلية وغنية بالطاقات الترفيهية وقد تجسد هذا المعنى سمعيًا، من خلال كلمات الملك:

(١) المصدر السابق

أنساق العلامة / وحدتى العلامة		الدال	المدلول
نص العرض المنطوق	أصوات كلامية	"الملك" كثيرا ما أشعر أن هذه البلاد لا تستحقنى ... أريد أن ألهو ... لدى ميل كبير إلى السخرية .. هذا ما أريده أن أسخر بقوة أريد أن أعابث البلاد والناس، منذ أن حلت الفكرة برأسى دبت الحيوية فى أوصالى ستكون اللعبة شرسة ومبتكرة وسأضحك وأضحك وأضحك حتى تختفى هذه الفجوة المعتمة من الضجر."(١)	علامة دلالية لغرور الحاكم وفساده حيث أظهرته فى صورة العابث المزدرى لشعبه كما أن تكرار كلمة (أريد) دل على نرجسيته وحبه لذاته ونهمه لإشباع رغباته.
علامات سمعية تصدر عن الممثل		-"الوزير": التجار مقلقهم سمات التراخى."(٢)	دلالة على تداعى السلطة
	نغم الصوت	الملك: نغمة تهكم واستهزاء.	دلالة تأكيديةعلى سخريته من شعبه واستخفافه به.
		الوزير: نغمة تحذيرية، تقريرية.	دلالة على خطورة الوضع

ويتفق الباحث مع رأى "نهاد صليحة" فى أن "مسرحية (الملك هو الملك) تتمتع بمرونة فائقة تسمح بالتعديل والتغيير وتتيح مساحات للارتجال المنظم وللإبداع الإخراجى؛ حيث إن البعض- ومنهم المؤلف نفسه- يصفها بأنها شكل درامى مفتوح"(٣) ، وهو ما تحقق فى هذا العرض بوضع المخرج فواصل غنائية شعبية بين المشاهد ألف كلماتها العامية الشاعر "أحمد فؤاد نجم"، ووضع موسيقاها "حمدى رؤوف". وشكلت فيها (الكلمة – نغم الصوت- الموسيقى) دلالة مركبة أضفت على الفكرة حيوية وتوهجًا، ويوضح الجدول الآتى بعضًا منها

(١) المصدر السابق

(٢) المصدر السابق

(٣) نهاد صليحة: المسرح بين النص والعرض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩، ص ١٠٤.

وحدتى العلامة / أنساق العلامة		الدال	المدلول
نص العرض المنطوق علامة سمعية تصدر عن الممثل	أصوات كلامية	– ("أغنية على عليوة") "سلطان هبوش أبو ذمة فاشوش" – ("أغنية طفى النور") "جوزك راجع من سوقه راكبه الهم وبيسوقه نطوا العسكر من فوقه" – ("أغنية شروم بروم") "شروم بروم حالى تعبان"[1]	دلالة على حالة الفساد والقهر السياسى وضيق الحال التى يعانى منها جموع الشعب الفقيرة.
		مزج اللهجة العامية للأغانى باللغة الفصحى لنص العرض.	دلالة على حالة الارتباك والفوضوية المفرطة التى أصابت البلاد والتى تجمع بين العديد من المتناقضات بين الصفة الرسمية والشعبية.
	نغم الصوت	الصوت مغلف بنغمة من الحزن والانكسار.	دلالة على الحسرة والشعور بالمعاناة
أصوات غير لفظية موسيقى علامة سمعية خارج نطاق الممثل		النغمة حزينة – الإيقاع فيها أكثر بطئاً	– التعبير عن الجو العام للمشهد. – الدلالة على الحالة النفسية للشخصيات.

وقد تأكدت مدلولات العلاقة بين الحاكم والمحكوم من خلال علامات بصرية جاء فى مقدمتها التعبير الجسدى الذى يعد من أغنى وسائل التعبير عن الأفكار– بمعنى أنه يمثل أكبر مجموعات الدلالات اتساعًا وتطورًا– حيث وظف المخرج "مراد منير" الحركة من خلال الخطوط والأشكال لتكوين أنساق علامية، تدلل على طبيعة الملك فى إطار علاقته بشعبه وحاشيته. بالإضافة إلى الأداء الايمائى حيث

(١) سعد الله ونوس: مصدر سبق ذكره.

ساهمت تعابير الوجه مساهمة فعالة فى تأكيد تلك المدلولات ، وهو ما يوضحه الجدول الآتى(*):

وحدتى العلامة / أنساق العلامة		الدال	المدلول
التعبير الجسدى علامة بصرية تصدر عن الممثل	لغة الجسد	جلوس الملك على عرشه فوق منصة أعلى من رعاياه.	دلالة رمزية تعكس حالة الاستعلاء والشعور بالسمو.
		وضع النوم والاسترخاء للملك فوق عرشه.	دلالة على تراخى السلطة واستهانة الملك بها.
		ركوع الحاجب ميمون وانحناؤه أمام الملك.	دلالة على تأليه الملك وتمجيده.
	الحركة فى الفراغ	خطوات الملك الثقيلة الهادئة.	دلالة على آلية السلطة المستبدة وجمودها أمام ثورة شعب.
	تعبير الوجه	-الملك كاشر الوجه دائما، وإذا ابتسم كانت ابتسامته إما صفراء باهتة، أو ابتسامة سخرية واستخفاف، فى مقابل علامات الحزن والغضب التى ارتسمت على وجه "أم عزة" وهى تشكو للملك حالها وحال الشعب أمام فسادالسلطة، وعلى وجوه الثوار أثناء إجتماعاتهم السرية.	دلالة ساهمت فى التعرف على طبيعة شخصية الملك المستبد العابث، المزهو بنفسه المزدرى لشعبه، وأن الثورة عليه قادمة لا محالة.

وعلى مستوى الديكور فقد أدرك المخرج "مراد منير" أن بنية النص تقوم على ثنائية الحاكم والمحكوم، لذلك قسم خشبة المسرح أفقيًا إلى مستويين: المستوى الأعلى يمثل عالم السلطة والجاه، والمستوى الأسفل يمثل حياة عامة الشعب

(*) انظر ملحق الصور: صورة(١-٣-٥-١٥-١٦).

(بيت أبى عزة – مجموعة الشباب المعاصرة)، وقد "اختلف الديكور فى عمق المسرح اختلافًا دلاليًا تامًا عنه فى المقدمة."(١).

فعلى يمين المستوى الأعلى نجد العرش على هيئة كرسى ضخم داخل خيمة هرمية الشكل مكسوة بقماش ذهبى اللون ذى ثنيات متهدلة منسابة برخاوة، ومثبت على رأس الخيمة تاج ذهبى مرصع بالجواهر، وعلى النقيض نجد بيت "أبى عزة" فى المستوى السفلى، وقد اكتفى المخرج بتجسيده تجريديًا من خلال دكة خشبية متهالكة وقد جمع التكوين السابق للديكور عديدًا من العلامات التى يمكن إجمالها فى الجدول الآتى(*):

(١) نهاد صليحة: مرجع سبق ذكره، ص ١٠٦.

(*) انظر ملحق الصور: صورة (١-٥-٧).

وحدتى العلامة / أنساق العلامة	الدال	المدلول
مظهر المسرح	١- تقسيم الخشبة إلى مستويين: الأعلى: العرش وقاعة الحكم الأسفل: بيت أبى عزة المتواضع على اليمين ومكان الثوار على اليسار.	دلالة على جدلية العلاقة الطبقية بين الحاكم والمحكوم.
الديكور	٢- المكان مفتوح بلا مداخل أو مخارج.	دلالة على أن الشعب مباح فالمكان المفتوح لا يوحى بأية طمأنينة أو حماية
علامات بصرية	٣- ضخامة العرش فى مقابل ضآلة الملك.	دلالة على أن شخصية الملك مطموسة فى منصبه فالمنصب هو الذى يحكم ويملك، والشخصية الإنسانية ثانوية.
	٤- القماش المتهدل ذو الثنيات.	دلالة على رخاوة الملك.
	٥- اللون الذهبى.	دلالة على أبهة المُلك والثراء الفاحش.
خارج نطاق الممثل	٦- التماثل بين عرش الملك وزيه فى نوع الخامة ولونها وضخامته.	دلالة على تماهى الملك مع السلطة.
	٧- الخيمة باعتبارها شكلًا من أشكال التراث العربى.	دلالة على عمومية الفكرة التى تشمل الأنظمة العربية المستبدة كافة.
	٨- الشكل الهرمى للخيمة.	دلالة على التنظيم العمومى للمؤسسة السلطوية والذى يأتى على رأسه الملك ممثلا بالتاج المثبت على قمة الخيمة. كما قد يعطى التكوين إيحاء بالإسقاط على نظام الحكم فى مصر.

كما ساهمت الملابس إلى جانب تصفيف الشعر، فى تدعيم فعالية أنساق العلامات الخاصة بالعلاقة بين الحاكم والمحكوم؛ حيث ارتدى الملك قميصًا حريريًا بنفسجى اللون محزمًا بحزام حريرى ملون، وفوقه عباءة ملكية ضخمة ذهبية اللون ذات ثنيات – من نفس لون العرش وخامته – وعلى رأسه تاج ذهبى مرصع بالجواهر. أما الوزير، فقد ارتدى قميصًا حريريًا بنفسجى اللون – نفس لون قميص الملك – وفوقه عباءة

زرقاء وعلى رأسه عمامة كبيرة مخططة بخطوط ذهبية، وفى المقابل جاءت ملابس العامة متواضعة فقيرة فى الهيئة ونوع الخامة، حيث ظهر "أبو عزة" غير مهندم الشعر يرتدى جلبابًا أزرق متهالكًا ذا أكمام واسعة فضفاضة وسروالًا أبيض قصيرًا، ويلبس فى قدمه زوجا من القباقيب. أما ملابس المجموعة المعاصرة من الشباب، فجاءت موحدة، تتمثل فى قميص أبيض وسروال أسود، وعندما تدخل المجموعة إلى زمن الحكاية الشعبية يتخفى الشابان الثائران فى زى شحاذين، أما الفتاتان فتشخصان دورى "عزة"، "وأم عزة" وتتماثل ملابسهما فى تواضعها مع ملابس "أبى عزة".

ومن هنا شكلت الملابس دلالات متعددة يمكن إجمالها فى الجدول الآتى(*):

وحدتى العلامة / أنساق العلامة	الدال	المدلول
(مظهر الممثل الخارجى) (الملابس) علامة بصرية (توجد فى الممثل)	١- سمك أردية الملك واتساعها وتعددها بحيث كاد الشكل البشرى يختفى تمامًا داخل تلافيفه.	"دلالة على تهرؤ الملك الداخلى كإنسان" (١) دلالة على توحش السلطة وأن مسئولية الحكم أكبر من شخص الملك.
	٢- ملابس "أبو عزة" فى مقابل ملابس الملك والوزير.	دلالة على التميز الطبقى من الحاكم والمحكوم والفجوة بين ثراء الملك وفقر الشعب.
	٣- ألوان الملابس (الأبيض والأسود) فى مجموعة الشباب المعاصرة.	دلالة على التناقض الذى يعيش فيه المجتمع.

يتضح من الجدول السابق توظيف ملابس الملك باعتبارها مرادفًا دلاليًا للعرش حيث لعبت دورًا فى تأكيد دلالة توحش السلطة واختفاء شعاع الإنسانية داخل بريقها المزيف.

(*) انظر ملحق الصور: صورة (٥-٨-٩).

(١) نهاد صليحة: مرجع سبق ذكره، ص ١١٤.

كما كان للإضاءة أكثر من دور دلالى، يوضح العلاقة بين الحاكم والمحكوم، فمن الناحية الوظيفية ساهمت الإضاءة فى إبراز التناقض بين نعومة ملمس زى الملك، وخشونة زى العامة من الشعب؛ حيث إن إدراكنا للملابس المسرحية التى نشاهدها على خشبة المسرح هو نتيجة لمجموعة إحساسات تصل إلينا عن طريق الإضاءة.

(إحساس بالتشكيل + إحساس بالثقل + إحساس باللون + إحساس بالملمس .. إلخ)[١] وقد ساهمت الإضاءة أيضًا بدلالات أيقونية ورمزية يتضمنها الجدول الآتى[*]:

وحدتى العلامة / أنساق العلامة	الدال	المدلول
الإضاءة علامة بصرية خارج نطاق الممثل	اختلاف الإضاءة بالتناوب على ستار الخلفية (اللون البرتقالى – اللون الازرق).	دلالة أيقونية على مرور الوقت تعاقب (النهار والليل).
	الضوء والظل حيث يمتد ظل خيمة العرش الهرمية الشكل على ستار الخلفية بصورة ضخمة.	دلالة رمزية على الهيمنة وتكرار هذا النموذج السلطوى المستبد عبر عصور الحكم العربى المختلفة.
	حصول العرش على قدر من الإضاءة يزيد نسبيًا عما يجاوره من عناصر حيث يظهر شديد النصوع.	دلالة على قوته وأهميته باعتباره رمزًا للصراع السلطوى.

٢- الملك هو الملك

تكشف المسرحية فى مفهومها العام عن أهم درس سياسى، مفاده أن تغيير الأفراد لا يغير الأنظمة، وإنما على الأنظمة أن تتغير من قواعدها؛ حيث إن التغيير من أعلى لا يغير أساس النظام الفاسد وسيظل الملك هو الملك، يحكم بالإرهاب والقهر للحفاظ على العرش. وقد تأكد هذا

(١) صبرى عبد العزيز: الرؤى التشكيلية فى عروض المسرح المصرى المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢، ص ١٩٣.

(*) انظر ملحق الصور: صورة (١-٢).

المعنى من خلال مجموعة من العلامات السمعية والبصرية منها الأصوات الكلامية ونغم الصوت.

وحدتى العلامة / أنساق العلامة		الدال	المدلول
نص العرض المنطوق سمعية تصدر عن الممثل	أصوات كلامية	"زاهد: حتى لو تغير الملك فإن الطريقة الممكنة أمام الملك هى الإرهاب والمزيد من الإرهاب".(١)	ثبات السياسة القمعية رغم تغير رأس السلطة لأن الأصل هو حماية العرش واستمرار النظام.
	نغم الصوت	نغمة خفيضة حزينة منكسرة.، ذات ايقاع بطيئ	دلالة على اليأس والألم والحسرة.

وقد تبلور هذا المعنى من خلال البنية الدرامية العامة لطقسى الزار وسبوع المولود، الذين أضافهما المخرج "مراد منير" إلى العرض ولم يرد ذكرهما فى النص الأصلى، واللذين صاحبا عملية تبادل الأدوار بين ملكين أحدهما أصلى انسلخ من موقعه فى بنية السلطة وتخلى عن علاماته ورموزه، من أجل التسرية عن نفسه، والآخر تاجر مفلس مضطهد من السلطة، يدرك حقيقة ذاته المقهورة، يحلم بالملك ويرى فيه مخلصًا من عذاباته ومشاكله. وبالرغم من تناقض موقفى الشخصيتين فإنهما قد اتفقا على اتخاذ القهر والإرهاب سبيلًا للحكم. لتتأكد من خلال الطقسين فكرة أن الملك هو الملك كما هو موضح فى الجدول الآتى(*):

(١) سعد الله ونوس: مصدر سبق ذكره.

(*) انظر ملحق الصور :صورة (١-٢-٣-٤-٥-٦-١٠-١١).

وحدتى العلامة / أنساق العلامة	الدال	المدلول
البنية الدرامية العامة	طقس الزار: وفيه وظف المخرج الحركة الطقوسية والإضاءة الحمراء فى الخلفية، ودقات الدفوف الصاخبة وبعض الرموز الطقوسية كالمباخر.	–السلطة كالجان الذى يركب الشخص ولا يخرج إلا بطقوس تطهيرية.
	–بعد انتهاء مراسمه: يخلع الملك الأصلى رداءه الملكى. –يتحرك لأقصى اليسار مبتعدا عن عرشه.	–انسلاخ الملك عن بنية السلطة. – انتقال الممثل جهة اليسار علامة لها دلالة الضعف بلغة المسرح.
لطقسى	طقس سبوع المولود: وفيه وظف المخرج الحركة والإضاءة الزرقاء فى الخلفية، ودقات الهون وبعض الرموز الطقسية كالشموع –يتخذ "أبو عزة" وضعًا جسديًا على شكل جنين.	ميلاد ملك جديد طالعه مظلم.
الزار وسبوع المولود	أثناء مراسمه: يرتدى أبو عزة نفس رداء الملك وتاجه، ويحمل على محفة إلى العرش ناحية اليمين، فيبدو مثل سابقه متضائلا صغيرا داخل رمزى السلطة (الرداء الملكى والعرش). بينما يستمر الحاجب ميمون فى تقديم فروض الطاعة والولاء من خلال تكرارية الحركة (الركوع – الانحناء أمام الملك).	– انتقال الممثل جهة اليمين علامة لها دلالة القوة بلغة المسرح. – الملك هو الملك يؤله فى كل عصر، ويتقزم أمام السلطة التى تتوحش فتخفى معالمه الإنسانية بمجرد أن يتقلد مقاليدها.

وقد تأكدت هذه المدلولات من خلال بنية الحدث؛ حيث يواجه "أبو عزة" دولة غارقة فى دوامة من الاضطرابات نتيجة فساد حكامها، وزيادة التناقضات الطبقية بها لدرجة يستحيل إصلاحها.[١] ، وبدلا من أن يرسى الملك الجديد قواعد العدالة الاجتماعية، يستخدم مزيدًا من القمع والإرهاب لا لشئ سوى الحفاظ على مكتسباته الذاتية وحماية عرشه.

(١) صفاء بطاينة: الملك هو الملك

http://www.ahewar.org

وقد لعبت الإكسسوارات الخاصة بالشخصية دورًا مهمًا فى توليد مجموعة من العلامات المرئية التى ساهمت فى تأكيد قهر السلطة، ويتفق الباحث مع رأى "حازم شحاتة" فى أن "الصفات المختلفة للعلامة لا تتحقق إلا بدخولها فى علاقة مع علامات أخرى"[١] ، وبالتطبيق على الإكسسوار باعتباره علامة، فإن وظيفته الدلالية لا تتبلور إن كان منفردًا معزولًا فى الفضاء المسرحى، بل من خلال علاقته مع مجمل عناصر الشخصية، وهو ما تحقق فى هذا العرض من خلال بلطة السياف، وسوط مقدم الأمن.

وحدتى العلامة / أنساق العلامة	الدال	المدلول
مظهر ممثل خارجى إكسسوارات علامة بصرية توجد فى الممثل	البلطة – السوط.	أدوات تعذيب وعنف.
	ارتباط البلطة بالسياف ارتباط السوط بمقدم الأمن.	دلالة على القهر السياسى.
	ضخامة البلطة المبالغة فى طول السوط.	دلالة على فداحة هذا القهر.

وقد تأكدت هذه المدلولات بصريًا من خلال الملامح المتصلبة والحركة الآلية الجامدة للسياف بوصفه آلة تنفيذية للقهر. وسمعيًا من خلال نبرة مقدم الأمن الجوفاء الباردة وطبقة صوته الحادة القوية عند حديثه عن استتاب الأمن وسيطرته على زمام الأمور فى البلاد.

(١) حازم شحاتة، الفعل المسرحى فى نصوص ميخائيل رومان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٥، ص ٤٧.

كما تضافرت الحركة مع الكلمة ونغم الصوت والديكور والإضاءة، كل بأبعاده الدلالية للتعبير عن هذا المضمون، كما هو واضح من الجدول الآتى(*):

وحدتى العلامة / أنساق العلامة		الدال	المدلول
التعبير الجسدى لغة الجسد بصرية		أبو عزة يحتضن ويتحسس بتلذذ حسى متأن مخيف بلطة سيافه الضخمة وهو متكئ فى تنعم، على وسادة حريرية فوق عرشه.	تماهى الحاكم مع أداة القهر بحيث بات وجوده على العرش مرهون بوجودها.
نص العرض سمعية تصدر عن الممثل	أصوات كلامية	أبو عزة: كم أحبها كم اتمنى أن يندمج كلانا فى الآخر أنا والحديد. أبو عزة: الحديد ... لن يحمى هذا العرش إلا الحديد"(١)	
	نغم الصوت	نغمة صوت هادئة إلى حد البرود القاسى.	
مظهر المسرح بصرية خارجة عن نطاق الممثل	الديكور	تضخم الخيمة وانتفاخها بعد اعتلاء "أبى عزة" للعرش.	دلالة تأكيدية على توحش السلطة ولجوء النظام الجديد إلى مزيد من الإرهاب.
		ظهور خلفية الخيمة، كلوحة مرصعة بمجموعة من كفوف اليد، يغلب عليها اللون الأحمر.	دلالة على تيمة الاستلاب المخضب بالدم.
		حركة الخيمة من يمين المسرح لتحتل الوسط.	الحركة التاريخية للأنظمة السلطوية من اليمين إلى الوسط من النظام الملكى الوراثى إلى الرأسمالى الليبرالى وتأكيد على أن الأخير كان نتاجًا وامتدادًا وتضخيمًا للأول.(٢)
	الإضاءة	إعتام كلى لخلفية المسرح.	مستقبل مظلم وغير محمود العواقب.

(*) انظر ملحق الصور :صورة (١٢-١٣).

(١) سعد الله ونوس: مصدر سبق ذكره.

(٢) نهاد صليحة: مرجع سبق ذكره: ص ١٠٨.

"كما مثلت شخصيتا شهبندر التجار، والشيخ طه إمام المسجد، السلطة الإقتصادية والدينية فى البلاد"(١) بوصفهما أداة من أدوات الملك، المنوط بها تأييده وتثبيت دعائم حكمه المستبد فى مقابل تحقيق مكاسب شخصية باستغلال الشعب واستلاب حقوقه وعلى سبيل المثال ارتبطت شخصية "الشيخ طه"

بثنائية (المقدس – المدنس)، فهو أحد رجال الدين الموالين للسلطة ذو الذمة المتسخة بأكل أموال اليتامى، وقد تأكد هذا المعنى من خلال العديد من العلامات السمعية والبصرية، التى يوضحها الجدول الآتى(*):

وحدتى العلامة / أنساق العلامة		الدال	المدلول
نص العرض سمعية تصدر عن الممثل	أصوات كلامية	"عرقوب: طه الشيخ الخائن المخادع .. ذمته واسعة ويأكل: أموال اليتامى"(٢)	– تدنيس المقدس – فساد الحاشية
	نغم الصوت	نغمة تقريرية.	
مظهر الممثل بصرية توحد فى الممثل	ملابس	اللون الأصفر لعباءة الشيخ طه.	المكر والخديعة.
	مكياج	لحية كبيرة.	المظهرية وإدعاء التدين والتقوى والورع.
	اكسسوار	مسبحة طويلة.	

(١) رشا ناصر العلى: الأنساق الثقافية فى مسرح سعد الل ونوس، المجلس الأعلى للتقافة، القاهرة، ٢٠٠٨، ص ١٣٠.

(*) انظر ملحق الصور :صورة (١٤).

(٢) سعد الله ونوس: مصدر سبق ذكره.

٣- وحدة الصف والمواجهة الجمعية هما السبيل إلى الخلاص:

تنسج المسرحية فى نهايتها خيوط الأمل والحلم بالخلاص من خلال وحدة الصف، والمواجهة الجمعية لكل رموز الظلم والاستبداد، وهما مصطلحان راسخان فى فكر المؤلف "سعد الله ونوس"، تبناهما فى معظم أعماله المسرحية وقد أكد عليهما المخرج "مراد منير" فى هذا العرض من خلال العديد من العلامات السمعية والبصرية(*):

وحدتى العلامة / أنساق العلامة	الدال	المدلول
نص العرض المنطوق (أصوات كلامية) سمعية تصدر من الممثل	١- تكرار الضميرين (نحن)،(نا الفاعلين) فى الخطاب الثورى لمجموعة الشباب ٢- "عزة: ألم يأتى الذى حدثتنى عنه ... الذى ينقى الهواء ويطرد البؤس عبيد: يقينا سيأتى ... وربما لم يكن واحدا بل جمعا كثيرا".(١)	- ضرورى المواجهة الجمعية وجعل المتفرج فى الصالة يقف مع الثوار داخل حيز الفعل الثورى على المسرح ليواجها معا توحش السلطة ليغدو المتفرج وفقا لمنطق إدراك المنظر وبنية المشاهدة شريكا ضمنيا فى الثورة إعمالا لمبدأ التثوير الجمعى - كما حمل مشهد النهاية دلالة عجز الواقع أمام ضراوة السلطة التى تثبط من عزم الثورة، ولكنه منحنى الأمل فى إحيائها مرة أخرى من خلال دلالة اللون الأخضر، لون الحياة والنماء.
البنية الدرامية العامة لمشهد النهاية	مجموعة الثوار بزيها الموحد تقف وظهرها إلى الصالة لتواجه السلطة القابعة فى الخلفية الممثله فى الملك وحاشيته، يتقدمون نحو العرش بخطوات موحدة، ثم يشرعون فى إلقاء الحجارة، يواجهون بسياط الحراس، مع وقوف الملك فى رسوخ وثقة بينما تشرع المجموعة فى الغناء (طعن الخناجر ولا حكم الخسيس فيا) بنغمة حماسية ثورية، يعم الظلام خشبة المسرح، ثم تضاء بؤرة خضراء على الثوار وقد خروا على الأرض منهكى القوة، رافعي أيديهم لأعلى.	

وتختلف نهاية العرض المسرحى عن نهاية النص الأدبى الأصلى الذى يتم فيه كشف اللعبة المسرحية، حيث يتقدم الممثلون إلى الجمهور ليحكوا له قصة الجماعة التى حين ضجت من فساد مالكها ذبحوه وأكلوه فأوجدوا خلاصهم بأيديهم. وتعتبر النهاية الجديدة التى ابتدعها المخرج، "رغم اختلافها عن الأولى لا تحمل رؤية سلبية تشاؤمية، بل تمثل رسالة تحذيرية من خطر داهم، فالجماعة الثورية فى هذه النهاية لا يقتلهم فرد

(*) انظر ملحق الصور :صورة (١٧).

(١) سعد الله ونوس: مصدر سبق ذكره.

ملكا كان أم سلطانا بل تقتلهم مؤسسة حربية آلية تتشكل من عناصر الديكور "[1]

ومن كل ما تقدم يمكن الوصول إلى مدلول البنية الكلية للعرض المسرحى "الملك هو الملك"، والتى تتضمن كل الموجودات السمعية والبصرية دخل الفضاء المسرحى كما فى الجدول الآتى:-

وحدتى العلامة / أنساق العلامة	الدال	المدلول
البنية الكلية العرض المسرحى	المظهر العام لكل الموجودات السمعية والبصرية داخل الفضاء المسرحى	الملك هو الملك، فتغير الأشخاص لا يغير النظام، والتغيير من أعلى لا يغير أساس النظام الفاسد وحلم الخلاص لا يتحقق إلا بالثورة الجمعية واجتثاث دعائم السلطة المستبدة وقطع كل خيوطها.

وقد توصل الباحث فى نهاية الدراسة إلى عدد من النتائج يمكن إجمالها فيما يأتى:

١- أوضح الباحث نقاط الضعف فى كل من تصنيفى "كوفزان" و "اسلن" للعلامة فى العرض المسرحى وما تضمناه من تداخلات محيرة وإضافات مقحمة، وحذف متعسف لبعض الأنساق العلاماتية.

٢- قدم البحث تصنيفا معدلا عن جدول "كوفزان" لأنساق العلامة فى العرض المسرحى، حاول فيه الباحث بقدر المستطاع تجنب الأخطاء الواردة فى التصنيفين السابقين، ليشتمل التصنيف المقترح على كل الأنساق السمعية والبصرية الموجودة داخل الفضاء المسرحى.

٣- عرض الباحث من خلال التصنيف المعدل لأنساق العلامة فى العرض المسرحى، تحليلًا سيميولوجيًا لمسرحية "الملك هو الملك" واتضح من خلاله الرؤية الموحدة للعلامات السمعية والبصرية المختلفة وآلية اشتغالها لتقديم عرض مسرحي على درجة عالية من التناسق الفكرى والجمالى.

(١) نهاد صليحة: مرجع سبق ذكره، ص ١٠٩.

٤- قدم العرض المسرحى (الملك هو الملك) كثيرًا من التفسيرات والإضافات التى لم تكن موجودة بالنص الأدبى الأصلى والتى شكلت فى مجملها منظومة من الدلالات السمعية والبصرية التى أثرت الخطاب المسرحى وأكدته بشكل فنى إبداعى، وهو ما يؤكد فكرة أحقية المخرج باعتباره مبدعًا ثانيًا فى إضافة تصوراته الإبداعية والتصرف فى النص بما لا يضر بمضمونه وبشكل يضمن تقديم رؤية جمالية وفكرية تخدم المتلقى فى فهم الخطاب المسرحى.

ملحق الصور

صورة (١) – جلوس الملك على عرشه فوق منصة أعلى من رعاياه– وضع الاسترخاء ضخامة العرش فى مقابل ضآلة الملك–الشكل الهرمى للخيمة

صورة (٢) – (الملك هو الملك) جلوس الملك الجديد على عرشه فوق منصة أعلى من رعاياه.

صورة (٣) – الملك يحلم بالعبث بشعبه فى سخرية واستخفاف.

صورة (٤) – (الملك هو الملك) الملك الجديد يسخر من شعبه كسابقه– يبدو عليه سمات التراخى.

صورة (٥) – ركوع الحاجب ميمون وانحناؤه أمام الملك.
التماثل بين عرش الملك وزيه فى نوع الخامة ولونها وضخامته.

صورة (٦) – (الملك هو الملك) ركوع الحاجب ميمون أمام الملك الجديد.

صورة (٧) – تقسيم خشبة المسرح إلى مستويين

صورة (٨)– ملابس"أبو عزة" المتواضعة الفقيرة فى الهيئة ونوع الخامة

صورة (٩) – ألوان الملابس (الأبيض والأسود) فى مجموعة الشباب المعاصرة.

صورة (١٠) – طقس الزار

صورة (١١) – طقس السبوع

صورة (١٢) – أبو عزة يحتضن البلطة ويتحسسها بتلذذ حسى متأن مخيف

صورة (١٣) – تضخم الخيمة بعد اعتلاء "أبى عزة" للعرش. ظهور خلفية الخيمة، كلوحة مرصعة بمجموعة من كفوف اليد، يغلب عليها اللون الأحمر. حركة الخيمة من يمين المسرح لتحتل الوسط.

صورة (١٤) – شهبندر التجار، والشيخ طه إمام المسجد

صورة (١٥) – إيماءات من الحزن والغضب ترتسم على وجوه الثوار

صورة (١٦) – إيماءات من الحزن والأسى ترتسم على وجه "أم عزة"

صورة (١٧) – بؤرة خضراء على الثوار وقد خروا على الأرض منهكى القوة، رافعي أيديهم لأعلى.

ثبت المصادر والمراجع

أولا : المصادر

١- العرض المسرحى "الملك هو الملك"، إخراج مراد منير، ديكور وملابس: سوزان أمين، أشعار: أحمد فؤاد نجم، ألحان حمدى رؤوف، إنتاج: فرقة المسرح الحديث، قدم على مسرح السلام عام ١٩٨٨.أحمد كامل مرسى، مجدى وهبة: معجم الفن السينمائى، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣.

٢- سعد الله ونوس: الملك هو الملك، حوار مأخوذ من اسطوانة (cd) مسجل عليها العرض، إنتاج فرقة المسرح الحديث، إخراج: مراد منير، القاهرة، ١٩٨٨.

ثانيا : المراجع العربية والمترجمة

٣- أحمد صقر: مقدمة تحليلية فى ماهية النقد المسرحى، مع التطبيق على المنهج السيميولوجى، بحث منشور، **المؤتمر الدولى الأدبى حول قضايا المسرح**، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، ١٩٩٦.

٤- تشارلز بيرس: **مقافل** "**تصنيف العلامات**"، ترجمة: فريال جبورى عزول، فى: أنظمة العلامات فى اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، تحرير: سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦.

٥-جيروم ستولنيتز: **النقد الفنى، دراسة جمالية**، ترجمة: فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٣.

٦-حازم شحاتة، **الفعل المسرحى فى نصوص ميخائيل رومان**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٥.

٧-رامان سلدن: **النظرية الأدبية المعاصرة**، ترجمة: جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٥.

٨- رشا ناصر العلى: **الأنساق الثقافية فى مسرح سعد الله ونوس**، المجلس الأعلى للتقافة، القاهرة، ٢٠٠٨.

٩- سيزا قاسم: **مقال السيميوطيقا، حول بعض المفاهيم والأبعاد، فى: أنظمة العلامات فى اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا**، تحرير: سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦.

١٠- صبرى عبد العزيز: **الرؤى التشكيلية فى عروض المسرح المصرى المعاصر**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢.

١١- صلاح فضل: **مناهج النقد المعاصر**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦.

١٢- عصام الدين أبو العلا: **مدخل إلى علم العلامات فى اللغة والمسرح**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٦.

١٣- فردريك أوين: **برتولد بريخت، حياته، فنه وعصره**، ترجمة: إبراهيم العريس، دار ابن خلدون، بيروت، ١٩٨١.

١٤- فرديناند دى سوسير: **مقال "فصول من دروس فى علم اللغة العام"**، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، فى: أنظمة العلامات فى اللغة والأدب والثقافة مدخل إلى السيميوطيقا، تحرير: سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦.

١٥- كير إيلام: **سيمياء المسرح والدراما**، ترجمة: رئيف كرم، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، ١٩٩٢.

١٦- مارتن إسلن: **مجال الدراما "كيف تخلق العلامات الدرامية المعنى على المسرح والشاشة"**، وزارة الثقافة مطبعة هيئة الآثار المصرية، القاهرة، ١٩٩٢.

١٧- محمد عزام: **النقد والدلالة، نحو تحليل سيميائى للأدب**، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٦.

١٨- نهاد صليحة: **المسرح بين النص والعرض**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩.

ثالثا: الدوريات والصحف

١٩- رئيف كرم: **السيمياء والتجريب المسرحى**، **(مجلة عالم الفكر)**، المجلس الوطنى الثقافى والفنون والآداب، الكويت، المجلد (٢٤)، العدد (٣)، يناير ١٩٩٦.

٢٠- سامية أسعد: الدلالة المسرحية، **(مجلة عالم الفكر)**، المجلد العاشر، العدد الرابع، وزارة الإعلام، الكويت، ١٩٨٠.

٢١- على الراعى: **المسرح فى الوطن العربى**، (عالم المعرفة)، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٩.

٢٢- كريم رشيد: قراءة سيميولوجية لمفهوم المكان فى العرض المسرحى المعاصر، **(مجلة المسرح)**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد ٨٥، ١٩٩٥.

رابعًا : شبكة المعلومات الدولية (الإنترنت)

٢٣- صفاء بطاينة: الملك هو الملك http://www.ahewar.org