"The Elephant, King Of Time" Study Of Linguistic, Semantic Relations, Mythological References and Discourse

Dr. Malek Yassen*
Lada Adnan Ftaina**

(Received 22 / 7 / 2019. Accepted 11 / 12 / 2019)

□ ABSTRACT □

This research aims to study the play of " Al –Feel YaMalek Al-Zaman " a symological and lingual study , and to analyze the dramatic speech a symological analysis which clears the signs or the possible images that the dramatic speech may lead to , so that we don't only stop at its lingual limits , but we dive into its semantics to reach that .

In an indepth reading of the play of " Al- Feel YaMalek Al- Zaman " we find ourselves in front of text from the story telling theatre because it gives a story that the audience receive and inter act with it .

It is also a text which tries to handle or analyze the relationship of the citizen with authority , and his attitude towards it .

The importance of the research is that it studies it studies language as it is the system of communication which includes a great deal of harmony. This system allowed the lingual study to care for the style that Jackson put .(sender – receiver – principles of the theme – its references) where he enabled the study to go beyond the lingual application which is restricted to a group of characteristics which include the lingual phenomenon to the lingual reading of the texts and other aspects of expression .

Keywords : play , verb , meaning , indicative .

* **Associate Professor, Faculty of Arabic Language- Tishreen University, Lattakia, Syria**
****Postgraduate Student , Faculty of Arabic Language- Tishreen University, Lattakia, Syria**

" الفيل يا ملك الزمان "
دراسة العلامة اللغويّة والسيمائيّة والإحالات الأسطوريّة والخطاب

د. مالك ياسين*

لادا عدنان فتينة**

(تاريخ الإيداع 22 / 7 / 2019. قبل للنشر في 11 / 12 / 2019)

□ ملخّص □

يهدف هذا البحث إلى دراسة مسرحية " الفيل يا ملك الزمان " دراسة لغوية سيميائيّة، وتحليل الخطاب المسرحي تحليلاً سيميائيّاً يوضح الدلالات أو التّصورات الممكنة، التي يمكن أن يفضي إليها الخطاب المسرحي، فلا نقف عند حدودها اللسانية اللغوية فحسب، بل نغوص في دلالاتها للوصول إلى ذلك .

وفي قراءة متعمّقة لمسرحية " الفيل يا ملك الزمان " نجد أنفسنا أمام نصّ من نوع المسرح الحكواتي؛ لأنه يقدّم حكاية يتلقاها الجمهور، ويتفاعل معها، وهو أيضاً نصّ يحاول أن يعالج أو يحلل (علاقة المواطن بالسلطة، وموقف المواطن السلبي منها) .

وتكمن أهمية البحث في كونه يدرس اللغة باعتبارها نظاماً للتواصل يتضمن قدراً كبيراً من الانسجام، سمح للدراسة اللسانية بالاهتمام بالنموذج الذي رسمه جاكبسون (الباث – المتلقي – سنن الرسالة – مرجعيتها)؛ ذلك لأنه مكّنها من تجاوز التطبيق اللساني المحصور على جملة محددة من الخصائص التي تشتمل على الظاهرة اللغوية إلى القراءة اللسانية للنصوص ومظاهر التعبير الأخرى .

ويعتمد البحث على المنهج البنيوي التكويني في تحليل اللغة، والكلام، والخطاب، تحليلاً ترتيبياً يتناول المستوى الصوتي، الصرفي، النّحوي، والدّلالي، لينتقل إلى ما وراء اللسانيات من بنية سيميائية وتداولية تواصلية ترتبط بالإلقاء في صلته بأهم تقنيات العرض المسرحي لسانيّاً .

الكلمات المفتاحية : المسرحية ، الفعل ، المعنى ، الدلالي .

* **استاذ مساعد، قسم اللغة العربية ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة تشرين ، اللاذقية ، سورية .**

** **طالبة دكتوراه ، قسم اللغة العربية ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة تشرين ، اللاذقية ، سورية .**

مقدمة :

إنَّ معرفة السيميائية تدفع الباحث إلى أن ينظر إلى الظاهرة الأدبيّة، أو الاجتماعيّة نظرةً جديدةً تقوم على التّعمّق في التحليل، وعدم الاقتناع بما هو سطحي، ويبتعد عن الأحكام الجاهزة، ليبحث عن إثبات الفرضيّة من خلال النتيجة العلميّة التي يتوصل إليها.

فإذا كانت اللغة بالمفهوم السيمولوجي أضحت مجموعة من العلامات، والظاهرة اللغوية هي ظاهرة سيميائيّة، فإنها – أي اللغة – مادة خصبة لتحليل الخطاب وفق المنهج السيميائي، من خلال دراسة سيميائيّة التواصل، وبخاصة إذا تم ربط السيميائي بالاجتماعي، لأنَّ اللغة تقوم بأهم وظائفها الأساسية ألا وهي التواصل .

أهمية البحث وأهدافه:

تكمن أهمية البحث في كونه يدرس مفهوم التواصل اللغوي، إذ يمكن أن نجد مقاربات لتحليل مستويات الخطاب، الذي حلَّ محلّ (الخطبة أو الخطابة)في التراث القديم. فلقد عرفت سيميائيات التواصل تقدماً فعلياً في مجال تحليل الرسالة، وذلك بتحديد وظائفها الست. على الرغم من الإهمال الواضح لموضوع "الدلالة " الذي وجد حرصاً كبيراً لدى (رولان بارت) في إبرازها ضمن توجهات سيميائيّة الدلالة.

منهجية البحث :

يعتمد البحث على المنهج البنيوي التكويني في تحليل اللغة، والخطاب تحليلاً ترتيباً يتناول المستوى الصوتي، الصرفي، النحوي، والدلالي، لينتقل إلى ما وراء اللسانيات من بنية سيميائيّة وتواصليّة ترتبط بالإلقاء في صلته بأهم تقنيات العرض المسرحي لسانيّاً.

" الفيل يا ملك الزمان "

دراسة العلامة اللغويّة والسيمائيّة والإحالات الأسطوريّة والخطاب

إنّ وصف اللغة بأنّها نظامٌ للتواصل يتضمّن قدراً كبيراً من الانسجام، سمح للدراسة اللسانيّة بالاهتمام بالنموذج الذي رسمه (جاكبسون):(الباثّ – الرسالة – المتلقّي – سنن الرسالة – مرجعيّتها)؛ ذلك لأنّه مكّنها من تجاوز التطبيق اللسانيّ المحصور على جملة محدّدة من الخصائص التي تشتمل على الظاهرة اللغويّة، إلى القراءة اللسانيّة للنصوص ومظاهر التعبير الأخرى.

" إن علم الدلالة وهو يصنّف أنواعها إلى طبيعيّة وعقليّة ووضعيّة لمَ تفتْه الإشارة إلى مجالات الاتّصال سواء أكانت صوتيّة أم سيميائيّة "[1].

وانطلاقاً من نظرات السابقين، ومنهم أرسطو الذي قال: " إن ما يخرج بالصوت دالّ على الآثار التي في النفس، وما يكتب دالّ على ما يخرج بالصوت"[2]، والتمييز بين ثلاث علاقات؛ لغويّة بين الصوت والمعنى، وأنطولوجيّة (وجوديّة) بين الاسم والمسمّى، ومنطقيّة بين الفاعل والمسند، ثمّ ما قدّمه الرواقيّون من تمييز بين الدالّة العقليّة، والحسيّة، والتأكيد

[1]– فاخوري ، عادل : علم الدلالة عند العرب، دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة ط1 دار الطليعة، بيروت1985، ص29

[2]– بارت، رولان ، مبادئ في علم الدلالة، تر: محمد البكري، منشورات دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986، ص35

على علاقة الالتزام الذي يتحكّم بصلة الدالّ بمدلوله[3]، وما قسّمه العرب في الدلالة إلى: دلالة عقليّة، وهي أن يجد العقل بين الدالّ والمدلول علاقة ذاتيّة تنقله من أحدهما إلى الآخر، كدلالة العلّة على المعلول، ودلالة **طبيعيّة** وهي: أن يجد العقل بين الدالّ والمدلول علاقة طبيعيّة تنقله من أحدهما إلى الآخر، كدلالة الحمرة على الخجل، والدلالة الوضعيّة: وهي أن يكون بين الدالّ والمدلول علاقة الوضع كدلالة اللفظ على المعنى[4]، يمكن أن ننتقل إلى علم العلامات الذي تبلور في النصف الثاني من القرن العشرين، انطلاقاً من الثنائيّة السوسيرية (نسبة إلى دي سوسير) (الدالّ والمدلول)، وما أضافه اللغويّون في هذا المجال، وبخاصّة مدرسة (براغ) وجماعة (كوبنهاكن) والباريسيّون(رولان بارت)، وكذلك (جولياكرستيفا، وامبرتو إيكو) وغيرهم. فللعلامات اللغويّة أهميّة خاصّة لأنّها الأساس في كلّ عمليّات الإبلاغ والتواصل، فهي مصدر التلقي والقراءة والتأويل، مهما كان مجال اشتغالها، أو طبيعة الخطاب الذي تنجزه، فهي القناة الرئيسة التي تمرّ عبرها الدلالة إلى مختلف الفضاءات السيميائيّة اللغويّة، وغير اللغويّة.

والسيمياء كما يقرّر العلماء المعاصرون: علم يهتمّ بدراسة أنظمة العلامات، اللغات، أنظمة الإشارات، التعليمات، الخ.. وهذا يجعل اللغة جزءاً من السيمياء. بمعنى أنّه يجب دراسة كلّ ما يحيط باللغة ويتعلّق بها، في تداخل دلائليٍّ للوصول إلى المعاني المحتملة والدلالات الممكنة.

فكلّ تواصل لابدَّ من أن يتضمّن دلالة في مستوى ما، أو أن يسهم في إنتاجها بالاعتماد على أنساق متنوّعة، وخاصّة الأنساق التداوليّة (الثقافيّة والاجتماعيّة والإشاريّة والقيميّة) التي قسّمها (تشارلز مورس) ثلاثة أقسام:

1- " الخصائص التركيبيّة – النحو والصرف.

2- الخصائص (السيمنطيقية) (الدلاليّة) / طبيعة اللغة من حيث الدلالة والمعنى.

3- الخصائص البراجماطيقيّة (التداوليّة).

وذهب إلى القول: إنّ علم الدلالة(السيمانطيقيّة) هو علم دراسة اللغة من جميع نواحيها التكوينيّة".[5]

كما قدّم الدكتور أحمد مختار عمر في كتابه (علم الدلالة) تصوّراً لوظيفة هذا العلم من حيث:

أ- ملاحظة الجانب الصوتيّ الذي يؤثّر على المعنى، مثل وضع صوت مكان آخر، ومثل التنغيم والنبر.

ب- دراسة التركيب الصرفي للكلمة وبيان المعنى الذي تؤدّيه صيغتها(مثل حروف الزيادة وما تلحقه بالمعنى الأصلي من معان جديدة).

ج- مراعاة الجانب النحويّ أو الوظيفة النحويّة لكلّ كلمة داخل الجملة.

د- بيان المعاني المفردة للكلمات، وهو ما يعرف باسم المعنى المعجميّ.

هـ-دراسة التعبيرات التي لا يكشف معناها بمجرد تفسير كلّ كلمة من كلماتها لا يمكن ترجمتها حرفيّاً من لغة إلى لغة[6].

أمّا في دراسة النصّ المسرحي، فلا بدَّ من أن نفرّق بين (النصّ المقروء) و(العرض)؛ فالنصّ الأدبي يحتاج إلى جهد قرائي، وقراءة واعية بعلاقاتها كلّها، حتّى يتمكّن القارئ من تشكيل التصوّرات الممكنة، أمّا في العرض، فإنّ النواقص تكتمل من خلال (السينوغرافيا المسرحيّة)، كاللباس والموسيقا، وحركات الممثّل وإيماءاته، والديكور وغيرها، وهي

---

[3]- شريم ، جوزيف : التعين والتضمين في علم الدلالة، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 19/18 لسنة1982ص79

[4]- علم الدلالة عند العرب، ص29

[5]- موريس ، تشارلز : أسس علم العلامات، ترجمة جمال العميدي، مخطوط لم ينشر (منقولة من هامش في مقالة بعنوان (من علم الدلالة إلى علم العلامات) لـ سعيد عبد الهادي (من الانترنيت) .

[6]- أحمد ، مختار عمر : علم الدلالة ، عالم الكتاب ط5 1998، القاهرة، مصر، ص13-14/ بتصرف .

علامات مسرحيّة قد لا تكون محدودة أو مخصّصة، لكنّها ضروريّة جدّاً لتشكيل التصوّر الذي يريد (المُرسِل– الكاتب) إيصاله إلى (المتلقّي)، لذلك نجد في النصّ المكتوب عوضاً عن هذه العلامات من خلال ملاحظات الكاتب التي ينقلها المخرج ويجسّدها، إليها لمساته الخاصة في العرض.

إنّ العرض المسرحي يعيد صياغة (البنية السيميائيّة – المعنويّة) للنصّ من خلال ملاحظات المؤلّف الذي يحدّد أعمار الشخصيّات، وصفاتهم، والأماكن التي يعيشون فيها، أو التعليق على سلوكهم وأنماطهم، هذه الملاحظات تصبح واضحة في العرض، فيختلف تأويلها بين القراءة والفرجة، لذلك لابدَّ من الوقوف على ثنائية(النصّ/ العرض) في تحليلنا لأيّ نصّ أو خطاب مسرحي.

– من هذا المنطلق نبدأ تحليل (نصّ) (مسرحيّة الفيل يا ملك الزمان)، فنحن أمام نصّ من نوع المسرح الحكائيّ؛ لأنّه يقدّم حكايةً يتلقّاها الجمهورُ، ويتفاعلُ معها، وهو أيضاً نصّ يحاول أن يعالج أو يحلّل (علاقة المواطن بالسلطة، وموقف المواطن السلبيّ منها) ولابدّ من الاهتمام بالمسائل الآتية:

– التناوب بين السرد والحوار، والإشارات الإخراجيّة التي يشير إليها المؤلّف، ودورها في بناء المسرحيّة.

– الشخصيّة المسرحيّة:(بناؤها – خطابها – رمزيّتها: (بين العقل والعاطفة، بين البراءة والخيانة، بين السذاجة والخبث، المغامرة... الخ).

– العلاقات بين الشخصّيات: السلطة والشعب – البطل والمجموعة.

– الحوار المسرحي:

- أصنافه: (منفرد، ثنائي، جماعي).
- بناؤه: مواضيعه، أطرافه، موجهاته.
- تنظيمه: توزيع الأدوار، تنظيم المواقف.
- لغته: بنية الجملة، الحقول الدلاليّة.
- أساليبه: التنغيم – النبر – التقرير.. الخ.

– اللجوء إلى التراث، واستلهامه لعلّه يغيّر العالم. ومن ثمّ نستفيد من كلٍّ هذا في تحليل الخطاب المسرحي تحليلاً سيميائيّاً، يوضّح الدلالات أو التصوّرات الممكنة، التي يمكنُ أن يُفضي إليها الخطاب المسرحي، فلا نقف عندَ حدودها اللسانيّة اللغويّة فحسب، بل نغوصُ في دلالاتها للوصولِ إلى ذلك.

فإذا بدأنا بتحليل العنوان: الفيل يا ملك الزمان، نجد أنّه يحيلنا على التراث، مثل (ألف ليلة وليلة) وغيرها من القصص الأسطوريّة التي تروي عن الملوك، وعلاقاتهم بالرعية (ملك الزمان) فمن يملك الزمان ؟

تلك القصص التي كانت ترويها الجدّات أو يرويها (الحكواتي) عن الممالك القديمة، وكيفية حياة أبنائها.

وفي الجملة عبارتان: الفيل لغويّاً هو دالّ: يرمز إلى الضخامة والقسوة والقوّة، والنهم... الخ.

ولكن الدالّ وإن كان التلفّظ فيه مفرداً، يقترن بفعل إنشائي مضمر (انظر – تابع – ضع حداً.. احبس.. الجم.....الخ)،

و(يا ملك الزمان): تأتي العلاقة الإضافيّة مع النداء، لتمثّل القدرة والسيطرة والقرار وكلّ ما يمثّل السيادة المطلقة. وفي العبارتين (لفظاً) تنغيم، لأنّ التلفّظ يحتاج إلى نطقهما بما يؤدّي المعنى الدالّ على الاسترحام، والخضوع والخوف والخشوع.. الخ، هذا على المستوى القرائي، أمّا على المستوى البصري في العرض، فإنّهما علامتان سيميائيّتان، تتداخلان بما ترسمانه من تصوّرات دلاليّة، ففي السياق ترتبط العلامة (الفيل) بالعلامة (الملك)، والفيل هنا: رمز لكلّ

ما يحيط بالملك من عناصر الحماية والإرهاب، وغير ذلك؛ فالمعنى الموجود في العلامة يؤدّي إلى إنتاج سلسلة من العلامات، ولذلك انتقى الكاتب هذه العلامة دون غيرها، لأنّها تمثّل إضافة إلى ذلك عدم الإدراك والتصرّف بلا وعي أو تفكير.. الخ.

وارتباطه بالعلامة الثانية (ملك) التي تشير إلى السلطة بكلّ ما يمكن أن تبعثه في الذهن من تصوّرات، لابدَّ من أن تكون سلبيّة، من خلال هذا الاتّصال بين العلامتين..

وبناءً على هذا العنوان الذي يبعث دلالاته السيميائيّة في الذهن، ويرسم تصوّراته، ينطلق الخطاب المسرحي، أو النصّ المسرحي، بدءاً من ملاحظات الكاتب التي ستتحوّل إلى علامات مسرحيّة (إخراجية) تكوّن الفضاء المسرحي المموّه للفضاء الإحالي الواقعي من خلال المسارات التأويليّة.

فإذا كان الخطاب يتكوّن من (اللغة – الكلام)، فاللغة ذات طابع جماعي مستقلّ عن الفرد، أمّا الكلام فهو الجانب الفردي، وهو استخدام للغة، من خلال الذات المتكلّمة التي تعبّر من خلال التنغيم أو النبر (في أثناء التلفّظ) عن المحتوى الدلالي للّغة، لذلك نلاحظ اختلاف الكلام في السياقات من خلال الذوات المتكلّمة، فلا بدَّ من أن يكون تلاؤميّاً يرتبط بالشخصيّة على المستوى الدلاليّ الّذي يهتم بالأطر المرجعيّة، كالإيحاء الاجتماعي، والسياق الثقافي، والإيماءات وغيرها.

أمّا في المجال السيميائي فالدالّ والمدلول لا ينفصمان؛ فالدالّ اللفظي يمثّل أساساً للتصوّر الناتج عنه، ولا يمكن للخطاب المسرحي أن يظهر بأبعاده المختلفة إلا من خلال العرض المسرحي، الذي يرتكز أصلاً على قراءة النصّ، ورسم التصوّرات، ومستلزمات التلفّظ الملائم للشخصيّة.

إنّ الفضاء المسرحي هو أوّل عنصر يواجه المتلقّي، فهو الذي يؤسّس للعلاقة بين العرض والمتلقّي، والفضاء الفارغ يشكلّ رؤية المؤلّف والمخرج على حدٍّ سواء، ويصوغ إشكاليّات أنطولوجيّة (وجوديّة)، فيتحوّل العرض إلى علامات سيميائيّة تحتاج إلى تأويل أو تفكيك، يقابله الفضاء الإحالي الذي يقصده (الكاتب والمخرج) من خلال الفضاء المسرحي من خلال التمويه.

يبدأ الكاتبُ مسرحيّته: (الفيل.. يا ملك الزمان) بـ – القرار، وملاحظات الكاتب في البداية تشكّلُ عتباتٍ للنصّ على المستوى اللغوي. " المسرح فارغ. زقاق تحصره في الخلف بيوت بائسة يتراكم عليها القدم والأوساخ، جلبة بعيدة وراء المسرح، ولولوة. امرأة تصرخ. أقدام تتراكض. يستمر هذا الجو الثقيل فترة. يعبر الزقاق رجل مسرع الخطى متجهّم الوجه"[7]يمكنُ الاستفادةُ من هذه العتبات في تحليلنا لما توحيه من تصوّراتٍ ممكنة، تجعلُها تتحوّل إلى علاماتٍ سيميائيّة، فنجد في هذا السياق: المسرح فارغ: علامتان تمثّلان الرؤية، وإذا تحوّلت العلامة اللغويّة إلى علامة مسرحيّة، يمكن أن تحيلنا على دلالة سيميائيّة تتمثّل في بنية المجتمع في ظلّ نظام (الملك)، البيوت قديمة وسخة، الولولة = المعاناة والألم. يضاف إليها ملاحظة أخرى في هامش الصفحة: " باستثناء واحد فقط، سنميّز كلّ الذين يدخلون إلى المسرح بالأرقام."[8] وفيها أيضاً إشارة ودلالة سيميائيّة واضحة تتمثّل في التهميش وتقليل الشأن، وعدم الفاعليّة، والاستلاب، وكلّ هذه الدلالات المحتملة من خلال العبارة كسياق، والتركيز دلاليّاً على (الواحد)، فلذلك تمّ التقديم نحويّاً " باستثناء واحد سنميّز " وهذا التقديم له دلالته من أجل إبراز أهميّة (الواحد) بين مجموعة الأرقام، فهو

[7] – ونوس ، سعد الله : الأعمال الكاملة ، دار الآداب ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 2004م ، ص552.

[9] – الأعمال الكاملة: ص552 .

سيشار إليه باسم (زكريّا)، وكذلك التركيب الصرفي (سنميّز كلّ..) فالسين تدلّ على الاستقبال: ويعني ذلك أنّ (تميّز الواحد) سيستمرّ خلال الأحداث، فهو (شخصيّة مختلفة)، ولذا سيحمل دلالات هذه الشخصيّة من خلال (الكلام / اللغة)، حيث سيكون تلاؤميّاً مع ما تدلّ عليه هذه الشخصيّة، التي تصبح علامةً فارقة، وهي علامة سيميائيّة لأنّها تدلّ على من (يفكّر – يحاول – يعترض – يخالف.. الخ).

ويبدأ الحوار المسرحي بين الشخصيّات المشار إليها بالأرقام:

(الرجل: لا حول ولا قوّة إلا بالله العلي العظيم.. (تكرار).

تليه ملاحظات المؤلِّف حول ما يجري: ولولة.. نساء – أصوات.. عبارات تنتشر من أفواه الناس أوقات المصائب.. يتميّز عويل امرأة .. يبدأ كلّ شيء بالخفوت متحوّلاً إلى همهمة بعيدة .. يظهر رجل آخر يأتي من الجهة التي كانت تتناهى منها الضجّة.. وجهه مغموم وخطاه ثقيلة).[9]

وهنا لابد من الربط مع الملاحظة الأولى:" يستمر هذا الجو الثقيل "

" وجهه مغموم وخطاه ثقيلة " في هذا السياق نجد بلاغة القول (الجو الثقيل / خطاه ثقيلة)، وهذه تحتاج إلى قراءة جماليّة من خلال الأثر الفنّي للغة بكنائيّاتها، فإذا تحوّلت العلامات اللغويّة إلى علامات مسرحيّة، تصبح العلامات المسرحيّة الإشاريّة دالّة على الزمن الثقيل، وإيماءات الممثّل (الرجل) دالّة على المعنى.

فالعلامات السينوغرافيّة (الإخراجيّة) تصبح علامة سيميائيّة، وكذلك مكوّنات الشخصيّة تكون علامة سيميائيّة.

وفي قراءة النصّ تنوب علامات الترقيم عن العلامات التي يرصدها المتلقّي في العرض، حيث يمكن أن تكون طريقة النطق، وإيحاءات الوجه، وصورة الممثّل ككلّ ذات بعد سيميائيّ واضح يرسم صورةً لهذا الأثر، ويوحي بتلك الدلالات المستنتجة من العلامات اللغويّة، وهنا تتحوّل العلامة اللغويّة إلى علامة سيميائيّة مباشرة. وإذا كان الخطاب هو مجموعةً من النصوص ذات وحدة موضوعيّة، ولكلّ خطاب بؤرة مركزيّة أو فكرة محوريّة، فإنّ الفكرة المحوريّة في النصّ تبدأ من (حادثة قتل الفيل طفلاً بطريقة تثير الغضب لدى الناس)،وتبدأ النصوص أو السياقات تدور حول هذه الفكرة المحوريّة، وتتشابك السياقات لتصل إلى الهدف المراد إيصاله إلى المتلقّي.

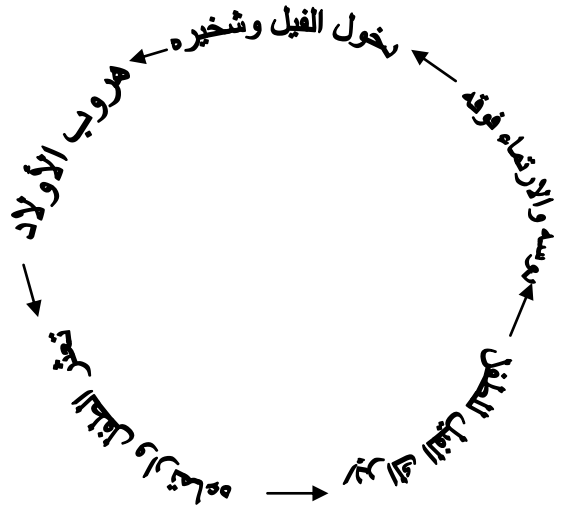
وتدور السياقات أو مجموعة النصوص أو الخطابات الفرعيّة، حول الحادثة ليتمّ تصويرها من خلال التقابل بين (ضخامة الفيل) من جهة، و(ضعف الطفل) من جهة أخرى.

والفيل هو فيل الملك، والطفل هو ابن (محمد الفهد) أحد سكّان المملكة " هرب الأولاد إلا أنّ ابن محمد الفهد تعثّر وارتمى. ولشدّة رعبه لم يستطع النهوض من عثرته، فأدركه الفيل، وداس فوقه.[10]

في هذا السياق نجد التركيب النحوي قائماً على التقرير والاستثناء، وفي الجانب الصرفي نجد " تعثّر–ارتمى– شدّة– رعب–عثرة– أدرك– داس" فالفونيمات تميل إلى التكرار (الراء)، وإلى التشديد؛ لتكون الدوالّ قادرة على الإيحاء بالصورة، فالمتلقّي يبدأ برسم الصورة الذهنيّة من خلالها، ويمكن إعطاء خطاطة مُتخيَّلة للمشهد:

[9]– الأعمال الكاملة: ص555 (بتصرف)

[10]– الأعمال الكاملة: ص557



فالبؤرة المركزيّة في هذا السياق هي (دخول الفيل)، أي الرمز الأوّل لعناصر السلطة، وما تعنيه لدى العامّة، يليها رمز الاستلاب: الخوف والهروب، وسقوط الطفل.

فالمتلقّي يرسم الصورة الأولى عن علاقة المواطن بالسلطة، فهي علاقة تقوم على القمع والقوة والسيطرة من جهة والضعف والخوف والاستلاب من جهة أخرى.

وبعد هذه الصورة " تدخل امرأتان ومعهما طفلة صغيرة تمسكها أمها من يدها " [11]

تعبّر المرأتان عن الحسرة، ويبدأ التذمّر:

الرجل 5، والمرأة 2: (بصوت واحد تقريباً) آه.. هذا الفيل !

" الطفلة: أمي...، ولماذا داسه الفيل ؟

المرأة: من يعرف يا ابنتي: نصيبه[12]

ثمّ بعد تصوير مشهد الأمّ وهي تلمّ طفلها، يأتي صوت الطفلة:

الطفلة: ألن يعاقبوه ؟

المرأة: يعاقبون مَن ؟!

الطفلة: الفيل

(الجميع يهزّون رؤوسهم)

الرجلان 4 و5: (بيأس) يعاقبونه !

الطفلة: ترمز إلى البراءة، والنقاء، وعدم الخوف، يقابلها:

(المرأة، والرجلان 4و5): وهم رمز للخوف والاستلاب والضعف.

هذا التقابل اللفظي يسهم في رسم التقابل السيميائيّ العلاماتيّ من خلال الصورة التي تتكوّن في ذهن المتلقي.. حتّى يقول الرجل[13]:

[11]– الأعمال الكاملة: ص557

[12]– الأعمال الكاملة: ص557

الرجل 3: هذا فيل الملك يا امرأة.[14]

– التنغيم وهو " قراءة الجمل الخبريّة والإنشائيّة، وفق ما تؤدّيه من معاني الاستفهام أو التعجّب أو التقرير..الخ). ففي السياق السابق يجب أن يكون التنغيم في حالة التلفّظ (الكلام) واضحاً، وفي حالة القراءة تكون علامات الاستفهام دالّة على ذلك.

فالخطاب الجزئي هنا يعبّر عن الحالة العامّة، والاهتمام بمراسم الجنازة وطهارة الجسد، وألوان الأذى التي يذوقها الناس من (الفيل)، و(حبّ الملك للفيل)، و(محبّة الناس لأولادهم)، و(المصائب التي تعشعش كالفئران)[15]، فهناك علامات دالّة بامتياز: النعش – ولولة – الملك – الفيل – الأولاد – المصائب.

وهي علامات لغويّة (دوالّ) يمكن أن تكون مدلولاتها: الموت – الحزن– القسوة – البطش– الخوف – الاستلاب.

وهذه العلامات تستدعي الصور الرامزة لها في الذهن، فتتحوّل إلى علامات سيميائيّة تتشكلّ في العرض المسرحي من خلال طريقة النطق التي يجب أن تتناوب بين (التنغيم) و (النبر).

وبعد ذلك تأتي فكرةٌ محوريّة جديدة وهي (دخول زكريّا)، ولابدّ من التركيز على ملاحظات المؤلّف:

" يدخل زكريّا – شابٌ نحيل ، عصبي الوجه، عيناه محتقنتان بالغضب – ومعه رجال آخرون".[16]

في البداية تستدعي هذه الملاحظة ملاحظةً سابقة وردت في هامش الصفحة الأولى من المسرحيّة: " باستثناء واحد فقط، سنميّز كلّ الذين يدخلون إلى المسرح بالأرقام" [17].

وقد وضّحت الدراسة أنّ هذه الملاحظة، وتقديم الجار والمجرور (باستثناء واحد) يعطي أهميّة للشخص المقصود.

فالكاتب لم يعطِ وصفاً للرجال والنساء، ولم يحدّد ملامح تلك الشخصيّات، إلاّ أنّه ركّز على تحديد ملامح (زكريّا): (نحيل– عصبي– غاضب) يبدأ (زكريّا) بتحديد لحظة التعبير عن الغضب لوضع حدٍّ لما هم فيه من فقر وعذاب.

إنّ (زكريّا) بوصفِه علامةً مسرحيّة (سيميائيّة) تدلّ على أنّ من يفكّر بالشأن العام تكون له ملامح مختلفة (الثقة بالنفس: الصوت عنيف وساخط)، (الاهتمام والمتابعة: نحيل – عصبي الوجه)، (الرغبة بالثورة على الواقع: عيناه محتقنتان بالغضب).

وما إن يبدأ بتعداد المظالم حتّى يثير الناس ليعبّروا عن دواخلهم ومعاناتهم: (مظالم – أعمال سخرة – أوبئة– مجاعات – ضرائب).

"زكريّا: وفوق الحمل يجيئنا هذا الفيل.." [18]

وكلّما ذكر أحد الناس شيئاً من المظالم، يزيد (زكريّا) من تذكيره بما قام به (الفيل): (الشر – تخريب الأرزاق – الفتك بالناس – هدم البيوت)وكلّها تثير التوجّع.

في هذه السياقات تبدأ اللغة بالانتقال إلى الحالة التلاؤميّة من خلال تبدلّها في الأنساق:

– زكريّا: يعبّر عن الغضب المباشر العلني الصريح.

---

[13]– الأعمال الكاملة: ص559(بتصرف)

[14]– الأعمال الكاملة: ص558

[15]– الأعمال الكاملة: ص558. (ورد الفعل (تعشعش) في النصّ المسرحي، وقد حرصت على نقله كما ورد، والصواب: (تعشّش).

[16]– الأعمال الكاملة: ص560

[17]– الأعمال الكاملة: ص555

[18]– الأعمال الكاملة: ص560

-- الجموع: تعبّر عن الألم والحزن والغضب الخفي الكامن.

كما أنّ هناك علامات إشاريّة: (يا لطيف – لوعة – أفّ.. شرّ – أذى). فهي تدلّ على ما أصاب الناس من العلاقة مع السلطة.. ومن خلال سيميائيّة اللغة تحيلنا هذه العلامات على دلالات ضمنيّة: (الألم والحزن – وصول الناس إلى لحظة الانفجار – الغضب الذي يحتقن..) الخ.

وهذه الدلالات تتشكلّ في ذهن المتلقي: (قراءةً: من خلال الصورة الفنيّة التي تنقله من عوالم تخييليّة مجرّدة (الألفاظ) إلى عوالم واقعيّة حقيقيّة، و(عرضاً: من خلال نطق الأصوات نبراً وتنغيماً بما يوحي بالدلالة الكامنة، وأثرها في المتلقّي).

وبعد أن يحاول الناس التصبّر، وانتظار الفرج، وكلّ هذا نجده في الجمل المنسوبة إلى الرجال والمرأتين، يأتي صوت (زكريّا) ليقول: "أنا أقول لكم ماذا بيدكم.. نذهب جميعاً، ونشكو أمرنا للملك.

نشرح له ما يحل بنا، ونرجوه أن يردّ أذى فيله عنّا " [19]

تأتي الأصوات بين (استنكار وخوف) و(إقدام وشجاعة)، وكلّ يتخيّل موقف (الملك).

ثمّ يبدأ (الرجال) بتصوير طبيعة العلاقة بين (الملك) و(الفيل)، وعواقب (الشكوى).

في هذا المقطع يحاول (زكريّا) (البطل الفردي) أن يجسّ نبض الناس حول ما يمكن القيام به، وهو لا يطلب منهم الثورة وتغيير (الملك) بل الرجاء لتخفيف المظالم)، ومع ذلك يجد الناس في حالة من الخوف رغم ما يحيق بهم من مصائب، ثمّ يذكرهم بأنّ ما أصاب (ابن المرأة) قد (يصيب أولادهم، وقد تخرب أرزاقهم، ويحثهم من خلال ذلك على رفض الخوف؛ حتّى يتوصلوا إلى قناعة بضرورة المحاولة، مع تلميح بأن البعض يمكن أن يقف على الحياد.

" الطفلة: هل أنادي أبي كي يذهب معهم ؟

" المرأة: (مؤنّبة بصوت خفيض) هس.. لا يستطيع أبوك أن يترك عمله "[20].

– تظلّ العلامات اللغويّة في بؤرتين متقابلتين:(الخوف)/(الرفض)، ويظلّ الخطاب ينتقل في علاقاته الاستبداليّة بين هاتين البؤرتين، فتأتي الكلمات في سياقها التلاؤمي ملائمةً لكلّ من الحالتين. الخوف: (لا أمان.. الملك يحب فيله.. يطعمه بيده.. رغبته إرادة، وما يفعله قانون، لم نعبُر في حياتنا أسوار القصر.. سيطردوننا.. سيغضب الملك.. الخ).

الرفض: (حياتنا لا تطاق ولا تحتمَل.. التهديد كالسيف فوق رؤوسنا.. الضحايا تتزايد. الأطفالُ يداسون.

الأرزاق تُسبى.. لا أبالي.. ينبغي أن نفكر بذلك).

وفي الحالتين تبرز العلاقة الاستبداليّة في الخطاب، بين(الرجال والمرأتين) (الخوف)،و(زكريّا) (الرفض)

وهنا لابدّ من الإشارة إلى أنّ اللغة تؤدّي وظيفتها من خلال التركيز على الدلالة الافتراضيّة (الموت – الانتهاء) التي تعبّر عنها الدوالّ الدالّة على الخوف، والدلالة الافتراضيّة (الحريّة والانتهاء من الظلم) من خلال الدوالّ الدالّة على الرفض.

وممّا لاشكّ فيه أنّه في تحوّل النصّ إلى عرض، سيكون للعلامات (الإخراجيّة) – التي يشيرُ إليها الكاتبُ في عتبات النصّ – دورٌ مهمٌّ في جعل العلامات اللغويّة علاماتٍ سيميائيّة تتشابك مع العلامات غير الصوتيّة (الأضواء – الظلام – تمايز الأصوات – العصبية – لباس الممثّلين. الخ).

---

[19]– الأعمال الكاملة: ص593

[20]– الأعمال الكاملة: ص567

-إضاءة على المشهد من خلال ملاحظات الكاتب:

(يضاء المسرح. باحة عامّة. الناس يتجمّعون، يقف زكريّا أمامهم. ضوضاء وغمغمات متداخلة غير واضحة). زكريّا: (مهدئاً الضجيج، ومحاولاً السيطرة على الجمع) كما قلت لكم مراراً. المهم هو النظام. أن نكون كلمة واحدة وصوتاً واحداً، كلّما اتّحدت أصواتنا ازداد تأثيرها، واشتدّ وقعها. ندخل هكذا (يمثّل ما يقول). ننحني أمام الملك بكلّ احترام وأدب. ثم أصرخ بملء فمي.. الفيل يا ملك الزمان ". [21]

وللتعليق على هذا المقطع يمكن استنتاج مجموعة من الملاحظات المتضافرة: فتجمّع الناس أمام (زكريّا) يدلّ على أنّ تنظيم الجماهير وتوحيدها يكون الخطوة الأولى، ثمّ محاولة (زكريّا) التذكير بضرورة (النظام)، فتأتي كلمة (مراراً) كعلامة لغويّة تحمل أكثر من مدلول: التكرار والكثرة، ومن خلالهما (الألم واليأس)، فمن الفونيمات (م ر ر)، يمكنُ أن نستنتج معنى (المرارة – القهر – الهروب – الخداع... الخ) وهذا ما توحي به هذه الحروف مُجتمعةً، وحين تتحوّل هذه الفونيمات إلى علامة سيميائيّة (في العرض) من خلال التلفّظ، والتركيز على الذات المتلفّظة، يمكنُ للمتلقّي أن يكوّن تلك الصورة من خلال استدعاء الأشياء التي يمثّلها الرمز اللغوي، ومن خلال (المرجعيّة اللغويّة) المشتركة بين (الباثّ والمستقبل) .

ثمّ تأتي علامات أخرى: (اتّحدنا – ازداد واشتدّ) (ننحني باحترام – أصرخ بملء فمي..)، فعلى الصعيد النحوي نجد أسلوب الشرط (كلّما)، وهي أيضاً تدلّ على تكرار يمتدّ زمنياً، وكأنّ فيه استدعاءً لتاريخ الصراع الإنساني، (فاتّحاد الناس يزيد قوتها) ، (ازداد).

فحتّى يكون للجماهير (قوّة واشتداد) لابدّ أن يتحقّق الشرط الأول وهو(اتّحادها)، وصرفيّاً تأتي (الفونيمات) متآلفة ومتقاربة في مخارجها(ت – د – ص- ز- ث- ش- ق- ع- ه- ا)، وهي تتناوب بين المهموسة والمجهورة (المهموسة: التاء – السين – القاف – الصاد والهاء – الشين) و(المجهورة: العين – الزاي).ولكن حتّى الأصوات المهموسة يأتي بعضها انفجاريّاً مثل (القاف – التاء – الدال)، فهذه (الفونيمات) تمثّل القوّة التي تنبثق شيئاً فشيئاً من السكون والهدوء، وكذلك من الناحية الصرفيّة نجد الألفاظ الدالّة على المبالغة من خلال حروف الزيادة (اتحد- اشتد- تأثير).

ثمّ تأتي الجملة التالية: (ننحني أمام الملك بكلّ احترام وأدب). يحافظ (زكريّا) على مسافة أمان في علاقته مع السلطة، فهو (يؤكّد وجودها وقوّتها وتأثيرها من خلال الاحترام، ثمّ يقول (ثمّ أصرخ بملء فمي.. الفيل يا ملك الزمان): فالصراخ الذي يلي الاحترام يعني أيضاً أنّ الجماهير موجودة، وقادرة، وإذا تمّ الاعتراف المُتبادَل بين (السلطة) و(الجماهير)، فتخلّصت (الجماهير) من (أدوات القمع والبطش: الفيل) يمكن إقامة علاقة متناغمة إيجابيّاً. وهذا الاستنتاج نلمسُه من خلال تحوّل العلامة اللغويّة إلى علامةٍ سيميائيّة؛ حيثُ يجسّد (الاحترام) اعترافاً بوجود السلطة، ويمثّل الصراخ احتجاجاً على ممارسات هذه السلطة، فالمتلقّي يمكنُ أن يرسم هذه الصورةَ ذهنيّاً، والتقابل بين (ننحني) و(أصرخ) يثير هذه الدلالة أو الإيماءة التي تحيلنا عليها العبارة.. وهنا لابدّ من الإشارة والتذكير بعلاقات الخطاب (أفقياً: التلاؤميّة مع الشخصيّة الناطقة)، و(عموديّاً: الاستبداليّة في الانتقال من نسق إلى آخر، ومن شخصيّة إلى أخرى)، فالخطاب هنا حقّق هاتين العلاقتين في مستوياته عندما يُسند الكلام إلى (زكريّا) أوإلى (الجماعة)، والنسق الآتي يؤكد هذه النتيجة:

[21]- **الأعمال الكاملة: ص568**

" الجماعة: (أصواتهم مفكّكة لم تتّحد بعد. بعضهم يبدأ متأخّراً، بعضهم يخطئ في العبارة، وبعضهم يقول عبارات أخرى، يتّضح التفكّك ويزداد فقرة بعد الأخرى) = (ملاحظات الكاتب)

– قتل ابن محمد الفهد. داسه في الطريق، فصار لحماً معجوناً بالطين.

– زكريّا: الفيل. يا ملك الزمان

– الجماعة: قبل أيام كاد أن يقتل " أبو محمد حسان:

– زكريّا: الفيل يا ملك الزمان.

– الجماعة: خرب الأرزاق. [22]

– يستمرّ الخطاب في هذه الأنساق، وهو خير دليل على الاستنتاج السابق من حيث (التلاؤميّة والاستبداليّة)، وهنا تبدو الدلالة الممكنة، أو التأويل من خلال التركيز على الذات المتلفّظة:

– فـ (زكريّا): يريد التركيز على القضيّة الأساسيّة، وهي الخلاص من (الفيل) لأنّ (الأحداث الماضية) تمّت ومضت، وهو يستشرف المستقبل، ويريده أكثر أماناً .

أمّا (الجماعة): فما تزال غارقة في الماضي تندب حظّها، وتجترّ بؤسها، فهي لا تستطيع تحقيق الحاضر، ولا صنع المستقبل، فالماضي مضى، ولا بدّ من قطع العلاقة معه لبناء الحاضر والمستقبل، من خلال استخلاص العبر من الماضي.

ومن خلال استمرار الخطاب بالطريقة نفسها، يبدو البطل الفردي (زكريّا) عاجزاً، يؤكّد ضرورة اتّحاد الأصوات والتركيز على القضيّة، إلا أنّ الجماعة تعبّر عن فقرها، وأوجاعها، وكأنّ حالة (التدريب) دفعتهم إلى البوح بذلك المخزون الخفيّ الكامن.

والعلامات اللغويّة تتحوّل إلى علاماتٍ سيميائيّة؛ بما توحيه من تصوّراتٍ ذهنيّة وبصريّة يشكّلُها الخطاب في علاقة (الباثّ – المتلقّي)، فتبدو العلامات كلُّها (لغويةً وسيمائية) تفضي إلى مدلولٍ مشترك، وترسم صورة التقابل بين (الوعي: زكريّا). (العفويّة: الجماعة)، فتترسّخ هذه الصورة في ذهن المتلقّي الذي يبحث عن المدلولات المتشابكة من خلال (الدوالّ)، وعن الصور الإيحائيّة المعقّدة، من خلال خصائص الشخصيّة المتلفّظة (في حالة العرض)، حيث تتحوّل الدوال إلى علامات سيميائيّة.

– أمام قصر الملك: (نبدأ بملاحظات الكاتب):

– " كلّ الناس يجتمعون أمام أبواب القصر الذي يشغل الجزء الأكبر من المسرح. إنّهم ينتظرون ويلغطون " [23]نجد في هذه الملاحظة العلامات الآتية:

– كلّ الناس ⟵ تتحوّل العلامة اللغويّة إلى علامةٍ سيميائيّة من خلال الصورة المتشكّلة، والتي تعني: (اتّحاد الناس للمرّة الأولى).

– أبواب القصر ⟵ للقصر أكثر من باب، بل إنّ صيغة الجمع توحي بأهميّة الأبواب. وفي تحوّل العلامات اللغويّة تعني (الخوف– الهيبة– الاحتراس– ...الخ)، وهي تصوّرات تصبح علاماتٍ سيميائيّة تتشكّل لدى المتلقّي.

---

[22]– **الأعمال الكاملة: ص568.**

[23]– **الأعمال الكاملة: ص572**

– (يشغل الجزء الأكبر من المسرح): إذا كانت هذه العلامة تتجسّد في العرض من خلال (إعداد خشبة العرض)، وهي علامة غير لغويّة، فإنّها في النصّ علامة لغويّة تتحوّل إلى صورة سيميائيّة من خلال المعنى الكلّي للجملة، وهي تدلّ على أنّ السلطة تستأثر بالأرض (أكثرِها).

تبدأ الأصوات غير منتظمة، ويحاول (زكريّا) تأكيد ضرورة أن يكونوا صوتاً واحداً، حتّى يأتي الحارس ليخبرهم (باحتقار) بأنّ الملك أذِن لهم بالدخول، وينبّه الحارس (الجماعة) إلى ضرورة النظافة واحترام القصر، حتّى يصلوا إلى عرش الملك.

– أمام الملك: (ملاحظات الكاتب):

– " يتقدّم الحارس ووراءه الناس، يتلامح على وجوههم الخشوع والخوف والارتباك، وكلّما تقدّموا داخل القصر ستزداد هذه الأمارات وضوحاً وقوّة. تنتشر بينهم همسات مبحوحة ومندهشة "[24] إنّ اختيار الكاتب للعلامات اللغويّة (الخشوع والخوف والارتباك)، وكذلك (همساتٌ مبحوحة ومندهشة) تعني أنّ الكاتبَ لديه تصوّرٌ مسبق عن علاقة المواطن بالسلطة، وهو يتمثّل سيميائيّاً هذه العلاقة.

فالمواطن بعيد عن السلطة، يرسم لها في خياله صورة (ما)، وتلك الصورة تأخذ أبعاداً من الوعي الفطري بماهيّة السلطة، ولكن حين يقترب من الصورة الواقعيّة تصبح العلامات الموجودة: (قصر – حراس – مهابة – حيطان لامعة... الخ) رسالةً غير مباشرة، وغير لفظيّة يبحث المتلقّي (الجماعة) عن تفكيك لرموزها، فيأتي التأثير واضحاً من خلال (الأمارات)،(العلامات) التي ترتسِم على الوجوه، والانطباع النفسي الذي تتركه تلك (الرسالة) في نفسه، وهذه (الأمارات) هي (الخوف – الخشوع – الارتباك) فللسلطة مهابتها التي تدفع لهذه (الأمارات)، والتعبير عنها لا يمكن أن يكون (مجهوراً) بل هو مبحوح يعبّر عن الدهشة.

وحين تتجسّد هذه (الأمارات) على خشبة العرض تثير في (المتلقّي) (المتفرّج) صوراً (ذهنيّة) ناتجة عن الصور (البصريّة)؛ لأنّ هذه العلامات اللغويّة في النصّ ستتجسّد سيميائيّاً في العرض، وتفتح باب التأويل على مصراعيه من خلال الدلالة الافتراضيّة الحدسيّة المنبثقة من (التركيز على تلك العلامات).

وفي خضمّ هذا الارتباك الجمعي يأتي (صوت الطفلة): أين يختبئ الملك ؟

– هس..."[25]

فالطفلة: علامة توحي بالبراءة، والحريّة، لكنّ المنظومة السيسيولوجيّة (الاجتماعيّة) تحاول الإمساك بهذا (الكائن)، ووضعه في أطر الجماعة المصنوعة من الخوف والرهبة.

إذاً فالإنسان وجوديّاً ينطلق من شرط (الحريّة)، ولكنّ (التحوّل والانغلاق والموت الخفي والتغييب) كلّها تأتي من الشرط الاجتماعي الذي يؤثّر في (الفرد) و(يدجّنه)، فالجماعة تلعب دوراً متواطئاً مع (السلطة) في تكريس الواقع.

فالسؤال: (أين يختبئ الملك ؟) يوحي بدلالاته (الملك محاط بقصر كبير– له أبواب– على الأبواب حراس– وجوههم صلبة " من الصوان والفولاذ"[26] ، فلا بدّ أنّه خائف من (الجماعة).

---

[24]– **الأعمال الكاملة: ص574**

[25]– **الأعمال الكاملة: ص575.**

[26]– **الأعمال الكاملة: ص575**

وهنا تأتي الكناية (صوان وفولاذ) لتفتح الباب الدلالي بما توحيه العلامتان اللغويّتان مع أداة (العطف)، فالصوان: دالّ يدلّ على القساوة والصلابة، والنار التي تنتج من احتكاكه.. الخ، والفولاذ: دالّ يدلّ على الصلابة–القدرة على القطع – اللمعان – الوضوح.. الخ.

(واو العطف) التي تجمع بين المعطوف والمعطوف عليه في الحكم، تأتي لتجمع تلك الدلالات، فتزيد إحداها الأخرى تأثيراً.

فالعلامة اللغويّة لم تأتِ اعتباطيّة في السياق، لأنّ الكاتب اختارها بعناية، ولكنّ دلالتها تكون اعتباطيّةً، ومفتوحة بحسب قدرات المتلقّي (قراءةً وعرضاً) الذي ترتسم لديه الصور السمعيّة..

فقراءة الجملة (وجوههم من الصوان أو الفولاذ) لابدّ أن تترافق بتوتّر وتنغيم يجعل (التقريريّة) دالّة على المعنى أو الهدف. أمّا في العرض، فالتلفّظ يجب أن يكون منغّماً ليعبّر عن مشاعر الخوف والرفض والغضب... الخ.

وبعد أن تدخل (الجماعة) وأمامها (زكريّا) إلى القصر، تصاب (الجماعة) بحالة من الخوف والاضطراب والتشتّت:

– " تتجمد الملامح. يتحول الخوف صمتاً بارداً.. الخ:[27]

وهذه الملاحظات تأتي بعد أن تعبّر (الجماعة) عن دهشتها من (هيبة الملك) و(تألّقه) حتّى يجعل الآخرين (أشباحاً)[28]، فيأتي صوت (الملك):

– " الملك: ماذا تريد الرعيّة من ملكها ؟ [29]

لابدّ من أن تُقرَأ هذه الجملة في سياقها قراءة تنغيميّة، تجعل الاستفهام دالاً على (السخرية واللامبالاة – والاستهزاء والتقليل من الشأن.. الخ)، فتصبح (الجملة) دالاً لغويّاً من خلال التلفّظ بما يلائمها من دلالات متداخلة، أمّا في العرض فصورة (الملك) وطريقة التلفّظ تمدّان المتلقّي بالتأويل فالتركيز على ذات (الملك)، والتنغيم الكلامي يحقّقان ما يمكن أن نسمّيه (البؤرة الدلاليّة).

يتقدّم (زكريّا) ليقول العبارة المتفق عليها (الفيل يا ملك الزمان) أمام الملك:

– " زكريّا: (متجرئاً، صوته راجف): الفيل يا ملك الزمان ".

– الملك: ما خبر الفيل ؟

– صوت: (راعش من بين الجماعة) قد (ثمّ تختنق الصوت، ويتلفت صاحبه حوله بذعر).

– زكريّا: (يقوى صوته) الفيل يا ملك الزمان.

– الملك: (متأفّفاً) وماله الفيل ؟

– صوت الطفلة: (خفيضاً) قتل ابن... (تضع الأم يدها بهلع على فم الصغيرة وتجبرها على السكوت).

– الملك : ماذا أسمع ؟

– زكريّا: (محرجاً وغاضباً يعلو صوته أكثر) الفيل يا ملك الزمان.

– الملك : كاد صبري أن ينفد. تكلّم. ما خبر الفيل ؟.

(يتفرس زكريّا في الناس باحتقار ويأس. يتردّد لحظات ثم يتغيّر وجهه، ويتقدّم من الملك).

---

[27]– الأعمال الكاملة: ص576 (ملاحظات الكاتب)

[28]– الأعمال الكاملة: ص576 (بتصرف)

[29]– الأعمال الكاملة: ص576

– زكريّاً: (يمثّل ما يقوله بخفّة وبراعة) نحن نحبّ الفيل يا ملك الزمان.

– مثلكم نحبّه ونرعاه. تبهجنا نزهاته في المدينة، وتسرّنا رؤياه. تعوّدناه حتّى أصبحنا لا نتصوّر الحياة دونه. ولكن لاحظنا أنّ الفيل دائماً وحيد، لا ينال حظَّه من الهناءة والسرور. الوحدة موحشة يا ملك الزمان. لذلك فكّرنا أن نأتي نحن الرعيّة، فنطالب بتزويج الفيل كي تخفَّ وحدته، وينجب لنا عشرات الأفيال، مئات الأفيال، آلاف الأفيال، كي تمتلئ المدينة بالفيلة ."[30]

نلاحظ في هذا المقطع تحوّل مستويات الخطاب من الجرأة (زكريّا) إلى الخوف (الجماعة) إلى الضجر (الملك)، وحين يأتي صوت الطفلة، يتدخّل الخوف الجمعي.(زكريّا) يصاب باليأس فيتحوّل من الاحتجاج على الفيل إلى الاحتجاج على الجماعة، على الاستلاب والضعف والخنوع.

إنّ (الوحدة الموحشة) التي عبّر عنها (زكريّا) علامةٌ دالّةٌ بامتياز؛ لأنّنا يمكنُ أن نؤوّلها بأنّها ليست وحشة الفيل، وإنّما هي (وحشة زكريّا نفسه)؛ البطل الذي يظلّ وحيداً، ولا تسانده الجماعة، فلابدّ له من أن يرفض الجماعة، وأن يزيد بؤسها (عشرات الأفيال– مئات الأفيال – آلاف الأفيال...). فهل أراد الكاتب أن يوصل رسالةً لغويّة إلى المتلقّي (قارئاً ومتفرّجاً) ليحرّك فيه ذلك الإحساس الكامن ؟ !

لقد استطاع الخطاب بمكوّناته كلّها تحقيق الهدف، فلعلّ مزيداً من الاستلاب يبعث الجمر الكامن تحت الرماد. والملك يستجيب، ويأمر بتزويج الفيل، ويكافئ (زكريّا) على اقتراحه، ويدعو (زكريّا) له بدوام الفضل، ويطلب الملك من الجميع الانصراف.

– " يتحرّكون بخطوات ذليلة منسحبين، وتخفت الأضواء فترة.

بعد ذلك ينتفض الجميع، يقفون صفّاً أمام الجمهور، وقد نفضوا عن حركاتهم وهيئاتهم مظاهر التمثيل.. بعد لحظات".

–الجميع: هذه حكاية.

– ممثّل 5: ونحن ممثلون.

– ممثّل 3: مثلناها لكن كي نتعلم معكم عبرتها.

– ممثّل 7: هل عرفتم الآن لماذا توجد الفيلة ؟

– ممثّل 4: عندما تتكاثر الفيلة تبدأ حكاية أخرى.

– الجميع: حكاية دمويّة عنيفة ":[31]

تأتي النهاية لتحقيق هدف الخطاب ككلّ، فمجموعة النصوص بمستوياتها الدلالية حققت الوحدة الموضوعيّة، وكانت العلامات اللغويّة دوالاً تنقل الواقع الحقيقي

ويمكن أن نستنتج أنّ الخطاب المسرحي (مجموعة النصوص) ركز على ثلاث بؤر دلاليّة رئيسة :

1– الجماعة: وتمثّل الاستلاب والضعف والخنوع.. وهي علامة واضحة من خلال (الكلام) الذي تتلفّظ به (الجماعة) ويدلّ على حالتها.. فعلى الرغم من القهر والغضب الكامنين، تبهرها (السلطة) فتتكفئ، وتبهت وينطفئ الغضب.

ولا شكّ في أنّ الإيماءات المسرحيّة، وطريقة التلفظ، والثياب، وكلّ العلامات غير اللغويّة التي تؤكّدها (ملاحظات الكاتب)،تجعل (الجماعة) علامة سيميائيّة قابلة للتأويل الدلالي على هذا المستوى.

---

[30] –الأعمال الكاملة: ص577–578

[31]– الأعمال الكاملة: ص578–579 (بتصرف)

2-**(زكريّا)** البطل الفردي، الذي يمثل (الوعي – الجرأة)، والذي يريد للجماعة أن تكون معه، ليخلّصها من مظالمها، وهو يدرك بوعيه الباطن أن الخلاص (من الفيل) يعني الخلاص (من الملك).

ولكنّ دلالة قوله (نرجوه أن يخلّصنا من الفيل) تعني أنّه يريد تجريب كسر حاجز العلاقة بين المواطن والسلطة، فإذا استجابت الجماعة وأظهرت فاعليّتها، يمكن أن يقابل (رفض الملك تخليصهم من الفيل) لتصعيد الاحتجاج، والمطالبة بالتخلّص من الملك.

لكنّ الصدمة التي واجهته من خلال الخنوع الذي أبدته الجماعة دفعته إلى مقولة مناقضة تماماً (الخلاص من الجماعة عن طريق الإكثار من الفيلة)، وهي دلالة نستوحيها من خطابه للملك.

ونضيف إليه (الطفلة) التي تصبح علامة سيميائيّة تحيلنا على حكاية أسطوريّة عن ملك عار يوهم الناس بأنّه يلبس ثياباً ذهبيّة فيصرخ طفل (إنّه عارٍ)، لكنّ صوت الطفل في الحكاية يخرج ويعرف الملك عريّه (تعرية السلطة أمام الرعيّة)، أمّا صوت الطفلة فتخنقه أمّها، لتزيد حالة الخوف والاستلاب.

3- (الملك– الفيل): ظلّ الملك علامة غائبة في الخطاب، يدلّ عليها وجود (الفيل)، فالسلطة توجد من خلال(رموزها) – وسبق أن فسّرنا (الفيل) رمزاً للسلطة.. وفي الموقف الأخير يدلّ الخطاب على (استمرار الملك – السلطة) غير آبهة بمظالم الناس فإذا كانت (الجماعة) مستلبة، و(زكريّا: البطل الفردي) و(الطفلة) يمثّلان العجز، فذلك يعني بالضرورة سيادة (الملك) واستمرار (الفيل).

هذه البؤر الدلاليّة تتعانق من خلال علاماتها اللغويّة، ومستويات الخطاب التلاؤميّة، لتوصل إلى الهدف النهائي من الخطاب المسرحي.

(المواطن) و(السلطة) فلا يكفي أن نطلب التغيير، ولا يكفي أن تتغير رموز السلطة، أمّا المطلوب، فهو تغيير نمط العلاقة بين المواطن والسلطة، واستطاع الكاتب بوعيه الثوري أن يوحي بهذه الدلالة، وأن يحقّقها في خطابه الذي تشابكت نصوصه للوصول إلى الهدف.

ويمكنُ القول: لقد قدّمت الدراسة تحليلاً لغويّاً للمسرحيّة، وبيّنت من خلاله إمكانات تحويل العلامات اللغويّة إلى علامات سيميائيّة؛ لأنّ الربط بين العلامة اللغويّة والعلامة السيميائيّة قائمٌ دائماً، بما تتضمّنه العلامة اللغويّة من تصوّرٍ وإيحاء يشكّلُ فضاء التلقّي، ومن خلال الإحالات الأسطوريّة، ومكوّنات الخطاب يصبح النصّ كاملاً علامةً سيميائيّة كبرى تتكوّن من مجموع العلامات الجزئيّة، لتقدّم فهماً لعلاقة المواطن بالسلطة، ومحاولة تفكيك هذه العلاقة للوصول إلى الأهداف.

references:

1. Ahmad, Mukhtar Omar, Semantics, World of the Book, Cairo, Fifth Edition, 1998 AD.
2. Bart, Roland, Principles in semantics, translation: Muhammad al-Bakri, Publications of the General Cultural Affairs House, Baghdad, second edition, 1986 AD.
3. Shuraim, Joseph, Appointment and inclusion in semantics, *Journal of Contemporary Arab Thought*, No. 18/19, 1982 AD.
4. Fakhoury, Adel, Semantics of the Arabs, a Comparative Study With Modern Semiotics, Dar al-Tale'ah, Beirut, first edition, 1985.
5. Morris, Charles, Foundations of the Semantics , translated by Jamal Al-Amidi, not published manuscript, Saeed Abdul-Hadi.
6. Wannoss, Saadallah, The Complete Works, Dar of Arts, Beirut, first edition, 2004 AD.