النص الموازي في الخطاب المسرحي

مسرحية الفيل يا ملك الزمان أنموذجا

The Para text in theatrical discourse
The elephant play O king of time model

قاسم بوزيد [1]*، بولقرون عبد الرحمان[2]

[1] كلية الثقافة والفنون –جامـعة صالح بوبنيدر قسنطينة 3–، الجزائر kacembouzid1972@yahoo.fr

[2] كلية الثقافة والفنون –جامـعة صالح بوبنيدر قسنطينة 3–، الجزائر،

abderrahmane.boulakroune@univ-constantine3.dz

تاريخ الاستلام: 2022/09/06 تاريخ القبول: 2022/11/14 تاريخ النشر: 2022/12/24

ملخص: يعد الفن المسرحي من أعقد الفنون لازدواجية خطابه القائم على الاتصال الوثيق بحياة المجتمعات، فهو توليفة تجمع في شبكة متجانسة من الشخصيات، و الأحداث، وكذا الأزمنة والأمكنة واللغة في قالب واحد. ورغم أن المؤلف يمتلك القدرة على التحرر من قيود الواقع، إلاّ أنّه مرتبط بقارئه دائما، وذلك بفعل التأثير ممارس على هذا الأخير، مما ستمكن المتلقي من إيجاد الميكانيزمات والأدوات التي تتيح له من خلال فعل التأويل، و، ولا يحدث ذلك إلاّ بفعل دينامي يتجلى من خلال تفاعله الإيجابي مع النص الموازي أين يجد علامات ضمنية تمكنه من إسقاطها على ذاته.

كلمات مفتاحية: النص الموازي، المتلقي، السيميائية، العتبات النصية، الخطاب المسرحي.

Abstract: The theatrical art is one of the most complex studies by its double language, since the writer is permanently linked with his reader through the influence exercised by the latter, which will become an integral part of the act of writing. While the theatrical text is in constant motion by its need for the mechanism of interpretation and the tools used to conclude its progressive meanings

Keywords: para texte; Récepteur; Sémiotique; Seuils de texte; Discours théâtral.

* **المؤلف المرسل**

1. مقدمة:

تعتبر النصوص الموازية مدخلا أوليا يتيح للباحث من أن يلج عوالم النص الأدبي الفني، إنّها نوع من المراد فات النصية القائمة على ربط النص الأساس بكل ما يحيط به من كلمات تزين أو نصوص الهوامش والتعليقات أو العناوين فالمُؤَلَف أيا كان –بحسب جيرارد جينيت– لا يمكن أن يقدم عاريا من هذه النصوص التي تسيجه، لأن قيمته لا تتحدد بمتنه وداخله، بل أيضا بسياجاته وخارجه .

لكن كيف يمكننا دراسة هذا النوع من النصوص الفنية؟ خاصة وأن الكتابة المسرحية لها من الخصوصيات ما تلزم المتلقي من أن يأخذ كل ما يحاط بفعل القراءة المسرحية في الحسبان.

أهمية الدراسة: ان دراسة النصوص الموازية في الخطاب المسرحي من خلال انموذج من المسرح العربي يقود لاستظهار العنصر المسؤول عن المعرفة هل هي اللغة بغعتبارها أداة تواصل ام الخطاب باعتباره محرك المعرفة بحد ذاتها.

أهداف الدراسة: التركيز على النص الموازي في الخطاب المسرحي واثره في نشأة المعرفة.

المنهج المتبع: في هذه الورقة البحثية اعتمدنا على المنهج السيميولوجي لتسليط الضوء على الموضوع المدروس كونه الأنسب للظاهرة محل الدراسة بحيث يمسها من جونب عديدة وبالخصوص أنه يتعلق بالخطاب.

تقسيم الدراسة: قسمنا الدراسة إلى ثلاث عناوين: النص الموازي في الخطاب المسرحي، الانفعال في النص وفعل تحويل الدلالة، وأردفنا الدراسة بمجموعة من النتائج.

2. النص الموازي في الخطاب المسرحي:

يعد الخطاب المسرحي من أعقد أنواع الخطاب، لأن منتجه والمؤلف له، يكون بصدد خلق نص يشمل ويمزج الوظائف المختلفة للغة. فهو موجه إلى الممثل والقارئ في الوقت نفسه "لأنّ الذات المنتجة للخطاب ذات معرفية. ممّا يؤدي إلى القول الحتمي أنه لا خطاب دون معرفة. فيترتب عن ذلك أن اللغة ليست أداة إنتاج المعرفة. وإنما الخطاب هو الكفيل بذلك. إذن الخطاب المسرحي هو لغة داخل لغة، أو مستوى من مستوياتها المتعددة. وبذلك قد نكون ميزنا بين اللغة على اعتبارها أداة تواصل يومي، وبين الخطاب على أساس أنه إنتاج معرفي أو جمالي معين بأداة توصيلية هي اللغة"[1].

من خلال ما تمّ طرحه يتبين لنا أنّ الإنسان وإن فكر وتخيل في مجالات واسعة، فإنّ ذلك لا يتأتى له إلاّ عبر أنظمة تواصلية عديدة، ولعلّ من أبرز مستوياتها الخطاب في الخطاب المسرحي أو ما يعرف بالنص الموازي .

فماذا يقصد به؟ وفيما تكمن أهميته؟، وما أثر هذا النوع من النصوص في بناء المعنى المتوالد لدى القارئ؟

إن الباحث في دلالية مصطلح النص الموازي **para texte** لابد أن يلمح أن المصطلح الأجنبي مركب من كلمة **para** والتي لها معان عدة في اللغة اليونانية و اللاتينية فقد يقصد بها المعنى الشبيه والمماثل والمساوي والملائم والموازي، أما الجزء الثاني من كلمة**texte** ، فإن لها أصولا في اللاتينية مأخوذة من جذر **tex tus** والتي تعني النسيج والثوب أو تسلسل الافكار وتوالي الكلمات.

هذه التعريفات الرغم من أهميتهما فقد لا يكون لها شأن في ورقتنا البحثية هذه، فما يهمنا أكثر هو المعنى الاصطلاحي لمدلول النص وعلاقة ذلك بالخطاب المسرحي محور البحث.

ولعل رحلتنا البحثية سترسو عند الباحث المغربي حميد الحمدني الذي سيذلل لنا ذلك حين يحاول تعريف النص الموازي على أنّه "مجموعة ملحقات وعتبات نصية داخلية وخارجية*، تكمن أهميته في تحليل ما يصنع به النص من نفسه، فمن دون هذه العتبات لا يستطيع المتلقي أن يلج إلى عوالم النص الأصلي، ولا يفتح مغاليقه ولا يكشف أغواره، فالنص الموازي –إذًا–هو خيط يربط بين ما يتصوره المؤلف وما يجب أن يتصوره القارئ"[2]؛فيمكن للباحث اعتباره " بنية نصية جزئية توظف الإشارات والتوجيهات –ما يعرف بالرمز في المفهوم السيميولوجي –الموضوعة من طرف الكاتب، والتي تساعد على فهم خصوصية النص وتحدد مقاصده الدلالية من خلال الدور التواصلي الهام الذي تلعبه في توجيه القراءة، ورسم خطوطها الكبرى، لدرجة يمكن من خلالها اعتبار كل قراءة للنص الأصلي من دونها، دراسة قصريه اختزالية من شأنها إلحاق ضرر كبير بالنص وتشويه أبعاده ومراميه"[3]؛ وهذه العتبات قد تربط علاقة جدلية مع النص بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

وفي السياق نفسه، يذهب محمد بنيس إلى اعتبار النص الموازي عبارة عن " تلك العناصر الموجودة على حدود النص، داخله وخارجه في آن واحد. تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته، وتنفصل عنه انفصالا يسمح للداخل النصي، كبنية وبناء. وأن يشتغل وينتج دلاليته"[4].

هذا الطرح يجده الباحث متوافقا مع ماذهب إليه جيرار جنيت حين يعرف النص الموازي، في كتابه (الأطراس**Palimpsestes)** ، على أنّه نمط ثان من التعالي النصي **Trans textualité**القائم على " علاقة هي عموما أقل وضوحا وأكثر اتساعا، ويقيمها النص في الكل الذي يشكله العمل الأدبي، مع ما يمكن أن نسميه بالنص الموازي، أو الملحقات النصية، كالعنوان، والعنوان الفردي، والعناوين الداخلية، والمقدمات، والملحقات، والتنبيهات،

والتمهيد، والهوامش في أسفل الصفحة أو في النّهاية والمقتبسات والتزيينات وأنواع أخرى من العلامات الثانوية والإشارات الكتابية أو غيرها مما توفر للنص وسطا ومتنوعا وقد يكون في بعض الأحيان شرحا أو تعليقا رسميا أو شبه رسمي"[5].

إنّ هذه العتبات تساعد على فهم خصوصية النص الدرامي، وتحديد مقاصده الدلالية والتداولية، إنّها محفل نصي قادر على إنتاج المعنى، وتشكيل الدلالة من خلال عملية التفاعل النصي. لذا، فإنّ لها " الدور التواصلي الهام الذي تلعبه في توجيه القراءة، ورسم خطوطها الكبرى، لدرجة يمكن معها اعتبار كل قراءة ... بدونها بمثابة دراسة قيصرية اختزالية من شأنها إلحاق ضرر كبير بالنص، وتشويه أبعاده ومراميه"[6].

وبناءً على ما تمّ طرحه، فإن الباحث يدرك أنّ النص الموازي له أهمية كبيرة في العملية التواصلية للخطاب الدرامي .

وإذا تحدثنا عن وظيفية النص الموازي، فإنّ الكثير من المشتغلين عليه يرون أنّ له وظيفتان رئيستان. وظيفة جمالية تهتم بالجانب الشكلي من حيث التنميق والتزيين، ووظيفة تداولية–هذا الذي يهمنا في هذا البحث–والتي تعدّ أهم وظائف النص المرافق، فأهميتها تكمن في قدرتها على جلب اهتمام القارئ واستغوائه، بل إنّ هذه الوظيفة–كما يقول جيرارد جينات **Gerard Gennet** تكمن في "كونها خطابا أساسيا ومساعدا مسخرا لخدمة شيء يثبت وجوده الحقيقي وهو النص، وهذا ما يكسبه قوة إنجازية وإخبارية باعتباره إرسالية موجهة إلى القراء أو الجمهور"[7].

من خلال هذا الطرح الذي ذهب إليه **Gerard Gennet** يدرك الباحث أنّ النص الموازي يعد خطابا أساسيا لا يمكن إغفاله حتى يفهم النص الظاهرة **phéno texte**. كما أنّه يلعب دورا مهما فإيجاد نص متوالد **géno texte** حسب المتلقي.

ولكن كيف سيتحقق ذلك ونحن نتعامل مع الخطاب المسرحي والذي يعد من أعقد أنواع الخطاب لما فيه من تمازج بين وظائف اللغة؟ فهو يأخذ بالحسبان القارئ والمتفرج في آن واحد .

من هنا تبرز قيمة الرمز من المفهوم السيميولوجي، أو ما يسمى بالإشارات والتوجيهات، التي يضعها الكاتب، ليجعل المخرج يقوم بإخراج مسرحيته وفق ما تصوره المؤلف. ودور النص الموازي في ذلك هو إحالة القارئ إلى تصورات مساعدة على تحديد المرموزات والمدلولات "فقد يبدو أنه من نتائج هذا التصور إقصاء المكون اللغوي للصورة أو الاحتفاظ بمكونها التماثلي الذي يشير إلى التعيين الذهني لصور الأشياء. فالرمز المتخيل هو الوجه النفساني لهذا التعبير، إنه الرابط العاطفي التمثيلي الذي يجمع بين المتكلم ومحاوره"[8].

ومن هذا المنطلق أولت السيميائية للنص الموازي أهمية كبرى على اعتباره مدخلا إلى أعماق النص المسرحي، فكل الإشارات والتوجيهات المبثوثة بداخله لها أهمية، وكلّ إقصاء لها يجعل العمل ناقصا ومليئا بالثغرات، فالنص الموازي يعتبر حلقة وصل تربط بين تصورات القارئ والكاتب، كما يعتبر وسيلة لربط الرموز.

هذا الطرح، يجرّنا للحديث عن ضرورة الاهتمام بالعتبات النصية في مسرحية "الفيل يا ملك الزمان"،–محور البحث– كونها أساسية لولوج عوالمه وفتح مغالقه، واستكناه أعماقه لكي نسبر أغواره، لأنّها تسمح بإيجاد " تصور أولي يسعف النظرية النقدية في التحليل، وإرساء قواعد جديدة لدراسة الخطاب"[9]، ومن الناحية العملية التطبيقية، فهذه العتبات تسعى إلى "تقشير جيولوجيا المعنى بوعي يحفر في التفاصيل وفي النص الذي يحمل في نسيجه. تعددية وظلالا لنصوص أخرى"[10].

على ضوء هذه الأهمية التي تُولى للنص الموازي، فإننا سنتناول العناصر التالية :

2-1 /العناوين الفرعية: هي العناوين المصاحبة للنص الدرامي، تقسم وتحدد فصول المسرحية، وإلى جانب الوظيفة الجمالية في النص، فإنّها تلعب دورًا كبيرًا في ايضاح المعاني وتوجيه القارئ. فهذه العناوين يدرجها أهل الاختصاص ضمن ما يسمى المستنسخات** **Clichés** النصية على اعتبارها عتبات نصية داخلية، قد ترد في شكل تيبوغرافية لغوية وبصرية بارزة الغية منها التضمين، والإيحاء إلى خلفيات النص وما يحمله من رسائل .

إنّ العناوين الفرعية تعدّ محاولة جادة لاستحضار خطابات متعددة، ومتنوعة على مستوى المعرفة الخلفية للمتلقي، فهي تهدف إلى تحفيزه وإثارته ودفعه إلى استدعاء رصيده الفني والثقافي؛ ومن هنا "تكمن أهميتها في بناء النص، وتوليده، وتحويله، وتحبيكه دراميا وحكائيا، باستعمال الكلمات–المفاتيح، والاستعانة بالمفاهيم الإحالية، وتوظيف العلامات السيميائية اللغوية والبصرية، والاسترشاد بالرموز الدالة"[11].

وحين يركز المتفحص للنصوص الدرامية على العناوين الفرعية، سيجدها في الغالب حاملةً اسم البطل أو حادثة معينة، أو مكان وقعت فيه أحداث، أو مغامرة يخوضها البطل؛ والقصد من ذلك، يكمن في تكثيف الفصل أو خلق نوع من التساؤلات الكثيرة حول ما يحتويه الفصل أو المشهد، ممّا يجعل المتلقي أمام مجموعة من التأويلات كما أشار " جيرار جينيت ."

وإذا عدنا إلى النص المسرحي "الفيل يا ملك الزمان"، فإنّ سعد الله ونوس اعتمد في عنونة فصول مسرحيته، على قاعدة الإحالة الإيحائية القائمة على التحوير والإشارة الإحالية، ففي الفصل الأول، أشار إليه بالرقم (1) مما استفز القارئ وجعله يتساءل عن علاقة ذلك بالشخصية المسرحية والتي ذكرها كأرقام لا أسماء .

أمّا الفصل الثاني فقد وظف كلمة (تدريبات) كوصف لحال الجماعة بعد ان تم الاتفاق على رفع الشكوى للملك؛ فالقارئ من خلال هذا العنوان، تتشكل لديه فكرة على حالة الخوف والارتباك، التي يعيشها الشعب، فمفردة (التدريبات) تحيل القارئ إلى الحالة النفسية والاجتماعية الطامحة إلى التغيير لكنها بأعماقها الداخلية مقتنعة بأنّ الملك يبقى ملكا، فلا دع لاستفزازه ولو بحركة.

وفي الفصل الثالث يتم توظيف المكان (امام القصر). فالتركيز على المكان يعد نوعا من التعبير عن الإصرار والسعي لتبليغ الشكوى بشكل جماعي دال على الوحدة .
ورغم ذلك فإنّ الإحالات النصية تجعل القارئ أمام حالة من الارتياب عمّا يمكن حدوثه. هل من الممكن ان يتشتت جمعهم بسبب لامبالاة البعض؟ وهل سيحجم بعضهم خوفا و رهبة؟

وبالنسبة للفصل الأخير، فإنّ المتلقي يقع في حالة من الإثارة، سببها العنوان (أمام الملك). فقد ذكرت صفة الشخصية التي تدور حولها فكرة ضرورة التغيير. إنّ الملك صاحب السلطة والقرار الذي لا يمكن معارضته، إنّه حاكم البلاد الذي بسبب طغيانه استشرى الظلم والفساد حتى في كمالياته –الفيل العابث–وأصبحت الرعية تعاني .
من هنا وفقط يمكن للقارئ التخمين في الحالة النفسية للجماعة التي ستقدم على فعل لم يسبقهم أحد إليه. فكيف يحتجون على أمر يخص الملك؟ وهل سيسمع شكواهم ويجد لهم حلا؟ أم هل سينفعل ويأمر بقتلهم لأنّهم تجرأوا على تقديم شكواهم له؟ كلّها تساؤلات تطرح نفسها وبقوة لدى المتلقي. وتجعله أمام عدة توقعات وافتراضات قد يسقطها على واقعه أو يستمدها منه.

على ضوء ذلك. نخلص الى أنّ هذه العناوين الفرعية، أخرجت النص من كونه كتابة إنشائية تخيلية مجردة خالية من الفكر والأطروحات المعرفية والحقائق الثقافية. إلى نص غني يبني نفسه على أنقاض التجربة الذاتية للمتلقي المتفاعلة مع موضوع النص المسرحي، مما قد يغير مجرى الأحداث ويعطيها أبعادا خاصة بالقارئ .

2-2/طبيعة الحركة:

إنّ طبيعة الحركة التي يتلمسها الباحث من خلال النص الموازي في مسرحية "الفيل يا ملك الزمان " محور الدراسة والتطبيق تؤكد طبيعة النص في حد ذاته. والذي يمكن تقسيمها إلى ثلاثة أصناف، مما يسمح للمتلقي من رصد الحقائق المبطنة فيه، على ضوء:

أ–نص الحركة

ب–نص الانفعال

ج–نص تحويل الدلالة

فهذه التنوعات، تساعد الباحث على إجراء إحصاء يحدد نوعية الحركة المسيطرة على نص مسرحية "الفيل يا ملك الزمان"، مما يتيح له إمكانية تحليل طبيعة مجتمع القصة.

وفي هذه النقطة بالذات، فإننا نتوصل بهذا الجدول لإيضاح الأمر.

الجدول 1: طبيعة النص الموازي في مسرحية الفيل يا ملك الزمان.

النص الموازي	الدلالة	الصفحة
يعبر الزقاق رجل مسرع الخطى	حركة	01
متجهم الوجه	انفعال	01
الرجل2: جئت بعده، سمعت صراخا يذبح القلب	تحويل الدلالة	03
الرجل3: أرأيتم البيضة حين تسقط على الأرض	تحويل الدلالة	03
يهز رأسه	حركة	05

المرأة3(تعلو ولولتها): لا أمان في شيء	انفعال	08
الطفلة: لماذا يحب الملك فيلا مؤذيا يا أمي	انفعال	11
المرأة4: توجعي يا امرأة توجعي	انفعال	11
أعوذ بالله، كأنّ الشيطان يلبس صورته	تحويل الدلالة	15
تتنهد	انفعال	14
كلمة لا يحتملها رجل، أف	انفعال	16
زكريا: نولد ونموت وأعمارنا ليست إلاّ انتظار الفرج	تحويل الدلالة	19
الجماعة: كسر النخيل ولم يبق في البلدة إلاّ المعمر من النخيل	حركة	21
الجماعة: هدم بيت محمد إبراهيم، ولو كانوا هناك لعظم المأتم	حركة	22
الحارس: قبل أن تدخلوا نظفوا أحذيتكم، وانفضوا ثيابكم	حركة/ تحويل الدلالة	25
زكريا: امشوا بهدوء لا تجرّوا أحذيتكم	حركة	26
الحارس: الآن تدخلون قاعة العرش، الويل لكم إن بدر منكم شغب	حركة/ تحويل الدلالة	27
الملك متأففا: ماله الفيل؟	انفعال	28
زكريا (يائسا، يتلفت نحو الناس مقوسي الظهور في انحناء وخوف)	انفعال/ حركة/ تحويل الدلالة	32

زكريا (يمثل ما يقوله بخفة وروعة) نحن نحب الفيل يا ملك الزمان، مثلكم نحبه ونرعاه	حركة/ انفعال/ وتحويل الدلالة	32
الملك ضاحكا: مطلبكم أجيب تستطيعون الانصراف	انفعال/ تحويل الدلالة	32
الجماعة: عندما تتكاثر الفيلة تبدأ قصة جديدة	تحويل الدلالة	33
الجميع: حكاية دموية عنيفة، وفي سهرة أخرى، سنمثل جميعا تلك الحكاية	تحويل الدلالة	33

المصدر: سعد لله ونوس، الفيل يا ملك الزمان،1969م، الصفحة من 01 إلى33.

إذا تفحص الباحث هذا الجدول المعتمد على هذه الأمثلة المأخوذة من نص مسرحية الفيل يا ملك الزمان على سبيل الذكر لا الحصر. يدرك أن معظم التوجيهات التي قدمها سعد الله ونوس في نص مسرحيته لأي مخرج. كانت في معظمها متعلقة بفعل الحركة والأداء الذي استأثر بالنصيب الأوفر.

هذا الفعل سيسهل على الممثلين الاستعانة بالحركة الجسدية في تعابيرهم. كما يلزم المخرج بأخذ الجانب السينوغرافي مأخذ الجد. أين سيتوجب ترك مساحات وفراغات على خشبة المسرح. فالنص المسرحي الفيل يا ملك الزمان متميز بطابعه الأدائي.

2. الانفعال في النص

إنّ الجانب الانفعالي البارز بقوة في هذا النص المسرحي والذي يطغى على طبيعة رسم هذه شخصيات الدرامية المتألمة والثائرة في عديد المشاهد تجعل لمتلقي أمام تساؤلات تثيره وتستوقفه .

إنّ تأويل هذا التوجه وتفسيره وتوليد معاني هذا الاستعمال المفرط في توظيف الانفعال قد يرجع إلى طبيعة الحدث الدرامي في حد ذاته والقائم مبدأ التثوير. فتركيز الكاتب سعد الله

ونوس على الطبيعة النفسية للشخصيات الدرامية التي تعيش حالة من توتر والاحتقان بسبب ظلم حاكم واستبداده. يهدف إلى تمكين المتلقي بفعل اللاوعي من إسقاط هذه الظروف على واقعه الراهن.

إنّه أمر مقصود أراده كاتب المسرحية. فمسرح التسييس الذي يؤمن به يسعى إلى توريط المتلقي بجعله يحس بأنه صاحب مسؤولية تغييرية، وليس العرض المسرحي إلا رسالة سياسية لا مكان فيها للترفيه.

3. فعل تحويل الدلالة

إنّ الباحث عند تناول أي نص يحاول الارتكاز على قوته ومعناه. وفي الفن المسرحي المتميز بخطابه المعقد. فإنّ النص الفني بمجرد مغادرة مملكة كاتبه يبدأ في الانفتاح علي افاق مليئة بالتوقعات التي تدفع بعلمية تطوره باتجاه الأجود وبما تمليه فرضية وواجب التجربة المسرحية –كما يقول عبد العزيز خيون–، فالقراءات المتعددة لمتلقي للنص الدرامي لا تنطلق على أساس من الرغبة أو العبث والترفيه والفكاهة، انما هي محاولات جادة لإيجاد اجابات تقوم بتحويل الدلالات اللغوية المبثوثة في ثنايا النص المسرحي من منطق أن ما يقرأ أو يعرض على الخشبة يتوجب على المتلقي إسقاطه على حياته اليومية المعيشة. شريطة ألا تخرج هذه الدلالة على النص من أن تكون دلالة عليه.

إنّ مسرح التسيس الذي آمن به ونوس ارتكز على علاقة الطبقة المستغلة والطبقة المستغلة وذلك في تطورها لاحتواء انظمة للقيم المتعارضة، ولذلك فإن نصوصه تعتبر اخراجا مسرحيا يحمل مواقف ايديولوجية. تميز بين المتعة الحقيقية والاقتصار على التسلية او الانحدار وقت الفراغ

هذا النوع من المسرح (التسيس) يؤمن بوجود متعة سياسية وتاريخية لكنها غامضة تحتاج إلى فعل تحويل الدلالة كي يفهم قصدها، فالاستخدام المجازي والتضمين يستوجب على المتلقي وضع الاحداث والمشاهد المسرحية في موضع سياسي يجعلها تشتمل دائما على بؤرة اهتمام القارئ.

وعند الحديث عن مسرحية الفيل يا ملك الزمن كأنموذج حيا لمسرح التسيس، فإن المتلقي يستوجب عليه إتقان لعبة تحويل دلالة المعاني ويعود ذلك إلى طبيعة الموضوع باعتباره نص سياسي بامتياز، فرغم أنّ إشكاليته واضحة –التنديد بفعل الفيل–لا تحتاج إلى التلميح فالتصريح هو الأنسب في هذا المجال، لكن حالة الخوف والإحساس بالقهر، جعلت العامة تلمح إلى أحوالها ولو بطريقة تهكمية ساذجة، والحال نفسه يُلمح مع حراس القصر والملك ذاته حين كانت ردودهم وكلامهم بصبغته الأمرية، تحيل إلى عدم وضع هؤلاء العامة في الحسبان، فهم لا يرقون لأن يكون بشرا فيهتم لحالهم .

إذن لم يكن المتلقي أمام فعل الرعية من اجل التغيرات الاجتماعية في بنية المملكة وسياساتها. بل إنه أمام دلالة تؤكد على تواجد المجتمع العربي داخل أطر غير محددة تتجسد فيصور الزائفة، فالمشاهد/ المتلقي قد يحصل على متعة النص لكن شريطة انتاج اشارات تظهر في شكل مجازي بفعل تحويل الدلالة. ولكن هذه الاشارات ظهرت – كما أسلفنا القول– في حالة القهر والخوف الذي تحسه الرعية إلى درجة أنهم خذلوا من يمثلهم وأصبحت معاناتهم مضاعفة بطلب تزويج الفيل .

وقد تبرز هذه الاشارات في حالة الملك المستخف برعيته وأزلامه الذين استقبلوا ممثلي الشعب في القصر فغرسوا فيها روح الانهزام مبكرا .

من جانب آخر قد يكون تحويل الدلالة في تلك الارشادات المسرحية التي ركز عليها سعد الله ونوس كعتبات يعتمد عليها في الاخراج او في تفسيرها بواسطة المشاهد.

فوصفه للحالة الجسدية والمعنوية للأفراد تسهل العملية الإخراجية لكنها بالمقابل تسمح للمتلقي بمقارنة ذلك بواقعه المعيش، والأمر نفسه ينطبق على الرعية وهي في فضاء مكاني غير فضاءها(القصر) انعكس عليها سلبا وأبرز حالة من الاستخفاف من ساكنة القصر وانقطاع صلتهم بالشعب، وكأني بونوس يحبل المتلقي عند اعتمادي فعل تحويل الدلالة إلى الآية الكريمة: "إنّ الله لا يغير ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم".

4. خاتمة:

يتضح مما سبق أن النص الموازي يلعب دورا مهما في فهم كينونة النص المسرحي ويعمل على سد ثقوب الكتابة المسرحية، التي تعتبر من شروط اكتمال قراءة النص حسب أمبرتو إيكو، وبالتالي فإن " عتبات النص والنصوص المصاحبة والمكملات وإرشادات وتعليمات التي يوظفها المؤلف تعتبر نص موازيا يسترعي اهتمام الباحثين والدارسين "في غمرة الثورة النصية التي تعتبر إحدى أهم سمات تحولات الخطاب الأدبي بشكل خاص، والخطابات المعرفية التي تقتسم معه إشكاليات القراءة والتفاعل والإقناع بشكل عام".

ان النص المسرحي نص مفتوح له منطق يتعلق بالوسيط التعبيري للدراما وما العتبات النصية فيه إلا أدوات تسمح بتفعيل دور النص الموازي الذي يعتبر نصا جديدا منفتحا على سلسلة تأويلية لا تنضب لانطوائها على بُنى دلالية ونصية وثقافية واجتماعية لكن لا يمكنه القيام بهذا الدور إلا من خلال مرجعتيه للنص الاصلي.

5. الهوامش:

[1] إدريس بلمليح، نماذج من الذات المنتجة للخطاب العربي الحديث، منشورات زاوية للفنون الثقافية، الدار البيضاء، المغرب، ط1.،2005، ص.79.

[2] حميد لحمداني، لماذا النص الموازي، مطبعة بن عزوز، الناظور، المغرب، ط1، 1998م، ص.23.

* العتبات النصية هي: المداخل التي تجعل المتلقي يمسك بالخيوط الأولية والأساسية للعمل المعروض، وهو أيضا البهو – Vestibule – بتعبير لوي بورخيس(Louis Bourges)، الذي منه ندلف إلى دهاليز نتحاور فيها مع المؤلف الحقيقي والمتخيل، داخل فضاء تكون

إضاءته خافتة، والحوار قائم في شكليه العمودي والأفقي حول النص ومكوناته المتعددة التي نربط من خلالها مع المحكي علاقات عدة، باعتبار أن النص الدرامي يتضمن نصا موازيا، (Paratexte) ،الذي هو ما يتكون منه العمل الفني، ويفككه جيرار جنيت (G.Genette (إلى النص المحيط (Peritexte)، والنص الفوقي ((Epitexte. ينظر، جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، شركة الرابطة، المغرب، ط1، 2014، ص.11.

[3] عبد العالي بوطيب، برج السعود وإشكالية العلاقة بين الروائي والتاريخي، مجلة الناهل، المغرب، العدد:55، 1997، ص.64.

[4]محمد بنيس، الشعر العربي الحديث: بنياته وابدالاتها، التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1989، ص. 77.

[5]Genette (G): Palimpsestes. Coll.Poétique Ed. Seuil, Paris, 1982 , p 9.

[6]عبد العالي بوطيب، برج السعود وإشكالية العلاقة بين الروائي والتاريخي، مجلة المناهل، المغرب، العدد 55، السنة 22، يونيو، 1997، ص 64.

[7]ينظر، فاطمة الذهبي، شعريات المتخيل اقتراب ظاهراتي، شركة النشر والتوزيع للمدارس، الدارالبيضاء ،2006، ص. 203.

[8]ينظر، حميد لحمداوي: لماذا النص الموازي، ص.26.

[9]شعيب حليفي، النص الموازي للرواية–استراتيجية العنوان، مجلة الكرمل، قبرص، العدد46 /1992، ص.82.

[10] نفسه، ص83.

** يسمي البعض هذه المستنسخات بالكليشيهات، لأنّها عبارة عن قوالب وأشكال أدبية جاهزة تستثمر في الإبداع الفني– على سبيل الخصوص– توليدا وتحويلا لإثارة المتلقي، وتشويقه على مستوى القراءة والتقبل الجمالي والفني، (ينظر، جميل الحمداوي، عتبات النص الأدبي، ص:134.

[11]ينظر، جميل الحمداوي، عتبات النص الأدبي، ص:135.

6. قائمة المراجع

1) سعد لله ونوس، الفيل يا ملك الزمان، منشورات دار الآداب للنشر والتوزيع،، بيروت، لبنان، د.ط.، د.ت.

2) إدريس بلمليح، نماذج من الذات المنتجة للخطاب العربي الحديث، منشورات زاوية للفنون الثقافية، الدار البيضاء، المغرب، ط1.،2005.

3) حميد لحمداني، لماذا النص الموازي، مطبعة بن عزوز، الناظور، المغرب، ط1، 1998م.

4) جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، شركة الرابطة، المغرب، ط1، 2014.

5) عبد العالي بوطيب، برج السعود وإشكالية العلاقة بين الروائي والتاريخي، مجلة الناهل، المغرب، العدد:55، 1997.

6) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث: بنياته وابدالاتها، التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1989.

7) Genette (G): Palimpsestes. Coll.Poétique Ed. Seuil, Paris, 1982.

8) عبد العالي بوطيب، برج السعود وإشكالية العلاقة بين الروائي والتاريخي، مجلة المناهل، المغرب، العدد 55، السنة 22، يونيو، 1997.

9) فاطمة الذهبي، شعريات المتخيل اقتراب ظاهراتي، شركة النشر والتوزيع للمدارس، الدار البيضاء ،2006.

10)شعيب حليفي، النص الموازي للرواية–استراتيجية العنوان، مجلة الكرمل، قبرص، العدد46 /1992،