

الأنساق الأسلوبية المهيمنة على لغة السرد في مسرحية الملك هو الملك لسعد الله ونوس

م.د. سهام قنبر علي

كلية الحكمة الجامعة / بغداد- مجاور نادي اليرموك، الأربع شوارع

المقدمة:

اللغة هي عين الإنسان إلى الوجود، وطريقته في تركيب هذا الوجود وبنائه، والأسلوبية دراسة لغوية للعمل الإبداعي. فالنص يتم إنشاؤه على هيئة وحدات متكاملة من خلال عمليتي الاختيار والتركيب، ويأتي دور المتلقي في الاكتشاف والتوقع لما تتضمنه وحدات النص من رسائل صريحة وضمنية أراد المبدع بثها في عمله الأدبي. والمسرح من الفنون الوثيقة الصلة بحياة المجتمعات، فهو يؤلف الأحداث والشخصيات والأزمنة والأمكنة واللغة في قالب واحد ضمن شبكة متجانسة تعرض على خشبة. وهو وسيلة تعبيرية تُمكن الفرد من البوح بأمله وآلامه، ويعبر عن طموحه وهمومه. وربما يغدو وسيلة لتعبئة الشعوب واستنهاض الهمم لمحاربة الظلم، وانتشال الذات من سلطة التبعية لفساد الطبقة الحاكمة. فالمسرح صناعة إنسانية معبرة عن التحضر المتجسد من خلال احترام رأي الآخر، وإعطائه حق التعبير مهما تباينت وجهات النظر، واختلفت السلوكيات. إنه تعبير راقٍ عن رسالة الاتصال والتواصل مع الذات بجميع مكوناتها، ومع الآخر في مختلف تجلياته.

وفي هذا البحث دراسة للأنساق الأسلوبية المهيمنة على لغة السرد المسرحي في مسرحية "الملك هو الملك" للكاتب السوري سعد الله ونوس في محاولة منه للكشف عن طبيعة اللغة التي اتسمت بها هذه المسرحية من حيث التوظيف النصي، ودورها في تحقيق الرؤية الإبداعية للكاتب.

- أسباب الاختيار لـ "الملك هو الملك":

الأنساق الأسلوبية المهيمنة على لغة السرد في مسرحية الملك هو الملك لسعد الله ونوس

تمثل المسرحيات التي ألفها ونوس بعد سفره إلى فرنسا (١٩٦٤) ودراسته للمسرح الأوربي نقطة تحول مهمة في مسيرته الأدبية و طريقة بنائه المسرحي ، فالمرحلة الأولى يغلب عليها طابع العموم، والتأثر بأفكار سارتر والفلسفة الوجودية ، والاندفاع نحو التجريد. وكانت مرحلة ما بعد السفر مرحلة البحث عن

شكل مسرحي جديد، إذ إنه بدأ يستمد مضامين مسرحياته من التراث الشعبي باستخدام تقنيات مستمدة من المسرح الأوربي. وتقع مسرحية "الملك هو الملك" ضمن المرحلة الثانية ، فهي تعتمد على الأمثال ، والسيرة الشعبية ، وحكايا من التراث العربي، وتأخذ بالأشكال المسرحية الجديدة بطريقة توظف اللغة بطريقة تتناسب مع القضايا العربية الجديدة ، وبلغة تحاكي الإنسان العربي وهمومه المعاصرة . ولهذا أحببت البحث عن طبيعة عن اللغة ، وطريقة توظيفها في هذه المسرحية.

- إشكالية البحث:

يطرح هذا البحث فرضيته القائمة على صورة تساؤل: ما أبرز الأنساق الأسلوبية التي هيمنت على النص المسرحي " الملك هو الملك" ؟ وما دور هذه الأنساق في بناء النص ، وبناء دلالاته؟

- حدود البحث الزمانية والمكانية:

مسرحية " الملك هو الملك " للكاتب السوري سعد الله ونوس، عام (١٩٧٧م).

- منهج البحث :

يعتمد البحث على المنهج الوصفي والتحليلي بالاعتماد على التأليف بين مقاربات الأسلوبية البنيوية، وأسلوبية الانزياح في ضوء عناصر الخطاب الأساسية المخاطب والمخاطب ، والخطاب .

- مخطط البحث:

اقتضت خطة البحث تقسيمه إلى التمهيد ، والمبحث الأول وفيه ثلاثة مطالب، والمبحث الثاني وفيه مطلبان ، والخاتمة والنتائج.

الأنساق الأسلوبية المهيمنة على لغة السرد في مسرحية الملك هو الملك لسعد الله ونوس

وفي التمهيد تعريف بالكلمات المفتاحية للعنوان، ففيه تحديد لمفهوم النسق الأسلوبي المهيمن، ومفهوم السرد، وملخص عن السيرة الذاتية للكاتب (سعد الله ونوس)، وملخص عن مسرحية "الملك هو الملك" والمبحث الأول: فيه دراسة عن الأنساق الأسلوبية المهيمنة للغة على مستوى الاستعمال، ويتضمن ثلاثة مطالب:

الأول: مستوى لغة النص، والثاني: توظيف التراث بنية لغوية مكونة للنص، والثالث: الأسماء ودلالاتها. والمبحث الثاني: وفيه دراسة للأنساق الأسلوبية المهيمنة على أساليب العرض، ويتضمن مطلبين: المطلب الأول: أسلوب الوصف، والمطلب الثاني: أسلوب الحوار.

وفي الخاتمة أبرز النتائج التي خلص إليها البحث. واستعانت الدراسة بمجموعة من الأبحاث والدراسات السابقة من مصادر ومراجع ومواقع إلكترونية أُشير إليها في الهوامش، وفي قائمة المصادر والمراجع. التمهيد:

- مفهوم النسق الأسلوبي المهيمن:

دخل مفهوم النسق في المنظومة التي اختطها دي سوسير لدراسة اللغة التي جعلها نسقاً بنائياً مغلقاً لا يعرف سوى نظامه الخاص.

ويتحدد مفهوم النسق عبر البنية الكلية للنص، وبه - النص - يكتسب قيمته، أو بموقعه في شبكة العلاقات التي تنتظم العناصر، والتي بها تنهض البنية فتنتج نسقها، فالعناصر لا قيمة لوجودها مفردة، وإنما في سياقات علاقات المنظومة فالنسق هو الموضوع الكلي للعناصر. و"مجموعة القوانين والقواعد العامة التي تحكم الإنتاج الفردي للنوع، وتمكنه من الدلالة"^(١).

وهو "ما يتولد عن تدرج الجزئيات في سياق ما، أو يتولد عن حركة العلاقة بين العناصر المكونة للبنية، إلا أن لهذه الحركة نظاماً معيناً يمكن ملاحظته وكشفه، كأن نقول إن لهذه الرواية نسقها الذي يولده توالي الأفعال فيها، أو أن هذه العناصر المكونة لهذه اللوحة من خيوط و ألوان تتألف وفق نسق خاص بها"^(٢)

الأنساق الأسلوبية المهيمنة على لغة السرد في مسرحية الملك هو الملك لسعد الله ونوس

ويلاحظ على هذا التحديد أن النسق انتظام للعناصر المكونة للبنية والسياق، فالبنية والسياق يحتويان العناصر المكونة لهما في سلسلة منتظمة يضمنان به وجودهما وسيرورتهما اللغوية وغير اللغوية، فالبنية والسياق بمثابة الخيط الذي يحمل العناصر التي تكونه. واستعملت اللسانيات الحديثة مصطلح بنية لكي تظهر أن القيمة الأسلوبية تتعلق بمكانها ضمن النظام. بينما تنتسب كل إشارة من الإشارات إلى بنيتين: الأولى بنية القانون، وهي تحديد مكان الإشارة ضمن الفئة (استبدالية). الثانية وهي بنية الرسالة، وتحتل

الإشارة فيها موقعاً تركيبياً محدداً" (٣).

واستعملت عدة مصطلحات للتعبير عن هاتين البنيتين أشهرها التي يُعبر عنها في اللسانيات بالتقاطع الشهير ذي المحورين الرأسي والأفقي. وهذا التقاطع يمثل شكل الترابط العلائقي في اللغة. (٤) وتعتمد اللسانيات الأسلوبية على هذين المحورين بصورة أساسية في تحديد أبعادها المفاهيمية، وإجراءاتها التحليلية على النصوص، وذلك "بالتركيز على المتغيرات اللسانية إزاء القاعدية لتحديد نوعية الحريات داخل نظام البنية وكليتها، والكشف عن الأسس الموضوعية، والسمات الأسلوبية عند المتكلمين والمبدعين لإرساء نظرية للأسلوب". (٥)

يرتبط التعريف الحديث للأسلوبية بنظرية التلقي لأنه يعتمد على المراحل الأساسية لعملية التلقي أو ما يسمى بالاتصال، والمتمثلة في المخاطب/الباث، والمخاطب/المتلقي، والخطاب/النص. وليس من نظرية في تحديد مفهوم الأسلوبية إلا اعتمدت أصولياً إحدى هذه الركائز الثلاث، أو ثلاثتها متعاضدة متفاعلة (٦) وفي القرن العشرين أصبحت الأسلوبية الوظيفية القائمة على التداولية أقرب من غيرها إلى التصور المحاكياتي للأسلوب – ويكون مفهوم الأسلوب قائماً على التضمن، إذ ينظر هذا التصور إلى القيمة الأسلوبية التي تتضمنها السمة اللغوية استناداً إلى البيئة والموقف الذي أنشئ فيه النص، والمحلل الأسلوبي يتناول الوحدات اللغوية كلها بوصفها متضمنة سمات أسلوبية، فيدرس علاقات هذه الوحدات ببيئتها وسياقها. (٧)

الأنساق الأسلوبية المهيمنة على لغة السرد في مسرحية الملك هو الملك لسعد الله ونوس

فالأسلوبية على هذا منهج يعتمد على خصائص انتظام النص بنيوياً، مما يجعل العلاقة المميزة لنوعية مظهر الكلام داخل حدود الخطاب. وتلك السمة إنما هي شبكة تقاطع الدوال بالمدلولات، ومجموع علائق بعضها ببعض، ومن ذلك كله تتكون البنية النوعية للنص، وهي ذاته أسلوبه.^(٨)

والنسق الأسلوبي المهيمن هو ناتج الأسلوب الكلي المعتمد في صياغة النص بحسب ما يقتضيه من مقاصد، فالنسق المهيمن هو سمة يخلقها الأسلوب الذي يعتمده منشئ النص، والمراد هنا الأنساق اللغوية، وليست نمطاً آخر من الأنساق، ومن ثم كان السبيل إلى ذلك في وصف الأنساق بلفظة الأسلوبية التي قيدتها، ولم تجعلها مطلقة. ويشير بيير جيرو إلى ذلك أن باستطاعتنا أن "نتصور لغة الكاتب، لغة العمل، والجنس، والمجموعة كنسق خاص، ونقول نسقاً على اعتبار أن شبكة العلاقات هي التي تحدد الكلمات، ونقول خاصاً على اعتبار أن شبكة العلاقات هذه خاصة بلغة النص، وهي تختلف قليلاً أو كثيراً عن شبكة العلاقات في اللغة العامة".^(٩)

والنسق المهيمن هو العنصر الفاعل في النص الإبداعي، إذ يحتل الصدارة فيه، ويتحكم في مسار العناصر الأخرى، ويغيره من حال إلى أخرى، ومن ثم يضمن تماسك النص وانسجامه، إذ إنه "بموجب النظر إلى البنى الأسلوبية المهيمنة، ومقاربتها على مستوى العلاقات اللسانية التي تتمخض عنها تلك البنى سوف يتحدد مفهوم الأسلوب بوصفه خاصية كلية متموضعة في العلاقات بين الوحدات اللسانية".^(١٠)

- مفهوم السرد:

يعد السرد مصطلحاً يعتمد على الناقد ليوضح الطريقة التي اعتمدها منشئ النص لتصوير العالم، فهو "نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورتها اللغوية".^(١١)، ويقوم على دعامين أساسيين أولاهما أن يحتوي على قصة ما تضم أحداثاً معينة، وثانيتهما أن يعين الطريقة التي تحكى بها تلك القصة، ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة. ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يُعْتَمَدُ عليه في تمييز أنماط الحكى بشكل أساسي. ويحتاج السرد باعتباره محكياً أو مروياً أن يمر عبر القناة:

الراوي _____ القصة _____ المروي له.

الأنساق الأسلوبية المهيمنة على لغة السرد في مسرحية الملك هو الملك لسعد الله ونوس

فالسرد هو الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها، وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي والمروي له، وبعضها الآخر متعلق بالقصة ذاتها. (١٢)

وبحسب توروروف تبحت السردية عن المكونات التي تكون البنية السردية للخطاب، وتبحث في مظاهر السرد التي تتعلق بالكيفية التي يتم بها إدراك الحكى ، وتبحث في أنماط السرد كالتمثيل أو العرض والحكي. (١٣) والسردية هي: " العلم الذي يعنى بمظاهر الخطاب السردى أسلوباً وبناءً، ودلالة". (١٤) ويهمننا في هذا البحث الاعتماد على المفهوم الأخير لتحديد مفهوم السردية بما أن توجهنا نحو البحث هو توجه أسلوبى.

- مسرحية "الملك هو الملك" لسعد الله ونوس:

سعد الله ونوس (١٩٤١/٣/٢٧ - ١٩٩٧/٥/١٥) مسرحي سوري من مواليد قرية حصين البحر القريبة من مدينة طرطوس.

- حصل على شهادة الإجازة الجامعية في كلية الآداب قسم الصحافة ، جامعة القاهرة.

- درس المسرح الأوربي في باريس، وله العديد من الكتب والمؤلفات الأدبية والمقالات ، ونال عدة جوائز تكريمية وإبداعية في سورية والوطن العربي ، وأبرزها وسام الاستحقاق الممتاز من رئاسة الجمهورية ، وجائزة السلطان عويس.

- أَلَّف الكثير من المسرحيات ذات الطابع السياسي والتغريبي والتسجيلي. ومن أشهر مؤلفاته المسرحية: الحياة أبداً (١٩٦١)، ميدوزا تحرق في الحياة (١٩٦٤)، فصد الدم (١٩٦٤)، عندما يلعب الرجال (١٩٦٤)، جثة على الرصيف (١٩٦٤)، مأساة بائع الدبس الفقير (١٩٦٤)، الرسول المجهول في مأتم أنتيغونا (١٩٦٥)، حفلة سمر من أجل خمسة حزيران (١٩٦٨)، الفيل يا ملك الزمان (١٩٦٩)، سهرة مع أبي خليل القباني (١٩٧٣)، الملك هو الملك (١٩٧٧)، منمنمات تاريخية (١٩٩٤)، رحلة في مجاهل موت عابر (١٩٩٦)، الأيام المخمورة (١٩٩٧)، وغيرها. (١٥)

- ملخص مسرحية الملك هو الملك:

في هذه المسرحية يروي ونوس قصة ملك عبث برعيته وبأحوالهم، مقررًا في إحدى الليالي اختيار أحد الأفراد وهو تاجر سابق خانه الدهر، وركبته الديون، وتآمر عليه شهبندر التجار، والقاضي والنظام نفسه، فتمنى أن يصبح سلطان البلاد ليشدد قبضته، ولو ليومين على العباد، وهنا تبدأ العقدة حين ينصب أبو عزة سلطاناً على البلاد بتدبير من الملك الحقيقي عبر لعبة الحلم التي حققها له ملك البلاد، فيتنكر أبو عزة بارتداء ثياب الملك دون وعي منه بأنه متنكر بثياب الملك ومع دخول أبي عزة للقصر، واستيقاظه ملكاً تتغير قوانين اللعبة التي كان هدف الملك الترفيه عن نفسه، إذ يتماهى أبو عزة في دور الملك، وشيئاً فشيئاً يصدق أنه الملك، ويلعب دوره بإتقان وإقناع للمتلقي، والغريب أن أحداً من الحاشية لم ينتبه أن الملك ليس الملك باستثناء الملك الحقيقي الذي خسر عرشه في هذه اللعبة، فالشخصيات تمضي في إكمال الطقوس الخاصة بالملك بغض النظر عن كونه الملك الحقيقي أم المتنكر .

فالمسرحية درس سياسي توضح أن تغيير الأشخاص في السلطة لا يعني تغيير الأنظمة، فأبو عزة غدا ملكاً ظالماً أشد الملك الحقيقي نفسه. فالتغيير يجب أن يتم في قواعد الأنظمة، وبوعي حقيقي في إرادة التغيير من القوى المطالبة بالتغيير، فغياب الوعي بإرادة التغيير والخوف من التغيير يعزز بقاء السلطة الحاكمة بكل جبروتها وظلمها.

- المبحث الأول الأنساق الأسلوبية المهيمنة للغة على مستوى الاستعمال :

- المطلب الأول مستوى لغة النص:

تهيمن اللغة العربية الفصحى على مشاهد المسرحية، فالمسرحية مكتوبة باللغة الفصحى، وتعرض على خشبة المسرح بالفصحى. ولكن مستوى هذه اللغة متغير في ثنايا الحوار، فنجد استعمالاً للغة بمستوى عالٍ من الفصاحة تدل على تمكن ونوس من أدواته اللغوية، فهو يوظف التراث الديني والأدبي في مسرحيته، ويُنطق الشخصيات بمستوى ثقافي متميز لا تنم عن تواضع ثقافتها أو تدني مستواها الاجتماعي، وغالباً ما يكون السجع مهيمناً على أجزاء لا بأس بها من الحوار؛ فنجد خادم الملك ميمون يكيل كلمات المدح

الأنساق الأسلوبية المهيمنة على لغة السرد في مسرحية الملك هو الملك لسعد الله ونوس

للملك ، ويبالغ في الوصف "ميمون إني ميمون حاجب إيوان الملك ومقصورته ، غاية أحلامي هي أن أرف في خاطر مولاي حين يلم به الضجر" (١٦)

وفي موضع آخر : " ميمون: يا صاحب المجد والفخار، أرسلت مولاتي الملكة تخبر أنها تنتظر تشريفك للراحة والإفطار" (١٧)

وإلى جانب هذا المستوى نجد لغة مطعّمة بكلمات أو عبارات عامية، أو فصيحة يكثر تداولها في الحياة اليومية ، وتدخل هذه الكلمات والعبارات العامية أو القرابية منها ضمن سياق الكلام المنطوق وتغدو جزءاً من الحوار، مما يجعل مستوى الاستعمال ينزاح إلى مستوى متوسط بين الفصحى والعامية .

" أم عزة (بلهجة واقعية) ولكن أشكو بلائي ! عندي رجل قليل الهمة، عديم الحيلة ، تكاتف عليه أولاد الحرام ، وهم في هذه الأيام أكثر من أولاد الحلال.....، عرقوب (مشيراً إلى أبي عزة) هذا معلمي وأنا خادمه، دخلت في خدمته عندما كان ذا يسر ومال، ثم لم أتركه عندما انقلب عليه الزمان ، وضاع ملكه في خبر كان ، منذ فترة طويلة لم يدفع لي أجراً، بل ولحس معظم ما ادخرته على سبيل الدين . طبعاً كله مسجل في الدفتر وحسب الأصول." (١٨)

إن ظهور مستويات لغوية مختلفة من اللغة في النص المسرحي على لسان شخصياتها لا يهدف إلى تقريب اللغة من ذهن المتلقي لفهم البنية السطحية ؛ لأن هذا المقصد متحقق ضمناً عند إنشاء النص، ولكن له دلالات أخرى يُعبّر عنها بالبنية العميقة أو النص المضمر، فهو يعكس التوتر المهيمن على الحدث المليء بالتناقضات ، ولا سيما في الحدث الذي تقوم به الشخصيات التي تتعرض للتغيير في المسرحية: أبو عزة ، الملك ، الوزير ، عرقوب.

" عرقوب (يتخذ هيئة عابثة وفيها لؤم) أبوك يطردني ! (يعني باستخفاف) عندما يصحو أبوك من الجنون ، ويدفع ما عليه من الديون ، يومها فقط يمكنكم أن تطردوني، وستنتظرين يا فاتنة القوام أكثر مما انتظرت.

- عزة (مقهورة) من أين تغرف هذه النذالة والوقاحة؟.

- عرقوب: من طول الصد والممانعة.....

- أبو عزة : على كل لا أعتب عليك ، عقول البسطاء والعوام لا تستطيع أن تتخيل ارتقاء العرش إلا كالصعود إلى سطح بناية، لو حضرت ورأيت ، الحراس على الجانبين كصفين من شجر الحور ، بينهما أتهادى في مشية رخية ، كأني أطير ، أو أخطو على بساط من الزنبق. رجال الدولة ورائي والمنشدون أمامي ، وحين ارتقيت العرش انحنت الهامات وعمّ الصمت. تلك لحظة جليلة ، كمن يشرف على الدنيا من فوق رابية. عرقوب: وفي اللحظة الجليلة نسيني معلمي . أهذا جزاء العشرة والخدمة ! لماذا لم تخبرني أو تؤجل الاحتفال إلى عودتي. أبو عزة: يا غشيم : في الاحتفالات الملكية لا يجوز التأخير أو التقديم ."^(١٩) فعندما يغرق أبو عزة في حلمه بأن يصبح ملكاً ، وفي خضمّ نشواه بارتقاء العرش يدخل الصور البيانية المختلفة من المجاز، والتشبيه، والاستعارة، والصور الحقيقية في سياق حوار كُمُكِلٍ للتناقضات التي تعيشها الشخصية إلى جانب اللغة المسجوعة، فاستعمال الصور البيانية المتنوعة يصور الشخصية الحاملة التي تستعمل ألفاظاً غير متحققة مع واقعها الحقيقي ، وبما أن حالة الاندماج واقعة حقيقة من شخصية أبي عزة ، فقد اقتضى دورها استعمال لغة عالية تليق بمستواها الاجتماعي كونه ملكاً، ولكنه في نهاية الحوار لم يخاطب عرقوب بلغة فصحي (يا جاهل)، بل استعمال كلمة (غشيم) بدلالاتها العامية التي تمثل عدم المعرفة، وهي كلمة تلائم مستواه كخادم عنده، وتعكس في الوقت نفسه التوتر الذي تعيشه الشخصية فهو ملك في أحلامه، ويعيش بذخ الملك في أوهامه ، مع أنه في الحقيقة مثقل بالديون ، وخصوصاً لخادمه عرقوب الذي يقترض منه ثمن مشروبه.

ولكن عندما يتغير مكان الحدث وزمانه، فيصحو أبو عزة في القصر بعد أن غدا ملكاً عبّر لعبة التنكر تستقر لغة النص نسبياً على مستوى الفصحى العالية والمسجوعة ، لأن أبا عزة تحقق حلمه ، وغدا عرقوب الوزير، فالصراع والتناقض في الحدث لم يصل للذروة ، ولكن الشخصية بدأت تدخل في أدوار جديدة تتسم بعلو المكانة ، فأصبحت لغة خطابها أعلى من حالتها السابقة: " يدخل عرقوب مرتدياً ثياب الوزير، حركاته تتصف بالرزانة ، وتقل فيها الخفة:

- عرقوب: أسعد الله صباح مولاي.

الأنساق الأسلوبية المهيمنة على لغة السرد في مسرحية الملك هو الملك لسعد الله ونوس

- أبو عزة (مغطياً عينيه بيديه) نعق الغراب، وجاء مبدد الأحلام وهادم اللذات .
- عرقوب: انهض يا مولاي ، فالشمس أشرقت ، وشؤون الدولة تنتظر التدبير والإدارة .^(٢٠)
- فاستعمال عرقوب لكلمة (مولاي) بدلاً من (معلمي) في المشاهد التي سبقت دخولهما القصر فيه دلالة على تغير الأدوار في المسرحية ، والاندماج الفعلي في الأدوار الجديدة ، ولذلك اقتضى استعمال ألفاظ تليق بهذا التغير على مستوى الحوار.
- إن اللغة بمستوياتها الثلاثة كانت انعكاساً لواقع الشخصيات المتوترة التي تعيش حالة من التّكر، وأسبغت هذه الصفة على لغتها. فنحن لا نستطيع أن نحدد مستوى خاصاً للغة كلّ شخصية. فهي تتكلم بلغة تختلط فيها المستويات. وهذا ما يقوّي الواقع الذي أراد (ونوس) أن يعكسه للمشاهد، والذي يتمثّل بحب التغير

والتمرّد! فالطموح بالتّغير يرقى باللغة إلى مستوى عال فصيح؛ لتتلاءم وحجم الموقف والشخصيّة.

- المطلب الثاني: توظيف التراث بنيةً لغويةً مكونة للنص:

التوظيف نوع من التناص يحدث بصورة مقصودة وواعية وتستخدم فيه مواد التراث لنقل رؤى وأفكار معاصرة، ولا يعد ناضجاً مالم تُحمّل الموضوعات التراثية أبعاداً معاصرة. "وتوظيف التراث هو عملية مزج بين الماضي والحاضر في محاولة لتأسيس زمن ثالث منفلت ويعني أيضاً الاستفادة من الخامات."^(٢١) أدرك ونوس بمهارته الفنية وحسه المرهف أن إدراج مفاهيم تراثية في مسرحياته قادر على حمل معاناة الناس ، وهو مَخْرَجٌ جيّدٌ لما يعانونه من تمزق نفسي وثقافي ، ولذلك كان توظيفه للتراث قائماً على وعي عالٍ منه بأنه حاجة أساسية ، وليس كمالية . يقول: " وقد أدركت مراراً أنني لم ألجأ إلى الأشكال الفنية التي لجأت إليها تلبيّة لهواجس جمالية ، أو لتأصيل تجربة المسرح العربي من الناحية الحضارية ، وإنما لجأت إلى هذه الأشكال وجربتها بحثاً عن تقاليد أكبر. كنت أريد أن أتواصل مع جمهور أوسع، وكنت أريد أن يكون مسرحي حدثاً اجتماعياً وسياسياً مع هذا الجمهور."^(٢٢) ودعا ونوس إلى الابتعاد عن القوالب الجاهزة ، والبحث عن صيغ مسرحية ترتبط بالأمة العربية وحاضرها، فالصيغ الجاهزة لا تستهويه لأنها نابعة من

الأنساق الأسلوبية المهيمنة على لغة السرد في مسرحية الملك هو الملك لسعد الله ونوس

ظروف مجتمع يختلف عن المجتمع العربي ، ولذلك كانت العودة إلى التراث وسيلة من تلك الوسائل التي أحس ونوس بقدرتها على خلق ذلك التفاعل والتغريب الفطريين.(٢٣)

ويستقي ونوس مواده التراثية من مصادر متعددة أبرزها القرآن الكريم ، والسيرة الشعبية ، وحكايات ألف ليلة وليلة على وجه الخصوص ، والأمثال التراثية والدارجة، وغيرها، فهو يستقي من التراث ، ولكنه لا يكرره ، بل يعيد إسقاطه بأنماط تتناسب مع رؤيته، ووعيه السياسي . وفي مسرحية " الملك هو الملك" يغدو توظيف التراث نسقاً أسلوبياً مهيماً لما يؤديه من وظيفة بنائية ودلالية تظهر على مستوى الحدث والحكي على لسان الشخصيات، ففي استعماله - كما رأينا- للغة مطعمة تعتمد على السجع سواء في مستواها الفصيح أو المتداول يعيد (ونوس) تشكيل النسق اللغوي الخاص بفن المقامات الذي اشتهر في العصر العباسي ، ولا يخفى الأثر الإيقاعي للسجع على المتلقي ، إذ إنه يقوم بتنبية المتلقي وتوجيهه نحو مرتكزات إيقاعية معينة ، وتوقع أنساق إيقاعية مماثلة كفاصلة موسيقية بين الجمل والعبارات : " أبو عزة: الآن أن القهر للحساد ما دمت سلطان البلاد (يدور بسرور وهو يغني) أنقش الختم على بياض.. فينقضي أمري بلا اعتراض.....، أما حلفت بالطلاق وأمام أرباب السوق! ماذا ؟ تقدم المعذرة ؟ وتعلن أمام أرباب السوق أنك نادم على هذه الدناءة؟. هل ظننت أنك انتهيت مني يوم أشهرت إفلاسي ، وتخاطف الدائنون حتى لباسي؟." (٢٤) ونجد - أيضاً- توظيفاً للتراث الديني من القرآن الكريم والأدعية بصورة تتناسب مع الفعل السردى للشخصيات ففرقة الإنشاد هدفها تعظيم الملك والدعاء ببقاء الملك ، وإن كانت ابتهاجاتها جوفاء، ولا تنم إلا عن تكرار أصوات نشاز اعتاد الملك على إيقاعها وسماعها يومياً حتى ألفتها أذنه، وأصابه الضجر منها ، وإن كان حضورهم بين يديه ديدنهم ، إرضاء لغرور ملكهم، وحفاظاً على مكانتهم:

" أنت مولانا الكريم سدت بالملك العظيم

فابق يا نسل الكرام.....في نعيم لا يرام

بالغاً كل المرامفي صف حسن الختام

البشر في جبينهوالخير في يمينه

فاحفظه يا ربَّ السما.....معزراً مكرماً^(٢٥)

وأما المتسولان عبيد وزاهد فيكثران من الدعاء في السوق، ولكن دعاء التسول هنا، ليس سوى إكمال لصورتها التنكيرية التي دخلا بها لعبة الحلم حفاظاً على رقابهما من سلطة الدولة وجواسيها. "عبيد : الله يحمي شبابك . الله يخلي أولادك. زاهد ينتبه للرجل وينخرط في اللعبة ، وأنت (يقده) الله يرزقك (يبتعد زاهد عابثاً ثم يلطي بعيداً ، بينما يقترب الرجل من عبيد) عبيد يرفع عقيرته مجوداً بصورة رديئة : والحسنة كحبة أنبتت سبع سنابل. (يجاذبه الرجل فينشبت بطرف سترته) الرجل: أف اترك سترتي. عبيد: الله يخلي أولادك ، الله يجعل طريق الخير مفتوحة أمامك."^(٢٦)

ولكن التوظيف المكثف للتراث في مسرحية "الملك هو الملك" كان في توظيف حكايات ألف ليلة وليلة، وذلك عبر رؤية حدائية ، وفعل حدائي يتعامل مع الماضي والحاضر بمنظور جمالي قادر على فضح عيوب الحاضر مستتراً بعبرة الماضي.^(٢٧) ويقول علي الراعي عن هذا التوظيف: " مسرحية الملك هو الملك تعتبر في رأيي أعذب ارتشافة ارتشفها كاتب مسرحي عربي من إرث ألف ليلة وليلة ، وهي إلى هذا أحسن ما قدم حتى الآن لتطويع تراث ألف ليلة وليلة، وانتشاله من جمود الماضي إلى حيوية الحاضر، أو سرعة اندفاعه ثم توظيفه من بعدُ لخدمة رسالة سياسية. "^(٢٨) ويظهر هذا الاستعمال للحكايا في ثلاثة مستويات : الأول للملك و وزيره ورجال دولته وحاشيته، والثاني في بيت أبي عزة ، والثالث في شخصيتي عبيد وزاهد . فمن المعروف أن هارون الرشيد في حكايات ألف ليلة وليلة يضجر ، وأمام هذه الحالة إما أن يدعو نديماً ليسامره، أو يخرج متكرراً في زي التجار هو، ووزيره، وجعفر البرمكي، وسيفاه مسرور. ولقد استفاد ونوس من بنية الخروج التنكيرية هذه ، ففي إحدى الليالي يخرج هارون الرشيد مع وزيره جعفر متفقداً الرعية ليلاً، فيسمع رجلاً يقول: أه لو كنت ملكاً لأقمت العدل بين الناس، وفعلت كذا وكذا . فيقرر الخليفة يأخذه إلى قصره ، وأن يجعل منه خليفة ليوم واحد إلى آخر الحكاية . وفي المسرحية حكاية ملك ملول يسمى فخر الدين المكين ، وينزل مع وزيره متكررين إلى أزقة المدينة لكي يروح عن

الأنساق الأسلوبية المهيمنة على لغة السرد في مسرحية الملك هو الملك لسعد الله ونوس

نفسه، ويجد تسلية كبيرة في زيارة رجل فقير مجنون يدعى أبو عزة، يحلم بالملك والسلطة كي يثأر من شهبندر التجار والشيخ طه المتسببين في إفلاسه بينما تناكده زوجته ، ويسخر منه خادمه عرقوب الطامع بوصال ابنته عزة.^(٢٩)

ولكن رغم محاولة ونوس التستر بلغة ألف ليلة وليلة وإضفاء الصبغة التراثية على نصه، إلا أن ألفاظ الحادثة تتسلل إلى الوحدات اللغوية في نصه ، فنجد ألفاظاً تتناسب مع الثورة مثل: الإرهاب ، النظام، عناصر الأمن ، الإجراءات الإصلاحية ، المرحلة القادمة، ونجد ألفاظاً تتناسب مع الطبقات الاجتماعية مثل البلاط الملكي، الخادم ، الوزير، الفقير، وغيرها من المفردات.

- المطلب الثالث الأسماء ودلالاتها :

إن الانزياح نحو استعمال أسماء محددة في المسرحية لها دور وظيفي مهم على مستوى البناء النصي، فالأسماء لا تخلو من دلالات أسلوبية لها مستويان ، الأول لغوي وضعي لما للاسم من دلالة معجمية في أصل استعماله. والآخر مكتسب، إذ إنه يحيل إلى معان أخرى اكتسبها من السياق في المسرحية، وربما تشكّل دلالات إيجابية أو سلبية لصاحبها ، أو الاثنتين معاً .

فدلالة اسم (عزة) يعني خلاف الذل، والعز : القوة والشدة والغلبة والرفعة والامتناع.^(٣٠) وفي المسرحية هي الفتاة الحاملة والجميلة التي يحبها عرقوب ويريد وصالها والزواج منها. وهي بالنسبة لعبيد حبيبته و مصدر القوة التي يحتاجها لعمله السري، حيث يروي لها قصة التنكر والملكية ، لأنه يعتبرها مصدر ثقة، والثقة تمنح القوة. وبالنسبة للأمم مصدر القوة التي تحتاجها للذهاب إلى قصر الملك ، وطلب المساعدة ، ولكن ينتهي بها المطاف جارية في قصر الملك .

و(أبو عزة) الذي يعرف بكنيته تتقلب دلالة اسمه في المسرحية بتقلب حاله ، فكانت دلالة القوة ظاهرة عليه عندما كان غنياً ، ولكن عندما غدا فقيراً ومتسولاً بسبب الشيخ طه وشهبندر التجار، صار للاسم دلالة عكسية إذ صار يعبر عن ذل وضعف وقلة حيلة ، واللجوء إلى الأحلام هروباً من واقعه المرير . وتعود

الأنساق الأسلوبية المهيمنة على لغة السرد في مسرحية الملك هو الملك لسعد الله ونوس

دلالة القوة في اسمه عندما يغدو ملكاً أشد بطشاً من الملك الحقيقي نفسه ، وإن كانت القوة تعكس مفهوماً سلبياً ضمن هذا السياق من الاستعمال.

و(عرقوب) رجل من العمالقة، كان أكذب أهل زمانه، وضربت به العرب المثل في خلف الوعد، فقالوا مواعيده مواعيد عرقوب.^(٣١) وفي المسرحية تتعزز دلالة الخلف والتنصل التي تمثلها الشخصية ، فهي شخصية انتهازية ، تقتنص كل فرصة لتحقيق أغراضها، فهو يقرض معلمه أبا عزة المال ويسجلها من ضمن ديونه ، وهو يعلم تماماً أن معلمه غير قادر على سدادها، ليظفر بعزة وهي صاغرة لتسديد ديون والدها، وعندما يدخل القصر ضمن اللعبة يكون واعياً تماماً أنه يلعب، ولكنه يكمل اللعبة إذ يغدو وزيراً ، ولكن عندما يريد الوزير الحقيقي استعادة رده ، يعقد صفقة مالية مع الوزير الحقيقي وفوقها عزة . ولكنه يخسر عزة والصفقة فيخرج صفر اليدين ، لأن النقود مزيفة .

و(عبيد) تصغير عبد، وهو خلاف الحر، وتجتمع دلالات الاسم على التذلل والخضوع، والتحقير.^(٣٢) وفي المسرحية يتنكر عبيد بزي متسول، وبعمل سراً ، وتقوم صيغة التصغير للاسم بدالتين سلبية وإيجابية . فـ (عبيد) متسول أقل درجة من العبد ، فالعبد يحظى بمستلزماته المعاشية من سيده ، وعبيد لم يجد من يقدم له مؤونته فامتحن التسول ، فدلالة الاسم بهذا المستوى سلبية . ولكن التنكر بصورة المتسول كان يهدف للتمرد والثورة ، إذن يكتسب الاسم دلالة إيجابية لتحقيق هذا الهدف السامي.

و(زاهد) اسم فاعل من الفعل (زهد) ، والزهد ضد الرغبة ، والزهد القليل، ومن معانيه : الإعراض عن الشيء.^(٣٣) وفي المسرحية كانت شخصية زاهد بصورة المتسول مثل عبيد، فأعراضه عن الدنيا كان تنكراً لتحقيق غاية أسمى، وهي الرغبة في الحياة بالعمل السري للتمرد على ظلم الملك وجبروته. فالاسم يحمل دلالة سلبية في ظاهره ، ودلالة إيجابية على مستوى الفعل .

و(مصطفى) من الاصطفاء، وصفوة كل شيء خالصه. ومصطفى أي الشخص المختار^(٣٤) . إن تنكر الملك بهذا الاسم فيه دلالة إيحائية بأن الشعب راض عن ملكه . ولكن مع استمرار لعبة التنكر، فإن هذا

الأنساق الأسلوبية المهيمنة على لغة السرد في مسرحية الملك هو الملك لسعد الله ونوس

الملك المصطفى لم يعد مصطفى . فقد أنكره الجميع حتى الملكة زوجته ، فحمل الاسم دلالة مغايرة ألا وهي عدم الرضا عن الملك والملكية.

و(محمود) اسم المفعول من الحمد ، وهو نقيض الذم .^(٣٥) ومحمود المرضي تصرفه وفعله هو وزير الملك الذي رافقه في تنكره، ووثق به الملك ، ولكنه في النهاية لم يعد محموداً حيث ترك الملك الحقيقي وتخلّى عنه، وانضم لخدمة الملك أبي عزة بعد أن ساوم عرقوب على استرداد ثياب الوزير. فدلالة الاسم تحمل النقيضين إذا ما نظرنا إليها من زاوية أنه باع ملكه، وسار في موكب الملك المزيف.

وأما بقية الشخصيات كالشيخ (طه) وشهبندر التجار، والسياف ، وميمون خادم الملك ، فإن دلالة أسمائهم أوصافاتهم المهنية رمزية، وبقيت دلالتها ثابتة في النص فهي ترمز إلى تلازم الدين والتجارة إلى جانب القوة والسير في ركب الملك أياً كان الملك ، والضرب بيد من حديد لإدارة البلاد والتحكم بالقرار ، وفي تلازم هذه القوى تبقى سلطة الملك الذي يظهر في الواجهة، ولكنهم هم الملوك الحقيقيون. وبهذا يمكننا القول : إن دلالات الأسماء عكست التوتر السائد في النص، فلا شيء حقيقي، الأحداث لعبة،

ودلالات الأسماء تخدم هذه اللعبة.

- المبحث الثاني: الأنساق الأسلوبية المهيمنة على أساليب العرض:

في مسرحية الملك هو الملك تقوم الشخصيات بنقل الحدث ، ويتولى الراوي التعليق السردى المباشر على الحدث ويوجهه للجمهور كسراً للإيهام، بالإضافة إلى وظائف أخرى مثل سرد حوادث أو حكايا طويلة لا يصعب تجسيدها على المسرح، والربط بين الحوادث في الماضي والحاضر، وإبداء الرأي في الحدث، ونقده، والاعتراض عليه ، ونقل أفكار المؤلف بتجسيدها كلاماً وتمثيلاً ، إلى غيرها من الوظائف . ويمكننا تصنيف هذه الوظائف كنسق أسلوبى مهيم على النص ضمن مطلبين هما الوصف والحوار.

- المطلب الأول أسلوب الوصف:

الأنساق الأسلوبية المهيمنة على لغة السرد في مسرحية الملك هو الملك لسعد الله ونوس

يعتمد ونوس على أسلوب الوصف ضمن البنية السردية المكونة للغة السرد كبنية رديفة للحوار من حيث الوظيفة التي يقوم بها على مستوى تصوير مكان الحدث وزمانه، وعلاقة الشخص الموصوف بهما والتمهيد للحدث، وذلك كما في وصف زاوية في المدينة يلتقي فيها عبيد وزاهد.^(٣٦) وكما في وصف بيت أبي عزة،^(٣٧) وكما في وصف الليلة المقمرة التي يسرد فيها عبيد لعزة حكاية تاريخ التنكر والشعب الذي أكل ملكه.^(٣٨)

ويأتي الوصف إما على لسان الشخصيات أو استعمال اللافتات قبل كل مشهد ، ويغلب على الوصف استعمال الجمل الاسمية البسيطة ذات الخبر الفعلي، والتي قد يتخللها التشبيه أو المجاز أو الاستعارة ، فالجملة الاسمية تعمل على تثبيت المشهد الموصوف عند مفاصل محددة، والفعل يحرك المشهد ، ويبث فيه الحياة والحركة. والجمل والصور البيانية تؤيدان وظيفتين هما الجمالية والتداولية معاً، فهي قريبة من عالم الواقع ، وسهلة التصور في ذهن بسبب ألفتها وتكرارها بشكل أو بآخر عند المتلقي، وهي مؤلفة بطريقة أدبية راقية ، وبعيدة عن الابتذال. فالوصف - هنا- لا يهدف إلى الغموض كما هو الحال في القصة أو الشعر، والوصف في المسرحية ليس ترفاً لغوياً يمارسه ونوس ، بل هو من الوحدات اللغوية المكونة للغة السرد، ويهدف إلى تقريب بين الواقع والخيال ، وإيهام المتلقي بإشراكه برسم صورة ذهنية لمكان الحدث وزمانه. ففي المشهد الأول من المسرحية : "البلاط في قصر الملك مرقاة مكسوة بمخمل ثمين ، تنتهي إلى مصطبة يتربع فوقها العرش. كرسي ضخم من الأبنوس والعاج مشبك بالذهب والمرجان، له ذراعان تنتهي كل منهما برأس تنين أرجواني الألسنة . ما عدا ذلك ثمة أبهة عارية ، أبهة باردة ومنفوخة بالفراغ. لا شيء. بارد وعار.. في المؤخرة مدرجات حلزونية تقضي إلى المخدع الملكي..."^(٣٩)، هناك رسم بالكلمات للمكان وجمالياته لصورة البلاط الملكي بكل تفاصيله الدقيقة ، فالمتلقي/ القارئ يرسم في مخيلته صورة له ، ويتخيل الأشكال والألوان والأبعاد وكأنه يراها . والمتلقي/ المتفرج يتلقاها بحاسة البصر على خشبة المسرح . وفي المشهد ذاته تكتمل لوحة المكان بوصف الملك أو بتعبير أدق الثياب التي يلبسها الملك ، ف " الملك كتلة قماشية تجلس على العرش . إن حضوره يبدو مكتثاً في ثيابه ذات الألوان

الأنساق الأسلوبية المهيمنة على لغة السرد في مسرحية الملك هو الملك لسعد الله ونوس

الحادة والمعقدة في مطرزاتها، يجب أن تظهر الثياب وكأنها قالب يرتدي الملك ويشكل قوامه، ما يبرز منها هو العباء الضخمة المنسوجة من خيوط ذهب وفضة ، والناج الذي ينزلق حتى منتصف الجبهة ، وتنفر من مقدمته جوهرة تشع كالجمرة . يبدو غائصاً في عرشه ، ويده تقبض على الصولجان بترخٍ^(٤٠) إن المتلقي يعيش مع ونوس رأيه بالعرش والبلاط ، فكل هذه الأبهة الموصوفة والتفاصيل التصويرية الدقيقة لاتعني سوى البرود والفراغ ، فراغ لا حياة فيها. إن إتمام الصورة الحسية ودمجها بالحالة النفسية هي رسالة نصية مضمرة تعبر عن حالة التوتر الفعلية في الوضع السياسي ، فلا حاكم حقيقياً يملأ بحضوره المكان، ويبث الحياة فيه بعد أن غدا بلا حياة بالرغم كل مظاهر البذخ والترف فيه. ولكن الوصف في هذا المشهد لا يؤدي الوظيفة التصويرية لجماليات المكان فحسب ، لأن البلاط الملكي والثياب الملكية هما الأساس في لعبة الحلم التي ستمارسها شخصية أبي عزة لاحقاً عند تطور الحدث، وبالثياب وحدها يكون الملك هو الملك^(٤١) فالإغراق في الوصف موظف لأداء دلالات لاحقة تختزل في ثناياها مقولة المسرحية كلها.

- المطلب الثاني أسلوب الحوار:

الحوار صلب المسرحية، والمعيار الذي يميز المسرحية عن غيرها من الفنون كالقصة أو الشعر. والحوار المسرحي يكتف مادة الكلام اليومي، ويصقلها، ويجعلها وحدة قائمة بذاتها، ذات معنى واضح ، وإيقاع متميز.^(٤٢) ويتميز الحوار في مسرحية الملك هو الملك بأنه منسجم مع المستويات المختلفة التي يعبر عنها، فالجمل والعبارات ذات طول متناسب مع الأغراض الدلالية التي تؤديها، وتتواتر الأنساق الأسلوبية لنمط الجملة البسيطة الاسمية منها أو الفعلية، والتي تؤدي الغرض مباشرة سواء في نقل الحدث، أو نقل الدلالات التأويلية التي تتضمنها ، فالحوار بين عبيد وزاهد يتسم بالسرعة حتى لا يكتشف أمرهما^(٤٣)، بينما نجد أن الجمل تميل إلى الطول بين عبيد وعزة عندما يحكي لها الحكايات ، فيتحول الحوار إلى سرد قصصي مليء بالتشويق.^(٤٤)

ويقوم الحوار في مسرحية الملك هو الملك بعدة وظائف لعل من أبرزها:

الأنساق الأسلوبية المهيمنة على لغة السرد في مسرحية الملك هو الملك لسعد الله ونوس

١- نقل الصراع بين الشخصيات ، ولا سيما بين الملك الحقيقي وأبي عزة ، وعرقوب والوزير. وتعريف المتلقي بالحدث المسرحي ، وتطوير الحدث المسرحي. فالحوار المنقول على لسان الشخصيات تقوم بأفعال السرد وتطور بنية الحكاية لتصل بها إلى الذروة والحل .

٢- التعريف بالشخصيات وإعطاء معلومات عنها سواء بالطريقة المباشرة بحديثها عن نفسها ، أو حديث الشخصيات الأخرى عنها، مما يكشف نفسياتها وعقليتها. ويقوم الحوار-أيضاً- بوظيفة تصوير انفعالات الشخصية وردود فعلها تجاه الآخرين. فالشيخ طه وشهبندر التجار لا يقومان بأي دور حوارى، فهما يمسكان بخيوط اللعبة في أول العرض وينزويان. ولكنهما يشكلان محوراً أساسياً في الصراع بصوره المختلفة ، ونتعرف على دورهما وشخصياتهما عبر حديث أبي عزة وعرقوب وأم عزة عنهما، وردة فعل أبي عزة تجاههما، فهما مُغيَّيان عن فعل الحوار، ولكنهما حاضران وفاعلان في الحدث، "عرقوب: اعتمد عليّ، والآن بمن نبدأ التعذيب والانتقام ؟ بالشيخ طه الخؤون أم بشهبندر التجار الملعون؟"^(٤٥)، وفي مخيلة أبي عزة بعد أن تمكّن الشراب من عقله يستحضر صورة شهبندر التجار والشيخ طه طالبين منه الصفح والعفو: "ماذا أرى؟ أتأتي إليّ راکعاً وتبكي هلعا؟ أكاد لا أصدق عيني ، الشهبندر الكبير ما غيره يذرف الدموع توسلاً وهلعا.....، لا يا شيخ طه لا تحاول أن تتستر متخفياً خلف مسبحتك."^(٤٦) ويتناسب هذا التغييب

والحضور لهما في دلالتهما الرمزية التي تتحكم فعلياً في السلطة الحاكمة للبلاد ، لأنهما يمثلان الدين والاقتصاد. كما أننا نستطيع التعرف على شخصية (عزة) ونستشف صفاتها عن طريق الحوار على لسان (عبيد) فهي ودودة وطيبة القلب، ومتعلقة بـ(عبيد) ، " عبيد: لا أدري، تذكرتها فوددت أن احمل لها تفاحة. لولاها لكان وضعي صعباً للغاية ، هي التي أقنعت أمها بإيوائي . تعاملني بمودة ، وترغب كثيراً في أحاديثي. أحس عندهم طمأنينة لا يعكسها إلا ذلك الخادم."^(٤٧)

٣- وإذا كانت هذه الوظائف عامة للحوار في كل النصوص المسرحية ، أو وظائف أساسية مكونة لكل نص مسرحي ، فإن ما يميز لغة الحوار في مسرحية " الملك هو الملك " كنسق أسلوبى مهيم على لغة السرد يكمن في اعتمادها على مبدأ الثنائيات الضدية .

الأنساق الأسلوبية المهيمنة على لغة السرد في مسرحية الملك هو الملك لسعد الله ونوس

تبدأ أحداث المسرحية بدخول الشخص إلى المسرح، والانقسام إلى مجموعتين للدخول في الحقل الدلالي لتشكيلات الدال اللغوي (لعبة) ، وينبثق عن هذا الدال المحوري دوال أخرى ضمن ثنائيات ضدية هي (الحلم ، الواقع) ، و(المسموح، الممنوع)، وتسير اللعبة في المسرحية كلها على هذه الوحدات اللغوية ، والعلاقات السياقية التي تقوم بينهما. " عرقوب:(وراءه تقف المجموعة الأولى) مسموح. السيف:(وراءه تقف المجموعة الثانية) ممنوع.عرقوب: مسموح.السيف: ممنوع. عرقوب: والحرب بين المسموح والممنوع قديمة قدم البشرية ، الدهماء، الرعاء، العامة، ولنا من الأسماء ما لا يحصى ، لا نشبع من طلب المسموح."^(٤٨)وبين المسموح والممنوع تأتي ثنائية (الحلم ، الواقع): " عرقوب: أن تحلم. السيف : مسموح، ولكن حذار. عرقوب:أن يتحول الخيال إلى واقع؟ السيف: ممنوع. عرقوب: أحلام ، احلموا جميعاً . الأحلام مسموح بها."^(٤٩) . ويستمر الحدث بسرد كل شخصية لحلمها. ولكن الحلم الفاعل في تأزم الحدث هو حلم أبي عزة بأن يصبح ملكاً ، وحلم الملك الملول في الترفيه عن نفسه. ومن تقاطع هذين الحلمين يذهب الملك الحقيقي إلى بيت أبي عزة متكرراً بصورة التاجر مصطفى مع وزيره المتنكر باسم محمود. وتظهر لافتة مكتوب عليها " الواقع والوهم يتعاركان في بيت مواطن اسمه أبو عزة."^(٥٠)وتتطور دلالة (اللعبة / الحلم) بفعل تطور الحدث، وذلك بقيام الملك الحقيقي بتحقيق حلم المواطن أبي عزة، فتظهر لافتة مكتوب عليها" المواطن أبو عزة يستيقظ ملكاً"^(٥١). ولكن دلالة (اللعبة/ الحلم) تكتسب أبعاداً مغايرة لما كانت عليه قبل الانتقال إلى قصر الملك، وذلك بسبب انقلاب الأدوار فيها، وتلعب اللغة لعبتها مع الشخصيات ، فالانتقال يتم عبر الحوار الممتزج بالوصف في عدة مشاهد من المسرحية،^(٥٢)وتتغير عبارات عرقوب وتنقطع بين كلمة معلمي بدون اكتمال، وكلمة مولاي" عرقوب:الخصوم يا معلم.. يا مولاي"^(٥٣)، فعرقوب يدرك أنها لعبة ، ولكنه يحاكيها ويتقنها بمناداة أبي عزة بصفته الجديدة. ومع تطور الحدث السردى يغدو الملك الحقيقي بلا ملك، إذ لا يتعرف عليه أحد من حاشيته أو خدمه، وتبدأ حالة الصدمة والاندهاش من قبل الملك الحقيقي، وتصل لذروتها في لقاء الملكة، وعدم تعرفها على الملك الحقيقي، أو تمييزه ،^(٥٤) وبذلك تكتمل دورة الثنائيات الضدية باكتمال اللعبة وانتهائها في القصر، ولكن مع

الأنساق الأسلوبية المهيمنة على لغة السرد في مسرحية الملك هو الملك لسعد الله ونوس

استمرار الشيخ طه وشهبندر التجار بالإمسك بخيوطها. فصيرورة الحلم حقيقة ، لم يكن بفعل الوعي بل بفعل التعقيب والاستلاب، مع التأكيد على مقولة أن " الملك هو الملك " ما دام يرتدي ثياب الملك، فتغيير الشخص لا يعني تغيير أنظمة الحكم.

الخاتمة والنتائج:

حاول هذا البحث دراسة الأنساق اللغوية المهيمنة على لغة السرد في مسرحية " الملك هو الملك " للكاتب السوري سعد الله ونوس ، وذلك اعتماداً على أن النسق الأسلوبي المهيمن هو العنصر الفاعل في النص الإبداعي ، إذ يحتل الصدارة فيه ، ويتحكم في مسار العناصر الأخرى، ويغيره من حال إلى أخرى، ومن ثم يضمن تماسك النص وانسجامه.

وخلص البحث إلى نتائج لعل من أبرزها:

١- في المبحث الأول هناك مستويات متعددة ومتداخلة من الاستعمال للغة في هذه المسرحية فهي فصحية عالية ، وفصحى متوسطة مطعمة بالألفاظ العامية والسجع. وتعكس هذه اللغة المتداخلة المستويات الاضطراب والتوتر الكامن في الشخصيات على مستوى الحدث ، والفعل السردى.

٢- إن توظيف التراث بصورة المتعددة يشكل نسقاً أسلوبياً مهماً في تكوين بنية النص اللغوية ، لأنها موظفة ضمن سياقات تعكس رؤية الكاتب وفكره السياسى، وليست عنصراً خارجياً مضافاً لغرض التسلية أو ملء الفجوات أثناء العرض.

٣- تم توظيف الأسماء للشخصيات بصورة قصدية ، وذلك لما تحمله هذه الأسماء من دلالات لزيادة التأثير على المتلقي بما فيها من تناقضات سلبية كانت أم إيجابية.

٤- وفي المبحث الثاني تقوم الأنساق الأسلوبية المهيمنة على أساليب العرض على أسلوبى الوصف والحوار. ويتميز الوصف باعتماده على الجمل الاسمية البسيطة ذات الخبر الفعلى، والتي يتخللها المجاز والتشبيه والاستعارة على نحو واضح وقريب من تصور المتلقي . كما قام الوصف برسم جماليات المكان

الأنساق الأسلوبية المهيمنة على لغة السرد في مسرحية الملك هو الملك لسعد الله ونوس

بصورة دقيقة من حيث الصورة البصرية المحسوسة ، ومن حيث الصورة النفسية التي حاول الكاتب نقلها بأنها تمثل الفراغ ، وجاء وصف ثياب الملك ليدعم مقولة النص الكامنة في الثياب بأن الملك هو الملك.

٥- وفي أسلوب الحوار يقوم الحوار بوظائف متعددة من نقل للحدث والصراع ، والربط بين الأحداث في الماضي والحاضر ، وغيرها من الوظائف. ويعتمد سعد الله ونوس في هذه المسرحية على مبدأ الثنائيات الضدية التي أقامها بين (الممنوع والمسوح) وبين (الحلم والواقع) عبر العلامة اللغوية (اللعبة) والتي تطورت وفق مبدأ الثنائيات الضدية لتصبح اللعبة حقيقة ، ويغدو أبو عزة هو الملك وأشد ظلماً من الملك الحقيقي. ويخسر الملك الحقيقي عرشه بسبب التنكر والاستلاب اللذين يسيطران على شخصيات المسرحية لافتقارها إلى الوعي، وإلى أدوات التغيير الحقيقي.

الهوامش:

(١) حمودة، عبد العزيز، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ، ع ٢٣٢، نيسان، ١٩٩٨م، ص ١٩٣

(٢) بو قره، نعمان ،المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب : دراسة معجمية ، ط١، عالم الكتاب الحديث . إربد ، جدارا للكتاب العالمي . عمان ، الأردن ، ١٤٢٩هـ . ٢٠٠٩م ، ص ١٤٠ . ١٤١

(٣) جيرو ، بيير . الأسلوبية ، ط٢، مركز الإنماء الحضاري، حلب - سورية ، ١٩٩٤، ص ١١٥ . وللتوسع في مفهوم بنية القانون وبنية الرسالة ينظر :

- بو قره، نعمان ، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب: دراسة معجمية، ص ٩٥

(٤) دي سوسير، فردينان، دروس في الألسنية العامة، ترجمة: صالح القرمراوي، محمد الشاوش، محمد عجينة، (دون طبعة) الدار العربية للكتاب ، طرابلس - ليبيا، تونس العاصمة - تونس، ١٩٨٥، ص ١٨٧

(٥) بوحوش، رابح ، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، (دون طبعة) ، منشورات جامعة باجي مختار - عنابة - (دون تاريخ) ص ٣.

(٦) المسدي، عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، ط٤، دار سعاد الصباح، ١٩٩٣، ص ٦١

(٧) ينظر: الحربي، فرحان بدر، الأسلوبية في النقد العربي الحديث: دراسة في تحليل الخطاب، (دون طبعة)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ٢٠٠٣، ص ١٨ - ١٩.

(٨) ينظر: المسدي، عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، ص ٩٠.

(٩) جيرو، بيير، الأسلوبية، ص ١٢٩

(١٠) ناظم، حسن، البنى الأسلوبية: دراسة في أنشودة المطر للسياب، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، الدار البيضاء - المغرب، ٢٠٠٢، ص ٧٠.

(١١) إسماعيل، عز الدين، الأدب وفنونه، ط٤، دار الفكر العربي، بيروت، ١٩٦٨، ص ٧٦

(١٢) ينظر: لحميداني، حميد، بنية النص السرد من منظور النقد الأدبي، ط٣، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء، ٢٠٠٣، ص ٤٥

(١٣) ينظر تودوروف، تزفيتان، "مقولات السرد الأدبي" ضمن كتاب (طرائق تحليل النص الأدبي)، ط١، منشورات اتحاد كتاب المغرب - سلسلة ملفات، الرباط، ١٩٩٢، ص ٦١

(١٤) إبراهيم، عبد الله، السردية العربية: بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢، ص ٩

(١٥) ينظر ويكيديا (سعد الله ونوس) عبر الرابط :

https://www.google.com/search?gs_ssp=eJzj4tLP1TcwKii3zDYyYPSSuLH5xs4b6xVuLL_ZAoTtCjc7brbd7LixGQBA4RO6&q=%D8%B3%D8%B9%D8%AF+%D8%A7%D9%84%D9%84%D9%87+%D9%88%D9%86%D9%88%D8%B3&oq=%D8%B3%D8%B9&aqs=chrome.1.35i39i355j46i39j69i57j0i433l3j0i433.4144j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8

(١٦) ونوس، سعد الله، الملك هو الملك، ط٣، دار ابن رشد، ١٩٨٠، ص ٣

(١٧) المصدر السابق، ص ٣٢

(١٨) المصدر السابق، ص ٣

(١٩) المصدر السابق، ص ١٠

(٢٠) المصدر السابق، ص ٢١

(٢١) المسدي، عبد السلام ، " توظيف التراث في الشعر المعاصر "، مجلة العربي، العدد (٤١٢)، مارس، الكويت ، ١٩٩٣ ،

ص ٨٥

(٢٢) محمد حمو، حورية، تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سورية ومصر، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٦ ،

ص ١٢٩

(٢٣) ينظر: ونوس، سعد الله ، بيانات لمسرح عربي جديد ، ط١، دار الفكر الحديث ، بيروت ، ١٩٨٨ ، ص ١٣٢

(٢٤) ونوس، سعد الله ، الملك هو الملك ، ص ١٢

(٢٥) السابق نفسه ، ص ٤

(٢٦) السابق نفسه، ص ٨

(٢٧) يونس، محمد عبد الرحمن (وآخرون)، تأثير ألف ليلة وليلة في المسرح العربي المعاصر والحديث ودراسات مسرحية

أخرى، ط١، دار الكنوز، بيروت، ١٩٩٥ ، ص ٤٦

(٢٨) الراعي، علي، المسرح في الوطن العربي ، عالم المعرفة ، العدد (٢٥) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت ،

١٩٩٨ ، ص ١٨٥

(٢٩) ينظر شعلان، سناء كامل، " توظيف ألف ليلة وليلة في مسرحية الملك هو الملك لسعد الله ونوس " ، مجلة التربية والعلم

للعلوم الإنسانية/ جامعة الموصل ، المجلد (١٨)، العدد (١)، سنة (٢٠١١)، ص ٢٢٢

(٣٠) ينظر ابن منظور، لسان العرب، ط٤، دار صادر بيروت ، ٢٠٠٥ ، ج ١٠، ص ١٣٤ - ١٣٦ مادة (عزز)

(٣١) ينظر المصدر السابق، ج ١٠، ص ١٢٠ - ١٢١، مادة (عرقب)

(٣٢) ينظر المصدر السابق ، ج ١٠، ص ٨، مادة (عبد)

(٣٣) ينظر المصدر السابق، ج ٧، ص ٦٨، مادة (زهدي)

(٣٤) ينظر المصدر السابق، ج ٨، ص ٢٥٧، مادة (صفو)

(٣٥) ينظر المصدر السابق ، ج ٤، ص ٢١٦، مادة (حمد)

(٣٦) ينظر: ونوس، سعد الله ، الملك هو الملك، ص ٧

(٣٧) ينظر المرجع السابق، ص ٩

(٣٨) ينظر المرجع السابق ، ص ١٦

(٣٩) المصدر السابق، ص ٤

(٤٠) المصدر السابق ، ص ٤

(٤١) المصدر السابق ، ص ١٦

(٤٢) ينظر عبد الله ، عدنان خالد، النقد التحليلي التطبيقي : مقدمة لدراسة الأدب وعناصره في ضوء المناهج النقدية الحديثة ، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص ١٧٣. وينظر ص ١٣٠ من المرجع نفسه.

(٤٣) ينظر ونوس، سعد الله ، الملك هو الملك ، ص ٧

(٤٤) ينظر المصدر السابق، ص ١٧

(٤٥) المصدر السابق، ص ١١

(٤٦) المصدر السابق، ص ١٨

(٤٧) المصدر السابق، ص ٨

(٤٨) المصدر السابق، ص ٢

(٤٩) المصدر السابق، ص ٢

(٥٠) المصدر السابق، ص ٩

(٥١) المصدر السابق، ص ٢٠

(٥٢) ينظر المصدر السابق، ص ١٨ - ٢٢

(٥٣) المصدر السابق، ص ٢٥

(٥٤) ينظر المصدر السابق، ص ٢٠ وما بعدها

المصادر والمراجع

- إبراهيم ، عبد الله ، السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ط١، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٩٢

- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ، لسان العرب، ط٤، دار صادر بيروت ، ٢٠٠٥

- إسماعيل ، عز الدين، الأدب وفنونه، ط٤، دار الفكر العربي ، بيروت، ١٩٦٨

- بوحوش، رابع ، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، (دون طبعة) ، منشورات جامعة باجي مختار – عنابة- (دون تاريخ)

- بو قرّة، نعمان ،المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب : دراسة معجمية، ط١،عالم الكتاب الحديث - إربد ، جدارا للكتاب العالمي - عمان ، الأردن ،١٤٢٩هـ - ٢٠٠٩
- تودوروف، تزفيتان ، "مقولات السرد الأدبي" ضمن كتاب (طرائق تحليل النص الأدبي)، ط١، منشورات اتحاد كتاب المغرب - سلسلة ملفات، الرباط، ١٩٩٢
- جبرو ، بيير. الأسلوبية، ط٢، مركز الإنماء الحضاري، حلب - سورية ، ١٩٩٤
- الحربي، فرحان بدر، الأسلوبية في النقد العربي الحديث: دراسة في تحليل الخطاب، (دون طبعة)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ٢٠٠٣
- حمودة، عبد العزيز، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ، ع ٢٣٢، نيسان، ١٩٩٨م
- دي سوسير، فردينان، دروس في الألسنية العامة، ترجمة: صالح القرماوي، محمد الشاوش، محمد عجينة، (دون طبعة) الدار العربية للكتاب ، طرابلس - ليبيا، تونس العاصمة - تونس، ١٩٨٥ - الراعي، علي، المسرح في الوطن العربي ، عالم المعرفة ، العدد (٢٥)، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت ، ١٩٩٨
- عبد الله ، عدنان خالد، النقد التحليلي التطبيقي : مقدمة لدراسة الأدب وعناصره في ضوء المناهج النقدية الحديثة، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦
- لحميداني، حميد، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، ط٣، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء، ٢٠٠٣
- محمد حمو، حورية، تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سورية ومصر، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٦
- المسدي، عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، ط٤، دار سعاد الصباح، ١٩٩٣

- ناظم، حسن، البنى الأسلوبية: دراسة في أنشودة المطر للسياب، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، الدار البيضاء- المغرب، ٢٠٠٢
- ونوس، سعد الله ، بيانات لمسرح عربي جديد ، ط١، دار الفكر الحديث ، بيروت ، ١٩٨٨
- ونوس، سعد الله ، الملك هو الملك، ط٣، دار ابن رشد، ١٩٨٠
- يونس، محمد عبد الرحمن (وآخرون)، تأثير ألف ليلة وليلة في المسرح العربي المعاصر والحديث ودراسات مسرحية أخرى، ط١، دار الكنوز، بيروت، ١٩٩٥
- المقالات والأبحاث المنشورة:
- شعلان، سناء كامل، " توظيف ألف ليلة وليلة في مسرحية الملك هو الملك لسعد الله ونوس " ، مجلة التربية والعلم للعلوم الإنسانية/ جامعة الموصل ، المجلد (١٨)، العدد (١)، سنة (٢٠١١)
- المسدي، عبد السلام ، " توظيف التراث في الشعر المعاصر" ، مجلة العربي، العدد(٤١٢)، مارس، الكويت ، ١٩٩٣
- المواقع الإلكترونية :
- ويكيبيديا (سعدالله ونوس)عبر الرابط :

https://www.google.com/search?gs_ssp=eJzj4tLP1TcwKii3zDYyYPSSuLH5xs4b6xVuLL_ZAoTtCjc7brbd7LixGQBA4RO6&q=%D8%B3%D8%B9%D8%AF+%D8%A7%D9%84%D9%84%D9%87+%D9%88%D9%86%D9%88%D8%B3&oq=%D8%B3%D8%B9&aqs=chrome.1.35i39i355j46i39j69i57j0i433l3j0i433.4144j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-