

قراءة في الفضاء المسرحي من خلال "ملحمة السراب" لسعد الله وتوس

خالد الغريبي - تونس

ليس اختيارنا لنص "ملحمة السراب" (1) لسعد الله وتوس إلا وعياً منا بأنّ هذا المسرحي المغامر بأناة في التجريب، المنشدّ في كتاباته إلى التأسيس بمعناه التاريخي وإلى التحديث بدلالته الناجزة داخل مكونات الذات والهوية قد اشتغل في كتاباته المسرحية على الفضاء بأبعاده الثقافية والسوسيولوجية والفنية. وإن نحن خصّصنا كلامنا على الأبعاد الفنية ألفيناها متّصلة شديدة الاتّصال بمكوّنات المسرح. وإن نحن شرحنا هذه المكونات شرحاً وجدناها تقوم عند "توس" على الحوار بمعانيه الثقافية والسياسية والفنية الإبداعية. ولا يتعيّن هذا الحوار إلاّ عن طريق لغات مختلفة، بعضها يتّصل بالمنطوق وبعضها الآخر يتجسّد بالحركة ومكوّنات التأثير السمعي والبصري، الركحي والحركي على السواء.

I. الفضاء المسرحي في ملحمة السراب لتوس

يجدر بنا أن نبدي ثلاث ملاحظات قبل أن نشرع في رصد معالم الفضاء المسرحي في "ملحمة السراب" التي ألفها ونوس سنة 1996 أي قبل وفاته بمدة قصيرة. الملاحظة الأولى: إنّ الخوض في مصطلح الفضاء المسرحي أفضى بنا إلى اتّساع هذا المفهوم في ضوء الدراسات العلامية للمسرح. فهو يتّصل بالنص والركح والشخصية والحركة والإضاءة والموسيقى واللغة والجمهور والأطر الثقافية والحضارية الملاحظة الثانية: لامناص من دراسة الفضاء المسرحي في علاقته المخصوصة بالنص. ومن هنا يقتضي التحليل التركيز على فضاء الكتابة وما ينتجه الفضاء من مكونات أشار إليها "بافيس" في قاموسه. وتشمل ما هو تخيلي مثل الفضاء الدرامي والنصي، وما هو تجسدي مثل فضاء الركح وفضاء الحركة. الملاحظة الثالثة: بمقتضى الملاحظتين السابقتين، فإنّ مشروع تفكيك النظام العلامي (système sémiotique) للفضاء في مسرحية السراب لا بدّ أن يأخذ بعين الاعتبار خصوصية الكتابة النصية وأن

يوظف مختلف المصطلحات المتعلقة بالتحسيد والفرجة والإخراج في حدود ما تسمح به الإشارات الركحية. وعليه فإننا نقترح دراسة هذه المسرحية من جهة كونها فضاء نصيا أولاً، له بنية معلومة تلعب اللغة فيها دوراً أساسياً ومن جهة كونها فضاء ركحياً ثانياً تشكل الأمكنة والديكور والتأثير والإضاءة والموسيقى والأصوات أبرز عناصرها، ومن جهة الشخصوس الممثلين ثالثاً في مستوى حضورهم وسماتهم ومجال حركتهم وفضائهم الداخلي أي ما يدور في بواطنهم وما يفصحون عنه بواسطة الخطاب المسرحي. ولاشك أن ما يشدّ كل هذه المكونات النصية والركحية إنما هو إنتاج الحدث الدرامي والمسرحي وهو المستوى الرابع من التحليل.

2- الفضاء النصي:

تتوزع مسرحية "ملحمة السراب" طباعياً إلى خمسة فصول، قسّمت إلى فاتحة وسبعة وعشرين مشهداً أو حاتمة. وإذا اعتبرنا الفاتحة أو الخاتمة هما من جنس المشهد، أمكن القول إن المسرحية تضمّ تسعة وعشرين مشهداً، وردت الفصول فيها محكمة البناء. فهي إما أن تكون خماسية المشهد أو سباعية المشهد. وعلى هذا الأساس يبني الفصل الأول (فاتحة وأربعة مشاهد) والفصل الخامس (أربعة مشاهد وخاتمة) على التناظر، كما ينهض الفصل الثاني (7مشاهد) والفصل الثالث (7مشاهد) على الخصيصة نفسها. أما الفصل الرابع باعتباره خماسي المشهد، فيمكن أن يلحق بالفصل الأول والخامس (الأخير). ولو توسّعنا في الفضاء الطباعي الذي تشغله الفصول لأمكن أن نلاحظ: أن الفصل الأول يشغل سبعة وعشرين صفحة والثاني اثنتين وثلاثين صفحة والثالث تسعة وعشرين صفحة والرابع سبعة وعشرين صفحة والخامس سبعة وعشرين صفحة. ولعلّ هذه الملاحظة تؤكد مبدأ التناظر والتناسب بين الفصول في مستوى فضائها الطباعي المكتوب: ستّ وعشرون صفحة للفصول خماسية المشهد (1+4+5) وثلاثون وثيّف للفصول سباعية المشهد. ولا شك أن هندسة فضاء الكتابة بهذا الاعتبار ستعكس على مستوى التحسيد الركحي. إن هذا الانتظام البنائي في مستوى الفصول خضع بدوره إلى تنوع بنائي في مستوى المشاهد مشدود إلى المسار الحدثي وتطور الخطّين الدرامي والملحمي، وما يقتضيه هذا التطور من حضور ركحي للشخصيات في تفاعلها وصراعها. وبالنظر إلى ما تشغله المشاهد من حيز نصي في مستوى الخطاب الركحي وخطاب الكاتب نلاحظ هيمنة المشاهد التي تشغل ثلاث صفحات (5مشاهد) وتلي هذه المجموعة ما يشغل 4صفحات وعددها 4مشاهد ثمّ ما يشغل 7صفحات في مشهدين. وكذلك في الدرجة نفسها ما يشغل صفحتين (2مشاهد). أما ما يشغل تسع صفحات وهو أكثر المشاهد طولاً، فقد ورد في مشهد واحد بالفصل الأول من المشهد الثالث.

إنّ هذا التفاوت في توزيع المشاهد طباعياً بين تسع صفحات وصفحتين يمكن أن يطرح علينا جملة من الأسئلة تتعلّق بتشكيل الفضاء المسرحي ودلالته بالتركيز على فضاء الخطاب والشخصية والمعنى المنتج.

III.2- مستوى الفضاء الركيحي ومكوّناته:

III.2-1-الفضاء المكاني، ويمكن تقسيمه إلى:

• أمكنة مجردة : تميل إلى الغموض والرمزية وتناهى عن التحدّد والتعيّن الدقيق، مثل الأمكنة الواردة في الفاتحة من الفصل الأوّل "من الصعب تمييز الملامح وكذلك تفاصيل المكان" (2) والمشهد السادس من الفصل الثاني "ركن نصف معتم تتراقص فيه ألسنة من ظلال داكنة الزرقاء" (3) والمشهد الأوّل من الفصل الثالث "الأمكنة هلام رخو يتأرجح بين التشكّل والزوال" (4) .

• أمكنة مجسّدة، وتوزّع إلى:

أ- أمكنة ذات طابع ركيحي ونعني بها الأمكنة التي تنتظم في إطار رؤية تجسّدية للمسرح باعتماد تقنية الخشبة أو المصطبة التي تعكس دلالات ثقافية وبيئية مكثّفة. نعني بذلك وظيفة المصطبة في مجتمع قرويّ متمثلة في المحاور والمسامرة، ممّا ينشئ عن هذه الوظيفة مشروع الخشبة داخل الخشبة. وللمصطبة بهذا المعنى حضور علاميّ متميّز في المشهد الرابع من الفصل الثاني "مصطبة أمام بيت المختار، يغطّيها حصير" (5) والمشهد السادس من الفصل الثالث "مصطبة أمام بيت أمين التبان" (6)، والمشهد الثالث من الفصل الرابع "ارض فضاء فيها مصاطب حجرية" (7). والمشهد الثاني من الفصل الخامس "المصطبة الكائنة في دار الزرقاء" (8).

ب- أمكنة إطارية وتنقسم بدورها إلى :

- أمكنة مغلقة أو شبه مغلقة، وأبرز حيّزاتها حسب درجة الحضور :

*البيت: مثل بيت ياسين (فصل1مشهد2)و(ف3م2)و(9)و(ف5م3)و(ف4م4) وبيت محمّد القاسم (ف2م

م5)و(ف4م3)، بيت المختار (ف1م4) بيت ريفي (ف2م7)

*الدار: دار الزرقاء (ف2م5)

* الغرفة : غرفة زهية (ف4م1)

*الجناح: جناح كريمة وزهية (ف5م1)

وتشكّل هذه الأمكنة سلسلة موحّدة، رغم تنوّعها من حيث الاتساع والضيّق والثراء والفقر، إذ لها جميعاً دلالة السكن والإقامة والانتماء إلى فضاء بيئي يمثّل جزءاً من هويّة الشخصية ويكشف عمّا يدور داخل هذه البيوت من أحداث وأسرار.

-أمكنة تشغل من حيث الوظيفة نشاطاً مغايراً (تجارة، تصرّف..) وتشمل :

*الدكّان : دكّان يوسف علواني (ف2م1)

*المخزن: المخزن الجديد (ف3م3)(ف4م5)

*المكتب:مكتب عبود في الجمّع (ف2م4)(ف4م5)

*منبر الجامع (ف3م7)

ويتوزّع صنف هذه الأمكنة على 18مشهد.

أمكنة مفتوحة: وكلّها لا تخرج عن فضاء القرية، بدءاً من الزريبة (ف1م1) مروراً بالبرية (ف2م2) وكرم التين (ف3م5) وصلاً إلى أحد دروب القرية، حيث يتجسّد رمزيّاً المشهد الأخير (الخاتمة) من الفصل الخامس. وتشغل هذه الأمكنة المفتوحة أربعة مشاهد.

III-2- 2. العناصر الركحية : ونعني بها العناصر التي تشغل حيّز الركح وتساعد على إبراز مقوّمات التجسيد المسرحي.

ويمكن أن تشمل الديكور والتأثيث أوّلاً والإضاءة ثانياً والأصوات والموسيقى ثالثاً.ويمكن أن تشمل العناصر الركحية، أيضاً، الممثل والحركة واللباس. ولكن لأسباب منهجيّة أردنا أن نفرّد للشخصيّة وما يتعلّق بها عنصراً مستقلاً. وتشابك هذه العناصر لتخلق نسقاً دلاليّاً هو ما نروم الوصول إليه.

1-الديكور والتأثيث: تبدو عناصر التأثيث والديكور مقترنة بالأبعاد الواقعية والرمزية التي هي جوهر الحدث المسرحي فبعضها لا يتعدّى طابع المسرح الفقير، وكأنّه يمثّل مجرد وسائط بين الشخصية والحدث (مثل كرسي واطئ من القش في المشهد الثاني من الفصل الأوّل أو حصير من القش في المشهد الرابع من الفصل الثاني). وقد لا تتحدّد صورة تأثيث المكان إلّا بالإشارة العامّة الدالة على فخامة المكان دون وصف تفصيلي له مثل قوله في المشهد الرابع من الفصل الأوّل "غرفة زهيّة مؤثثة بمبالغة وإسراف" أو قوله في المشهد الرابع من الفصل الرابع "في بيت ياسين ركن مفروش".

إنّ عناصر الأثاث والديكور هي علامات موصولة برمزيّة الحدث والإبانة عن المفارقة الاجتماعية بين بدخ وهمي، و فقر لا ينقضي.لذلك تبرز العناصر الرمزيّة المؤطّرة للأحداث مثلما جاء في فاتحة الفصل

الأول "مزهرية سوداء فيها وردة صفراء اللون، ولكن الذبول يجعل الصفرة تنحلّ إلى ألوان بنية، تتدرّج حتى الاهتراء" (10) وفي المشهد الرابع من الفصل الخامس "نلاحظ في المكتب مزهرية سوداء وفيها وردة صفراء نضرة الأوراق واللون" (11).

أليس فعل الذبول هو مؤشر انحلال آلت إليه حكاية المسرحية عبر فصولها الخمسة؟ أليس فعل النضارة علامة على تبشير بالقادم الذي لا يتأسس إلا على نقيضه؟ ألم تقل الزرقاء في آخر مقطع من مقاطع خطابها "وأخيرا إن الزرقاء قالت: لو أنكم لم تستعجلوا موتها لكان ممكنا أن تبصر في البعيد شمسا ستشرق بعد انقشاع هذا الليل الطويل.. الطويل" (12)؟ بذلك يتساوق نوعا الديكور والتأثير مع المسار الحدوثي للمسرحية، حيث ينكشف في الفصل الخامس ليعبر عن التحوّلات التي يتسم بها الفضاء في ضوء الانتعاش الوهمي للأشخاص. فالأريكة مريحة في المشهد الأول ومكتب عبود عصريّ جدًا ومجهّز بشاشات تلفزيونية تكشف كل ما يدور في المجمع في المشهد الرابع.

هكذا تصير عناصر الديكور والتأثير، رغم حضورها النسبيّ دالة على أبعاد الحدث رامزة إليه.

2- الإضاءة: تبدو الإضاءة فقيرة عموماً، وذات نسق تكراري. ولا تعدّى عبارة "تتلاشى الإضاءة" في آخر كل مشهد. وكأنها تلعب وظيفة الستارة في المسرح الكلاسيكيّ تؤذن بتبدّل المشاهد وتفصل بينها.

وبالرغم من السمة العامّة للإضاءة التي بها وصفنا، فإنّها قد تشارك في إنتاج الدلالة المسرحية مثلما جاء في المشهد الافتتاحي من الفصل الأول، حيث يكون الضوء باهر البياض يمتصّ حدود الموجودات وظلالها. وتلعب الإضاءة الذاتية المسلّطة على الشخصيات وظيفه دلالية رمزية سابقة للأحداث، معبرة عن البريق الزائف والسواد الخالك الذي ستؤول إليه شبكة الأحداث. يقول الكاتب "كما يحوّل الضوء الوجوه إلى بقع تتماوج بين السواد والبريق" (13). وتشير الإضاءة إلى دلالة الصراع والانحدار في نهاية المشهد السادس من الفصل الثاني "تتراقص الظلال والأضواء الشاحبة ثم تنطفئ الإضاءة" (14).

هكذا، فإنّ حضور الإضاءة النسبي لا ينفي قدرة الكاتب على حسن توظيفها في الفضاء المناسب.

3- الأصوات والموسيقى: تتوزّع الأصوات إلى ثلاثة محاور: محور الموسيقى والطرب أولاً ومحور أصوات العناصر المؤنّثة ثانياً ومحور أصوات الأشخاص ثالثاً.

أ- محور الموسيقى والطرب: يشكّل جزءاً جوهرياً في فضاء الدلالة، وهو بدوره ينقسم إلى نوعين: *الموسيقى الشعبية المتأصلة: في ثقافة الريف وأهله (أذواقهم وميولاتهم وموروثهم) ويمثّلها ياسين عازف الربابة، والربابة اسم لمسميات كثيرة، ترمز إلى فكرة التأصيل والهوية في مجالها الثقافي الحضاري. وتقترن

بالعزف والغناء. ومن أمثلة حضور الربابة نذكر المشهد الثاني من الفصل الأول "يتميز اللحن الذي يعزفه ياسين" والمشهد الثالث من الفصل الثاني "يعزف و يدندن" والمشهد الخامس من الفصل الثالث. "صوت ياسين يشوبه ارتعاش".

*الموسيقى الحديثة الغازية بصخبها ونعومتها: ويتكثف حضورها بداية من الفصل الثالث تماشياً مع ما يجري في داخل القرية من تحولات وانقلابات في الأذواق والثقافة. فقد تكون موسيقى ناعمة وخافتة مقارنة بعرض الأزياء. وقد تعلق مواكبة الحدث كما في المشهد الثالث من الفصل الثالث. وقد يكون مصدرها المكبرات فتحيء إيقاعيّة وصاخبة كما في المشهد الخامس من الفصل الثالث. بمناسبة افتتاح الجمع. وفي جناح كريمة (في المشهد الأول من الفصل الخامس) تكون الموسيقى إيقاعية مثيرة لما في المشهد من غزل. وتبلغ الموسيقى دلالتها القصوى حين تعبر عن فعل تزييف الأصل وطمس معلمه مثلما يحصل في المشهد الثاني من الفصل الخامس، حين "تحوم في الجوّ موسيقى ألحان شعبية موزعة توزيعاً جيّداً." وتعبر الموسيقى بذلك عن الانتبات الذي آلت إليه مصائر أغلب الشخصيات.

ب- محور أصوات العناصر المؤنّثة للفضاء: وهي عناصر مساعدة لها دلالة رمزيّة وواقعيّة في آن. ففي المشهد الافتتاحي من الفصل الأول يتولّد البعد الرمزي من "رنين جرس زجاجي صغير ومن رنين ورقات الزهرة وهي تسقط" (15). ويكون قدوم عبود الغاوي في المشهد الثالث من الفصل نفسه مصحوباً بهدير محرك سيارّة.

ج- محور أصوات الأشخاص: تتمثل الإشارات الركحيّة في متن الحوار مرجعاً من مراجع رصد أصوات الأشخاص. فهذه الأصوات قد تكون حادّة (صوت المختار) في المشهد الرابع من الفصل الثاني أو صوت محمّد في المشهد الخامس من الفصل الثاني. وقد يعبر الصوت عن مأساوية الموقف (الحشرجة والاحتضار) مثلما جاء في المشهد السابع من الفصل الثاني "يغدو صوته كالخوار" (16) أو "تبدأ الزرقاء بالنواح" (17) أو ما ورد في مشهد الخاتمة بالفصل الخامس حيث تكرّر الزرقاء جملها بصوت عميق ورتابة طقسّيّة، ويكون صوتها متحشرجاً وهي تفقد وعيها وتقول كلماتها الأخيرة. وما نهاية ياسين إلّا وجه من وجوه هذا الموقف المأزوم تعبر عنه حركاته الغاضبة، ولها إيقاعية الرقص في المشهد الثالث من الفصل الخامس، بل إنّ هذه الأصوات قد تكون جماعيّة، معبرة عن الطقس الوهمي الحديد الذي تنغمر فيه الشخصيات جرياً وراء لذة زائفة وحدائث موهومة. ففي المشهد الأول من الفصل الرابع تنتهي في الخارج "أصوات أولاد يردّدون كلمات دعاية تلفزيونيّة" (18). وقد يتحوّل المشهد الجماعي من خلال

الأصوات إلى "ضجّة شجارات عنيفة وأصوات غاضبة" (19) كما يحدث في مشهد الخاتمة علامة على مظاهر التطاحن والصراع، وقد حلّا محلّ الأمن والسكينة.

4-الأشخاص:

من نافل القول تأكيد أهمية الشخصية (الممثل) في المسرح. فهي عماد المسرح وأساس جوهرى من أسسه، عليها ينبني. وقد اهتمت الدراسات السيميولوجية بالشخصية بوصفها علامة من علامات النظام المسرحي. وأيا كانت آراء الدارسين للشخصية والممثل حسب أدواره ونوع المسرح الذي ينتمي إليه كالقول بالتقمص أو التباعد، بالتعبير أو التصعيد، بالمماثلة أو باللعب والمخاتلة، فإنّ للشخصية فضاء تشغله في علاقتها بذاتها أوّلا (حركتها، أفعالها، أفعالها). ويلعب الجسد في كلّ هذا دور المحرك في كلّ الاتجاهات الأفقي منها والعمودي والباطني والظاهري، وفي علاقتها بالممثل الآخر أو الممثلين ثانيا وفي علاقتها بالأشياء المحسّدة والمخيلة ثالثا وسائر عناصر المسرحة (الإضاءة/الموسيقى) رابعا وبالجمهور (المتلقّي) خامسا.

وتمتضى هذا، وباعتبار دور الشخصية في عملية التمسرح وعلاقتها الجوهرية بالفضاء الركحي والفضاء المسرحي، يجدر بنا درسها في أربعة مستويات:

أ- الشخصيات الممثّلة من خلال الهيئة واللباس والسمات.

ب- الحضور النصّي والركحي للشخصية الممثّلة (Personnage-acteur)

ج- الشخصيات الممثّلة وفضاء الحركة.

د- الشخصيات الممثّلة وفضاء اللغة.

هـ - الشخصيات الممثّلة من خلال الهيئة واللباس والسمات: في "ملحمة السراب" إثنان وعشرون

شخصية فاعلة يمكن تقسيمها إلى كتل تتوزّع على ثلاثة محاور صراعية:

-محور الكتلة الغازية.

-محور الكتلة المتذبذبة، المخدوعة.

-محور الكتلة الراضة للخدعة.

وأهمّ من يمثّل الكتلة الأولى "عبود الغاوي" وهو اسم على مسمّى، عقيدته أن يغوي أهل القرية بماله في عودته الثالثة من المهجر، إذ وعدهم بأن يقيم لهم حنّة (وهيئة) ويغيّر أحوالهم ونفوسهم ويبدّل عاداتهم تبديلا، غير أنّه انتهك الحرمات ودنّس المكان والفضاء وأدخل على القرية عادات في اللباس والأكل والرقص والغناء والتفكير ما لم يكن للقرية بها عهد.

ولم يشأ الكاتب أن يهتم بتفاصيل الهيئة واللباس إلا ما ندر. فالشخصيات تتوضّح سماتها ومعالمها من خلال أقوالها وأفعالها وأفكارها. ولم يكن ذلك في رأينا محض صدفة، وإنما انبنى على مقصد بين للكاتب قوامه ترميز الشخصية حتى لا تظلّ باهتة وجاهزة، وحتى تظلّ المسرحية نصّاً مفتوحاً. ولعلّ ما يشير إلى هذا المنحى قول الكاتب في الفاتحة من الفصل الأوّل "من الصعب تمييز الملامح، وكذلك تفاصيل المكان.."(20) وكانّ المسرحيّة حلم غائم سرعانما تبدّد تفاصيله أو سراب خلب سرعانما ينقشع فيتبدّى وجه الحقيقة.

وهكذا لا نعرف عن عبود من هيئته سوى ما جاء في المشهد الثالث من الفصل الأول من أنّه "بسيط في مظهره ولباسه وحر كاته، رغم أناقة عفوية ولطيفة.."(21).

أمّا الكتلة الثانية المخدوعة، فأحسن من يمثّلها ياسين، وهو رمز الفنان الشاعر المتأصل في تربته وتراثه، المشدود إلى ربابيتين: ابنته ربابة، رمز الصدق والحبّ والشباب. وربابة الفنّ، بما يغتذي روحاً وجسداً. لذلك كان موقفه موقفاً متغيّراً من رفض للغزو إلى تورّط فيه بعد خديعة أفقدته فنّه وكشفت له زيف ما يدور حوله. وآلت به إلى المساومة حول "ربابة" ابنته، وبذلك تحوّل "ياسين" إلى شخصية إشكالية مخدوعة من جهة الواقع (الزوجة/عبود) والفن.

وهكذا لا نعرف أيضاً عن صفات "ياسين" سوى أنّه شاعر ومغنّ (المشهد 2 الفصل 1) "في حضنه ربابة يعزف عليها"(22) أو أنّه صار يعيش الضياع والتمزّق والغياب بعد أن انكشفت اللعبة في المشهد الثالث من الفصل الخامس، حيث يتفرّد بالمشهد في وضع مونودرامي "يتخبّط متعثراً بخطاه وهو يمشي في الكرم"(23).

أمّا الكتلة الثالثة، فأحسن من يمثّلها "الزرقاء" التي ترمز إلى التنبؤ، فاسمها الحقيقي مريم ولقبت بالزرقاء لأنّها كما قال الكاتب في هامش النصّ "تبصر بعيداً في الزمن وتنبأ، لقبت بالزرقاء تشبيهاً لها بزرقاء اليمامة التي ضرب المثل بها في حدّة البصر وصدق الخير"(24). ومثلها مثل ياسين تعيش الفجائع وتخبر بالمصائر راوية وتمثل رمز المقاومة لـ "عبود" وكتلته. ولعلّ مشهد الخاتمة يعبر عن هذا البعد الفجائعي، إذ تبدو الزرقاء في حالة غريبة من الانخفاف والذهول "تسير حاسرة الرأس، متعثّرة الخطوات. ويوشح قسماّت وجهها تعبير حادّ من الخوف والتفكّك"(25).

هكذا تنشأ العلاقات بين الشخصيات في شبكة من المحاور محكومة بوظائف الحبّ والرغبة الممنوعة (فضة/عبد الرحمن) (الشيخ / كريمة) أو بالكره (مروان/ أمين). وكلّ هذه المشاعر لا تستقرّ على حال. فقوام العلاقات توّثر محتدم ولذاتد عابرة ومصالح عاجلة. وحاصل القول إنّنا لا نلقى من ملامح

الشخصيات إلا ما يفيد مسار الحكاية ويعمق رمزية الحدث مثل حديث الكاتب عن فضة من أمها " امرأة في أوائل الأربعينات يتصف وجهها بالملاحة والحادية" (26)، أو حديثه عن رباب من أنها "صبيبة جميلة لم تتجاوز الثامنة عشرة" (27) أو وصفه لأديب "يرتدي ثيابا تماشي الموضة ويده حماله مفاتيح ثمينة" (28) وكلها علامات تخدم الأبعاد الوظيفية والرمزية للحكاية وتكشف عن مراميها ودلالاتها.

ب- الحضور النصي والركحي:

من العلامات البارزة في الشخصية المسرحية أن حضورها في النص يعكس حضورها على الركب وعلى هذا الحضور تتحدد علاقة الشخصية/ الممثل بفضائها الحركي والقولي. ويمكن تبين هذا الحضور حسب المقاطع أولا وحسب المشاهد ثانياً وحسب فضاء الخطاب ثالثاً.

• الحضور حسب المقاطع الحوارية : يتبين من خلال الإحصاء الحضور المكثف (83مقطعا حوارياً) للخادم يليه "ياسين" (82مقطعا) ثم فضة (81م) ثم "محمد" (79م) ثم عبود الغاوي (77م) ثم المختار (75م) ثم الزرقاء (69م) ثم أديب (65م) ثم رباب (61م) ثم يوسف (59م) ثم فاطمة (58م) ثم الشيخ عباس (54م).

إن هذا التواتر في الحضور دال :

1- على هيمنة الكتلة الأولى ورمزها حضور الخادم الذي يوجه أفعال الغاوي ومشاريعه. فهو بمثابة المخرج أو الملقن أو الشيطان الخفي يوسوس في صدور الناس. فكثافة حضوره المشهدي يكشف عن قيمة هذه الشخصية المركزية وتحولها من الهامش إلى صدارة الأحداث.

2- على أن كتلة الوسط تشغل المرتبة الثانية ممثلة في "ياسين" ولعل حضوره المكثف (82م) يكشف عن كثافة الدائرة الرمزية التي يتحرك في مدارها. فهو رمز الفنان العصامي الذي يمثل وجدان أهل القرية، المعبر عن أفراحهم وأتراحهم. ولكن سقوطه التدريجي وانطواء الحيلة عليه تجعله يمثل جزءاً من اللعبة الكبرى : لعبة الغاوي المستثمر الرأسمالي في تحويل وجهة الشخصية الفنان من مجال فن عريق إلى مجال فن زائف لا يخدم إلا القوى الرأسمالية الصاعدة في عصر الانفتاح.

3- إن الكتلة الراضة التي تمثلها الزرقاء تشغل المقام الثالث والأخير (69م)، وهي ترمز إلى القوة المستضعفة في زمن الصعود المستشري للرأسمالية الاستثمارية، بحيث لم يعد لها مجال إلا الفراسة والتنبؤ بالمستقبل. وتظل في كل الأحوال فريسة هذا الوضع المتشابك من المصالح. وما مصيرها الدموي الفاجع، حيث تموت تحت أقدام همجية في زمن العنف والحرب الطائفية، إلا علامة على رمزية وضعها المأساوي والملحمي في الوقت نفسه.

• الحضور حسب المشاهد:

تتمّ الدراسات المسرحية، عادة، بالحضور الكمي للشخصيات في المشهد الواحد، ويرتبط هذا الحضور بالفضاء الركحي ارتباطا وثيقا من جهة مساحات القول والحركة وإنتاج نظام اتصالي يزداد تعقده بازدياد عدد الشخصيات في المشهد الواحد. وقد تراوحت كثافة حضور الشخصيات من مشهد إلى آخر، ويمكن تبين ذلك من خلال الجدول الإحصائي التالي:

المشاهد	الفصول	حضور الشخصيات
3	1	7 أشخاص
5	2	5 أشخاص
3	3	
2	1	4 أشخاص
6	3	
3	4	
4	1	3 أشخاص
1	2	
3	2	
7	2	
1	3	
4	3	
5	3	
1	4	
4	4	
5	4	
1	5	
2	5	

الفاتحة	1	شخصان
1	1	
2	2	
6	2	
2	3	
2	4	
4	5	
7	3	شخص واحد
3	5	

إنَّ أهمَّ ما يمكن أن يستنتج، انطلاقاً من هذا الجدول:

1- أنَّ الحضور المكثَّف للأشخاص قي المشهد الثالث من الفصل الأوَّل (7 أشخاص) له دلالة وضع الأحداث في مدار لعبة الخدعة. ويشكِّل المكان الذي هو الإيوان في بيت محمد القاسم مجلساً موسَّعاً (مثلما يحدث في مجالس أهل الريف) يضمُّ شريحة من أهل الحلِّ والعقد، بدءاً من العمدة إلى شيخ الجامع إلى شريحة المتعلِّمين (بسَّام) و(محمَّد) و(أديب). ويمثِّل "عبود" في أوَّل لقاء بأهل القرية وهو يشرح مشروعه علامة محرَّكة للحوار ومداره على حكاية شائعة هي رغبة عبود في الزواج من رباب وحكاية واقعية هي رغبة عبود في بناء قرية سياحيَّة.

2- غلبة الحضور الثلاثي بنسب متناسقة (الفصول 2/3/4) وبنسبة مكثَّفة (12 مشهداً) يكشف دور هذه الفصول الوسطى في ترتيب قضايا زمرة مصعَّرة وشواغلها. فقد يكون الحوار الثلاثي بين كريمة وزهية والخادم (م4ف1) أو بين فاطمة ويوسف وخلف (م2ف2) أو ياسين ورباب وبسَّام (م3ف2) أو بين مروان وأمينة والزرقاء (م7ف2) أو رباب وفضة وياسين (م5ف3) أو فضة ورباب وياسين (م3ف4) أو يوسف وفاطمة وخلف (م5ف4) أو محمَّد والشيخ عباس والخادم (م1ف5) أو بسَّام وفاطمة والزرقاء (م2ف5).

إنَّ الحضور الثلاثي يكشف بجلاء مبدأ التوزيع البنيوي للمشاهد التي تقوم على الحضور المتكرَّر (فاطمة، يوسف، خلف) (م1ف2) (م5ف4) / (ياسين / رباب / فضة) (م5ف3) (م3ف4) أو المتنوع بحضور جذر ثنائي (المختار / أديب / بسَّام) (المختار / أديب / محمَّد) أو المختلف (مروان / أمينة / الزرقاء). يلعب الخادم وظيفة دالَّة في ظاهرة الحضور الثنائي، إذ يحضر في 4 مشاهد من 7 (مع عبود) في الفاتحة و في (م6ف2) (م6ف2) (م4ف5). وهي مشاهد تخطيطيَّة لبرمجة الأحداث المقبلة وصياغة أوراق

اللعبة. ويحضر الخادم مع ياسين في (م2ف4) لدفعه إلى مزيد التورط لتحقيق زواج سيّده من رباب. وما عدا ذلك فسائر المشاهد تنهض على التعاطف بين فضة وعبد الرحمن (م2ف2) (م2ف3) أو تبادل المشاغل (بين فاطمة والزرقاء) (م1ف1) إن المشاهد القائمة على خطاب الشخصية الواحدة تفضي إلى الإقناع في حالة الشيخ عباس (م7ف3) بمشروعية برنامج عبد الغاوي الترموي. وكآته بذلك يرمز إلى خدمة بعض رجال الدين للسياسات الاقتصادية الداعية إلى الانفتاح وتوظيف الرساميل الوطنية. وتفضي إلى البوح بقلق الشخصية وأزمتهما الحادة كما هو الحال في مثال ياسين (م3ف5).

• الحضور حسب فضاء الكلام:

حينما تتكلم الشخصية في المسرح فإنها تشغل حيزاً من الكلام قد يضيق أو يتسع. ولخطاب الشخصية في المسرح وظيفة تعكس مدى حضورها في النصّ وعلى الركح.. ويمكن تبين ما تشغله الشخصية من فضاء الكلام في مسرحية ملحمة السراب من خلال الجدول التالي:

الشخصية	عدد المقاطع الحوارية	مجال المقاطع الحوارية
الخادم	94	بين 13م و22م
ياسين	88	بين 2م و22م
عبود	86	بين 13م و22م
فضة	81	بين 4م و22م
محمد	79	بين 14م و20م
المختار	75	بين 3م و18م
الزرقاء	69	بين 8م و24م
أديب	65	بين 4م و18م
رباب	61	بين 3م و22م

يشغل الخادم من خلال هذا الإحصاء الحيز الأكبر من الحضور في المقاطع الحوارية المشهدية. وعموماً يتسم حضوره من خلال الأسطر التي يشغلها بالتوسط (لا تتجاوز 12 سطراً في الفاتحة مثلاً) ولعلّ هذا دليل على ما يحظى به من سلطة الحضور والفعل. أمّا ياسين، باعتباره محور الصراع، فقد شغل حيزاً هاماً من الحضور المقطعي الحوارية (88م) يليه عبود (86م) وكأنّ ياسين لا قدر له إلا أن يستلب وجوداً وقتاً وحياة. وتحتلّ الزرقاء درجة أدنى من الحضور (69م) دليل موقعها الضعيف من ميزان

القوى. وإن كانت تحقّق في بعض المشاهد مثل المشهد 6 من الفصل الثالث قيمة عالية من الحضور (24م).

على أنّ أكثر من حاز حضوراً في الأسطر هو الشيخ عبّاس، باعتباره رجل لسان ودين في خطبته في المشهد 7 من الفصل 3 (37سطراً)، وبذلك، فإنّ حضور الشخصيات في مستوى ما تشغله من فضاء الخطاب في المشاهد ما يكمل صورة حضورهم في الفصول. وما ذهبنا إليه من تأويل سلطنتهم وما استخلصناه من واقع الصراع وموازينه.

ج- الشخصيات / الممثلة وفضاء الحركة.

ترتبط حركة الشخصية بالفضاء الركحي ارتباطاً وثيقاً. وإذا استثنينا إشارات الدخول والخروج أو الاقتراب والابتعاد أو الجلوس والنهوض التي يربّتها الكاتب "أديب وهو يقترب منهم" (2م ف5) أو قوله "محمد ناهضاً ومتمّجها نحوه" (1م ف5)، فإنّ بعض المشاهد بدت دالّة ومعبرة من جهة حركة الأشخاص مثل قوله عن الخادم "ويتقدّم بحركات احتفالية" (4م ف1) وقوله عن مروان / أمين "وهو يدور زائغ العينين يقترب منهما" (7م ف2) أو قوله في المشهد 1 ف3 "الأشخاص يتحرّكون بسرعة، يدخل أديب بخطى وثيدة" أو حديثه عن ياسين (2م ف4) "يتعد خطوة أو خطوتين، ياسين مبطوح على الأرض" أو في المشهد 3 ف5 "ياسين يسقط تحت التينة" "يخرج ما تبقى من الرزم ويرميها بحركات غاضبة" "ينتفض / ينهض ويدوس بحركات غاضبة ولها إيقاعية الرقص رزم الأوراق النقدية" "يتمدّد على الأرض بهدوء، يضع يده اليمنى على صدره متوجّعاً".

تأخذ الحركة مسار التوتّر وتبلغ أوجها الدرامي والملحمي، الفردي والجماعي في مشهد الفاتحة. وما مشهد الزرقاء وهي تسير "حاسرة الرأس متعثّرة الخطوات، يتبعها شخص أو شخصان ثمّ يزداد العدد حتّى يتحوّل إلى حشد صغير" "يحاصر الرجال الزرقاء، ينشب خلف يده في عنقها. يبدأ الرجال بضربها، تسقط على الأرض فيتكوّمون فوقها..". "تضع يدها على صدرها، إنّها تنتفض بصعوبة، يمرّ رجل يركض بأقصى سرعة ثمّ يحنّفي". "إلاّ وقائع حركية لنهاية فجائية، حيث صارت الفتنة بين أهل القرية أكثر فتكا وأشدّ مرارة، في الوقت الذي يفرّ فيه "عبود الغاوي" بأموالهم وأرزاقهم، ولم يترك لهم غير الدم يسيل. ولا شكّ فقد وظّف وتّوس كل أشكال الحركة الفردية والجماعية، مجسّداً مشهد المعركة والمطاردة، حيث تلتحم الأجساد وتتحرك بتؤدة تارة وبسرعة فائقة عند الاقتضاء وبيان ما آلت إليه الجماعة من فوزى وارتباك وتقاتل.

د- الشخصيات الممثّلة وفضاء اللغة:

يمكن أن نكتفي بالإشارة إلى قيمة اللغة في الفضاء المسرحي من جهة الشخصية أو الممثل ومن جهة المتلقي. فأنظمة الاتصال بينهما لا تتمّ إلاّ وفق "كودات" ثقافية لا تشمل المنطوق فحسب، وإتّما تتعدّى إلى الحركة. غير أن منطوق اللغة وأشكال الخطاب الدائر بين الشخصيات هما اللذان يحدّدان أنظمة التواصل الداخلية بين الممثل وذاته والممثل والممثل الآخر والفضاء الدراماتيورجي. وتهتمّ الدراسات الحديثة بتفكيك بنية الخطاب ورصد الخصائص الأسلوبية الخاصة بالقول المسرحي، مستفيدة من الدروس اللسانية والصوتية والبلاغية، إذ يكون لرفع الصوت أو خفضه في حالة الجملة الإنشائية أو الخبرية، الاستفهامية أو التعجبية وفي حالة الوصل والفصل أو حالة الكلام والصمت أو حالة الأمر والنهي مساحات يشغلها الصوت منشراحاً أو متوتراً، حائراً أو جذلاً، راغباً أو متمتّعاً. واللغة في هذا الباب لا تتعلّق بالأصوات الواضحة والعبارات المفيدة وإتّما تشمل الأصوات المغمزة والضجيج والتأوهات والحشرجات. ويمكن أن نكتفي بإيراد مثال على ذلك في الفصل الأوّل بدراسة بعض جوانب البلاغة المتعلقة بأسلوب الاستفهام والتعجب كناية على الأسئلة التي يطرحها كلّ شخص لرسم مصيره ومصير الآخرين. فمن مجموع 13 جملة استفهامية في الفاتحة يستخدم الخادم 6 منها ويستخدم عبود 7 منها. وهذا التناسب الحاصل بينهما دليل سلطتهما وعلامة على مدى معرفتهما بالأحداث.

وتتكرّر الظاهرة في المشهد الثاني بين الثنائي فضّة وياسين. فقد اشتمل كلامها على 14 جملة استفهام وتعجب مقابل 13 جملة استفهام وتعجب لياسين وتبدّل هذه النسب في المشهد 4 ف1، حيث تسجّل تفاوتاً بين خطاب كريمة الاستفهامي التعجبي (14 ج) وخطاب زهية (28 ج) وخطاب الخادم (3 ج)، حيث يصير الخادم مسطّراً للأحداث، موجّهاً لها لا مستفهماً عنها. وإذا كان كلّ سؤال يقتضي جواباً، فإنّ هذا ما ينميّ خطّ الحوار ويوسّع من مساحات الصوت وفضاء الكلام.

الخاتمة:

هكذا تبدو "ملحمة السراب" كما قال عبد الرزاق عيد "التعريّة الفاضحة للملحمة التقدّم، إذ تتكشف عن "ملحمة السراب"، حيث التدمير لا يطال الأحلام الكبرى التي تتقوّض، وكأنّها القيامة الآن، بل تطال حتّى مكنات المخزون الثقافي الرمزي المعبر عنه بزرقاء اليمامة القادرة على استبصار القادم والتنبؤ بما هو آت. تُقتل بوصفها رمزا للمستقبل، حيث يعمّ الظلام وتعلن فاطمة في خاتمة المسرحية بأن أماننا ليل طويل (هكذا) وأنّ حلم الحرية سراب أمام كلّ هذه الوحشية" (29).

لعلنا بذلك نقول : إنَّ أهمَّ سمة لهذه المسرحيّة ونحن نتحدّث عن الفضاء المسرحي أنّها عكست هذا الصراع الحادّ والعنيف بين فضاءين ثقافيين : فضاء أصيل وفضاء مزيف في إطار حوار عام بين سلطة المال وسلطة المعنى : سلطتان تتصارعان من أجل الوجود، سلطة تدافع عن أرضها وعرضها، وسلطة تغتصب الآخرين باسم الجاه والتقدّم والعلم. ولعلّ هذا ما جعل ملحمة السراب فضاء مسرحيا يبنّي على خطاب رمزي يلمّح ولا يصرّح. وهو في كل الحالات يرشح بأبعاد إنسانية تكشف عن وضع الإنسان في التاريخ بين الغفلة واليقظة. وبهذا يصير المسرح كما قال ونوس "المكان النموذجي الذي يتأمّل فيه الإنسان شرطه التاريخي والوجودي معا. وميزة المسرح التي تجعله مكانا لا يضاهاى، هي أن المتفرج يكسر فيه مهارته، كي يتأمّل الشرط الإنساني في سياق جماعي" (30).

هوامش

- 1- سعد الله ونوس ملحمة السراب، الأعمال الكاملة، المجلد الثاني ص 599، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ط1، 1966،
- 2-- ملحمة السراب ص 603 3- ملحمة السراب ص 653 4-- ملحمة السراب ص 665
- 5- ملحمة السراب ص 644 6- ملحمة السراب ص 687 7- ملحمة السراب ص 707
- 8- ملحمة السراب ص 731
- 9- سنمیل لضيق الفضاء أحيانا إلى استخدام رمز (ف) بدل فصل ورمز (م) بدل مشهد
- 10- ملحمة السراب ص 603 11- ملحمة السراب ص 740 12- ملحمة السراب ص 749
- 13- ملحمة السراب ص 603 14- ملحمة السراب ص 655 1- ملحمة السراب ص 603
- 16- ملحمة السراب ص 661
- 17- ملحمة السراب ص 661 18- ملحمة السراب ص 698 / ص 700
- 19- ملحمة السراب ص 748 20- ملحمة السراب ص 603 21- ملحمة السراب ص 617
- 22- ملحمة السراب ص 610
- 23- ملحمة السراب ص 738 24- ملحمة السراب ص 607 (الهامش) 25- ملحمة السراب ص 745
- 26- ملحمة السراب ص 610 27- ملحمة السراب ص 610 28-- ملحمة السراب ص 666
- 29- عبد الرزاق عيد، الحرّية: المعرفة، السلطة من كتاب "سعد الله ونوس: الإنسان، المثقّف، المبدع"، دار كتعان، دمشق، ط1، 2000 ص 119
- 30- سعد الله ونوس، الجوع إلى الحوار من كلمة ونوس في اليوم العالمي للمسرح، 1996، الأعمال الكاملة، المجلد الأوّل، ص 17