الدوائر الزمنية وخاصية التلقي في نص الوافد الدرامي لميخائيل رومان

إيناس ناجي المحمدي سعد

المقدمة

لما كانت الدراما هي تسجيل حي ومتحرك لأفعال أنماط البشر، كان التطور إذن ملازماً لصيقاً لها،، فأساليب كتابة الدراما، وكذا أساليب التعامل معها من قبل النقد في حالة تطور وتغير مستمرين ولهذا فإن النص الدرامي يعد كائناً حياً تراوده العديد والعديد من الأفكار وتعترضه أيضاً مشاكل جمة في طريقة.... وكيفية التعامل مع النص الدرامي هي خطوة سابقة لإنتاجة، وبالتوقف عند إنتاج النص وبداية « مع ما يسمى بالعمل المفتوح L›Euvre ouvert **للمؤلف أمبرتومايكو تبدأ قصة التلقى / ففي هذا الكتاب يركز الكاتب(على الكيفية التي بها يتسنى لعمل فني عبرها أن يفترض تدخلاً تأويلياً حراً، من جهة، وأن يمثل من جهة أخرى، خصائص بنيوية قابلة للوصف تحرك نظام تأويلاته « النتاج « الممكنة وتسعى إلى ضبطه) (١)**

فلم يكتف أمبرتر إيكو بما يسمى بالنظرية التأويلية أو التداولية أو التعاضدية للناقد (لويجي بإريسون) فقديماً كان النقد مشتغلاً بالناحية البنيوية للنص الدرامي، القائمة على البحث عن مفردات متقابلة وأخرى مشابهة للطبيعة وغيرها مأخوذه من التاريخ أوالتراث، كل هذه الطرائق في التعامل مع النص الدرامي تبعد به عن القارئ / المتلقى، لتصنع دوائر وحلقات داخل النص لا نهاية لها، وكأن النص يدور حول نفسه، أو يدور في حلقة مفرغة لا نهاية لها. (وكأن النص يهزم نفسه تلك الإنعزالية المغرقة في التراث والتاريخ والبحث عن بنية النص اللفظية دون ربطها بالمتلقى والمكان والزمن والحدث وطالما بحث النقد الأدبي الحديث عن طريق آخر يسلكه غير حضرة الطرائق التقليدية القديمة فيقول إمبرتو إيكو عن لسانه»

ولئن كنت أفدت من مفاهيم دلالية مرتبطة بطرائق ظواهر، وتأثرت بنظرية التأديل خاصة « لويجي باريسون فإن هذه الأدوات بدت لي غير كافية لتحليل استراتيجية نصية كاملة.

على هذا، فقد أنجزت أجزاء الكتاب Open operpa العمل المفتوح) الأول بين الخمسينات وبداية الستينات ويممت، من ثم، شطر أبحاث الشكل بين الروس، واللسانية، وعلم الإناسية البنياتي، وشطر اقتراحات جاكويسون السيميائية وأعمال بارت) (٢)

وهكذا فالعلاقة بين النص والنقد والمشتغلين بهما متطورة ومتغيرة دائماً.

من الإهتمام بالنص وقوفاً مع امبرتو إيكو في العمل المفتوح إلى اللسانية وعلم الإناسة البنياتي للشكلاين الروس، وإقتراحات جاكربون السيميائية وأعمال بارت، ومروراً بنظرية غيرماس في علم اللغة هذه النظرية التي غيرت النظرة الكلية والجزئية لنص الدرامي، وغيرت طرق ومسالك النقاد في نقدهم بيد أنه إبان انطلاقه السيمياء (كان الإعتقاد السائد أن النص ينبغي أن يعالج في صلب بنيتة الموضوعية، كما تتبدى للناقد في سطحها الدال وبالمقابل، فقد أهملت مداخل المرسل إليه (المتلقى التأديلية) (٣)

الزمن له دوائر عدة قد تكون دوائر منفصلة وقد تكون متصلة، وقد تكون دائمة أو مؤقتة، تلك الدوائر تعقد فيما بينها صلات وعلاقات شبيهة بالعلاقات الرياضية والمنطقية في ذاتها فقد تتمد دائرة زمن مع زمن آخر وقد ينفصل زمن عن آخر، وقد يشارك

زمن آخر وقد يوازي زمن زمناً علاقة الشخصية المحورية بهذه المنظومة الزمنية ما سوف يكشف عنه وعن أسرار البحث في هذه النقطة الفاصلة

نجد أن نص الوافد الدرامي انفصلت فيه الدوائر الزمنية عن بعضها البعض وتباعدت فيما بينها تباعداً كبيراً ويظهر ذلك في الآتي:

« إنها مائدة عادية وليس عليها مفرش أبيض ويوجد مقعد وحيد »

الزمان: الآن
المندوب: (وهو قادم من بعيد) أهلا....
(مندفعاً عليه) بالحضن !! إزيك يا راجل عاش
من شافك
الوافد: (ببرود) أهلا..... اتفضل
(ثمة كلمة عن الوافد - إنه رجل فيما بين الثلاثين والأربعين مرفه ووسيم وأنيق ولكن أناقته من ذلك النوع غير المألوف الذي ينبئ عن ذوق أقرب إلى الجماليات الأنثوية ولذا فهو أقرب ما يكون إلى الحده المفاجئة والرقة المتناهية.(٤)

فنجد أن الدائرة الزمنية الأولى (الآن « والدائرة الزمنية الثانية « زمان ماضي)

المتمثلة في (يا راجل عاش من شافك) بينهم تباعد شديد مع هذه الإضافة الزمنية «ببرود» والتي تجسد أثر التباعد الفعلي بين الدائرتين (الآن (زمان) ندرك بداية تأثير الزمن على الشخصية المحورية في النص وهي الوافد، وسوف يظهر هذا التأثير تباعاً مع التغلغل في النص بحثاً عن ملامح تأثير الزمن على الشخصية المحورية في النصوص بدأ الصدام الزمني عن طريق مواقف عدة مرت بها الشخصية المحورية (الوافد) فنجد أن الشخصية المحورية تلك تدخل في جدال مستمر مع كل الشخصيات التي تقابلها، وتلحظ دائما أسئلة الحوار بينهم غير متصلة طوال الوقت الوافد يتلكم بلسان ونقل زمن مغاير تماماً للسان وعقل وزمن من يقابلهم:

الوافد: أنا ما أعرفشي ميخائيل رومان.
المندوب: هس ! فيه حد ما يعرفشي ميخائيل رومان.
(لا ميخائيل رومان. وريني مخلوق ما يعرفشي ميخائيل رومان!
الوافد: أنا
المندوب: أنت سكران
الوافد: لا أنا شارب قهوة سادة وأسأل مراتي في التليفون خمسة أصفار واحد (٥)

فتجد أن الوافد غائب عن عالم المندوب بأكلمة (بأحداثه - وأناسه - وأماكنه - وقضاياه) فلقد أكسب الإنفصال الزمني الذي سار عليه النص الشخصية لوناً من ألوان الغربة والوحدة وبات من الصعب إلتحام هذه الشخصية مع شخصيات النص.

استمر الوافد بشخصيته وطبيعته الخاصة به دون السماح لأحد في التدخل في أدائه وقراراته وهاذ يتضح من الحوار التالي: .

الخادم: قوم معايا.
الوافد: (بفزع) الله. ليه: أنا جاي آكل عاوز تودوني فين؟
الخادم: هاقعدك في مكان أحسن من ده.
الوافد: هنا كويس. أنا مرتاح كدة
الخادم: هنا زحمة
الوافد: (مقاطعاً) لا، لا أنا مبسوط كده هنا كويس (٦)

هذا التصميم والإصرار على طريقة الوافد في التعامل هي وليده هذا التصميم على الإنتماء التام والكامل للزمن (الماضي) في مقابل زمن (الآن).

فالزمن الماضي الذي ينتمي إليه (الوافد) يعلي من شأن الإنسان ويقدره في مقابل هذا الزمن (الآن) الذي يعلي من قيمة الأزرار في مقابل الإنسان.

وهذا التقابل الزمني يعطي للنص مساحة فارغة، فالمساحة الفارغة (هي التي تتيح لك أن تستدعي للمتفرج عالما مركبا ينطوي على كل العناصر التي ينطوي عليها العالم الحقيقي، حيث نجد علاقات من جميع الألوان: اجتماعية وسياسية، وميتافيزيقية، وفردية، تتعايش وتتمازج، لكنه عالم يتم خلقه وإعادة خلقه لمسه بعد لمسة،

وكلمة بعد كلمة، وإشارة بعد إشارة، وعلامة بعد علامة، وموضوعاً بعد موضوع، وشخصية في تفاعل بعد شخصية في تفاعل يتم هذا والمسرحية تتكشف بالتدريج) (٧)

الملاحظ أن كل موقف للوافد يسجل خلافاً جديداً مع الآخرين وهو في نفس الوقت خلاف بين الآن والماضي

الخادم: إذا ما أخدتش الطلبات... هامشى فورا
الوافد: لكن أنت تعرفه، أنت تعرفه بالتأكيد ـ أنت كلمته وهو ابتسم لك كدة ولا لأ؟
الخادم: إذا ما اخدتش الطلبات هامشى فوراً
الوافد: (بدهشة وأسى) جري أيه، الناس ما لهم مش تمام (٨)

لقد أثرت دوائر الزمن المنفصلة على الشخصية المحورية فأصبحت في انعزال وانفصال تام مع بقية شخصيات النص الدرامي، فكرياً، ونفسياً، حيث فقدت الشخصية آليات التواصل ومفاتيح الحوار، نجد أيضاً أن الألفاظ مختلفة، فإذا أمعنا النظر في الفاظ الوافد، نجدها تختلف بشكل واسع عن ألفاظ بقية شخصيات النص فالألفاظ لديها قوة تكمن فى علاقة الجوهرية بالزمن ولقد (التفت الجاحظ إلى مبحث قوة الكلمة وقدرتها على كشف الاتجاهات والعثرات لقد ظن الفلاسفة أنهم يترفعون على مغالطة الكلمات، وأدرك الجاحظ أن حياة الكلمات أوسع مما تصور الفلاسفة، وأدرك كذلك أن الشئون الأدبية للكلمة على أهميتها لا تشرع كل ما نطلب من خبره أو تنوير للكلمة(٩)

ونجد أن الزمن الرقمي وقف حائلاً دون إطعام الوافد، فهو جائع ويريد الحصول على الطعام ولكنه ليس لديه عضوية في اللوكانده و» حتما» يتذكر رقم تذكرته: .

الخادم: لكن لا مؤاخذه.. سيادتك معانا في اللوكاندة؟
الوافد: نعم؟
الخادم: سيادتك معانا في اللوكاندة
الوافد: (بلهفة) طبعاً.
الخادم: نمرة كام
الوافد: (بلهفة) مش عارف يمكن ٦٦
الخادم: جيت أمتى؟
الوافد: من ساعة
الخادم: بالضبط
الوافد: مش عارف
الخادم: في القيادة (١٠)

وتتوالى مجموعة من الأسئلة والاستفسارات التي تمكن القارئ من بناء العديد والعديد من المسافات الزمنية الشاسعة بين الوافد وبين باقي شخصيات النص، هذه المساحات الزمنية الفارغة تعطي فرصة كبيرة للمتلقى ان يشغلها بالخيال تارة وبالمرجعة الحدثية تارة أخرى، والمرجعية الحدثية هي هذا المخزون المكاني والزمني والحدثي الهائل في ذهن ونفس المتلقى، وعلى المتلقي استرجاع هذا المخزون لسد الفراغات فإن القارئ يخلق تلك المساحة الفارغة المتخلية إذا ما ظهرت إشارة أو أيقونة يستطيع على إثرها أن يبني القارئ / المتلقى عوالم آخرى متخيلة، وفي نص الوافد يتخيل المتلقي وجود الوافد الكامل « فكراً وعقلاً « في عالم فارغ لكونه رافضاً لكل شخصيات النص، أو أن يسترجع ذلك العالم الماضي الذي آتى منه الوافد، مسترجعاً في ذلك أحداث الماضي بكل ما فيها من تفاصيل.

نجد أن الكاتب جسد لنا الشخصية لفظاً وحركة حتى يتمكن المتلقي من رؤية وسماع هذا الشخصية، جسداً على خشبة المسرح وهو ما يسمى « بخشبة المسرح الافتراضية وهي التي تخلق في تخيل المتلقي القارئ فقط عن طريق لك الحركات والشفرات التي يطلقها الكاتب في النص ويتلقاها المتلقي / ليصنع صورة ذات حركة وصوت في خيالية أو في ذهنه هادفاً إلى صنع هذا العالم المسرحي الافتراضي، ويقصد في ذلك (كل الحركات في النصوص التي تحقق أو تبين الإدراك على خشبة المسرح التي تطلب اقتران الشيء المسموع بالشيء المرئي والكلمة بالصوت من الإيقاع بالحركة كل هذه الأشياء تتضافر مع خشبة المسرح الافتراضية وتجعل منها جسداً حياً لمخلوق من تخيل مشاعر) (١١)

ومما سبق نصل إلى أن شخصية « الوافد « المحورية تحكم وأثر فيها

الزمن تأثيراً شديداً فالزمن أو الدائرة الزمنية جعلت الوافد شخصية مغيبة عن الدائرة الزمنية (الآن) والتي تمثل كل شخصيات النص الدرامي الوافد، عدا الشخصية المحورية التي تمثل (الماضي) والماضي يحمل في طياتة مبادئ وأسس وأحداث وأماكن تختلف إختلافاً كبيراً عن زمن (الآن) الذي يحوى معالم حدثية، وكذا يحوي أصواتاً وعوامل تختلف اختلافاً عظيماً عن العالم (الماضي) الذي ينتمي إليه (الوافد) إذن حادثت الشخصية المحورية بين دائرتين زمنية (منفصلتين) فأصبحت الشخصية المحورية مجرد زائر لزمن آخر.

طبع الزمن على الشخصية المحورية مجموعة من الملامح التي في أغلبها إنعزالية وإن حاول الكاتب أن يقدم من خلال هذه الشخصية مجموعة من الرسائل التي تفرض من زمن على آخر، ويحتاج الكاتب في إيصال هذه الرسائل مجموعة من الرموز التي تمكن الشخصية الرسائل للمتلقي (إن طبعة الرسالة التي تنقلها الرموز التي هي من نوع أكاليل الزهور تحددها الثقافة التي يعيش فيها المرسل والمتلقي. فالزهور ليس لها معنى طبيعي، بل لها معنى تحدده الثقافة أو التقاليد وقد كان ليفي شتراوس هو الذي شدد أكثر من غيره على ضرورة عدم الخلط بين ما هو طبيعي وما هو ثقافي لأن هذا الخلط معناه الفشل في إدراك ما هو إنسان(١٢)

الإنعزالية الزمنية التي أصيب بها هذا النص الدرامي، قد أدخلت الشخصية المحورية (الوافد) في منطقة تجريدية وزمن ميتا فزيقي يعيش فيه وحدة ويتضح هذا من الآتي:

الوافد: (صارخاً) وقع الحصان وقع ! وأنا وهو رفعناه . والعربجي حكى لي حكايته كان في الأصل حصان سبق، وطول عمره ياخد البريمو وكان جميل وساحر وجذاب والستات البيض كانوا يأكلوه من ايديهم الشيكولاته والسكر، وأهل البلد ينزلوا من الغيطان ومن فوق الجبال يحيوه، ويتفرجوا عليه لغاية ما الزمن أكله . وقع مع حصان ابن بلد من بتوع الغلابة الفلاحين ورجله انكسرت ومن يومها يوم في العالي وسنة في الواطي . لأنه نهايته كانت يوم الخناقة بالتمام حكى لي عليه وأنت لازم تعرفه، لأنه عجوز وصعبان عليه الحصان ولازم يحكي الحكاية لكل واحد مستعد يسمعها أنت لازم تعرفه انت تعرف اسم العربي بالتاكيد! انت تعرف اسمه! انت تعرفه اسمه... (١٣)

لجأ الكاتب إلى تلك المنطقة التجريدية ليطلق عقل وخيال الوافد به؛ لأن الوافد فقد الصلة بينه وبين الأناس المحيطين به فأخذ يحكي الوافد حكاية مرتبطة بوجوده الغريب في هذا العالم وهذا الزمن المغاير له تماماً فكرياً ونفسياً أدخل الكاتب قصة العربجي والحصان في صورة تداخل للأداب حتى يملأ هذا الفراغ الزمني وحتى يشارك المتلقي القارئ في هذه القطعة الأدبية ويشارك المتلقي مكانياً وزمنياً في هذا النص . يترك الكاتب النص الدرامي فترة من الزمن حتى ينجز فيه قص قصة العربجي والحصان « وجعل الوافد «هو الراوي» فليس (هناك إطار معرفي واحد يصلح لتفسير جميع النصوص وذلك لأن النصوص نفسها، بوصفها أبنيه معرفيه، تتصل اتصالاً وثيقاً بالعالم الخارجي، إما عن طريق الإحالة المباشرة، أو عن طريق التشويش المتعمد لهذه الإحالة كذلك قد يفرز النص أحياناً دلالات لا يستطيع المفسر احتوائها داخل إطاره المعرفي، وتتطلب إطاراً معرفياً أخر(١٤)

واستجابة لهذه القصة التي حكاها الوافد؛ بدأ المخادم في رسم سلسلة من الأسئلة التجريدية التي تفسر كيفية وصول الوافد إلى « اللوكاندة؛ ميخائيل رومان» وهذه الأسئلة أضافت إلى النص شفرات جديدة يحاول / المتلقي: القارئ الوصول إليها وهي، الآتي: .

الخادم: لأن المسافة من القطر لغاية هنا ٢٢٣متر

الوافد: (بعداء سافر) حاسبتها بالسنتي . أنا ركبت حنطور.

الخادم: نمرة كام؟

الوافد: ما أعرفشي، ما اخدتش خبرته

الخادم: غير معقول.

الوافد: دا اللي حصل.

الخادم: أذن توصل في عشر دقايق.

الوافد: لا.. لا.. الحصان كان تعبان...

الخادم: تلت ساعة.

الوافد: لا الحصان وقع في السكة..... (١٥)

تلك التساؤلات تركت للمتلقي مساحة مكانية يملئ بها تلك المساحة الفارغة في البحث عن كيفية وصول الوافد إلى اللوكاندة؛ والتفكير في الأبعد من ذلك، كيف يستطيع الوافد التعامل مع أناس يغايرونه في شتى مناحي الحياة؛ ويستطيع المتلقي عبر مجموعة من الألفاظ والكلمات فك هذه الشفرة حيث أن أي (كلمة في اللغة هي رموز إن اللغة تعمل بوصفها نظاماً من الرموز لقد حلل دي سوسير الرمز إلى مكونية: الصوتى أو المكون الصوتي ودعاه الدال signifier أو Significant بالفرنسية، والمكون الذهني أو الفكري Conceptual ودعاه المدلول Signihificd (١٦)

ويستمر الكاتب في ملئ هذه المساحة الزمنية الفارغة في النص؛ حيث يتم الفصل التام بين الدائرتين الزمنتين (الآن) (الماضي كلما أوغل النص في التقدم ونرى الكاتب يعمد إلى ملء هذه المساحة بتساؤلات وقصص تحيل النص إلى منطقة خيالية ليتشارك المتلقى في رسم ملامح هذه المنطقة. بتساؤلات وتخيلات من شأنها أن تثري النص وتعرف المشاركة الفعلية للمتلقى مع النص، فيهتم الكاتب في تلك الجزئية بالمدلول الفكري فهو (الجانب الذهني من اللغة، وهو جانب كثيراً ما نعتبره غير هادئ مع أن من المؤكد في الدماغ هو أيضا حادث عصبي والدوال والمدلولات لا يمكن فصلها بهذه الطريقة إلا من قبل المنظر اللغوي) (١٧)

بدأ الخادم ويلقى على الوافد أسئلة ليس لها أي أهمية تذكر كالآتي: ـ

الخادم: (وكأنه لم يسمع شيئاً سكله ايه العربجي؟
الوافد: أسمر وعجوز.
الخادم: شعره أبيض؟
الوافد: ما أعرفشي
الخادم: لازم تعرف ١٠ سمر وعجوز ضروري يكون الشعر شايب منظر لا يمكن يتنسي.
الوافد: (محتداً) أنا ما بصتلوش خالص العربجي، أيه اهمية العربجي بالنسبة لي، إيه أهمية أي واحد في العالم بالنسبة لي إذا كنت مشغول (١٨)

هذه الهدنة الفكرية التي يمنحها الكاتب للقارئ تعد فرصة حقيقية للقارئ في استرجاع كل المواقف المشابهة لموقف العربجي والحنطور وكل الذكريات المتعلقة بهذا وبالنسبة للأسئلة الخاصة بتلك الأوصاف الشكلية، هي إشارات لأوصاف أشخاص قابلناهم في حياتنا ولم نستطيع أن ننساهم وعلى المتلقى استرجاع الأشخاص الذين قابلهم في حياته ولم يستطع نسيانهم.

استخدم الكاتب الفاظ عدة ليجسد لنا أيقونة « الحيرة التي سيطرت على الوافد هذه الحيرة صنعت تأرجحات في الزمن واضحة في الآتي: ـ

الوافد: (صارخاً) طفوا النور ـ عيني عميت
الخادم: ارجع مكانك
الوافد: طفوا النور... طفوا النور
الخادم: قطر الساعة كام (يعود) مكانه وقد غطى عينه بكفيه)
الوافد: ما أعرفشي
الخادم: ولا نمرته؟
الوافد: ما أعر فهاش (١٩)
الخادم: كل نص ساعة فيه قطر.. فيه واحد الساعة عشرة وواحد عشرة، ونص واحد الحيرة التي أصابت الوافد قد صنعت تفاوتات زمنية هامة،

فهو مغمض العينين يحاول أن يخرج من هذا الزمن» الآن» يعود إلى زمنه (الماضي) حتى يلتقط أنفاسه، فإذا بالخادم يقتحم هذه الدائرة الزمنية بدائرة زمنية تجريدية (تنهي على آماله في التقاط انفاسه)، ويدخل مرة ثانية الوافد في دائرة زمنه ميتافزيقية تحمل تساؤلات لا علاقة لها بمكان ولا زمن حقيقي إلا خيالات تعجيزية تبعد بنا عن حقائق الأمور. وعليه فالرجوع إلى عوامل غير تقليدية بالإنطلاق مثلا (نحو الشارع أو الريف، أو الصحراء، أو حظيرة، أو أي مكان في الهواء الطلق، فإن هذه يمكن أن تكون ميزة وعقبه في ذات الوقت) (٢٠) فالميزه تكمن في اقتحام عوالم جديدة والعقبة في تبعات هذا الإقتحام من دخول دوائر زمنية ومساحات مكانية جديدة، قد يصعب التعامل معها، لأنها تحتاج إلى أنماط غير تقليدية في التعامل من حيث الرمز، الإشارة، الإيقونة، الشخصية المحورية، وهذا ما سوف نلمحه في الآتي: ـ
الوافد: أنا جعان

الخادم: اتفضل معايا.
الوافد: أنا جعان ـ وانت! انت عاوز تودیني فين.
الخادم: اجراءات شكلية.
الوافد: (يرحب مفاجئ) هتقتلوني! (يندفع إلى الأبواب) هتقتلوني
الخادم: (دون أن يتحرك) اجراءات شكلية لازم تعرف انت دخلت ازاي وامتى وعشان ايه؟
الوافد: (منهارا) أرجوك! أنا مش عاوز مشاكل في أي تحقيق ممكن أي برئ يطلع متهم
وياخد اعدام، أرجوك أنا تنازلت عن الأكل (٢١)

فتلك الأيقونة (الإجراءات الشكلية) قد فتحت باباً عديداً من المعادلات الرمزية؛ فقد تكون تلك الإجراءات الشكلية معادلاً لتلك التي تحدث في الأماكن القيادية والأمنية أو الدبلوماسية، وقد تكون التي تحدث من تلقى وظيفة جديدة، وقد تكون إجراءات شكلية اجتماعية، وفي هذا المضمار يختلف مجتمع عن آخر، وتختلف مؤسسة عن أخرى، ودولة عن دولة في كيفية أداء هذه الإجراءات الشكلية، وعليه فإن للمتلقى نصيب كبير في إثراء هذه الإيقونة، مسترجعاً أحداثاً من المرجعية الحرفية الخاصة به ـ بتخيل إجراءات شكله من مرجعية الخيالية.

ولابد هنا أن نميز بين اللغة والكلام، فالكلام هذا الذي يستخدم في الحياة اليومية أما اللغة التي تحوى ألفاظاً، شفرات، وأيقونات فهي (النظام النظري للغة من اللغات أو بنيتها فهي مجموعة القواعد التي ينبغي على متكلمي تلك اللغة أن يلتزموا بها إذا أرادوا الإتصالات فيها بينهم أما الكلام فهو الإستخدام اليومي لذلك النظام من قبل المتكلمين الأفراد (٢٢)

يبدأ الكاتب الإنسحاب شيئاً فشيئاً من تلك المنطقة التجريدية التي شارك فيها المتلقى وخرج إليها الكاتب هروباً من أسر (الآن) وكذا من أسر الدائرة الزمنية (الماضي) فيختلق زمناً وعالماً جديداً وكذا مساحة تحريرية مكانية جديدة ويقص العديد من القصص ليتشارك فيها لمتلقى بمرجعياته الإنتمائية، الحدثية، الزمنية، المكانية، وكذا الخيالية، والآن يريد الكاتب العودة مرة أخرى إلى الدائرة الزمنية الأولى وهي الآن كالآتي: ـ

الوافد: أنا فعلا شبعان ـ ولو جا الأكل دلوقت مش هاقدر أكله... فعلا... اسمع ـ أرجوك، اعتبر طلباتي كأنها لم تكن ـ اعتبر وجودي كله كأن لم يكن... عشان خاطري الخادم متأسف جداً
الوافد: لا. لا. لا. أرجوك، اعتبرني غير موجود على الأطلاق.. خدمه
الخادم: متأسف جداً.

« متأسف جداً » تلك اللفظية فتحت لنا الباب على مصرعية للدائرة الزمنية الأولى (الآن) وأغلقت الدائرة الزمنية الميتافزيقية الخاصة بالعالم التجريدي الذي نسخه الكاتب من خياله مشاركاً فيه المتلقى.

فالعوالم الخاصة بالكاتب ينتج معها مجموعة من الأساليب والألفاظ خاصة به وملائمة للعالم الذي يجسده فنجد أن الأسلوب (أمر يعجز عنه الأدب تقريباً: والصورة، والتي هي نوع من الولادة أو المعجم الشخصى تولد من جسم الكاتب ومن ماضية وتصبح بالتدريج أفعال فنه اللاواعية.

وهكذا تتشكل اللغة المستبده تحت اسم الإسلوب وتغوص في أساطير الكاتب الشخصية السرية، في عصارة الغدة النخامية، للكلمة (Parole) حيث يتشكل أول بيتين من الكلمات والأستياء، وحيث تأخذ التيمات اللغوية العظيمة شكلها النهائي) (٢٣)

أعديت الدائرة الزمنية (الآن) في الدوران مرة ثانية بواسطة الشخصية المحورية (الوافد)، والعودة مرة أخرى تعني التأكيد على أهمية هذا الرمن وتعني أن الخروج من أسرة شيئاً عسيراً وذلك يتضح في الآتي: ـ

الخادم: نتأسف. اتفضل معايا، المشكلة تطورت
الوافد: الله ؟ ايه الحكاية ؟أنا عملت جريمة؟ أنا جاي في القطر فعلاً، بفلوس وطول عمري أرمي التذكرة مش بس المرة دي وطول عمري ما عنديش ساعة ولا يهمني الزمن. المسألة مش عضوية أنا أكره القيود... كل أنواع القيود والتذكرة قيد والساعة قيد

وحقيبته الملابس قيد أنا ما عنديش حقيبة ملابس لأن كل الأشياء من حولي بيقيدني وأنا طول عمري اكره القود، حتى الزمن أكره الزمن (٢٤)

تعلن الشخصية المحورية (الوافد) تمردها ورفضها للدائرة الزمنية (الآن) رفضاً واضحاً ومباشراً، وترفض أيضاً كل الأدوات وكل الأيقونات التي تستخدم في ذلك الدائرة الزمنية (الآن) مثل السائحة، التذكرة، وكل الأيقونات والمعادلات الرمزية التي تعادل هذا الزمن (الآن).

فيوجد لكل زمن أو مكان أيقونات مكانة وزمنية خاصة به، وكذلك يوجد بكل زمن ومكان اشارات ومعادلات رمزية خاصة به وعلى الرغم من (القبول المتردد لنموذج بيريك وصفت بعض الأجزاء والتعبييرات منه في موضوع الإشارات المسرحية ـ يدور ذلك في المقام الأول حول متعلقات موضوع الإشارة التي قسمها بيريك إلى أيقونة وفهرس وتعيين كصنف أساسي من الإشارات(٢٥)

بدأ الكاتب في انسحاب الدائرة الزمنية (الماضي) شيئاً فشيئاً، وظهر الإنهزام على الشخصية المحورية (الوافد) بعدما كان مصمماً على الخروج من أسر الزمن الحاضر

ويتضح هذا في الآتي: ـ

الخادم: جايز حد يسمعك هنا ولا هنا.

الزمن عندنا مهم جداً لازم كل حاجة تتعمل في ميعادها بالضبط لا قبل ولا بعد.. لو سوقين طباخين إلا في المطعم.. (٢٦)

بدأت شخصية الوافد يعتريها الإنهزام واليأس، حيث قد فقد كل أنواع وألوان التواصل مع الآخرين، وبدأ يشعر بغربة شديدة فصلت بينه وبين هؤلاء الناس فهم لا يفكرون ولا يحسون كما هو يفكر ويشعر ولهذا فهو طوال الوقت يتحدث بلغة وألفاظ مختلفة تماماً عن لغة وألفاظ الآخرين ونجد هذا في الآتي: ـ

الخادم: اتفضل معايا أرجوك.
الوافد: هاروح فين بـ.
الخادم: مشوار بسيط وهترجع معايا عالطول.
الوافد: أنا من امبارح مأكلتش
الخادم: اتفضل معايا
الوافد: ولا نمت.
الخادم: اتفضل معايا
الوافد: الهدوم اللي علي وسخة.. وسخة... وسخة..
أتعرف أختلط بالطين بالوحل فوق الجلد.... يامين يديني غيار نضيف (٢٧)

نجد أن ألفاظ الوافدين (هاروح فين ـ أنا من امبارح ما أكلتش ـ ولا نمت ـ الهدوم إلي علي وسخة ـ يامين يديني غيار نضيف)

كل هذه الألفاظ التي فتحت مجالاً هاماً لمشاركة المتلقي / القارئ بآراء وأفكار ومستوى معين من التعاطف تقابل بكلمة واحد « اتفضل» والآخر معايا.

فتأتي اللفظتان « إتفضل» و« معايا « لتجدد آمال كل من الوافد، والمتلقي.

نجد أن الحاضر دائماً في (علاقة تعارض ما مع الماضي والمستقبل غير أن سلسلة من التناقضات تظهر بمجرد مانود التفكير في هذه العلاقة. وهي تقرأ قبل كل شيء في معنيين: فمن ناحية يمكن لنا أن ننظم الماضي والمستقبل منطقياً بالنسبة، للحاضر، أي أن نمنح الحاضر مركزية ما: يمكن لكائن ما يفكر وحده، أن يقول على ما يبدد عن طريق ظروف الزمان (اليوم ـ الآن، في هذه اللحظة)، أو عن طريق الأزمنة الفعلية (سيكون، كان، الأمس، غداً،..... غير أن مركز الحاضر تعكس بالملاحظة المعكوسة، والذي يقدر على الأمتداد بإتجاه المستقبل بفعل الإهتمام) (٢٨)

ينتقل بنا الكاتب إلى دائرة زمنية مختلفة، حيث يتحاور الوافد مع الموروث الثقافي والمعماري وكذا يتحاور مع تاريخ البطولات والأمجاد ـ فيستعيد الكاتب مرة ثانية دائرة الماضي القوة والمليئة بالأحداث التي يفتجر بها المصري، وبالأخلاقيات التي سار عليها الناس قديماً حتى نالوا كل التقدير الاحترام من العالم أجمع ـ ويتضح ذلك في الآتي:

تلك اللحظة الآتية فى النص تمثل دائرة زمنية واحدة وهي دائرة الزمن للماضي بكل ما فيها وقد تحملت الشخصية المحورية كثيراً - حتى تنصر دائرتها الزمنية الماضية، وقد تعددت محاولات النص مع الشخصية المحورية في سيطرة الزمن الماضي على أحداث النص، ولكن طوال الوقت الدائرة الزمنية الحاضرة (الآن)

هي الأقوى، حتى انهك النص الشخصية المحورية، وعندئذ، قد تنبه الكاتب لأهمية ترك مسلحة نفسية مكانية، زمنية، للشخصية المحورية، وكذا للمتلقى/ أن يلتقا أنفاسهما بعد هذا العراك النفسي الزمني ونتلمس هذا في الآتي:

المسئول: نفس الإحساس عندي.
الوافد: انت من بلدنا، اللهجة بتاعتك، انت من مجرى
المسئول: لا أنا من قبلي.
الوافد: قصدي قبلي قبلي - الجوع بيعمل في بني آدم عمايل. أحنا بلديات
المسئول: (مبتسماً) بالجودة. (٢٩)

هذه الاستراحة الاجتماعية والتي تدعو الشخصية المحورية أن تهدأ قليلاً من الصراع الزمني الدائر، وكذا تدعو المتلقي أن يشارك المسئول والشخصية المحورية مشاركة اجتماعية ونفسية بالتعاطف معها - الشعور الكامل بالود الذي يتم تبادله بينهما أو يصنع حالة شبيهه من الود بينه وبين آخرين سواء بالتخيل أو بالمرجعية الحدثية التي تمكن المتلقي من استدعاء مواقف وحالات اجتماعية شبيهة وعليه فدائرة الزمن والاهتمام بها يمكنها أن تعود (بإتجاه الماضي- بفعل الذاكرة- الأسف- الندم- إحياء الذكرى أو الاشمئزاز منها - ويعود هكذا إلى الحاضر كخاصية الزمن - الانتظار - الذاكرة في العلاقة الأولى يعتبر الحاضر أصلاً) (٣٠)

يعود الكاتب إلى الوراء بالوافد والمسئول حتى مرحلة الطفولة حيث يتبادل الذكريات السعيدة بكل تفاصلها والذي يسمح للمتلقى بل وللكاتب إجراء نفسي المجادلة الإسترجاعية للطفولة بكل ما فيها من سعيد وجديد ومؤلم وهذا ظاهر في الآتي:

الوافد: مظبوط افتركتك تمام احنا الأثنين تربينا تحت النخل هناك جنب جسر السكة الحديد.

المسئول: أنا من كلابشة
الوافد: وانا فوق صخور الجرانيت ومن تحتنا الترابيت، الألوف مرصوصة بعيون مفتوحة عايشة معانا.....، والصخر ناعم شبه المرمر والسيوعة في الفيافي واحنا الوحومش الكواسر فين فين اللي يقدر يخوضنا؟(٣١)

الدوائر الزمنية المتعددة التي يحاول الكاتب أن يشارك المتلقي فيها تحتاج إلى نقل مشيز وتحتاج إلى خيال خصب حتى يستطيع المتلقى ملئ هذه الفراغات النصية وكلما كان المتلقي مجيداً في حالة التلقي تلك وكلما قادراً على التخيل بإتقان، كلما كان مستعداً دائماً لكل ما هو جديد داخل النص فلا يضجر ولا يمل منه هذا التنقل النوعي بين زمن وآخر وبين مكان وأخر.

وعليه فإن قدرة المتلقي تختلف من متلقى لآخر،ومن مثقف قراءة إلى مثقف سماعي أو إلى مثقف سماعي وقراءة وإلى آخر يجمع بين الثلاثة ويضيف إليهم ملكه الكتابة والقدرة على التعبير وبأي حال من الأحوال فإن الثقافة، ومستوى التعليم وفوارق الشخصية تأثير على مستوى القراءة وتأثيراً نهائياً تأشيراً سلبياً أو إيجابياً ومن هذا المنطلق نستطيع أن نصل لنتيجة هامة أن النص الأدبي المفتوح هو ذاك النص الذي يترك فيه الكاتب مسافات فارغ للمتلقى للإجادة أو الإفادة أو الكتابة أو القراءة، فإن التسلسل والتتابع الذي تَعرض به (المجموعات أو التصفيات تتناسب تماماً مع حكم كل منها في المشهد الدرامي، فالمرئيات تلعب دوراً أهم من الألفاظ في فك شفرات العرض وعملية التأويل) (٣٢)

وبين الخط الآخر الأزرار:

المسئول: (فجأة تصفير فوق المعقد الآخر ويخرج ورقة من جيبه ويسمك بيده شيئاً وهمياً وكأنه ميكرفون وتيلو بصوت وتقع اكثر مما يجب ! نوع ٤ فصيلة ٢ مجموعة ٧ الوارد في القراميس تحت اسم..... تحت اسم..... يتعثر في القراءة. (٣٣)

بالنظر إلى « أديك عشرة سنين من عمري) وهذه الأرقام المذكورة على لسان المسئول ٤٠٠ فصلة ٢ مجموعة ٧ الوارد في القوسين

نجد أن اللفظ الترقمي هو هذا اللفظ المحرك للخط الزمني الثاني، أما اللفظ المعنوي الذي لا يشير إلى أرقام بل يشير إلى قيم ومعاني هامة يرمز للخط الزمني الأول

وعليه فمن خلال المكونات اللفظية الدالة على الزمن الرقمية يسير ويتطور الخط الزمني الثاني والمكونات اللفظية الجوهرية (ترمز للأخلاق وللمعاني الجليلة) يسير بها الخط الزمني الأول.

فهذه التكتلات اللفظية صانعة للكتابة الوجدانية بين هذين الخطية المتوزظين (الأول الرامز للوافد، والثاني الرامز للمسئول)....

وللتلقى جماليات متعددة وآليات ايضاً كثيرة، وعلى المتلقي جهداً كبيراً في استيعاب هذه الجماليات، وكذا استيعاب هذه الآلية التي ينفرد بها كل كاتب عن غيره من الكتاب؛ فنجد في الوافد قد حدد الكاتب أسلوبه في ترك مسافات ومساحات فارغة للقارئ متمثلة في « التنقيط، ووظيفة هذه الخاصية هي تتبع للقارئ أن يسجل بها اعتراضات الوافد على ما يحدث مثل:
الوافد: امال نمرة الزريبة...؟ الآخر يكتب الرقم في نوتة، بتاخد النمرة ليه؟ (٣٤)
الوافد: طبعاً ممتاز (معتذرا) أنا... جعان.. (٣٥)
الوافد: مش عارف.. والله... الواحد بيقول يقصد معاهم هنا... ونس.. (٣٦)
الوافد: (مقاطعا) لا.. لا.. أنا جيت يمكن من ساعتين ولا أكثر حتى.. (٣٧)

هذه النقاط السابقة تركها الكاتب ليتشارك المتلقي مع الوافد في هذا التمرد ولكي يكتب ويسجل المتلقي اعتراضاته جنباً بجنب مع الوافد حتى يتوحد المتلقي مع شخصية النص المحورية (الوافد).

الكاتب إذن لديه عدة أدوات ووسائل في صياغة أعماله الكتابية، وفي محاولة إيجاد قنوات التواصل بين وبين المتلقي باللفظ تارة، بالإشارة آخرى، وبالمساحات الفارغة والتنقيط أيضا فعن طريق علم الدلالة فهو الذي يعني (العلاقة التي تربط بين العلاقات والموضوعات التي تطبق عليها العلامات) (٣٨)يستطيع الكاتب التواصل مع المتلقي.

الخاتمة

يهدف الكاتب من خلال نصه الأدبي التواصل إلى مجموعة من القنوات ينشأها بينه وبين المتلقي هذه القنوات يتم تحديدها وتصنيعها من قبل الكاتب أولاً ثم يتم بتدعيها وتفعيلها من قبل المتلقي.

فالنص الدرامي الوافد نص يعتبر عن هذه الوحدة والفرقة التي نشأت بين الإنسان وبين نفسه وكناية وضميره فبعد ما احتلت التكنولوجيا هذه المكانة الهامة حياة البشر. غائب عن الإنسانية استياد عدة منها:

١- الإهتمام باللفظة ومعناها وتخليق معاني جديدة
٢- الإهتمام بالورقيات وبعلامة القلم بالورقة.
٣- الإهتمام بالمعاني النبلية والوقوف ٣ مقيم الوفاء والأخلاص
٤- الإهتمام بالأحاسيس والمشاعر الأنسانية

وقد توصل البحث إلى:

١- نص الوافد الدرامي من أغنى النصوص الدرامية حيث جنح فيها الكاتب إلى استخدام الأسلوب التجريدي الذي يجعل الكاتب والمتلقي يطأ معاً أرضاً جديدة لم يطأها أحد من قبلهما.
٢- مساحات النص الدرامي « الوافد « قد تحركت ودارت عن طريق الشخصية المحورية الوافد.
٣- الزمن هو محرك المساحات الفارغة في هذا النص الدرامي.
٤- ترك الكاتب دوائر زمنية فارغة للمتلقي كي ينسج معه أدباً تكتمل دوائره بخيال وعقل المتلقي.
٥- استخدام الكاتب « ميخائيل رومان» عدة خواص للمتلقي منها التنقيط، الإيقونات، الإشارات الزمنية.
٦- النص يكتب مرتين مرة من قبل الكاتب، والثانية من قبل المتلقي.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً المصادر

ميخائيل رمان. الوافد. الأعمال الكاملة. مكتبة مصر. ١٩٧٧م

ثانياً: المراجع العربية

١. محمد عبدالله حسن. الفضاء الدرامي وآلية إنتاج المعنى « قراءة في مسرحية محمود دياب (الضيوف. قصر الشهندر) ضمن أبحاث مقدم للترقية. مجلة دار العلوم. المنيا

٢. غريب اسكندر. الأتجاه السيميائي في نقد الشعر المجلس الأعلى للثقافة.٢٠٢ سنة ٢٠٠٤

٣. مصطفى ناصف. النقد الأدبي. نحو نظري نافية. عالم المعرفة. ينار. ١٩٧٨م

٤. نهاد صليحة. المسرح بين النص والعرض. مهرجان القراءة للجميع الأعمال الفكرية.

ثالثاً: المراجع المترجمة:

١- بول ريكورد من النص إلى الفصل (أبحاث التأويل) ترجمة. محمد براءة. حسان . الناشر عميد للدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية صـ ١٩٨٦م

٢- بيتر بروك النقطة المتحولة. أربعون عاماً في إستكشاف المسرح. ترجمة فاروق عبدالقادر. سلسلة يصدرها المجلس القومي للثقافة والفنون والآداب. الكويت.

٣- جون ستروك. النبوية وما بعدها من شتراوس لدريدار ترجممة محمد عضو. عالم المعرفة.٢٠٠٤

٤- كريستوفر بالمة. مقدمة في علم المسرح. ترجمة علي عبدالغفارفطوم. مراجعة: ماهر أحمد غانم. مركز اللغات والترجمة. أكاديمية الفنون صـ ٢٠٠٤.

الهوامش

(١) إمبرتو إيكور القارئ في الحكاية (التعاضد التأديلي في النصوص الكانية) . ترجمة أنطوان أبو زيد. المركز الثقافي العربي. ص٧

(٢) المرجع السابق ص٨

(٣) المرجع السابق ص٨

(٤) ميخائيل رومان. الوافد. مصدر سابق. صـ١٦٤

٥)) المصدر السابق صـ ١٦٨

٦)) المصدر نفسه. صـ١٧٠

٧)) بيتروبروك. التقطة المتحولة: أربعون عاماً في اسكتشاف المسرح. ترجمة. فاروق عبدالقادر. سلسلة يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون. الآداب. الكويت. ١٤. صـ٢٦٤

٨)) ميخائيل رومان. الوافد. صـ١٧٤

٩)) مصطفى ناصف. النقد الأدبي نحو نظرية ثانية. عالم المعرفة. يناير، ١٩٧٨م. صـ٢٠٢

١٠)) ميخائيل رومان. الوافد .مصدر سابق. صـ١٨٠

١١)) كريستوفر بالمه. مقدمه في علم المسرح. ترجمة: علي عبدالغفار فطوم. مراجعة: حامد أحمد غانم. مركز اللغات والترجمة. أكاديمية الفنون. صـ١٤٣

١٢)) جون سيتروك. ١ وما بعدهما من ليفي ستاوس إلى دريه

١٣)) ميخائيل رومان. الوافد. مصدر سابق. صـ١٨٢

١٤)) بيتر بروك ـ النقطة المتحولة: أربعون عاماً في استكشاف المسرح ـ مرجع سابق صـ٦٥
١٥)) ميخائيل الإمار ـ الوافد صـ ١٨١
١٦)) جون شروك ـ النبوية، وما بعدها من النص شتراوس إلى دريدا، ترجمة د. محمدي عصفور ـ عالم المعرفة ـ ص١٤
١٧)) حن ستروك النبوية وما عبدها من كيفي شتراوس ـ مرجع سابق ـ ص١٤
١٨)) ميخائيل رومان ـ الوافد ـ صأ ١٨٢
١٩)) ميخائيل روما ـ الوافد ـ مصدر سابق ـ صـ ١٨٣ ـ ١٨٤
٢٠)) نهاد صليحة ـ المسرح بين النص والعرض ـ مهرجان القراءة للجميع ـ الأعمال الفكرية ـ صـ ١٧١
٢١)) ميخائيل رومان ـ الوافد ـ مصدر سابق صـ ١٨٥ ـ ١٨٦
٢٢)) جون ستروك ـ النبوية وما بعد هامن شتراوس اررير ا
٢٣)) جون ستروك ـ النبوية وما بعدها من شراواس ـ مرجع سابق ـ ص ٩٦
٢٤)) ميخائيل رومان ـ الوافد ـ مصدر سابق ـ صـ١٨٦
٢٥)) كريستوفر بالمو مقدمه في علم المسرح ـ ترجمة: علي عبدالغفار فطوم ـ مراجعة: حامد أحمد غانم ـ مقرر اللغات والترجمة ـ أكاديمية الفنون ـ صـ١١١
٢٦)) ميخائيل رومان ـ الوافد ـ مصدر سابق صـ ١٨٧
٢٧)) المصدر السابق صـ١٨٧ ـ ١٨٨
٢٨)) يول ريكورد ـ من النص إلى الفعل (أبحاث التأويل) ـ ترجمة ـ ممد برادة، حساب بورفية ـ الناشر ـ عين للدراسات والبحوث الأساسية الإجتماعية ـ ١٩٨٦م صـ٢٠٢
٢٩)) المصدر السابق ـ صـ١٨٨
٣٠)) يول ريكورد ـ من النص إلى الفعل (أبحاث التأويل) مرجع سابق ـ صـ٢٠٣
٣١)) ميخائيل رومان ـ الوافد ـ مصدر سابق ـ صـ ١٨٩.
٣٢)) محمد عبدالله حسين حسين ـ الفضاء الدرامي وآلية انتاج المعنى قراءة في حسن حسني محمود دياب (الضيوف قصر الشهد) صـ١٣٤.
٣٣)) المصدر نفسه صـ٢٠٣
٣٤)) المصدر نفسه صـ١٦٩
٣٥)) نفسه ـ صـ١٧١
٣٦)) نفسه صـ١٧٢
٣٧)) نفسه ـ صـ١٨٠
٣٨)) غريب اسكندر ـ الإتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي ـ المجلس لأعلى للثقافة ٢٠٢ صـ١٦