View metadata, citation and similar papers at core.ac.uk
brought to you by CORE
provided by Journals of University of Babylon

مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية: المجلد ٢٦: العدد ٧: ٢٠١٨.
Journal of University of Babylon for Humanities, Vol.(26), No.(7):2018.

Technique of the Closed and Open Working on the Structure of the Contemporary

Hamid Ali Hassoun AL- Zubadi **Ruqia Wahab Majeed**
College of Fine/ University of Babylon
Hameedali702702@gmail.com **Fine.ruqaya.wmbiram@uobabylon.edu.iq**

Submission date:26 /6/2018 **Acceptance date**:3/7/2018 **Publication date**:24 /9 /2018

Abstract

The expansion of the field of literary culture in the process of the evolution of literary productions and diversity of doctrines and the growing creators and the birth of monetary methods and the emergence of monetary forms, which often were closed according to a cultural vision at a certain time and then open the dialectic problematic in accordance with the contradiction of the past vision and its paradox to reveal the concepts of problematic And their facts from a broad cultural perspective.

The dialectic of closed and open text is a cultural intellectual problem [separation, overlap, presence, absence of identity and marginalization].

This study is devoted to uncovering the advantages of the structure of the closed and open theater text and the mechanism of closure and openness in contemporary Iraqi theater literature.

A study whose field of research has broadened to be a comprehensive objective study that produces objective results.

The closed and open orbits in the field of theatrical texts did not solve the dialectical problem. The study asked about the closed and open argument to reveal the problem of research by asking the following:

What mechanisms of open and open operation in the structure of contemporary theater text ?

The study included four chapters, which included the first chapter on the research methodology, which included the problem of the above research and its importance and objectives. Its objectives and objectives are:

Disclosure of closed and open text mechanisms in the structure of contemporary theater text ?

Its limits: The temporal limit is set in (1992) and the spatial limit is Iraqi.

The second chapter includes the theoretical framework and its indicators and contains several axes:

study (title - plot - personal - language - place - time).

Chapter IV also contains conclusions, recommendations, proposals and a list of sources and references.

Keywords: Closed, Open, Structure, Theatrical Text.

آليات إشتغال المغلق والمفتوح في بنية النص المسرحي

حميد علي حسون الزبيدي **رقية وهاب مجيد**
جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة/ قسم الفنون المسرحية

الخلاصة

إن اتساع ميدان الثقافة الأدبية المسرحية في صيرورة إثر تطور النتاجات الأدبية وتنوع مذاهبها وتزايد مبدعيها وتوالد مناهجها النقدية وانبثاق اشكالياتها النقدية والتي غالباً ما كانت تنغلق على على وفق رؤية ثقافية في زمن معين ثم تنفتح جدلية اشكاليتها على على وفق مناقضة الرؤية الماضية ومفارقتها للكشف عن مفاهيم اشكاليتها وحقائقها من منظور ثقافي واسع.

إن جدلية النص المغلق والمفتوح تكتنز إشكالية فكرية ثقافية [الانفصال والتداخل – الحضور والغياب – الهوية وتهميشها.

تخصصت هذه الدراسة للكشف عن مميزات بنية النص المسرحي المغلق والمفتوح وآلية الانغلاق والانفتاح في الأدب المسرحي العراقي المعاصر.

Journal of University of Babylon for Humanities (JUBH) by University of Babylon is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License

وهي دراسة اتسع ميدان البحث فيها لتكون دراسة موضوعية شاملة تحصد نتائج موضوعية.

إن مدارات المنغلق والمنفتح في ميدان النصوص المسرحية لم يخضع لحل الإشكالية الجدلية. فتساءلت الدراسة حول جدلية المغلق والمفتوح لتكشف مشكلة البحث بالتساؤل الآتي:

ما آليات اشتغال المغلق والمفتوح في بنية النص المسرحي المعاصر؟

ضمت الدراسة أربعة فصول احتوى الفصل الأول على منهجية البحث والتي شملت مشكلة البحث المذكورة أعلاه وأهميته وأهدافه. وحدوده ومصطلحاته وهدف البحث هو:

الكشف عن آليات اشتغال النص المغلق والمفتوح في بنية النص المسرحي المعاصر؟

أما حدوده: فقد تحدد الحد الزماني في (١٩٩٢) أما الحد المكاني فهو العراقي.

أما الفصل الثاني فقد تضمن الإطار النظري ومؤشراته واحتوى عدة محاور وهي دراسة (العنوان – الحبكة – الشخصية – اللغة – المكان – الزمن).

وتضمن الفصل الرابع النتائج و الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات وقائمة المصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية: المغلق، المفتوح، بنية، النص المسرحي.

١. الفصل الأول:

١. ١. مشكلة البحث:

إن قراءة النص المسرحي يتطلب الاستضاءة بالمرجعيات المعرفية المسرحية ومذاهبها ومدارسها المتنوعة والتسلح بسماتها الخاصة لمنع الانزلاق في هوة الأدب المسرحي العميقة التي لا قرار لها إذ أن سمات الأنواع المسرحية وخصائصها ستكون بمثابة مفاتيح تتيح فهم النصوص المسرحية وبنيتها التكوينية وتبعدها عن الغموض والالتباس والقراءات المتعددة. حيث إن كل قراءة هي قراءة جديدة للنص وتوليد معنى متعدد للنص جاعلة من النص فضاءً مفتوحاً ذا أفق تأويلي بلا حدود ولا يغلق تأويله إلا سياقه النصي ومعناه المحدد ونسقه الانغلاقي.

إن تفسير آليات واشتغال المغلق والمفتوح في بنية النص المسرحي المعاصر والبحث عن جوهر المعنى وتحليل البنى العمقية واستكشاف الثيم المتسيدة في النص هي من العناصر الأكثر أهمية في فهم النص المسرحي ومبتغاه وأبعاده الفكرية والتربوية والجمالية والتي تخضع لمستويات القراءة على وفق نوع من التفاعل الوجودي بين الذات القارئة وبنية النصوص المسرحية لتوليد معناها وقيمها ودلالاتها " فالتلقي هو فعل منتج للدلالة وليس مستهلكا لها " [١، ص٧٠].

فالنص المسرحي والشبكة الدلالية المعرفية التي تكون نسيجه البنيوي وطرائق قراءته وتأويله تخضع لجدليات وأطروحات النظريات الفلسفية الحديثة والنظريات النقدية الأدبية المعاصرة ونظرية الاجناس الادبية حيث تختلف تلك النظريات والاتجاهات في مرتكزاتها الفلسفية وفي طرائقها الإجرائية والمنهجية والاسلوبية ولكن القاسم المشترك فيما بينها يكمن في الاستراتيجية النصية. حيث ان دراسات الحداثة وما بعد الحداثة اهتمت بتشريح النص وطرائق قراءته وتصنيفه ضمن أيديولوجيات فكرية فلسفية ونقدية جعلته مسرحاً لجدليات القراءات الحداثوية البنيوية تارة والقراءات التفكيكية وما بعد الحداثوية تارة أخرى منجرفاً في تياراتها النقدية المتصادمة متعالقاً في شباك جدلية النص المغلق والمفتوح في الادب المسرحي المعاصر التي تمتد اشكاليتها إلى عمق تأريخ الأدب العالمي الثيموسي والمورفولوجي بل تتخطاه لتدخل في قراءة الكتب السماوية المقدسة وتحليلها. إن استمرار اللعبة اللغوية ما بين المنهجيات النقدية الفلسفية ولاسيما بين البنيوية التي تشيد بانغلاق النص وانغلاق تأويله ووحدة معناه وبين التيار التفكيكي الذي يسعى للتصدي لفكرة انغلاق

النص ويدعو إلى انفتاحه وانفتاح تأويله جعلت من التجربة الادبية المسرحية العالمية تمتلك مخزوناً أدبياً متنوعاً منها نصوص مغلقة واخرى مفتوحة تختلف في ستراتيجيتها وخصائصها ومميزاتها وينبغي فك خيوط انسجة بنياتها التي تكاد تكون متشابكة " إن التميز ما بين النصين يفترض تميزاً اجناسياً من شأن القارئ أن يدركه. [٢، ص١٨١ ،١٨٢،١٨١، ١٨٢].

ومن هنا تبرز مشكلة البحث الحالي بالتساؤل آلاتي:

ما آليات اشتغال المغلق والمفتوح في بنية النص المسرحي المعاصر؟

١. ٢. أهمية البحث والحاجة إليه:

إن هذه الدراسة هي دراسة بكر تفصل إشكالية النص المغلق والمفتوح في ضوء الجدليات الفلسفية النقدية المعاصرة والتي تختص ببنية النص المسرحي العراقي المعاصر. في حين تتجلى الحاجة إليه في أنه يفيد النقاد والأدباء والمفكرين والمؤلفين والدارسين في كليات الفنون الجميلة وكليات الآداب ومعاهد الفنون الجميلة.

١. ٣. أهداف البحث:

تعرف آليات اشتغال المغلق والمفتوح في بنية النص المسرحي المعاصر.

١. ٤. حدود البحث:

١. موضوعياً: آليات اشتغال المغلق والمفتوح في بنية النص المسرحي المعاصر.
٢. مكانياً: العراق.
٣. زمانياً:١٩٩٢

١. ٥. مصطلحات البحث:

المغلق لغةً:غلق إغلاق: قفل، مُغلق: مُقفل مسدود " باب مغلق، منطوٍ على نفسه، غير منفتح على الآخرين، لا يصرح بأفكاره، ولا يكشف عن شعور منغلق عن، غريب عن، بعيد عن كل تأثير، منغلق عن الفن [٣، ص١٠٦٢].

النص المغلق إصطلاحاً: Closed Texts

عرفه دريدا "هو نص حداثي كتب بقصد توصيل رسالة محددة ودقيقة ونقلها كما إنه يفترض وجود قارئ سلبي تقتصر مهمته على استقبال وادراك الرسالة [٢، ص١٨٢].

"النص الأدبي منتج مغلق، فهو نسق نهائي يمكن تحليله وتفسيره في ضوء علاقات وحداثة داخل نسقه الاصغر (النص) بعضها ببعض وفي ضوء علاقته كنسق بالنسق الأكبر أو نظام النوع الذي ينتمي اليه ويحدد قواعد تشكيله [٤، ص٣٦٢].

هو النص الذي تشكل الحكاية الفعل الدرامي "كلاً متكاملاً يرسم دائرة مغلقة على نفسها والخط الناظم له هو سلسلة حوادث محدودة تتمحور حول صراع صراع مركزي [٥، ص٢٨٤].

"هو النص المستدير المكتمل الذي يحقق مقصدية قارئه في عملية التواصل اللغوي [٦، ص٩٠].

التعريف الإجرائي: هو منظومة لغوية مقيّدة بسياق معين تفرض المعنى على المتلقي بتوافق أفق توقعاته مع أحداث النص وتطابق اكتمال دلالاته وحسم نهايته.

المفتوح لغةً: فتح يفتح فتحاً فهو فاتح، فتح الباب على مصراعيه لعمل ما افسح المجال له سمح به دون قيد. إنفتح، ينفتح انفتاحاً، انفتاح على العالم الخارجي [٨٧، ص٩١٤].

النص المفتوح إصطلاحاً: Open Texts

عرفه إيكو: "هو النص الذي سعى مؤلفه إلى تمثل دور القارئ اثناء عملية بناء النص وهو نص يبيح التأويل والتفسير ضمن حدود نصية معينة ومفروضة [٢، ص١٨١].

وعرفه دريدا: "هو نص ما بعد حداثي يختلف جوهرياً عن النص الكلاسيكي، فقد كُتب حتى يستطيع القارئ في كل قراءة ان يكتبه وينتجه وهو يقتضي تأويلاً مستمراً ومتغيراً عند كل قراءة" [٢، ص ١٨٢].

"النص الذي يوجهه الكاتب إلى قارئ معين وله معنى آنٍ محدد يقبل تفسيرات جديدة متتابعة" [٨، ص ٦٥].

التعريف الإجرائي: هو منظومة لغوية فكرية وثقافية مفتوح الدلالات يحفل بالفجوات والفراغات والإشكاليات الفكرية وهو ملتقى تأويلات المتلقي، يخفي أفكاراً ويضمر حقائق ويعكس ايديولوجيا من منظور ثقافي متحرك وينكسر أفق توقعات المتلقي مع أحداثه لكثرة تأويلاته وتعدد معانيه.

بنية structure: بكسر الياء وسكون النون وفتح الياء، وهي عند الفلاسفة ترتيب الأجزاء المختلفة التي يتالف منها الشيء" [٩، ص ٢٣١].

وعرفها (حجازي) على أنها " كل مكون من ظواهر متماسكة يتوقف كل منها على ما عداه، ولا يمكنه أن يكون ما هو الا بفضلِ علاقته بما عداه [١٠، ص ١٨٧].

٢. الفصل الثاني – الإطار النظري للبحث

النص المسرحي منظومة لغوية فكرية إبداعية تتكون من عناصر درامية أساسية تميزها أجناسياً عن الانواع الادبية الاخرى.

فالنص المسرحي يتميز بنسقه الدرامي والمتمثلة باللغة (الحوار) والشخصية والحبكة والزمن والمكان وتضاف إليه الفكرة والجو النفسي العام و إن للعنوان أثراً كبيراً في بناء النص إن عناصر المنظومة الدرامية هي أساسيات شرطية وضعها أرسطو وهدمها بريخت وطورها الدراميون حيث الانفتاح بالأساليب الحديثة والتي أضافت بصمات التجديد والتحديث كالرمزية والتعبيرية والمستقبلية ودراما اللامعقول ونصوص الدراما ما بعد الحداثة التي تعمل على هدم النسق البنيوي وتهجين النص الدرامي بكسر الحواجز ما بين الاجناس. ليكون النص المسرحي منظومة لغوية قلقة مخلخلة متشظية مفتوحة الدلالات.

إن الدراما الادبية المسرحية لم تنغلق على نمط واحد عبر نتاجاتها الادبية بل شهدت سعي مؤلفي الدراما لايجاد اساليب جديدة تضفي بصمة التغيير والتحديث والابداع والانفتاح.

إن عناصر البناء الدرامي تعمل بمثابة أعمدة البناء الأساسية للنص فيسعى مؤلفوا الدراما إلى صياغتها وتقنينها واختيارها على على وفق مقاييس الجودة الانتاجية الادبية والتي يحكم عليها المتلقي بالشكل الاساس وبالدرجة الأولى.

فالبنية المغلقة والبنية المفتوحة تخضع لافق تلقي المتلقي ومديات ادراكه واستنباطه ومرجعياته المعرفية لتأريخ الدراما المسرحية وهي خاضعة لاشتراطات الجنس والنوع الادبي. رغم محاولات الانفلات من الاشتراطات في الدراما المعاصرة والتي اتسمت بمسميات دراما اللامعقول ودراما ما بعد الحداثة سعياً لهدم البنية النمطية المغلقة المقيدة بإشتراطات الجنس الادبي.

يتكون النص من جدلية البنية المغلقة والمفتوحة على على وفق الاطروحات الفلسفية البنيوية والتفكيكية والتأويلية والظاهراتية، والسيميائية السابقة الذكر والمذاهب المسرحية وانفتاحها على العلوم الانسانية النفسية والتربوية والاجتماعية والانثروبولوجية والميثولوجية فالبنية الدرامية هي التي تحدد انغلاق

النص وانفتاحه المسرحي وبالتوافق مع أفق قراءة المتلقي للنصوص إن قراءة شبكة العلاقات التي تربط بين العناصر الدرامية هي التي تؤدي للحكم على انغلاق وانفتاح لبنية الدرامية. ومن أولى محطات الحكم على البنية هو:

١. العنوان: Titel

يعد العنوان المفتاح الذي يوضح هوية النص المسرحي وهو الذي يجذب المتلقي لقراءة النصوص المسرحية فإن صياغة عنوان المسرحية من الامور المهمة التي يهتم بهما مؤلفو الدراما والمتلقون في آن واحد لما له من اهمية كبيرة باغناء النص خصوصية اسمية قد ينفرد بها أو يتلاقى بها مع نصوص سابقة مركزية متداولة ذات هيمنة فكرية سلطوية على المتلقي. كأوديب ملكاً ــ هاملت، ميديا ــ عطيل ــ دزدمونة ــ كاليجولا ــ بيت برناردا إلبا وغيرها كثير. إن الافكار الرئيسة للنص واحداثه تغلق آفاق تفكير المتلقي وادراكه في ضوء دائرة الهيمنة الفكرية المغلقة والتي يمكن إزاحتها على وفق كتابة النص برؤية فكرية جديدة تبنى على إقناع المتلقي في تقبل الانفتاح الفكري للنص المركزي يرى جاك دريدا إن العنوان أشبه "بالثريا التي تحتل بعداً مكانياً مرتفعاً يمتزج لديه بمركزية الاشعاع على النص [١١، ص ١٥].

فالعنوان المغلق: هو العنوان الذي يطابق المضمون ويوحي إليه فالعنوان "قد يكون محوراً رئيساً" بل قد يكون المفتاح الرئيس للبنية الدلالية" [١١، ص ١٥] الكبرى للنص المسرحي.

وقد ينغلق المعنى عند المتلقي مع أفق توقعاته مع النص فيحيل دلالات النص إلى العنوان الذي يشير بشكل واضح إلى مضامين النص.

أما العنوان المفتوح وهو العنوان اللامألوف والذي لا يشير إلى أدنى علاقة تطابقية مع مضمون النص فالعنوان يشظي المعنى والفكرة المركزية للنص جاعلاً المتلقي يرجئ المعنى ويسترجع أثر المعنى الدلالي للعنوان.

إن العنوان المألوف الذي يتضمن مسميات غرائبية تجذب المتلقي نحو النص لكشف خبايا النص وجماليته الادبية كونه يتميز بالجديد والمثير عكس العنوان المألوف المتداول والذي يشرنق النص حول ذاته.

وهكذا فإن العنوان المفتوح يخلق نصاً بلا مركز ينفجر إلى ما وراء المعنى الثابت والحقيقة الثابتة، نحو اللعب الحر واللانهائي للمعاني المنتشرة عبر نسيجه، الذي يفككه المتلقي بقراءته ويعيد كتابته على وفق استنباط معانيه.

٢.الحبكة: Plot

تعد الحبكة من العناصر الدرامية المهمة فهي جوهر النص وروحه كما شبهها ارسطو في كتابه فن الشعر. إن الحبكة التي وضحها ارسطو تتسم بالحبكة والمغلقة حيث حددها أرسطو بالفعل الذي له طول واحد والذي تكون احداثه متسلسة ومتعاقبة ومنطقية وسببية وهذا الفعل له بداية ووسط ونهاية [١٢، ص ١٠٨] واستمر الدراميون بتفعيل آراء ارسطو في بناء حبكة منطقية إبتداء من عنوانه وانتهاء بنهايته الحتمية المغلقة ولاسيما كتاب الدراما الواقعيون.

لقد وضح ارسطو إن الحبكة تكون على نوعين: [١٢، ص ١٢٠].

حبكة بسيطة – عقدة واحدة – دون تحول وتعرف للبطل ــ نهاية حتمية متوقعة (إغلاق).

حبكة معقدة – عقد متشعبة– تحول وتعرف للبطل– نهاية محتملة أفق توقع، (إنفتاح).

إن جدلية النص المغلق والمفتوح قد نجد لها جذوراً في أفكار ارسطو على وفق تصور للحبكة البسيطة والمعقدة رغم اتسام النوعين بالتسلسل المنطقي للأحداث. فإن ارسطو بتوضيحه للحبكة المعقدة

والمتضمنة على عقدة رئيسة واخرى ثانوية قد مهد لظهور النص المفتوح وافق توقعات المتلقي على وفق آلية التعرف والتحول في مصير البطل.

وفي دراما ما بعد الحداثة انتهجت اساليب النص المفتوح على كسر مألوفية الاحداث وصيرورتها المنطقية نحو تشظيها وتفكك اجزائها وتولد الاحداث بشكل غير منطقي وعدم تطابق بدايتها مع وسط ونهاية احداثها فتبدأ أحداث المسرحيات من وسطها وتتولد الاحداث تباعاً الظاهرة والمختفية والمتمثلة بالمسكوت عنه أو ثنائية الحضور والغياب. حيث تغدو للنص فعالية قرائية ابداعية، تعتمد على الطاقة التخيلية للرمز والدلالات في تلاقي أو تباعد بواعثها مع افق تلقي المتلقي بحرية تامة دون التقيد بالبحث عن البؤر والمركز منتقلاً بين داخل النص وخارجه بعثاً عن التوترات والتناقضات وسط شبكة النص ودلالاته.

٣. الشخصية: Character

لقد أولت البحوث والدراسات الادبية والنفسية والتربوية والاجتماعية اهمية كبيرة للشخصيات وسلوكيتها لأنها تمثل شريحة من المجتمع حتى وإن كانت خيالية مضطربة غير سوية. لقد جسد الدراميون المسرحيون نماذج شتى من الشخصيات الواقعية والميتافيزيقية والاسطورية النمطية منها وغير النمطية.

تتسم الشخصية النمطية بالانغلاق لما تمتاز به من سمات متعارف عليها في المجتمع وتسلك سلوكيات واقعية تحكمها التقاليد والاعراف الاجتماعية فهي تمثل شريحة أو فئة أو مجموعة أو مجتمع بأكمله. "ترتبط الشخصية النمط بقدرتها على تمثيل الكل الذي يؤسسها.. (ثقافة جماعة أو طبقة معينة) [١٣، ص ١١٦] فهي شخصية تكرارية ثابتة تقريباً في سلوكيتها وفي سماتها كشخصية الملك، القائد، الاب، الام، المعلم، النجار، البخيل، الفقير، المجنون، الطالب، القاضي، السياسي، الخارج عن القانون،... الخ) فهي شخصية منغلقة على ذاتها لانها تتسم بسمات ذات خصوصيات تنفرد بها عن باقي الشخصيات وهذه الخصوصيات الثابتة غير القابلة للتغير والتجديد والانزياح عن ما هو مألوف في سلوكياتها تمنحها سمة الانغلاق والذي يعمل على "تقليص الشخصية المسرحية واختزال بنيتها حول صفة اخلاقية واحدة. الامر الذي يؤكد انتماءها إلى جهاز مفاهيمي مغلق" [١٤، ص ١٦].

إن الشخصية المنغلقة غالباً ما تكون مسيرة وليست مخيرة فالدين والسلطة والقانون والمجتمع يتحكمان في تسيرها وهي خاضعة لها وقد جسدت الدراما الواقعية هذا النوع من الشخصيات بامتياز بأفعالها وصراعاتها ورغباتها وإرادتها.

إن الشخصية المنغلقة تكون بحاجة دائماً إلى الاستقرار والثبات وإقرار وجودها والبرهنة على كينونتها وذاتها، على وفق ديناميات التوازن الاجتماعي واشتراطات الأنظمة السلطوية لأن "الذات البشرية لا تكتمل داخل حدود ذاتها، ولكنها تبسط خارج هذه الحدود لتصبغ كل ما حولها بصبغتها [١٤، ص ٢٣٢] بفعل علاقة التأثير والتأثر والمتمثلة بالشخصية والاخر وتأسيساً على ذلك تتسم الشخصية المغلقة "بكونها مبسطة غير مركبة أو قائمة على أرضية الانقسام الخارجي بمعنى إن الانقسام حادث هنا بواسطة ثنائية الشخصية والاخر الذي يقع خارجاً عنها [١٣، ص ١١٧].

أن المؤلف الدرامي المسرحي عند بنائه الشخصية الدرامية المفتوحة يبتعد عن التصوير الدقيق لأبعادها في ضوء المعطيات المعلوماتية التي توضح سمات الشخصية وسلوكياتها فيضفي بذلك مجالاً مفتوحاً للمتلقي لكي يستنبط ابعادها ويكتشف تراكيب بنيتها وادراك دوافعها واهدافها. فالشخصية مفككة غير مكتملة في ابعادها يغلقها المتلقي على وفق تأويلاته واحتمالاته.

٤. اللغة:

يُعد النص المسرحي فناً أدبياً لغوياً تواصلياً ينقل المفاهيم والافكار والقيم وهو خطاب ثقافي على وفق نسق لفظي جمالي ذات بنية درامية فاعلة.

واللغة هي أداة الاتصال والتفاهم بين افراد المجتمع تحكمها مجموعة ألفاظ ورموز كتابية ذات دلالة جمعية مشتركة مغلقة النسق ذات ثبات نسبي متفق عليه ومتعارف عليه في كل موقف تستخدم فيه. تتطلب من مستخدميها دراية وخبرة تمكنهم من فهم كافة مضامين الرسالة الكلامية الدرامية والمتمثلة بالنصوص المسرحية حيث تطلق كلمة دراما على كل الأعمال المكتوبة للمسرح مهما كان نوعها وتطلق على كل عمل تمثيلي من ابتكار الخيال حتى وإن لم يقدم على خشبة المسرح [٥، ص ١٩٤].

إن النصوص الدرامية تعتمد اللغة كحوارٍ تواصلي يلقى على لسان الشخصيات لبناء الحدث الدرامي على وفق منظومة لغوية فكرية جمالية تحمل دلالات الحدث النصي وآمال وغايات ودوافع ومشاعر الشخصيات والتي تدور حولها الأحداث بواقعها اللغوي الفكري والثقافي.

إن النص الدرامي يمتلك دلالة ومغزى بداخله ظاهرة أو باطنة أو مختفية يكتشفها المتلقي بقراءته الادراكية والتحليلية لحوارات الشخصيات عبر مسردها الدرامي.

فاللغة الحوارية الدرامية هي من أساسيات بناء النص المسرحي واستكمال أهدافه في التأثير على المتلقي بفعل استخدام اللغة المؤثرة والمفهومة من قبل المتلقي حيث إن أول متطلبات انجاح عملية الاتصال هي قدرة المتلقي على الفهم والتحليل والادراك والاستنباط والاستحواذ على مغزى الرسالة وابعادها الفكرية وفك شفراتها ورموزها الظاهرة والمستقرة بحثاً عن القيمة الجمالية للنص.

إن اتقان المتلقي للقاموس اللغوي وقواعد اللغة والاستعارة والانزياح الدلالي وآليات التأويل على مستوى الخبرة تجعله متلقياً يستطيع الغوص في حفريات النص وكشف بنيته الغائبة.

وذلك نظراً لغموض اللغة النصية المستخدمة في صياغة النص.

فاللغة النصية الدرامية تنقسم على نوعين:

١. لغة مغلقة: هي اللغة النمطية، البسيطة الواقعية المفهومة من قبل المتلقي والتي تقع مفرداتها في ضوء قاموسه اللغوي. وهي لغة متداولة خالية من المتناقضات والالفاظ المتعالية.

٢. لغة مفتوحة: هي اللغة الغامضة التي تجعل النص منفلت المعنى ومتعدد الاحتمال والتأويل يكتنز بمنظومتها الكثير من المعاني المزدوجة والدلالات المتداخلة والانزياحات الرموز والمجسات المشفرة والكلمات المهجنة والمصطلحات المتعالية.

٥. المكان: Place

لا تنحصر أهمية المكان في النص المسرحي كونه "يمثل الارضية التي تشد جزئيات العمل الفني كله [١٥، ص ٦] بل يعد الهوية الاساسية في الكشف عن إحداثيات النص المعلوماتية وتشكل مكوناً اساسياً للكشف عن طبيعة النص وجوهره وغاياته ودلالاته.

وللمكان أهمية كبيرة للتواصل النفسي عند المتلقي إذ يثير احساساً بالمواطنة كونه يمثل "خزاناً حقيقياً للأفكار والمشاعر والحدوس حيث تنشأ بين الانسان والمكان علاقة متبادلة يؤثر كل طرف فيها عن الاخر [١٦، ص ٣٥] فالمكان هو نظام من العلاقات التي توضح أحداث النص يضفي قوة فعالة مؤثرة في المتلقي من خلال عملية التأثير والتأثير النفسي حيث إن المكان له طابع عاطفي "يخلق عن طريق الكلمات مكاناً خيالياً له مقوماته الخاصة وابعاده المميزة [١١، ص ١٢٧] التي يفرضها النص ويؤولها ويتأملها المتلقي.

إن جدلية المكان المغلق والمفتوح تعد من التقسيمات الاساسية للمكان المسرحي بعلاقته بالشخصيات المسرحية وبالمتلقي من خلال تحميل الحالة النفسية التي يفرضها المكان وأبعاده التي تخترق الواقع.

فهذه الجدلية لا تتعلق فقط بتوفير اجواء نفسية تلتبس بالشخصيات وإنما لها دلالات فكرية وجمالية متضادة في جانبها الدلالي مما يخلق المفارقة والتناقضات من خلال تشويش ذهنية المتلقي بتخيل المكان وافتراضه من خلال إدراكه واستنباطه وتأويلاته المتعددة للمكان الإيهامي الذي لا هوية له وعلى وفق جدلية المغلق والمفتوح وهناك نوعان من المكان هما المغلق والمفتوح.

٦. الزمن: Time

يتجذر مفهوم الزمن منذ التصورات الأولى لحياة الإنسان فتعاقب الليل والنهار بدوران الارض أمام الشمس وحركة المد والجزر وعلاقتها بدوران القمر حول الأرض تتحدد بزمن معين فالزمن هو لفظة تدل على مدة طويلة أو أو قصير محددة بساعات معينة أو أيام أو سنين أو وقت مفتوح غير محدد وهو الزمن الابدي الذي يتوقف بقيام الساعة. قال تعالى: بسم الله الرحمن الرحيم ﴿وَيَقُولُونَ مَتَى هَـذَا الْوَعْـدُ إِن كُنتُمْ صَادِقِينَ * قُلْ إِنَّمَا الْعِلْمُ عِندَ اللَّهِ وَإِنَّمَا أَنَا نَذِيرٌ مُّبِينٌ ﴾ [١٧، الآية ٢٥ – ٢٦] وعلى وفق نظرية الشك الديكارتي يرى أن الزمن غير محدود فالزمن يكون مطلقاً [١٨، ص ٣٩] لا متناه على وفق صيرورة الحياة وديمومة الخلق حيث ان الزمن يدخل في نسيج الحياة الانسانية ويتمثل بـ (الماضي ــ الحاضر ــ المستقبل)

إن الزمن هو احدى خلايا النص المسرحي المركزية وهو على انواع متعددة تتعلق بزمن النص وزمن التأليف وزمن القراءة ويقسم سعيد يقطين الزمن النصي على نوعين:

١) زمن النص: هو زمن أحداث النص وعلاقتها بالشخصيات هو زمن التجربة الواقعية والمدركة ذهنياً وهو زمن خارجي وسابق على وجود زمن الكتابة

٢) زمن التأليف: هو زمن الكاتب أو زمن عرض احداث النص بتقنيات واساليب الكاتب التي يلجأ إليها وهو زمن آنٍ وداخلي في النص.

زمن القراءة: هو زمن دلالي ينتج عن تفاعل القارئ مع النص وانتاجه دلالات النص وهو زمن خارجي دلالي [١٩، ص ٤٩].

أما كير ايلام فقد أكد إن الزمن المسرحي يتكون من أربعة مستويات:

١. زمن الخطاب: وهو زمن آنٍ تخيلي.
٢. زمن الحبكة: هو الزمن الناتج عن عملية تغير الأفعال وتحولها.
٣. زمن الحكاية: هو زمن المتسلسل في تتابع سير أحداث النص المسرحي.
٤. الزمن التاريخي: هو الزمن الوثائقي لحادثة تأريخية تذكر في زمن الحدث المسرحي حيث استرجاع الماضي بصورة جديدة [٢٠، ص ١٩٨] حيث ان الاسترجاع هو من تقنيات الزمن فضلاً عن الاستباق.

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات

١. النص المغلق لا يعتمد في بنائه على الشفرات والفراغات البيضاء ولا يحيل القارئ إلى المسكوت عنه فبروز البنية شرط أساس لتكوين النص.
٢. يبنى النص على خلق شخصيات نمطية مألوفة واضحة الأبعاد والأهداف مقيدة الإرادة تشعر بالعزلة والكبت.
٣. يتوافق عنوان النص مع شكل المسرحية ومضمونها، فبعنوان النص المسرحي هو مفتاح انغلاقه حيث يكون له ثقل تكراري وتوزيعي في النص.

٤. توافق البنية العميقة مع البنية الشكلية وتراتيبة الأحداث فلا بد من بداية ونهاية محسومة يفرضها المؤلف على وفق سببية الأحداث.

٥. الشخصية المفتوحة: هي الشخصية المتحررة فكرياً ونفسياً هي الشخصية المتميزة بذكائها وإبداعها ومواهبها وحيلها وهي التي تعطي الحلول للمشاكل والصعوبات والازمات. وتتسم الشخصية المفتوحة بالأبعاد المبهمة والغامضة والتي تجعل منها شخصية قابلة للتشظي هروباً من واقعها لتحقيق احلامها واهدافها وآمالها.

٦. اعتماد مبدأ المفارقة والتناقض بين الدال والمدلول وعدم توافق البنية السطحية مع البنية العميقة. حيث ان ادراك مستويات المعنى العميقة دون فهم مستويات النص الأولية هو امر مستحيل وهذا ما يعمد عليه في ابداع النصوص المفتوحة التي تعمل على محاورة ثقافة المتلقي وادراكه وتحليله واعادة تركيبه للنص. وللوصول إلى احتمالاته دلالاته من خلال تنظيم خلخلة النص وصولاً إلى الإحساس بجمال النص.

٧. النص المفتوح هو نسيج من التناصات والاقتباسات انه نص هجين حيث يصنع من نصوص متضاعفة التعاقب على الذهن منسحبة من ثقافات متعددة ومتداخلة في علاقات متشابكة من المحاورة الجدلية والتعارض والمفارقة كالنصوص التي تعتمد الأساطير والحكايات التأريخية والنصوص المركزية المتداولة.

٨. يعتمد النص على الحوارية أي حوار اللغات والأجناس والأفكار والشخصيات والأحداث لإنشاء التواصلية الزمنية بين الماضي والحاضر والمستقبل.

٣. الفصل الثالث:

٣. ١. عينة البحث: اختار الباحثان عينة البحث بالطريقة القصدية وهي مسرحية (هاملت بلا هاملت) وللمسوغات الآتية:

١. تنطبق عليها مؤشرات الإطار النظري أكثر من غيرها من العروض الأخرى.

٢. مشاركتها في مهرجانات رسمية ومتكاملة.

٣. تسنى للباحثين مشاهدته لاسيما توافر أشرطة CD و(بور كرامات) العرض ومقالات نقدية عنها والمنشورة في بعض الصحف والمجلات الرسمية.

٣. ٢. منهج البحث:_انتهج الباحثان المنهج الوصفي (التحليلي) من حيث وصف المسرحية وتحليل آليات اشتغال المغلق والمفتوح في بنيتها.

٣. ٣. أداة البحث: اعتمد الباحثان مؤشرات الإطار النظري بوصفها أداة البحث المعتمدة في اختيار العينة وتحليلها.

٣. ٤. تحليل العينة ((مسرحية هاملت بلا هاملت))

تأليف: خزعل الماجدي

هاملت الشكسبيري يقصى من دائرة الصراع الواقعي وجدلية الارادة واللاارادة واسلوب العقاب وحسم المصير.

الماجدي أزاح مركزية هاملت التي تسلطت وهيمنت على قراءات المتلقين حول مركزيته وسلطته وحكمته في العقاب ومقولته الشهيرة اكون أو لا أكون تلك هي العلة يا نفسي. حذف الماجدي هاملت من احداث النص وخلصه من صراعات الواقع نحو عالم الموت لتتشظى روحه في عقول قرائه بين ثنايا أحداثه

النص وحواراته التي تستنطق الحنين لوجوده عبر ملء الفجوات التي تخترقه. لتثبيت حضوره فهو الغائب الحاضر.

يفكك الماجدي النص الشكسبيري ويفتح ابعاده الفكرية على وفق جدلية الحضور والغياب ويستثمر آلياتها بدءاً من عنوان النص (هاملت بلا هاملت) فهاملت يمثل الحضور فهو اللفظة المألوفة والمتداولة في فكرة وثقافة الزمن الادبي ومفردة بلا هاملت تمثل حالة الغياب والاقصاء والحذف على وفق مفارقة ومشاكسة فكرية ينفتح من خلالها العنوان نحو الغموض والالتباس والانزياح الدلالي نحو اختراق المألوف والمقدس والمنطقي والتأريخي. وانتعاشها بجماليات الفكر الدلالي المفتوح والتي تخلخل انغلاقه المألوف.

رغم تناص النص الحالي مع النص المركزي الشكسبيري المغلق حول فكرة الانتقام إلا ان الماجدي قد شظى مركزية النص واحاديتها من خلال قلب احداث النص وتناقض الحدث واختلاف الاثر وعدم توافق الدال مع المدلول فالانتقال من فكرة الانتقام إلى عبثيته نحو فكرة الارادة وعدم جدواها وضرورة الفعل وخيبته وايجابية الهدف وسلبيته، جدوى الحياة وعدمها وانزياح الامل والتفاؤل مقابل الانتحار والموت والحب والصداقة والتضحية مقابل الطمع والغدر أفكار تتوالى على المتلقي لتكسر أفق توقعاته من خلال خلخلة الفكر الشكسبيري المغلق فقلب الموازين يقلب الحقائق والمفاهيم ويكسر القوانين ليفتح باب التأويل والاحتمال. غلق الماجدي فكرة القدرية وازاحها بفكرة الحتمية وجرد الانسان من اتخاذ قرار الانتقام وقرار المصير للطبيعة التي تسير الانسان ، فالطبيعة هي التي تنتقم وليس الانسان.

الملكة: ما الذي يمكن ان يكفر الان عن ما فعلنا ؟ هل مناص أعمى أم خلاص مدمى أم معاذ هزيل أم ملاذ فوق الهاوية.

أمهلينا ايتها الملائكة واضربي بالقيد وانشري بالصبر الامل وترفقي ايتها الاقدار بامرأة تلعابةٍ مثلي... وتعالي يا اهوال برفق إلي وتعالي... يا اهوال

الملك: سيدتي.. كل وردٍ خاشعٌ لكِ.. وكل قمر عليلٌ بعلتك لم تتركي العرش حتى اصفّر وذبل ولم تهني حتى انكسرت الأيام حولك تبكي.

الملكة: سننتظر عقاباً اقسى وأمر

الملك: ولم

الملكة: لقد استبحت المحرمات وزينتها لي فقامت خطاي إليك فانزلقت العفة والطيبة في الوحول. [٢١، ص ٥٢ – ٥٣].

لقد قلب الماجدي ادوار النص المركزي برؤية فكرية جديدة ليخلخل موازين الامور والاحداث ويجعل المتلقي في منتصف المسافة بين الاقناع وعدمه. على وفق دهشتة وصدمته بالرؤية الجديدة والنص الجديد المناقض والمجاور في الوقت نفسه للنص المركزي ومن اهم الاحداث التي قام الماجدي بعكسها واحالتها إلى بدائل كانت مهمشة في النص المركزي هي:

١- غياب المركز والمتمثلة بشخصية هاملت حيث ورود خبر غرقه في بداية احداث المسرحية

بولونيوس: رسالة عاجلة ارسلها لك قائد سواحل الدنمارك يا مولاي

كلوديوس: ليكن خيراً ما بعثه لنا

(يفتح الرسالة ويقرأ فيقوم من عرشه ويسقط من يده صولجانه ويبدر عليه الاسى والحزن الشديدين)

كلوديوس: يا للسماء.. هل تريد امتحاننا فتزيدنا أذىً فوق أذىً وتجز قلوبنا من عروقها فتفقدنا كل من نحب عسانا نقوى على حمل سيوفها على رقابنا ونسأل الله ان يمنحنا صبراً جميلاً نخيط به ما تمزق من شغاف القلوب.

أيها الحاضرون واخص ذكراً سيدتي الملكة لقد وصلني الان خبر غرق السفينة التي كانت تنقل هاملت من (وتنبرغ) إلى مملكتنا ليشاركنا مأساة أبيه وتتويجنا والعثور على جثته غريقاً بين الاموات فيا لفجيعتنا في الغصن الذي رعيناه من شجرتنا على ان يكون قوة تلازمنا وشجرة ترثنا بعد موتنا ولكن الاقدار لها الحكمة فيما ارادت فصبراً جميلاً سيدتي ولينشر السواد ثانية.....[٢١، ص ٢٣].

إن بداية أحداث المسرحية قد فتحت النقاش والجدل بما حل بهاملت فالغرق كان مصيراً لأوفيليا في النص المركزي فاستبدله الماجدي بغرق هاملت الحادثة التي تتخذ ابعاداً تأويلية لاحتمالات القدر أو الغدر والجريمة طمعاً في العرش الملكي وقطع غصن شجرة العائلة المالكة والمتمثل بهاملت الوريث الشرعي الوحيد للمملكة.

بولونيوس: لقد قضت الاقدار ان نعيش هكذا وسط محاجن الموت تسوقنا أقدامنا نحو مصائر تائهة ولم يخطر في بالنا اننا نجتاز غابةً من السهام قد كان يتصور ان يموت هاملت الاب حتى يتبعه هاملت الابن فيما يشبه السقوط بعد عثرةٍ إلى الهاوية.

ليرتس: من كان يصدق ان هذه السلالة الكريمة من الناس تنقرض دون ان يخلقها أثر كريم يمد الصلة بالصلة ويزيد غدق مطرها علينا.

بولونيوس: من قال انها سلالة كريمة باليرتس، اظنك ما زلت بعيداً عن فحص هذه الامور وتحديد مرهفها والتثبت من صحة اهوالها، غراً مازلت على ان تطلق احكاماً وتحدد جهات قصد صحيحة واظنك لذلك لا تستطيع حمل الثقيل من الاسرار والمشي بها إلى اهدافها

ليرتس: فلماذا كل هذا يا أبي.. هل تخفي أمراً عني يذهب بك إلى هذه الاقوال أفصح. إن كان ما تخفيه حرباً بأن يحملني شرف القيام بفعل نبيل [٢١، ص ٢٩].

فالماجدي يملأ النص بالفجوات والشفرات ليصل بالمتلقي بالبحث عن المسكوت عنه في النص ومنها غرق هاملت واقصاءه من النص.

٢- الملكة غرترود: ملكة الدنمارك (أم هاملت) تؤنب نفسها وضميرها على أخطائها التي اقترفتها مع عشيقها وخيانتها لزوجها هاملت الاب. فكان موت ابنها هاملت هو العقاب الالهي القاسي على اخطائها وهو اليقظة الضميرية التي أوقدت فيها خطأ ما اقترفته في حياتها ومصير مملكتها.

الملكة: لقد قتلت زوجي وسحب اثم رضوخي لك يا هاملت فصرعه ولا بد ان تظهر من آثامك سأظل اعترف أمامك وأمام نفسي حتى اشعر بأني تخلصت من هذا السوء الرابض في صدري (تمسك صورة صغيرة معلقة في قلادتها للملك هاملت وتريها له) [٢١، ص ١٩].

أنظر إلى هذه الصورة.. ألا ترى قديساً وسمته اسماء بكل معاني الجلال والجمال وبدا إنه مزيج من الملائكة والبشر.. أنظر إلى النور الذي يتلألأ في جبينه كيف يملأ الصدور (تمسك مرآة يدٍ بقربها وتقربها من الملك).

والآن انظر إلى وجهك.. ألا ترى وحشاً من وحوش البرية ألا ترى شوكاً وحسكاً وقد تهدل على جبينك كل رذيل وزينت تاجك الافاعي.

الملك: لقد تماديت يا غرترود وانت تعرفين بان الملك حيلةٌ لا منظر وأنا أكثر حيلةً من أخي أما بقية ما ذكرت فدعي الوقت يمر حتى أريك منها فنوناً وستندهشين.

الملكة: لن تستطيع سوى دفعي إلى مزيد من الاعتراف أي شيطان غرر بي، أي رجل له بصر ولا بصيرة واي أذنين سمعنا عزف الخراب، رباه ماذا دهاني ذهب زوجي وقلت لا صلة لي به سوى الوعد ولكن لحمي ودمي في هاملت، حين غرق أحسست بالاختناق واحسست سكاكين الماء تطعن كل ما في رباه ــ دعني اعترف امام قاتلي وقاتل زوجي وولدي رباه هيئ لي قوةً في الأعماق لكي أصل إليك مثلما سلبني الشيطان قوة الفضيلة فركعت. [٢١، ٥٣ ص – ٥٤].

أخرج الماجدي الملكة من سطوتها وقسوتها وانغلاقها الذاتي على نفسها إلى عالم الصحوة واليقظة إلى محاسبة الضمير وتنقية النفس من اخطائها واعبائها وأوهامها. أخرج الملكة من دائرة الانغلاق النفسي إلى عالم الانفتاح والتخلص من ثقل الذنوب وكبت الاسرار نحو تحقيق الارادة والحصول على حرية النفس لتطمئن الروح في عالم الملكوت.

الملك: أنت تذهبين بعيداً وتريدين لسرنا أن ينتشر في المملكة

الملكة: لا بد أن أفعل

الملك: (ينتزع حبلاً ويلفها حول رقبتها) لا بد أن تموتي

الملكة: كان يجب ان أعرف إن الذي يخون أخاه لا يأبه لأمرأة ساقطة مثلي.. إنني اتلقى حسابي وثمن فعلتي النكراء واني لراضية بها لو إنك استطعت قتلي ألف مرة لكنت مستحقة لذلك. لقد زينت حياتي بالرماد وإلتمع سمك في هضابي والقت السحابات السوداء بروقها في دمي.. ألا ترى بأني تحولت إلى عنزة تخلط التراب بالعشب وتحنو بطول الطاعة لراعيها حتى وصلت إلى هذه الهاوية فتعساً لما فعلت وذلاً لأثري معك.

الملك: (يخنقها بالحبل... ويطرحها أرضاً)

الثمار لي والجذر والسيقان والاحجار لغيري... [٢١، ص ٥٤ – ٥٥]

إن هذه الحوارات توضح مدى قوة شخصية الملكة بعد أن كانت شخصية ضعيفة يسيرها الملك كيفما أراد حيث الهوان والرذيلة والخذلان وتحولها إلى شخصية قوية عازمة لا تهاب الموت بل تشتاق اليه لكسب حريتها والالتقاء بروح ابنها.

على عكس شخصية الملك الذي يبقى منغلقاً في دائرة الطمع والحقد والغدر والظلم تلك الامراض النفسية التي تجمع بعنفوان التسلط والحكم والتعالي على الاخرين بسلب حقوقهم وإرادتهم والتمادي في التسلط والانغلاق على الاسرار والهموم والجرائم وعدم اجتثاثها بل تتفاقم مع بلوغ نهايته الحتمية على يد ليرتس ابن وزيره بولونيوس وقتله باسلوب الغدر كما كان قد استخدم من اساليب لقتل الملك وربما هاملت والملكة.

ليرتس: مولاي.. لقد عزمت الامر على الرحيل إلى باريس لاكمال دراستي وجئت استأذنك بالرحيل بعد أن أديت ما علي من دين لك وللملك السابق في العزاء وانه لما يجز في نفسي إنني جئت لاشهد جنازة مليكنا السابق فمشيت في ثلاث جنائز كان فيها نعش صديقي هاملت فتجهمت خواطري وقررت الرحيل.

الملك: أنت حر فيما تفعله يا ليرتس فالمملكة مفتوحة امامك تعين فيها أباك أو تنضم إلى خدمتنا أو إنك ترى في الاستزادة من العلم خير. فهذا ما تراك عازم عليه فتوكل.

ليرتس: سيكون من دواعي فرحي لو أني قدمت ما استطيع لكم ولكن عمركم الطويل يؤلمني في ان اقدم ذلك بعد سنوات حين اتم ما يجب اتمامه من دراستي

الملك: سنكون اكثر بهجة لو فعلت هذا وكنت اكثر اكتمالاً

ليرتس: (يقترب من الملك ويشهر سيفه ويطعن الملك اكتمالي في موتك يا مولاي). [٢١، ص ٦٢].

سعى الماجدي إلى خلق مفارقة في قتل الملك على يد ليرتس بدلاً من قتلهِ على يد هاملت وجعل ليرتس يتربع على العرش بعد معرفته بحقوق امتلاك العرش حيث انه حفيد الملوك الاصليين للدنمارك.

ليرتس: والآن يا أوفيليا: هل عرفت كيف ان لاجدادي حقاً مؤكداً في عرش الدنمارك وهو حق موروث محفوظ في زجاجة مغلقة وملقى في بطون الايام لا بد ان يظهر.

أوفيليا: بل حق في النفس صورته الوساوس الاطماع لقد كنت مستعداً للانقضاض على الفريسة

ليرتس: بل تطابق ما في النفس مع ما في التاريخ [٢١، ص ٢٦].

وقد اضاف الماجدي مآسي القتل بقتل ليرتس لابيه. (يسمع ليرتس حركة خلف الستارة فيتجه نحوها بقلقٍ وريبة ويشهر سيفه ويطعن برلونيوس الذي كان خلفه) والمشهد يتكرر كما في النص المركزي لكن هاملت هو الذي يقتله.

ليرتس: كم يمتلئ هذا البلاط بالجواسيس والمنتصبين وهذا واحدٌ من فئران كلوديوس أو الطامعين للعرش.

أوفيليا: ماذا فعلت ؟ أتقتل الناس بهذه البساطة ؟

(تزيح أوفيليا الستارة فتجد أباها مرتدياً حلة التتويج كاملة وهي ميته فتصرخ. أبي.. أبي، لقد قتلت أبي يا ليرتس، رباه ماذا فعلنا حتى ترسل بجحيمك إلينا قبل ان نذهب نحن إليه.

يستخدم الماجدي الحبكة المفتوحة حيث تشعب وتشابكها الاحداث وتزايد جرائم الغدر والانتقام ومآرب الطمع بكرسي العرش الذي فيه لعنة الموت. فالموت تكرر موت هاملت، أمه، عمه والد ليرتس وقبلهم والد هاملت مقابل طمع ليرتس بالعرش والاستحواذ عليه وحب أوفيليا لهاملت واخلاصها له وحزنها عليه.

أوفيليا في حوار مع الملكة.

لقد كان هاملت وشاح هذه المملكة الرقيق ونبض وجدانها فما من زهرة في بر الدنمارك إلا وانتظرته وما من سحابة إلا وجمعت الامطار له. لقد كان هاملت مثل قبس مدلى من السماء [٢١، ص ٤٥].

وكأن الماجدي يقلب الادوار فكان هاملت في النص المركزي هو الذي يندب حزناً على غرق حبيبته أوفيليا والماجدي يجعل أوفيليا اشد حزناً لفقدان هاملت ــ فقدان أبيها. على وفقدان اخيها إن أوفيليا بشخصيتها المفتوحة فكراً وقلباً إستنطقها الماجدي الحكمة التي كان يرددها هاملت اكون أو لا أكون تلك هي العلة يا نفسي. دليل على مرونة تفكير أوفيليا وانفتاح المدركات العقلية حيث اتسمت بالاتزان الانفعالي والثقة الشخصية وحرة الارادة على عكس شخصية هوراشيو الصديق المفجوع بموت هاملت الشخصية المنغلقة على ذاتها الهاربة من مطامع الذهب والدم ومن اساليب الخيانة والغدر.

هوراشيو: إن لي احساساً غامضاً مريباً ومخيفاً بما سيحصل في هذه المملكة واني لا أود ان اكون هنا حتى لا اشترك في اية مهزلة من المهازل واني لأشم رائحة الدم تطغو وتعلو ويرف سلطان الموت اشهى وأمر من رغيف الخبر. فدعيني سيدتي لذاتي انغلق عليها وتنغلق عليّ مثل صدفةٍ، أنا مثل السلحفاة في

دفاعي عن نفسي تحت درعي المتقرن مبطئ مثلها إلى اهدافي.. فاسمعي رمادي اوفيليا اسمعي موسيقا الذهب التي اعزفها بعيداً عن الدم يعزم عليه الجميع. [٢١، ص ٣٩].

بفعل تقنية المغايرة والاختلاف صاغ الماجدي شخصياته فرغم تشابه الاسماء في النص المركزي الا انه عمد إلى فعل التفكيك لكسر نمط فعل الشخصية وسلوكيتها وتفكيك الظروف المحيطة بها على وفق تقنية المغايرة والحذف والاستبدال والمفارقة والمناقضة والحضور والغياب والتهميش والاقصاء.

فالمركز يصبح هامشاً والهامش يصبح مركزاً كشخصية ليرتس وشخصية الحفار التي كانت مهمشة في النص المركزي وفي النص الحالي اصبحتا شخصيتين محوريتين.

صنف المؤلف نصه إلى سبعة مشاهد وأعطى لكل مشهد عنواناً خاصاً به يشير إلى مضمون المشهد كما قام بتدعيم عنوان المشهد بأبرز الحوارات المذكورة فيه ليضيف لدى المتلقي نوعاً من الاثارة والتشويق ويجذ به نحو مضامين الحوار ومكنوناته الدلالية نتيجة الانتقاء من بين حوارات المشهد. وكأن الماجدي يأخذ خطى بريخت باعطاء عنوان لمشاهده ولكن احداث النص متسلسلة والاحداث مترابطة وغير منفصلة عن بعضها كما عند بريخت.

المشاهد	عنوان المشهد	الحوار	ناطق الحوار
المشهد الاول	موت هاملت	أرأيتم ماءً يقوى على ماءٍ	الملكة
المشهد الثاني	حيرة أوفيليا	لقد احدودبنا لفرط ما إنحنينا	أفيليا
المشهد الثالث	هرب هوراشيو	دعيني لذاتي أنغلق عليها وتنغلق عليّ انا مثل السلحفاة في دفاعي عن نفسي	هوراشيو
المشهد الرابع	المرأة والمرآة	لقد حصل كل هذا بسبب نزوة إمرأة ألا ترى بأني تحولت إلى عنزة تخلط التراب بالعشب و تحنو بطول الطاعة	الملكة
المشهد الخامس	مصرع غرتزود	لراعيها ما تنفست الجبال أو تهدهدت الوديان إلا	الملكة
المشهد السادس	شهوات ليرتس	لكي يندفع المرء في اتجاه الملك	
المشهد السابع	زهور الموت	تلك هي العلة يا نفسي	ليرتس الحفار

فالعنوانات الداخلية في النص هي مضامينه المفتوحة الأبعاد والدلالات التي تزيح النص عن دائرة النصوص المغلقة فعمد المؤلف إلى تهشيم بنية النص المركزي وتشظى دلالاته لاجل التواصل الشكسبيري.

فالتواصل الزمني لا ينقطع والنصوص المركزية متداولة بأفكار ورؤى جديدة وكأن التأريخ يعيد نفسه بحلة جديدة ورؤية جديدة فالزمن مفتوح في نص هاملت بلا هاملت فهو غير محدد ويوضح ذلك في النص من خلال حوار الملكة مع أوفيليا.

أوفيليا: إنه أرق مما يمكن لأمرأة أن تتصوره فقد وهبته الأعالي لمسة أصابع ساحرة وفماً مرتجفاً ووجهاً ساحراً كأنه وجه قديس أو شاعر متعبد للجمال. لقد كان سيدتي معتاداً على تقبيل يدي وحضنهما تحت فكيه وكأن أحياناً يداعب شعري بأصابعه.

الملكة: فيك اذن رائحة منه.. دعيني ايتها الفاتنة أضم كفيك تحت فكي واداعب شعرك دعيني يا أوفيليا احضنك وأتلمس جسدك لعلني احقق رغبة لم يصل إليها هاملت فأوصلها له فأشعر بذلك انه ما زال حياً يتدفق فيَّ وفيكِ (تحتضن الملكة. أوفيليا وتفزع مندهشة).

ماهذا يا أوفيليا... رائحة الماء في ثيابك.. أهي رائحة هاملت أم مصيرك.. إنني اشم الماء الان يسري في طيات ثوبك وكأن ذلك آتٍ من زمن آخر أو مكان آخر. [٢١، ص ٤٦ – ٤٧]

يتسع الماجدي في فتح دائرة الزمن النصية على الماضي وكأن المؤلف أخرج أوفيليا من عالم الاموات إلى عالم الاحياء حيث بقاء رائحة الماء الذي غرقت فيه.

وكأن المؤلف في نصه أحيا الموتى بدخوله في ساعة الزمن الخيالية وأراد أن يعيد احداث النص المركزي على رؤيته الجديدة. أدخل المؤلف الخيال والاحلام والغرائب في نصه.

جسد مكان النص في مكان القصر والمقبرة هذه الأماكن توحي بالانغلاق والضيق ووضع هاملت في البحر حيث الاتساع والانفتاح والخلود.

أضاف الماجدي على آليات نصه المفتوح متعة فلسفية ونفسية ورؤية جمالية تخطو بالمتلقي إلى عالم الجمال والإبداع الأدبي إلى عالم النقاء النفسي مقابل عالم الدوافع الغريزية الجامحة.

٤. الفصل الرابع

٤. ١. النتائج

١. اعتمدت آلية بنية النص المغلق على الشخصية المكبلة بالأوهام والمصاعب والمشكلات النفسية التي أثرت على انغلاق الشخصية وعزلها حيث اعتلاء ضعف الإرادة الناتج من ضعف الثقة النفسية واصدامها بالواقع المرير الذي فرض على الإنسان الحروب والعنف والدمار وغالباً ما اتسمت الشخصيات بوضوح ابعادها الثلاثية ونمطيتها وامتلائها بالامراض النفسية التي تضفي اليأس والكبت والانعزال والعدوان.

٢. تنامي آلية بناء الحبكة بتدرج أحداثها بشكل متسلسل وتراتيبي ومنطقي حيث البداية ثم وسط الاحداث بازماتها وذرواتها تؤدي إلى الحل ونهاية الاحداث على وفق تقنية السبب والنتيجة وتعتمد آلية بنائها على عقدة رئيسة واحدة تدور عليها الإحداث وتتكشف ذرواتها المصيرية اسرار الانسان النفسية وازماته الاجتماعية والتي تنفرج بفعل اجتياز الازمات بفعل الارادة

٣. الثبات الزمني هي تقنية آلية نصية اعتمدت في بناء بنية آلية النص المغلق ليكون مغلقاً زمنياً على واقعة اجتماعية نقش تأريخ وقوعها في ذاكرة المتلقي الذي عاصرها في لحظاتها الحزينة الآنية ليستذكرها صارخاً ورافضاً لأساليب العنف الدموي والقتل الجماعي.

اتسم الزمن بالسكونية الانية ولم يتخطَ حدود أحداثه عبر الماضي والحاضر سكن ليكون شاهداً على الواقعة.

٤. إمتازت تقنية آلية بنية المكان بالانغلاق لتعبر عن انغلاق الإحداث وانغلاق ذات الشخصية وقيدها وانعزالها.

٥. انفتاح عنوان النص المفتوح على آفاق التأويل وإبعاده حيث كونها مفاتيح لانفتاح النص على وفق مغايرة مألوفيتها وعدم توافقها مع أحداث النص المركزي. فمسرحية هاملت بلا هاملت عكست جدلية الحضور والغياب لشخصية هاملت الشكسبيري المألوفة لتخترق مألوفيتها على وفق انزياح حضورها من النص لتفتح آفاق التأويل والاحتمال والافتراض والتوقع.

٦. اعتمدت آلية اشتغال النص على فلسفة الحضور والغياب وتهميش المركز وإبراز الهامش واتخذ من أسلوب قلب الأدوار ومغايرة الأفعال والأقوال والأحداث ليجعل الشخصية مفتوحة الأثر شكلية الأبعاد غير متوافقة مع جوهرها لتكون خيالية وآلية تعتمد فلسفة الجندر.

وسعى انتقال شخصياته من حالة الانغلاق إلى الانفتاح تارة ومن الانفتاح إلى الانغلاق تارة أخرى في أحداث تناقضية تفارق وجودية الشخصيات ونهاية مصيرها.

٧. اتصفت آلية بناء حبكة النص المفتوح وبالتعقيد والتشعيب وبتوالدية الأحداث بشكل غير منطقي يعتمد الاختلاف والانتشار ولا تعتمد البداية اساساً لها بل تبدأ ببناء نسيجها الفوضوي من وسط الأحداث لتتداخل عبر خيوطها الأحداث المتولدة وذرواتها المتعددة المشوقة والمتأزمة لتتعدد الرؤى وتتماهى الأحداث لتكسر الحقول النسقية وتفتت التراتيبية وتهدم السببية لتتنامى الأحداث عبر التراكمية الثقافية.

٨. عولمة الأجناس وكسر النمطية والتنوع في الأحداث والموضوعات والاختلاف وغياب قصدية المؤلف أسلوب احتفى به المؤلف خزعل الماجدي ليخط خطاطه الخطاب المفتوح.

لقد اتخذ من الانتشار والتشظي وتهميش المركز وانزياح المعنى وثراء التشفير والترميز الغامض والمبهم الدلالة وتناقض الدال مع المدلول ومغايرة وقلب النص المركزي وتشويهه وتحريفه والانفتاح على الاجناس الادبية المجاورة، اسالیباً لفتح طبقات النص وعدم توافقية بنيته السطحية مع العميقة وخلخلتها وكسر حقولها المغناطيسية لجعل المتلقي يبحث عن معنى المعنى.

٤. ٢. الاستنتاجات:

١. اعتماد آلية بناء الحبكة المنطقية على تراتيبية الأحداث واتساقها وتطابق مسبباتها مع نتائجها وتوافق توقعات المتلقي مع نهايتها المحسومة، إذ تجعل المتلقي على وفاق وتضامن مع النص.

٢. إثراء النص بالمعطيات المعلوماتية اللغوية. أسلوباً نمطياً لتوضيح خبايا النص ومضامينه لكي يتعرف عليها القارئ بكل بساطة ووضوح وتجميد تأويلاته.

٣. تدرج الية بنية النص المغلق ضمن حقل النصوص الحداثوية حيث الاحتفاء بالبنية النسقية.

٤. التشظي وانتشار الدلالات والتناقض والاختلاف واللعب الحر آليات تقنية ينفتح من خلالها النص على حقول المعرفة وما بعدها حيث تيار ما بعد الحداثة.

٥. أنفتاح مضمون آلية بناء النص وغموضه من حيث العنوان يجعل المتلقي منجذبا" نحو قراءة النص للكشف عن قصدية المعنى والذي يتماهى في نسيج النص المتراكب وعقده المتعددة وذرواته المتأزمة ونهاياته المفتوحة .

٦. ثراء التشفير وانزياح الدوال وتضمين الفجوات يفتح الحقول المغناطيسية للبنية النصية حيث تنافر البنية السطحية عن البنية العميقة وتفكيك وتشتيت وهدم مركزها وانتظام نسقها.

٤. ٣. التوصيات:

الأدب المقارن والمناهج النقدية مادتان ينبغي أن تدرجا ضمن مفردات مواد الفنون المسرحية ــ الدراسات الأولية ــ ولا تنغلق فقط على الدراسات العليا.

٤. ٤. المقترحات:

١. دراسة آليات اشتغال النص المغلق والمفتوح في بنية العرض المسرحي العالمي

٢. دراسة آليات اشتغال النص المغلق والمفتوح في بنية النص البرختي

CONFLICT OF INTERESTS
There are no conflicts of interest

٥. المصادر:

١. الحمداني، حميد، القراءة وتوليد الدلالة، ط٢، المغرب، الدار البيضاء، المركز الثقافي، ٢٠٠٣.

٢. الرويلي، ميجان، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ط٢،المغرب: الدار البيضاء، المركز الثقافي، ٢٠٠٠.

٣. نعمة، انطوان وآخرون، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، بيروت: دار المشرق، ب ت.

٤. حمودة، عبد العزيز، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك،الكويت: سلسلة عالم المعرفة، ١٩٩٨.

٥. الياس، ماري، حنان قصاب، المعجم المسرحي ط١ ،بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٩٧.

٦. فضل، صلاح، في النقد الادبي ،دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٧.

٧. العايد، أحمد وآخرون، المعجم العربي الاساس، بيروت، مطبعة لاروس. ١٩٨٩.

٨. عناني، محمد، معجم المصطلحات الادبية الحديثة، ط١. بيروت، مكتبة لبنان. ١٩٩٦..

٩. مغنية،العلامة الشيخ محمد جواد، مذاهب ومصطلحات فلسفية، قم، مؤسسة دار الكتاب الإسلامي، ٢٠٠٧.

١٠. حجازي، سمير سعيد، معجم مصطلحات الانثروبولوجيا والفلسفة وعلوم اللسان والمذاهب النقدية والأدبية، القاهرة، دار الطلائع، ٢٠٠٧. وللمزيد ينظر حميد علي حسون الزبيدي، بنية اللغة في مسرحيات فلاح شاكر، مجلة جامعة بابل، مج (٧) عدد (١) تموز، ٢٠٠٢.

١١. كاصد، سلمان، عالم النص، الاردن: دار الكندي، ٢٠٠٣.

١٢. ينظر، أرسطوطاليس، فن الشعر، ترجمة. إبراهيم حمادة، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٨٢.

١٣. غلوم، إبراهيم عبد الله، الخاصية المنفردة في الخطاب المسرحي، ط١، الامارات العربية المتحدة: منشورات المجمع الثقافي، ١٩٩٧.

١٤. الباروني، محمد، الرواية العربية الحديثة، ط١، دمشق: دار الحوار، ١٩٩٣.

١٥. النصير، ياسين، الرواية والمكان، الموسوعة الصغيرة ، بغداد، دار الحرية، ١٩٨٠.

١٦. بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي، ١٩٩٤.

١٧. القرآن الكريم، من سورة الملك الآية ٢٥- ٢٦.

١٨. محمد، علي عبد المعطي، قضايا الفلسفة العامة ومباحثها، القاهرة: دار المعرفة الجامعية في الإسكندرية، ١٨٩٣.

١٩. يقطين سعيد، تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير) ،بيروت: الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٧.

٢٠. الدوسكي، بيداء محي الدين، سردية النص المسرحي العربي، ط١، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٦.

٢١. الماجدي، خزعل، مسرحية هاملت بلا هاملت، عمان، دار الشروق للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥.