

" سيميائية الصراع في المجموعة المسرحية "موت المغني فرج" لعبد العزيز السماعيل

د. عبد القوي علي صالح العفييري⁽¹⁾.

(1) أستاذ الأدب الحديث ونقده المساعد جامعة الملك خالد
جامعة ذمار اليمن (Dhamar University -yemen).

ملخص البحث:

وقد اتخذت الدراسة من معطيات الدراسات السيميائية بما أنتجته من أدوات وآليات للكشف عن الدلالات الإيحائية للصراع طريقاً لها، مع الإفادة من النظريات والرؤى التي قيلت في المسرح.

الكلمات المفتاحية:

النص المسرحي، العلامة، الصراع، عبد العزيز السماعيل، بطل النص.

يتناول هذا البحث الكشف عن طبيعة الصراع وتشكلاته في المجموعة المسرحية: (موت المغني فرج) لعبد العزيز السماعيل، من خلال رصد تجلياته الملحوظة المتمثلة بالحوار بما فيه من إيماءات انفعالية وحركية، فضلاً عن التجليات الغير ملحوظة والتي يمكن استيعاؤها من عنوان النص، اسم الشخصية، مشهد الافتتاح، مشهد الخاتمة، بما في ذلك الوقوف على تقنياته الجمالية، وصولاً إلى النتائج التي خلص إليها.

ABSTRACT

This research reveals the nature of the conflict and its problematic elements in the play group (the death of the singer Faraj) by Abdul Aziz Al-Ismaail, through the observation of its manifestations noted in dialogue, movement and

theater instructions, as well as the manifestations that are noticeable and can be derived from the title of the text, the name of the character, the opening scene, the final scene, including a stand on its aesthetic techniques and all conclusions.

المقدمة:

يمثل الصراع عنصراً مهماً من عناصر بناء المسرحية النثرية، فمن خلاله تتشكل الأحداث وتتحدد لغة الحوار وتصبح عناصر البناء الأخرى علامات وإشارات دالة عليه كونه يؤثر ويتأثر بها وهذا ما يجعل منه نظاماً سيميائياً.

ولدراسة هذا العنصر ارتأى الباحث أن تكون أعمال الكاتب المسرحي عبد العزيز السماعيل في مجموعته (موت المغني فرج) ميداناً لدراسته، وذلك لما تتسم به تلك المجموعة من خصوصية في بناء الصراع درامياً، فما أن تطوي قرائياً آخر مشهد في المجموعة، إلا وتجد خيطاً رابطاً بين نصوصه المسرحية، وكأن المجموعة برمتها تمثل صرخة تضح بما يكابده المثقف العربي من صراعات في الواقع المعاصر.

من هذا المنطلق تأتي فرضية هذه الدراسة بهدف استقراء طبيعة الصراع الذي انتظم نصوص المجموعة، والوقوف على الأنساق الإشارية الدالة عليه (الصراع).

وتكمن أهمية البحث، كونه يقف عند أعمال أحد الكتاب الذين أثروا المشهد المسرحي النثري في المملكة العربية السعودية، فضلاً عن الظاهرة التي سينفذ من خلالها لتسليط الضوء على تجربة الكاتب وخصوصيته في صياغة النص المسرحي النثري، فضلاً عن حاجة المكتبة المسرحية لمثل تلك الدراسات.

ويسعى البحث إلى عدد من الأهداف منها:

الكشف عن تجربة الكاتب عبد العزيز السماعيل المسرحية من خلال تلمس عنصر الصراع، وإبراز ملامحه (الصراع)، وفحص العلامات والإشارات الدالة عليه، بما في ذلك تشكلاته وخصائصه وتقنياته الجمالية وفق مكوناته النصية (كلمة، رمز، صورة.. الخ)⁽¹⁾.

أمّا عن الدراسات السابقة التي تناولت عنصر الصراع في أعمال عبد العزيز السماعيل، ففي حدود علم الباحث أن هذه الظاهرة لم تدرس، فما كتب عن أعماله مجرد إشارات مختصرة جاء أغلبها من المشتغلين بالمسرح أنفسهم (كاتب، ممثل، مخرج...) كتعليقات عامة أو انطباعات منشورة في بعض الصحف أو شبكات التواصل الاجتماعي، فلم يجد دراسة مستقلة تعنى بالظاهرة المدروسة وفق رؤية منهجية، وهو ما يعزز من أهمية هذه الدراسة.

ولدراسة تلك الظاهرة (سيميائية الصراع...) حتمت الدراسة أن تتكون من ثلاثة مباحث هي: سيميائية الصراع الملحوظ - سيميائية الصراع غير الملحوظ - تقنيات الصراع وجمالياته)، كما اشتملت (الدراسة) على مقدمة، وتمهيد للموضوع، وصولاً إلى الخاتمة والنتائج.

(1) عبد العزيز السماعيل، كاتب مسرحي، من المملكة العربية السعودية.

وعن الإطار المنهجي، فستتخذ الدراسة من معطيات الدراسات السيميائية بما أنتجت من أدوات وآليات للكشف عن الدلالات الإيحائية للصراع طريقاً لها، مع الاستفادة من النظريات والرؤى التي قيلت في المسرح.

التمهيد:

الصراع بمفهومه اللغوي لا يختلف عما يحدث في واقع الحياة، إلا أنه في ميدان الأدب لا يعني مطابقته للواقع، وذلك لاتساع معانيه ودلالاته، لأن له خصائص في العمل الأدبي تضعه في مستوى آخر يختلف عن الصراع الواقعي، كونه يخضع لقوانين وعلاقات تحكمها صياغة العمل الأدبي، فقد قيل أن أي عمل أدبي يتسم بالدرامية منشأه الصراع^(٢)، بل لقد توالى الاجتهادات في علاقة الصراع بالتجربة الأدبية برمتها - خصوصاً في ميدان علم النفس - حين رأى فرويد، أن الصراع هو منشأ عملية الإبداع، فالقوى الدافعة للفنان هي ذاتها الصراعات التي تدفع أشخاصاً إلى العصاب^(٣). وإذا كان الصراع يعد من التقنيات الأساس التي تقوم عليها الفنون النثرية الأخرى كالقصة والرواية بما في ذلك الشعر (القصة الشعرية) فإنه في المسرحية" يمثل حيويتها ونبضها، كما إنه من أسرارها وقوة تأثيرها، كونه أهم أعمدة بنائها"^(٤) حتى قيل: إن المسرحية هي الصراع^(٥)، فالتصادم بين الشخصيات أو النزعات ما هو إلا أحد صور الصراع التي تتخلق منها الأحداث في المسرحية أو القصة^(٦).

ولأهميته جاءت ملاحظات أرسطو في بعض الأعمال المسرحية، متمكّنة على الصراع لأنه العنصر الذي يدفع بالأحداث إلى التآزم^(٧)، فقد عدّ مسرحية أوديب ملكا "لسوفوكليس" أروع ما أنتجته العبقريّة من مسرحيات^(٨)، ويُعلل ذلك لإحكام الصراع فيها، كما إن التقسيمات النوعية للمسرحية وما عُرف بالمأساة والمهابة، جاءت بمؤثراته (الصراع) فحين ينتهي الصراع بالموت على نحو ما نرى في الأعمال الكلاسيكية، قلت: إنها مأساة، وإذا انتهى بالتصالح قلت: إنها ملهابة، فالعمل

(٢) الحميري، عبد الواسع، الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٠، ص ١٦٩.

(٣) ص الح، قاسم حسين، الإبداع في الفن، ١٩٨٨، ص ١٦.

(٤) الدسوقي، عمر، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي (د. ط، ت)، ص ٣٣٤.

(٥) شلش، عبد الرحمن، مدخل إلى فن المسرحية، مطابع مرمر، الرياض، ١٩٨٣م، ص ٢٦.

(٦) وهبة، مجدي، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، ١٩٧٤، ص ٨٥.

(٧) ذريل، عدنان، فن كتابة المسرحية، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٦، ص ٩.

(٨) شلش، مدخل إلى فن المسرحية، ص ٢١.

المسرحي مقياسه الصراع، وخلوه من هذا العنصر يخرج به إلى ميدان الحواريات^(٩)، فالقوى المتصارعة هي التي ترسم البنية العامة للمسرحية^(١٠)؛ لأن الدراما في مجملها ما هي إلا "مجموعة من الأفعال التي يتألف منها النص المكتوب للمسرح مقدمة في إطار معين من خلال أشخاص يجسمون المواقف والأفعال والإرادات والمشاعر المتصارعة"^(١١).

وعن طبيعة الصراع المسرحي، فقد شهد تطوراً ملحوظاً شأنه شأن عناصر البناء الأخرى، فإذا كان بطل المسرحية اليونانية القديمة يصارع القدر- كمسرحية مأساة أوديب "لسوفوكليس" حين تُسيره قوى لا سلطان له عليها^(١٢)، فإنه في مسرحيات العصور الوسطى ارتبط برغبات ودوافع نفسية طاغية، حيث توصف الأفكار والأفعال أو العمليات الدفاعية والسلوك بأنها اضطرارية^(١٣).

ومع ظهور التيارات الفكرية والفنية الحديثة تجلى الصراع بين الإنسان وذاته وهو ما يعرف بالصراع الداخلي^(١٤)، إلى أن ظهرت المسرحية الاجتماعية في القرن التاسع عشر، أصبح (الصراع) مستمداً من صميم الواقع، إذ صار الإنسان العادي بطلاً تراجمياً واقعياً يصارع قانوناً أو عرفاً، ويتسم بأنه خرج من داخل النفس إلى خارجها كما يتميز بالإرادة الواعية التي تمثل منبع الصراع^(١٥)، وقد تجلت ألوان متعددة للصراع بتعدد مذاهب المسرح، كصراع الأفكار والمثل^(١٦)، وصراع الأمزجة المتضادة كما في مسرح اللامعقول^(١٧).

ولم يكن الصراع في مسرحيات عبد العزيز السماعيل بعيداً عن تلك الألوان المشار إليها، من حيث خيوطه التي تمثل لبنات البناء الدرامي للنص، إلا أن التركيز في دراستنا سيتجه نحو العلامات الدالة عليه (الصراع) من خلال تفحص أنظمتها الداخلية وفق الأسس التي سنها "موركاروفسكي"

(٩) الكومي، محمد شبل، النظريات الأدبية في الأدب المصري المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣، ص ٣٧٨.

(١٠) بلبل، فرحان، الصراع المسرحي براعة فنية أم رؤية اجتماعية (شبكة الإنترنت).

(١١) عرسان، علي عقلة، الظواهر المسرحية عند العرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب ١٥٨

(١٢) العجيمي، ١٠٧

(١٣) بلاتش، جان، وولا يونتا ليس، معجم مصطلحات التحليل النفسي تر: مصطفى حجازي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط٢، ١٩٨٧، ص ٧٨.

(١٤) نيكول، الأرداس، علم المسرحية، تر: دريني خشبة، مركز الشارقة للإبداع الفكري (د، ط)، ص ١٧٥.

(١٥) أصلان، أوديت، موسوعة فن المسرح، تر: سامية أحمد أسعد، دار الطباعة الحديثة، بيروت، (د، ت) ص ٨٧.

(١٦) فرانك، هوابتج، المدخل إلى الفنون المسرحية، تر: كامل يوسف وآخرون، دار المعرفة ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة - نيويورك ١٩٧٠، ص ١١٠، ١١٢.

(١٧) مندور، محمد، الأدب وفنونه، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٨٠، ص ٩٧.

حين رأى النص نظاما متكاملًا من العلامات اللغوية والعلامات غير اللغوية^(١٨)، فتجلياته (الصراع) لا تقتصر على العلامات الملحوظة الماثلة في السياقات الانفعالية أو الأفعال والرؤى المتضادة فحسب، بل قد تأتي في سياقات غير مباشرة، لأن العلامة كما في قاموس "أباغمانو abbgmano" كل شيء أو حدث يحيل على شيء ما، أو حدث ما^(١٩).

ومن منطلق أن كل شيء له مسبب وله نتيجة يكون علامة، يمكن القول: إن عنصر الصراع المسرحي يتماس مع التحليل السيميائي فالعناصر المسرحية كالوحدات اللغوية، فلكي تكتسب معنى معينًا لا بد أن تدخل في علاقة تضاد مع ما يسبقها وما يليها^(٢٠).

المبحث الأول: سيميائية الصراع الملحوظ وتشكيلاته.

تمثل الإشارات التي جاء بها "غريماس" في إبراز العلاقة بين العلامات النصية المختلفة بما في ذلك ربط صريح النص بباطنه فضلًا عن تركيزه على نظام الثنائية المتقابلة وما تفرزه من دلالات مختلفة^(٢١)، طريقًا لتلمس الصراع في النص المسرحي.

فثمة صراعات ملحوظة في نصوص عبد العزيز السماعيل تجلّت من خلال عنصر الحوار بنوعيه الخارجي والداخلي، مما أسهم بتشكلات متنوعة للصراع منها:

١- الصراع الخارجي:

يمثل الحوار الأداة الرئيسية في إبراز ملامح الصراع والتعريف به، لأن بنائه يخضع للتعارض القائم بين طرفيه^(٢٢)، فما يظهره كل طرف تجاه الآخر من سجايا، كالحب أو التسلط أو العداة أو

(١٨) فسكي، جان موكارو، الفن باعتباره حقيقة سيميوطيقية - ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والثقافة والأدب، تر: سيزا قاسم، مقالات مترجمة ودراسات، تحرير: سيزا قاسم وناصر حامد، دار إلياس العصرية، القاهرة ١٩٨٦، ص ١٤٤.

(١٩) إيكو، أمبرتو، العلامة وتحليل المفهوم وتاريخه، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٧م، ص ٦٧.

(٢٠) فسكي، جان موكارو، ضمن كتاب سيمياء براغ للمسرح، تر: أدمير كوريه، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سوريا، ط١، ١٩٩٧م، ص ١٠.

(٢١) ثامر، فضل، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز العربي، ط١، ١٩٩٤م، ص ٩. (كتاب على الإنترنت).

(٢٢) شلش، مدخل إلى فن المسرحية، ٤٣

الحلم أو الكياسة"^(٢٣)، يمثل علامة دالة عليه (الصراع) كما إن نبرة الحوار تدل المتلقي على بساطة الصراع أو تعقيده.

وفي مسرحية (موت المغني فرج)، نلاحظ في سياق الحوار صراعا متعدد الأبعاد، فصراع بطل النص لا يقتصر على صراعه مع المجتمع فحسب، بل نجده - أيضا- يخوض صراعا مع الآخر (الشخصية داخل النص) ومع ذاته، حين تتجلى فجوة التواصل واختلاف الأهداف والقناعات، وهو ما يمكن رصده في هذا المشهد:

"الصحفي:.. أريد أن أسأل بعض الأسئلة عن الفنان فرج/ فرج: تفضل../ الرسام:.. كان الخبيث يحب امرأة أخرى حبا شديدا، يقولون: بأنها جميلة زمانها/ الصحفي: لماذا لم يتزوجها؟/ فرج: رفضوه..، طلبوا منه أن يمتنع عن الغناء والطرب ولم يقبل..، يقال: إنه مات حزنا عليها فيما بعد.."^(٢٤).

تعكس الإشارات اللغوية - التي وردت في سياق الإجابة عن أسئلة الصحفي - هما مشفرا يضيء سلطة الآخر الفاتك، وهو ما أحدث وقعا مؤثرا يؤثت فكرة الصراع وموضوعه، فثمة مركزية مجتمعية تحاصر بطل النص كفنان، حيث تأتي الفقرة "الرسام: يضعونه في مرتبة دنيا في سلمهم الاجتماعي المترهل..، الفنان بشكل عام لا يحترمونه كثيرا.."^(٢٥)، في سياق أيقوني يحيل إلى تدمير دلالي تَحَلَّق من دلالة الفعل الحافلة بالقيود، وتنجح صيغة الفعل المنفي (لا يحترمونه) في أن تبلور رؤية الاستصغار التي أسقطت على بطل النص مهنيا لتؤكد قانون الازدراء والقهر، وفي هذا الموضع تتحدد فكرة الصراع.

اللافت أن الكاتب ترك بطل النص (فرج) مسلوب الإرادة، فقد جرده من الدور الافتراضي الذي كان متوقعا منه، كإثبات الذات في مجابهة المجتمع مما يشف عن الطبيعة المفتوحة للصراع وهو ما يشد ذاكرة التلقي باتجاه البحث عن مقاربة دلالية توحى بالإحساس باستحالة تغيير تلك الثقافة المستشرية في الوسط الاجتماعي تجاه الفن، زد على ذلك تلاشي الدور الرئيس الذي افتتح به النص كذات متجلية دل عليها ضمير المتكلم في حوار مع سعيد في مشهد الافتتاح"^(٢٦)، إذ يتحول في المشهد الرابع إلى شاهد عيان ليندمج مع شخوص النص الأخرى، مما يدعو المتلقي إلى طرح تساؤل أولي، لماذا تغيرت ملامح بطل النص (فرج) من الذات المتلطفة بالأنين والعزلة (لم أعد أحب الغناء ولا

(٢٣) عبد الله، خالد عدنان، النقد التطبيقي التحليل مقدمة لدراسة الأدب في ضوء المناهج النقدية الحديثة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦، ص ٧٢.

(٢٤) السماعيل، عبد العزيز، ص ٣٣، ٣٤.

(٢٥) السماعيل، ص ٢٣.

(٢٦) السماعيل، ص ١٣.

الطرب.. ارحل ودعني أتمم غربتي بين هذا الطين"^(٢٧)، إلى شخصية هامشية لا يختلف دورها عن شخوص النص الأخرى بدلالة تجلي الذات بضمير الغائب وهو ما أحال بطل النص من كينونته الحقيقية إلى كينونة مجهولة، إذ يأخذ دور الراوي المساند"^(٢٨)، (رفضوه.. طلبوا منه أن يتمتع عن الغناء والطرب)"^(٢٩)، كما يتسرب تساؤل آخر، هل هذا التحول القائم علي التخفي جاء بفعل إرادي كان يبحث عنه بطل النص؟

الملاحظ أن هذا التحول لم يكن مقصودا في صراع بطل النص، بل جاء وفق مؤثرات تتفق وحالته النفسية والاجتماعية، إذ يسهم الدال الإشاري المستوحى من "دفع الباب"^(٣٠)، والوصف الذي لحقه في المشهد الرابع "إنارة خافتة.. من نور الباب الخارجي المفتوح يدخل الرسام.."^(٣١)، إلى تعطل رمزية الباب، فلم يعد لتلك العتبة (الباب) معناها المألوف كأن يكون (الباب) دالا على الحجب أو عتبة عبور إلى العالم الخارجي، بل استحال في سياق النص إلى عتبة عبور مرتدة باتجاه الداخل بدلالة تجريد الدال الحركي من أدبيات الاستئذان في دخول البيوت، مما يجعل ذاكرة التلقي تستحضر بيت "ابن الشمقمق"^(*) وإن كان يتضاد مع معنى البيت دلاليا، وهو ما يجسد حالة التغييب المقصودة، "فلا شيء في البيت يمكنه أن يكون ذا دلالة من دون ربطه بالإنسان الذي يعيش فيه"^(٣٢).

"الرسام: اسمع لم تقل لي من أنت.. هل تحرس المكان.. أقصد لم ألاحظك وأنت تدخل / فرج.. كان الباب مفتوحا"^(٣٣)، هذا التوظيف شكل مرتكزا تكتيكيا "فنيا" على المستوى الدرامي بفعل تلك الملامح، ليجد بطل النص ذاته خارج الإطار المألوف للمكان، فدوره يكاد يوازي دور الشخوص الأخرى داخل النص، مما يتيح له قراءة ذاته في حوارات الآخرين، كما تجسده فقرات الحوار الواردة على لسان (الرسام)،

(٢٧) السماعيل، ص ١٨.

(٢٨) القاضي، محمد وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط١، ٢٠١٠م، ص ٧٧ (نسخة إلكترونية).

(٢٩) السماعيل، ص ٣٣، ٣٤.

(٣٠) السماعيل، ص ١١.

(٣١) السماعيل، ص ٢٠.

(*) برزت من المنازل والقباب فلم يعسر على أحد حجابي

(٣٢) بحراري، حسن، بنية الشكل الروائي الفضاء - الزمن - الشخصية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط٢،

٢٠٠٩م، ص ٤٤.

(٣٣) السماعيل، ص ٢٥.

ومنها:

"قالوا: إنه تبرع بثروته كلها للفقراء والمساكين...، يقولون: بأنه كتب في وصيته طلبا واحدا فقط.. عند غروب قرص الشمس الدامي اذكروني"^(٣٤)، إذ تشف العبارات المروية المتناقلة (قالوا.. / يقولون..) عن الطبيعة المفتوحة لصراع بطل النص، فتتعدد خيوطه بتعدد الروايات المتناقلة مما يمنح (الصراع) مناخا يتفق وسياقه الدرامي، على الرغم من أن صراع البطل تعود جذوره إلى الطفرة الحديثة التي شهدتها مجتمعه والتي تتضاد مع مهنته ولوازم فنه، (أي: الصراع بين القديم والحديث)، كما أفصح عنه المدخل الذي تصدر النص^(٣٥)، إلا أنه في هذا السياق يضع المتلقي أمام صراع متناقل يدخل في سياق المنقول الذي يعتره التحريف ليصل إلى مستوى الشائعات المتناقلة بما في ذلك الصراع العاطفي كما دلت عليه بعض فقرات الإجابة المستلة من أسئلة الصحفي ومنها "الصحفي: لماذا لم يتزوجها؟/ فرج: يقال: إنه مات حزنا عليها فيما بعد"^(٣٦).

فصراع البطل في هذا الموضوع ليس صراعا ضديا كأن يقدم رؤى لتصحيح ما قيل عنه، بل إنه يخوض صراعا عكسيا فرضته حالته السيكلوجية، فحواره مع الشخصيات الأخرى ما يزال خاضعا لمؤثرات العزلة والانطواء، كما إن إفصاحه عن حياة البطل جاء عن طريق التعليقات التي تسوقها الشخصيات الأخرى، وليس عن حقيقة واقعية، مما يوحي بتوق بطل النص لحالة العزلة التي طالعنا بها في البدء.

وإذا نظرنا إلى خط الصراع نجد أنه لم يتجه نحو الاتجاه الذي كان يتوقعه المتلقي، كأن تظهر حقيقة الصراع بصورة أكثر جلاء مما يسهم بتغيير مسار الحوار دراميا، بل توقف خطه عبر حلقة صراع المصالح، إذ تتحول شخصية البطل بفعل الحدث الافتراضي (الموت) إلى سلعة للمزايدة، مما زاد من أنين بطل النص، لنقرأ هذا المشهد:

"فرج (يشعر بالألم في صدره ويسقط على الأرض ينتبه الجميع فيحملونه إلى الكرسي الهزاز.. / السمسار: ما الذي حدث؟/ الرسام: (مبتسما) بسيط يبدو أنه تعب بسيط.. / التاجر: عفوا.. عمك يستحق أكثر.. / الرسام يضع الشيك في جيبه فرحا به.. / السمسار: هل نحضر لصاحبك الطبيب؟/ الرسام: ولماذا الطبيب..؟ انتهت الصفقة وسوف نذهب من هنا..، في الحقيقة أنا لا أعرفه."^(٣٧).

بهذه الفقرة الحوارية نلاحظ أن هناك صورة مكررة للصراع الذي يخوضه بطل النص من حيث مظهره الخارجي وانعكاساته الداخلية حيث تجلت إحدى علاماته المتمثلة بحالة الإعياء التي تعاوده

(٣٤) السماعيل، ص ٢٥.

(٣٥) السماعيل، ص ٧.

(٣٦) السماعيل، ص ٣٤.

(٣٧) السماعيل، ص ٢٩.

(السقوط على الأرض) تلك الحالة (الإعياء)، وإن كانت تمثل انكساراً وتصعداً للإرادة، فإنها تمثل علامة وظيفية في بنية الصراع منها، أنها تعيد لشخصية النص (فرج) حضورها درامياً داخل النص الذي كاد أن يتلاشى بفعل صراع المصالح خصوصاً في المشاهد التي أحالته إلى شخصية مجهولة، كما إنها تأتي في لحظة تأزم بطل النص كثيمة دالة على درجة الصراع المتأجج في أعماقه، وتعبيراً واضحاً عن صراعات متعددة طافحة باهتزاز القيم، وهو ما تجسده الحالة المتبدلة لشخصية الرسام (لماذا الطيب.. في الحقيقة أنا لا أعرفه..). فهذا التعبير القائم على الإنكار، أفسح المجال لبطل النص (فرج) ليأخذ مكانه في سير الأحداث، فالحقيقة المخفية التي كاد أن يفصح عنها عبر تقديم نفسه بضمير المتكلم " فرج: غاضباً من نفسه.. لن أتكلم في شيء ولن أقول بأني فرج.. لن أتكلم"^(٣٨)، بدت تظهر على السطح، فحالة الصمت تحولت إلى علامة تزيد من إنتاج معانٍ متعددة للصراع"^(٣٩)؛ إذ يحيلنا تحول حوار التاجر من حالة الإعجاب " سأضع هذه اللوحة في الوسط.. سأدفع لك مائتي ألف ريال.."^(٤٠)، إلى حالة مضادة"، التاجر: المبلغ الذي دفعته كبير جداً في هذه الرسمة القبيحة"^(٤١)، إلى قضية الصراع الرئيسية المتمثلة بزيغ الأفعال، كون الصفقة مرهونة بتحقيق الحدث (موت المغني فرج)، وهو ما أسهم بخلق تقنية فنية تتجلى من خلالها أبعاد القضية المتناولة وتفاصيلها عبر ثنائية (الحياة والموت).

وتضيء مسرحية (طرفة على الجسر) صراعاً خارجياً متعدد الأبعاد، إذ يمزج بين التاريخ والواقع وفق رؤية درامية تنسق واشتغالات المؤرخ، لنقرأ هذا المشهد:

"العراف: أنا العراف.. أقرأ الكف وأعلم الحرف وأكشف المجهول.. ميم نون/ المتلمس: (يقترّب من طرفة يحاول إقناعه): إن عمر بن هند لا ذمة له ولا أمان.. قد قتل قبلنا من خيرة الرجال والشعراء الكثير.. وها أنت سمعت ما أمر به المكعبر.. عامله في هجر لقتلي.. فلا تأمنه/ طرفة: لن أفتح الرسالة ولن أحمّد عن موقفي/ المتلمس: لقد تغزلت في أخته وهجوت زوجها وسخرت منه.. ألم تر كيف نظر إليك في مجلسه..9/ طرفة: بل سأستمر في طريقي"^(٤٢).

الملاحظ في فقرة الحوار السابقة، أنها توحى بأن الصراع في هذا النص لا يختلف عن الصراع في مسرحية (موت المغني فرج) إذ يمثل امتداداً له وإن كان يقوم على فكرة الإسقاط التاريخي وفق ما

(٣٨) السماعيل، ص ٣٧.

(٣٩) الحصناوي، سامي، الصمت في المسرح - فعل التأويل والإزاحة، مجلة النور، مؤسسة النور للثقافة والإعلام، العراق، ٢٠١٠م، ٦٣.

(٤٠) السماعيل، ص ٣٢.

(٤١) السماعيل، ص ٤٣.

(٤٢) السماعيل، ص ٥٦.

جاءت به كتب التراث من حكايات مروية عن قصص الشعراء، فالرابط الذي يجمعهما هو المشهد الثقافي الذي يعد الفنان والشاعر جزءاً منه.

إن إحياءات الصراع في مسرحية (طرفة على الجسر) لا تعني أن هدف النص هو التعريف بقصة موت (طرفة) كمعلومة تاريخية، بل نجد توظيفاً درامياً يجسد ديمومة معاناة تعود جذورها إلى عصر بطل النص (طرفة) إذ تتكشف جذور الصراع الذي يخوضه المثقف بما فيه الشاعر، عبر إسقاطات تجلت أبعادها في الفصل الأول (الصحيفة الأولى) من النص.

فتباين الإرادات بين شخصيتي النص (المتملس/ طرفة) تحمل في طياتها إحياءات دالة على الصراع، فثمة ملامح متضادة بين إدراك الخطر والجهل به، وإصرار شخصية (طرفة) على إيصال الرسالة رغم الأسرار المكشوفة المستوحاة من مضامين الرسالة المقروءة أسهم بحالة من الترقب لتتبع حالة الصراع في المشاهد اللاحقة.

إذ يأتي المشهد الثاني (الصحيفة الثانية) محملاً بنتائج فاجعة " الأمير: (إلى طرفة) هل تعرف ما تنطوي عليه رسالتك؟/ طرفة: خيراً من الملك فيك لنا.. / طرفة وقد تفاجأ وتغير لون وجهه بالخبر يمشي متثاقلاً عدة خطوات ثم ينشد شعراً.."(٤٣).

إن تلك الملامح الخارجية المكشوفة التي دل عليها تغير لون الوجه والحركة المتثاقلة، تبوح بصدمة غير متوقعة على المستوى النفسي لبطل النص (طرفة) وهو يرقب ذاته تحت سلطة الغدر، كما إنها تضع المتلقي أمام قيم متضادة منها: (الوفاء مقابل المكر، الأمانة مقابل الخديعة والفجور) فشخصية النص (طرفة)، وإن تجلت بملامح السذاجة في المواجهة - كما في ظاهر النص - فإنها في العمق تمثل ثيمة فنية تفضح قبح الطرق الملتوية في خوض الصراع.

اللافت أن مشهد الحوار لم يتضمن عبارات دالة على التوسل والمراجعة وفق توقعات المتلقي، بل جاءت تضمينات شعرية"(٤٤) محملة بمعان دالة على الوعي بالحنة والإصرار على المواجهة، وهو ما أفصحت عنه سياقات الأحداث التي جاء بها النص.

٢- الصراع الداخلي:

عرّف الصراع الداخلي بأنه "توتر انفعالي"(٤٥)، يحدث داخل الفرد نتيجة تناقض بين المشاعر والإرادات الداخلية، فتتجلى الذات متوترة قلقة"(٤٦)، هذا النوع من الصراع يظل ضرورياً في العمل

(٤٣) السماعيل، ص ٥٩، ٦٠.

(٤٤) السماعيل، ص ٦٠.

(٤٥) أسعد، يوسف ميخائيل، قاموس علم النفس، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة (د، ط، ت) ص ٧٥.

(٤٦) الحميري، الذات الشاعرة في شعر الحداثة، ص ١٣.

المسرحي، ليس لأنه يكشف عن التدايعات الذهنية التي تصطرع داخل الفرد^(٤٧)، أو التصادم بين رغبات الفرد ودوافعه الأساسية وبين مقاييسه الاجتماعية والخلقية فحسب^(٤٨)، بل كونه يكسب المسرحية الجلالة والرفعة^(٤٩).

إن المتأمل لمسرحية (موت المغني فرج) يلحظ أن هناك صراعا داخليا طاغيا، دلت عليه السياقات الحركية لبطل النص، لتكون علامات إيمائية تقوم بوظيفة دلالية تكميلية^(٥٠)، تفصح عن الصراع، كما يتمثل في المشهد الآتي:

"فرج: ينهض من نومه مذعورا... ينظر إلى لا شيء ثم يعود مرة أخرى للنوم في نفس المكان/ تسقط إحدى الطارات المعلقة من مكانه محدثا صوتا قويا يتدحرج حتى يصل حضن فرج/ فرج يحضنه بحنان ويبدأ بضرب إيقاع خفيف../ فرج:... فجأة ترتفع يد فرج ممسكة بالطار ويقذفه بعيدا في الهواء غاضبا ثم ينهض متوترا.. يلتقط بهدوء نفس الطار الذي رماه للتو ويحاوره بحزن وأسى/ فرج: هل أغضبتك؟ سامحني.. لم يعد صوتك يخفق في فؤادي كما كان.. بيني وبينك ألف آه وحسرة... الخ"^(٥١).

يُلاحظ في هذا المشهد الوصفي أن إحياءاته الحركية المتسربة من دلالة الفعل المضارع (ينهض، يعود، يتدحرج، يحضنه، يقذفه... الخ) تحيل إلى إفرازات الصراع الداخلي وتحدد طبيعته، فالتصورات الأساسية لطبيعة الصراع يمكن إدراكها من خلال حالة الذعر التي يتقلب بطل النص على جمرها، إذ تثير تلك الجمل الحركية فضول المتلقي للبحث عما تضمه تلك الحركات، فلم يعد لحالة الألفة بين البطل كفنان ولوازم فنه (الطار) حضوركما أفصحت عنه فقرة (يمسك بالطار يتحسس أطرافه ثم يحضنه بحنان) فقد تحولت تلك الأداة بدون مقدمات إلى طرف في الصراع، وهو ما أفصح عنه الفعل المضارع (يقذفه بعيدا..).

الملاحظ أن ملامح الصراع بدت مضطربة، فلم يسر بوتيرة ما يعرف بالصراع الصاعد، بل نجده صراعا تتنازعه ثنائية (الهدوء والانفعال) فما أن يصل إلى نقطة معينة إلا ويعود إلى النقطة التي بدأ بها بصورة تكاد توازي حالة الصحو والنوم التي ظهر بها (بطل النص) في مشهد الاستهلال. وعلى الرغم أن المشهد الحركي للصراع الداخلي قد تجلت معالمه من خلال اتساع رقعة الانفعال وتقلباته، نجد مشهد الحوار المنطوق لا يختلف عن الصورة التي طالعنا بها في السابق، كحواره مع

(٤٧) معجم مصطلحات التحليل النفسي، ص ٧٨.

(٤٨) ص الح، الإبداع في الفن، ٢٨٤.

(٤٩) نيكول، علم المسرحية، ١٨٤.

(٥٠) العبد، محمد، العبارة والإشارة - دراسة في نظرية الاتصال، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧، ص ١١٠.

(٥١) السماعيل، ص ٩، ١٠.

آلات فنه " فرج: هل أغضبتك؟ سامحني.. لم يعد صوتك يخفق في فؤادي كما كان.. لم نعد خلين كما كنا.. بيني وبينك ألف آه وحسرة.. وأنت (يلتقط آلة العود)أعرف أنك حزين وتشعر بالغبرة مثلي.. هكذا تكون النهايات يا ساحر الليل.. حين تفقد إحساسك بالمكان والأشياء.. تبدأ غربة الموت" (٥٢).

فحالة التصالح التي أفصحت عنها فقرات الحوار مثل: (هل أغضبتك، سامحني، أعرف أنك حزين وتشعر بالغبرة) قد تأخذ المتلقي لتوقع حالة انفراج مرتقبة تسربت من إichاءات الدال والمدلول، إلا أن خط الصراع، يعود إلى نقطة البدء مرة أخرى، بدلالة الجمل المضممة بأين الفرقة (هكذا تكون النهايات، لم يعد صوتك يخفق في فؤادي، لم نعد خلين كما كنا، لم تعد نعماتك تشعل في صدري سهيل الحب).

فتلك الجمل المنفية المتكررة في خطابه لآلات فنه ما هي إلا مرآة تعكس حزنا طاغيا ورغبة جامعة في مصادرتها كونها أضحت علامات تشعل فتيل الألم، وهو ما أفصحت عنه حالة الاشتجار مع آلات فنه " فرج: (غاضبا يشير إلى الطبول والطارات) ماذا تريدون مني.. ابتعدوا عني، اخرجوا من حياتي.. (٥٣).

وهي إشارة إلى التحول الحاد الذي جاء بمؤثرات الصراع الرئيسي، بما يتفق وحالة النفس المتشظية، لأن النفس الكئيبة تضي بشكل ما "الحزن على الأشياء الأكثر إثارة للغبطة" (٥٤) وتتصاعد حالة الأين والقلق ليصل إلى مستوى الخراب النفسي الذي يزداد توترا كلما اقتربنا من خاتمة المشهد، وهو ما تجسده حالة السقوط على الأرض "في حالة هستيرية يلتقط فرج الطبل ويضرب عليه بشكل عشوائي حتى يسقط منهكا على الأرض.. (٥٥)، وهي الحالة ذاتها التي تكررت في أكثر من موضع في خارطة النص" (٥٦).

إن حالة السقوط المتكررة التي تحمل في ظاهرها حالة إعياء ملازمة شبيهة بحالة (الصرع المرضي) تمثل إichاء عميقا لموضوع الصراع ودوافعه، إذ يمكن أن تفسر بأنها نتيجة طبيعية لضغوطات نفسية، أي أنها نتاج من التأملات المرصودة التي يمكن تمثلها عبر الحوار الداخلي الآتي:

"فرج: (ساخرا من صورته على اللوحة التي تكاد تكتمل): صدقني لست الآن سوى بضاعة للتجارة وأصحاب المهن.. مهما غلا ثمنك لست إلا فكرة مضى عليها الزمن وانتهى.. صورة مقلوبة

٥٢) السماعيل، ص ١٠.

٥٣) السماعيل، ص ١٠.

٥٤) كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية تر، محمد الولي ومحمد العمري، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء بالمغرب، (د، ط، ت (ص ١٣٣.

٥٥) السماعيل، ص ١٠.

٥٦) السماعيل، ص ١٩، ٣٩.

تخرج فجأة من رمادها بألف لون للدعاية والسوق.. للاستهلاك يا صاحبي.. لن أحسدك على مجدك المقلوب يا فرج. ولن أبكي عليك في الموت ولا في الحياة.. ولكني سأغني عليك كما تغني الطيور البعيدة عن أوطانها"^(٥٧).

تتسرب من فقرات الحوار السابق (المنولوج) جملة من دلالات الصراع منها:

إدراك بطل النص لواقعه المتبدل، فضورته المرئية الدالة على الشرف والرفعة كما طالعتنا في دراما العرض التشكيلي، ما هي في الواقع النفسي إلا أداة تكشف زيف الواقع وخداعه، فحوار بطل النص مع ذاته في هذا السياق، لم يعد كما كان في المشاهد السابقة كتأوهات غير مفهومة، بل تحول إلى بوح صريح بقضية الصراع دلت عليه تشوهات الواقع، وهو ما أفصحت عنه العلامة المرئية (الصورة المقلوبة): لأن الإشارات المرئية تحمل رسالة من خلال استعمال شفرات نوعية دون أن تخضع لقواعد بناء اللغة الكلامية، كما يقننها النحو"^(٥٨)، فصراع بطل النص كان في الغالب يخرج عن النظام اللغوي، لتأتي التأوهات والأنين بما في ذلك الحركات الرتيبة للدلالة عليه.

وفي مسرحية (طرفة على الجسر) نلاحظ صراعا داخليا تتنازع ثأئية (التنفيذ، والتراجع) وهو ما تجسده شخصية الأمير (المكعب) كما يتمثل في هذا المشهد: " الأمير: (يقترّب من طرفة بهدوء) بيني وبينك حؤولة تمنعني يا طرفة.. / طرفة: ما ظننت فيك إلا خيرا يا أمير/ الوزير: الرسالة صريحة يا مولاي وعلينا تنفيذ الأوامر/ الأمير: هو قريب النسب إلي.. ولهذا أنا راع/ الوزير: ولكن سيغضب الملك.../ الوزير: (الأمير حائرا بينما يتبعه الوزير): أنصحك بعدم إغضاب الملك يا مولاي"^(٥٩).

من تأمل المشهد السابق، نجد شخصية النص (المكعب) تخوض صراعا داخليا بين ما تمليه عليه رسالة الملك (قتل طرفة) وبين التراجع المستوحى من علاقة النسب، مما جعل الصراع يسير في أكثر من اتجاه، فلم يتوقف الصراع عند حدوده الداخلية، بل وصلت إفرازاته إلى حيز المواجهة، وهو ما أفصحت عنه الرسالة الموازية التي تعد أحد وسائل الصراع " الأمير: يملئ الرسالة بينما الوزير يكتب): "من المكعب إلى ملك الملوك عمرو بن هند.. لست في طاعتك مخالف ولا في أمرك معارض.. ولكني أحسب للقربة في ولايتي نخوة تقض مضجعي.. فابعث إلى عمك من تريد.. فأني غير قاتل الرجل.. والسلام ختام"^(٦٠).

(٥٧) السماعيل، ٢٨.

(٥٨) رشيد، أمينة، السيميوطيقا في الوعي المعرفي المعاصر، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والثقافة والأدب، ٥٦.

(٥٩) السماعيل، ص ٦٠، ٦١.

(٦٠) السماعيل، ص ٦١.

اللافت أن ثيمة الرسالة جاءت في سياق النص في موضع مقاومة الشر، وإن كانت تقترب في معانيها مما يمكن تسميته بحسن التخلص بدلالة العبارات المنفية المفعمة بإيحاءات الولاء والطاعة (لست في طاعتك مخالف ولا في أمرك معارض)، وهي إشارة مبطنة تحمل الكثير من المعاني، منها: إنها جاءت في سياقها الدرامي كإيحاء دال على الرفض (كردة فعل) موازية لرسالة عمرو بن هند "من عمرو بن هند إلى المكعب.. إذا أتاك كتابي هذا من طرفة بن العبد فاقطع يديه ورجليه وادفنه حياً"^(٦١)، كما إنها تمثل إشارة فاضحة للشخصية النمطية الحاكمة التي توغل في القتل والتكيل، مما يجسد وظيفة الشعر الافتراضية التي يتغيهاها الحاكم المتسلط بدلالة العبارة الواردة على لسان المثلث "إن عمرو بن هند لا ذمة له ولا أمان.. قد قتل قبلنا من خيرة الرجال والشعراء الكثير"^(٦٢).

وثمة تطور متمم في الصراع الداخلي تجلى عبر السياقات الشعرية التي أخذت حيزاً درامياً أسهمت بالكشف عن درجة الصراع والنقطة التي وصل إليها فالشواهد المقتبسة الماثلة في قول بطل النص (طرفة):

أرى الموت لا يرعى على ذي قرابة وإن كان في الدنيا عزيزاً بمقعد
ولا خير في خير ترى الشر دونه ولا قائل يأتيك بعد التلدد^(٦٣)

جاءت في موضع درامي دال على لحظة تأزم مستوحاة من ملامح بطل النص "طرفة وقد تفاجأ وتغير لون وجهه بالخبر يمشي متاقلاً ثم ينشد شعراً"^(٦٤)، فيما جاءت السياقات الشعرية في الصحيفة الثالثة لتمثل بوحاً صريحاً بحالة تمرد مرتقبة، وهو ما يمكن أن يطلق عليه بلحظة (إدراك الخطر) لنقرأ الآتي: "أتوهج في السجن رهيفاً كالسيف / أحاور حزن الصحراء... / لغم أنا / فمن ذا سيثعل رأس الفتيل.. / سوف يقال بأني الغلام القليل / لأنني رفضت القبول / ارفضوا / وانهضوا / إن موتا كموتي / جميل جميل جميل"^(٦٥) هذه المقاطع الشعرية جاءت لتمثل حالة متحولة في بنية الصراع، فلم يعد (الصراع) يسير وفق ما حُطط له، كما كان في الصحيفتين السابقتين، اللتين طبعتا الصراع بطابع يكاد يتطابق مع الواقع التاريخي وما عرف بقصة موت (طرفة) كون النص ترك البطل ليساق بعفوية ليلاقى حتفه وفق عبارة (القضاء على الخصم)، وهو استنتاج مستوحى من

(٦١) السماعيل، ص ٥٩.

(٦٢) السماعيل، ص ٥٦.

(٦٣) السماعيل، ص ٦٠.

(٦٤) ينظر: السماعيل، ص ٥٩.

(٦٥) السماعيل، ص ٦٢.

الشبكة الدلالية المرتكزة على طبيعة الألفاظ (أتوهج/ لغم أنا) التي وردت في سياق الحوار الداخلي، إذ يشع منها معاني التمرد والمواجهة، وهو ما يجلي حالة التحوير الدرامي لواقع القصة.

المبحث الثاني: الصراع غير الملحوظ (غير المباشر)

الصراع غير الملحوظ هو: ذلك الصراع الذي يمكن رصدته من خلال ألفاظ أو رموز تحيل إليه دون أن تكون هناك مواجهة أو ردود أفعال انفعالية بين شخص النص.

فئة صراع غير مباشر يمكن إدراكه من خلال بعض الشيمات المنتشرة في فضاء النص ومنها: (العنوان، فاتحة النص، اسم الشخصية، الإرشادات المسرحية، خاتمة النص).

١- العنوان كعلامة دالة على الصراع:

حين نقف على العنوان كعلامة دالة على الصراع، لا بد من الإشارة إلى رؤية "جيرار جينيت" خلاصتها: أن عتبات النص بما فيها العنوان، تقود القارئ إلى جغرافية النص وتمنحه مفاتيح الاستكشاف لاستعوار مجاهيله وإضاءة مناطق المعتمة عبر مجرة من الأسئلة الحرجة التي تفجرها عناصر النص الموازي أثناء فعل القراءة^(٦٦)، والتأمل القرائي مدعو في سياق اشتغاله إلى مساءلة الطبيعة السيموطيقية للعنوان من حيث صلته بالصراع داخل النص فهو كما يرى "رولان بارت" نظام سيميولوجي يحمل في طياته قيما أخلاقية واجتماعية وأيديولوجية^(٦٧).

وفي تأملنا لعنوان النص (موت المغني فرج) نلاحظ إحياءات الصراع تشع من بنيته العميقة فهو وإن لم تكتمل علاماته نحويا (تركيبيا) حسب ما تلميه القراءة الافتراضية لبنية الألفاظ الغائبة.

فعلامه الصراع التي يمكن رصدها من البنية اللغوية للعنوان، تكمن في الحدث المائل في المفردة الأولى للعنوان (موت..): لأن مفردة (الموت) تستثير المتلقي للبحث عن مفردات افتراضية غائبة وكأنها جاءت في موقع الإضافة التي تضع المتلقي قبالة تفاصيل مرتقبة لحكاية الصراع، مما يوحى إلى أن شيئاً قد حدث لبطل النص (فرج)، أي: أن العنوان قد وضعنا أمام النقطة التي انتهى إليها الصراع (الموت). وهو ما فتح بدوره كما من التساؤلات التي تشد المتلقي للبحث عن إجابات لها في فضاء النص لأنه (العنوان) يمثل تصورا أوليا من خلال وظائفه المتمثلة في التعيين والإشارة إلى محتوى النص^(٦٨).

(٦٦) حسين، خالد، شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل، دار التكوين، دمشق، ط١، ٢٠٠٨، ص ٤٦.

(٦٧) قطوس، بسام موسى، سيميائية العنوان، وزارة الثقافة الأردنية، ط١، ٢٠٠١م، ص ٣٧.

(٦٨) خليفي، شعيب، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، دار الثقافة، دار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٥م، ص ٣٦.

فمن تأمل مقدمة النص^(٦٩)، نلاحظ أن ثمة موتا معنويا دلت عليه حالة الصمت التي طُغت على المشهد الثالث (فرج: لا يرد - يعود إلى نومه - ينهض قليلا دون أن يتحدث - تنتابه نوبة سعال حادة.. الخ) فتلك الصيغ تمثل ركيزة العنوان في واقع الصراع، وكأن اللفظ الذي جاء بموقع المضاف إليه (المغني) كما هو مائل في العنوان قد حدد ماهية الموت، فحركة البطل (فرج) في فضاء النص وحواره مع الشخصيات الأخرى لا تعني أن النص يسرد حكاية العنوان وتفاصيل الصراع التي أفضت إلى حدث الموت، بل أنه يجسد نمطين من الصراع، الأول واقعي تجلت معالمه في المشاهد الثلاثة الأولى من النص^(٧٠)، حين ظهر بطل النص ممزقا من الداخل محاصرا بالغربة والوحشة، فقد وجد ذاته معزولا بدون مقدمات، مما أغلق منافذ الأمل للتصالح مع المجتمع.

والثاني يمكن تصنيفه بأنه صراع متخيل، يمثل رسدا ممسرحا يعكس تراجيديا الفنان العربي، فحالة الأنين والتمزق التي طالعنا بها تبرهن عن واقع المجتمع بأدواته العاجزة عن انتشال بطل النص من الواقع المكتظ بالألام، زد على ذلك أنه يمثل إشارة لإدانة للمجتمع تجلت عبر أحاسيس عارمة بانسلاخ بطل النص عن مجتمعه.

وفي مسرحية "طرفه على الجسر" يطالعنا العنوان ببنية لغوية قابلة للتعدد القرائي منها ما يكاد يطبع الصراع بطابع فكاهي يمكن استنتاجه إذا أخذنا بإيحاءات التصحيف الشكلي لاسم بطل النص (طرفه - بضم الطاء)، وكأن الدلالة المكانية التي لحقتها (على الجسر) ما هي إلا علامة تؤرخ لمضامين سردية تأخذ شكل الطرافة.

فيما المعنى في واقع النص - إذا أخذنا بمدلوله المباشر- يحيل إلى أن النص اشتغل على أبعاد رمزية تسربت من شبه الجملة الدالة على المكان (على الجسر) مما أكسب الصراع طاقة دينامية، فالجسر إذا كان يمثل نقطة عبور لبطل النص مما يجعله بمنأى عن المؤامرات التي كان طرفاها (عمرو بن هند وواليه المكعبر)، فإنه يمثل نقطة ربط بين زمن الصراع كما في واقع الحدث والزمن الحاضر، فزمن الشاعر (طرفه بن العبد) بصراعاته ما هو إلا مرآة للمثقف المعاصر وأحد شواهد الناطقة.

وفي مسرحية (سهرة مع الشيخ أحمد) يتبدى العنوان من خلال مكوناته اللفظية خاليا من الإيحاءات الدالة على الصراع، وكأن محتوى النص سيكون رسدا لمحطات حياتية لا تختلف عما تقدمه برامج اللقاءات وفق خارطتها الزمنية المستوحاة من المفردة الأولى (سهرة) وأن الطابع العام المستوحى من اللقب المقرون بالشخصية (الشيخ) لا يكاد يخرج عن منحاه الديني أو الاجتماعي وفق الدلالة المتسربة من اللقب (الشيخ).

(٦٩) السماعيل، ص ١١ - ١٩.

(٧٠) السماعيل، ص ٨ - ١٨.

بيد أن العبارة الملحقة بالعنوان (مقاطع من سيرة الحلم والوهم) تزيح الضبابية والتوقعات السطحية التي لحقت بالعنوان في ظاهر بنيته النصية، لأن العبارة الملحقة مليئة بتوقعات دالة على الصراع فما هي إلا سفر من المعاناة والأنين التي يتقاسمها الكاتب وبطل نصه.

فلو تأملنا الإهداء الذي اقترن بالعنوان (.. إلى روح الرائد الراحل الشيخ: أحمد السباعي..^(٧١))، نجد أنها تمثل امتدادا لسلسلة من الصراعات التي يتجرعها المثقف، فبطل النص في المسرحية تلك لا يختلف عن البطل في النصين السابقين (موت المغني فرج، طرفة على الجسر) وهو ما جسدهت مقاطع النص ولوحاته.

٢- اسم الشخصية كعلامة دالة على الصراع:

تتخذ أسماء الشخصيات في بعض الأعمال المسرحية أهمية دلالية، كونها توحى بطبيعة الشخصية وصراعها، فاختيار اسم الشخصية - كما يرى البعض - فن في حد ذاته^(٧٢)، فهي تعين المسمى وتشخصه^(٧٣)؛ لأنه ينعكس على طبيعة الدور الذي تنهض به في سياق الصراع^(٧٤)، والاسم لا يأتي اعتباطا، بل قد يكون بينه ومسماه من حيث الصراع علاقة تطابق أو تنافر، ويتضح ذلك من خلال الوقوف على أسماء شخوص النص في مسرحية (موت المغني فرج).

فمن مطالعة أسماء الشخوص في تلك المسرحية، نلاحظ أنها لم تكن بريئة من الإيحاءات الدالة على الصراع، بل لامست موضوع الصراع وأسهمت في تفعيل أبعاده، فقد تجلت تسميات مقرونة بأوصاف مهنية مثل (المغني، الرسام..، التاجر..، الطبيب..، الصحفي.. الخ) لبلورة الأبعاد الرمزية للصراع.

نسوق في هذا الصدد اسم شخصية بطل النص (فرج) فالاسم هنا له دلالتان: الأولى تكاد تتطابق مع أحداث الصراع، وهو ما يمكن مقاربتها بالنهاية أو الخاتمة التي تتلخص بما آلت إليه أحداث الصراع القائمة على المفارقة كما يتمثل في المشهد الرابع والمشاهد الأخرى التي لحقته عبر ملامح يمكن تصنيفها بعبارة (الميت الحي)، فمشاهد الاحتفاء في ظاهر النص قد تمثل انفراجا لتعقيدات الحدث بصراعاته، وهو ما يكاد يقرب إيحاءاته الدلالية (فرج) من المعنى المعجمي حين تحمل معنى

(٧١) السماعيل، ص ٩١.

(٧٢) أصلان، موسوعة فن المسرح، ١: ٤٣١.

(٧٣) العجمي، محمد اناصر، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، دار محمد علي الحامي للنشر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سوسة، ط١، ١٩٨٨، ص ٣٠.

(٧٤) عبيد، محمد ص ابر، والبياتي، سوسن، جماليات التشكيل الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط١، سوريا، ٢٠٠٨م، ص ١٧٢.

الخلاص من الهم"^(٧٥) الجاثم على بطل النص، فيما الدلالة الثانية تكاد تتضاد دلالياً مع الاسم من حيث المعنى، كون واقع الأحداث في بنيتها العميقة تترجم تعقيدات متتابعة طالت بطل النص وهي ممتدة منذ البدء إلى آخر جملة في النص، وهو ما أفصحت عنه الفقرة "فرج: خذ مثلاً فرج.. هذا الاسم لا أشعر أنه يدلني على شيء.. ولا حتى على نفسي.. ولا يقود أحد إلي.. وأنت تقول بأن اسمك سعيد.. رغم أن ملامحك لا تبدو كذلك.. يا..."^(٧٦)

فما يمكن رصد في هذا الموضوع، أن ظاهر النص لم يترك للمتلقي ساحة استبطان دلالة الاسم ومقاربتة بالصراع كونها - حسب طروحات بطل النص - غير محررة من قانون المصادفة، ويعزز هذه القراءة إichاءات المحذوف حين عطل وظيفة الاسم دلالياً، بيد أن ذلك يمكن تفسيره بالحيل الفنية التي يلجأ إليها بعض الكتاب، أو ما يعرف بالمرادفة في الكتابة، فاسم (فرج) و (سعيد)، وإن كانا يتضادان - حسب طروحات النص - مع دلالتهم المعجمية، فإنهما مثلاً علامة واشجت بين الدلالة البانية للاسم مع الممارسة الدرامية للصراع، فاسم (فرج) كعلامة سيميائية، مثل على مستوى البناء الدرامي (الحبكة) لحظة انفراج للصراع وهو ما دل عليه وعي النص الحاد بمحنة البطل فكانت الخاتمة التي انتهت (بموته) تمثل استجابة لتوقه إلى اجتياز عتبة الألم، فضلاً عن تحقيق الغاية التي لازمت الصراع القائم على المصالح.

وفي اسم (سعيد) - وإن كان ظاهر النص قد أسقط عليه إichاءات تتضاد مع المعنى المؤلف - فإن قراءة الصراع الذي خاضته تلك الشخصية كان بهدف صناعة السعادة تجاه الآخر، وهو ما أفضى إليه الدور الذي أسند لتلك الشخصية بدءاً بلحظة التعارف التي جمعته بفرج، مروراً بموقف إحضار الطبيب وانتهاء بلحظة موته (بطل النص).

وفي تأملنا لأسماء الشخصيات الأخرى (نسيم، سليم، فهيم، وسيم) فضلاً عن وسمها بطابع مهني (الطبيب، الرسام، التاجر، السمسار..) نلاحظ أنها جاءت في بنيتها العَلَمِيَّة على صيغة موحدة (فعل) كما إن إichاءات الجمال المتنوعة التي تشع من دلالتها اللفظية (كمعان معجمية) قد انعكست دلالياً من خلال الأدوار التي أسندت إليها، إذ نحسب أن دورها في بادئ الأمر كان مواساة لبطل النص والتخفيف من وطأة الأنين الذي يتجرعه وكأن الأسماء لم تخرج من معانيها الدلالية، إلا أنها أخذت في سياق الصراع منحى آخر، فقد أهلتها أوصافها المهنية لأن تصبح بؤرة مركزية للصراع وأضحت علامة بارزة تجيب عن الكثير من التساؤلات التي التبتت إجاباتها على المتلقي في البدء، فقد قدمت من خلال صراعها مع بعضها قراءة دقيقة لتشوهات الواقع الذي اكتوى بناه بطل النص (فرج) ونستند في هذا التأويل على رحلة العبور الافتراضية (الموت) إذ تَحَلَّق منها صراع أفصح عن المسكوت

(٧٥) معجم المعاني الجامع، مادة (فرجة) نسخة على الانترنت.

(٧٦) السماعيل، ص ١٤.

عنه تجاه الصراع ودوافعه، فهي وإن تبدت للمتلقي بأنها مجرد أسماء عابرة ليس لها إichاءات دالة على الصراع بأحداثه، فإن الأمر قد تُرك للقارئ للتعليق على النتائج المستخلصة من الأحداث" (٧٧)

وفي مسرحية (طرفة على الجسر) نلاحظ أن دلالة الاسم المتجلى في العنوان (طرفة) أُلقت بظلالها على تسميات الشخصيات الأخرى، فقد جاءت وفق إملاءاته بما ينسجم وواقع القصة، فتتوعد تسمية الشخصيات من الاسم المعلوم بدلالة (التملمس، عمرو بن هند، المكعبير.. الخ) إلى الاسم التابع (وزير المكعبير، الجندي عبد هند) إلى الاسم المبهم الدال على دوافع حضور الشخصية (الراكب، العراف، الأطفال، الجنود) هذا التنوع شكل إichاءات لسلسلة من الصراعات الواردة في سياق النص، فالأسماء المألوفة المستلثة من التاريخ الأدبي (طرفة، التلمس..) شبيهة بعنوانات القصص الأسطورية الحافلة بالمغامرة في حوض الصراع، خصوصا حين يسوق البطل (طرفة) نفسه إلى حتفه بأنفه وكبرياء، ففي مستوى التأويل نرى أن حضور هذه الأسماء وإن كان يصعب الربط بينها والصراع دلاليا، لا يعني أنها تمثل تصويرا حرفيا للصراع كما كان في واقع القصة المروية، فالأسماء وإن تكررت جاءت في سياق النص معبأة بأبعاد رمزية مما أكسبها صفة الإسقاط الدلالي للصراع، فقد نجد صراعا في الواقع الحاضر بصورة تكاد تقترب من صراع طرفة في الماضي دون أن يتطابق معه كليا، لأن الاستلهام من الماضي يقتضي فرض علاقات جديدة في مكونات النص" (٧٨).

٣- الصراع في مشهد الافتتاح:

يعد مشهد الافتتاح أحد الأجزاء التي تشكل النص، فمن خلاله تتجلى لبنات الصراع الأولى، يقول دانتي: "إذا أراد المرء أن يكتب مقدمة لجزء من عمل له، عليه أن يعطي فكرة عامة عن العمل كله" (٧٩)، "لذلك شدد النقاد على ضرورة العناية ببناء الصراع من حيث اختيار البداية الجاذبة والمثيرة" (٨٠).

فمن تأمل الاستهلال الذي طالعنا به نص (موت المغني فرج) نلاحظ أنه مثل تمهيد حركي صامت يؤسس لبنية الصراع "فحين ينسحق الرجل ويغترب عن واقعه.. لا بد أن يصاب بالإحشاء العقلي

(٧٧) بحرأوي، حسن، بنية الشكل الروائي، ص ٢٢٣.

(٧٨) الشنطي، انتصار خليل، الفضايا الفكرية والتقنيات الفنية في مسرح معين بسيسو الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧م، ص ٢٣٠.

(٧٩) أشبهون، عبد المالك، خطاب المقدمات في الرواية العربية، عالم الفكر، مج ٣٣، العدد ٢، ٢٠٠٤م، ص ٨٨.

(٨٠) الحازمي، حسن حجاب، البناء الفني في الرواية السعودية، فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر، ط١، ٢٠٠٦م، ص ٤٦.

ويكون مجرد ركام.. في حجرة مظلمة حيث لا يقدر على الفعل"^(٨١)، فكان أول ظهور لبطل النص (فرج) شبيها بما يعرف بالمائم السيكلوجي"^(٨٢)، حين تكون الحركة والإيماءات بديلة عن الكلام" فرج ينهض من نومه مذعورا متحزما بإزار فقط وصدرة عار من الملابس ينظر إلى لا شيء ثم يعود مرة أخرى للنوم في نفس المكان"^(٨٣).

تلك البداية جاءت لتلخص الصراع الذي سينشغل به النص، إذ تفصح حركة الفعل المفعمة بالخوف والفرع (ينهض من نومه مذعورا) فضلا عن الصورة البصرية المجردة من الوظيفة الحسية (ينظر إلى لا شيء) عن تداعيات ذهنية أحالت الصراع الذي خاضه البطل خارج النص إلى كوابيس تلاحقه في نومه، فكانت تلك العلامة دالة على صراع داخلي طافح أفرزته الحركة اللاإرادية بصورة تكاد تقرب بطل النص بأوجاعه وفجائعه من مدلول العبارة (والطير يرقص مذبوحا من الألم)، ثم يؤكد على هذه الدلالة من خلال حالة النوم والحركة النمطية (شرب الماء من الجرة والعودة إلى النوم).

وتأتي حالة الإعياء المتكررة في أكثر من مشهد "يسقط على الأرض منهكا.."^(٨٤) كعلامة إشارية وسمت بطل النص بملامح الضعف فهذا السقوط السيميائي مقصود، لأنه يضع المتلقي قبالة حركة الصراع المرتجفة في مشاهد النص اللاحقة، فضلا عن أنها تأخذ حيز العلامة اللفظية المعبرة عن شكوى بطل النص وآلامه، وهو ما انعكس على صراع بطل النص حين تجلى بشكل حشرجات وتمتمات غير مفهومة، وهذا يعد نتيجة طبيعية تدعم فكرة النص، لأن الفكرة قدمت بطل النص كضحية لا كمقاوم، مما يُكسر ملامح الذات المسحوقة، وقد أدرك النص بعض لوازم المكان (كالجرة) والحركة المتكررة في شرب الماء، فذلك التوظيف جاء ليحقق أكثر من وظيفة منها إضفاء الطابع الحياتي لشخصية النص فما تزال الحركة تدب في ملامحها وإن كانت الغلبة لحالة التغييب. مما يؤكد قول "سوينسكي" sowinski "من الممكن حقا أن تعرض سياقات دلالية كبرى في شكل إيمائي بحيث نستغني بهذه الطريقة عن اللغة اللفظية، وغالبا ما يكون

(٨١) سخسوخ، أحمد، الدراما الشعرية بين النص والعرض المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣م، ص ١٧٥.

(٨٢) ص لاح، سامي، الممثل والحرياء دراسات ودروس في التمثيل، تأليف: د. تقديم: د. مذكورثابت، إصدارات أكاديمية الفنون، سلسلة المسرح، دار الحريري، ٢٠٠٥م، ص ٢٥٨.

(٨٣) السماعيل، ص ٩.

(٨٤) السماعيل، ص ١٩.

للعلامات الإيمائية أو الجسمية وظيفة مصاحبة الأحاديث.. كما إن لها وظيفة دلالية تكميلية.. كالإشارة إلى السلوك الانفعالي تجاه الآخرين أو ضدهم"^(٨٥).

وفي مسرحية (طرفة على الجسر) نلاحظ أن مشهد الافتتاح بدأ بتوظيف العلامة اللفظية من خلال تصدر شخصية العراف بأسلوب يجعل المتلقي يستحضر شخصية زرقاء اليمامة في إدراك الأخطار، إذ تفصح الإشارات اللفظية المستوحاة من المكان المفتوح بتضاريسه العاتية ومعالمه الدالة على الضياع – كما في قول العراف: " .. القوافل ذهبت إلى البعيد.. والريح عاتية/ .. في الأفق أهات وأوجاع وأحمال ثقيلة../ .. الأنفاس تلهث.. والدروب ضاعت في الرمال.. الموت هناك../ .. الذاهبون إلى الغربية قروح في اليد"^(٨٦) – عن صراعات مرتقبة، وهو ما تجلى في خارطة النص، فالرموز المنتزعة من طقوس الرحلة (الريح عاتية..) جاءت وفق رؤية استشرافية متعددة الأبعاد، منها ما له صلة بشخصيتي النص (طرفة والمتلمس) وهو ما دلت عليه مشاهد الصراع والأحداث التي رافقتها بدءا بما دار بينهما منذ لحظة معرفة الخطر الذي أرهص عنه العراف (.. المجنون من يحمل حنقه يمينه) وانتهاء بنتائج الصراع الذي جاءت به مشاهد النص اللاحقة والتي أفضت بنهاية مؤسسية لبطل النص.

فيما توحى الإشارة المستوحاة من المكان "المتلمس: (إلى طرفة) هذا مفترق الطريق بين مصر والشام.. من هنا العراق.. ومن هنا اليمن وجزيرة العرب../ العراف: (يصرخ في مكانه) هيئوا الأوطان للغربة"^(٨٧)، عن إعادة إنتاج للصراع ليمتد إلى لحظة القراءة وهو ما تجسده الصراعات في الواقع باعتبار جغرافية المكان التي تشكلت من مقدمة النص (مشهد الافتتاح) صورة ناطقة لصراعات ملموسة في الواقع.

٤- الصراع في خاتمة النص:

تمثل نقطة الصراع التي ترد في خاتمة العمل المسرحي "المحصلة الطبيعية والمنطقية لكل التفاعلات الجارية منذ البداية"^(٨٨) فالتراجيديا عرفت بخاتمتها المأساوية كما عرفت الكوميديا بخاتمتها السعيدة لأن مشهد الختام يمثل محصلة الصراع وأحداثه داخل النص"^(٨٩)، فما عُرف بالخاتمة المفتوحة أو المغلقة أو غير المتوقعة.. الخ، كان من منطق الكيفية التي انتهى إليها الصراع، ومن هذا المنطلق جاءت نظريات الدراما لتؤكد ضرورة اتساق الخاتمة مع مسار الصراع

(٨٥) العبد، محمد، العبارة والإشارة، ص ١١٠.

(٨٦) السماعيل، ص ٥٣، ٥٤.

(٨٧) السماعيل، ص ٥٤.

(٨٨) راغب، نبيل، التفسير العلمي للأدب نحو نظرية عربية جديدة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، القاهرة

ط١، ١٩٩٧، ص ١٤٣.

(٨٩) حمادة، إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية دار المعارف، القاهرة، ص ١٠١.

واستراتيجيته، بحيث تكون (الخاتمة) نتيجة حتمية للصراع كاشفة عن الدوافع والأسباب، وتلقي الضوء على ما غمض من الأحداث"^(٩٠).

فمن قراءة الخاتمة في مسرحية (موت المغني فرج) كما في سياقها النصي المائل في هذا المشهد " السمسار: (يشير إلى التاجر)، أرجو أن تؤكد له أنت بطريقتك الخاصة أن الفنان فرج مات منذ زمن، وأن هذا الرجل صديقك وهو مريض ويتحل شخصية المغني فرج/ الرسام: ولماذا الشك الآن.. ألم تقل أنت بنفسك أنه مات؟/ السمسار: (رجاء) بلا قلت.. أنا متأكد من ذلك.. ولكن رأس المال جبان كما تعلم وهؤلاء التجار يخشون من كثرة الكلام والقييل والقال.. وأخشى ما أخشاه أن يتراجع عن الصفقة معك.. أقصد ثمن اللوحة.. ونخسر نحن.. الطبيب (ينادي) بعض الماء إذا سمحتم.. بسرعة../ التاجر (يهدده) لو صدق كلام هذا الرجل ستندم كثيرا يا سمسار الخسائر../ الرسام: وما ذنبي أنا؟/ التاجر: ذنبك أنك متأكد أن الفنان فرج قد مات.. والآن ليس لك خيار.. إما أن ترد الشيك أو أن يكون فرجك هذا التعيس الذي رسمته ميتا بالفعل.. (في هذه الأثناء يخرج الطبيب من الداخل منهكا ينظر حزينا في وجوه الجميع.. رحمة الله عليه لقد قاوم الموت بقوة../ السمسار: يهني التاجر والرسام بنجاح الصفقة)مبروك الصفقة يا إخوان../ الرسام: لقد قلت لكم بأن فرج مات"^(٩١).

يلاحظ من المشهد السابق، إن دلائل الصراع في الخاتمة يحمل بكل وضوح الفكرة التي قصدها الكاتب في جزئها الثاني (الموت الحقيقي لبطل النص) مما يجعل المتلقي يدرك أن شيئا قد سبقه (الصراع).. وأن شيئا لن يلحقه"^(٩٢)، ويتجلى ذلك من خلال انتشار دلائل مأساة البطل، فالجزء الثاني التي تعد خاتمة الصراع جزءا منه، ما هو إلا ترجمة حرفية لما جاءت به اللوحة الأولى لمقدمة النص. فالصراع كما أظهرته الخاتمة كان بين منظومتين، الأولى تتسم بمبادئ الصدق والإخلاص ويمثلها بطل النص (فرج)، وشخصية سعيد التي تمثل صوت الحقيقة الناصع، كقول سعيد: (.. يسأل غاضبا) كيف يغني إذن ويعزف بتلك البراعة التي رأيته بها؟ ولماذا يدعي أنه فرج.. ما الفائدة من ذلك؟ ثم لماذا هو هنا إذن.. أليس هذا هو بيته وهذه الأشياء كلها أدواته؟/ السمسار: وهل تعرف فرج أنت شخصيا..؟/ سعيد: لا.. ولكن.."^(٩٣)، فموقف سعيد يكاد يكون هو المهيمن على الرغم من كونه شخصية ثانوية فيظل متمسكا بموقفه حتى خاتمة المشهد، فطمس معالم اللوحة بعد اكتمال الصفقة التي تحققت، تنبئ عن انتصار الحقيقة.

(٩٠) دياب، عبده، التأليف الدرامي، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠١، ص ١٣٦.

(٩١) السماعيل، ص ٤٤-٤٨.

(٩٢) رشدي، رشاد، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، القاهرة (د، ط١) ص ١٧.

(٩٣) السماعيل، ص ٤٥.

وفي مسرحية (طرفه على الجسر) تكشف الخاتمة عن إعادة صياغة للصراع التاريخي، إذ يعيد النص إنتاج قصة مقتل بطل النص (طرفه) لتكون علامة دالة على الصراع في الواقع، فعلى الرغم من أن الخاتمة كادت أن تصل إلى المنتهى مع انتهاء الفصل الأول وفق رؤية تقترب من مصادر القصة، إلا أن حدث الهروب (هروب طرفه من السجن) أسهم بأن يمنح الصراع طاقة درامية ليجوب عصوراً متعددة تصل إلى واقع المتلقي؛ لتكون نهاية بطل النص كشاعر "قرأت بأني أموت قتيلاً/ وأن بلادي تورقها الكلمات/ ولكن عرسي الحزين يصير ضئيلاً؛ لأن بلادي محاصرة بالغزاة (الجنود يطلقون الرصاص على طرفه فيهوي قتيلاً)"^(٩٤)، صورة مكررة لما يحدث في الواقع.

وفي مسرحية (سهرة مع الشيخ أحمد) نلاحظ أن خاتمة النص لم تختلف عن خاتمتي النصين السابقين حين ينتهي الصراع بفاجعة الموت، (موت المغني فرج، طرفه على الجسر) فتلك الخاتمة "اللوحه الأخيرة" ممثل ٢: (يقترب من الرجل النائم ويهز كتفه بهدوء ثم يضع أذنه على صدره ثم ينهض وهو يبتسم فرحاً)، إنه لا يتنفس.. مات.. الحمد لله.. " (٩٥)، انتهت بحدث الموت، لتجسيد مناخات الواد الفكري والنفسي.

٥- الصراع المستوحى من سياق الإرشادات المسرحية

تمثل الإرشادات المسرحية أداة من أدوات النص إذا أُحسِنَ توظيفها، لأنها تحمل دلالات ذات أهمية، فهي تعمل على تحويل المعاني اللغوية إلى أنساق سيميائية^(٩٦). وسبيل هذا المحور هو تأمل تلك الإرشادات الواردة في سياق النص (موت المغني فرج) كونها تمثل علامة دالة على الصراع، لأنها في الغالب تقوم بوظيفة وصفية لانفعالات معينة دالة على الصراع. في مستهل النص تتجلى إشارة إرشادية تتمثل بالحالة التي ظهرت بها الأدوات المصاحبة للغناء.. بينما علقت على الجدران الطبول والطارات وبعض الآلات الموسيقية القديمة وبعضها مرمي على الأرض... وفي الوسط تبعثرت بعض الملابس.."^(٩٧).

إن الصورة المتجلية في فضاء العرض أخذت أبعاداً دالة على الصراع، فالعلامة المستوحاة من بعثرة الملابس وبعض الآلات المرمية على الأرض تحمل وظائف دلالية وسيميائية.. تتضمن في طياتها رسائل

(٩٤) السماعيل، ص ٨٧.

(٩٥) السماعيل، ص ١١٦.

(٩٦) فسكي، يوري فلترو، النص الدرامي كعنصر أساسي في المسرح، ضمن كتاب سيمياء براغ في المسرح، ص ١٥٤.

(٩٧) السماعيل، ص ٨.

ومقاصد^(٩٨)، وكأن هناك آثارا لصراع حسي مباشر وقع خارج النص، تجلت معالمه عبر الصورة الفوضوية للمكان، مما يجعل المتلقي في بادئ الأمر يحدس بخيارين تجاه مادة العرض، الأول: أن الإشارة الإرشادية مثلت علامة دالة على خاتمة الصراع وكأن مادة الصراع التي سترد في سياق العرض تتمثل حكايته (الصراع) وتفصيله، والثاني يتجه نحو صراع حي أكثر حدة كونه يقوم على ردود الأفعال التي تمثل جذوة درامية لإذكاء الصراع.

فالمتابع لسياق الصراع - كما يتجلى في الإشارات الإرشادية - يلحظ أن الآلات المعلقة على الجدران لم يعد لها دلالتها الحسية المرتبطة بماضي بطل النص، بل أضحت في واقع النص ذكرى معلقة في الخيال، وفي المقابل تتجلى الصورة الضدية الأخرى (وبعضها مرمي على الأرض) لتعكس الحالة المتبدلة للذكرى المضيئة إذ يحل محلها مرارة وأنين لا تنتهي، مما يخلق تعلقا دلالية للصراع، فالتصور الدلالي الذي دلت عليه صورة الآلات المرمية على الأرض شكل إحياء متعاضدا مع عنوان النص (موت المغني فرج).

المبحث الثالث: تقنيات الصراع وجمالياته:

قد يتصور البعض أن العلامة الدالة على الصراع، لا تخرج في معناها عما عُرِف بالطابع الانفعالي خصوصا في الصراع المباشر القائم على ردود الأفعال أو الإرادات المتضادة، وهو ما يقلل من شأن الطابع الجمالي للصراع مقارنة بعناصر البناء الأخرى، وهذا يعد من التصورات المغلوطة، لأنه (الصراع) يعد من العناصر التي تحتاج إلى فن ومهارة الكاتب، ولكي يحدث تأثيرا في المتلقي لا بد من توافر جملة من اللمسات الفنية في مكوناته اللفظية وغير اللفظية، فالمسرح في ذاته صراع وانعكاس لما ينبغي أن تكون عليه الحياة^(٩٩)، والفن، ليس آلة تستسخ الواقع كما هو، بل كثيرا ما تسقط عليه رؤاها الأصلية وقيمها الحضارية^(١٠٠).

ومن استقرار الصراع في مجموعة (موت المغني فرج) نجد أنه لا يخلو من سعي الكاتب لابتكار تقنيات فنية، مما يضفي عليه مسحة جمالية، وجميعها يشكل جذبا وإمتاعا للمتلقي.

(٩٨) حمداوي، جميل، سيميوطيقا الصورة المسرحية، دراسات في المسرح، منشورات العارف، الدار البيضاء، ط١، ٢٠١٣، ص ٧٤ - ٧٦.

(٩٩) عبد الوهاب، شكري، دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية للنشر، ٢٠٠٧م، ص ٩٠.

(١٠٠) عقاق، قادة، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر. دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان.. منشورات. اتحاد الكتاب العرب. دمشق. ٢٠٠١م. ص ٢٧٦.

١- الصراع القائم على تقنية الربط الزمني:

لقد شكل الربط الزمني بين الماضي والحاضر ظاهرة متجلية في الصراع، هذا الربط تجلى على نمطين: الأول: حين يكون صراع الحاضر امتداداً لجذوره في الماضي، فيما النمط الثاني: حين يكون الحاضر في مواجهة مع الماضي وفق رؤية تقوم على التصادم تارة أو التصالح تارة أخرى. ففي مسرحية (طرفة على الجسر) يتجلى النمط الأول للصراع عبر استحضار الماضي بتفاصيله زماناً ومكاناً وأحداثاً، الذي يصور صراع طرفة والمتلمس مع عمرو بن هند وفق الواقعة التاريخية، بدءاً بحمل رسالة الملك، ومروراً بالعراف وقراءة الرسالة وانتهاء بالقرار الذي اتخذه كل من المتلمس وطرفة، وهو ما ترجمته مضامين الصحيفة الأولى والثانية في الفصل الأول بأسلوب يشد المتلقي وكأنه يعيش واقعية الصراع بأحداثه^(١٠١)، إلا أن تلك الصورة المستحضرة بدت تتغير وفق الرؤية الدرامية للصراع، حيث بدأت إرهافات الربط الزمني من خلال ملامح التمرد الواردة عبر استشهادات شعرية "طرفة: لغم أنا/ فمن ذا يشعل رأس الفتيل؟/ أفجر هذه القبائل بالشعر/ أعرف/ سوف يقال بأنني الغلام القليل/ لأنني رفضت القبول/ ارفضوا/ وانفضوا.." ^(١٠٢)، إن هذا التحول مثل عتبة عبور، لنجده عبر توظيف حدث الهروب.. طرفة يحسم أمره ويهرب من نافذة السجن^(١٠٣)، يتخطى عصوراً عدة وصولاً إلى عصرنا الحاضر، وهو ما أفصحت عنه مشاهد الفصل الثاني بدءاً بمحطة القطار وسماعه لنشرة الأخبار المفعمة بصراع محتدم "الذئب: الجيش الأمريكي يقصف بالطائرات عدداً من المدن العراقية وانتحاري يفجر نفسه وسط جموع من المجندين وسط بغداد"^(١٠٤)، لقد ألفت تلك الأخبار ظلالها على نفسية بطل النص فتجلت إحياءات التوتر في أكثر من موضع منها، "طرفة يستل سيفه غاضباً من تحت عباءته فيتفاجأ الجميع ويتعدون عدة خطوات للوراء خائفين.../ (ينهض غاضباً بصوت عال): هل هم الفرس أم الروم؟.. ركب: لا لا إنهم محتلون جد ^(١٠٥)" وهو ما كرس معنى العبارة القائلة (التاريخ يعيد نفسه) فصراع الحاضر هو امتداد للماضي. ويتجلى النمط الثاني للصراع القائم على التصالح تارة والتصادم تارة أخرى، من خلال الوقوف عند أكثر من مشهد، ففي مسرحية (موت المغني فرج) نجد الحاضر بتقنياته الحديثة في مواجهة

(١٠١) ينظر: السماعيل، ص ٣٥ - ٦١.

(١٠٢) السماعيل، ص ٦٢، ٦٣.

(١٠٣) السماعيل، ص ٦٣.

(١٠٤) السماعيل، ص ٧٠.

(١٠٥) السماعيل، ص ٧٢، ٧٣.

الماضي وهو ما أوحى به مشاهد النص فلم يعد لآلات الطرب وصوت المغني فرج ذلك الحضور المتوهج المعتاد، بل استحالت بفعل مناخات الحاضر إلى ذكرى عابرة تعكس النظرة المتدنية تجاه الفن برمته. اللافت أن نصوص (السماعيل) لم تقتصر على تصوير الصراع الحسي حين يكون بين طرفين مباشرين فحسب، بل تسلل إلى نصوصه ما يعرف بصراع الأفكار والرؤى ومنها: ما يعرف في ميدان الأدب بالصراع النقدي، فالرؤى المتضادة التي قيلت عن (القصيدة العمودية مقابل قصيدة التفعيلة/ الفصحى مقابل العامية/ الوقوف على الأطلال والتحرر منها/ التراث والمعاصرة) كل تلك التباينات تجلت في مواضع متعددة وردت في سياق الصراع.

فمن تأملنا لسياقات الصراع، نلاحظ ظاهرة فنية تجلت في سياقه (الصراع) تمثلت بتنوع الاستشهادات الشعرية الواردة على لسان طرفه، فما أن يأتيه الخبر الصاعق عن مؤامرة عمرو بن هند حتى يصدق بقوله:

"إذا شاء يوماً قاده بزمامه
ومن يك في حبل المنية ينقذ
إذا أنت لم تنفع بودك قريبه
ولم تنك بالبؤسي عدوك فابعد"^(١٠٦).

فهذا السياق الشعري وإن كان يمثل ملمحا بارزا لعصر بطل النص، لم يستمر بتلك الوتيرة؛ إذ نجده في سياق آخر يستشهد بأسلوب قصيدة التفعيلة، كقوله: "أتوهج في السجن رهيفا كالسيف/ أحاور الصحراء/ ... لغم أنا/ فمن ذا يشعل رأس الفتيل؟/ أفجر هذه القبائل بالشعر/ أعرف.."^(١٠٧)، مما يفصح برؤية التصالح وفق تقنية الربط الزمني، أي أن النص أذاب تلك التباينات تجاه أسلوب الصياغة الشعرية، برؤية فنية تستجيب لمتطلبات الصراع الدرامي.

اللافت أن مرجعيات الصراع داخل النص أسهمت بتجلي قدرات درامية فائقة، إذ يخطف النص الدوافع التي أدت إلى صياغة قصيدة التفعيلة، ويعمل على قولبتها، لتوظف وفق سياق رمزي يستجيب للموقف الدرامي (سجن بطل النص وهروبه) فرمزية التحرر المستوحاة من الشاهد السابق بدلالة الألفاظ (أتوهج، لغم أنا، يشعل.. الخ)، قد تكون صورة موازية للتحرر الذي جاءت به دوافع صياغة قصيدة التفعيلة فكانت نتائجه ماثلة في حدث هروب بطل النص من السجن.

وفي سياق آخر يتجلى صراع نقدي مزدوج أخذ مسارين: الأول: يستشف منه المتلقي الصراع الذي قيل عن الفصحى والعامية، والنص في هذا السياق وإن كان قد حاول المزج بينهما وفق رؤية تقوم على التصالح أو الرؤية الوسطية في أكثر من مشهد خصوصا حين تطالعنا إلى جانب الفصحى عدة لهجات

(١٠٦) السماعيل، ص ٦٠.

(١٠٧) السماعيل، ص ٦١.

كاللهجة المصرية والسعودية، والسورية... الخ^(١٠٨)، مما يؤكد رؤية النص تجاه تلك التباينات، إذ ترك شخوصه في حواراتها وفق نوازعها اللفظية دون أن يخل بدرامية النص، إلا أن هناك فجوة بدت متجلية في لغة الصراع، تمثلت بغياب الانسجام والتواصل بين بطل النص (طرفة) والشخصيات الأخرى "بائع التذاكر: إيه يا فندم.. أنت واخذي شمال يمين.. عاوز إيه بالضبط؟/ طرفة: لا أفهم لهجتك تماما.. هل أنت أعجمي؟"^(١٠٩)، إذ تشكل هذه الفجوة الرؤية الموازية باعتبار العامية دعوة للتخلل والتغريب والتخلي عن الجذور^(١١٠) "مما يجعل الجدل تجاه تلك القضية مستمرا.

٢- طرفة الصراع:

لم تخل مشاهد الصراع من الطرفة، إذ نجد جملا حوارية تعيد إلى الذهن عبارة (شر البلية ما يضحك)، فقد تقوم بدور وظيفي في إيانة ملامح الصراع إذا أحسن توظيفها؛ لأن إقحامها في مشهد الصراع المحتدم قد يكون له تأثير سلبي على مجريات الصراع والأحداث خصوصا حين تكون محملة بمعان السخرية في موضع ما، وفي مسرحية (طرفة على الجسر)، نجد روح الفكاهة تتسرب إلى مشهد الصراع من خلال استثمار المشهد الفوضوي المنتزع من محطة القطار، فتتوغل الشخصيات وتجرد من أسمائها وفق ما يقتضيه الموقف الدرامي أسهم بتلقائية الطرح والتواصل حسب ما تمليه طبيعة الشخصية وثقافتها وميولها كحوار بطل النص مع الراكب ٣ "راكب ٣: هاي هاي.. جاي من الحيرة.. علشان كذا أنت محتار../ طرفة: أنا طرفة بن العبد /راكب ١: بيه طرفه اسم مرة.. ما تستحي أنت؟/راكب ١: (وهو ينظر إلى طرفة ساخرا) أنا بو رمزي.. الأخ من وين؟"^(١١١)، فثمة حالة متباينة تناقض حالة التوتر التي ظهر بها بطل النص، وهو ما يمكن أن يطلق عليه بتلاقي الجد بالهزل، إذ تتحول بنية الحوار إلى بنية هزلية مطعمة بألفاظ ساخرة (هاي، هاي) فضلا عن التلاعب الدلالي للألفاظ، المستوحاة من ملامح البطل، فالحيرة التي اجتاحت بطل النص من الداخل في واقع النص جراء الصراع في الراهن، أسهمت بالتقاط دلالة لفظية أخرى لتتشكل روح الفكاهة كما هو ماثل في الفقرة (جاي من الحيرة علشان كذا أنت محتار) وتتغرز روح الفكاهة عبر فجوة التواصل وتلاقي الأضداد بين شخوص النص، فيبطل النص (طرفة) كرمز دال على الفصاحة بمعانيها الشعرية والبلاغية نجده في مواجهة حركة فوضوية دلت عليها الإرشادات المسرحية "يقترب الزبائن من طرفة واحد تلو الآخر بفضول حتى يتحلقون حوله.. الجميع يضحكون، فضلا عن تحول بطل النص إلى

(١٠٨) السماعيل، ص ٦٥ وما بعدها.

(١٠٩)، السماعيل، ص ٧٠.

(١١٠) تساؤلات حول جماليات العامية والفصحى، في المسرح العربي الحديث، "شبكة الإنترنت".

(١١١) السماعيل، ص ٧١-٧٤.

محور للصراع " راكب ١ : الأخ من وين / راكب ٤ : أنت شعليك منه / راكب ١ : أسأل ما فيها شي.. / راكب ٣ : (مندفعا باتجاه راكب ٤) أنت اللي شعليك منه.. / الراكب ١ .. أنا بو رمزي الأخ من وين(١١٢)، فحالة الاشتجار المتجلية بين الركاب كما دلت عليها الألفاظ الدارجة، فضلا عن تجلي الطابع الاجتماعي المائل في صيغة التعارف (أنا بو رمزي) أسهم بخلق جوا من الطرافة في سياق الصراع، غير أن تلك الألفاظ، وإن كان له أثر في رسم الابتسامة على شفاه المتلقي خارج النص، فإن لها وقعا مختلفا في نفسية بطل النص إذ تحولت إلى إحياءات استقزازية زادت من حالة التوتر " طرفة (غاضبا) ومن أنت حتى تكلمني بهذه الطريقة الأعجمية؟ ابتعد قبل أن أقتلك غير نادم على ذلك (يستل سيفه)"(١١٣).

٣- تقنية الاكتشاف والتحول في الصراع:

يقصد بتقنية الاكتشاف: انكشاف المستور وتغير حال بطل النص من الجهل إلى معرفة ما كان خافيا، مما يؤدي إلى تغيير في مجرى الصراع وتحول مساره"(١١٤)، وفي مسرحية (موت المغني فرج) نلاحظ أن نقطة الاكتشاف تجلت في مفتتح الفصل الثاني للنص، حيث كان الصراع في الفصل الأول ساكنا لم يخرج عن دائرة الصراع الداخلي، وهو ما انعكس على حالة بطل النص إذ نجده يتقلب على جمر الذكرى المنفلتة في صحوه ونومه، مما قلل من تفاعله مع الشخصية التي وظفت في المشاهد الثلاثة الأولى (شخصية سعيد)، إلا أن هناك تفاعلا ملحوظا في المشهد الرابع والمشاهد الأخرى التي لحقته، فالدوافع التي أدت إلى تجلي شخصيات أخرى (الرسام) بدلالة اللوحة التشكيلية مثلت موضعا لنقطة الاكتشاف، إذ تتحول حالة البطل من التأملات الصامتة إلى البوح المعلن في مسامرة الموقف الدرامي فكان تفاعله مع الشخصيات الواردة تجسد حالة الترقب لما يدور من أحداث وقعت خارج النص ليصل إلى الحقيقة المرة المائلة بطغيان المصالح والأطماع، إذ يشتد الصراع الذي تحركه المصالح من خلال نقطة الاكتشاف المائلة في قول التاجر" التاجر: (محدرا) أنت الذي أغريتني بالاستثمار في هذا الشيء.. وأنا رجل لا أحب الخسارة أبدا.. المبلغ الذي دفعته كبير جدا في هذه الرسمة القبيحة لفنانك العظيم كما تقول.. كل ما أرجوه الآن أن تكون صادقا بأن هذه الأشياء تخصه.. وأنه متوفى منذ زمن وليس لهذا المعتوه المريض"(١١٥)، في هذا السياق نجد تحولا ملحوظا من الإعجاب باللوحة، (أي: قبل نقطة الاكتشاف) " التاجر (يقف أمام اللوحة معجبا بها) أنا.. معجب

(١١٢) السماعيل، ص ٧٤.

(١١٣) السماعيل، ص ٧٤.

(١١٤) عبد الوهاب، شكري، دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي، ص ٥٦.

(١١٥) السماعيل، ص ٧٥.

بالفن الأصيل وسأشتري هذه اللوحة.. " (المغني فرج) إلى حالة الازدراء والتحقير مما يجسد معان متضادة أفصحت عنها عبارة (.. بكاه الجميع رغم أنهم لا يحترمون الفنان والغناء كثيرا.. ولا المغني بشكل خاص..)^(١١٦).

اللافت أن الصراع في تلك النقطة اتسم بطابع تجاري فقد استحال بطل النص إلى سلعة تجارية يعترها الغش والتدليس حسب إحياءات الجملة الحوارية الواردة سابقا وهي حيلة فنية تجسد مرارة المعاناة.

وفي مسرحية (طرفه على الجسر) تتجلى نقطة الاكتشاف في أكثر من موضع داخل النص، بدءا باكتشاف مضمون الرسالة التي وجهت إلى المكعب، حيث تجلت مؤثراتها في سياق قائم على التضاد بين حضور الشخصية (طرفه) وغياب الشخصية الأخرى (التملمس) وهو ما انعكس بتغيير في مجرى الصراع، إذ يجد المتلقي في إصرار شخصية بطل النص (طرفه) على إيصال الرسالة مهما كانت النتائج، ثيمة درامية تشده لترقب الأحداث في المشاهد اللاحقة وهو ما عزز من حضور البطل (طرفه) داخل النص منذ البدء إلى الختام، فيما كان لنقطة الاكتشاف أثر عكسي فقد أسهمت بغياب شخصية (التملمس)، فكان حضورها محدودا وفي حدود ضيقة، بما يتفق وتغيير الوجهة المكانية بعد اكتشاف مضمون الرسالة، وفي سياق آخر تتجلى نقطة الاكتشاف عبر سياق إرشادي " يأتي رجل آخر.. وثيابا بلون أحمر يضعها أمام طرفه ويخرج وطرفة ينظر إلى الثياب الحمراء غاضبا.."^(١١٧)، إذ تأتي الدلالة اللونية (ثيابا بلون أحمر) لتكون علامة دالة على النتيجة التي وصل إليها الصراع، وهي - على المستوى النفسي - تمثل نقطة اكتشاف وتحول، إذ يتحول الصراع من سياقه الإخباري المطبوع بالتأمل إلى سياق انفعالي يقوم على المواجهة والتمرد، وهو ما أفصحت عنه الأحداث المتوالية داخل النص.

٤- الصراع وتقنية الإحالات المرجعية:

ثمة ظاهرة تميزت بها أعمال الكاتب عبد العزيز السماعيل، تتمثل بالإحالات المرجعية لبعض المقاطع المقتبسة أو المتصرف بها من أعمال مسرحية ومراجع أخرى وتوظيفها في بنية النص، وهو ما يثير تساؤلا عن علاقة تلك الإحالات بالصراع ومدى التحامها بنسيج النص.

ففي مسرحية طرفه على الجسر نجد تنوعا في الإحالات بين السير والدواوين الشعرية والقصة القصيرة"^(١١٨)، وجميعها جاء في سياقات تضيء عذابات ومواجهات جملة في طريق بطل النص، مما

(١١٦) السماعيل، ص ٥٠.

(١١٧) السماعيل، ص ٦٢.

(١١٨) السماعيل، ص ٨٩.

شكل تقنية دلالية متكامل من خلالها رؤية الكاتب وإيحاءات تلك السطور المقتبسة، فلو تأملنا على سبيل المثال الشواهد الشعرية التي وظفت في سياق الصراع نجد أنها قامت بأكثر من وظيفة تجاه الصراع، منها: أنها خلقت نوعاً من الانسجام بين بطل النص في الواقع (الشاعر الحديث) وبطل النص المرجعي (الشاعر القديم) فكلاهما يمثل مرآة للآخر، زد على ذلك أن بعض الإحالات كانت تقوم بوظيفة البوح الوجداني (المونولوج) حين يصل الصراع الداخلي إلى درجة الغليان.

وفي مسرحية (سهرة مع الشيخ أحمد) نجد إحالات مقتبسة من مسرحية "هاملت، لشكسبير" "أنا هاملت أكون أو لا أكون.. "توبي أور نت توبي" ذلك هو السؤال الصعب.. أمن الأنبل للنفس أن يصبر المرء على مقاليع الدهر اللئيم وسهامه؟ أم يشهر السلاح على بحر من الهموم وبصدها ينهيا؟... فمن ذا الذي يقبل سياط الزمان ومهاناته، ويرضخ لظلم المستبد وزراية الجاهل المتغطرس؟" (١١٩)، تلك الإحالة وفقاً لسياقها المرجعي تمثل مناجاة نفسية (مونولوج) تستجيب لحالة الصراع المضطرب بداخل البطل "هاملت" وهو يتقلب على جمر خيارات الصراع المريرة، فلو تأملنا موضع الاقتباس في خارطة النص وعن العلاقة النصية مع الصراع داخل مسرحية عبد العزيز السماعيل سنجد أنه يقوم بوظيفة تقنية تسهم بإسقاطات نفسية تجسد عبارة (أكون أو لا أكون) وهو ما يتسق مع طبيعة الصراع داخل النص، كما إن تلك الاقتباسات جاءت في سياق استرجاعي يمكن مقارنته مع مسيرة التجربة المسرحية لبطل النص.

النتائج:

١. تتوع موضوع الصراع في أعمال عبد العزيز السماعيل ، فمنه ما استمدته من محيطه المهني ك مسرحية (موت المغني فرج ، سهرة مع الشيخ أحمد) ومنه ما استمدته من كتب التراث الأدبي والتاريخي ك مسرحية (طرفة على الجسر) وجميعها شكل نسيجاً درامياً موحداً لصراع يعكس قضية المثقف سواء كان مطرباً أو شاعراً أو مسرحياً وفق رؤية تؤسس لما ينبغي أن تكون عليه الحياة.
٢. اتسم الصراع في مجموعة (موت المغني فرج) بالعمق من خلال إحياءاته الدلالية ، فقد تجلى صراع متعدد الأبعاد ، مما يسمح بقراءات متعددة للصراع ، فمنه ما لامس المجتمع بتقاليدته البالية وآخر لامس الثقافة وتشوّهاتها ، فضلاً عن ملامسته لجوانب تاريخية وسياسية ، بما في ذلك الإحياء للصراع الثقافي (النقدي) تجاه بعض الظواهر الأدبية.
٣. تجلت دلالات الصراع وفق مستويات متنوعة ، بين الأسلوب المباشر حين يكون الحوار أداته ، وبين الأسلوب غير المباشر حين تحيل إليه بعض الألفاظ كالعنوان واسم الشخصية والإرشادات المسرحية... الخ.
٤. تتوعت لغة الصراع بين الفصحى والعامية ، فضلاً عن انفتاحه على الأنواع الأدبية الأخرى من خلال توظيف تقنيات الشعر ، والرسالة ، والتراث الشعبي بمختلف ألونه..، كما طُعّم الصراع بمسحة من السخرية ، والطرافة لفضح مرارة الواقع.
٥. في مسرحية (موت المغني فرج) تجلى بطل النص خائر القوى مسلوب الإرادة ، فكان دوره في الصراع عبارة عن تأوهات وحركات رتيبة مما يكشف عن آثاره النفسية والاجتماعية.
٦. لم تتجل فكرة الصراع في مسرحية (موت المغني فرج) بصورة واضحة كأن تظهر ردود أفعال بطل النص بأسلوب مباشر ، مما جعل موضوع الصراع ودوافعه غائباً على القراء السطحية ، إلا أن فكرة الصراع وموضوعه تجلت في صراع المصالح المادية التي خاضتها شخوص النص الأخرى.
٧. لم تخل العلامات الدالة على الصراع من اللمسات الفنية من خلال تجلي بعض التقنيات المتنوعة كالربط الزمني للصراع والإحالات المرجعية.. الخ ، وهو ما أكسب الصراع مسحة من الجمال الفني.

المصادر والمراجع:

- ابن منظور: لسان العرب، دار لسان العرب، ج٢، بيروت (د، ط، ت).
- أسعد، يوسف ميخائيل، قاموس علم النفس، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة (د، ط، ت).
- أشبهون، عبد المالك، خطاب المقدمات في الرواية العربية، عالم الفكر، مج ٣٣، العدد ٢، ٢٠٠٤م.
- أصلان، أوديت، موسوعة فن المسرح، تر: سامية أحمد أسعد، دار الطباعة الحديثة، بيروت (د، ت).
- إيكو، أمبرتو، العلامة وتحليل المفهوم وتاريخه، تر: سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٧م.
- إيكو، أمبرتو، السيميائية وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط١، ٢٠٠٥.
- إيلام، كير، العلامات في المسرح، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والثقافة والأدب.
- بحرأوي، حسن، بنية الشكل الروائي الفضاء - الزمن - الشخصية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط٢، ٢٠٠٩م.
- بلاتش، جان، وولا يونتا ليس، معجم مصطلحات التحليل النفسي تر: مصطفى حجازي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط٢، ١٩٨٧.
- بلبل، فرحان، الصراع المسرحي براعة فنية أم رؤية اجتماعية (شبكة الإنترنت).
- جاسم، مسافرة، سيميائية اللغة الدرامية، مجلة كلية التربية الأساسية، ع، ٥٢، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٧م.
- الحازمي، حسن حجاب، البناء الفني في الرواية السعودية، فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر، ط١، ٢٠٠٦م.
- حسين، خالد، شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل، دار التكوين، دمشق، ط١، ٢٠٠٨.
- الحصناوي، سامي، الصمت في المسرح - فعل التأويل والإزاحة، مجلة النور، مؤسسة النور للثقافة والإعلام، العراق، ٢٠١٠م، ٦٣.
- حمادة، إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية دار المعارف، القاهرة.
- حمداوي، جميل، سيميوطيقا الصورة المسرحية، دراسات في المسرح، منشورات العارف، الدار البيضاء، ط١، ٢٠١٣ ❖.

- الحميري، عبد الواسع، الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٩٠
- خليفي، شعيب، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، دار الثقافة، دار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٥م.
- الدسوقي، عمر، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي (د، ط، ت).
- دياب، عبده، التأليف الدرامي، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، ط ١، ٢٠٠١.
- ذريل، عدنان، فن كتابة المسرحية، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٦.
- راغب، نبيل، التفسير العلمي للأدب نحو نظرية عربية جديدة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة ط ١، ١٩٩٧.
- رشدي، رشاد، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، القاهرة (د، ط، ت).
- رشيد، أمينة، السيميوطيقا في الوعي المعرفي المعاصر، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والثقافة والأدب.
- الزمخشري، أساس البلاغة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ٣، ١٩٨٥، ج ٢.
- سخسوخ، أحمد، الدراما الشعرية بين النص والعرض المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣م.
- السماعيل، عبد العزيز، موت المغني فرج، نصوص مسرحية، نادي المنطقة الشرقية الأدبي.
- شلش، عبد الرحمن، مدخل إلى فن المسرحية، مطابع مرامر، الرياض، ١٩٨٣م.
- الشنطي، انتصار خليل، القضايا الفكرية والتقنيات الفنية في مسرح معين بسيسو الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧م.
- صالح، قاسم حسين، الإبداع في الفن، ١٩٨٨.
- صلاح، سامي، الممثل والحرياء دراسات ودروس في التمثيل، تأليف: د. تقديم: د. مذكور ثابت، إصدارات أكاديمية الفنون، سلسلة
- العبد، محمد، العبارة والإشارة - دراسة في نظرية الاتصال، مكتبة الآداب، القاهرة، ط ٢٠٠٧.
- عبد الله، خالد عدنان، النقد التطبيقي التحليل مقدمة لدراسة الأدب في ضوء المناهج النقدية الحديثة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١، ١٩٨٦.
- عبد الوهاب، شكري، دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية للنشر، ٢٠٠٧م.

- عبيد، محمد صابر، والبياتي، سوسن، جماليات التشكيل الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط ١، سوريا، ٢٠٠٨م.
- العجمي، محمد اناصر، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، دار محمد علي الحامي للنشر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سوسة، ط ١٩٨٨.
- عرسان، علي عقلة، الظواهر المسرحية عند العرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- عقاق، قادة، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر. دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان.. منشورات. اتحاد الكتاب العرب. دمشق. ٢٠٠١م..
- فرانك، هوايتج، المدخل إلى الفنون المسرحية، تر: كامل يوسف وآخرون، دار المعرفة ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة - نيويورك ١٩٧٠.
- فسكي، جان موكارو، الفن باعتباره حقيقة سيميوطيقية - ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والثقافة والأدب، تر: سيزا قاسم، مقالات مترجمة ودراسات، تحرير: سيزا قاسم وناصر حامد، دار إلياس العصرية، القاهرة ١٩٨٦.
- فسكي، جان موكارو، ضمن كتاب سيمياء براغ للمسرح، تر: أدمير كوريه، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سوريا، ط ١، ١٩٩٩.
- فسكي، يوري فلتر، النص الدرامي كعنصر أساسي في المسرح، ضمن كتاب سيمياء براغ في المسرح.
- القاضي، محمد وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط ١، ٢٠١٠م، ص ٧٧ (نسخة إلكترونية).
- قطوس، بسام موسى، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة الأردنية، ط ١، ٢٠٠١م.
- قميحة، جابر، التقليدية والدرامية في مقامات الحريري، مطبعة الشباب الحر، القاهرة، ١٩٨٥.
- الكومي، محمد شبل، النظريات الأدبية في الأدب المصري المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣.
- كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية تر، محمد الولي ومحمد العمري، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء بالمغرب، (د، ط)، (ت).
- معجم المعاني الجامع، مادة، فرجة، نسخة على الانترنت.
- مندور، محمد، الأدب وفنونه، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٨٠.
- نيكول، الأرداس، علم المسرحية، تر: دريني خشبة، مركز الشارقة للإبداع الفكري (د، ط)، (ت).
- وهبة، مجدي، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، ١٩٧٤.

– الماجد ، احمد ، ثقافة الصورة وأثرها على الخطاب المسرحي، جريدة الفنون، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير، ٢٠٠٨م، ع، ٨٥.

• شبكة الإنترنت:

- تساؤلات حول جماليات العامية والفصحى، في المسرح العربي الحديث.
- ثامر، فضل، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز العربي، ط١، ١٩٩٤م (كتاب على الإنترنت).