

جامعة الأزهر
كلية اللغة العربية بإيتاي البارود
المجلة العلمية

مسرحية (عنتره) لأحمد شوقي
دراسة سيميائية

إعراؤ

د/ أميرة محمد رسلان محمد
قسم الأدب والنقد ، كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالزقازيق ،
جامعة الأزهر، مصر

(العدد الثامن والثلاثون)

(الإصدار الثاني .. مايو)

(١٤٤٦ هـ - ٢٠٢٥ م)

علمية- محكمة- ربع سنوية

الترقيم الدولي: ISSN 2535-177X

مسرحية (عنتره) لأحمد شوقي دراسة سيميائية

أميرة محمد رسلان محمد

قسم الأدب والنقد، كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالزقازيق، جامعة الأزهر، مصر

البريد الإلكتروني: AmiraMohammed.2376@azhar.edu.eg

الملخص:

يهدف هذا البحث إلى تحليل الرموز والدلالات في مسرحية "عنتره" لأحمد شوقي من منظور سيميائي، حيث تمثل المسرحية نموذجاً أدبياً غنياً بالعلامات التي تعكس قضايا إنسانية واجتماعية عميقة، يستعرض البحث مفهوم السيميائية باعتبارها دراسة للعلامات والرموز ودلالاتها في النصوص الأدبية، وكيف يمكن استخدامها لفهم المعاني الكامنة في الشخصيات والأحداث والخطاب المسرحي، ينقسم البحث إلى مقدمة وتمهيد، وأربعة مباحث، وخاتمة، وتشتمل المقدمة على أهمية البحث، وسبب الاختيار، وخطة الدراسة، والمنهج المتبع في البحث، أما التمهيد؛ فيشمل مفهوم السيمياء لغة واصطلاحاً، ولمحة عن حياة عنتره، وسرداً لأحداث المسرحية، وأما المبحث الأول: سيميائية العتبات النصية في مسرحية عنتره، وتضم؛ العتبة الرئيسية: (عنتره)، والعتبات الفرعية، وقراءة سيميائية لصفحة الغلاف. والمبحث الثاني: سيميائية الزمان والمكان في مسرحية عنتره، والمبحث الثالث بعنوان: سيميائية الشخصيات في مسرحية عنتره، وأخيراً المبحث الرابع: سيميائية الخطاب الشعري في مسرحية (عنتره)، وضمت الخاتمة خلاصة البحث وأبرز النتائج التي توصل إليها، وقد توصل البحث إلى أن أحمد شوقي استثمر الرموز والدلالات بمهارة لإبراز القضايا الاجتماعية مثل الطبقة والحرية، وأظهر من خلال شخصيات المسرحية وأحداثها صورة غنية بالمعاني والدلالات التي لا تزال تُلهم القارئ والمُشاهد حتى اليوم، وأوصى البحث بتوسيع الدراسات السيميائية للنصوص المسرحية التراثية لفهم أبعادها الثقافية العميقة.

الكلمات المفتاحية: السيميائية، مسرحية عنتره، العتبات النصية، الفضاء السردية، سيميائية الصورة.

The play (Antarah) by Ahmed Shawqi A semiotic study
Amira Muhammad Raslan Muhammad
Department of Literature and Criticism, College of Islamic
and Arab Studies for Girls in Zagazig, Al-Azhar University,
Egypt
Email: AmiraMohammed.2376@azhar.edu.eg

Abstract:

This research aims to analyze the symbols and connotations in Ahmed Shawqi's play "Antara" from a semiotic perspective, as the play represents a literary model rich in signs that reflect profound human and social issues. The research explores the concept of semiotics as a study of signs, symbols, and their connotations in literary texts, and how they can be used to understand the meanings inherent in characters, events, and theatrical discourse. The research is divided into an introduction, a preface, four chapters, and a conclusion. The introduction includes the importance of the research, the reason for choosing it, the study plan, and the methodology followed in the research. The introduction includes the concept of semiotics in language and terminology, a glimpse into Antarah's life, and a narration of the play's events. As for the first topic: the semiotics of the textual thresholds in the play Antarah, which includes: the main threshold: (Antarah), the sub-thresholds, and a semiotic reading of the cover page. The second topic: The semiotics of time and place in Antarah's play. The third section is entitled: Semiotics of Characters in the Play of Antarah, and finally the fourth section: Semiotics of Poetic Discourse in the Play (Antarah). The conclusion included a summary of the research and the most important results it reached. The research concluded that Ahmed Shawqi skillfully utilized symbols and connotations to highlight social issues such as class and freedom. Through the play's characters and events, he presented an image rich in meanings and connotations that continue to inspire readers and viewers to this day. The research recommended expanding semiotic studies of traditional theatrical texts to understand their profound cultural dimensions.

Keywords: Semiotics, Antarah's play, Textual thresholds, Narrative space, Semiotics of the image.

مقدمة

تُعَدُّ السيميائية (علم الإشارة أو العلامات) منهجًا نقديًا يهتم بدراسة المعاني الكامنة وراء الرموز والدلالات في النصوص الأدبية والفنية، وهي أداة تحليلية تُمكن الباحث من فهم كيفية تشكُّل المعاني وتفاعلها داخل السياقات المختلفة، مما يُسهم في الكشف عن الأبعاد الثقافية والاجتماعية للنصوص، وفي هذا البحث، تسلط الدراسة الضوء على السيميائية في مسرحية عنتره، حيث تحلل الدلالات والرموز المستخدمة في بناء المعنى الدرامي والتاريخي للنص المسرحي.

أهمية الموضوع

تبرز أهمية هذا البحث من خلال الكشف عن الأنساق الدلالية والرمزية في المسرحية، مما يتيح فهمًا أعمق للشخصيات والأحداث، والأفكار المطروحة، كما أن تحليل المسرحية من منظور سيميائي يسهم في إبراز كيفية توظيف الرمز في تشكيل رؤية درامية تعكس قيمًا ثقافية واجتماعية.

أسباب اختيار الموضوع

يعود اختيار هذا الموضوع إلى أسباب عدة، من أبرزها:

- ١- المكانة الأدبية لمسرحية عنتره، حيث تعد من أبرز الأعمال المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث، واستلهاها للتراث العربي بأسلوب مسرحي حديث .
- ٢- الدور الذي تقوم به الرموز والدلالات في تعزيز فهم أعمق للنص المسرحي وتأويله بطرق مختلفة.
- ٣- جدة البحث وطرافته، فلا توجد دراسة - على حد علمي بعد بحث - تناولت مسرحية عنتره من منظور سيميائي، مما يجعل هذا البحث إضافة إلى الحقل النقدي المسرحي.

أسئلة البحث:

يسعى البحث إلى الإجابة على الأسئلة التالية:

- ١- ما أهم الرموز والدلالات السيميائية المستخدمة في مسرحية عنتره؟
- ٢- كيف تسهم هذه الرموز في بناء المعنى الدرامي للنص؟
- ٣- ما العلاقة بين الرموز المسرحية والسياق الثقافي والاجتماعي الذي تعكسه المسرحية؟
- ٤- كيف يمكن للسيميائية أن تكشف عن أبعاد جديدة في تحليل المسرحية؟

منهج البحث

يعتمد البحث على المنهج السيميائي في تحليل المسرحية، حيث يتم تفكيك الرموز والدلالات المختلفة، وربطها بالسياق الدرامي والثقافي للنص، كما يتم الاستفادة من المنهج الوصفي التحليلي في تقديم قراءة نقدية للعناصر السيميائية داخل العمل المسرحي.

خطة الدراسة:

اقتضت طبيعة البحث أن يأتي في مقدمة وتمهيد، وأربعة مباحث، وخاتمة، وتشتمل المقدمة على أهمية البحث، وسبب الاختيار، وخطة الدراسة، والمنهج المتبع.

أما التمهيد؛ فيشمل مفهوم السيمياء لغة واصطلاحًا، ولمحة عن حياة عنتره، وسرد لأحداث المسرحية. أما المبحث الأول: سيميائية العتبات النصية في مسرحية عنتره، وتضم؛ العتبة الرئيسية: (عنتره)، والعتبات الفرعية، وقراءة سيميائية لصفحة الغلاف، والمبحث الثاني: سيميائية الزمان والمكان في مسرحية عنتره، والمبحث الثالث: سيميائية الشخصيات في مسرحية عنتره، وأخيرًا المبحث الرابع: سيميائية الخطاب الشعري في مسرحية (عنتره).

وكانت الخاتمة ثمرة للبحث وخلاصة للنتائج التي توصل إليها.

الدراسات السابقة:

دار حول مسرحية عنتره لأحمد شوقي عدة دراسات هي .:

١- مسرحية عنتره بين الشعر والبناء الدرامي ، د. أحمد عبد القادر، مجلة الفيصل ، مجلد ١٢٢، سنة ١٩٨٧م .

٢- البناء الدرامي في مسرح أحمد شوقي الشعري، مسرحية عنتره نموذجا، د/ نجوى معتصم احمد إبراهيم، بحث منشور بالمجلة العلمية لكلية التربية النوعية جامعة المنوفية، العدد الحادي عشر، يوليو ٢٠١٧م.

٣- الشخصية التاريخية في مسرح أحمد شوقي بين الواقع والدراما (مسرحية عنتره نموذجا)، د/ فرج عمر، ود/ هند أحمد منصور، بحث منشور في المجلة العلمية لكلية التربية النوعية، جامعة المنوفية، العدد التاسع والثلاثون يوليو ٢٠٢٤م، ودارت حول سمات البناء الدرامي في المسرحية، وسمات وخصائص شخصية عنتره في الواقع وفي النص المسرحي " عنتره " ، وصورة علاقة الحب التي جمعت عنتره وعبله في الواقع وفي المسرحية.

ولم تتناول هذه الدراسات تلك المسرحية بالدراسة السيميائية، ولهذا عقدت العزم على دراستي هذه لمحاولة إعادة تشكيل دلالة الخطاب الإبداعي في مسرحية (عنتره) لشوقي، وتزويد المكتبة النقدية بدراسة جديدة حول إجراءات العمل بالمنهج السيميائي في قراءة النصوص الإبداعية، وتعزيز دلالة الخطاب الشعري في مسرحية (عنتره) بالإجراءات المتبعة في القراءة السيميائية للنصوص .

تمهيد

أولاً : السيمياء بين المفهوم والمنهج

(السيمياء) هي علم دراسة العلامات والرموز ودلالاتها، ويعنى هذا العلم بكيفية إنتاج المعنى وفهمه من خلال تحليل البنى الرمزية التي يستخدمها الشاعر للتعبير عن الأفكار والمشاعر والثقافة.

وقد جاء في لسان العرب^(١) : " السُومة والسَّيْمة والسَّيْماء : العلامة، وسومُ الفرس: جعل عليه السَّيْمة، وقوله عز وجل : "حجارةٌ من طينٍ مُسومةٌ عند ربك للمسرفين " ، كما وردت لفظة (سيماء) في قوله عز وجل: " تعرفهم بسيماهم لا يسئلون الناس إلحافاً " ^(٢).

وقد استعمل الجاحظ (ت:٢٥٥هـ) لفظة (سيما) بهذا المفهوم في البيان والتبيين، وذلك عند حديثه عن العصا؛ إذ يقول: "وبالناس - حفظك الله - أعظم الحاجة إلى أن يكون لكل جنسٍ منهم سيماء، ولكل صنفٍ حلية، وسمةٌ يتعارفون بها"^(٣)، وقد تكررت عنده أكثر من مرة في الكتاب نفسه^(٤).

وترجع لفظة السيمائية إلى الأصل اليوناني semeion ، الذي يشير إلى: سمة مميزة، أو أثر، أو قرينة، أو علامة منذرة، أو دليل، أو بصمة، وغير

(١) لسان العرب لابن منظور، ط/ دار صادر بيروت، لبنان، ط٣، ١٤١هـ، ٣١٢/١٢. مادة (س.و.م).

(٢) البقرة: ٢٧٣.

(٣) البيان والتبيين، عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط٧، ١٩٩٨: ٩٠/٣.

(٤) المصدر السابق: ٩٢. ٩٥. ١٠٢.

ذلك من دلالات متقاربة يمكن جمعها تحت مُسمّى عام واحد هو Sema بمعنى علامة Sign^(١).

المنهج السيميائي والنص المسرحي :

المنهج السيميائي: هو أحد المناهج النقدية الحديثة التي تهتم بدراسة العلامات والرموز في النصوص الأدبية، حيث يقوم بتحليل العلامات اللغوية، ودراسة الحوار المسرحي كخطاب يتضمن إشارات لغوية من ألفاظ وصيغ وإيحاءات، وكذلك تحليل العلامات البصرية، والديكور، والأزياء، والإضاءة، والألوان، وحركة الممثلين، وتعتمد السيميائية على أن لكل عنصر في النص يمكن أن يكون علامة قابلة للتأويل .

وقد تبلورت السيميائية كمصطلح علمي في أوائل القرن العشرين على يد كل من السويسري، (فرديناند دي سوسير)، الذي رأى أن اللغة نظام من العلامات يمكن دراسته كبنية مستقلة، والأمريكي (تشارلز ساندرز بيرس)، الذي قدم تصنيفاً تفصيلياً للعلامات يشمل الأيقونة والمؤشر .

فالسيميائية : "علمُ الإشارات، أو علمُ الدلالات، وذلك انطلاقاً من الخلفية الأبستمولوجية الدّالة، حسبَ تعبير غريماس على أن كلّ شيء حولنا في حالة بث غير منقطع للإشارات"^(٢) .

ويُعدُّ (دي سوسير) من العلماء الأوائل الذين أسَّسوا لعلم السيمولوجيا؛ إذ يقول: "اللغة نظامٌ من الإشارات (System of Signs) التي تُعبّر عن الأفكار، ويمكن تشبيه هذا النظام بنظام الكتابة، أو الألفباء المُستخدمة عند فاقدِي السمع،

(١) إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، يوسف وغليسي، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، الجزائر، ط١، ٢٠٠٨م، ص ٢٣٨. ٢٣٩.

(٢) معجم السيميائيات، فيصل الأحمر، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الاولى (١٤٣١هـ - ٢٠١٠م) ص٨

والنطق، أو الطقوس الرمزية، أو الصيغ المَهْدَبَة، أو العلامات العسكرية، أو غيرها من الأنظمة، ولكنه أهمها جميعاً. ويمكننا أن نتصورَ علماً موضوعه دراسة حياة الإشارات في المجتمع ... وسأُطلقُ عليه علم الإشارات (Semiology) ...^(١)، ويرى (دي سوسير) أن علم اللغة جزءٌ من علم العلامات^(٢).

ومن المعلوم أنَّ العلامة تتكوّن من ركنين عند (دي سوسير)، هما: الدال، والمدلول، ومن ثلاثة أركان عند بورس، أي: الماثول، والمؤوّل، والموضوع، ومعظم العلماء العرب لا يستثنون الأمر الخارجي (الموضوع) من العلامة اللفظية، ولكن تعلّق اللفظ به يتمّ عن طريق الصورة الذهنية بوساطة دلالة إضافية^(٣)، ويقول يحيى بن حمزة العلوي (ت: ٧٤٩هـ): "الحقيقة في وضع الألفاظ إنّما هو للدلالة على المعاني الذهنية دون الموجودات الخارجية، والبرهان على ما قلناه هو أنّا إذا رأينا شجراً من بعيد وظنّناه حجراً، سمّيناه بهذا الاسم، فإذا دنونا منه وظنّنا كونه شجراً، فإنّا نُسميه بذلك، فإذا ازدادَ التحقيق بكونه طائراً، سمّيناه بذلك ... فلا تزال الألقاب تختلفُ عليه باعتبار ما يُفهم منه من الصُّور الذهنية، فدلّ ذلك على أن إطلاق الألفاظ إنّما يكون باعتبار ما يحصل في الذهن، ولهذا فإنه يختلف باختلافه"^(٤).

(١) علم اللغة العام، فردينان دي سوسور، ترجمة: يوثيل يوسف عزيز، مراجعة: مالك يوسف

المطلبي، بيت الموصل، ط١، ١٩٨٥: ٣٤.

(٢) فصول في علم اللغة العام، دي سوسير، ترجمة د/ أحمد نعيم، ط/ دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر ١٩٨٥م، ص ٤٠.

(٣) علم الدلالة عند العرب . دراسة مقارنة مع السيميائية الحديثة، عادل فاخوري، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت . لبنان، ط٢، ١٩٩٤: ٩.

(٤) الطراز المتضمن لأسرار البلاغة، يحيى بن حمزة العلوي، مطبعة المقتطف، مصر،

ثانياً: حياة عنتره: (١)

هو عنتره بن شداد بن عمرو بن قراد بن مخزوم بن عوف بن مالك بن غالب بن قطيعة العبسي ، أحد أشهر شعراء العرب في فترة ما قبل الإسلام (٥٢٥م - ٦٠٨م) ، ويُنسب إلى قبيلة عبس والتي كانت من أشهر القبائل في العصر الجاهلي.

وكان أبوه من أشرف عبس، أما أمه فكانت حبشية، يقال لها زبيبة، وقد ورث عنها سواده، ولذلك يعد من أغربة العرب، كما ورث عنها تشقق شفثيه، ولذلك كان يقال له عنتره الفلحاء، وكان من عادة العرب في الجاهلية إذا استولدوا الإماء أن يسترقوا أبناءهم ولا يلحقوهم بأنسابهم إلا إذا أظهروا نجابةً وشجاعةً ومن ثم لم يعترف شداد بعنتره ابناً له إلا بعد ما أبداه من بسالة في حروب داحس والغبراء.

وقد أصاب عنتره هذا الجرح في الصميم، ولكنه استعاض عنه بشجاعته وبطولاته وفي ذلك يقول:

إني امرؤٌ من خيرِ عبسٍ منصِباً شَطْرِي وَأَحْمَى سَائِرِي بِالْمُنْصِلِ
وَإِذَا الْكِتَبَةُ أَحْجَمَتْ وَتَلَحَّظَتْ أَلْفَيْتُ خَيْراً مِنْ مُعِمِّ مُخُولٍ (٢)

١٣٣٣هـ ١٩١٢م، ٣٦/١.

(١) راجع / الشعر والشعراء لابن قتيبة بتحقيق أحمد محمد شاكر، ط/ دار المعارف بمصر، ٢٥٠/١ ، والأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، تحقيق/ إحسان عباس وآخرون، ط/ دار صادر بيروت ١٤٢٩هـ - ٢٠٠٨م، ١٦٨/٨ ، تاريخ الأدب العربي ، العصر الجاهلي للدكتور شوقي ضيف، ط/ دار المعارف بمصر، الطبعة الثانية والعشرون ، ص ٣٦٩ وما بعدها .

(٢) شرح ديوان عنتره للخطيب التبريزي ، تقديم مجيد طراد، ط / دار الكتاب العربي ، الطبعة الأولى (١٤١٢هـ/١٩٩٢م) ، ص ١٢٧.

وواضح أنه يشير إلى كرم أصله الأبوي أو شطره الأول، أما شطره الثاني من جهة أمه فتتوب عنه شجاعته واقتحامه للحروب حتى غدا في قومه خيراً من عمه وخاله، ومن سادتهم؛ إذ لا يُعني القبيلة أحد غناه ولا يزود عن حماها زياده.

وقد عشق عنتر - في شبابه - ابنة عمه عبلة، ولكن عمه منعه من الزواج بها؛ لأن أمه أمة حبشية وهو في عداد العبيد، ومن تقاليد القبيلة ألا يتزوج العبد بالحر.

كان عنتر يتمتع بالأخلاق الحسنة، من رقة القلب وكرم النفس، وذكر الدكتور جواد علي: " أنه كان من أشد أهل زمانه وأجودهم بما ملكت يده. " (١)

ثالثاً: حول مسرحية عنتر :

مسرحية "عنتر" هي مسرحية شعرية كتبها أمير الشعراء أحمد شوقي، مستلهماً شخصية الفارس العربي (عنتر بن شداد العبسي)، الذي يُعد من أشهر فرسان العرب وشعرائهم في العصر الجاهلي، تعرض المسرحية سيرة عنتر من خلال صراعه؛ لتحقيق حريته وإثبات مكانته بين فرسان قومه، إلى جانب قصة حبه العميقة لابنة عمه عبلة، التي كانت رمزاً للجمال والنقاء.

أحداث المسرحية

تبرز المسرحية معاناة عنتر كعبدٍ يعاني التمييز بسبب نسبه، رغم شجاعته الفائقة وبطولاته في القتال، ويسعى عنتر لإثبات جدارته، لكن والده (شداد)

(١) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام للدكتور جواد علي ، ٥٦٠/٩ ، ط/ دار العلم للملايين بيروت، الطبعة الثانية ١٤١٣هـ - ١٩٩٣م .

يرفض الاعتراف به كابن شرعي، ومع ذلك يواصل عنتره القتال بشجاعة ويكسب احترام قومه في المعارك.

تتمو قصة الحب بين عنتره وعبلة، لكن والدها (مالك) وأخوها (عمرو) يرفضان زواجهما بسبب نسبه من جهة أمه، مما يدفعه لخوض تحديات عديدة لإثبات مكانته، ومن أبرز هذه التحديات طلب والد عبلة مهرًا باهظًا وهو ألف ناقة من نوق الملك النعمان، ما يدفع (عنتره) إلى خوض مغامرات صعبة لتحقيق هذا الطلب.

تتخلل المسرحية مشاهد درامية مؤثرة بين عنتره وعبلة، تعكس قوة الحب والصراع بين العادات القبلية القاسية والمشاعر الإنسانية، كما تتناول المسرحية بعضًا من القيم والمثل العليا مثل: الحرية، والشجاعة، والوفاء، والفروسية، مما يجعلها إحدى روائع المسرح العربي.

أما عن نهاية المسرحية : فقد اختتم شوقي مسرحيته بانتصار عنتره، حيث تم الاعتراف بشجاعته ومكانته بين فرسان عبس، وتمكّن في النهاية من الزواج بعبلة بعد تخطيه العقبات التي وضعتها الأعراف القبلية، وتحمل النهاية رسالة قوية عن انتصار الإرادة والقيم النبيلة على الظلم والتمييز.

وتتميز مسرحية عنتره بأسلوبها الشعري الرائع؛ حيث استخدم (أحمد شوقي) اللغة العربية الفصحى بأسلوب راقٍ يجمع بين التاريخ والأسطورة، مما يجعل المسرحية تحفة أدبية تعكس عمق الأدب العربي، كما تتنوع مشاهد المسرحية بين الحوار الشعري الراقي، والمواقف الدرامية المؤثرة، والمشاهد البطولية الملحمية، مما يجعلها من أبرز المسرحيات الشعرية في الأدب العربي.

المبحث الأول: سيميائية العتبات النصية في مسرحية عنتره:

يقصد بالعتبات النصية " كل ما يتعلق بالمظهر الخارجي للكتاب أو النص"^(١)، وتشمل العنوان، والمقدمة، والعناوين الفرعية، والإهداء، والمقدمات النقدية، وكذا الهوامش والتعليقات في المسرحية الشعرية، التي تؤدي دورًا مهمًا في توجيه فهم المتلقي، وتكسب النص عمقًا إضافيًا .

والعتبات النصية "علامات دلالية تشرع أبواب النص أمام المتلقي، وتشحنه بالدفعات الزاخرة بروح الولوج إلى أعماقه، لما تحمله هذه العتبات من معانٍ وشفرات لها علاقة مباشرة بالنص تنير دروبه، وهي تتميز باعتبارها عتبات لها سياقات تاريخية ونصية ووظائف تأليفية تختزل جانبًا مركزيًا من منطق الكتابة"^(٢) .

أضف إلى ذلك أن العتبات النصية " تبرز جانبًا أساسيًا من العناصر المؤطرة لبناء الحكاية، ولبعض طرائق تنظيمها وتحققها التخيلي ، كما أنها أساس كل قاعدة تواصلية تمكن النص من الانفتاح على أبعاد دلالية، فالعتبات النصية لا يمكنها أن تكتسب أهميتها بمعزل عن طبيعته الخصوصية النصية نفسها " ^(٣) .

وعلى هذا فالعتبات النصية ذات أهمية كبيرة في ميدان النقد الأدبي المعاصر ، في إضاءة وكشف أغوار النص ، كما أنها المفتاح لفهم النص،

(١) عتبات جيرار جينت : تقديم د/ سعيد يقطين، ط/ الدار العربية للعلوم ، ناشرون، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى ١٤٢٩هـ - ٢٠٠٨م، ص ٤٨ .

(٢) بيانات الشعرية العربية من خلال مقدمات المصادر التراثية، نورة فلوس : مذكرة التخرج لنيل شهادة الماجستير ، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر (٢٠١٢م) ص ١٣ .

(٣) عتبات النص (البنية والدلالة) : عبد الفتاح الحجمري، منشورات الرابطة ، دار البيضاء، ط١، ١٩٩٦م، ص ١٦ .

والتوصل إلى تحليل معانيه وفك شفراته، وفهم خباياه، ومن ثم فهي بوابة للثراء الأدبي لما بينها وبين النص من علاقة وطيدة .

والعتبات النصية تساعد - خاصة العناوين - في توجيه القارئ إلى القضايا المحورية التي تتناولها المسرحية، وعلى سبيل المثال فعنوان مسرحية عنتر لأحمد شوقي يضع القارئ مباشرة أمام فكرة البطولة والفروسية المرتبطة بالشخصية.

كما تسهم العتبات النصية في تحديد الأجواء الزمانية والمكانية للمسرحية، وذلك من خلال تقديم معلومات عن زمن ومكان الأحداث، مما يهيء المتلقي لفهم العمل الأدبي.

كذلك فإن العناوين الفرعية أو الحواشي يمكن أن تشير إلى أدوار الشخصيات، مما يساعد في فهم طبيعة العلاقة بين الشخصيات قبل التفاعل معها درامياً.

هذا بالإضافة إلى أن العتبات النصية تتيح للكاتب التواصل المباشر مع جمهوره سواء بتقديم معلومات تساعد في تأويل النص، أو بإثارة توقعات معينة توجه القارئ نحو أفق تأويلي معين يعين على فهم أعمق لتجربة النص ومقاصده الفكرية والجمالية.

سيمياء العنوان :

العنوان: " عنتر " ، هو العتبة النصية الأولى والأهم في هذه المسرحية. نقرأ في لسان العرب^(١) : العنتر : الشجاع، والعنتر : الشجاعة في الحرب، وعنتره بالرمح : طعنه، وعنتر، وعنتره : اسمان منه ، فأما قوله: **يَدْعُونَ عَنترَ والرَّماحُ كأنَّها أَشطانُ بئرٍ في لَبانِ الأَدْهَمِ**^(٢)

(١) لسان العرب لابن منظور: ط/ دار صادر بيروت ، الجزء الرابع ص ٦١٠ مادة (عنتر).

(٢) شرح ديوان عنتر: الخطيب التبريزي، تقديم وشرح . مجيد طراد ، ط. دار الكتاب العربي، بيروت ، الطبعة الاولى(١٤١٢ هـ / ١٩٩٢ م) .

فقد يكون اسمه عنتراً كما ذهب إليه سيبويه، وقد يكون أراد يا عنترة، فرخم على لغة من قال يا حار؛ والعنتر والعنترة: الذباب، وقيل: العنتر الذباب الأزرق، قال ابن الأعرابي: سمي عنتراً لصوته، وقال النضر: العنتر: ذباب أخضر وأنشد:

إِذَا عَرَدَ اللَّفَّاحُ فِيهَا لِعَنْتَرٍ بِمُغْدُونٍ مُسْتَأْسِدِ النَّبْتِ ذِي خَمْرٍ^(١)

والعنترة: السلوك في الشدائد، وعنترة: اسم رجل، وهو عنترة بن شداد العبسي.

وانطلاقاً " من تلك العلامات أو السيرورات التأويلية التي خضعت لها لغة النص؛ في سبيل الكشف عن وظائف تلك العتبة النصية " (٢)، فإن اسم عنترة يحمل أبعاداً متعددة تستند إلى الثقافة، والقيم العربية التقليدية، ومنها: .

- القوة والشجاعة: حيث يستدعي اسم عنترة كرمز للفرس العربي الشجاع الذي لا يهاب المخاطر.
- التحدي والصراع: إذ إن اسم عنترة يرمز إلى التحدي المستمر ضد الظلم والتفرقة الاجتماعية، حيث كان عنترة يواجه نظرية دونية، بسبب نسبه المختلط، لكون أمه جارية حبشية .

(١) عرد: العرد: الشديد من كل شيء، عرد: أي صاح، أو رفع صوته. اللفاح: نوع من الرياح الحارة الشديدة، عنتر: هو عنترة بن شداد. المغدون: اغدون الشجر: طال والتف، والمغدون من الشجر: ما كان ناعماً متشابهاً، والمغدون هنا: الفرس المتوثب المهيأ للقتال. مستأسد: متشبه بالأسد، أي شجاع مقدام. النبات: النبات. ذي خمر: أي النبات الكثيف الذي يشبه الغابة. والمعنى: أن عنترة ينطلق في ساحة القتال كالأسد ويخترق الغابات الكثيفة في سرعة وليونة ولا تعوقه شدة الرياح أو قوتها .

(٢) راجع: العلاماتية وعلم النص، جان ماري سشايفر، تر: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٤م، ص١٣.

- الحرية والمقاومة: ، حيث يحمل الاسم دلالة رمزية للحرية والانتصار على القيود المجتمعية، إذ كافح عنتر من أجل إثبات حريته كفارس حر.
- الكرامة والوفاء: فالاسم يُستدعى كرمز للوفاء والإخلاص، خاصة في حبه لمحبيبته عبلة.
- هذا بالإضافة إلى أن اسم عنتر يعد رمزا ثقافيا وشعريا في الأدب العربي، إذ يجسد قيم البطولة والشهامة العربية، كما يعكس الاسم أيضا الصراع بين الهوية الفردية والقيم المجتمعية، مما يجعل عنتر شخصية أيقونية تتجاوز الزمن.

صفحة الغلاف :

قراءة سيميائية لصفحة الغلاف:

لعل أول ما يلفت انتباهنا وأول ما نقف عنده لأي كتاب هو الغلاف، " فرسمة الغلاف ما هي إلا تواصل بصري، يترجم واقع العمل الداخلي، وقد استأثر موضوع التواصل البصري باهتمام الدارسين، حيث عقدت لأجله الندوات والملتقيات، ومن بينها الندوة التي عقدت في باريس ١٩٨٨م، ونشرت أعمالها تحت عنوان: (المشاهد في مواجهة الإشهار)، ومما تم التأكيد عليه ، هو أن العين تحوز القسط الأكبر من الأنشطة الإدراكية، وبالتالي فإن الصورة أو الغلاف يكون أقرب للنظر من الخط المكتوب، فالرسمة تكون أسرع في الوصول إلى المتلقي من العنوان..."^(١)

ويتشكل الغلاف من عناصر وأجزاء تتضافر لتولد الدلالة التي يتأسس عليها النص الأصلي، (العنوان، اسم الكاتب أو الشاعر، والصور، واللون ..)،

(١) الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي ، حسينة فلاح، ط/ دار الأمل للنشر ، الجزائر ، ط (٢٠١٢م) ، ص ٦٨.

ولهذا يشكل الغلاف فضاء جذابًا للمتلقي، سواء أكان قصة أم رواية أم شعرا أم مسرحية، هذا من ناحية، بالإضافة إلى كونه عنصر إغراء يدعو إلى الاقتناء للتعرف عليه من ناحية أخرى، ومن ثم كان الاهتمام بأغلفة الكتاب بحكم أن لها دورًا فعالًا في معرفة مدى ارتباط الغلاف بمضمون النص.

ولعل الاختلافات الواقعة بين أغلفة كتب الشخص نفسه وبعضها، تدعو إلى النظر في سبب هذا الاختلاف، ومن هذا المنطلق، نجد أن اختيار دار النشر لصورة الشاعر الكبير (أحمد شوقي) لوضعها علامة على مسرحيته الشهيرة (عنترة) لم يكن من المناسب ولا المنسجم مع طبيعة أحداث تلك المسرحية: لافتراض جدلية كون الصورة تعبيرًا أيقونيًا عن مناسبة النص للبعد الدلالي الذي يتضمنه^(١).

ولذلك فإنَّ الغلاف عتبة أصيلة من عتبات النص التي يلج من خلالها القارئ إلى أعماقه، ويحدد بداءة ما إن كان سيستمر في قراءته، أو أنه سينقطع عن ذلك متأثرًا بعامل افتقاده للشغف بالشكل الخارجي الذي تشكّل عبر الغلاف، فهي عتبة ترتكز على استثارة حماس القارئ بما تعطيه له من انطباعات أوليّة عما إن كان المضمون رائعًا له موجبًا للولوج إليه أو لا، ومن ثمَّ يبيّن رأيًا شبه نهائيّ عمّا إن كان سيلج أو يقف عند هذه العتبة، فالغلاف أول محطات الجمالية عند القارئ، "وأهميته بالغة بالنسبة للمضمون بدرجة أولى، وللتسويق بدرجة ثانية، ومن ثمَّ نجد كلا من المؤلف والناشر يركزان اهتمامهما عليه"^(٢).

(١) ينظر: سمياثيات الأنساق البصرية، أمبرتو إيكو، ترجمة: محمد التهامي العماري -

محمد أوداد، دار الحوار، دمشق، سوريا، ط١، ٢٠١٩، ص١٧ .

(٢) الفضاء النصي في الغلاف، أول العتبات النصية (قراءة في غلاف دواوين شعرية

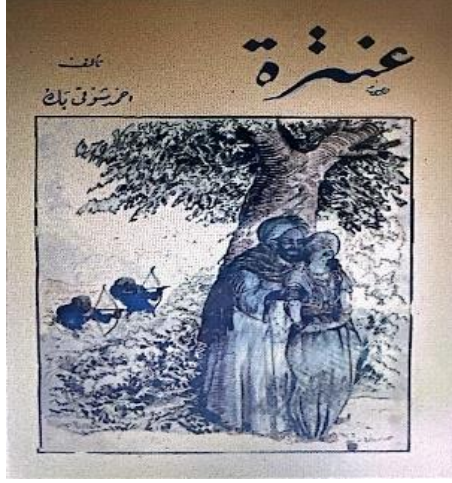
نسوية جزائرية معاصرة)، د. حمزة قريرة، مجلة الأثر، عدد ٢٥٥/٢٠١٦، ص٢٣٨.

والغلاف هو الواجهة البصرية الأولى، ويعطي انطباعاً أولياً عن الديوان قبل قراءة أي كلمة، ومن ثمَّ يجب مراعاة التناسق الجمالي، من حيث تناسق الألوان، والخطوط الواضحة المناسبة، والصورة أو الرمز، التي يمكن أن تكون مفتاحاً لقراءة الديوان وفهم أجوائه العامة، في الوقت نفسه يجب أن يكون الغلاف مرآة للمضمون؛ حيث يلمح للمضمون أو القضايا المطروحة فيه، وعلى هذا فالإخراج الفني للغلاف من الأهمية بمكان.

فالغلاف ليس مجرد غطاء، بل هو جزء من التجربة الشعرية، يخاطب العين والعاطفة أولاً، ويفتح باب التأمل والفهم، ويعد رسالة صامتة من الشاعر إلى القارئ "ولم يعد حلية شكلية بقدر ما يدخل في تشكيل تضاريس النص، بل أحياناً يكون هو المؤشر الدالُّ على الأبعاد الإيحائية للنص"^(١) وقد طبعت مسرحية عنتره لأحمد شوقي عدة طبعات أشهرها طبعة دار الكتب المصرية ١٩٣٢ م ، وطبعة هنداوي عام ٢٠١٠ م .

(١) جيوبوليتيكا النص الأدبي (تضاريس الفضاء الروائي نموذجاً)، مراد عبد الرحمن مبروك، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط١، ٢٠٠٢، ص ١٢٤.

١- غلاف طبعة دار الكتب المصرية (١٩٣٢م) :



حيث تظهر صورة عنزة وعبلة في مشهد رومانسي يحتضنان بعضهما ، ويبدو على عبلة الانسجام والقبول، مما يرمز إلى علاقة عاطفية وثيقة ، والأزياء بدوية تناسب العصر الجاهلي ، والشجرة الضخمة التي يستندان إليها شجرة الحياة والمصير المشترك .

ورماة السهام في الخلفية مقاتلان يستهدفان عنزة وعبلة مما يضفي بعدا دراميا صراعيا على المشهد ويحول اللحظة الرومانسية إلى لحظة تهديد . فالسهم الموجهة تشير إلى الصراعات الطبقيّة أو القبليّة ، التي واجهت حب عنزة وعبلة ، ويمكن أن ترمز أيضا إلى الأخطار المحدقة بالحب النقي في عالم ملئ بالعنف والقيود .

والألوان المستخدمة (تدرجات الأزرق الداكن) تضفي على الصورة طابعا دراميا مائلا للحزن والأسى .

العنوان : (عنزة) مكتوب بخط واضح في الأعلى ، يستدعي على الفور الخلفية الأسطورية البطولية للشخصية مما يعزز القراءة السيميائية للصورة كمزيج بين البطولة والحب والمعاناة.

أما اسم الشاعر فكتب على يسار الغلاف بخط بسيط إشارة إلى تواضع الشاعر من ناحية، ومن ناحية أخرى إلى أن (عنترة) هو الرمز البطولي والتاريخي، بينما الشاعر هو المبدع الحديث الذي يعيد إنتاج الرمز. موقع الشخصيتين يؤكد على أن العاطفة هي جوهر المسرحية، بينما العناصر الأخرى مثل (السهام، الخطر) ليست إلا خلفية أو تحديات تعرقل هذا الحب.

٢- غلاف طبعة هنداي (٢٠١٠م) :



جاء غلاف مسرحية "عنترة" لأحمد شوقي، طبعة هنداي، بتصميم رمزي مزدوج يعتمد على تدرجات الأبيض والأسود لإبراز وجهين متقابلين؛ حيث يظهر وجه الشاعر (أحمد شوقي) متداخلاً بالضوء والظل مع صورة عنترة وعبله، فالظلال المستخدمة لإبراز وجهي عنترة وعبله تتبع من تضاريس وجه شوقي نفسه، مما يوحي بأن شخصياته الشعرية تنبثق من ذاته ووجدانه، وبذل على توحد الشاعر مع موضوعه الشعري، وكأن شوقي لا يكتب عن عنترة فحسب، بل يحيا تجربته ويجسدها.

اعتمد المصمم على أسلوب الظل والضوء ، وهو تقنية عالية يبدع فيها الفنانون تباينات عالية بين الظل والضوء، لإضفاء غموض بصري يفتح مجال التأويل، مما يُفعّل دور المتلقي في إنتاج المعنى.

ويظهر في أعلى الغلاف عنصر زخرفي أشبه بستارة مسرح أو كتاب مفتوح، يوحي بالفضاء المسرحي الذي تنتمي إليه هذه المسرحية، ويؤطر العنوان "عنترة" في مشهد بصري يوحي بالافتتاح الدرامي.

وتمثل صورة أحمد شوقي وهو مطرق الرأس، يسند جبينه إلى يده، علامة دالة على التأمل والانغماس الفكري والعاطفي، وهي وقفة ترتبط بالكتابة الشعرية والتأمل الإبداعي.

وإذا كانت السيميائية تقسم العلامة إلى (دال ، ومدلول ، ومؤشر) نستطيع أن نقول هنا :

- الدال: الصورة الظاهرة (وجه شوقي المطرق + عنترة وعبلة).
- المدلول: المعنى الذهني (الاندماج بين الشاعر والعمل، أو التماهي مع القيم البطولية والعاطفية).
- المؤشر: علاقة تأمل شوقي وانعكاسها في صورة عنترة، ما يدل على البحث في الذات عبر الآخر.

وكتابة اسم عنترة في أعلى الغلاف، واسم شوقي في أسفل الغلاف على الزاوية اليسرى، ليس مجرد ترتيب عشوائي، بل يحمل دلالات مقصودة على مستوى البنية البصرية والدلالة الرمزية .

حيث يشير ذلك دلالياً إلى أن الشخصية المسرحية (عنترة) هي محور العمل، وهي العلم السيميائي الذي يتمحور حوله النص بأكمله، وفي علم العلامات يمنح هذا الموضع (عنترة) الهيمنة الرمزية ، فهو العلم الذي يعلو الصورة والنص معا ، مما يؤكد حضوره كنص ثقافي ، تاريخي.

كما يرمز ذلك إلى أن التراث العربي هو ما يعلن عنه أولاً، بينما يأتي المبدع (شوقي) كمن يقدم هذا التراث من زاوية خاصة .

فكتابة اسم الشاعر (أحمد شوقي على يسار غلاف مسرحية عنتره، وهو عادة موقع التوقيع ، يدل على أن شوقي هو من يكتب ويؤطر هذه الشخصية ، فهو الراوي أو المعيد إنتاج الحكاية، والوسيط بين الماضي والحاضر، وهو المبدع المتأمل الذي يعيد إنتاج الرمز ، وليس البطل الظاهر .

وفي كل الأحوال فإن وضع اسم (عنتره) في أعلى الغلاف، يبرز موضع المسرحية، ويضفي عليه مركزية رمزية، بينما يشير وضع اسم (أحمد شوقي) في أسفل الغلاف إلى تواضع الشاعر أمام موضوعه وإلى سعيه للتأمل والإبداع من خلف الستار، مما يعكس فلسفة شوقي الشعرية ، واستدعاء الماضي لخلق أدب حديث يحمل القيم الخالدة بلغة جديدة .

غير أن هذا الغلاف، رغم رمزيته الفنية الراقية، يخلو من عناصر تُحيل بوضوح إلى البيئة الجاهلية أو الصحراوية، والتي تشكل الإطار الزمني والمكاني للمسرحية، وهو ما قد يجعل بعض المتلقين يفتقدون الربط التاريخي البصري المباشر.

٣- أسماء الشخصيات :

- حيث برزت في المسرحية أسماء عدة، مثل: عنتره، عبلة، شداد، مالك، زهير، صخر، كل هذه الأسماء وغيرها حملت دلالات رمزية قوية.
- **عنتره:** رمز للقوة والشجاعة والتحدي رغم ظروفه الصعبة.
 - **عبلة:** رمز الحب النقي والدافع البطولي.
 - **شداد:** شخصية الأب التقليدي الذي يجسد الصراع بين قيم القبيلة والاعتراف الشخصي.
 - **مالك (أبو عبلة) وزهير (أخو عبلة) :** وهما معا يجسدان الضغوط الاجتماعية والنظام القبلي الصارم .

- **صخر بن الأشتر:** وهو رمز للطبقية والتفوق الاجتماعي المزعوم .
العتبات الفرعية:

تؤدي العتبات النصية الفرعية في مسرحية عنتره لأحمد شوقي دوراً مهماً في توجيه المتلقي نحو فهم أعمق للنص.

والنص الحوارية هو النص الأساسي، وكل ما هو خارج عن الحوار - كالإرشادات الإخراجية - نص ثانوي، وقد بيّن الناقد المسرحي رومان إنجاردن (R. Ingarden) إمكانية وجود علاقة جدلية بين النص الحوارية والإرشادي (١) 'كما ذكر الناقد ستيف ستيف جانشن (S.Jansen) "أن هناك نوعاً من الالتقاء يتم بين الحوار والإرشادات الإخراجية، إذ لا يمكن أن تكون هناك جملة حوارية إذا لم يعلن عن قائلها " (٢).

والإرشادات المسرحية، أو الملاحظات الإخراجية، تسمية تطلق على أجزاء النص المسرحي المكتوب، وتعطي معلومات تحدد الظرف أو السياق الذي يبنى فيه السياق المسرحي، ويحول الإخراج هذه الإرشادات في العرض إلى علامات مرئية أو سمعية ، ويتضمن النص الموازي، أو وتتضمن هذه الإرشادات معلومات مختلفة ومتنوعة، ومنها تحديد مكان الحدث وزمانه، وتحديد أسماء الشخصيات، والمعلومات الخاصة بكل منها، كالسن والهيئة واللهجة والنبرة والحركة والانفعال، والإضاءة والديكور، والمؤثرات السمعية وغيرها.

كما يتضمن النص الموازي ذكر اسم كل شخصية متكلمة قبل الحوار على امتداد النص المسرحي، وتحديد العناوين الرئيسية، أو المتخللة بين الفصول والمشاهد واللوحات، وكل ما يتعلق بالديكور والملابس ووضعيات الشخصيات

(١) راجع المعجم المسرحي : مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ماري إلياس،

وحنان قصاب، مكتبة لبنان ، ناشرون ، الطبعة الأولى (١٩٩٧م) ، ص ٢٣.

(٢) المرجع السابق : الصفحة نفسها .

وحركاتها وطريقة كلامها، وكيفية دخولها وخروجها^(١)، بل وتقسيم النص ذاته إلى فصول أو لوحات أو مشاهد أو ما شابه ذلك، هو كله من باب الإرشادات المسرحية والنصوص الموازية.

بالإضافة إلى ذلك فإن الحوار الموازي " هو الذي يمثل الإطار الخارجي للنص الرئيسي، ومن أبرز النقاد الذين تناولوا هذا المصطلح الناقد الفرنسي (جيرار جينيت)، الذي فكك النص الموازي إلى النص المحيط والنص الفوقي، وكل هذه عتبات أولية ندخل بها إلى أعماق النص وفضاءاته المتشابكة " (٢).

وها هو ذا أحمد شوقي يقدم للمنظر الثاني من الفصل الثاني من مسرحيته فيقول: " داخل خيمة مالك، وتبدو النعمة على كل ما فيها، وقد جلس القرفصاء، في جانب وجلس في جواره وفي الجانب الآخر رجال بني عامر، خدم وقوف بباب في صدر الخباء " (٣).

المشهد الأول :

مالك :

الجزورَ الجزورَ ، النارَ النارَ قرى الضيفِ ، ضيفُنَا اليومَ عامرُ
وكما نرى أن النص الموازي قدم للنص الأصلي ومهد له، وتلاحم معه، وأعطت له روحًا وأكسبته حيوية، وجعلت المتلقي يتفاعل مع الحديث ويتخيله.

(١) الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي - نماذج وتصورات في قراءة الخطاب المسرحي لمحمد فرح - ط ٢٠٠٦ / مطبعة النجاح الجديدة / الدار البيضاء، ص ٣٩.

(٢) عتبة العنوان في الرواية الفلسطينية (دراسة في النص الموازي) : فرج عبد الحسيب محمد مالكي ، رسالة دكتوراة ، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين ٢٠٠٣م، ص ٣٦.

(٣) عنترة : أحمد شوقي ، ط/ مؤسسة هنداوي ، بمصر (٢٠١٠م) ص ٥٢.

وفي المنظر الأول من الفصل الثالث يقول أحمد شوقي : ^(١) " المنظر في وادي الصفا، على مقربة من حي بني عامر، على سبيل مطروق، عيون ونخيل وأشجار، عقلت عبله بغيرها، تحت شجرة منها، على بعد قليل أناس يغدون ويروحون على الطريق " .

المشهد الأول :

عبلة :

قل لي برِّك مَنْ تُحِبُّ وَمَنْ تحبُّك يا بعير
أيّ النِّياقِ ؟ فـإنَّهن على مراعيها كثر
وهل اكتفيت بناقـة؟ أم أنت كالعسي زير؟

ويُقدِّم أحمد شوقي للفصل الثالث بقوله: " وفي هذه الأثناء يظهر مارد وغضبان من وراء الشجر، وفي غير الناحية التي اختفى فيها داحس، فيسدد أحدهما سهمه إلى ظهر عنتره، فتراه عبلة، وتضطرب، فيصيح عنتره بالرجل دون أن يلتفت إليه " .

المشهد السابع

عنتره :

حذار يا وغد ، حذار يا لُكغ الليث لا يقتله الكلب، فدع ^(٢)

(يقع القوس من الرعب من يد مارد، ثم يخر هو نفسه إلى الأرض ميتاً، ويفر غضبان) .

وفي المشهد الثالث عشر من الفصل الأول يقول شوقي:

" يسمع صوت استغاثة من وراء الستار "

(١) عنتره : أحمد شوقي، ط هنداوي ص ٨٧ .

(٢) المرجع السابق : ص ٩٥ .

المستغيث:

عنتره الباس ، ويا عزيزَ الجار :. تلك نسا عيس حلَّ عليها العار^(١)

فالنَّص الموازي يوحي بأن هناك غزوا أو خطرا داهما ، تسبب في انتهاك حرمة النساء، وهو على أعلى درجات الإهانة في المجتمع الجاهلي، والاستعانة بعنتره وحده دون غيره يدل على أن الموقف جلل ويتطلب بطلا فذا ، وفي الوقت يدل على المكانة العالية لعنتره من حيث القوة والشجاعة ، بل هو الباس نفسه .

والنص الموازي هنا متصل بالنص الأساسي للمسرحي ويقدم له ، فقد جاءت الألفاظ قوية ، مكثفة، مناسبة تماما للنبرة الانفعالية المتصاعدة وصرخات الاستغاثة، فالمعاني تلامس أهم القيم الاجتماعية (الشرف، والنصرة، والبطولة) .

كل هذه النصوص وغيرها من النصوص الموازية في مسرحية عنتره، تكمل النص الأساسي، وتسهم في إثراء التجربة المسرحية، وتعمل على إيضاح السياق، وتوجيه الإخراج وتساعد في تحقيق رؤية المؤلف، وتضيف أبعاداً رمزية ومعاني إضافية غير موجودة في الحوار الرئيسي، كذلك فإن النصوص الموازية في المسرحية تعزز الجانب الجمالي والتأثير العاطفي على الجمهور، وتسهم في توضيح الانتقالات بين المشاهد والأحداث، مما يجعل العمل أكثر انسجاماً وترابطاً.

وعلى وجه الإجمال فإن النص الموازي يضيف قيمة فنية وجمالية تسهم في تكامل عناصر المسرحية، وتعزيز رسالتها .

(١) عنتره : أحمد شوقي ص ٢٨.

المبحث الثاني: سيمياء الزمان والمكان في مسرحية عنتره:

يرصد لنا أحمد شوقي أحداث فترة زمنية محددة ضمن حقبة ممتدة من تاريخ العرب الجاهليين، وهي تلك الفترة التي دارت أحداثها حول ما وقع لأحد فرسان العرب المشهورين في علاقته بقبيلته وابنة عمه التي أحبها فلم يكن ليقاوم مرارة العيش بدونها، وتجلت محدودية أحداث تلك المسرحية في عدد من الظواهر الفنية، من أبرزها دورانها في مكان محدّد لم يخرج شيء من هذه الأحداث عنه إلّا قليلاً، وهو بادية نجد، ووقعها مع أشخاص بأعيانهم لم تجازهم إلى غيرهم ممن كان من المفترض أن يكون لهم حضور لولا استحالة تمدد سياقات الأحداث خارج هؤلاء المذكورين.

وقد عكس محدودية الأحداث صورة الأزمنة والأمكنة التي دارت فيها، فأخذ الفضاء الزمكاني طبيعته من هذه الأحداث، بمعنى أنه انحصر في مكان بعينه وزمان بحدّه تبعاً لانحصار الأحداث، وقد حدد الشاعر بؤرة الأحداث من أول الأمر في التعريف بزمن ومكان المسرحية، فقال "زمن الرواية: حوالي منتصف القرن الأوّل قبل الهجرة، مكان الرواية: بادية نجد، أحياء عبس وعامر وما بينهما"^(١)، وهو إذ يستهل المسرحية بذكر الزمان والمكان اللذين دارت فيهما أحداث المسرحية، يبرز لنا طبيعة الحياة الجافة المحفوفة بالمخاطر، حيث القتل والفرّ والكرّ، وحيث يسود قانون القوة، فلم يكن في ذلك الوقت ولا في هذه الأماكن وجود فعليّ للضعفاء ولا للمسالمين، منطلقاً من " أن النصّ تأليف مفتوح وإنتاج يتخطّى حدود الآن، يتميز بقدرته على استيعاب مضامين الحياة "^(٢)، فهو

(١) عنتره، أحمد شوقي، ط / هنداوي ص ٧ .

(٢) المنهج السيميائي في تحليل النص الأدبي : د. ليلي شعبان، د. سهام سلامة ، مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالإسكندرية، المجلد الأول، العدد الثالث والثلاثون (٢٠١٧م) ، ص ١٢ .

يستشرف واقع الحياة والمعيشة على تلك الأرض، بذكر الزمان والمكان الذين دارت خلالهما أحداث المسرحية، لا مجرد التعريف بمكان وزمان أحداث المسرحية.

الزمان في مسرحية عنترة :

حدّد شوقي زمن الرواية بقوله: زمن الرواية : حوالي منتصف القرن الأول قبل الهجرة " تقع أحداث المسرحية في زمن الجاهلية ، حيث تسود القيم القبلية كالعصبية والتميز الطبقي.

والزمن التاريخي (الجاهلي) له دلالاته الرمزية ، فالجاهلية ليست مجرد حقبة زمنية ، بل رمز للصراع الأبدي بين الفرد والمجتمع، وقد وظف الشاعر الزمن الجاهلي كمرآة تعكس قضايا معاصرة لأحمد شوقي ، مثل التفرقة الاجتماعية والبحث عن الحرية ربما لم يستطع أن يتكلم عنها شوقي صراحة باعتبار صلته بالقصر .

المكان في مسرحية عنترة لأحمد شوقي :

حدد شوقي مكان أحداث مسرحيته بأنه : " بادية نجد ، وأحياء بني عبس، وعامر وما بينهما " (١) .

وقد وصف أحمد شوقي في المشهد الأول من مسرحيته مكونات خشبة المسرح، ومكان الأحداث، فقال: " عين ذات الإصا في يمين المسرح ، وقد حفت بالنخيل ، وفي اليسار مضارب بني عبس، وأظهرها خيمة مالك الحمراء، التي يبدو جزء منها حوله، ومن ورائه فضاء، وفي جبهة المسرح ربوة عالية، وكثبان من الرمال تستوي بالأرض من ناحية اليمين، الوقت في مطلع الشمس ، وقد

(١) عنترة لأحمد شوقي ، ط / هنداوي، التمهيد ص ٧ .

وقف عنثرة أمام الخيام ، باديا عليه النصب والكلال، يُسمع نباحُ كلاب من وراء الخيام ^(١)

والمكان في المسرحية ليس مجرد موقع تجري فيه الأحداث ، بل هو حامل للرموز والمعاني التي تبرز القضايا المركزية للنص .

فالصحراء فضاء رئيسي ، وهي الإطار العام للمسرحية ، وتمثل البيئة الجغرافية والاجتماعية التي عاش فيها عنثرة .

وللصحراء دلالتها السيميائية التي تتمثل في الحرية : من ناحية بما أنها فضاء مفتوح ، لا تحده حدود، وتتوافق مع طبيعة عنثرة التواقة للتحرر من القيود الاجتماعية ومن ذل العبودية.

ومن الدلالات السيميائية للصحراء أيضا: القسوة ، إذ إنها تمثل الحياة القاسية التي تتطلب الشجاعة والقوة للبقاء ، هذا بالإضافة إلى أن الصحراء تعكس صراع الإنسان مع الطبيعة ومع مجتمعه .

و"مضارب بني عبس " هي المركز الاجتماعي للأحداث ، حيث تدور الحوارات والنزاعات المرتبطة بالقيم القبلية، ومن الدلالات السيميائية أنها تمثل الانتماء والنبذ، هي مكان انتماء عنثرة لقبيلته ، ولعل وقوفه صباحا عليه علامات التعب والإعياء توضح مدى حرصه على حماية قبيلته واستعداداه لذلك في كل الأحوال، وفي ذات الوقت تمثل تلك المضارب مكان النبذ الاجتماعي بسبب نسبه كابن جارية .

كما تمثل مضارب بني عبس التقاليد والقيود ، حيث تشير إلى التقاليد والقيم القبلية الصارمة التي تقيد حرية الفرد .

(١) عنثرة لأحمد شوقي : ط/ هنداوي، ص ٩ .

وتأمل قوله : " عين ذات الإصاڊ " (١) تجد أنها تحمل طابعا رمزيا وبلاغيا قويا ، ف (ذات الإصاڊ) ليست مجرد موقع صحراوي، بل هي علامة سيميائية مرتبطة بحدث دموي شهير في التراث العربي: حرب داحس والغبراء، التي اندلعت نتيجة لخداع وغدر وقع في سباق خيل، ويضيف هذا السياق التاريخي إلى المكان إحياءً بالصراع، والخيانة، والثأر، والانقسام القبلي.

كما أن هذا الإحياء يُسقط ظلاله مباشرة على قصة عنترة بن شداد، التي تدور هي الأخرى حول الصراع بين الفرد والقبيلة، والشرف والعبودية، والحب المستحيل.

وانطلاقا من أن المكان في السيميولوجيا ليس مجرد خلفية، بل منتج للمعنى. فاختيار ذات الإصاڊ بوصفها فضاءً مسرحيًا يعني استحضار الأسطورة العربية ككل، حيث يحتضن هذا المكان حرباً امتدت أربعين عامًا، كأنما هو أرض ملعونة تكرر فيها المآسي، وكأن عنترة يُعاد إنتاجه في نفس النسق القبلي الذي لا يغفر، ولا يرحم، ولا يُنصف، وبذلك يُحيل المكان إلى استمرارية المأساة الوجودية في البنية الثقافية العربية، حيث العنف السائد والمتأصل، والكرامة المهددة التي لا تُنتزع إلا بالقوة.

(١) الإصاڊ : اسم الماء الذي لطم عليه داحس، فرس قيس بن زهير العبسي، وكان قد أجراه مع الغبراء، وهو فرس لحذيفة بن بدر الفزاري، وكان قد أوقف له قوما في الطريق فلما جاء داحس سابقا ، لطم وجهه حتى سبق، فكان في ذلك حرب داحس والغبراء أربعين عاما .، وقال أبو عبيد : " ذات الإصاڊ" ردهة في ديار عبس وسط وسط القليب، وهضب القليب علم أحمر فيه شعاب كثيرة . وقال الأصمعي: هضب القليب بنجد ، جبال صغار، والقليب في وسط هذا الموضع يقال له: ذات الإصاڊ، وهو اسم من أسمائها ، والردهة: نُقيرة في حجر يجتمع فيها الماء، راجع / معجم البلدان : ياقوت الحموي، باب الهمزة والصاد وما يليهما ٢٠٥/١ ط/ دار صادر بيروت ١٣٩٧هـ - ١٩٧٧م .

وفي التحليل السيميائي للمسرح، يُنظر إلى المكان باعتباره علامة بصرية وسمعية وحركية، وبالتالي، فإن اختيار مكان مليء بالشعاب والهضاب والرداهات - كما وصفه أبو عبيد والأصمعي - يوفّر إمكانات إخراجية تعزز من درامية الفضاء:

- الهضاب = العلو والهيبة ، وترمز إلى تطلعات عنثرة أو الكبرياء القبلي.
- الشعاب = الانغلاق والتشتت، وترمز إلى العوائق أمام حرية الفرد أو العاشق.

- الردهة = تجمع الماء ، وهو رمز لتراكم الذاكرة أو الدماء أو الدموع.
وذاات الإصاد، بهذا التكوين، تتحول إلى ساحة ممتدة لصراعات الوعي واللاوعي، للتاريخ والأسطورة، للقوة والخذلان، والمسرحية حين تُوضع هناك، فإنها تُستدعى في منطقة اللازم واللامكان - أي داخل "الذات الجمعية العربية"، حيث يتكرر عنثرة في كل زمان ومكان.

وفي التحليل السيميائي أيضا ينظر إلى المكان بوصفه امتدادا لصفات الجماعة الساكنة فيه، وبما أن "ذات الإصاد" صلبة ، وعرة، محصنة، وتاريخها مرتبط بالصمود والثأر والكرامة ، فإن هذه الخصائص تنعكس رمزا على قبيلة بني عبس ، فهي قبيلة عزيزة الجانب، شديدة البأس، عالية الكرامة، صعبة الإخضاع.

وعندما تتكون " ذات الإصاد " مكانا لمسرحية عنثرة فإن ذلك يبرز ، أن عنثرة يقيم في أرض القوة والمنعة، وأن بطولته جزء من تكوين بني عبس الجماعي، وليست مجرد بطولة فردية، وهناك بعد رمزي آخر، فكما كانت "ذات الإصاد" مسرحا لحرب طويلة، فإن عنثرة يخوض صراعاته في فضاء ملتهب مشابه، فيه قوة وصلابة ومقاومة بما يوحي بشراسة الصراع .

والزمان والمكان في مسرحية عنتره يندمجان لتشكيل فضاء رمزي يعبر عن الصراعات الشخصية والاجتماعية ، وهما (الزمان والمكان) : يعكسان قيود المجتمع التي يسعى عنتره لتخطيمها .
ولوفرة المعاني التي تنطوي عليها الفضاءات الزمانية والمكانية يوظفها الشاعر في إبراز تجليات الدلالة، بوصفها علامة على ما يود الإشارة إليه، ففي قوله^(١):

سَلِي الصَّبَحَ عَنِّي كَيْفَ يَا عَبْلَ وَأَيْنَ يَرَانِي نَجْمُهُ، حِينَ يُلْمَحُ
أُفِي خِيَمَتِي كَالنَّاسِ أَمْ فِي بِيُوتِكُمْ أُبْتُ الْخِيَامَ الشَّقَّاقَ وَهُوَ مَبْرَحُ
أُقْبِلُ أَطْنَابَ الْبُيُوتِ، وَزَيْمًا تَلَقْتُ عَنْ مُنْهَلَةِ الدَّمْعِ تَسْفَحُ^(٢)
أَرَى بِوَقُوفِي فِي دِيَارِكَ رَاحَةً كَمَا يَسْتَرِيحُ ابْنُ السَّبِيلِ الْمُطْرَحُ^(٣)

ففي إفصاح الشاعر عن مقتضيات هذا الخطاب، وبيان الغاية التي أنتجه من أجلها يعرج على البنية السردية التي تشكلها الفضاءات الزمانية والمكانية، ويرسم حدود الدلالة بتلك الرموز التي جلى عنها بتوظيف الصيغ الدالة على الزمان : (أصبح - أصبح)، لإمكان الاستعانة بها في رد القارئ إلى الحالة التي تشكلها الرموز المنبثقة من استعمال (الصباح، وأصبح)، فالصبح علامة على انبلاج الخير مع إشراقاته، وذلك ما يتبادر للذهن من أول وهلة لسماع (الصباح)، غير أن صيغة الطلب التي أقحم الشاعر فيها كلمة الصبح دالة على مدى ما

(١) عنتره لأحمد شوقي : ص ٩ .

(٢) الأطناب : جمع طُنْبٌ وهو حبل يشد به الخباء والسرادق ونحوهما .

(٣) الْمُطْرَحُ : هو من قذف به السفر إلى ذلك المطرح ، طرح به الدهر كل مطرح: بعد عن أهله وعشيرته .

لقيه من نصب، ولم يكن المتلقي ليصل إلى هذا المعنى إلا بإدراك حقيقة التوظيف الطلبي للفعل (سلي) بجانب الدلالة المستفادة كذلك من الاستعمال المجازي لكلمة (الصبح) فهو من غير ما يمكن أن تتوجه إليه عبلة بالسؤال؛ لأن سؤال ما لا يعقل غير ممكن، وعدم إمكان سؤال ما لا يعقل يؤكد مجازية هذا الاستعمال، وفي ضوء علاقة الزمن (الصبح) بالمجاز الواقع في الكلمة نفسها ندرك حقيقة الألم الذي يعانيه الشاعر في ذلك الوقت، إذ "الإنسان غير منفصل عن هذا الفضاء، بل إنه الفضاء ذاته" (١)،

وقد جعل الشاعر الصبح كأننا حيا يستطيع أن يشهد ويتحدث، وهذه صورة بلاغية جميلة، تشخيص وتجسيد، واستخدام الصبح شاهدا يضيف على الحالة ديمومة المعاناة التي تتجدد كل صباح، ومن ثم عكس التوظيف الزمني هنا تجربة البطل.

كما يتبلغ أحمد شوقي بالفضاء الزمني في إظهار خوافي الخطاب المنضوية تحت ظلال الألفاظ والتراكيب والانزياحات اللغوية والبلاغية، ويأتي استعماله للصيغ المكانية مبرزاً لذلك ومعزراً له، ففي (أين - خيمتي - بيوتكم - الخيام - أطناب البيوت - ديارك) إشارة واضحة إلى تغيير صورة المكان في كل مرة مؤذن بتغيير الأحداث، غير أن ما في نفسه تجاه من تضمها تلك الأماكن لا يتغير، من حيث نظر الشاعر لتلك الأماكن على أنها ذات بعد تتجاوز فيه العلامات وتتابع مكانياً باختلاف الموضع؛ باعتبار " أن الفضاء في الخطاب الروائي يمكنه أن يشكل المادة الجوهرية للكتابة" (٢).

(١) شعرية الفضاء السردي (المتخيل والهوية في الرواية العربية) ، د/ حسن نجمي، المركز

الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٠، ص ٤٠ .

(٢) المرجع السابق : ص ٧ .

وقد تساءل البطل بـ (أين) من قوله "وأين يراني حين يلمح؟" ليعكس دلالة البنية العميقة لهذا الضرب من الاستفهام التعجبي، الذي خرج عن سياق استعماله الوضعي إلى استعمال آخر مجازي يناسب المعنى المراد والدلالة المرجوة، ولعله أراد بهذا النحو من الاستفهام الإيذان بقسوة ليلته التي مرت عليه فشهد فيها نجمها وهو على حالته من اليقظة إلى الصباح.

فعنتره يتكلم عن نفسه في لحظتي الصباح والليل، حين يطلع الصباح وتلمع النجوم ، مما يدل على أن معاناته مستمرة ليلاً ونهاراً، ويرسم صورة شاعرية لإنسان منهك بالشوق ومثقل بالهموم يفتش عن ذاته تحت ضوء الصباح ولمعة النجوم .

ويشكل الاستفهام الذي توسطته (أم) في قوله "أفي خيمتي كالناس أم في بيوتكم...؟"، مسلماً آخر من مسالك قراءة الدلالة المنضوية تحته، إذ يرواد عبلة عن قلبها، في محاولة لاستلانتها واستعطافها، فيخبرها بأنه لم يبت ليلته في خيمته التي يفترض أنها تأويه كما يأوي كل إنسان إلى مكانه ليلاً، بل بات يحوم حول خيام بني عبس يبحث في البيوت وفي الخيام عن عبلة رغبة في ملاقاتها. ويحمل الشاعر هنا "المكان طابعاً مطابقاً لطبيعة الفنون الجميلة"، ليكون منطلقاً لاحتماله معاني عديدة^(١)، فالتوظيف المكاني هنا مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالرمز العلاماتي إلى ما ينبغي أن يكون، ولم يكن لانشغال البطل بنقيضه، وهو البحث عن المحبوبة والتجوال في ديارها ليلاً.

وتطل علينا تلك التحولات السيميائية في استخدام الشاعر للفضاء الزمكاني، في قوله^(٢):

(١) بنية الشكل الروائي (الفضاء - الزمن - الشخصية)، د. حسن بحرواي، المركز الثقافي

العربي، ط١، ١٩٩٠، ص ٢٧

(٢) عنتره : أحمد شوقي ، ط/ هندواوي، ص ٤٥.

هَذَا السَّوَادُ يَا ابْنَ عَمٍّ فِي مِثْلِ صَبْغَةِ السَّحَرِ
كَالْمِسْكِ وَالْكُحْلِ هُمَا فِي مَفْرِقِي وَفِي الْبَصَرِ
وَمَا يَضُرُّكَ السَّوَا دُ، يَا بْنَ عَمِّي مَا يَضُرُّ
الْكَبَبَةُ الْغَرَاءُ مِنْ أَحْسَنِ مَا فِيهَا الْحَجَرِ
الْبَدْوُ فِي إِجْلَالِهِ وَفِي وَقَارِهِ الْحَضَرِ

وتجرب تلك الأبيات على لسان عبلة، استتكارا منها على مقالة عنتره، ورداً عليه في حكمه على نفسه بسوء سحنته وسواد بشرته، كأنه يعجب من حبها فيه وتعلقها به، إذ يقول (١):

لَوْ لَمْ تَهَيِّمِي عِبْلَتِي بِحَمَلَاتِي الْمُنْعَرَةِ
وَلَيْسَ بِي أَنَا وَلَا بِسَاحَتِي الْمُحْتَقَرَةِ
لَقُلْتُ إِذَا دَعَاوَتِي يَا قَمَرِي يَا سُكَّرَةَ!

فتسوق جوابها عليه مضمناً تلك القيمة الدلالية التي تخمد ثورة نفسه، وتطفئ ناره المتأججة في جوانحه، ويأتي استعمال الصيغ المكانية معززا من معززات هذه المعاني ومحفزا لها في ذهن عنتره الذي غلب على ظنه أنه لسواد بشرته، ما كان ليحظى بحب عبلة قط، فحشدت له المعاني التي تؤكد مخالفتها له في الرأي، فهو يرى نكر سحنته، في الوقت الذي لا ترى هي ما يراه، بل ترى نقيضه، وتسوق الدليل الإقناعي على ما ذهبت إليه، فتومئ إلى الكعبة؛ لمكانتها من نفوس العرب في الجاهلية، وتخص منها الحجر الأسود، فهو أظهر معالمها. فقول عبلة إن "أحسن ما في الكعبة الحجر"، - أو توجيه المدح إلى عنتره من خلال تشبيهه سواده بالحجر الأسود في الكعبة - هو قولٌ بالغ القوة السيميائية

(١) عنتره : أحمد شوقي ، ط/ هندواوي، ص ٤٥.

والدلالة الرمزية، إذ يتجاوز المدح المباشر إلى إعادة تشكيل المعايير الجمالية والاجتماعية عبر انقلاب رمزي ذكي ومدهش.

إذ الكعبة الغراء هي أقدس موضع في المخيال العربي والإسلامي، وهي مركز الطواف وغاية القبلة، والحجر الأسود هو أبرز أجزائها، يُستفتح به الطواف، ويُقَبَّل، ويُقصد، وتُنسب إليه البركة، وكأن عبلة تقول ضمناً: إن السواد ليس عيباً بل قمة الجمال والمكانة.

والجمال هنا ليس شكلياً فقط، بل جمالٌ مقدّس، فكما أن الحجر الأسود جزءٌ لا يُفصل عن الكعبة، فإن عنتره بسواده جزء لا يُفصل عن القيم الأصيلة للعرب (الكرم، الشجاعة، الفروسية)، هذا بالإضافة إلى أن العبارة توحى بأن سواد عنتره ليس طارئاً أو غريباً، بل هو جوهرٌ لا يُكتمل المعنى بدونه - كما لا تكتمل الكعبة دون الحجر الأسود.

وعبلة، بهذا المدح، تقلب النظام الرمزي السائد في النظرة إلى السواد باعتباره رمزاً للعبودية والنقص، إلى رمز للقداسة، المركزية، والجمال الأعلى، وهي بذلك، لا تمدح سواد عنتره فحسب، بل تُعيد تعريف السواد نفسه.

وعبر المتقابلات اللغوية بين المعاني المتضادة في قولها: "الكعبة الغراء"^(١) ... الحجر"، تظهر مفارقة مشهدية تحقق لعبلة المراد من توظيف المكان (الكعبة - الحجر)، وتصنع إطاراً دلالياً لهاتين المفردتين لم تكونا لتكتسبانه لولا ورودهما في هذا السياق، لتنتقل عبلة بهذا الحديث، وعبر الخصائص الجمالية التي يتسم بها المكان، إلى طور إسباغ القدسية عليه "وهو مكان ممتدح لأسباب متعددة ...، ويرتبط بقيمة الحماية التي يمتلكها المكان،

(١) و"الغرة بياض في ناصية الفرس وبياض في أول كل شيء" راجع تاج العروس من جواهر القاموس، محمد مرتضى الزبيدي، ط/ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت، ط١، ١٣، ٢٠٠١/٢٢٢.

والتي يمكن أن تكون قيمة إيجابية، قيم متخيلة سريعاً ما تصبح هي القيم المسيطرة^(١) وبتضام القدسية مع المعاني الجمالية التي أفادتها باستعمال صفة (الغراء) يستجلي عننرة حقيقة حبّ عبله له من ناحية، ومن ناحية لا يبالغ في سب نفسه؛ فلا يحتقرها لاحتقار الناس له.

كما لم تكن إشارتها إلى البدو والحضر إشارة سريعة عابرة لا تتطوي على مدلولات سميائية يمكن أن يقف القارئ عندها في تفسير الظواهر المعنوية التي تبرز مدى حب عبله لعننرة، حيث أنزلت سواد بشرته منزلة المعظم في البدو، والموقر في الحضر، فكما أن أهل البادية يجلون الحجر الأسود، وأهل الحضر يوقرون سواده، فإنه هو أيضاً يقع من النفوس هذا الموقع عند أهل البدو وأهل الحضر؛ لقوته وصلابته، ولأثره في قلوبهم.

(١) جماليات المكان : غاستون باشلار، ترجمة : غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ، لبنان، ط٢، (١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م)، ص٢٩.

المبحث الثالث : سيمياء الشخصيات في مسرحية عنترة :

تعد الشخصية في العمل الإبداعي القصصي والمسرحي إحدى الأدوات الفنية التي يبدعها المؤلف ، لأداء وظيفة يتطلع الأديب إلى رسمها ، فيجعل منها كائنا حيا، له آثاره وبصماته الواضحة الجلية في العمل الإبداعي، ويؤكد روجيلر يغلرد أن : " الشخصيات لا الأفكار هي التي تعطي المسرحيات الجيدة قوتها وعنفوانها "(١) ، ويدعو روجر بسفيلد الكتاب للاعتناء بشخصياتهم ، لأن ذلك يخدم الحوار والأحداث في المسرحية ، فيقول: " يجب على الكاتب أن يتصور شخصياته تصورا كاملا، وأن يحاول تخيلها تخيل الذي عاشها وخالطها وعرف دقائق حياتها،... لا بد له من تعرف طباعها ، وترسم حركاتها، وسكناتها"(٢) .

والدراسة السيميائية للشخصيات تعني دراسة الشخصية كعلامة مشحونة بالدلالات ، إذ كل حركة أو تصرف أو كلام للشخصية إشارة توصل معنى ضمنيا أو رمزيا .

ومهما يكن من أمر فإن الشخصيات في مسرحية عنترة لأحمد شوقي ليست مجرد أدوات لتحريك الحدث، بل هي نظام علامات يبرز قيما اجتماعية وتاريخية، ومن ثم تتوخى الدراسة الإلمام بمرادفات هذه الرموز ومقابلات تلك العلامات في اللغة المنطوقة، من خلال الاستعمال الرمزي لأسماء الشخصيات الواردة في المسرحية، ك (عنترة - عبله - صخر - شداد - مالك).

(١) النص المسرحي في الأدب الجزائري : عز الدين جلاوي، مطبعة هومة، الجزائر ٢٠٠٠م، ص ١٥٧.

(٢) فن الكاتب المسرحي : روجر . بسفيلد : ترجمة وتقديم دريني خشبة، ط. وكالة الصحافة العربية ، ناشرون ، القاهرة ، ط ٢٠٢١م، ص ١٦.

ومن المؤكد أن عملاً شعرياً مسرحياً كبيراً ك (عنتره) مما لا يمكن أن يقتصر في أداء مضامينه الدلالية، على شخصيتي عنتره وعبله، فهما مما لا يمكن الاقتصار عليهما في تحقيق قراءة سيميائية واعية للنص، غير أنهما شكلاً بعداً دلاليًا يشترك فيه الناس جميعاً في كل زمان ومكان، ولذلك أحاط سياج الدراسة بالحديث عنهما بوصفها رمزا من الرموز السميولوجية ذات التأثير البارز في صناعة المعنى.

شخصية عنتره:

لم يعد اسم عنتره محصوراً في "نطاق الدلالة على ذلك الشخص المحب الذي ضحى بكل غال في سبيل الحفاظ على القبيلة والوصول إلى قلب الحبيبة"^(١)، بل تحول اسم (عنتره) من مجرد اسم علم على ذات، إلى مفهوم ذهني مرتبط بالقوة والجسارة والشجاعة، فبات رمزا على كل تلك المعاني، وقد نجح الشاعر في توصيل تلك المعاني إلى المتلقي عبر الرمز باسم عنتره في مواضع متعددة من المسرحية، لا يمكن استيضاحها إلا في ضوء قراءة المشاهد التي ورد فيها من المسرحية.

وقد بدا ذلك في كل صفحات المسرحية، ومن ذلك حديث الناس عنه، وهم يتسائلون بينما هو نائم وراء نخلتين على الرهوة، فقال أحدهم:

ما ذاك؟ مَنْ؟ قفوا، انظروا جلمود صخر؟ أم جسد؟^(٢)

والجلمود في علم الجيولوجيا: هو صخر ضخم متكور^(٣)، وفي علم الإشارات الذي يشير إلى تفسير الرموز في الموروث الثقافي، كلمة (جلمود)

(١) البطل في التراث العربي، د. نوري حمودي القيسي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، العراق، ط١، ١٩٨٢، ص ٦٧.

(٢) عنتره لأحمد شوقي: ط/ هندأوي، ص ١٠.

(٣) راجع / المورد الحديث: منير البعلبكي، ط/ دار العلم للملايين، بيروت (ط١) ٢٠٠٨م،

تعني عادة صخرة ضخمة وثقيلة وثابتة في مكانها ، وقد ترمز هذه الكلمة إلى
النبات والقوة .

وقال الآخر: ^(١)

هَذَا الْفَتَى عَنْتَرَةً كُلُّ الثَّرَى لَهُ وَسُودٌ
قَدْ التَّوَى كَالْأَفْعُولِ نَ ، وَتَمَطَّى كَالْأَسْدِ

والأفعوان : هو ذكر الأفاعي ، وله دلالاته السيميائية ، إذ يمثل الأفعوان
القوة ، كما يرمز الثعبان غالبا إلى حراسة كنز أو موقع أثري ثمين، ووصف
الثعبان في وضع التمطي والالتفاف أو الحركة يدل على أن الموقع محمي، أو
أن الكنز يحتاج فك رموز متعددة للوصول إليه ، وكل ذلك يتماشى مع طبيعة
عنتره القوية الشجاعة ، الذي يحمي قبيلته من أعدائها .

وقد صور شوقي تملك حب عنتره لعبلة حبا ملأ عليه شغاف قلبه حتى
تملك منه ، وأصبح شاغله الأول والأخير، إذ يقول:

أَرَى الْغَيْدَ مِنْ حَوْلِي وَفِيهِنَّ سَلْوَةٌ فَمَا لِي أَرَدُّ الْقَلْبَ عَنْكَ فَيَجْمَحُ

فَمَا سَرَّنِي مِنْهُنَّ مَا كَانَ يُشْتَهَى وَلَا رَاقٍ لِي مِنْهُنَّ مَا كَانَ يُمْلَحُ ^(٢)

والغيد جمع غيداء ، وهي المرأة الحسنة الرقيقة الناعمة في مشيتها
وحركتها ، والسلوة تعني التسلية أو التعزية التي تخفف الحزن أو الهموم ، وعنتره
يعبر عن رؤيته للنساء الجميلات من حوله ، ورغم ما في وجودهن من بهجة
وتسلية تخفف عنه الهموم والأحزان إلا أنه لم يأنس بهن، لأنه لا يحب إلا عبلة

=

ص ١٥٢ .

(١) مسرحية عنتره لأحمد شوقي : ص ١٠ .

(٢) مسرحية عنتره لأحمد شوقي : ص ٩ .

، وكم حاول إخفاء مشاعره عنها لكنه يفشل في ذلك ، لأن قلبه قلبه يعود باستمرار ليجتمع حولها بحب وشوق لا يمكن كبه .

وفي البيت الثاني يعبر شوقي على لسان عنتره عن حالة اللامبالاة أو عدم التأثر بجمال النساء أو ما يفترض أن يكون جذابا فيهن ، فلا ما يشتهي منهن يجلب السرور له ، ولا حتى ما يعتبر جميلا يثير إعجابه .

ويعكس هذان البيتان إخلاص عنتره لحب واحد يسيطر على قلبه ويجعل أي جمال آخر فاقدا للقيمة .

كما يبرز عنتره من خلال الأبيات أنه مطلوب ومرغوب فيه من النساء الجميلات ، وكأنه يعمل عملية سلوك تعويضي لمن يعرض به من أنه عبد وأسود الوجه .

ويمضي شوقي في الحديث عن عنتره العاشق لعبلة فيقول (١):

يا ليت حبك يا عبل لي	حب القطاة لشكلها
أو حب قُبْرة الصِّفا	لأليفها وخلفها
أو مثل حُبِّ نجيبة	مجنونة في فحلها
ليت افتتاك لم	يكن بشجاعتي وبفضلها
أو ليت حبك لم يكن	لقصائدي ولنبلها

ويعبر هذا النص عن تمنيات عنتره لحب نقي وبسيط ، غير مشروط ، ويتمنى لو أن حب عبلة لم يكن بسبب شهرته أو إنجازات البطولية وشعره الرفيع .

(١) عنتره لأحمد شوقي : ط/ هنداوي، ص ١٠.

كما يتمنى عنترة أن يكون حب عبلة له مثل حب الطيور لأليفها الطبيعي، حب بسيط يقوم على الانجذاب الفطري والانسجام، (والنجبية في الأبيات) ترمز إلى الناقة المخلصة لفحلها، حيث يكون ارتباطها به غريزيا وعاطفيا دون تعقيدات.

ويعكس هذا النص صراعا داخليا بين الذات والحقيقة والهوية المفروضة ، حيث يريد المحبوب أن يُحبَّ لشخصه لا لمزاياه .

كما يحمل النص أيضا نقدا ضمنيا للتوقعات المجتمعية التي تجعل الحب مشروطا بالبطولة والمجد بدلا من العاطفة الصادقة .

والأبيات في مجملها تسلط الضوء على الجانب الإنساني لشخصية عنترة، الذي يسعى خلف حب بسيط بعيد عن الأضواء والقيود.

ويبرز عنترة نفسه كرجل حر قوي الإرادة، ويعلن استعدادة للتضحية بنفسه من أجل محبوبته عبلة ، لا لمجرد نيل الحرية، بل تأكيدا على إخلاصه العاطفي، فيقول: (١)

أنا كالليث ما الهزيمة في طبعي وليس الفرار لي في جبلة
أنا حرٌّ ، وإن أبت عبس والناس سُنْ ، وآبائي السُّراة الأجلّة
لا لحرّيتي أموتُ ولكن حبذا الموتُ في سبيلك عبلة

ففي هذه الأبيات يؤكد عنترة أن الحرية جزء من هويته وشخصيته، وأن الهزيمة والهروب من المعارك لا يتفقان مع طبيعته المتأصلة كفارس شجاع ، وأنه حر بطبيعته مهما رفض المجتمع أو قبيلته (عبس) الاعتراف بحريته بسبب أصوله، ويعزز (عنترة) موقفه فيشير إلى أن أجداده كانوا رجالا عظاما

(١) عنترة لأحمد شوقي : ط/ هنداوي، ص ٢٨.

وأصحاب مكانة عالية ، ثم يبرز التزامه العاطفي العميق، حيث يفضل الموت في سبيل حبه لعلة على مجرد النضال من أجل الحرية الشخصية .

ولهذه الأبيات دلالتها السيميائية التي تتمثل في :

- الحرية والكرامة ، حيث تبررز الأبيات ارتباط الحرية بشخصية عنتره ذلكم الفارس العربي الأصيل.

- التضحية: فعنتره يقدم الحب كقيمة سامية تفوق حتى السعي للحرية الشخصية .

- الثبات : حيث تعكس الأبيات صمود عنتره أمام قيود المجتمع والتقاليد القبلية، مما يبرز شجاعته من ناحية وحبه الصادق من ناحية أخرى .

وأخيرا فإن هذه الأبيات تعد تمثيلا لفكر عنتره بن شداد، وشخصيته كرمز للشجاعة والكرامة والتضحية والحب النبيل .

وحين استنهضه أبوه وعمه لم يحرك ساكنا ،وحين استغاثت به علة ، أجابها قائلا : (١)

عبلُ يا عبِل لا تراعي لبيك بالسيفِ بالقِناةِ
يا عبلة القلب لا تراعي لبيك بالروحِ بالحياةِ
تأملِي غَضْبتي تريها كغضبةِ الليثِ للبَاةِ

وتعكس هذه الأبيات شجاعة عنتره من ناحية ، وحبه العميق لعلة من ناحية أخرى ، حيث يتعهد بحمايتها والدفاع عنها بكل ما يملك ، سواء بسيفه ورمحه أو بنفسه وروحه، كما تتجلى في الأبيات صورة البطل الذي يمزج بين القوة العنيفة والعاطفة الرقيقة ، وفي البيت الأخير يشبه عنتره غضبته بغضبة

(١) عنتره لأحمد شوقي : ص ٢٩.

الأسد عندما يهاجم أو تنتهك حرماته، وفي ذلك إشارة إلى قوته وبأسه الذي لا يقهر.

شخصية عبلّة:

كانت عبلّة بنت مالك من أجمل نساء قومها ، وأبعدهم صيتا في اكتمال العقل ونضارة الصبا، وشرف المحتد ، غير أنه كان يضايقها صلف أبيها مالك، وكبرياء أخيها عمرو ، وما كانا يقذفان به عنترة من النظر الشزر ... (١)

وتمثل شخصية عبلّة في مسرحية عنترة لأحمد شوقي رمزا مركبا ، يتجاوز كونها الحبيبة أو الطرف الرومانسي لعنترة وذلك في إطار الدلالة السيميائية ، ويمكن تحليل هذه الشخصية وفق مستويات متعددة من الرمزية :

- الدلالة الرمزية : حيث تمثل عبلّة الأنموذج المثالي للمرأة الجميلة في الثقافة العربية ، حتى غدت رمزا للجمال المثالي الذي يسعى البطل للفوز به، هذا بالإضافة إلى الشرف والمكانة الاجتماعية، كونها ابنة أحد زعماء القبيلة، مما يعكس بُعدا اجتماعيا يعزز التحديات أمام عنترة ، نظرا لكونه ابن جارية.

- الدلالة الاجتماعية : إذ تمثل عبلّة مركزا للتقاليد القبلية والقيم الاجتماعية الصارمة ، ومسألة رضائها بالزواج من عنترة يمثل اختبارا للقبول أو الرفض الاجتماعي له.

- الدلالة النفسية : حيث بدت عبلّة مشتتة الأوصال والفكر بين حبها لعنترة ، وبين التقاليد القبلية ، وإن بدا في المسرحية تجسيدها بطرق تظهر هدوءها ورمزيتها كصورة نقية أو مثالية ، بالإضافة إلى أن شخصية عبلّة بدت

(١) ينظر فارس بني عبس : د. حسن عبد الله القرشي، ط/ دار المعارف ، بمصر، ١٩٥٧م ، ص ٦٠.

كعنصر مقابل لشخصية عنتره القوية والمندفة ، مما يبرز التوتر الدرامي بين الواقع والطموح .

وعبلة في هذا السياق ليست مجرد شخصية بل تمثل فكرة شاملة عن الحلم المستحيل ، المثالية، وتحدي القيود المجتمعية .

وقد صور شوقي عبلة بصورة الفتاة المترفة المنعمة ، إذ يقول : في المشهد الثالث من الفصل الأول: " تخرج صبية وجوار من كل ناحية في الحي، متجهين إلى الحظائر، ... بينما يجلس جماعة من الجواري على حفافي العين يملأن الجرار، ثم تخرج عبلة من الخيمة الحمراء وتقف أمام بابها تنمطي وتتأهب "(١) .

فالتمطي والتأهب يشيران إلى الانتقال من حالة الراحة إلى النشاط ، وفي نفس الوقت يعكس حالة من الاسترخاء أو العودة تدريجيا إلى الوعي الكامل والانفتاح نحو العالم أو التحرر من قيود معينة، ولعل هذا ما حدا بشوقي أن يجعل عبلة تتأمل في الكون من حولها قائلة : (٢)

وادي الصفا	تجاوبت	وزقزقت	عصافره
وانتبهت	خيأه	واسستيقظت	حظائره
صاحت	هناك	شأوه	وها هنا
أوليه	في	لجأة	الفجر
نباته	ومه	ووظف	وحافره

فعبلة لا تتشغل بشيء كالإماء والصبية الذين اتجهوا نحو الحظائر والجواري اللاتي رحن يملأن الجرار، وإن كنت آخذ على شوقي جعل عبلة تستيقظ فجرا لأن من صفات المرأة المترفة عدم الاستيقاظ مبكرا، ولذلك كانت

(١) عنتره لأحمد شوقي : ص ١١ .

(٢) المرجع السابق : الصفحة نفسها .

توصف المرأة المدللة المنعمة في بيتها بأنها " نؤوم الضحى " ، وهو وصف لمن
يكثُر النوم في وقت الضحى ، أي بعد شروق الشمس ، وحتى ما قبل الظهر
فهي في رفاهية وراحة ولا تحتاج إلى الاستيقاظ المبكر للعمل أو تحمل المشاق.
كما بدت عبلة المرأة العاقلة المتزنة التي تزن الأمور بعقلها وقد ظهر ذلك
من خلال حوارها مع جاريتها ناجية ، وصخر الذي يريد الزواج منها ، ففي
المشهد السادس من المسرحية نقراً: (١)

ناجية :

خيمتك الحمراء يا عبل لعمري فاخترة
تصلح أن يسكنها عقائل المناذرة

فتاة :

مُتَّعَتِ يَا أَخْتُ بِهَا ولا تـزأل عـامرة
وعاش أهلك وعاش مالك وعشت في بيتك يا عبل المدى
مع رجل كأنه ليث الوعى صخر:

بل رجل كأنه بدر الدجى

عبلة :

بدر الدجى ؟ لا، ليس ذاك بغيتي نحن الغواني حسنُنا بدرُ السَّما
إن كان في الأسمار باتَ عندنا أو في الكرى على المضاجع انحنى
صخر : ماذا تريدان إذا؟!

عبلة : ليث الشرى

أريد أجلدا شديدة القوى وساعدا خشنا كجلمود الصفا

(١) مسرحية عنتره لأحمد شوقي : ص ١٤ وما بعدها .

ويبدو من هذا الحوار شخصية عبلة ، الواعية الفطنة العاقلة الحكيمة ، كما تضمن الحوار مفارقة رمزية، بين بدر الدجى الذي يمثله صخر ، وبين بدر السما الذي يشير إلى عنتره ، والنص يحمل الحديث عن شخصية الرجل النموذجي الذي تفضله الغواني وهن النساء الجميلات ، وفي مقدمتهن عبلة ، والأوصاف التي وردت على لسان عبلة في البيت الأخير من الحوار، ترمز إلى الرجولة الصلبة المرتبطة بالقوة البدنية والعزيمة ، والتي يعشقها المجتمع العربي التقليدي أو الرجل المثالي .

كما يسلط هذا الحوار الضوء على التوتر بين القيم السطحية والمظاهر الخارجية المتمثلة في صخر (بدر الدجى)، مقابل الفضائل العميقة ، والقوة الحقيقية ، المتمثلة في عنتره (بدر السما)، مما يعكس نظرة تأملية تجاه معايير الجمال ، والرجولة التي تحكم العلاقات الاجتماعية والعاطفية .

وقد ظهرت عبلة في المسرحية في صورة المرأة القوية الباسلة التي حاربت العدو ، ورفضت الهروب ، لأنه ينافي طبع العرب ، ونلمح ذلك في حوارها مع جاريتها سعاد :^(١)

سعاد : سيدتي هيا اهربي جمع الشياطين اقترب
عبلة : أهرب؟! لا، ما في طباع العربيات الهرب
سعاد : ومعني
عبلة : ما الذي حملت ؟
سعاد (وتظهر خنجرها) : خليلي وصاحبي
تدخل عبلة الخيمة ويُسمع صوتها من الداخل وترى من الباب :
خنجر مثل خنجري جَرْدِيهِ تَأْهَبِي

(١) مسرحية عنتره لأحمد شوقي : ص ٢٠.

خنجري أين خنجري اليوم مني؟ هو ذا خنجري، تعال أعني
حُطْ عفافي، وحامٍ عن قدس العزى وَرَدَّ اللصوص عنها وعني

وتحمل هذه الأبيات دلالات متعددة تتعلق بالشرف ، والقوة ، والمقاومة في مواجهة العدوان ، وتجسد دور المرأة في الدفاع عن كرامتها وشرفها رغم القيود الاجتماعية التي تحصر النساء في أدوار سلبية .

وتعبير (حُطْ عفافي) يشير إلى دفاع عبلة عن شرفها باعتباره رمزا للكرامة والقيمة الاجتماعية للمرأة في الثقافة العربية.

والخنجر هنا رمز لحماية هذا الشرف ، وهو ليس أداة للعدوان ، بل هو وسيلة لحماية الذات ، ونداء عبلة لخنجرها (تعال أعني) يعكس إرادة قوية واستعدادا لمقاومة المعتدين بنفسها ، مما يجعلها شخصية فاعلة وليست مجرد ضحية.

أضف إلى ذلك ما أشار إليه شوقي على لسان عبلة من القداسة الرمزية، فاستخدام تعبير (قُدُس العزى) يظهر ارتباط الشرف بالقيم المقدسة لدى القبيلة . ولا ينسى شوقي أن يشير إلى اللجوء إلى القيم الدينية او المقدسة التي كانت راسخة في المجتمع القبلي، في محاولة منه لتأكيد القوة الروحية إلى جانب القوة الجسدية فيقول علسان عبلة : (١)

عُرِّي قَوِي يميني	عُرِّي لا تخذليني
أبي تأخر عني	واخوتي تركوني
وأين عنترة اليوم ؟	أين حامي العرين ؟
لو كان في أرض عبس	لجرد السيف دوني

(١) عنترة لأحمد شوقي : ص ٢١.

عُزَّاي مَعْبُودَ ثَقِيفٍ وَالْهَيْةَ الْعَرَبِ
إِنْ اللَّصُوصَ طَمَعُوا فِيمَا عَلَيْكَ مِنْ ذَهَبِ
لَنْ يَسْلُبُوكَ شَعْرَةً وَفِي عِرْقٍ يَضْطَرُّ

وتجسد هذه الأبيات الشخصية القوية لعبلة التي تتحدى الصعاب، وترفض الاستسلام رغم غياب الدعم القبلي ، أو الفارس الحامي (عنترة) ، ونرى عبلة هنا تجمع بين الشجاعة الفردية والولاء لقيم القبيلة ، مما يجعلها شخصية فاعلة ، وليست مجرد رمز تقليدي للمرأة المنتظرة للإنقاذ .

وحين عرض مالك أبو عبلة الزواج من صخر، ردت عليه قائلة : (١)

فَلَنْ أَرْضَى سَوَى عَنْتَرِ يَسْلُبُوكَ ة ابْنِ الْعَمِ إِنْسَانَا

وفي ذلك تَحَدٍ للأعراف القبلية ، حيث رفضت عبلة الاستسلام لتقاليد القبيلة التي ترفض زواجها من عنترة لكونه ابن جارية ، وفي البيت إعلان أن قيمة عنترة ليست في نسبه، بل في إنسانيته وصفاته الشخصية، فوصف عبلة لعنترة بقولها: " إنسانا " ، يؤكد رؤيتها له كشخص مكتمل يستحق التقدير لشجاعته وأخلاقه بغض النظر عن وضعه الاجتماعي .

وعلى أية حال فقد صار اسم عبلة غلافا رمزيا للتعبير عن شدة الحب والمبالغة في التضحية ، وما كان تحمله تلك الشخصية من القوة وإصرارها على حب ذلك الرجل (عنترة) الذي تراءى للجميع - آنذاك- أنه غير جدير بها ، وأن هناك من هو أولى بها منه ، ممن توفرت لهم سلامة النسب ، غير أنها لم تكثر عما يقوله الناس ، وضحت بالعشيرة وعادات القبيلة وتوثبت كل الحواجز التي تحول دون بلوغ قلب المحب العاشق .

(١) عنترة لأحمد شوقي : ص ٦٧.

وهكذا يفعل التطور الدلالي الذي يعتور بعض الأعلام فيحولها من مجرد اسم على شخص ما ، إلى اسم يتضمن عددا من الرموز الدالة على معان تتصور في ذهن المتلقي بحسب ما كان عليه أصحابها من الصفات ، وقديما ضرب العرب المثل بزرقاء اليمامة في حدة البصر ، فصار اسمها رمزا على من يتمتع بهذه الخاصية، كما ضربوا المثل بعرقوب في خلف الوعد ، فصار عرقوب رمزا على كل مخلف للوعد ، كذلك أطلقوا قولهم: (جزاء سنمار) على جحود المعروف وعدم التقدير ، وهكذا .

شخصية شداد : هو والد عنترة ، وأحد زعماء قبيلة بني عبس ، وعلى الرغم من أنه والد عنترة ، فإنه - في بداية الأمر - لم يعترف به كابن شرعي ، بسبب أصول والدته زبيبة ، وهي جارية حبشية ، مما عمق المشكلة والمأساة في نفس عنترة لأنهم كانوا يعتبرونه عبدا وليس حرا .

ويمثل شداد في المسرحية قيم المجتمع القبلي التقليدي التي تقدر النسب والطبقة ، وقد عكس عدم الاعتراف المبكر من شداد بعنترة هذا التحيز الطبقي . وقد عاش (شداد) صراعا داخليا بين إعجابه بشجاعة عنترة ، وبين العار الاجتماعي الذي يخشى أن يلحقه به كونه ابن جارية، وقد تطورت شخصية شداد وظهر تراجع كبير بشأن هذا التحيز مع تقدير شداد لمواقف عنترة وبطولاته ، انظر إليه وهو يقول لعنترة يستعطفه- وكان عنترة نائما- بعد أن أغار الأعداء على القبيلة^(١) :

شداد : أضجعةً يا عبد والحيِّ سُبِّي
عنترة : من المنادي؟ سيدي : صوت أبي
شداد : ماذا يقولون غدا في العرب !؟

(١) عنترة لأحمد شوقي : ص ٢٦ وما بعدها .

شداد : يا ابن شداد

عنتره بتهكم :

ما أنا ابن شداد ولكن عبد يسوم ويسقي
لست من عبس لا ، ولست لك لون أمي أفاتي منك حقاً

شداد :

قم يا فتى عبس انهض دُء عن حريمي وعني
إذا رددت السببا فأنت عنتره ابني

عنتره :

يا سيد الحي قل لي متى فطنت لشأني؟
أأنت ذا تدعيني وكنت تبرأ مني؟

انظر إلى بداية حديث شداد لعنتره وما فيه من التعالي واللوم والاستغراب، والتأنيب على التراخي في هذا الوقت الحاسم الذي تعرضت فيه القبيلة للسبي والأسر من قبل الأعداء ، فالعبارة تحمل معنى اللوم الشديد لعنتره لتخاذله أو لنومه في وقت يتطلب الحذر والنهوض والدفاع عن الشرف والقبيلة .

وتحمل مقولة عنتره لأبيه: " من المنادي ؟ سيدي: صوت أبي؟ " ، أقول تحمل هذه العبارة شعوراً عميقاً بين احترام السلطة أو القيادة (سيدي) وارتباطها بالصوت الأبوي الذي يمثل الحماية، التوجيه والهيبة في حياة عنتره ، وفي الوقت نفسه يمثل مأساة عنتره من عدم اعتراف أبيه به ، ولعل هذا ما حدا بشداد أن يخفف من حدة لهجته في خطاب عنتره بعد ذلك قائلاً له : " يا ابن شداد " ، ولما لم تغلح مع عنتره تلك اللهجة أيضاً ، تحمس الرجل (شداد) ووعد بحريته إذا دافع عن القبيلة ورد السبايا ، ولم يفلح ذلك أيضاً ، لأن المشكلة تركت أثراً كبيراً في نفس عنتره .

فهناك شعور بالاستياء من عنتره تجاه الاعتراف المتأخر بقيمته وشخصيته، ويبدو عنتره في الأبيات واثقا بنفسه غير متأثر بتغير آراء الآخرين بعد أن كانوا ينكرون شأنه .

وبالجملة فإن هذه الأبيات تجسد صراع الذات مع الاعتراف الاجتماعي، وفيها احتفاء بفروسية عنتره وكبريائه الشخصي .

شخصية مالك (والد عبله) يعد مالك من الشخصيات المحورية في مسرحية عنتره، ويجسد القيم القبلية والتقاليد الاجتماعية التي كانت تحكم المجتمعات العربية في العصر الجاهلي، ومن خلال دوره يعكس شوقي صراعات اجتماعية متعددة مثل التميز الطبقي والتحديات المرتبطة بالزواج داخل القبيلة . فكان مالك رمزا للأبوة التقليدية ، إذ يمثل الأب القوي الذي يتحمل مسؤولية حماية شرف العائلة وفقا للأعراف القبلية ، كما كان رمزا للسلطة الاجتماعية، يعكس التقاليد الصارمة التي تتحكم في مصائر الأفراد داخل المجتمع القبلي.

انظر إلى مالك وهو يخاطب عنتره قائلاً: ^(١)

مالك : وافرسا طار بها الطغام

مالك لعنتره : عنتر قم ردَّ عليَّ جرؤتي

حيث يعبر مالك عن استيائه وغضبه لفقدان فرسه الثمينة التي يعدها رمزا للقوة والشرف القبلي.. ويظهر النص احتقارا واضحا لمن وصفهم بـ "الطغام" - وهم عامة الناس أو الرعايا - إذ يرى أن أخذهم فرسه هو إهانة لقيمه ومكانته الاجتماعية.

(١) عنتره لأحمد شوقي : ص ٢٦.

ويحمل نداء مالك لعنترة أبعاداً رمزية، إذ يراه الفارس القادر على استرداد ما فقد، مما يعكس تقديره للقدرات الفائقة لعنترة رغم تردده في قبول مكانته الاجتماعية .

ونلاحظ هنا - في السياق السيميائي- أن الفرس: رمز للفخر والشرف القبلي ، والطعام : رمز للفوضى أو التهديد للنظام الاجتماعي القائم ، وكذلك ، فإن نداء مالك يعكس اعترافاً ضمناً بشجاعة عنترة وقدرته على حماية شرف القبيلة وممتلكاتها .

ويدور حوار بين مالك وبين رجال من بني عامر جاءوا يخطبون عبلة، وتحدثوا إليه بأن الناس يشيعون بأنه لن يرضى بغير عنترة زوجاً لابنته، فرد عليهم مالك قائلاً: ^(١)

مَنْ قَالَ ؟ ذَاكَ كَذِبٌ أَيْطَعُ الْأَسْوَدُ أَنْ أَصَاهِرَهُ؟
آخر :

عَبْلَةُ لَا تُهْدَى إِلَى ابْنِ أُمَةٍ يَرَعَى الشَّوِيهَاتِ وَيَسْقِي الْأُبْعُرَةَ
آخر :

أَبَا عَبْلَةَ جُنَّانَكَ نَخْطُبُ عَبْلَةَ

مالك :

لمن ؟

الأول: لنَجِيبٍ سَيِّدٍ وَابْنِ سَيِّدٍ

مالك : مَا اسْمُ الْفَتَى ؟
الأول : صَخْرٌ مِنْ وَلَدِ الْأَشْتَرِ .

مالك: وَهَلْ رَأَى عَبْلَةَ ؟

آخر: أَلْفَ مَرَّةٍ وَسَمِعَ الْحُرَّ حَدِيثَ الْحُرَّةِ

(١) عنترة لأحمد شوقي : ص ٥٣ وما بعدها .

ويعكس ردُّ وفدٍ تميم التركيز على نقطتين بارزتين هما: اللون (فهو أبيض)، والنسب الأصيل (من فتيان عامر) ، وهما الصفتان المفقودتان لدى عنتره ، ولما كان مالك والد عبلة يعرف أن تلك المقاييس وحدها ليست كافية استمر في محاولة الوفد الخاطب .

مالك :

أَصِيخُوا لِي: أَصَاحِبُكُمْ شَجَاعٌ ؟
أحدهم:

كَلِثَ الْغَابِ إِقْدَامًا وَكَرًّا
مالك:

أَصِيخُوا لِي: أَصَاحِبُكُمْ جَوَادٌ ؟
أحدهم:

يَكَادُ نَدَى يَدِيهِ حِينَ يَهْمِي
يُنْسِي حَاتِمَ السَّمْحِ الْمَنِيلا^(١)
مالك :

أَصِيخُوا لِي: أَصَاحِبُكُمْ فَصِيحٌ ؟
أحدهم:

أَلَمْ تَرَ قَطُّ قَسًّا فِي عَكَظٍ ؟
وَسَخْبَانَا إِذَا شَهِدَ النَّدْيَا^(٢)

(١) شاعر عربي جاهلي اشتهر بالكرم والجود .

(٢) قس بن ساعدة الإيادي : خطيب عربي شهير من العصر الجاهلي، عرف بفصاحته وبلاغته . وسحبان وائل : خطيب عربي جاهلي، اشتهر بسرعة البديهة وقوة الحجة والبيان، وكان يضرب به المثل في الفصاحة والبلاغة.

مالك :

أصيخوالي: أصحابكم رقيق؟ فعبلة تُبغض الرجل العنيفا

أحدهم:

ستفنيه إذا حُملت إليه وديعا مثل نعتها ألؤفا

وفي الحوار ظهر مالك في صورة الأب الحريص على اختيار الزوج الذي يمتلك الصفات التي تتوافق مع صورة الفارس الكامل الذي يليق بعبلة ، ولم يكتف بالنسب العريق ، لكنه ركز على الصفات الشخصية والرجولة المثالية والقيم الإنسانية النبيلة كالكرم والشجاعة والفصاحة واللين، وشوقي في هذا الحوار يعكس فكرته الجوهرية في المسرحية وهي التحدي للتقاليد الاجتماعية والاعتراف بالقيمة الحقيقية للفرد بناء على أفعاله وصفاته وليس على أصله الطبقي .

وهناك تناقض واضح في شخصية مالك ، ففي البداية كان اعتراضه على عنتره نابعا من الأعراف القبلية التي تميز بين الأحرار وأبناء الجواري، وعند مواجهة عرض زواج صخر يتحول مالك إلى التركيز على الصفات الشخصية التي لم يقدرها سابقا بسبب نظرتة العنصرية.

ونلاحظ هنا استدعاء أحمد شوقي لبعض الشخصيات الجاهلية في الحوار مثل " حاتم الطائي " المعروف في التراث العربي بالسخاء الشديد ، للإضفاء على شخصية (صخر) الكرم المطلق، حتى ليبدو أن كرمه يفوق كرم حاتم نفسه.

كما استدعي شوقي في مسرحيته شخصيتي (قس بن ساعدة الإيادي، وسحبان وائل) وهما من الخطباء العرب المفوهين، مما يضيف على المسرحية عمقا دلاليا ويعطي للشخصية الموصوفة (صخر) هالة من التمييز والفردية في الخطابة والبيان، وفي الوقت نفسه يظهر براعة شوقي في توظيف الرموز الثقافية والتاريخية لتعزيز المعاني ، وإثراء النص وتوسيع دلالاته.

وعلي أية حال فلم يطلب (مالك) مهرا لابنته سوى رأس عنتره قائلا: (١)
أصيحوا لي: اذهبوا قولوا لصخر
ثم يقول لهم: (٢)

الآن فهتموا قد ضيقت زرعاً
بغتره وضقت به خناقاً
أريد العبد ميتاً ما أبالي
قضى بالسيف أم مات اختناقاً
أريد فراقه وأريد حُرّاً
من الأصهار يُبلغني الفراقاً
شخصية صخر:

يعد صخر ابن الأشتر في مسرحية "عنتره" شخصية لها دلالاتها الرمزية المتعددة فهو رمز للطبقية والتفوق الاجتماعي المزعوم ، فهو يمثل النموذج التي تتبناه الأعراف القبلية التقليدية ، حيث يكتسب المكانة والاحترام بناء على نسبه لا على صفاته وإنجازاته.

كما أنه رمز للفارس النمطي دون الجوهر الحقيقي ، فرغم الأوصاف التي يطلقها الوفد الخاطب من الشجاعة والكرم والبلاغة والفصاحة ولين الجانب، فإن صخر لا يمتلك المقومات اللازمة والجوهر العميق للفارس الحقيقي مثل عنتره الذي أثبت شجاعة في الميدان وأخلاقه في التعامل.

وعلى هذا فشخصية صخر ليست مجرد خاطب عادي لعبلة ، بل رمز نقدي يعكس التقاليد الاجتماعية الظالمة ، والتناقض بين القيم السطحية والقيم الجوهرية ، وقد انتقد شوقي من خلاله التمييز الطبقي وسلط الضوء على أهمية الكفاءة الأخلاقية والشخصية في تحديد مكانة الإنسان في المجتمع .

(١) عنتره : لأحمد شوقي ص ٥٧ .

(٢) المرجع السابق: الصفحة نفسها .

أما الشخصيات الأخرى في المسرحية فتتمثل قوى المجتمع الجاهلي، الذي يقدّس العصبية العرقية والطبقية .

ومن خلال هذا التشكيل الرمزي للشخصيات ، تتحول المسرحية من مجرد سرد لقصة تاريخية إلى قراءة درامية لواقع اجتماعي وإنساني تتجاوز زمنها ، مما يبرز استخدام السيمياء منها نقديا ملائما لقراءة هذا النص المسرحي.

المبحث الرابع: سيمياء الخطاب الشعري في مسرحية عنتره :

يَنطلق دوسوسير في التأكيد على الاتّصال بينَ ثنائية الكلام (الدال والمدلول) من قوة العلاقة التي تربط بينهما، وتعتمد تلك العلاقة بين المنطوق والمفهوم، على قوة المعنى الذي يتراءى للمتكلم قبل الكلام، والعالم الخارجي، وتبعاً لهذا التصور يسير الدرس الدلالي الحديث، حين ينص على أن أحد وظائف اللغة الدلالية وظيفة ذهنية تستهدف إشارة اللغة إلى محتوى معين؛ لإيصاله إلى أذهان الآخرين^(١)، فالدلالات التي تحملها اللغة التوصيلية – وفقاً لهذه الوظيفة – ذهنية بالدرجة الأولى من مبتدئها إلى نهايتها.

وفي ضوء علاقة الدال بمدلوله من الناحية الوضعية، يسوق أحمد شوقي بعض المفردات الموظفة في أساليب العربية ذات الدلالات المجازية، في محاولة لعكس معاني تلك الألفاظ وهذه الأساليب للمعنى العميق المراد من الخطاب، فيقول^(٢):

هَزَلْتُ ابْنَتِي، وَأَضَعْتُ الرَّشْدَ

وَمَا زِلْتُ بِالْعَبْدِ مَفْتُونَةً وَهِيَاتَ بِالْعَبْدِ يَرْضَى أَحَدُ
فَلَا أَنَا أَرْضَى وَلَا أَخَوَاكَ وَلَا مَنْ تَدَانِي وَلَا مَنْ بَعْدُ

فإتيانه بالصيغ الإخبارية الماضية من قوله: "هَزَلْتُ - وَأَضَعْتُ - وَمَا زِلْتُ - هِيَاتَ" محمول هنا على إرادة تقرير أمر يرى مالك ابنته عليه رأي العين بما لا يحتاج معه إلى تأكيد، ويحيل ذلك الأسلوب التقريري على معنى دفين

(١) علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي: د منقور عبد الجليل ط/ اتحاد الكتاب

العرب، دمشق، ٢٠٠١م، ص ٥٦ .

(٢) عنتره : ص ٦٥.

لا يؤدّي به، بل بما تضمنه النداء من قوله "ابنتي"؛ لأن من بلاغة حذف أداة النداء، "إفادة قرب المنادى، والتلطف به، وإشعاره بخصوص مكانه لدى المنادى"^(١)، بجانب أنه نادى عبلة بصفتها وصلتها منه، فقال "ابنتي" ولم ينادها باسمها، وذلك مؤذن بإشفاقه عليها حتى مع عدم رضاه بما تفعل.

والهزال في قوله: "هزلت ابنتي" ليس هزالا جسديا فقط، بل هزلت فكريا وسقطت عن مستوى القيم الموروثة، ومما يؤكد هذا المعنى قوله: "وأضعت الرشد"، فالرشد هنا للتماهي مع الأعراف والتقاليد والضياع عنه يعني الثورة عليها، وكذلك قوله: "هيهات بالعبد يرضى أحد"، فالبارة تشف عن الموقف الثابت للمجتمع تجاه العبودية واللون والنسب، وترمز إلى صعوبة التغيير الاجتماعي، ثم جاء قوله: "فلا أنا أرضى ولا أخواك ولا من تداني ولا من بعد" لتضخيم الإدانة المجتمعية، فحتى البعيدون عن العائلة سيرفضون عنتره بسبب عبوديته، مما يكشف شمولية التمييز والرفض في آن واحد.

ولإظهار شدة إشفاقه عليها، يسوق لها من البراهين المبرزة لذلك الشعور، والمعززة من رغبة نقله إليها؛ لتشاركه في الرأي حول ضرورة رفضها للزواج من هذا العبد، فيقول: "هَيْهَاتَ بِالْعَبْدِ يَرْضَى أَحَدٌ"، فيستعمل لقب عنتره الذي اشتهر به في العرب، وهو (العبد)؛ لردّها عن فكرتها التي تلح عليها في الارتباط به والزواج منه، "لأن الألقاب إنما تتشعر بمدح أو ذم، والأسماء لم توضع إلا للامتنياز في التعريف"^(٢)، وقد لقبه العرب بالعبد، ولقبه كذلك مالك في تلك الأبيات بالعبد؛ تحقيرا من شأنه وانتقاصا من قدره عند عبلة

(١) مجازات النداء وحقيقته وأغراضهما في الخطاب القرآني: د/ ظافر بن غرمان العمري، مجلة معهد الإمام الشاطبي للدراسات القرآنية، العدد السادس، ذو الحجة ١٤٢٩هـ، ص ٢١٤.

(٢) تاريخ آداب العرب: مصطفى صادق الرافعي، ط/ار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة

وقوله: "هيهات بالعبد يرضى أحد" علامة رمزية على استحكام النظام الاجتماعي الظالم، وصعوبة كسر حواجز النسب واللون رغم التفوق الشخصي. وقد آثر الشاعر استخدام الفعل: "هيهات" التي تفيد البعد والاستحالة، وأتى بلفظة (أحد) التي تفيد العموم، للدلالة على أن الرفض من الجميع دون استثناء، وأنه رفض أبدي ودائم لا رجعة فيه.

ويشترط النقاد في لغة المسرح الشعري أن تكون بعيدة عن الصنعة والتكلف والتعقر والمبالغة، وأن تتسم بالعذوبة والوضوح والإيجاز، مع سرعة في حركة الجملة، وابتكار في الصور الشعرية، وتناغم في الشحنات العاطفية والفنية، كما ينبغي أن تسهم هذه اللغة في بناء الحدث وتطور الشخصيات وإبراز الصراع، وبناء الحبكة ورسم معالم الشخصيات بعمق وفاعلية.

كما اشترط النقاد في الشعر المسرحي أن يكون "وسيلة لغاية" ^(١)، وأن يمنح المسرحية قوتها الدرامية، وألا يفقدها جوهرها المسرحي، وأن يتناول الأحداث بعيداً عن الغنائية التي نراها في القصيدة، وبعيداً عن الغرابة في اللغة ^(٢)، والتعقيد في التركيب، والخطابية في اللهجة، فيقترب الشعر من حدود النثر، ومن ثم وجب على كاتب المسرح الشعري ألا ينسى المتلقي وأن يكتب بلغة شعرية يستطيع الجمهور أن يفهمها ويتواصل معها بالرغم من جزالتها وجماليتها.

=

الأولى (١٤٢١هـ - ٢٠٠٠م)، ج ٣ ص ٣٠.

(١) المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة: محمد زكي العشماوي، ١٦٢، ط/ دار النهضة العربية للنشر والتوزيع، ١٩٨٩م.

(٢) العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية، النظرية والتطبيق: عبد اللطيف محمد السيد الحديدي، ط/ دار المعرفة، (١٩٩٦م)، ص ١١٦.

ومهما قيل في شوقي بأنه " كان شاعرا غنائيا أقحم نفسه على الفن المسرحي دون أن يستطيع التخلص من طابعه الغنائي " (١) ، إلا أن ذلك لا يذهب بقيمة هذا النتاج الأدبي الرائع ، ويكفيه أنه استطاع تطويع الشعر ليصبح وسيلة درامية فعالة ، وأنه استطاع ببراعة الجمع بين الجمال الشعري والبناء الدرامي المتماسك .

فقد دمج شوقي العناصر الدرامية مع الشعر ، حيث كان شوقي يوازن بين الوصف والتشويق، وجعل بعض المشاهد حوارية بالكامل، وأخرى غنائية ملحمية ، وعلى سبيل المثال تلك القصائد التي جرت على لسان عنتره في المسرحية التي جمعت بين السرد والمبالغة التي تعزز صورة البطل، ومنها ما قاله الشاعر على لسان عنتره منذ الوهلة الأولى في المسرحية ، حيث بدأ شوقي مسرحيته بأبيات طويلة في المنظر الأول من المشهد الأول التي أولها :

سلي الصبح عني كيف يا عبل وأين يراني نجمه حين يلمح ؟ (٢)
وكقوله في المشهد التاسع عشر :
أَجَلْ لِي ثَلَاثَ أَلْبَسَ الْبَيْدَ حَائِرَا كَمَا يَلْبَسُ اللَّيْلَ الطَّوِيلَ سَقِيمٌ ؟
إِذَا قَمْتُ مِنْ ذَنْبٍ عَثَرْتُ بِحِيَةٍ طَرِيقِي مَنَايَا كُلُّهُ وَسُومُوم
أَهِيْمُ عَلَى وَجْهِهِ وَقَلْبِي مِنَ الْجَوَى عَلَى وَجْهِهِ بَيْنَ الضُّلُوعِ يَهِيْمُ
وَيَهْدَأُ إِلَّا أَنْ حِينَ تَهْتَزُّ بَانَةٌ وَيَطْرُقُ إِلَّا حِينَ يَشْخَصُ رِيْمُ

(١) مسرحيات شوقي : د. محمد مندور ، ط/ دار نهضة مصر للطبع والنشر ، الطبعة الرابعة ، ص ٥٣.

(٢) عنتره لأحمد شوقي : ص ٩.

أجىء حِماكم من نجوم بعيدة وترجع بي من حيث جئتُ نجوم
ويحزنني يا عبل أني أزوركم فيصرف عمي الوجه وهو كريم
يكاد يسُلُّ السيفَ حين أجئُه ويوقد نار الطرد حين أريم
فخاض الموالى في حديثي وأقبلت عليّ من الوادي الظنون تحوم
وكم رام ودّي في القبائل سيّد وودّ مكاني في الديار زعيم
ولو لم يكن يا عبل عمّا ولا أبا لعبلةً ، سيم الخسف وهو كظيم^(١)

وعلى الرغم من طول هذه الأبيات ، إلا إنها تعكس حالة من الشجن والأسى والفقد ، وتحمل كثيرا من الدلالات الدرامية والأبعاد الإنسانية ، والصراع الداخلي المتاج في نفس عنتره، مما يؤكد التوتر الدرامي في الحالة النفسية للشخصية، ويدفع بالقارئ للتعاطف مع معاناته .

ولا يخفى ما وشى به الشاعر لغته من التشبيهات والاستعارات والكنائيات والرمزية التي أسهمت في تعميق المعنى وتصويره في النفوس .

كالاستعارة في قوله: " طريقي منايا كله وسموم " ، حيث استخدم الشاعر كلمتي منايا وسموم بشكل مجازي للدلالة على مصاعب الحيات والعقبات التي تواجهه في حياته .

والتشبيه في قوله: " ألبس البید حائرا ، كما يلبس الليل الطويل سقيم " ، وفيه دلالة على الحيرة والمعاناة التي كابدها الشاعر .

وهناك التشخيص في قوله: " أهيم على وجهي وقلبي من على وجهه بين الضلوع يهيم " ، فقد جعل الشاعر قلبه يهيم ، كلمة "يهيم" تأتي من الفعل "هام"

(١) عنتره لأحمد شوقي : ص ٣٧.

الذي يعني التشرد والضياع، عندما يُقال إن شخصاً "يهيم" فإن ذلك يعني أنه يسير دون هدف محدد، أو أنه يعيش في حالة من الضياع أو الانشغال الذهني، غالباً ما تُستخدم هذه الكلمة للإشارة إلى حالة من المشاعر المختلطة، مثل الحب أو الحزن، حيث ينتقل الشخص بين المشاعر والأفكار دون استقرار.

وقد أفاد تكرار كلمة "يهيم" عن حالة الضياع والشعور بالحزن والفراغ التي يعانيتها عنتره .

فما كان ليصل شوقي إلى ذلك المعنى الذي أجراه على لسان عنتره، إلا عبر العلامات السيميائية المنضوية تحت هذا الخيال البلاغي، فتفسير قوله: "لي ثلاثُ ألْبُسُ..." وقوله: "إِذَا قُتِمْتُ..." بالقوة الفائقة، والشجاعة البالغة، لا يتأتى إلا قراءة الأنساق المعرفية التي تُكوّن هذا المفهوم الذي تعبر عنها الصورة، فالحيّة والذئب من الكائنات المميّزة في البيئة العربية القديمة، وكان العربي يتوقّى شر هذه الكائنات، إلا في الضرورة، وقد أشار عنتره إلى هذه الضرورة باستعادة الفعل (ألْبُسُ) من قوله: "ثَلَاثُ أَلْبُسُ..."، لطول مكثه في الصحراء، ولقوة ملابسته لما يضطره للاحتكاك بهذه الكائنات.

ولتجسيد المعنى؛ لتقريبه من متناول القارئ، يتخلص من هذه الاستعارة إلى تشبيه ما يقع له من طول بقاءه في الصحراء، ومخالطته لتلك الحيوانات القاتلة، بمن يشعره مرضه بأن ليله أطول عليه مما هو عليه، فكأنه لباس لا ينفك عن جسده، ومن ثم لا يستطيع الانفلات منه، إلى أن يضطره المعنى إلى عكسه عبر صورة ثلاثة تتعاضد مع الصورتين الأوليين؛ لتعطي انطباعاً بشدة وقع الليل ومعاش الصحراء، وتعرضه لآفات على نفسه، حيث يصف لنا نجاته من الذئاب بما جاء به من فعل القيام من قوله: "إِذَا قُتِمْتُ مِنْ ذَيْبٍ..."، حيث استعار القيام للنجاة؛ لما بينهما من علاقة التكامل، إذ لا يقوم على قدم إلا من اتصف بالقوة، والقوة مجلبة للنجاة، كما أنه استعار التعثر للموت؛ لما بينهما من جامع السقوط.

حيث استخدم شوقي في مسرحيته لغة غنية بالاستعارات والتشبيهات ، مما أضفى عمقا على الشخصيات والأحداث، وعلى سبيل المثال وصفه لشجاعة عنتره جاء بصورة شعرية تعكس البيئة الجاهلية وقيمها ، واستخدام اللغة الشعرية على هذا النحو يعزز من الرمزية ويمنح النص أبعادا متعددة يمكن للقارئ استكشافها ، ومن ذلك قوله : (١)

لبيكِ عبلةُ يا فداكِ حياتي نادي يُجَبِّكِ مُهنَّدي وَقَنّاتي
لو رنَّ صوتُكِ في جوانبِ حُفرتي لبَّاكِ من ثبجِ الترابِ رُفاتي
البيدُ تحتَ يدي وتحتكِ ضَيعةُ أنا لَيْثٌ غابَتْها وأنتِ لَبّاتي

تمزج هذه الأبيات بين الحب والفروسية والتضحية والخلود ، إذ يصور الشاعر نفسه بالفارس المقدام المستعد للتضحية بكل شيء من أجل محبوبته ، حتى بعد الموت ، كما تعكس الأبيات قيم المجتمع الجاهلي الذي كان يربط الحب بالقوة والشجاعة .

وتحمل تلكم الأبيات العديد من الدلالات والرموز .:

١- رمز الطاعة والانقياد للمحبوب " لبيك عبلة يا فداكِ حياتي " ، ولفظة (لبيك) تستخدم عادة في الاستجابة للنداء ، وكأن الشاعر يصور نفسه خادما مخلصا لحبيبته . ، وفيه أيضا دلالة على الوفاء والتضحية ، فهو مستعد للتضحية بحياته من أجل عبلة مما يعكس الحب والإخلاص .

٢- دلالة الحماية والقوة : " نادي يُجَبِّكِ مُهنَّدي وَقَنّاتي " ، حيث يربط عنتره بين حبه لعبلة وبين سيفه " مهندي " ورمحه " وقناتي "، مما يشير إلى استعدادة للقتال من أجلها ، والأسلحة هنا رمز للفروسية والشجاعة ، وتعكس القيم الجاهلية التي تربط الحب بالقوة والإقدام في المعارك .

(١) عنتره : لأحمد شوقي، ط/ هنداوي، ص ٣٢.

٣- الاستمرارية والخلود : فحب عنترة لعبلة حب أبدي لا ينتهي بالموت ، بل إنه سيتجيب لها حتى وهو مدفون تحت التراب ، وهو بذلك يعكس فكرة الحب الصادق الذي يتجاوز الموت ، وكأن روحه ستعود للحياة بمجرد سماع صوتها .

٤- التفاخر والمكانة العالية: " البَيْدُ تَحْتَ يَدِي" فهو يشير إلى سيطرته على الصحارى الواسعة ، بينما تملك عبلة "ضيعة" مكانا صغيرا، وفي ذلك إلى دوره كفارس مغوار .

٥- الانسجام والتكامل : " أنا ليثُ غَابَتْهَا وَأَنْتَ لَبَاتِي" مما يعكس ارتباطهما الوثيق، بالأسد كرمز للقوة ، واللابة كرمز للجمال ، مما يوحي بأنهما يكملان بعضهما البعض في علاقة متناغمة .

هذا وفي المسرحية بعض الألفاظ العامية التي طوعها الشاعر للسياق على نحو ما جاء في الحوار الذي دار بين عبلة وصخر :

عبلة :

خلين صخرا دعنه	قد قتل الفتى الحسد
اسمعن : شاة عامرٍ	ماذا تقول في الأسد؟

صخر:

شاة أنا يا بناتِ عبسٍ	احسبني الشاة ما يضُرُّ؟
في الشاة والله كل خير	وليس فيها أذى وشرُّ
مزاجها هادئ لطيف	وشكلها رائع يسرُّ

عبلة ضاحكة :

اضحك يا بنات	العامري شاة
--------------	-------------

ثم إلى صخر:

بُسْبُسُ تعال بُسْبُسُ

أخرى :

هُس شاة عامر هُسي خُذي كُلِي مِنْ تَرْمُسي^(١)

يجسد هذا الحوار مشهداً ساخراً من مسرحية شعرية أو درامية، حيث يتم استخدام التهكم والسخرية لإهانة "صخر"، من خلال تشبيهه بـ الشاة (الخروف)، وهو ما يتنافى مع قيم الفروسية التي تُعظم القوة والشجاعة.

ويعد التشبيه بالشاة في الثقافة العربية رمزاً للضعف مقارنة بالأسد (رمز القوة والفروسية)، وقد جاء استخدام "شاة" هنا جاء بطريقة تهكمية لتصوير "صخر" كجبان وضعيف، مما يُظهر مدى سخرية النساء منه.

وقول صخر: " شاة أنا؟ بنات عبس احسبنني الشاة، ما يضر!" يعكس محاولة دفاعه عن نفسه، لكنه يظهر بشكل مستسلم، مما يزيد من المفارقة الساخرة.

أما دلالة استخدام اللهجة العامية (الدارجة)، مثل: " بسبس"، " هسي"، " خذي كلي من ترمسي"، فيُضفي على الحوار طابعاً شعبياً عفوياً، مما يجعله أكثر تلقائية وسخرية.

فقوله: "بسبس تعال بسبس": يشير إلى الاستهانة به، حيث تتم معاملته كقط صغير، وكأن النساء يتلاعبن به كما يلعبن مع الحيوانات الأليفة.

وقوله: "هس شاة عامر، هسي!": يعزز الإهانة ويجعلها أكثر وضوحاً، فكلمة "هسي" تعني الهدوء أو إسكات الحيوان، وكأنهن يأمرنه بالصمت مثلما يُطلب من الشاة.

(١) عنتره : أحمد شوقي، ط/ هنداوي، ص ١٧.

أما قوله: "خذي كلي من ترمسي": فترمز إلى تقديم الطعام له وكأنه مجرد حيوان أليف، مما يزيد من الطابع الهزلي للموقف.

هذا وللحوار دلالة على البنية الاجتماعية والتمييز بين الرجال والنساء، فالنساء هنا يتولين دور السخرية والاستهزاء، وهذا يعكس أنهن يمتلكن سلطة رمزية في هذا المشهد، رغم أن المجتمع الذكوري عادة ما يضع الرجال في مركز القوة.

ويعكس المشهد أن الفروسية ليست مجرد ادعاء، بل تُختبر في المواقف، وصخر هنا يخفق في إثبات شجاعته.

وعلى أية حال فإن هذا الحوار يستخدم السخرية كأداة لإظهار الفروق بين الفروسية الحقيقية والادعاء، كما يكشف عن دور النساء في اختبار شجاعة الرجال بطريقة تهكمية، واللهجة العامية والعبارات العفوية تزيد من الطابع الشعبي والدرامي للمشهد، مما يجعله أقرب إلى الكوميديا الساخرة التي تهدف إلى تعرية ضعف الشخصية بشكل واضح.

أضف إلى ذلك أن استخدام شوقي للعامية في مسرحيته أتى في مواطن الحوار بين الشخصيات الشعبية أو في المواقف التي تتطلب صدقا وعفوية، مما يضيف على العمل المسرحي طابعا واقعيا يقرب الشخصيات من المتلقي، ويكسر الحاجز بين اللغة الشعرية العالية والواقع الحياتي، بما يحقق الواقعية الدرامية.

وهكذا لعبت الألفاظ والصور في مسرحية عنتره لأحمد شوقي دورا محوريا في تشكيل المعنى وتحقيق التواصل البصري، فالألفاظ في السيمائية ليست مجرد كلمات بل تعد رموزا دلالية تحمل معاني تتحدد من خلال السياق الثقافي والاجتماعي الذي تستخدم فيه، وكذلك الصور، إذ تعد في السيمائية أنظمة دلالية معقدة، تنقل المعنى عبر صور رمزية تتسم بالقدرة على استثارة الوعي وإدراك المعاني الكامنة فيها، بما يجعلها وسيلة فاعلة للتعبير والتأثير.

خاتمة

وبعد ، فقد انتهى البحث بحمد الله وتوفيقه وفضله ، وقد خلصت فيه إلى بعض النقاط المهمة ، منها :

- إن مسرحية عنترة ليست مجرد إعادة صياغة لقصة بطولية قديمة ، بل هي رمز للتحرر ، والمساواة والعدالة الاجتماعية، والاعتزاز بالهوية العربية ، حيث أراد شوقي من خلالها إيصال رسائل إصلاحية تعكس طموحات المجتمع المصري في عصره لتحقيق العدالة والكرامة والاستقلال .
- إن شخصية عنترة ترمز إلى الفرد الذي يعاني الظلم والتهميش بسبب أصوله ، وخاصة أن زمن شوقي كان المجتمع المصري يعاني من قضايا التمييز الطبقي والاجتماعي ، مما جعل المسرحية دعوة غير مباشرة للمساواة بين الطبقات الاجتماعية .
- كما تعكس المسرحية فخر شوقي بالعروبة والقيم النبيلة التي يجسدها عنترة، مما يؤكد حاجة العرب إلى استعادة هويتهم وقيمهم الأصيلة في مواجهة التغريب والاحتلال .
- التأكيد على قيمة الفرد بناء على أفعاله لا على نسبه، حيث أثبت عنترة أن قيمته تأتي من شجاعته وفضائله وليس من نسبه أو لونه .
- ولعل هذا الإسقاط يوازي دعوة شوقي إلى تجاوز المعايير الاجتماعية التقليدية ، والنظر إلى الأفراد بناء على كفاءاتهم وأخلاقهم .
- أضف إلى ذلك أن صراع عنترة للحصول على حريته وحقوقه ، قد يمثل الرغبة الوطنية في الاستقلال والتحرر من الاستعمار في عصر شوقي .
- أن صورة عبله في المسرحية تتجاوز كونها مجرد شخصية نسائية في حبكة درامية، فهي تجسيد للصراع بين الحب والمجتمع ، رغبة في التحرر والالتزام

- بالعادات ، وتعبيرا عن الوفاء والإرادة الأنثوية في مواجهة التحديات الاجتماعية .
- سلطت المسرحية الضوء على التوتر بين القيم السطحية والمظاهر الخارجية ، مما يعكس نظرة تأملية تجاه معايير الجمال والرجولة التي تحكم العلاقات الاجتماعية والعاطفية .
 - كشفت المسرحية عن عبقرية شوقي في استخدام الزمان والمكان كأدوات درامية وسيميائية لتوصيل رسائل إنسانية عميقة ، حيث استخدم شوقي للزمن الجاهلي ليعكس قضايا اجتماعية معاصرة ، مما يجعل المسرحية نصا خالدا .
 - توظيف الألفاظ والصور والإشارات السيميائية لبناء الدلالات المتعلقة بالبطولة والحب والهوية الاجتماعية .
 - أظهر شوقي براعته في استدعاء الشخصيات التاريخية لإثراء النص وتعميق الدلالة .
 - يعد استخدام شوقي للعامية في مسرحية عنتره دالا سيميائيا مهما يكشف عن وعيه الفني الاجتماعي ، فلم تكن العامية مجرد لهجة بل نظام دلالي مشحون بالرموز الثقافية والاجتماعية، تحمل في طياتها دلالات كثيرة .

هذا وبالله التوفيق

ثبت المصادر والمراجع

أولاً : المصادر :

- عنتر: أحمد شوقي ، ط . دار الكتب المصرية ١٣٥١هـ - ١٩٣٢م.
- عنتر: أحمد شوقي ، ط . مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، ط١، ٢٠١٢ م.

ثانياً: المراجع

- (١) الاتجاه السيمولوجي في نقد الشعر، د. غريب إسكندر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط١، ٢٠٠٢
- (٢) الأساليب العربية في ضوء علم اللغة الحديث، د. محمود محمد أحمد الطويل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دمشق، ط١، ٢٠٠٣م.
- (٣) إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، يوسف وغليسي، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، الجزائر، ط١، ٢٠٠٨م.
- (٤) الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، تحقيق: إحسان عباس وآخرون، ط. دار صادر بيروت، ١٤٢٩هـ - ٢٠٠٨م.
- (٥) البطل في التراث العربي، د. نوري حمودي القيسي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، العراق، ط١، ١٩٨٢م.
- (٦) بنية الشكل الروائي (الفضاء - الزمن - الشخصية)، د. حسن بحر واي، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٠م.
- (٧) البيان والتبيين، عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط٧، ١٩٩٨م.
- (٨) بيانات الشعرية العربية من خلال مقدمات المصادر التراثية : نورة فلوس، مذكرة التخرج لنيل الماجستير، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، ٢٠١٢م.

- ٩) تاج العروس من جواهر القاموس، محمد مرتضى الزبيدي ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت، ط ١، ٢٠٠١م.
- ١٠) تاريخ آداب العرب : مصطفى صادق الرافعي، الجزء الثالث، ط . دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى (١٤٢٩هـ - ٢٠٠٠م)
- ١١) تاريخ الأدب العربي ، العصر الجاهلي: د. شوقي ضيف، ط. دار المعارف بمصر، الطبعة الثانية والعشرون د.ت .
- ١٢) جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط ٢، ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م.
- ١٣) جيوبوليتيكا النص الأدبي (تضاريس الفضاء الروائي نموذجاً) : مراد عبد الرحمن مبروك ، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط ١ (٢٠٠٢م) م.
- ١٤) الخطاب المسرحي وإشكاليات التلقي، نماذج وتصورات في قراءة الخطاب المسرحي : محمد فرح، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، الطبعة الأولى ٢٠٠٦م.
- ١٥) الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي: حسينة فلاح ، ط . دار الأمل للنشر، الجزائر، ٢٠١٢م.
- ١٦) الرمز الصوفي وتوظيفه في الشعر، د. عبد المتعال أحمد حجاج، حولية كلية دار العلوم، القاهرة، مصر، عد: ٩١، ١٩٩٩م.
- ١٧) سيميائات أسماء أعلام الأشخاص (الكنية نموذجاً)، د. إبراهيم براهيم، مجلة دراسات جامعة الأغواط، عد: ٤٢، ٢٠١٦م.
- ١٨) سيميائيات الأنساق البصرية، أمبرتو إيكو، ترجمة: محمد التهامي العماري - محمد أوداد، دار الحوار، دمشق، سوريا، ط ١، ٢٠١٩م.
- ١٩) سيميولوجيا التواصل، وسيميولوجيا الدلالة، جميل الحمداوي، مجلة منبر حر للثقافة والفكر والأدب الإلكترونية، ٢٠٠٧م.

- ٢٠) شرح ديوان عنتر: الخطيب التبريزي، تقديم وشرح . مجيد طراد ، ط. دار الكتاب العربي، بيروت ، الطبعة الأولى (١٤١٢هـ / ١٩٩٢م) .
- ٢١) الشعر والشعراء: لابن قتيبة، تحقيق. أحمد محمد شاكر، ط. دار المعارف بمصر، د.ت .
- ٢٢) شعرية الفضاء السردى (المتخيل والهوية في الرواية العربية)، د. حسن نجمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٠م .
- ٢٣) الطراز المتضمن لأسرار البلاغة، يحيى بن حمزة العلوي، مطبعة المقتطف، مصر، (د.ط)، ١٣٣٣هـ، ١٩١٢م .
- ٢٤) عتبات النص (البنية والدلالة) : عبد الفتاح الحمجري، منشورات الرابطة ، ط. الدار البيضاء، ط١٩٩٦، ١م .
- ٢٥) عتبات، جيرار جينت، تقديم د. سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى ١٤٢٩هـ - ٢٠٠٨م .
- ٢٦) عتبة العنوان في الرواية الفلسطينية (دراسة في النص الموازي): فرج عبد الحسيب محمد، رسالة دكتوراة، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين ٢٠٠٣م .
- ٢٧) العلاماتية وعلم النص، جان ماري سشايفر، ترجمة: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٤م .
- ٢٨) علم الدلالة (أصوله ومباحثه في التراث العربي)، د. منقور عبد الجليل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط١، ٢٠٠١م .
- ٢٩) علم الدلالة (المفهوم والوظائف)، د. علي أحمد عليان، دار النابعة الذبياني، القاهرة، مصر، ط٢، ٢٠١٢م .
- ٣٠) علم الدلالة عند العرب . دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة، عادل فاخوري، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت . لبنان، ط٢، ١٩٩٤م .

- (٣١) علم الدلالة، بيور جيرو، تر: منذر عياشي، دار طلاس، دمشق، سوريا، ط١، ١٩٨٨م.
- (٣٢) علم اللغة العام، فردينان دي سوسور، ترجمة: يوثيل يوسف عزيز، مراجعة: مالك يوسف المطلبي، بيت الموصل، ط١، ١٩٨٥م.
- (٣٣) عنتر ابن شداد فارس بني عبس، د. حسن عبد الله القرشي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط٣، ٢٠٠٣م.
- (٣٤) العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية، النظرية والتطبيق، د. عبد اللطيف محمد السيد الحديدي، ط. دار المعرفة، ١٩٩٦م.
- (٣٥) فارس بني عبس: د. حسن عبد الله القرشي، ط. دار المعارف، بمصر ١٩٥٧م.
- (٣٦) الفروسية في الشعر الجاهلي، نوري حمودي القيسي، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، العراق، ط١، ١٩٦٤م.
- (٣٧) فصول في علم اللغة العام، دي سوسير، ترجمة: د. أحمد نعيم، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ١٩٨٥م.
- (٣٨) الفضاء النصي في الغلاف، أول العتبات النصية، د. حمزة قريرة، مجلة الأثر، عدد: ٢٥، ٢٠١٦م.
- (٣٩) فن الكاتب المسرحي: روجر. بسفيلد، ترجمة وتقديم. دريني خشبة، ط. وكالة الصحافة العربية، ناشرون، القاهرة، ٢٠٢١م.
- (٤٠) قضايا في الأدب والنقد، ماهر حسن فهمي، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٨٠م.
- (٤١) لذة النص، رولان بارت، تر: محمد الرفرافي - محمد خير البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، عد: ٣٧، مركز الإنماء، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٠م.
- (٤٢) اللغة العربية معناها ومبناها، د. تمام حسان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط١، ١٩٩٨م.

- ٤٣) المتعاليات النصية في الشعر العباسي (البحتري والمتنبّي)، وهيبة بهلول، منشورات جامعة العربي بن مهيدي، الجزائر، ط ١، ٢٠١٨م.
- ٤٤) مجازات النداء وحقيقته وأغراضهما في الخطاب القرآني : د/ ظافر بن غرمان العمري، مجلة معهد الإمام الشاطبي للدراسات القرآنية، العدد السادس ذو الحجة ١٤٢٩هـ.
- ٤٥) المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة: محمد زكي العشماوي، ط/ دار النهضة العربية للنشر والتوزيع، مصر ١٩٨٩م.
- ٤٦) معجم البلدان : ياقوت بن عبد الله الحموي، ط. دار صادر بيروت (١٣٩٧هـ - ١٩٧٧م).
- ٤٧) معجم السيميائيات، فيصل الأحمر، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة. الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت . لبنان، ط ١، ١٤٣١هـ . ٢٠١٠م.
- ٤٨) المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض) : ماري إلياس وحنان قصاب، مكتبة لبنان، ناشرون، الطبعة الأولى ١٩٩٧م.
- ٤٩) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام للدكتور. جواد علي ، ط. دار العلم للملايين، بيروت ، الطبعة الثانية ١٤١٣هـ - ١٩٩٣م .
- ٥٠) المنهج السيميائي في تحليل النص الأدبي : د. ليلي شعبان، د. سهام سلامة، مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالإسكندرية، المجلد الأول، العدد الثالث والثلاثون ٢٠١٧م .
- ٥١) المورد الحديث: منير البعلبكي، ط. دار العلم للملايين، بيروت، ط ١، ٢٠٠٨م.
- ٥٢) النص المسرحي في الأدب الجزائري: عز الدين جلاوي، مطبعة هومة ، الجزائر ٢٠٠٠م .

٥٣) النقد والحريّة، د.خلدون الشمعة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،
سوريا، ط١، ١٩٨٩م.