Dirasat, Human and Social Sciences, Volume 49, No. 4, 2022

Deanship of Scientific Research

The Play of "The last Tale of Shahrazad" The Power of the Symbolic Violence in the Paradox of Employed Semantics with Inherited Semantics "A Semiotic View"

Seeta N. Alathba*

Arabic Department, College of Arts and Sciences, Qatar University, Doha, Qatar.

https://doi.org/10.35516/hum.v49i4.2045

Received: 24/8/2021

Revised: 14/9/2021

Accepted: 24/10/2021

Published: 30/7/2022

* ***Corresponding author:***

snagadan@qu.edu.qa

© 2022 DSR Publishers/ The University of Jordan. All Rights Reserved.

This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY-NC) license https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

Abstract

This study deals with the play of "The Last Tale of Shahrazad in the thousand and two night" by the Jordanian writer Jamal Abou Hamdan in terms of analysis or study pursuant to a hypnosis based on getting rid of the power of the symbolic violence in the events of the original tale through building an imaginary narrative world in which purification principle is attained. The play is to be read at two levels: the first level: the original inherited level overburdened with violence and the new parallel level: which differs in its semantics and in which the attempt of purification is performed but later this level shall come back to depend on violence as well. This analysis shall be done pursuant to the semiotic analysis. That will be divided into three elements: the semiotics of title, the semiotic of narration and the semiotic of characters.

Keywords: Semiotics; modern criticism; Jamal Abou Hamadan; Sharazad; play.

مسرحيةُ "حكاية شهرزاد الأخيرة" سطوةُ العنفِ الرّمزيّ في تعارضِ الدّلالاتِ الموظفةِ مع الدّلالاتِ الموروثةِ "نظرةٌ سيميائيّةٌ"

صيتة نقادان العذبة*

قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم، جامعة قطر، الدوحة، قطر

ملخّص

تتناولُ هذه الدّراسة مسرحيةَ "حكاية شهرزاد الأخيرة : (في الليلة الثانية بعد الألف)" للأديب الأردني جمال أبوحمدان بالتّحليلِ والدّراسة، وفق فرضيّةٍ مدارها محاولة التّخلّص من سطوة العنف الرّمزيّ في أحداث الحكاية الأصليّة من خلال بناءٍ عالمٍ سرديّ مُتخيل يتحققُ فيه مبدأ التّطهير، حيث تُقرأ المسرحية على مستويين: الأول منهما: هو المستوى الأصلي المتوارث المثقل بالعنف، والمستوى الموازي الجديد: يختلف في دلالاته ويحدث فيه محاولة التطهير؛ ولكنه سيعود ليقوم على العنف كذلك، وسيكون هذا التّحليل وفاقا لآليات التّحليل السّيميائية، وتقسيم ذلك إلى ثلاثةِ عناصرَ: سيميائية العنوان، وسيميائية السّرد، وسيميائية الشّخصيات.

الكلمات الدالة :السيميائية، نقد حديث، جمال أبو حمدان، شهرزاد، مسرحية.

المقدمة:

لقد أُولع الأديب الأردني جمال أبو حمدان(1944- 2015) بعوالم شهرزاد وألف ليلة وليلة، فكتب عدة أعمال تلفزيونية –كلها- تتخذ من عوالم الليالي فضاء دراميا للقصّ والتمثيل، ولكن كانت مسرحية "حكاية شهرزاد الأخيرة : (في الليلة الثانية بعد الألف)" هي عمله الأول الذي دار في هذا الفضاء (1974م)، وقد عاد للعنوان نفسه في عملٍ تلفزيونيّ بعد ثلاثين عاما (عام 2004 م)؛ دلالةً على بقاء هذا العمل المسرحيّ في وعيه، وأنه يحتاج لمزيد من الوقوف والتّجلية، وقد تقاطع العمل المسرحيّ مع العمل التلفزيونيّ في بعض الأفكار، ولكن بقي لنصّ المسرحية رونقه المختلف وأقدميته، ومسرحية شهرزاد هذه تناولتها دراسات سابقة، منها على سبيل المثال:

1. دراسة بعنوان: "جمال أبو حمدان وحكاية شهرزاد الأخيرة في الليلة الثانية بعد الألف" لصالح أبو إصبع.
2. دراسة بعنوان: "دراسة في مسرحية حكاية شهرزاد الأخيرة في الليلة الثانية بعد الألف لجمال أبو حمدان" لجميل نصيف.
3. كتاب بعنوان: " جمال أبو حمدان، قريب من الذاكرة وبعيد عن النسيان" لإبراهيم خليل، وتناول -في جزء من أحد فصول الباب الثالث- مسرحية حكاية شهرزاد الأخيرة.

والدّراسات السابقة -التي قرأناها واستفدنا منها- تناولت المسرحية بطريقةٍ مختلفةٍ تماما عن ما سيرد في هذه الدراسة، وبنهجٍ مختلفٍ وفرضيةٍ مختلفةٍ ونتائجَ مختلفةٍ، فهذه المسرحية مازالت حقلا بكرا يستحق مزيدًا من الحفر بما فيها من بعد رمزيّ عميق قابل للتأويل، "ففهم النص يقتضي الاستعداد للتعبير عن شيء ما عبر هذا النص وانطلاقا منه. إذن، الوعي الذي يتشكل من التأويل عليه أن يبدي نوعا من قبلية التأثير بالنظر إلى غيرية النص. لكن هذه القابلية لا تفترض "الحياد" أو إمحاء الذات (انسحاب رأي المؤول)" (غادامير، 2006، ص 124-125) وكان هذا هو سبب اختيار المنهج السيميائيّ منهجًا للدراسة؛ لقدرته على الاستقراء والتّأويل، فالسيمياء" عبارة عن لعبة التفكيك والتركيب، وتحديد البنيات العميقة الثاوية وراء البنيات السطحية... ومن ثم تستكنه السيميوطيقا مولدات النصوص وتكويناتها البنيوية الداخلية" (حمداوي، 2011، ص 17) والحقل السيميائي -ببحثه المضني في الدّلالة وما خلف الدّلالة- يمتح من بعدٍ معرفيّ قابل للتأويل والتّطبيق على العديد من المدونات، ومن هذه المدونات يقابلنا هذا النّصّ الاستشرافيّ المتخم بالدّلالات، النّصّ الذي ينزاح في دلالته من الدّلالة المتوارثة إلى دلالةٍ جديدةٍ مكتسبةٍ عن طريقِ نصّ إبداعيّ مُختلق،هو : مسرحيتنا؛ مسرحية حكاية شهرزاد الأخيرة (في الليلة الثانية بعد الألف) التي ستدور عوالمها السّيميائية الحُبلى بالدّلالات بين ثلاثةِ محاورَ هي : سيمياء العنوان، وسيمياء السّرد، وسيمياء الشخصيات، وذلك في محاولةٍ لمقاربةِ فرضيّةِ البحث التي تقوم على تصوّر مُفادُه أنّ نصّ "حكاية شهرزاد الأخيرة (في الليلة الثانية بعد الألف)" يُعيد قراءة حكاية ألف ليلة وليلة وبناءها، وفاقًا لاستراتيجيةٍ تأويليةٍ تهدف ابتداءً إلى التخلّص من سطوة العنف الرّمزيّ في أحداث الحكاية الأصلية من خلال بناء عالم سرديّ مُتخيل جديد يتحقق فيه مبدأ التطهير، حيث تُقرأ المسرحية على مستويين: الأول منهما هو المستوى الأصلي المتوارث المثقل بالعنف، والمستوى الموازي الجديد والمختلف والمعارض يحدث فيه مشروع تطهير، ولكنه سيعود ليقوم على العنف كذلك، وكأن العنف هو المسبب والنتيجة، وذلك باستخدام لغة مشحونة بالتأويلات "فمن أبرز خصائص اللغة في النص الأدبي (الذي تمثله المسرحية) إلى جوار الوظيفة الجمالية وسيادتها، أنها لغة مشحونة بطاقة تعبيرية عالية ذات دلالات متسعة لأنها محملة بالموروث الثقافي لمتحدثي اللغة" (Wellek, 1963, p22) ونص ألف ليلة وليلة من أغنى النصوص التي حفلت بمدى واسع من التأويلات انتقلت للنصوص التي اتخذت من فضاءها فضاءً لها.

2. 1 :سيمياء العنوان:

العنوان هو عتبة النّصّ الأولى، فهو يشكّل النّواة الأولى، التي تتفجر عنها الدّلالات الفرعيّة، " فالحضور العنوانيّ يرتبط بالثقافة الكتابية، وهو يبرز أمام المتلقي/ القارئ بوصفه شاهدا على النّصّ الموجود بقوة الكتابة، ويتمركز في قمة الهرم النّصيّ؛ ليدل على ذاته وعلى فضاء النص وعالمه وطبيعته." (محمد، 2010، ص 147)، فسواد العنوان في بياض الصفحة فجَّر الدّلالات بتراتبية العنوان التي ارتبطت بما هو داخل صفحات المسرحيّة، وفقا للترسيمة التالية:

<u>حكاية شهرزاد الأخيرة (في الليلة الثانية بعد الألف)</u>

حكاية >>>>> تحيل لمعنى السّرد والحكي، الإطار المعروف لقصّة ما، أو سلسلة من الأحداث لها بداية ونهاية، ويذكر معجم السرديات في معنى حكاية "أن الحكاية أحد مقومات القصة، إذ يمثل مضمونها القصصي الذي تؤديه الأحداث القائمة على التتابع واقعية كانت أو متخيلة، وتنهض بهذه الأحداث شخصيات في زمان ومكان معينين". (القاضي، 2010، ص 148)

شهرزاد>>>>> شخصية ألف ليلة وليلة الرئيسية تحيلنا لمعرفة بطل المسرحية، دون شك، فنعلم أن شهرزاد هي البطل الرئيسي في المسرحية.

الأخيرة>>>>> نعرف أن هذه الحكاية ستختم حكايات شهرزاد، وستنتهي بشهرزاد هنا،

إما بالموت، أو بصمت هو أشبه بالموت لمن هي مثل شهرزاد عُرفت أن حياتها هي الحكي، "بما أن صورة شهرزاد جاءت في ألف ليلة وليلة على

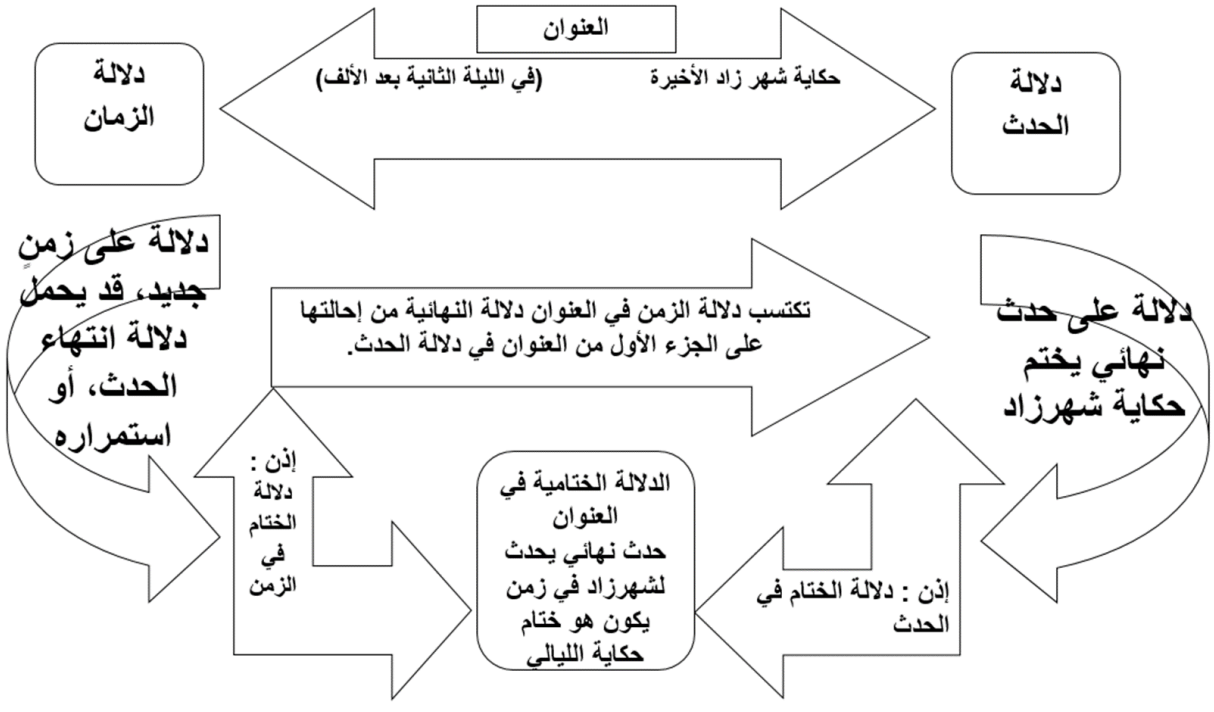
أنها امرأة تحكي وتقص فإن هذا يتضمن –فيما يتضمن- صورة التحدي والصراع من أجل بقاء الذات" (القذامي،1997، ص 57) إذن النهاية المفترضة المتسربة من العنوان أن شهرزاد ستكون مصلوبة بين مصيرين كلاهما موت، أحدهما حقيقي والآخر معنوي.

في الليلة الثانية بعد الألف >>>>> تحيلنا للزمن المُتخيل لإطار الحكاية، فهو زمنٌ افتراضيّ يحدث في زمنٍ لم يكن هو أبدا زمن ألف ليلة وليلة، التي انتهت في الليلة الأولى بعد الألف. ووضع هذا الجزء من العنوان بين قوسين، يمنح المعنى بعدًا آخر، هو التّركيز على الزّمن هنا، فزمن المسرحية بالغ الأهمية؛ لذا حُصر بين قوسين، ليبقى بين قوسين في ذهن من يقرأ.

ويحضرنا هنا أن العديد من الكتب روت عن الليلة الثانية بعد الألف "الليلة غير المكتوبة، غير المحددة، المحتملة، التي يبدو أنها تمتد إلى الليلة التي تنتهي فيها حياة شهريار وشهرزاد، تلك الليلة التي تجعل القراء يحلمون باستمرار، وكل واحد منهم يؤثثها باستيهاماته ورغائبه"(كيليطو، 1996، ص 35) وهذا ما نراه هنا في هذا العمل المسرحيّ، وعنوانه الذي حظي بحضور الليلة الملتبسة المجهولة التي لا يُعلم ماذا حدث فيها.

إذن؛ سيمياء العنوان -بدوالها- تفتح لنا مدلولات متسعة لتخيّل فضاء المسرحية، والعنوان هنا له دلالةٌ كاشفةٌ جدا، لا يُعلم – ولا يهم- هل كانت في وعي الباثّ حين قرر اختيار العنوان، أم أن العنوان اختار نفسه ليكون كاشفًا هكذا؟! فالعنوان " عنصرٌ أساسيّ في بنية النّصّ وفهم ماغمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه، فهو إن صحت المشابهة بمثابة الرّأس للجسد، والأساس الذي تُبنى عليه، غير أنه إما أن يكون طويلا فيساعد على توقع المضمون الذي يتلوه وإما أن يكون قصيرا، وحينئذ فإنه لابد من قرائن فوق لغوية توحي بما يتبعه"(الحسيب، 2014، ص221) ونجد أن هذه القرائن توضحت في تقسيم العنوان.

فقد انقسم العنوان إلى قسمين، يصلح كل منهما عنوانًا بحدّ ذاته، لكنّه بدا لنا كعنوان مبدئيّ وآخر تفسيريّ، عنوان مرتبط بالحدث، وعنوان آخر يليه مرتبط بالزّمان، عنوان الحدث يدل على النهائيّة، لكن عنوان الزّمن يحتمل كل الاحتمالات بين النهائيّة والاستمرار، هذا إذا نظرنا له قائمًا بذاته، لكن حينما نحيله للجزء الأول من العنوان، فهو يكتسب بدوره دلالة النهائيّة، التي هي الدلالة الرئيسيّة للعنوان، إذن الدلالة الختاميّة في العنوان: حدث نهائيّ يحدث لشهرزاد في زمنٍ يكون هو ختام حكاية الليالي التي امتدت ليلةً أخرى خارج إطارها الحكائيّ المعروف، وهذه الدّلالة تتضح لنا الشّكل التّالي:



2. 2 : سيمياء السرد:

بدايةً، سأختصر حكاية المسرحية؛ لتكون أحداثها واضحة، قبل البدء في سيمياء السّرد. تتكون المسرحية من مشهدين: يبدأ الأول منها: بشخصيتين تلازمتا طوال الليالي، أحدهما بوجودها الفعلي، والأخرى بظلها اليقيني: شهرزاد ومسرور.

شهرزاد كانت بطلة كل ليلة، ومسرور هو من نعلم أنه يقف بالباب، حتى لو لم يكن يرد له ذكر، ينتظر متوثبا جزّ عنق شهرزاد، ليكون الجزّ من نصيب عنق شهريار في الليلة الثانية بعد الألف، ونكتشف حينها البعد الغائب المُغيب في الحكاية، ذلك الواقف بالباب الذي ألهبت شهرزاد

خياله طوال الف ليلة وليلة، وهو يعاني تمزقه بين مشاعر متضادة، رغبته فيها كأنثى، وغضبه منها لأنها سلبت وظيفته منه، وحين رأى الباب الذي بقي مغلقا لألف ليلة وليلة يفتح ؛ عمد إلى قتل شهريار الذي كان يسير كالمخدر، لينتهي شهريار(ويتطهر) بذات السيف الذي أنهى أعناق الجميلات (الطاهرات) قبله، فالعنف ولّد العنف.

وكانت تعصف بمسرور رغبةٌ عارمةٌ أن يأخذ شهرزاد، ويرحل بها قبل بزوغ الفجر، ليكتشف –من حواره معها وهو يستعجلها أن ترحل معه- أنها عاشت طيلة هذه الليالي مع شبح رجلٍ، ما أن تفتح فمها لتحكي حكايتها الليلية، حتى يغرق في نومٍ عميقٍ على ذراعها. وأنها لا تعلم هي هل عشقت شهريار أم كرهته، هل أحبت انتماءه لها كمستقر لحكاياتها التي لم يسمعها وهو ينام على ذراعها كطفل وديع؟ أم كرهت قتله روحها وأنوثتها وهو يبعث في لياليها برودة الموت التي عجزت حكاياتها أن تدفئها، وهي تعلم أن كل جميلة جزَّ مسرور عنقها كانت تخرج من مخدع شهريار عذراء يطهرها سيف مسرور من أرجاس الحياة؟

وهي في حوارها مع مسرور يخبرها الحرس أن بالباب أشخاصا غرباء، يحملون أسماء غريبة، أسماء شخصيات الليالي: على الزّيبق وزمرد ومعروف الاسكافي وقمر الزمان وبديعة الجمال والطنبوري، وأنهم ينتظرون بالباب منذ ألف ليلة وليلة، وأنهم كان لهم مراقب على السّور، وحين رأوا الباب المغلق يُفتح أخيرا؛ تسلقوا الأسوار، وهاهم يعبرون الحديقة، ويريدون مقابلة شهريار. شهرزاد كادت تجنُّ من الفرحة وهي ترى شخصياتها التي صنعتها تتحول الى حقيقة، تستطيع تلمسها بيديها.

بينما مسرور يريد أن يهرب قبل أن يدخلوا، لكنَّ شهرزاد ترفض خروجه بأسرارها؛ فهو أصبح أحد حكاياتها؛ لذا تقتله بخنجرها (في استمرار لتيار العنف وكأنه الحل الوحيد لكل معضلة)، ثم تخلع شهرزاد ملابس حدادها على شهريار، وتلبس ملابس زاهية؛ لتستقبل أحبابها: أبطال حكاياتها.

ويبدأ هنا المشهد الثاني: بدخول الشّخصيات التي تكون –في حقيقتها- مجموعة من أفراد الشّعب المسحوق، اخترعت شهرزاد لهم حكايات غير حقيقية، بينما هم يعانون الجوع والقهر والسّجن، وها هم يكونون جبهة ثورة على أوضاعهم المأسوية، ويقودهم الزّيبق في هذه الثّورة، ولكن السّندباد البحري يدخل لهم يجر جثة شهريار، ويلتف على ثورتهم ليحقق مكاسبه الشّخصية، وهو يدعي أنه قتل شهريار، ويجبر البواب أن يحكي لهم كيف قتل شهريار، تقول له شهرزاد: أنت تكذب، فيقول لها البواب: أنت من علمتنا الحكايات!.

ليصبح السّندباد البحري السّلطان الجديد، ويغادر الجميع بعد موافقتهم أن يكون السّندباد سلطانهم؛ لأنه منهم، إلاَّ الزّيبق الذي خرج مجبرا. (في أخر ظهور للزيبق في المسرحية أقتبس النص الآتي: " الزيبق (يحاول أن يوقفهم) لا. أنكم مخدوعون.. هذا الساعي إلى السلطة ليس منا.. أنكم مخدوعون به (أثناء خروجهم يدفعون الزيبق للخارج) إن تفلت منكم هذه اللحظة، فلن تمسكوا بها بعد الآن.. وستظل تقذفكم من يد سلطان إلى يد سلطان آخر. (يخرجون وبينهم الزيبق يقاوم) (أبو حمدان، 1976، ص 54) ويتضح لنا هنا الرّوح الاستشرافية العالية في النصّ.

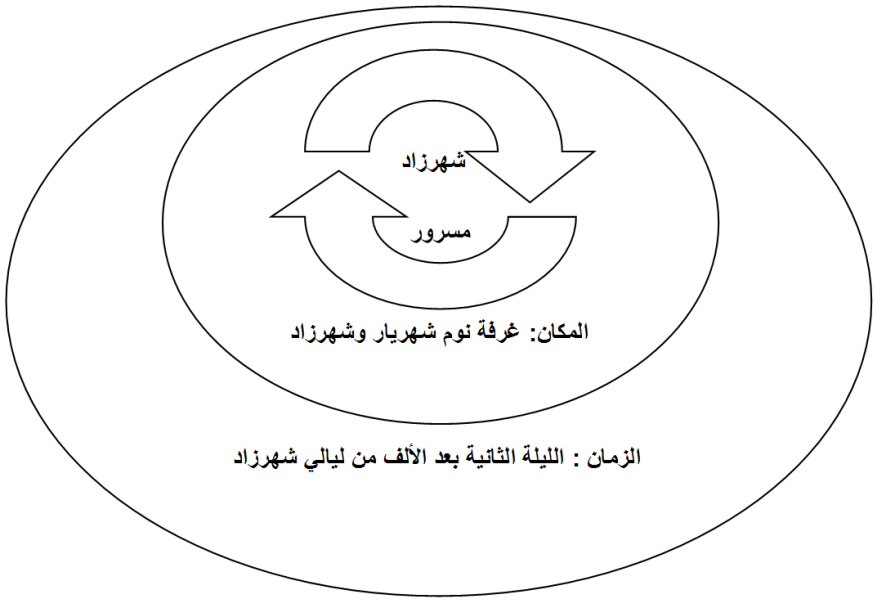
ومن ثم يخبر السّندباد شهرزاد كيف أنه هو من اخترع حكايات مغامراته غير الحقيقية، وأنهما متشابهان في ابتكار الحكايات، ثم يأمر الجنود بأن يطردوا أي مقترب من الأسوار، وأن يقبضوا على الزّيبق؛ لأنه يخشى منه، وأن يطلقوا الحراس في كل مكان؛ حتى يضمن عدم خروج النّاس عليه. فهو لن يخطئ ذات خطأ شهريار، وها هو يتحول لديكتاتور جديد، ثم يأمر شهرزاد أن تحكي له كما كانت تحكي لشهريار، يريد آلاف الليالي لنفسه، وما أن بدأت تحكي له بين دموعها حتى سقط رأسه نائمًا، حينها تطعن شهرزاد نفسها لتنهي مأساة حياتها.

وتكون كلمات شهرزاد الأخيرة مع بزوغ الفجر وقبل طعنها صدرها: " من يوقظ طفلي، فلم يأت أبدا من يوقظ طفلي ما داموا ينامون منطفئين بعجزهم على زندي، كان الفجر طفلي الفضي الغر، يولد من سأم لياليّ، ومن حكايات العشق المشبوب. ولكن طفلي سيأخذني هذه المرة ويرحل، لم يولد هذا الفجر الأخير من خيالي، بل سيشرق من قطرات الدم النازفة من صدري" (أبو حمدان، 1976، ص 63) ونلاحظ هنا النهاية العنيفة لشهرزاد التي تعيدنا لدائرة العنف، فالتّطهير هنا حدث عن طريق العنف من جديد مع انتهاء دور الكلمة. وقد يحيلنا هذا في سياق آخر إلى ما ذكره شاكر عبدالحميد إلى "أننا نسعى في الفن والأدب وراء الخوف ونبحث عنه، نسعى إليه من أجل أن نواجهه، نحن لا نستطيع أن نتجنبه أن نهرب منه ومن ثم عندما نواجه هذا الخوف ونتجاوزه، قد نشعر بالمتعة والراحة" (عبدالحميد، 2012، ص99) فهل جابهت شهرزاد مخاوفها أو استسلمت لها، والعنف يطغى في مفردات سيمياء السرد؟

وإذا بحثنا عن سيمياء السّرد في المشهد الأول؛ نجد أنه قبل أن يبدأ المشهد، تتراصف الآلية المعتادة للوصف: الزّمن، والمنظر.

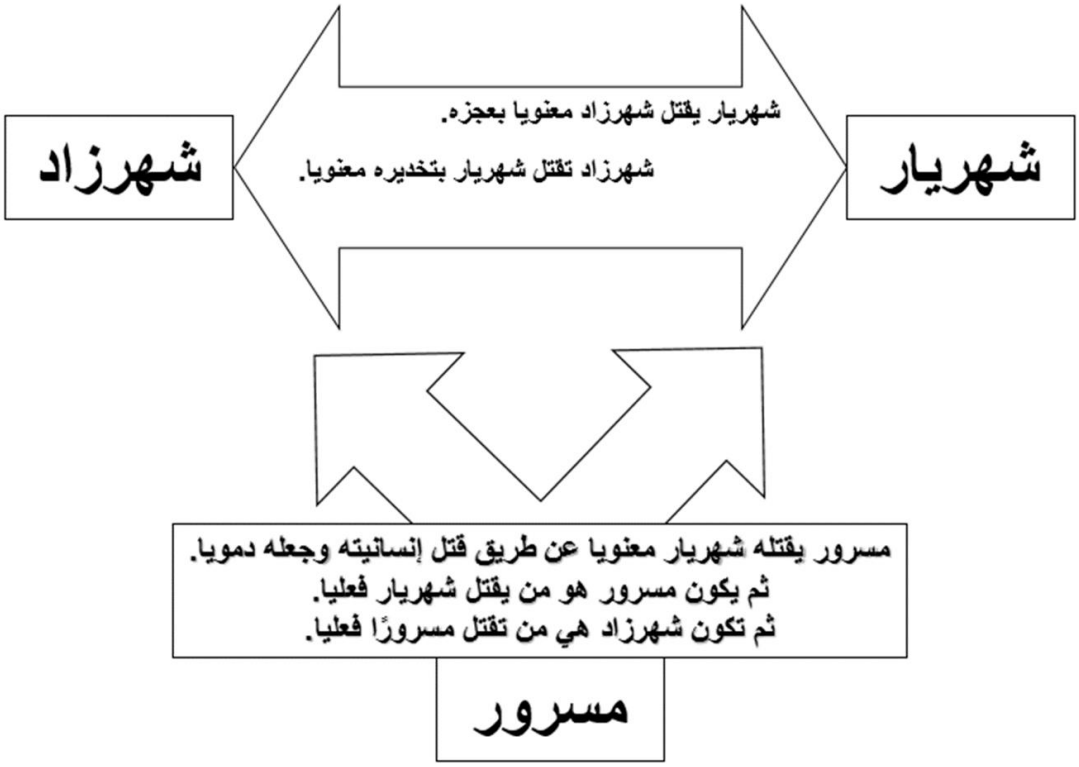
الزّمن: الليلة الثانية بعد الألف من ليالي شهرزاد. **المنظر**: غرفة نوم شهريار وشهرزاد.

أمّا الشّخصيتان الرّئيسيتان المتحاورتان في المشهد الأول، فهما شهرزاد ومسرور، كما يتضح من الشكل التالي:



إذن، دلالة الزّمن هي دائرةٌ إطارها تلك الليلة الطويلة التي تدور الأحداث كلها فيها، والتي تبدأ من قتل شهريار لتنتهي بقتل شهرزاد. والمكان هو ذاته ثابت طوال الألف ليلة وليلة، هو ذاته ثابت طوال المسرحيّة، غرفة النوم التي حوت حكايات شهرزاد وعجز شهريار، لتحمل الغرفة دلالات الحكي والعجز والعنف خلف الأبواب المغلقة.

وتتبادل الشّخصيتان في هذا المشهد الأول الفعل وردة الفعل، بين القتل والقتل المضاد، في إعادة إنتاج للعنف الفعليّ والمعنويّ، وحتى الشّخصية المغيبة شهريار التي بدأت الأحداث بعد موتها ؛ كان لها دورها الفاعل بين الفعل وردة الفعل، كما يتضح من الشّكل التالي:



فنرى أن شهريار كان البادئ بفعل القتل، فقد قتل شهرزاد ومسرورا معنويا، ثم قتل مسرور شهريار فعليا، ومن ثم قتلت شهرزاد مسرورًا فعليا، فكان فعل القتل المعنوي سابقا، ومن ثم كان القتل الفعلي عبارة عن رد فعل، أي أن العنف الفعلي كان نتيجة وتاليا للعنف المعنوي.

أمّا المشهد الثاني؛ فالدّلالات فيه أشد تعقيدا؛ نظرا لتعدد الشّخصيات فيه، وتعارض الدّلالات المتوارثة والمعروفة عن ألف ليلة وليلة

وشخصياتها، مع الدّلالات الجديدة المكتسبة في النّص المسرحيّ. فالمشهد يبدأ بعلي الزيبق يقود الثّورة، وينتهي بالسندباد -القادم من خارج المشهد، العائد للتو من أحد رحلاته لجمع المال، والذي لم يعلم بالثّورة حتى- يفوز بثمار الثّورة.

يبدأ المشهد بشهرزاد سعيدة؛ لأنها ستقابل شخصيات قصصها، وينتهي بها تقتل نفسها كمدًا وحسرة. يبدأ بها حرة من أسر رجل، وينتهي بها في قيد رجل آخر.

أما عن الدّلالات الأكبر في مجمل العمل المسرحي فهي ترتكز على قاعدتين: شهرزاد والثورة، وتتردد هاتان القاعدتان بين البدايات والنهايات.

	بداية المسرحية	نهايتها
شهرزاد	حية تنتمي لرجلٍ ميتٍ هو شهريار.	ميتة تنتمي لرجلٍ حي هو السّندباد.
الثورة	يبدأها الزّبق.	ينهيها السّندباد.

فيكون السّندباد هو فعلا الفاعل الوحيد في مجمل المسرحية، رغم أنه أقل من عانى القهر وتسلط الآخرين على ذاته، ومن ثم يكمل دائرة العنف التي بدأت مع شهريار، بل ويقرر إحكامها أكثر وأكثر.

أما بقية الشخصيات؛ فهي كانت دلالات تعاسة في المسرحية، لكنّهم في حكايات شهرزاد فرسان وأمراء وتجار، بينما هم سجناء ومعدمون ومقهورون، كما سيتضح أكثر تاليا في سيمياء الشّخصيات.

2. 3: سيمياء الشخصيات:

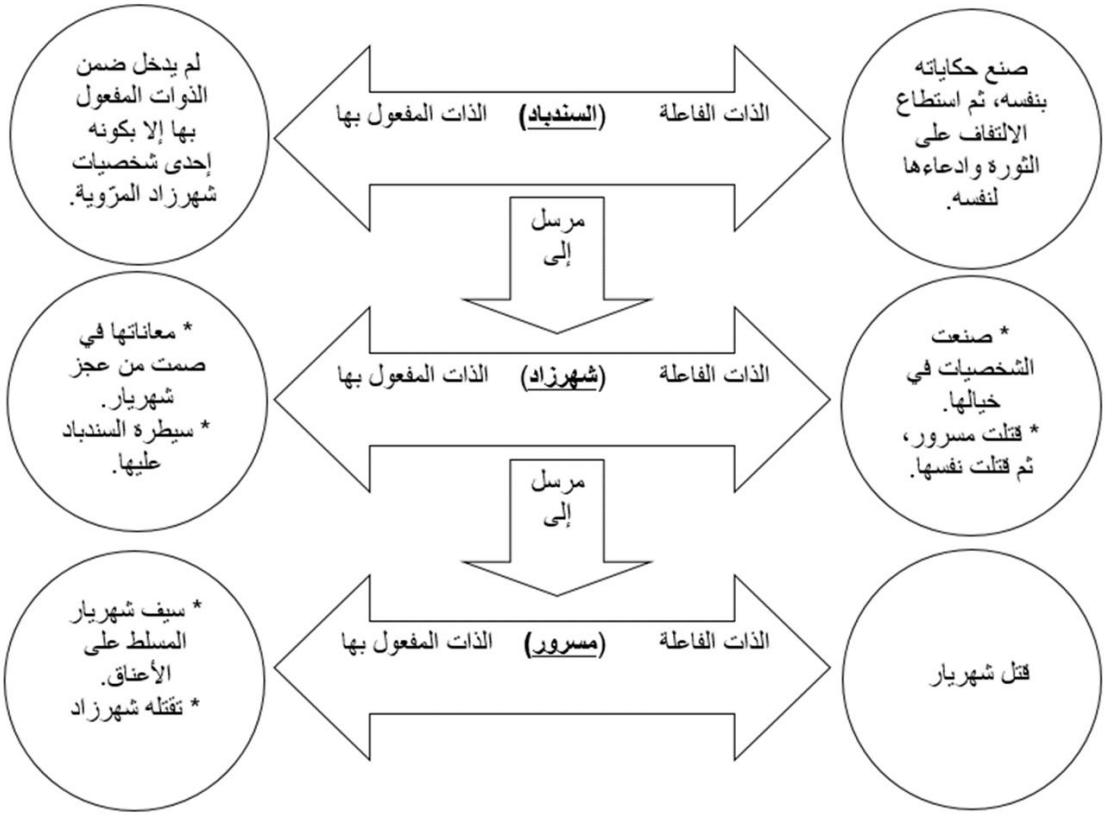
أول ما قد يلفت الانتباه، أن أغلب الأسماء المُستدعاة في النّصّ -التي لها حضورها المعروف في الذّاكرة الجمعيّة التي قرأت حكايات ألف ليلة الليلة بسياقها المعروف – تحضر في سياقٍ معاكسٍ تمامًا عند معظم الشخصيات "وتسهم عناصر الكثافة والانحراف والتّجاوز في إغناء النّصّ الأدبيّ، بما يستدعيه نظامه من شيفرات تتجه نحو تمرد الدّال على مدلوله، وتظهر تجليات الإبداع في النّص الأدبيّ؛ بتحرره من سلطة النّصوص التي يتأثر بها، وتوظيفها جماليا ضمن نسق يستوعبها ويتعالى عليها" (العنبر، 2019، ص125)، وهذا ما نراه جليا في تجاوز التّوظيف الجديد للصورة التّقليديّة للشخصيات.

ونستطيع تتبع سياق الشّخصيات التّقليديّ في حكاية ألف ليلة وليلة المعروفة، وسياق شخصيات المسرحية الجديد، وكيف تعاكست الدّلالة المتوارثة مع الدّلالة الموظفة من خلال الجدول التالي:

الشّخصية	دلالتها التّقليدية أو المتوارثة أو المترسخة في وعي المتلقي	الدّلالة الجديدة الموظفة في النّصّ
شهريار	الفحولة.	العجز الجنسي.
شهرزاد	سحر الكلمات أنقذ حياتها وهي تشغل شهريار -الساهر معها- بحكاياتها	كانت تحكي لنفسها في أثناء نوم شهريار العاجز.
مسرور	حامي شهريار وسيافه، المستعد لقتل شهرزاد.	قاتل شهريار، الطامع في شهرزاد
البواب	الحماية والحياد	راوٍ جديد تعلم من شهرزاد الحكايات، ليوطد حكم السندباد.
علي الزيبق	المغامر الذي لا يرده عن رغباته شيء.	المقهور قائد المقهورين الذي لم يستطع إكمال ثورته لنهايتها.
علي شار	النّعومة والرفاهية.	الخشونة والفقر المدقع، وتعرضه للسجن والضرب.
بدر البدور	حبيبة علي شار الجميلة.	كانت بدر البدور حلما لم يستطع أن يصل علي شار لفقره، بينما كان جمالها يضمحل وحسن عينها ينطفئ.
قمر الزمان	ابن شهبندر التجار، رمز الثراء.	فقيرٌ مسجونٌ يحب زمرد وتتمنع عليه.
زمرد	الجارية الحسناء التي تحب قمر الزمان.	تعاني هلوسات زرعتها شهرزاد فيها بحكاياتها غير الحقيقية.
معروف الاسكافي	عثر على كنز.	سجنوه؛ لأنه يريد شراء زلابية لزوجته.
السندباد البحري	المغامر الشهم.	الكاذب المتسلق.
الديك	من تنتهي الحكاية بصياحه.	من تنتهي الأحلام بصياحه، ثم يموت في المسرحية.

فنجد أن شخصيات الليالي هنا راوحت بين الفعل في ذاكرة الليالي، وبين وقوع الفعل عليها في المسرحية، وهي تكتسب دلالات جديدة لم تكن مطلقًا في النّصِ الأساسيّ الذي تناصت معه، "بحيث تحمل كل شخصية موقعها الثقافي الذي يميزها، ويكون لها وجهة النظر الخاصة بها التي تعبر عن رؤيتها الخاصة لعالمها الذي يحيط بها" (Uspensky, 1973, p10) وبسبب اختلاف فضاء المسرحية وعالمها عن فضاء الليالي وعالمها، حدث هذا التّعاكس اللافت في الدلالات.

والشخصية " بمثابة دالٍ من حيث أنها تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها. أما الشخصية كمدلول، فهي مجموع ما يُقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النّص أو بواسطة تصريحاتها، وأقوالها، وسلوكها. وهكذا فإن صورتها لا تكتمل إلا عندما يكون النّصّ الحكائيّ قد بلغ نهايته، ولم يعد هناك ما يقال في الموضوع"(لحمداني، 2000، ص 51)، ومع وصول الموضوع إلى نهايته؛ تجابهنا واحدة من الدّلالات الكبرى المتعلقة بالشّخصيات بين الذّات الفاعلة والمفعول بها بالنسبة للشخصيات الرّئيسيّة، كما تتضح في الشّكل التّالي:



نلاحظ من الشّكل أعلاه، أن الشّخصيات الرّئيسية الثّلاث كانت ذواتٍ فاعلة ومفعولا بها، وكان السّندباد أكثر الشّخصيات الفاعلة وأقلها مفعولا بها. فهو من اختار مساراته حتى في خيال شهرزاد، وتوارى في هذا الخيال حينا، ليقفز ويقتنص الواقع حينما حانت له الفرصة.

الخاتمة:

تناولت الورقة البحثيّة جانبًا تطبيقيا، حللت فيه مسرحية "حكاية شهرزاد الأخيرة (في الليلة الثانية بعد الألف)" تحليلا سيميائيا، كشف إعادة إنتاج العنف الرمزيّ في النّصين الأصليّ والمسرحية، وركّز على ثلاثة عناصر من عناصر المسرحية: هي العنوان والسرد والشخصيات، وخلص إلى أن الّدلالة الختاميّة في العنوان هي النهائية؛ فهناك حدثٌ نهائيّ يحدث لشهرزاد في زمنٍ يكون هو ختام حكاية الليالي، التي امتدت ليلةً أخرى خارج إطارها الحكائيّ المعروف.

وفيما يخص سيميائية السّرد: ارتكزت الدّلالة على حدثين: شهرزاد والثّورة، شهرزاد التي كانت مبتغى رجال المسرحية، كانت في أول المسرحية امرأة حية، لكنها تنتمي لرجلٍ ميتٍ هو شهريار، وفي ختام المسرحية كانت امرأة ميتة تنتمي لرجلٍ حي هو السندباد. أما فيما يخص الثورة، فقد بدأت على يد الزبيق المقهور، وكان السندباد -الذي لم يعانِ أي نوع من القهر- هو من أنهاها باستيلائه على نتائجها.

وأما في جانب سيميائية الشخصيات: فقد كشفت أن دلالات شخصيات ألف ليلة وليلة المتوارثة، تعارضت بشكل شبه كليّ مع الدّلالات الفنيّة

الجديدة الموظفة في النّصّ.

ونلاحظ ختاما، أن التّطهير من العنف الرّمزيّ والفعليّ العالق في ذاكرة الليالي يحدث عن طريق عنف مشابه يحدث في النّصّ الجديد، والأفق يبدو مسدودا مع سيطرة السندباد، في رمزيّةٍ واضحةٍ على انتصار السّلطة الجديدة وطمر الثّورة وموت شهرزاد بيدها في دلالةٍ على الانكفاء واستخدام العنف كوسيلةٍ للخلاص.

المصادر والمراجع

أبو حمدان، جمال (1974) حكاية شهرزاد الأخيرة (في الليلة الثانية بعد الألف) – سلسلة المسرح في الأردن – منشورات رابطة المسرحيين الأردنيين.

الحسيب، عبدالمجيد (2014) الرواية العربية الجديدة، إشكالية اللغة. الطبعة الأولى. الأردن: عالم الكتب الحديث.

حمداوي، جميل (2011) السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، الطبعة الأولى. عمّان: دار الوراق.

عبدالحميد، شاكر (2012) الغرابة: المفهوم وتجلياته في الأدب - سلسلة عالم المعرفة، العدد 384، الكويت: المجلس اوطني للثقافة والفنون والآداب.

العنبر، عبدالله (2019) "النص الأدبي بين التناص والتماسك النصي". دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية. المجلد 46، العدد 4.

الغذامي، عبدالله (1997) المرأة واللغة. الطبعة الثانية. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

غادامير، هانس غيورغ (2006) فلسفة التأويل الأصول المبادئ والأهداف. ترجمة: محمد شوقي الزين. الطبعة الثانية. الجزائر: منشورات الاختلاف.

القاضي، محمد وآخرون (2010) معجم السرديات. الطبعة الأولى. تونس: دار محمد علي، لبنان: دار الفارابي.

كيليطو، عبدالفتاح (1996) العين والإبرة: دراسة في ألف ليلة وليلة. ترجمة: مصطفى النحال. الدار البيضاء: الفنك للترجمة والنشر.

لحمداني، حميد (2000) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. الطبعة الثالثة. بيروت: المركز الثقافي العربي.

محمد، نافع حماد(2010) سيمياء الخطاب الشعري من التشكيل إلى التأويل. الطبعة الأولى. عمّان: دار مجدلاوي.

References

Uspensky, B. (1973). *A poetics of Composition*. University of California Press.

Wellek, R.and Austin, W. (1963) .*Theory of Literature*. (3rd) . New York: Penguin Books.