ISSN: 1817-6798 (Print)
Journal of Tikrit University for Humanities
available online at: http://www.jtuh.tu.edu.iq

Symbolism of the Absurd Language in Qasim Finjan's Plays

Prof.Dr. Ghannam Muhammad Khidr [1]

Atyaf Talal Khaled [2]

1- **Tikrit University / College of Education for Humanities**
2- **College of Science / University of Kirkuk**

***Keywords*:**
code
Tampering
The language

A R T I C L E I N F O

Article history:
Received 5 Jan. 2020
Accepted 19 Jan 2020
Available online 22 Apr 2020
Email: adxxx@tu.edu.iq

A B S T R A C T

Symbol is one of the distinctive features of language. It is one of the most favorite devices for any artist in literature and art as well. The use of symbolism has appeared extensively in different forms of literature. Symbol in its simplest from may be an image or atone of certain connotation in the field of tangible humanitarian experience. The symbol expresses feeling arising from a relationship or interaction with certain components of existence, the creator cannot translate it into language of modesty, when the language is freed from tyranny of its post, the creator has to assign the symbol to what he wants. Literary men are different in their use of the symbol by making that means to penetrate and access to a world that cannot reach the senses, and to express what cannot be conveyed easily to the readers.

© 2020 JTUH, College of Education for Human Sciences, Tikrit University

DOI: http://dx.doi.org/10.25130/jtuh.27.2.2020.07

Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities Journal

رمزية اللغة العبثية في مسرحيات قاسم فنجان

أ.د.غنّام محمد خضر/ جامعة تكريت/ كلية التربية للعلوم الانسانية

أطياف طلال خالد/ كلية العلوم/ جامعة كركوك

الخلاصة:

يعد الرمز مظهراً من مظاهر اللغة، إذ أصبح بعد ميلاده أحب أشكال التعبير الفني الى الكاتب في الأدب والفن، وظهر بصورة واسعة ضمن الأعمال السريالية والخيالية والرمزية والاستعارية والمجازيةز اصل الكلمة في اللغة اليونانية تعني الحرز والتقدير, وللرمز تاريخه الطويل في علم اللاهوت Theology إذ تترادف هذه الكلمة Symbol مع كلمة Greed والتي يقصد بها دستور الايمان المسيحي, والرمز في أبسط صوره هو علامة أو إشارة قد تكون صورة أو نغمة لها دلالة معروفة أو دلالة معينة في مجال التجربة الأنسانية المحسوسة والمتوارثة, يختلف الرمز لدى أرسطو عن غيره فقد قصره على الرموز اللغوية, بينما هو عند أصحاب الإتجاه العام (إشارات مطلقة), ويعَدُّ (جوتيه) أول من حدد مفهوم الرمز Symbol بطريقة أدبية حديثة, فالرمز يعبّر عن إحساس ناشيء عن علاقة أو تفاعل ببعض مكونات

الوجود, لا يمكن للمبدع ترجمته ضمن علاقات اللغة التواضعية, وعند تحرر اللغة من عوالق ماضيها, يصبح على المبدع إنتداب الرمز لما أراد. لغة تنتفي منها الدلالة المباشرة, وتعتمد في الأساس على الموسيقى والإيحاء, ويمكن تحديد خصوصية الرمز في المسرح بقدرته على استعمال ثلاث وظائف ممكنة : وهي إيقونة , إيمائية , والإشارة في حالة الكلام والرمزي بمنزلة السيميولوجي للنمط الخيالي. ويخالف الرمزيون غيرهم في استعمالهم للرمز, وذلك بجعل تلك الوسيلة للاختراق والنفاذ لعالم لا تتوصل اليه الحواس, وللتعبير عما يستحيل التعبير عنه.

المقدمة

إنَّ الرمز يمثل علامة لها معنى يختلف عن معناها الظاهري, إذ يعد إحدى المصطلحات التي تطلق على مادة مرئية تتمثل للعقل مظهراً خارجياً لشيء محدد غير منظور لكنه مدرك لإرتباطه بذلك الشيء, فمنذ الأزل كان للرمز حضورٌ وحتى يومنا هذا, ولعل التطور الثقافي وتقادم الحضارات أوجبت استخدامه, مما ساعد على تعدد دلالاته وتنوع شفراته, لذا وظّف الرمز توظيفاً فنياً فعالاً ضمن مستويات مختلفة ومنها المسرح الذي تفرَّد بإستناده الى الرمز كمفهوم معرفي وفكرة وإشارة فنية, وهذا ما دفع كثيراً من الفلاسفة لدراسته وبيان أهميته ضمن الحياة البشرية, مما أعطى للرمز صفة الديمومة والثبات والقدرة على التوظيف, عن طريق إنتاجه بعدة مستويات .

فعند تتبع طبيعة المسرح الاغريقي والروماني, نجد إنَّ الرموز الفنية المتباينة والمتنوعة تشكل اهم العلامات المرئية في العرض المسرحي, فالأقنعة والأزياء والأعمدة والأبوب والمشاعل والأحذية العالية فضلاً عن الإكسسوارات الأُخرى, تُعد رموزاً تحمل دلالات لكونها اساساً مهماً لمد جسور الاتصال مع المتلقي, لذا يجب مراعاة الكيفية التي وفقها تستخدم الرموز, وذلك لإثراء القيمة الفتية والدلالية للعمل المسرحي, وبعكسه سيفقد كل من النص والعرض التأثير على نفسية المتلقي , لكونهما يفتقران للاستخدام الامثل للرمز .

يعد الرمز مظهر من مظاهر اللغة [1] حتى انه يرد في معاجم اللغة العربية اسماً لمعانٍ متعددة لا تكاد تختلف من معجم لآخر عن هذه المعاني التي جمعها ابن منظور في هذا التعريف بمعجمه, فالرمز: " هو تصويت خفي باللسان كالهمس ويكون بتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ, من غير إبانة بصوت, انما هو إشارة بالشفتين, وقيل الرمز إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم " [2]

وقبل المضي الى تعريفها أصطلاحاً أرتأينا الخوض في دلالة هذه الكلمة (الرمز) ومراحل تطورها تاريخياً.

فأصل الكلمة في اللغة اليونانية Sumbolein التي تعني الحرز والتقدير, وللرمز تاريخه الطويل في علم اللاهوت Theology إذ تترادف هذه الكلمة Symbol مع كلمة Creed والتي يقصد منها دستور "الايمان المسيحي" بالاضافة الى استعمالها قديماً في الشعائر الدينية والفنون الجميلة عموماً والشعر خاصة, ولا زالت ذات قيمة إشارية في الرياضة والمنطق وعلم الدلالة اللغوية. إذ يشير (الفعل) الاغريقي من هذه الكلمة Symbol بأن فكرة التشابه بين الإشارة وما تشير اليه عنصراً أصيلاً في بناء الرمز.[3]

أما المفهوم الاصطلاحي للرمز في أبسط صوره هو " علامة أو إشارة– قد تكون صورة أو كلمة أو نغمة لها دلالة معروفة أو معنى معين في مجال التجربة الانسانية المحسوسة والمتوارثة " [4] فأصبح بعد ميلاده أحب أشكال التعبير الفني الى الكتّاب في الأدب والفن وظهر بصورة واسعة ضمن الأعمال السريالية والخيالية والرمزية والاستعارية والمجازية.[5] وأوضح مثال على الرمز هي اللغة الهيروغليفية المعتمدة على الصور. قد يكون أرسطو أقدم من تناول الرمز لأن الكلمات لديه رموز لمعاني الاشياء الحسية أولاً ثم التجريدية المرتبطة بمرتبة أعلى من مرتبة الحس حيث يقول " الكلمات المنطوقة رموزاً لحالات النفس, والكلمات المكتوبة رموزاً للكلمات المنطوقة " وهكذا فان أرسطو قد حدده فقصر الرمز على "الرموز اللغوية " بينما أعتبر عند أصحاب الاتجاه العام (إشارات مطلقة).

إنَّ أول من حدد مفهوم الرمز Symbol بطريقة أدبية حديثة هو (جوته) سنة 1797 وذلك عند زيارته لفرانكفوت وقد وصف انطباعه مبيناً انه تفاجئ بمشاعر غريبة أحسها أزاء بعض الأشياء والتي وصفها بانها رمزية Symbolic فالرمز في مفهوم " جوته " هو امتزاج الذات بالموضوع والفنان بالطبيعة, فالاشياء في نظره عبارة عن حالات ظاهرة تستقطب عدد من الحالات الاخرى فتؤثر فينا تأثيراً ظاهراً وتقرب بين الذاتي والموضوعي فتجمعهما وتوحدهما, فعند امتزاج الذاتي بالموضوعي يشرق الرمز الذي يكشف علاقة الانسان بالشيء وعلاقة الفنان بالطبيعة, وبذلك يتحقق الانسجام بين قوانين الوجدان وقوانين الطبيعة وقد نتجت عن هذه الإشارة للرمز في التأثير على معاصريه وخاصة شلنج Shelling و شليجل Schlegel ومن تلاهم. [6]

إنَّ الرمز يعبر عن " إحساس ناشيء عن علاقة أو تفاعل ببعض مكونات الوجود لا يمكن للمبدع أنْ يترجمه ضمن علاقات اللغة التواضعية, فهو كما يقول يونج: وسيلة إدراك ما لا يستطيع التعبير عنه بغيره, فهو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له أيّ معادل لفظي, هو بدل من شيء يصعب أو يستحيل تناوله في ذاته " [7]

إذ يعدُّ أحد الوان التعبير, رافق الانسان منذ فجر حضارته, فباتت الكتابة تعبيراً رمزياً, حلت الحروف به محل الرسوم, وأصبحت رمزاً للمعاني, فالرمز عند العلماء هو أحد الوسائل لتيسير الفكر وأختصار الجهد, كما أفرد اللاهوتيين له باباً لإيضاح ما لا يمكن التعبير عنه بغيره, أو صورة محسوسة لتمثيل اللامحسوس وتقريبه الى الذهن.[8]

وبإيجاز كما قال كولردج الرمز هو " ذلك الجزء الواقعي المؤلم للكل الذي يرمز اليه " [9] وقد حصر (بلليزييه G.pellesier) عام 1901خصائص الرمز في ثلاث نقاط: **أولاً:** إنّه لا يتطلب بالضرورة ذهناً على درجة عالية من التجريد. **ثانياً:** إنّه الطريق لملاحظة أوجه الشبه بين ما هو وجداني بالنسبة للفنان وما هو مادي. **ثالثاً:** إنّه تلقائي ذاتي أساسه أنْ يتعقب الشاعر العلاقات الخفية بين أفكاره ومشاعره بوصفها عناصر ذاتية من ناحية والأشياء بوصفها عناصر موضوعية من ناحية أُخرى.[10] فوجود الرمز مرتبط بوجود الإنسان وله جذور فلسفية لاهوتية أكثر منها أدبياً, ويمكن أن يكون دينياً أكثر من أيَّ شيء آخر, فمنذ البداية كان الترميز ذا ارتباط وثيق بالقصص, فجميع الديانات الغربية وأغلب الديانات الشرقية قد وجدت أكمل تعبير عنها في الاسطورة والتي تمثل تعبيراً رمزياً ومن السهل ايراد أمثلة عليها, فعند الرومان تطالعنا اسطورة (سيريس) و (بروسيرينه) ويتقابل معها عند الاغريق (دميتر) و (بروسيفونه) فبدأت بشكل تفسير رمزي لعملية بذار القمح وحصاده [11] فالأصل في الرمز أنْ يأتي لاحقاً لما يرمز له, فعندما نريد عرض حالة أو فكرة, ومحاولة تمييزها عن سواها مما يمكن أنْ يختلط بها, من أضدادها وأشباهها, فعندها نبحث عنها وعن رمز يميزها, فتمتاز الحالة المرموز لها بالتجريد, أما الرمز المميز لها فينبغي أنْ يكون شيئاً يتجسد فيه خصائصها ومعناها,[12] وعند تحقق المستويين الحسي والتجريدي في الرمز, عندها ينبغي الإشارة على الّا يكون المستوى التجريدي المرموز محدداً بكل أبعاده وقسماته, فالأصل في الرمز الايحاء, وهو ضد التقرير المباشر للأفكار والعواطف, وبذلك تنتفي عن الرمز تلك الاستعارات والكنايات والامثال الرمزية والتي يراد بها استخلاص عبرة ومغزى صريح يفصح عنه المبدع في نهاية نصه. فالرمز في الاصل " كيان حسي يثير في الذهن شيئاً اخلا غير محسوس, اي انه يبدأ من الواقع فيتجاوزه في الخطوة التالية الى ما وراءه من معانٍ مجردة [13]

ولقد حدد الفيلسوف والناقد آرنست كاسيير مفهوم الرمز بقوله " إنَّ كل فن في الواقع هو فن رمزي يوحي الى تجسيد المعاني عن طريق الرمز سواء كانت هذه المعاني بسيطة وملموسة في الحياة العادية كما هو عند المدرسة الطبيعية – أو غير مألوفة تنتمي الى عالم ما فوق الحواس كما هو الحال عند الرمزيين "[14]

وهكذا يكون الرمزيين قد عبَّروا عن عالم المعاني غير المألوفة وعالم ما فوق الحواس, من خلال استعمالهم لغة تُنتَفى منها الدلالة المباشرة وتعتمد في الأساس على الموسيقى والإيحاء .

فعند تحرر اللغة من عوالق ماضيها, يصبح على المبدع انتداب الرمز لما أراد, وربما يعيد تكييف الرمز بما يختلف وطبيعة نشأته الأُولى, من خلال نقله الى وسط جديد وحقول دلالية بكر(أي جديدة) لم تطأها قدم مرتاد بعد, سعياً لتشكيل خلقٍ جديد وعلاقات جديدة وهو ما يتناسب وطبيعة الرمز, لكون الرمز ذا طبيعة مثيرة وغنية, يعمل على توسيع نطاق التركيب أو السياق الذي يرد فيه حتى تتسع ساحته الى استيعاب الدلالة المتقابلة والمتناقضة.[15] فالرمز يكتنف العمل الادبي بمجموعه " كونه معادلاً لمشاعر وعواطف كاتبه, وهو يعيد خلق هذه المشاعر في ذهن قارئه كأشياء تشير الى الواقع, لكنها ليست واقعاً على الاطلاق, ربما كان الرمز رمزاً لعالم مثالي يتوق اليه مبدعه " [16]

إنَّ ما يكسب الرمز طابعه ويمنحه مستواه هو طريقة استعماله في العمل الأدبي, فربما يبقى عند حدود الإشارة أو يكتسب الشكل الفني محتفظاً بالغموض الموحي الشفاف, ويمكن أن يتجاوز هذا كله كي يصل الى حدود اللغز المبهم العصي على الفهم.[17] إذ يجب الابتعاد عن فهم إنَّ الرمز " اغلاق " و "الغاز" عمدية, فجماله قائم على عمقه وعظمته الفكر فيه من جانب يقابله وجوب الوضوح كشرط أساسي ملازم للإنتاج, فلو فرضنا جدلاً بان لا عمق بدون رمز فلنسلم كذلك بانهيار الرمز عند فقده ميزة الوضوح, فالوضوح أحد أركان الفن وعنصر ملائم لجماله.[18]

ولا شك ان استعمال الرمز جاء تمرداً على أغلب أشكال التعبير الادبي, مستبدلاً الوصف والتقرير وهي (طريقة تسمية الاشياء بمسمياتها) بمفهوم الايماء والايحاء والكشف والرمز. فطريقة تحقيق الرمز لهدفه هو " تجنب تحديد الاشياء تحديداً تاماً دقيقاً والاستعاضة عن ذلك بوسائل أقرب الى معطيات الفن التشكيلي والموسيقى والظلال والشفافية والعمق والكثافة وبما يمنح الصورة الرمزية غموضاً شفافاً ناشئاً من غنى الاحتمالات وكثرتها لا من تقعر الأسلوب وايهام الفكرة " [19]

ويحقق مفهوم الرمز اتجاهاً يمكن ملاحظته والنظر اليه من خلال الحياة كلها, لإعتباره قيمة إشارية –وكما قال أدوين بيفان ما يعني انَّ الأشياء تثير في الإدراك الإنساني أكثر مما تدل عليه بحسب الظاهر, وقد قسم الرموز الى نوعين :

الأول: الرمز الاصطلاحي, وهو أحد أنواع الإشارات المتواضع عليها, كالألفاظ باعتبارها رموزاً لدلالتها.

الثاني: الرمز الإنشائي, وهو ما لم يسبق التواضع عليه من الرموز .

وجاء تحديد ويبستر Webster للرمز بانه " ما يعني أو يومئ الى شيء عن طريق علاقة بينهما, كمجرد الاقتران أو الاصطلاح, أو التشابه العارض accidental غير المقصود" [20]. إنَّ ما حدده (ويبستر) لمفهوم الرمز لا يعتبر رمزاً بالمعنى الأدبي, لأن الرمز يقوم على العلاقة الباطنية الوثيقة والتي تربطه بالمرموز, وهي علاقة أعمق من مجرد التداعي أو الاصطلاح. وبذلك يمكن المقارنة بين الرمز الأدبي وغير الأدبي كما في الجدول التالي :

الرمز غير الأدبي	الرمز الأدبي
1–يمثل جزءاً من عالم الوجود المادي 2– إنما هو رمز وضعي اصطلاحي أو عرفي . 3– يشير الى شيء ثابت محدد 4– خالي من المعنى وآلي. 5– وظيفته هي الإشارة أو التماثل أو البدل أو النيابة أو المساواة ليس غير.	1–يمثل جزءاً من عالم المعنى الإنساني 2– الرمز (انشائي خلقي) 3– يوحي بأكثر من معنى, فهو متحرك شامل متنوع 4– مستقل المعنى وحيوي 5– فضلاً عن قيمته الإشارية (الدلالية) له قيمة (ايحائية) استنتاجية يتجاوز فيها وظيفة الكشف عن التشابه الى قيمة ذاتية مستقلة ومنبعثة من داخله ودور جمالي داخل العمل الأدبي. [21]

كما ويحدد بشر فارس الرمز الأدبي بانه " اسلوب صوري يرتكز فيه الشاعر على الواقع لينطلق منه بعد ذلك الى ما فوق الواقع, لذا ليست وظيفة الرمز أنْ ينقل اليك أبعاد الأشياء وهيئتها كاملة, ولكن وظيفته أنْ يوقع في نفسك ما وقع في نفس الشاعر من احساسات " [22]

ودخل الرمز في عدة مجالات وكثر استعماله في الدين والتصوف والفن والشعر, وهي مجالات تتعدد فيها اختلاجات النفس بأفكار ومشاعر يتعذر تعريفها بالحد العلمي الرياضي الحاسم, فيلتجأ اصحابها إنْ أرادوا التعبير الى تصوير اختلاجات النفس بهيئة مجسدات بما تألفه العين والأُذن والحواس الأُخرى. [23]

واستخدم الرمز عند الصوفيين كوسيلة لإخفاء معانيهم عن عامة الناس وتعظيم معتقداتهم في نظر الآخرين وتهويلها, فكان تعبيرهم عن الحب الوجداني بمعاني الغزل المألوفة وصوره الشائعة, نظراً للعجز عن التصوير بغيره [24] لذلك فالرمز " مصطلح متعدد السمات غير مستقر " [25] اذ يحدد بيرس الرمز بانه الإشارة التي تعود على الغرض الذي ترمز اليه وفقاً لقانون أو لترابط أفكار, فالرمز هنا إشارة يتم أختيارها بشكل استنسابي للتذكير بمرجعيتها, فاشارات المرور الاحمر والاخضر والبرتقالي يتم استعمالها بحسب اتفاق اعتباطي. اما سوسير فيعد الرمز اشارة تقدم على الاقل جزءاً بسيطاً من الرابط الطبيعي بين الدال والمدلول, فالميزان هو رمز العدالة فهو يستحضر بصورة قياسية من خلال كفتيه, توازناً بين ما هو مع وما هو ضد, وما يطلق عليه بيرس اسم رمز يطلق عليه سوسير اسم اشارة او اشارة استنسابية.

فمصطلح رمز معمم في النقد الدرامي فكل عنصر على الخشبة في المسرح يرمز لشيء ما, فالمسرح قابل للتشريح الدلالي, اذ إنَّه يعطي إشارات للمشاهد [26]

استخدم الرمز منذ أقدم العصور على المسرح, فكانت أكثر آثاث المسرح الاليزابيثي رمزياً, فالعرض يشير الى البلاط, والشجرة غابة, والخيمة ساحة القتال, والعناصر الفنية موجودة بوفرة عند تشيكوف وفي مسرحيات آبسن وسترندبرج [27] وفي حدود السيميولوجيا المسرحية المستوحاة من سوسير يمكن تعريف الرمز المسرحي على إنّهُ " وحدة الدال والمدلول, وبشكل أدق الوحدة الصغرى الحاملة للمعنى الناتج من دمج عوامل الدال وعوامل المدلول, فعملية الدمج هي دلالة على الرمز". [28]

ويمكن تحديد خصوصية الرمز في المسرح بقدرته على استخدام ثلاث وظائف ممكنة آلا وهي :ايقونة (ايمائية) و(الاشارة) في حالة الكلام, والرمزي بمنزلة (السيميولوجي للنمط الخيالي) , اذ يعرض المسرح مصادر الاقوال ويحققها – يدل على عالم خيالي ويجسده بواسطة الرموز, وطبقاً لعمل المعنى والتجسيد يعمل المشاهد على بناء نموذج نظري وجمالي, وهو يعتبر العالم الدرامي الممثَّلْ تحت ناظريه [29]

فالرمزية كشكل فني واعٍ, لم تصل الى المسرح الّا على يد ميترلينك إذ كان متأثراً بمالارميه وفرلان, لكون أبطاله لا يمتلكون شخصية محددة لانهم رمزاً للحياة الباطنية للكاتب [30] والرمزية هي حركة ادبية ورد اسمها بحروفه Symbolisme سنة 1884م [31] برزت في فرنسا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر, فكانت كردة فعل على مدرستي الواقعية والطبيعية, لكون أبطال هذه الحركة هم شعراء غنائيين لا مسرحيين, فمنهم بودلير وميرال وفرلين, ومالارميه, لقد أنكر الرمزيون على الواقعيين والطبيعيين ايمانهم بالعقل الواعي, وبالظواهر الخارجية للواقع والطبيعة ولهذا " مال الرمزيون الى إنَّ الحقيقة التي يسعى اليها

خصومهم إنَّما تكمن في أعماق الأشياء وفي العقل الباطن " [32] ولذلك يتوجب أنْ يتم التعبير عن الأشياء بواسطة الايحاء والرمز والتلميح, لأنها تساعد على إثارة المعاني وتوليدها في ذهن مستهلك الأدب وقارئه. ولهذا باتت الرمزية الجد الأعلى للحركة السريالية.

والأدب الرمزي هو ذلك الأدب الذي لا يفهم قارئه العادي منه الّا ظاهره, أما القارئ المتأمل فيه, فلا يقف عند ظاهره إنَّما يمعن النظر في القضية الأدبية الرمزية الى أنْ يبهره ما تحت سطحها, وما تحت هذا السطح يكمن لباب الأدب الرمزي [33] والرمزية مشتقة من كلمة رمز Symbol, وهي حركة تجريبية بحتة, أسعملت الرمز ووظفته للابتعاد عن محاكاة الواقع التصويرية, إذ قدمت عند ظهورها لبنة من التحولات الجذرية في الفن المسرحي, على صعيدي الكتابة والعرض المسرحي, فالنص الرمزي في المسرح يعطي الأولوية للكلمة التي تشغل حيزاً أساسياً في العرض المسرحي مما يؤدي الى الغاء دور الخشبة كمكان للفعل [34] إذ سعت هذه الحركة على الباس الفكرة شكلا محسوساً, لذلك استخدم كتاب هذه الحركة الرمز لخلق لغة تشعرهم بنوع من الاكتفاء الذاتي [35]

لقد زخرت آداب الرمزيين وقصائدهم بالالغاز والصور البيانية والمجازات التمثيلية المعقدة تعقيداً, حتى بات استعمال الصور الرمزية اهون خطباً في القصة والمسرحية عن استعمالها في الشعر والاغراض الكتابية الاخرى. [36]

يقول القاص والشاعر(أدجار ألن بو) والذي ساهم في إكساب نظرية الفن للفن عدّة أبعاد فكرية ساعدت بشكل كبير على بلورة التيار الرمزي, في محاضراته التي نشرت بعد الوفاة عام 1850م " يتدفق علينا الالهام نحن معشر الشعراء في لحظة نشوة عن طريق الحدس رؤى رائعة لا يمكن أنْ يراها الانسان العادي الاّ بعد أنْ يرحل الى عالم ما وراء القبر, فنحاول عن طريق توليفات وتركيبات متنوعة من أفكار وأشياء تنتمي الى هذا العالم المحدود أن نحقق عن طريق الإيحاء جزءاً بسيطاً من هذه الرؤى الخالدة [37]"

اذن يكمن الاختلاف الحقيقي بين الرمزيين وسواهم من الادباء الذين ادخلوا الرمز في ادبهم كوسيلة ادبية فعالة, في محاولة الرمزيين استخدام تلك الاداة اللغوية وسيلة للاختراق والنفاذ لعالم لا تتوصل اليه الحواس, وللتعبير عما يستحيل التعبير عنه [38] لذلك فهو " بقية الصفية الفكرية والجوهر الاقصى في كل تشبيه " [39]

وإذا ما رجعنا الى مسرحيات الكاتب (قاسم فنجان) سنجد ان رمزية اللغة متغلغة وتمثل ظاهرة متميزة في أغلب نصوصه المسرحية كما سنورد لاحقاً:

ففي مسرحية **صرة الأسمال:** التي اخترناها إذ سنبدأ من كلمة **(الصرة)** وهو ترميز يشير الى جملة علامات تتعاشق في جوفها لتشكل لنا اسم واحد يحمل في ثناياه أكثر من شيء واحد، إنَّه حاوية وسلة ووعاء يجتمع فيه كل ماله شأن في حكاية النص وأعني بها الأسمال "**القميص والسترة والمعطف**"، أشياء مادية يشير وجودها المرّمز بدلالات معنوية لها أكثر من وجه في نص حكاية الصرة أو صرة الأسمال، أما كلمة الأسمال وهي الشطر الثاني من العنوان فللفظتها البالية صلة معنوية بلفظة الصرة القديمة حيث تتقارب الكلمتان في دلالتهما الشكلية التي تدل على القِدم، فالأسمال ملابس قديمة أمست فائضة عن الحاجة ومهملة ولا تستعمل إلا للمسح حيث تستخدم على أنها خرق بالية ومستهلكة، أما اذا كانت ملتاثة بسبب ظروف قذرة وأزمات دنستها عبر أزمان توالت عليها بأزمات متعددة تاركة على جلدها آثار ترمز بوضوح الى حكايات جسدت دلالاتها الكثيرة معانٍ كبيرة، تعكز عليها الكاتب في صياغة حكاية رمزية محبوكة بلعبة مسرحية تبتدأ بالعراء كرمز عبثي يهيمن على الفضاء النصي مثلما يهيمن على أجساد الممثلين، ليعلن في لغة رمزية عن الخواء الإنساني الممزوج بالخوف من ترقب القادم الذي قد يعيد الأمس وويلاته من جديد أو قد يلج الى عوالم الباطن أو يذهب بعيداً عن السطح لإستخراج حلم إنتظار المخّلص باستخدام مفاتيح لغوية رمزية كما تشير بتلك بداية النص ..

الأول : إلامَ سنبقى عراة هكذا ؟

الرابع : حتى يصل إلينا .

الثاني : ان البرد قارص هنا .

الرابع : سيحل الدفء عما قريب .

الأول : قد يتأخر ؟

الرابع : لا ضير من الأنتظار .

الثاني : لِمَ ننتظر دائماً ؟

الرابع : إنها مشيئة لا مناص من قبولها .[40]

إن الدفء الذي أشار اليه الكاتب لا يقصد به دفء الملابس, وإنما دفء المحبة التي تجمع الأرواح, في هكذا لغة تنضح بالباطن وتلوح للظاهر إختزال واضح يترك للقارئ مساحات للقراءة والتأويل وهذا ماتصبو إليه أغلب الكتابات العبثية، فلو أطلعنا على الكلمات في أغلب جمل النص لوجدنا أنها تثويرية في بعضها وفي بعضها الآخر ساخرة، ان هذا مرام يسعى اليه العبثيون لن يتحقق إلا بتوظيف عالٍ الى رمزية اللغة الذي نراه يتجلى في الحوارات التالية ..

الرابع : "يتلمس الكتفين" هذا صحيح أنه معطف عسكري .

الأول : فتش جيوبه فقد تعثر على شئ ينفعنا .

الثاني : إنه خاوٍ مثل صاحبه القديم .

الأول : هل تعرف صاحبه ؟

الثاني : لابد وانه كان شقياً مثل معطفه البائس هذا .

الرابع : لِمَ لايكون قاسياً وقوياً ؟

الثاني : لا أعتقد ذلك .

الرابع : بل ينبغي أن تعتقد فالمعطف رداء مكين يخفي في أغواره المجهولة الكثير من الأسرار . [41]

إن القاعدة التي تحكم نظام الرموز في هكذا نصوص تقوم على علاقة التحايث القائمة فيما بينها وبين علم النفس والأجتماع، فمن خلال ظهور الأسمال بعد إنبثاقها من الصرة تتحدد لنا أولياً أشكال ومضامين الشخصيات في النص لأن بنية الفن الرمزي تشي بالفكر والفلسفة وتشكل الأطار المرجعي والجوهري للشخصيات في أي نص أو عرض كما سيتوضح في حوارات صاحب القميص والسترة والمعطف ..

الثاني : أعتقد ان القميص كان لرجل معدوم .

الأول : "خائفاً " ماذا تقول, معدوم !

الثاني : اجل ،انظر لهذا الحبل ؟ " يشير الى ربطة العنق الغريبة "

الأول : انها ربطة عنق لكنها غريبة بعض الشيء

الثاني : بل حبل مشنقة كان يطوق رقبة صاحب القميص هذا .. [42]

كذلك السترة فأنها ترمز الى شخصية الثاني في النص الذي يقبل بكل شئ ويسعى للمساعدة بكل شئ حتى لو كانت تلك المساعدة على حساب حياته .

الرابع : "يشير لصدر السترة" انها هنا آثار أوسمة خالدة .

الأول : وجيوبها أيضاً ؟

الثاني : ما بها ؟

الرابع : فارهة وكم لمت في جوفها الفسيح الكثير من الخيرات .

الثاني : قد تكون كما تزعمان وقد لا تكون ولكن أي شئ أفضل من لا شئ، لذا سألبسها .[43]

حينما ننظر للعبة الإكساء التي يقودها الرابع ورمزه في النص المعطف حيث يتسم المعطف بدلالة السطوة والسيطرة والدكتاتورية، إنَّه المشكلة في النص وفي نفس الوقت الحل، حينما يتعدى رمزه الواحد الى عدة رموز فرعية تتوزع في بنية لغة رمزية تساعد على فهم علاماتها المتعددة كالظروف الفارغة, ودلالتها الحروب السابقة, والأوسمة الصدأة ولها نفس الدلالة، إنَّ كل هذه العلامات المكثفة تعتبر دوال تفصح عن نهاية اللعبة المسرحية بالإشارة إليها عبر اللغة ورمزيتها التي تستقدم أبعاد الشخصيات للقارئ وتزوده بإشارات رمزية عن مصائرها .

الرابع : لصاحب المعطف هذه أسرار خطيرة .

الأول : أسرار !

الرابع : أسرار تكمن أجوبتها هنا " يستخرج من الجيوب الداخلية للمعطف أشياء صدأة" .

الأول : ما هذه الأشياء المخيفة ؟

الرابع : انها شظايا باردة ومظاريف لطلقات فارغة .

الثاني : أعتقد ان صاحب هذا المعطف بطل .

الأول : أو خائن !

الرابع : عما قريب ستدركون أي معطف خطير بحوزتي .[44]

أما البنطلون والحمالات والقبعة تحديداً فهي رموز غربية لها صلة مباشرة بواقع معروف سلفاً لدى القارئ، انها رموز تشير الى المستعمر والمحتل والمغتصب، وسيلتها الوحيدة في النفاذ الى اهدافها المريبة هي المكائد وأفتعال الأزمات وأثارة الفتن وهذا ما ورد في نص الصرة .

الثالث : لقد شممت شواط مؤامرة يتصاعد دخانها من صرة الأسمال .

الأول : أثمة مؤامرة حولي ؟

الثالث : أجل وكنت على مقربة منهما حينما حاكا لك خيوطها القاسية .

الأول : لماذا انني صاحبهما !

الثالث : طمعا في السترة والمعطف .[45]

لقد حلت الصورة الرمزية في نص الصرة متفوقة بلغتها، حينما قادت الحكاية العبثية الى النهاية بعد أن أستعرضت الشخصيات احلامها في الأستحواذ على الأزياء، محاولة بلوغ الاكتمال رغم المعوقات والكمائن التي جابهتها في مشاهد أعتمدت على الترميز في تأسيسها، حيث أمتلك النص دلالات عميقة أحالت الأحداث تدريجياً الى نهاياتها من قبل أبطال عدميون ومستلبون يرضخون لقطب النزاع الذي يرمز اليه المعطف وصاحبه، ضد الآخر الذي يرمز اليه البنطلون وصاحبه، لتتسرب إلينا أخيراً عضة تجئ على لسان المنتصر وهو صاحب المعطف بذات اللغة الرمزية التي أعتمدها الكاتب في صياغة نصه هكذا ..

الرابع : هيا ياصاحبي الحب إعتمرا أسمال الصفح وأنزعا عن قلبيكما أسمال الأمس، " يلبس الثاني سارته ويلبس الاول الثاني قميصه " هيا أدخلا في حضني الفسيح وعيشا برغد وأمان وسكينة، لقد رحل الغريب ولم يجردنا من صرة أحلامنا الصغيرة، " يفتح معطفه لهما فيدخلان تحت ابطه " هيا تحاضنا وأشعلا من حبكما في القلب ناراً تصهران بها أعاصير البرد القاتلة، فالأسمال لايمكنها أن تطرد البر اذ كانت القلوب جامدة " تبدأ موسيقى الختام وينسدل الستار تدريجياً على اجساد الممثلين المتلاحمة مع بعضها " .[46]

اما في مسرحية (ايروتيكا): اذ تظهر المفارقة الكتابية بأسلوب تشويقي تعمده الكاتب محاولاً نقل المتلقي (مشاهداً كان ام قارئ) بدءً من العنوان الذي عنوانه **(ايروتيكا)** [47]

حيث تحيلنا هذه المفردة الى الادب الخاص للعلاقة الانسانية (الجنسية), وهذا ما سيدفع بالمتلقي الى محاولة اكتشاف ما يدور تحت هذا العنوان, الا إنَّ الكاتب يأتي بعتبة أُخرى تشارك العنوان ذات المفارقة والتي يقول فيها **(الطيور التي تولد في الأقفاص تكره الطيران عالياً)** [48]

وهذا على المستوى الدلالي يتعارض مع عنوان المسرحية على وفق المساحة الفكرية, إذ يمثل العنوان رغبة عامة غريزية لجميع البشر مما يحتل مساحة زمانية ومكانية غير محددة.

أما في العتبة الثانية نجد إنَّ الكاتب يخص مجموعة ليحددها بمساحة معينة وزمان معين, فيشير الى من يسجنون في أقفاص أفكارهم بانهم لا يستطيعون الخروج الى هذا العالم الحقيقي الذي أشرنا اليه في عنوان النص, ليترك دور هذه الفئة مسرحياً كشخصية **(الشيخ)** الذي وقف معارضاً لطبيعة الحياة التي تدور بين الرجل والمرأة بوصفهما المنبع الحقيقي لديمومة الحياة ,وليكون هذا الشيخ انعكاساً للواقع الذي تمثله مجموعة كرهت الحياة ولا تستطيع أنْ تعيش وتحيا بجمالها, لذا راحت تسقط عُقدها على الرجل والمرأة بوصفهما الحياة.

إذ يتجسد اللامعقول في المفارقة بين عتبتي العنوان والتقديم, من خلال تجسيد وتشخيص الأفكار, عن طريق الشخوص التي مثلت هذا الواقع فيزيائياً (ماديا) على خشبة المسرح, ليظهر ان الخروج على المألوف تمظهر بجانبين في متن النص. **الأول:** يتمثل بفكرة النص. **والثاني:** تمثل بأدوات إيصال الفكرة عن طريق تحويل الأمور والدلالات الفكرية والمعنوية بصورة تشخيصية مجسدة .

وتستمر آلية المفارقة في طريقة التصوير المشهدي داخل النص زمانياً ومكانياً وشخوصاً, إذ يشير الكاتب الى كون الزمان مغلق والمكان مفتوح وهذا منهج الكتابة العبثية ليدل على أنَّ الزمان زماناً نفسياً فيه إنعكاس للشعور الخاص بالكاتب أو لشخصياته المسرحية, وأما المكان المفتوح, فيحيلنا الى ان ما يحدث في هذا النص المسرحي يشكل ظاهرة عامة يمكن أنْ تحدث في أي مكان آخر كما في النص :

الزمان: مغلق

المكان: مفتوح

الشخوص: المرأة, الرجل, الشيخ [49]

ليوصلنا هذا الى بداية الصورة المشهدية التي تصور حالتي الرجل والمرأة (الزوجين) بالطبيعة المنطقية الا انهما يكتشفان نفسيهما وقد تغيرا بايولوجياً, ولا يعرف أحدهما الآخر, وهذه أيضاً ثيمة أُخرى يمتاز بها

كتاب العبث واللامعقول, أي إنَّ حالت التغيير والتحول في الأدوار, أو المجيء بأشياء غير منطقية ولا معقولة فيتساءلان فيما بينهم بذات السؤال من انت – الرجل: من انتِ كما في النص التالي:

المرأة: منْ انتَ ؟

الرجل: من انتِ ؟

المرأة: لا اعرفك !

الرجل: لا اعرفكِ !

المرأة: كيف اجتمعنا في بيت واحد.

الرجل: بل في غرفة واحدة

المرأة: وفي سرير واحد.

الرجل: ثمة خطأ ما

المرأة: بالتأكيد (50)

وهنا تكمن المفارقة ورمزية اللغة العبثية, عندما يكتشف الزوجان إنّهما لا يعرفان بعضهما, وانهما تحولا بتأثير خارجي الى غير حقيقتهما الجسدية, علماً إنَّ هذه الصورة العبثية تحقق جانباً دلالياً سعى اليه الكاتب في ان كل من الزوجين يرمزان للحياة والبقاء والولادة, ليكسر أُفق التوقع عندما يخرج المسبب الرئيسي في تحويلهما وهو الشخصية الثالثة (الشيخ) علماً ان هذه الشخصية تجسد (كل فكر يحاول طمس الحياة الطبيعية) والتي يجب أنْ يعيشها الانسان السوي, ليكون الفكر الذي يحمله الشيخ هو انعكاس لمركب نقصي فكري وما هو الاّ إنعكاس لعدم امكانية أنْ يعيش أصحاب هؤلاء الفكر هذه الحياة الجميلة الطبيعية, لذا راح يحدثهما عن كونه السبب في هذا التحويل وكما ورد في النص :

الشيخ: الحب ! انني أمقت هذه المفردة اللعينة مثلما أمقت الموت لانها مكيدة للضعفاء وانا لست منهم !

المرأة: الم تجربه ولو لمرة في حياتك.

الشيخ: ابداً !

المرأة: لماذا ألست ادمياً ؟

الشيخ: بلى ادمي جديد لا يرى في وجود حواء اليوم الا الخراب تزينه الشهوات المزيفة .[51]

حوى النص المسرحي رموزاً كثيرة بدءً من العنوان وصولاً الى سيناريو الحوار والمشهد التصويري, وهذا ما جعل النص نصاً رمزياً بكامله, ومن حيثيات الدلالات الرمزية الاخرى, وبصورة عبثية غير منطقية هو صورة **(البيضة)** التي أدخلها الكاتب كجزء من مكونات المشهد المسرحي, عندما جعل من هذه البيضة مكاناً يدخل اليه كل من الزوجين ليروا انفسهم على حقيقتهم الانسانية, بعد ان مسخهم هذا الشيخ :

الرجل: إنَّه رحم لمسخ مرعب ينبض بولادة وشيكة.

المرأة: أو بيضة عملاقة على وشك الأنفجار

الرجل: الأمر سيان هنا بعد أنْ أختلطت الأجناس ببعضها .

المرأة ماذا لو فجرتها ؟

الرجل: لا لن أسمح لكِ بذلك .

المرأة: لماذا انها مجرد بيضة .

الرجل: أو رحم يسبت لنا في جوفه القادم .

المرأة: اي قادم ؟

الرجل القادم الخطير الذي لوح له الشيخ [52]

إنَّ الصورة المشهدية على المستوى المنطفي تعد صورة عبثية, فكيف لزوجين يجدان نفسيهما أمام جسم غريب يتمحور بين الرحم والبيضة, ليشكل مكاناً مسرحياً يدخلان فيه, ويبدأ حوار جديد بعد أن يرى كل منهما صورتهم الحقيقية قبل التحول, ليتضح لنا أنَّ دلالة الجسم هذا **(البيضة)** تشير على انها رمز للحياة والأمل والمستقبل بعد أن هربا اليه خوفاً من واقعهم بعد التحول, وهذا ما يبينه المشهد الحواري:

الرجل: لنخترق المجهول الذي يواجهنا وندخل البيضة فلا افضل من المواجهه .

المرأة: قد لا نخرج منها !

الرجل: لا مناص من مواجه الخراب .

المرأة: بِمَ ونحن اعزلان ؟

(.....)

صوت المرأة: هذه المرأة تشبهني كثيراً .

صوت الرجل: وهذا الرجل ايضاً يكاد يكونني .

صوت المرأة: يا الهي انظر اليهما جيداً , انهما .... يقاطعها ؟

صوت الرجل: " بفرح " نحن يا امرأة.

صوت المرأة: " بفرح اشد " اجل نحن نحن نحن !

صوت الرجل: انهما نحن ولكن المكان, ما هذا المكان ؟

صوت المرأة: بيتنا, وهذه غرفة نومنا .

صوت الرجل : كيف عرفتِ ؟

صوت المرأة: انني استمع لهمسنا الحميم الان, اخالنا زوجان يا رجل [53]

حملت لغة المسرحية في طياتها العديد من الرموز فاللغة جاءت محملة بأدق العبارات التي تشير الى الهروب من الواقع الاليم, ولهذا انتدب كاتب المسرحية **(البيضة)** كمكان بديل عن الواقع المعاش الذي تسوده الاحزان والمشاكل, **(لنخترق المجهول), و (قد لا نخرج لنواجه الخراب),** كلها مفردات ترمز لما تعانيه الشخصيتين من واقعهم الاليم, وبالتالي يظهر الرجل انه أمام خراب يحيط بهم من كل الاتجاهات.

كما جاءت الاصوات تحمل ذات اللغة الرمزية التي تعد من أهم متطلبات لغة العبث, ومن الجدير بالذكر إنَّ هذا النص من النصوص السهلة الممتنعة بسبب لغتها ذات السبك السهل الممتنع .

وعند انتقالنا الى **مسرحية (البحر يعبّدَهُ الغرقى):** إذ تنطلق الرمزية في نص الكاتب بدءاً من العنوان **البحر يعبده الغرقى**[54] اذ نجد العنوان قد حُملَ سياقياً أبعاداً دلالية لمجرد الجمع بين صورتين غير متطابقتين وهي صورة **البحر الذي غالباً لا يمكن أنْ يكون هادئاً وساكناً وبين صورة (يعبده الغرقى)** اذ جمع بين متناقضين أراد الكاتب فيها أنْ يبين ان البحر الذي يرمز **(للخلاص)** بحسب ما جاء في االنص

يحول الى طريق معبد بجثث الغرقى, وكأنما هناك دعوى خفية من الكاتب بعدم الايمان بالنجاة في حالة القرار بالهجرة.علماً إنَّ الكاتب تعمَّدَ صورة التشبيه الانزياحي, وهو يعبد البحر بجثث الغرقى.

والسؤال يأتي هنا, لماذا جُمعَ بين البحر وتعبيدهُ, والدلالة تكمن وراء هذا الجمع بجعل **(البحر)** طريقاً للخلاص إذ يسير فيه الانسان المغترب واقعاً للوصول الى منطقة النجاة, لذا منح صفة (الطريق).

ويتضح من هذا ان الصورة في العنوان شكلياً توحي بعدم معقوليتها وغير منطقية, إلّا انها على البعد الدلالي نجدها متوافقة بوصف البحر طريقاً للخلاص, مما منحه صفة الطريق الواقعي, الاّ ان الكاتب يمنحه المفارقة المستمرة وهو يفاجأ (المتلقي) أيا كانت صفته ,مشاهداً أم قارىء للنص, بان البحر قد عُبّدَ بجثث الغرقى.

شكل الرمز حضوراً واضحاً في هذا النص المسرحي ليصل الى المتن وطبيعة الحوار القائم بين الشخصيات متبنياً الاستفهام والتعجب بوصفهما وسيلة من وسائل استقطاب المتلقي .

الأبن: هل وصلنا ؟

الصديق: اجل وصلنا.

الأبن: هذا هو البحر اخيراً !

الصديق: إنه بعينه وخلفه تكمن ضفة الخلاص .

الأبن: هل تراها ؟

الصديق: انني اراها ضفة يشي جمالها بسحر غريب .

الأبن: لكنني لا اراها ؟

الصديق: انها اشجار باسقة تتساوق ذراها مع الريح في فضاء ساحر واخاذ , تعتدل على عشب ما اكثف خضرته وما انعمها, آه انها الجنة بعينها .

الأبن/ اثمة اصوات تتخللها ؟

الصديق: انها زقزقات لعصافير وحفيف لاوراق ووشيش لمطر ناعم يرطب كل ذلك الجمال.

(.....)

الأبن: انني احاول ولا اسمع غير دوي الامواج المخيفة وصخب العواصف الهائجة ونواح اصوات تطاردني من هناك .

(.....)

الصديق: ستنتهي هذه الاصوات حينما تطأ اقدامنا ضفة البحر الثانية .[55]

وما يحيلنا في هذا المقطع الى الرمزية, تعمد الكاتب في بداية الحوار الى استخدام لفظة **(الوصول)** ممثلة بسؤال الابن (هل وصلنا) لأن غاية المسرحية غاية وصول وهو يقرر الهجرة, لتشكل هذه الدلالة ثيمة رئيسية تشكل الحضور الرئيسي في بناء النص .

ويعطي الكاتب بعداً دلالياً آخر على لسان الأب الذي يشكل حضوراً معادلاً لفلسفة وفكرة الهجرة, عند الأبن مما شكل صراعاً داخلياً يمنع ذلك الأبن من السفر, إلاّ ان الكاتب لم يتحدث بطريقة مباشرة على لسان الأب محاولة منه في أنْ يوصل مدى حرص الأب وحنانه تجاه ولده, لذا أستخدم لفظة تحمل في دلالتها لغة الأب العاطفية, التي تمنعه من الموافقة على هجرته, ولهذا أستخدم لفظة (نحيب) التي تشير بدلالتها على الحزن والبكاء الشديد, وهذا ما يوضحه حوار الأب والأبن:

الأبن: ماذا ؟

الأب: نحيب البحر الموجع .

الأبن: ان البحر لا ينتحب يا ابي بل يهدر .

الأب: بل ينتحب وبوجع شديد اصغي اليه وسيتناهى لك نحيبه الموجع ؟

الأبن: " يتعالى نحيب موجع ويتخلل هدير البحر " انني اسمع النحيب يا ابي !

الأب: الم اقل لك يا ولدي ان البحر ينتحب .

الأبن: علامَ يا ابي ؟

الأب: عليهم !

الأبن: منْ هم ؟

الأب: السابتون الساكنون المستوحشون في الظلام.

الأبن: من يا ابي ؟

الأب: من سبقوكم الى هنا ولم يصلو الى هناك .

من هذا الحوار يتضح إنَّ الأب يحاول أنْ يوجد هاجساً داخل نفسية الأبن لمنعه من الهجرة والسفر, إنَّ استحضار الشخصيات عند الكاتب بظاهره كان طبيعياً وهو يتحدث عن حالة اجتماعية طبيعية تمر بها أغلب البلدان التي تعاني الفقر والجوع والاضطهاد, وهنا تتحول الدلالة الى عكس واقع يتمثل بما موجود سياسياً ليحيل في نهاية المطاف, وهو يرسم نهاية سيناريو المسرحية الى فكرة مفادها, ان الفساد الاداري والفساد السياسي هما المسؤلان عن كل ما يدفع بالشباب المثقف الى ترك بلده وموطنه .

الأُم: لن تصلها, سوف يبتلعك البحر ان خطوت .

الأبن: لن يتمكن مني وانا على متن قارب النجاة

الأم: لا يقوى القارب على حمل حملك الثقيل.

الأبن: " يسحب الحقيبة ويفجرها " سوف اتخلص من جميع احمالي.

الام: هل سترمي كل هذا للبحر؟

الأبن: لاتخفف من وزر حملها الثقيل.

الأم: انها ذكرياتنا يا ولدي !

الأبن: لقد ضقت ذرعاً بها ساطمرها في البحر وانفذ بجلدي .

الأم: لن تتركك يا ولدي حتى وان طمرتها, في هذه الحقيبة تغفو سنوات عمرك بذكرياتها, كيف يتسنى لقلبك القاسي ان يرمي ذكرياته للاسماك. الابن: مللتها يا اماه .

الأم: ستحتاجها يا ولدي حينما تحاصرك الامواج في القيعان المظلمة, ستندبها عندما يضيق البحر خناقه عليك وستستغيث بها ولن تجد لك مأوى من الموت الاها.

الأبن: هذا هراء.

الأم: بل يقين سيتحقق عندما يلفظ البحر عرقاه ويعترف.[56]

إنَّ التفاوت في استحضار شخصيتي الأب والأم أمام الابن, ومحاولة منعه من السفر يأخذ بعداً تأويلياً ممكناً, وهو ان نجعل من شخصية (الأب والأُم) ما يعكس حضور الوطن بوصفه الأب والأُم بوصفها الارض, والأهل بوصفهم الشعب.

إنَّ البعد الدلالي المتمثل برمزية العنوان وصولاً الى رمزية الحوار ولغته فضلاً عن رمزية الشخصيات, حققت ما سعى اليه الكاتب وهو يقيم فكرته التي تتحدث عن الواقع السياسي والاجتماعي من خلال اللغة المؤثرة الدالة والتي حملت في طياتها رموزاً مؤولة حققت غاية الكاتب في كسر أُفق التوقع, عند المتلقي وهو ينتظر الأبن ليفاجأ بعزوف الأبن والصديق وتغير فكرتهما بما حملت اللغة الناتجة عن تأثير شخصية الوالدين الذين يمثلان كما أشرنا مسبقاً الى بعد آخر هو رمزية الوطن والارض, مما دفع بالأبن والصديق بوصفهما شخصيتين تعكسان طبقة الشباب المثقف بقرارهم في عدم السفر كما في المشهد الحواري:

الأب: اغضب.

الصديق: سأغضب !

الأب: على من ؟

الصديق: على من شتتو شملنا واحالونا الى شتلت لا يصلح الا لترقيع النقص البشري في البلدان المحتضرة " يختفي جزء صغير من الجثث الى قاع البحر "

الأُم: وبعد على من ؟

الصديق: على الخونة الذين امتصوا رحيق ارواحنا بعد ان باعونا بثمن بخس الى اسيادهم والمأفونين : يختفي جزء كبير من الجثث الطافية ويعود الى قاع البحر "

الأب: على من ايضاً ؟

الصديق: على الفاسدين الذين استشرو فينا مثل الافاعي غارزين انيابهم المسمومة في افئدة خيراتنا البيضاء " تختفي باقي الجثث ويعود البحر صافياً مثلما كان سابقاً "

الأبن: هل ستعود حقاً ؟

الصديق: ساعود.

الأب: ستعود يا ولدي ؟

الصديق: أجل ساعود

الأُم: ستعود

الصديق : ساعود " يتابط الصديق الابن ويغادران مع الموسيقى يتبعهما في الخروج الاب والام ثم يسدل الستار " (57)

وعند قراءة متانية لمسرحية **(Shoes)**: نجد اتضاح لغة الرمز ذات المنحى العبثي بدءاً من العنوان **(Shoes)** (58) فقد استخدم الكاتب هذه اللفظة باللغة الانكليزية وفي القياس المنطقي للغة كان بالإمكان أنْ يستخدم لفظة **(حذاء)** كمرادف بديل لأنه كتب المسرحية باللغة العربية مما حُمِلَ العنوان بعداً دلالياً على وفق إيحاء الكلمة, فضلاً عن ابدالها بلغة أو لفظة غير عربية وهذا ما يدفع بالمتلقي الى التساؤل والاستفهام حول استخدام مثل هذا العنوان.

ومن خلال متابعة متن النص يتضح لنا إنَّ العنوان بهذا الاستخدام لم يكن اعتباطياً, لأن فكرة النص قائمة على الصراع بين قطبين غربي وشرقي, وبدلالة أُخرى بين الانكليزية والعربية على لسان الحال, لذا نجد أنَّ الكاتب يمثل في مثل هذا الصراع بفكرة هي أقرب للعبثية من المنطقية, على وفق التصوير واللغة, إلاّ إنها على البعد الدلالي تتمثل بالمنطقية الحقيقية, لأنها تجسد واقعاً ملموساً وصراعاً دائمياً بين الشرق والغرب بما يتعلق بالوجود الحقيقي.

ولهذا تستمر دلالة العنوان لأنها على التقاء إشاري مع متن النص, إذ نجدها تصل هذا المتن على وفق تمثيل الشخصيات المسرحية والصور المشهدية وطبيعة الحوار القائم بين تلك الشخضيات والتي يحتويها المكان المسرحي المتمثل بـ (الحذاء).

يتشكل سيناريو الحدث وطبيعة الحوار على أساس عبثي وبلغة رمزية عالية, تجسد هذا الصراع الذي اشرنا اليه ,اذ ينعكس ذلك عن طريق الحوار الذي تقوم به الشخصيات المتمثلة بـ **(أسود, بياض, أحمر)** فشخصية أسود متمثلة بالقيطان الأسود, وأحمر يمثله قيطان أحمر, أما بياض فهي قطعة القماش التي يمسح بها الحذاء, وهذا ما يصوره النص المسرحي:

بياض: " من خارج الحذاء " متى ستنتهي يا هذا ؟

أسود: " من داخل الحذاء " انني على وشك ان احل العقدة الاخيرة.

بياض: متى سأبدأ ؟

أسود: قليل من الصبر.

بياض: ما هذا انك تريد أنْ تستأثر بالعمل لنفسك فقط .

أسود: ستعملين حتماً بعد ان اتمم حل هذه العقدة العاصية وها انذا احلها, ها قد انتهيت ولم يتبقَ سوى لمساتك الساحرة على الحذاء " يبرز رأسه من داخل الحذاء ويخرج ليمتلى بأندهاش ببياض " .

أسود: ما اسمكِ أيتها الجميلة ؟

بياض: بياض .

أسود: اسم جميل يصلح لتبييض وجه هذا الحذاء وسطوعه فصاحبه الاخر كان ابيض القلب وساطع الشكل مثلك. [59]

وهنا يدور الحوار بين شخصيتي **(أسود وبياض)** لانهما يمثلان جوهر النص, ومن ثم يطل **(أحمر)** كشخصية ثالثة تشارك الشخصيتين حوارهما :

أسود: من انت ؟

أحمر: أنا أنت .

أسود: لا انت أحمر .

أحمر: وأنت أسود.

أسود: إذن نحن مختلفان

أحمر: سوف نتشابه إنْ ترضى ؟

أسود: بِمَ

أحمر بقبولي بينكم

أسود: كصديق ؟

أحمر: بل كشريك .

أسود: انك لا تصلح لهذا الحذاء لانك أحمر .

أحمر: ساصبغه إنْ اقتضى الأمر بالدم حتى يستحيل الى لوني الأحمر

أسود: هل هذا تهديد ؟

أحمر: بالتاكيد اذا رفضت الرحيل في الحال .

أسود: الى أين أرحل ولا حذاء آخر لي في الارض غير هذا الحذاء ..... (60)

فقد شيد هذا الحوار القائم بين الشخصيات الى تساؤلات بعيدة تتجاوز التفسير الظاهري أو المعنى العام, وهذا بدوره يجعلنا نتسائل عن ما وراء المعنى أوبعبارة أُخرى معنى المعنى إذ لا منطق في مثل هذا الحوار الاّ أنْ كان يحمل في طياته أبعاداً ودلالات أُخرى ممكن ان تفسر على وفق رؤية يتخيلها المتلقي بأشكاله (قارىء أم مشاهداً) وهو يجد إنَّ مثل هذه الشخصيات حملت أبعاداً بطبيعتها وتمثيلها فضلاً عن لغتها وطبيعة حوارها وصورتها .

ولكل ما تقدم فبالإمكان القول إنَّ الكاتب الذي مثل مكان المسرح بحذاء يمثل الحياة التي يراها الكاتب بانها لا تستحق الصراع بمقابل أهميتها عند تلك الشخصيات, وهي على منوال كتاب العبث الذين يجدون الحياة لا معنى لها ومن دون جدوى .

أما فيما يتعلق بتمثيل الشخصيات بقيطان الحذاء على وفق دلالة لوني (أحمر , أسود), هذا ما يظهر لنا دلالة الصراع القائم بين قطبين يشكلان الحضور الحقيقي العالمي, إذ يدل اللون الأسود على أهل المشرق وتحديداً وبصورة اخرى الساحة العربية, أما اللون الأحمر فيدل على الغرب.

أما بياض فهي الشخصية التي تعكس لنا بؤرة الفكرة في النص بوصفها ترميز (للسلام) الذي جعله الكاتب يحقق دوراً في انهاء الصراع القائم بين شخصيتي (أسود وأحمر).كما في المشهد الحواري التالي:

بياض: هكذا كان اذاً ؟

أسود: وسيبقى كذلك وما مجيئك اليوم الا دليل دامغ على كلامي .

بياض: لقد شوقتني كثيراً الى جلده.

أسود: تلمسيه يا بياض جيداً وستدركين انه ينعم بسحر لن تعثري عليه في جلد اي حذاء اخر.

بياض " تتلمسه " ما امتن وارق جلده الساحر, ان شكله عريق ولراق وجميل .

أسود: توغلي يا بياض في داخله لتشاهدي كيف يضج جوفه الدافىء بالسحر ايضا, انه يرفض ان يحتذيه طاغية او ظالم او مستبد.

بياض: ماذا تقول ؟

أسود: مثلما سمعت يا بياض, ان هذا الحذاء مصمم للبائسين والفقراء ويلائم المحتاجين فقط, اما حينما تتطاول قدم طاغية او ظالم او مستبد فانه يضيق بها ويطبق عليها حتى يلفظها الى الخارج .

بياض: سابذل كل ما بوسعي لان هذا الحذاء يستحق ان نمزق انفسنا من اجله .

أسود: لهذا يجب ان نحافظ عليه معاً لان فيه وجودنا الدائم [61]

إنَّ ما يؤكد على ان الصراع هو صراع مكاني لا قيمة له هو ترميز الكاتب لهذا المكان بالحذاء مقللاً من قيمته, كون(**أحمر**) هو من جاء دخيلاً على هذا المكان وذلك جاء في اخبار (**بياض**) بواسطة (**اسود**) عن فكرة مجيء قيطان متمثلاً بشخصية (أحمر) والذي حاور أسود منتقصاً منه لأنه أصبح قديماً غير نافع, كما في النص الحواري :

أحمر: لانك طعنت وتهرأتْ خيوطك القديمة اما هي فما زالت نضرة وساحرة ورقيقة .

أسود: هيا كشر عن انيابك ايها الرخيص واعلن عما تريد .

أحمر: انها الحياة ونواميسها ولا مناص من قبولها .

أسود: لا توهمني بالضعف والهلاك.[62]

وهنا تحمل اللغة رمزية تحيل الى كون الفكر المشرقي برأي الغرب قد أصبح غير نافع ويجب أنْ يتبدل. لتدخل بعدها شخصية (بياض) بوصفها المنقذ النهائي على انها ترمز (للسلام) لتأتي وتنهي دور (أحمر) بمحاولته احتلال المكان :

أحمر: انكِ تكبلينني ؟

بياض: بل اكبل الشر الذي في داخلك .

أحمر: انني اختنق ايتها الماكرة .

بياض: يجب ان تختنق ليموت الجشع فيك.

أحمر: "يحاول الفكاك من كمينها ولا يقوى " سأموت .

بياض: ستموت ولكن ليس الان " للأسود " هيا يا قرين حلمي الجميل, ها هو الاحمر تحت رحمتي اجهز عليه بكل خيوطك ومزقه في الحال قبل ان يفلت من كميني .

أحمر: لا تفعل أرجوك وارحمني انني قيطان مثلك .

بياض: لا تاخذك الرأفة به, مزقه كما رام تمزيقك من قبل .

أحمر: لا تنصاع الى كلامها الشرير حررني وسارحل ولن اعود [63]

وفي نهاية الدراسة توصل الباحث الى نتائج كان اهمها:

- عمد الكاتب الى توظيف الرمز بصورة جمالية ودلالية.
- شكل الرمز احدى العلامات التي هيمنت على نصوص (قاسم فنجان) بصورة مكثفة إذ اصبح إشارة بارزة أضفت على متن النص سمات الحيوية والتأمل.
- أستطاع الكاتب أن يتحرر من اللغة التقليدية المستهلكة والحوارات المملة متخذاً من الرمز فضاءاً للارتقاء بمستوى النص الدرامي .
- شكل الطابع السياسي صفة غالبة على نصوص الكاتب, فكانت اهم القضايا التي سيطرت على فكره.

هوامش البحث

[1] – المدارس المسرحية, د. نهاد صليحة, الهيئة المصرية العامة للكتاب, 1994, (د. ط): 8

[2] – لسان العرب, ابن منظور, ج5, دار صادر , بيروت, ط3, 1414: 356

[3] – ينظر: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر, د. محمد فتوح احمد, دار المعارف, مصر, 1977,(د .ط): 33-34

[4] – التيارات المسرحية المعاصرة, نهاد صليحة, نهاد صليحة, الهيئة المصرية العامة للكتاب, 1997: 16

[5] – ينظر: اعلام ومصطلحات المسرح الاوربي, د. كمال الدين عيد, دار الوفاء للطباعة والنشر, ط1, 2006: 341

[6] – ينظر: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر: 38

[7] – في لغة القصيدة الصوفية, د. محمد علي الكندي, دار الكتاب الجديد المتحدة, **ليبيا**, ط1, 2010: 236 .

[8] – ينظر: الدراما ومذاهب الادب, د. فايز ترحيني, المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر , ط1, 1988: 216

[9] – الرمز والرمزية في الشعر المعاصر: 39

[10] – م. ن : 40

[11] – ينظر: موسوعة المصطلح النقدي, ت: عبد الواحد لؤلؤة, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, مج4, ط1, الاردن, 1993
: 296

[12] – ينظر: قيم من التراث, د. زكي نجيب محمود, دار الشروق, القاهرة, 2000, (د. ط): 49

[13] – الرز والرمزية في الشعر المعاصر: 306

[14] – التيارات المسرحية المعاصرة :15

[15] – ينظر: في لغة القصيدة الصوفية: 234

[16] – توظيف الرمز في روايات ناجي التكريتي, د. سعد آل ناصر, دار امجد للنشر, الاردن, ط1, 2019: 46

[17] – ينظر: الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث1960-1980, د. صالح هويدي, دار الشؤون الثقافية العامة, بعداد, ط1, 1989: 17.

[18] – ينظر: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر: 46

[19] – الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث: 17

[20] – الرمز والرمزية في الشعر المعاصر: 35

[21] – الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث: 14

[22] – الرمز والرمزية في الشعر المعاصر: 240

[23] – ينظر: قيم من التراث: 49

[24] – ينظر: الدراما ومذاهب الادب, د. فايز ترحيني, المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر, ط1, 1988: 217 .

[25] – معجم المصطلحات الادبية المعاصرة, د. سعيد علوش, دار الكتاب اللبناني, لبنان- بيروت, ط1, 1985: 101

[26] – معجم المسرح, باتريس بافي, مركز دراسات الوحدة العربية للترجمة, بيروت, 2015, (د.ط): 517

[27] – ينظر: موسوعة اعلام المسرح والمصطلحات المسرحية, د. وليد البكري, دار اسامة للنشر والتوزيع, الاردن- عمان, 2003: 29

[28] – معجم المسرح: 491

[29] – م. ن: 505

[30] – ينظر: موسوعة اعلام المسرح والمصطلحات المسرحية: 29

[31] – ينظر: الخلاصة في مذاهب الادب الغربي, د. علي جواد الطاهر, دار الجاحظ للنشر, بغداد, 1983, (د. ط): 57

[32] – معجم المصطلحات الدرامية, د. ابراهيم حمادة, دار الشعب– مصر , القاهرة, 1971: 168

[33] – ينظر: اشهر المذاهب المسرحية, دريني خشبة, الادارة العامة للثقافة, 1961, (د.ط): 165

[34] – ينظر : المعجم المسرحي, د. ماري الياس و د. حنان قصاب حسين, مكتبة لبنان, ناشرون, ط1, 1997: 229

[35] – ينظر: معجم المسرح, باتريس بافي: 517

[36] – ينظر: اشهر المذاهب المسرحية: 166–167

[37] – المدارس المسرحية, د. نهاد صليحة, الهيئة المصرية العامة للكتاب, 1994, (د.ط): 18

[38] – ينظر: التيارات المسرحية المعاصرة: 15

[39] – نقلا عن توظيف الرمز في روايات ناجي التكريتي: 48

[40] – مراب العبيد : 38

[41] – م. ن: 43.

[42] – م. ن : 41 .

[43] – م. ن: 42

[44] – م. ن: 43–44

[45] – م. ن: 49–50

[46] – م. ن: 61

[47] – السرير الخامس: 104

[48] – م. ن: 104

[49] – م. ن, ص, ن

[50] – م. ن: 105

[51] – م. ن: 128

[52] – م. ن: 112

[53] – م. ن: 114– 115

[54] – م. ن: 49

[55] – م. ن: 50

[56] – م. ن : 58

[57] – م. ن: 64–65

[58] – مراب العبيد: 92

[59] – م. ن: 92

[60] – م. ن: 104

[61] – م. ن: 96

[62] – م. ن: 109

[63] – م. ن: 112

Almasadir walmraje

1. 'ashhur almadhahib almasrahiat , darini khshbt , al'iidarat aleamat lilthaqafat , 1961 , (d.t.(
2. 'aelam wamustalahat almasrah alawrby , kamal aldiyn eyd , dar alwafa' liltabaeat walnashr , t 1 , 2006.
3. altarmiz fi alfan alqusasii aleiraqii alhadith alhadith 1960-1980 , d. salih huaydi , dar alshuwuwn althaqafiat aleamat , baedad , t 1 , 1989.
4. tawzif alramz fi riwayat naji altakriti, d. saed al nasir , dar 'amjad lilnashr , al'urdun , t 1 , 2019.
5. altayarat almasrahiat almueasirat , nahad salihatan , alhayyat almisriat aleamat lilkitab , 1997.
6. alkhalasat fi madhahib al'adab algharbii, d. eali jawad alttahir , dar aljahiz lilnashr , baghdad , 1983 , (d. t.(
7. aldarama wamadhahib al'adab , d. fayiz tarhini, almuasasat aljamieiat lildirasat walnashri, t
1- .1988 ، 1
8. alramz walramziat fi alshier almaeasiri, d. muhamad futuh 'ahmad , dar almaearif , misr , 1977 , (d. t.(
9. alsarir alkhamis , qasim fanajan , almuein liltibaeat walnashr , karkuk , t 1 , 2018.
10. fi lughat alqasidat alsuwfiati, d. muhamad eali alkndy, dar alkitab aljadid almutahidat, libia, t
2- .2010 ، 1
11. qiam min alturath , d. ziki najib mahmud , dar alshuruq , alqahrt , 2000 , (d. t.(
12. lisan alearab , 'abi alfadl jamal aldiyn muhamad bin mukrim abn manzur al'iifriqii almisrii , dar sadir- bayrut , (d.t) , (d , t.(
13. almadaris almasrahiat , da. nahad silyhti, alhayyat almisriat aleamat lilkitabi, mahrajan alqira'at liljumiei, 1994.
14. marab aleubayd , qasim fanajan , yafista liltabaeat walnashr , karkuk , t 1 , 2017.
15. mejam almasrahi, batris bafi, markaz dirasat alwahdat alearabiat liltarjimati, bayrutu, 2015, (d. t.(

16. almaejam almasrahiu , mafahim wamustalahat almasrah wafunun aleard , d. maria 'iilyas wdd. hanan qusab husayn , maktabat lubnan , nashrun , t 1 , 1997.
17. maejam almustalahat aladbiat almueasirat, d. saeid eulush , dar alkitab allubnaniu , lubnan- bayrut , t 1 , 1985.
18. maejam almustalahat aldiramiati, d. 'iibrahim hamadatan , dar alsheb- misr , alqahrt , 1971.
19. mawsueat 'aelam almasrah walmustalahat almasrihiati, d. walid albkri , dar 'usamat lilnashr waltawzie , alardin- eamman , 2003.
20. mawsueat almustalah alnaqdii , t: eabd alwahid luliwat , almuasasat alearabiat lildirasat walnashr , maj 4 , t 1 , al'urdun , 1993.