البناء الفني لمسرحية "الفيل يا ملك الزمان"
دراسة لغوية في ضوء نظرية تحليل الخطاب

فاتن محمد محمد على
مدرس بقسم اللغة العربية
كلية الألسن، جامعة عين شمس

Copyright©2023Faculty of Al-Alsun | Ain Shams University | All right reserved

The artistic construction of a play 'alfil ya malik alzaman'
A Linguistics study in discourse Analysis Theory

Abstract:

This research deals with the artistic structure of the dialogue in the play *The Elephant, O King of Time* by Saadallah Wannous, a writer who lived through the defeat of 1967's Six Day Warand was affected by it in his writings.

The research is based on the theory of discourse analysis; As the theatrical text is a message that the writer wants to deliver to the reader in order to express what he wants indirectly.

The research studies the theatrical dialogue because it reveals the nature of the characters and the development of events. The research also focuses on semantics, declarative and constructive methods, metaphors.

The research was also concerned with theatrical instructions due to their importance, abundance, and diversity. Saadallah Wannous excelled in describing people and objects, and excelled in employing the emotional expressions of the characters.

Keywords: artistic structure, discourse analysis, dialogue, event, theatrical instructions**.**

البناء الفني لمسرحية "الفيل يا ملك الزمان" دراسة لغوية في ضوء نظرية تحليل الخطاب

الملخص:

يتناول هذا البحث البناء الفني للحوار في مسرحية "الفيل يا ملك الزمان" للكاتب سعد الله ونوس، وهو كاتب عاش هزيمة النكسة وتأثر بها في كتاباته، وقد ظهر هذا التأثر في جميع عناصر البناء الفني للمسرحية سواء أكانت الشخصيات، أم الحدث، أم الحوار.

ويعتمد البحث على نظرية تحليل الخطاب؛ إذ إن النص المسرحي هو رسالة يريد الكاتب توصيلها إلى القارئ ليعبر عما يريد بشكل غير مباشر؛ لذلك لجأ سعد الله ونوس إلى استخدام الرمز في هذه المسرحية، وهو الفيل الذي يرمز به إلى بطش الملك.

ويهتم البحث بدراسة الحوار المسرحي؛ لأنه يكشف طبيعة الشخصيات وتطور الأحداث، كما يركز البحث على دلالات الألفاظ، وعلى الأساليب الخبرية والإنشائية، والاستعارة، وغيرها من الوسائل اللغوية التي تعين الكاتب على تبليغ مقاصده إلى المتكلم.

كما عُني البحث بالإرشادات المسرحية لأهميتها وكثرتها وتنوعها، فقد أجاد سعد الله ونوس في وصف الأشخاص والأشياء، وأبدع في توظيف التعبيرات العاطفية للشخصيات.

الكلمات المفتاحية: البناء الفني، تحليل الخطاب، الحوار، الحدث، الإرشادات المسرحية

البناء الفني لمسرحية "الفيل يا ملك الزمان"
دراسة لغوية في ضوء نظرية تحليل الخطاب

مقدمة:

يتناول هذا البحث دراسة مسرحية تنتمي إلى المسرح السياسي دراسةً لغوية فنية للوصول إلى مقاصد الكاتب من هذه الحدوتة، التي قد تبدو للوهلة الأولى غير واقعية؛ ولكنه استطاع من خلال مكونات لغوية وفنية جذب انتباه القارئ وكسب تعاطفه مع البطل؛ وفوق ذلك انعكاس هذه القصة وأحداثها على واقعه الحاضر.

وقد وقع اختياري على مسرحية الفيل يا ملك الزمان للكاتب السوري سعد الله ونوس [١] لعدة أسباب منها؛ أنها مسرحية تظهر فيها عناصر البناء الفني بشكل واضح، كما أنها من أبرز الأعمال المسرحية التي ظهر فيها مفهوم التسييس وبين مسرح التسييس وبين المسرح السياسي فروق فالأول يحرص على دور الجماهير داخل العرض المسرحي، فلا بد أن يتواصل مع العرض، وثانياً لا بد أن يتحقق فى هذه الجماهيرية كافة مشكلات الواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي... إن مسرح التسييس عند ونوس يتخطى كافة الوظائف والتعريفات لمهام المسرح؛ فهو يرى فيه إحدى الأدوات الهامة المؤثرة الفاعلة فى تغيير النظم الفاسدة والظلم الواقع على الأمم؛ لذا كان هدف " ونوس" من استخدام القضايا السياسية والاجتماعية والاقتصادية هو حسن توظيفها من بعد والاقتراب منها والتعرف عليها بحق... وهكذا يقترب معنى التسييس عند "ونوس " من الهموم السياسية وصولاً إلى إيقاظ وعى الجمهور ودفعه إلى الفعل دون الاستسلام. [٢]

يمتاز الخطاب المسرحي بأنه خطاب حواري، ويعرف د. عبد القادر القط الحوار المسرحي بأنه "وسيلة التفاعل بين الأحداث والشخصيات، وهو الأداة التي تتواصل عن طريقها شخصيات المسرحية، وتقوم مقام المؤلف في الرواية في سرد الأحداث وتحليل المواقف والكشف عن نوازع الشخصيات". [٣]

ولتحليل هذا الخطاب الحواري كان لا بد من دراسة عناصر البناء الفني لأن النص المسرحي كيان أدبي متكامل تتعاون فيه جميع العناصر معًا لإخراج عمل فني متكامل ومتناغم.

واعتمد البحث في منهجه على نظرية تحليل الخطاب، وهي نظرية لغوية يمكن تطبيقها بشكل واسع على العديد من الأعمال الأدبية؛ وقد اخترت هذه النظرية لتكون إطارًا عامًا للبحث لخصوصية الخطاب المسرحي وتميزه عن أنواع الخطابات الأخرى، ولإظهار مدى ارتباط هذه القضايا السياسية بالمجتمع العربي.

تنوعت تعريفات تحليل الخطاب ومن التعريفات الجامعة تعريف برين بالتريدج Brain Paltridge التي ركزت في تعريفها على العلاقة بين اللغة والسياق الاجتماعي والثقافي الذي تعرض من خلاله قائلة:" يركز تحليل الخطاب على المعرفة باللغة التي تنقسم إلى الكلمة، والعبارة، والجملة واستخدامها لتحقيق اتصال ناجح، يراعي أنماط اللغة داخل النصوص كما يراعي العلاقة بين اللغة والسياقات الاجتماعية والثقافية التي استخدمت فيها. ويهتم تحليل الخطاب كذلك بالوسائل التي يعرض استخدام اللغة من خلالها وجهات نظر مختلفة وفهم مختلف

للعالم. كما يدرس كيف أن استخدام اللغة يتأثر بالعلاقات بين المشاركين، وتأثيرات استخدام اللغة على العلاقات والهويات الاجتماعية. كل هذا يتجسد من خلال استخدام اللغة". (٤)

كما حدد جيمس باول جي James Paul Jee في تعريفه لتحليل الخطاب العناصر التي ينبغي على محلل الخطاب التركيز عليها قائلاً:" لدراسة اللغة في الاستعمال نحتاج لدراسة ما هو أكثر من اللغة وحدها، نحتاج لدراسة الخطابات من جميع عناصرها: الكلمات، والتفاعلات، والموضوعات، والأدوات، والزمان، والمكان كل هذا يسمح بالتعرف على هويات اجتماعية مختلفة". (٥)

عناصر البناء الفني في مسرحية الفيل يا ملك الزمان:

يبدأ الخطاب من **مرسله** وهو العنصر الأول، وهو هنا كاتب له خصوصية وله توجه في الكتابة يخدم به رؤيته المسرحية في أهمية إشراك الجمهور وهو ما أطلق عليه "مسرح التسييس". يهتم ونوس في مسرحه بطرح قضايا مصيرية تمس المجتمع؛ رغبة منه أن يشاركه الجمهور وجدانيًا وانفعاليًا ولا يكتفي بكونه مشاهدًا، بل عليه أن يتخذ موقفًا مما يراه.

أما العنصر الثاني وهو **الحدث** فإن ونوس يعرض هذه القضايا في شكل قصة أو حادث ويرى د. عبد القادر القط أن الحدث يقوم في أساسه على الاختيار والعزل، أي أن يختار المؤلف من جوانب الحدث في الحياة ما يرى أنه صالح ليكون مادة لعمله المسرحي، فإذا اختار الكاتب جانبًا من جوانب الحدث الواقعي عمد إلى التركيز عليه، وعزله عن الجوانب الأخرى التي ليست ذات علاقة بتلك المعاني والأفكار. (٦)

يهتم سعد الله ونوس في مسرحه بالحكاية، ويشرح د. إدريس الذهبي سبب هذا الاهتمام قائلاً:" لكي يوفر ونوس لحواره الحيوية والحركة والإثارة استعمل أدوات متعددة مثل (الحدوتة) (٧) التي تمثل عنصرًا مثيرًا ينطلق منه الحوار. وهي التي يتسلل الكاتب من خلالها إلى المتلقي ليلقي بالمعلومات التي تدفع الحدث وتؤكد الصراع. ثم لا يملك المتلقي أمام إثارتها إلا الانسجام معها والالتحام بها أيضًا. مما يسهل على الكاتب أن يستغل هذه الحالة ويقول كل ما يريده من معلومات، والحوار طبعا هو الذي يكشف عن تطور رؤيتها ويستغل وجودها ويفيد من إمكانياتها". (٨)

لقد اختار ونوس قصة رمزية، تحكي عن ملك ظالم مستبد لا يهتم بشعبه، يملك فيلاً يعيث فسادًا في الأرض، يسحق الأطفال، ويهدم البيوت، ويخرب الزروع والأراضي. وعلى الرغم من كل هذا الدمار والخراب لا يقف أحدٌ في وجهه، حتى جاء البطل الثائر زكريا يحرض الشعب ويحثه على مواجهة الملك والشكوى من أفعال هذا الفيل، وبالفعل يذهب الثوار إلى الملك، ولكن ينتصر الجبن والضعف على الشجاعة والحماسة ويتركون زكريا يتحدث بمفرده أمام الملك، فيضطر إلى الكذب وقول عكس ما اتفقوا عليه بأنهم يريدون أن يزوجوا الفيل حتى لا يبقى وحيدًا.

لجأ ونوس في هذه المسرحية إلى استخدام رمز "الفيل" تعبيرًا عن القوة الغاشمة غير العاقلة التي يستخدمها الملك للسيطرة على شعبه، وإثارة الرعب والخوف في نفوسهم. ومن هنا

بدأ الصراع، ولكنه صراع غير متكافئ بين طرفين: الطرف الأول هو البطل وباقي أهل القرية الجبناء، والطرف الثاني هو الملك بسلطته وجنوده وأسلحته؛ لذلك كانت النهاية محسومة لصالح الطرف الثاني.

أما **العنصر الثالث** فهو **الشخصيات** وهي التي تعرض أحداث هذه القصة، وقد ركز ونوس على فكرة البطل المسرحي الذي يعرفه د. عبد القادر القط بأنه:" الشخصية التي تدور حولها معظم الأحداث وتؤثر هي في الأحداث أو تتأثر بها أكثر من غيرها من شخصيات المسرحية ... فالبطل هو المحرك الأول لأحداث المسرحية وهو الذي يبقى في أغلب الأحوال أطول مدة على خشبة المسرح، ويتمثل في سلوكه ومصيره موضوع المسرحية الرئيس"[٩].

يطرح سعد الله ونوس في هذه المسرحية قضية تحدث في أي زمان ومكان؛ لذلك لم يهتم بأسماء الممثلين واكتفى بتسمية البطل، فقد اكتفى بتسمية البطل "زكريا"، أما باقي الممثلين فقد رمز إليهم بأرقام رجالاً كانوا أم نساءً، وهم يمثلون أهل القرية المظلومين المغلوبين على أمرهم، ويبدو أنه اختار الأرقام للإشارة إلى أنهم مجرد عدد لا قيمة لهم.

اللغة في مسرحية الفيل يا ملك الزمان:

أولاً: العنوان:

للعنوان أهمية كبرى في دلالة النص. ويعده جميل حمداوي من أهم العتبات النصية الموازية المحيطة بالنص الرئيس، حيث يساهم في توضيح دلالات النص، والكشف عن معانيه الظاهرة والكامنة. [١٠] ويحاول المتلقي أن يستنطق العمل الأدبي ويعرف طبيعته وأهدافه من خلال العنوان.

- **تحليل العنوان (الفيل يا ملك الزمان):**

اختار سعد الله ونوس عنوان مسرحيته جملة اسمية غير مكتملة تنتظر إكمالها من طرف المتلقي بما يوضح مقصدها، فقد يتوقع بعدها سرد لمظالم الفيل بقوة وجرأة، بنية العنوان جملة اسمية حذف منها الخبر، والخبر جملة فعلية مثل: يقتل أولادنا- يخرب مزروعاتنا.... وغيرها من المصائب التي ذكرها أهل القرية، يعقبها جملة إنشائية ندائية المنادى فيها مركب إضافي وهو الموجَّه له الخطاب. واختيار المركب الإضافي بإضافة الملك إلى الزمان "ملك الزمان" لتعظيمه وتفخيمه.

والنداء في العنوان يتناص مع المسرحية، فهو الجملة التي كان يقولها زكريا عند تدريبه للرجال قبل ذهابهم إلى الملك. وهذا التناص يفيد في ربط العمل بعنوانه. كما أن هذه الجملة هي محور المسرحية لأنها تكررت كثيرًا. وقد بدأ بالمطلوب (الفيل) أولاً ثم ثنَّى بالنداء على ملك الزمان.

أفاد غلبة المكون الفاعل على العنوان الخارجي أن العنوان أتى حاملاً لاسم حيوان هو سبب المشكلة يدفع القارئ إلى طلب زيادة معلومات عما فعله هذا الحيوان. الحذف في العنوان وسمه بالغموض حيث لن يفهم القارئ مدلوله إلا بعد قراءة المسرحية أو مشاهدتها. وظيفة

العنوان في هذه المسرحية التعبير عما يؤرق ويزعج الشعب وهما الفيل وصاحبه ملك الزمان. وقد يكون اختيار الفيل استدعاءً لفيل أبرهة الذي استعان به أبرهة الحبشي لإرهاب أهل مكة.

أما بالنسبة لعناوين الفصول فقد أطلق على الفصل الأول رقم (١) أما الفصل الثاني فقد سماه (تدريبات) ليكون معبرًا عما اتفقوا عليه، وتوحي هذه الكلمة بصعوبة تنفيذ ما اتفقوا عليه ولهذا لا بد من التدريب لجعله ممكنًا. أما الفصل الثالث (أمام القصر) فيشير إلى المكان الذي طالما خافوا منه، ولكن أصبح لديهم الرغبة والإصرار على كسر حاجز الخوف. وأخيرًا يأتي الفصل الرابع (أمام الملك) وهو يمثل السلطة والقرار الذي لا يمكن معارضته. وهو عنوان مبهم حتى يعرف القارئ ماذا حدث أمامه من مواقف مخزية تخلت فيها الجمع عن مواقفها وتراجع البطل عن طلبه.

ثانيًا: الحوار والإرشادات المسرحية:

يتكون النص المسرحي من الحوار والإرشادات المسرحية التي يستعين بها المخرج أثناء إخراج المسرحية فالحوار المسرحي مرتبط بموقف معين وعلامات غير لفظية مثل (الحركة، ونبرة الصوت) وهي التي ينص عليها المؤلف المسرحي.

يؤكد مارتن إسلن هذا الكلام بقوله:" إن نصوص المسرحيات كما نعرفها اليوم تتضمن بطبيعة الحال بعض المؤشرات من النظم الدلالية الأخرى مثل "الإرشادات المسرحية" ويتألف النص الفرعي من الإرشادات المسرحية بينما يحوي النص الرئيسي تلك الكلمات التي ينطقها الممثلون فعلا على خشبة المسرح وبالتالي فإن النص الرئيس هو الجزء الوحيد من النص الذي يتاح للمتفرجين كمنتج المعنى بينما يتجلى النص الفرعي على هيئة نظم أخرى غير لفظية Non Verbal". (١١)

يتميز الحوار عند سعد الله ونوس بأنه:" يكون مرتبطًا بحياة المتفرج أو مشاكله من جهة، ونوع المعالجة وشكلها، لكي لا تكون المعالجة مسألة شكلية وتقنية، حيث لا بد للهواجس الجمالية أن يتم تعديلها إلى المشكلات السياسية والاجتماعية للواقع وذلك لتشجيع المتفرج على الكلام والارتجال والحوار". (١٢)

غلب على الحوار في مسرحية الفيل يا ملك الزمان الحوار الجماعي حيث يكملون حديث بعضهم بعضًا؛ وهذا لأنهم يمرون بالأزمات والمصائب نفسها. ويقدم البحث عددًا من المقاطع النصية من المسرحية، لتحليل الحوار والإرشادات المسرحية.

المقطع الأول:

يبدأ الحوار برجل يقول:

الرجل :لا حول ولا قوة إلا بالله العلى العظيم (فترة) لا حول ولا قوة إلا بالله العلى الــ..

الرجل ١: وإذن فالخبر صحيح.

الرجل ٢: يا ويل أمه ميتة لا يشتهيها المرء لعدوه.

الرجل ١: أعوذ بالله من الشيطان الرجيم.. وأين حدث ذلك؟

الرجل ٢: قرب دكان أحمد عزت. هناك لا يخلو الزقاق أبدا من الأولاد.

الرجل ١: كنت موجودا؟

الرجل ٢: جئت تماما بعد وقوعه. سمعت صراخًا يذبح القلب فركضت أسأل عن الخبر. يا ويل أمه!

الرجل ٣: منظر يفتت الكبد. رأيته بعيني يصير عجينًا من لحم ودم. داس على صدره، بل في أسفل الصدر. رأيت بعيني كيف انبعج بطنه واختلطت أحشاؤه بتراب الزقاق.

الرجل ٤: يا لطيف.

الرجل ٣: أقسم أنه لم يبق لجسمه شكل. كتلة مغموسة من اللحم والدم. اللهم أبعد عنا البلى. يدور رأسي كلما تصورت منظره، لملموه من الزقاق كما تلم البيضة المكسورة.

الرجل ٢: يا ويل أمه!

يأتي بعد ذلك وصف أداء الممثلين لتسهيل إخراجه مسرحيًا، وجاءت فيه الجمل فعلية لأنها تصف حركات الشخصيات على خشبة المسرح. ثم بدأ الحوار بجملة اسمية "الخبر صحيح". تحكي الشخصيات بعد ذلك ما حدث من الفيل الذي داس على الطفل، ولكن الحكاية لم تأت على لسان شخصية واحدة وإنما ألقى الرجل ١ سؤالاً يستفسر به عن مكان حدوث هذه المصيبة.

استخدم الحاكي عددًا من الصور البلاغية للتعبير عن فداحة الأمر وعظم المصيبة، مثل: "سمعت صراخًا يذبح القلب" حيث صور صراخ الطفل بسكينة تذبح، حذف المشبه به وأتى بشيء من لوازمه. ومن هذه الصور أيضًا " منظر يفتت الكبد" حيث شبه المنظر بمرض يفتت الكبد من هوله وفداحته. وذبح القلب وتمزيقه وكذلك تفتيت الكبد من التغييرات الاستعارية المألوفة، لا جديد فيها لكنها تعبر بقوة عن المعنى. وأخيرًا "لملموه من الزقاق كما تلم البيضة المكسورة" تشبيه شكل الطفل بعدما داس الفيل عليه، وكل هذه الصور إشارة إلى قوة الفيل وبطشه وسيره في الأرض بدون النظر إلى ما يدوس عليه. كان وجه الرجل الذي يحكي في حالة ذهول يدور على الواقفين يحكي لهم ما رآه بعينيه.

وقد تكررت عبارة "يا ويل أمه" على لسان الرجل مرتين إشارة إلى العذاب والألم الذي ستشعر به الأم بعد فقدان ابنها بهذه الطريقة. وقد كان الحكي بجمل فعلية تعبر عن قوة الحدث مثل: (داس على صدره – يصير عجينًا – انبعج بطنه – اختلطت أحشاؤه)، وتنوعت الجمل هنا ما بين الخبرية لسرد ما حدث للطفل والجمل الاستفهامية للاستفسار عما حدث، وكان منها الاستفهام التنغيمي الذي يعتمد على أداء الممثل في تنغيم الجملة مثل: "كنت موجودًا". كما نلاحظ تكرار العبارات الدينية كالحوقلة والاستعاذة بالله من الشيطان؛ للدلالة على الاستسلام وترك الأمر كله لله والاعتقاد بأن هذا يكفي، وأنه يعفيهم من المواجهة مع الملك وفيله الغاشم.

المقطع الثاني:

الرجل١: وسط الزقاق وأمام أعين الرجال، كيف يعقل ذلك؟

الرجل٤: أتسأل!

الرجل٥: هذا الفيل!

الرجل٣: كان الأولاد يلعبون في الزقاق حين دخل عليهم الفيل شخر شخيره المعتاد، وأسرع الخطى لا مباليًا بشيء خاف الأولاد وجروا هاربين إلا أن ابن محمد الفهد تعثر وارتمى ولشدة رعبه لم يستطع النهوض من عثرته فأدركه الفيل وداس فوقه.

نلاحظ اختيار ونوس لاسم "الفهد" الذي يمتاز بالسرعة، ولكنه لم يتمكن من مقاومة الفيل لأنه فيل الملك، غلب على هذا المقطع النصي والمقطع السابق وصف تفاصيل الحدث بدقة.

تداخل في هذا المقطع الحواري الخبر مع الاستفهام، فوظيفة هذا المقطع تنوعت بين الحكي والتعجب من هول ما حدث، فالاستفهام هنا استفهام مجازي غرضه التعجب والاستنكار.

المقطع الثالث:

الطفلة: أمي.. ولماذا داسه الفيل؟
المرأة ١: من يعرف يا ابنتي.! نصيبه.
المرأة ١: أجارنا الله. أجارنا الله. تأتي الأم لتنادي ابنها فتلم جثته من الطريق.
الرجل ٢: مصيبة تنهد لها الجبال.
الطفلة: ألن يعاقبوه!
المرأة ١: يعاقبون من؟
الطفلة: الفيل..
الرجلان٤و٥: (بيأس) يعاقبونه!
الرجل ٢: ومن يستطيع أن يعاقب فيل الملك!
المرأة ٣: آه.. يا ويلي.. يا ويلنا جميعا.. لا أمان على طفل ولو وضعته في بؤبؤ العين.

يبدأ الحوار هنا بسؤال ينم عن براءة الأطفال، فالطفلة هنا تتساءل عن سبب دوس الفيل للطفل، وقد جاء رد الأم على الطفلة غامضًا لأنها بكل بساطة لا تعرف السبب.

كما تكثر الجمل الخبرية لفظًا الإنشائية معنى مثل: "الله يساعدها – أجارنا الله" وغيرها من الجمل التي تدل على قوة المصيبة وتكشف عن ضعف الناس وقلة حيلتهم.

ومن الاستعارات الدالة على عظم المصيبة وكبر أثرها عليهم (مصيبة تنهد لها الجبال) إشارة إلى قوة المصيبة وزلزلتها لهم. استعارة مألوفة مستهلكة، ولكنها تعبر عن إحساسهم المضاعف بالضعف والعجز.

تعود الطفلة مرة أخرى إلى طرح الأسئلة التي تنم عن براءتها فتطرح استفهامًا تعجبيًا ترد عليها المرأة باستفهام مقلوب الأداة، ولكنه استفهام حقيقي تجيب عنه الطفلة بكل براءة فيرد عليها الرجال بيأس وكسرة بأنه لا يستطيع أحد معاقبة الملك. يعبر هذا الحوار عن الدرجة التي وصلت إليها الشعوب من شعور بالذل واليأس وقلة الحيلة في هذه الفترة. كما تعبر عن حال الشعوب العربية من ذل ويأس وقلة حيلة بعد النكسة وتسلط بعض الحكام في بلدانهم العربية.

أما قول المرأة العجوز "لا أمان على طفل ولو وضعته في بؤبؤ العين" استعارة إدراكية تشير إلى استحالة وجود الأمان مع وجود الفيل الذي يعيث في الأرض فسادًا.

المقطع الرابع:
المرأة٣: ولا أحد يجرؤ على الكلام...
الرجلان٣و٥: الكلام!
المرأة ٢ :لا أمان على رزق أو حياة.
المرأة٣: ولا أحد يجرؤ على الكلام.
الرجلان٣ و٥: الكلام!
الرجل٤: بدأت النسور تخرف.
الرجل ٢:(يهز رأسه) كأن الكلام سهل.
الرجل ٤: لا تعرف ما تقول.
الرجل ٣: هذا فيل الملك يا امرأة.

تكرار النفي هنا يشير إلى أنهم في حال يرثى لها، فهم لا يأمنون على أنفسهم ولا على أرزاقهم من فيل الملك الذي يفعل بهم ما يريده دون أن يتمكن أحد من إيقافه، ولكن ما نلاحظه هنا من كلام النساء وردود الرجال عليهم أن النساء أشجع من الرجال فهم يتبادلون الخوف ويرفضون أي محاولة للاحتجاج. كما تكررت كلمة "الكلام" الذي لا يجرؤون حتى عليه وهو أبسط حقوق أي إنسان.

المقطع الخامس:
المرأة٣: (تعلو ولولتها) لا أمان .لا أمان على شيء.
الرجل٣: كفى ولولة يا امرأة.
الرجل٧: على مد عمري رأيت كثيرا من الفيلة، لكل ملك فيله، ولكن حتى الآن لم أر كهذا الفيل شرا وغطرسة.
الرجل٨: لا يمر يوم دون أن نرى لونا من أذاه.
الرجل٣: احذروا..
الرجلان ٤و٥: إنه فيل الملك.
الرجل٩: والملك يحب فيله كثيرا.
المرأة ٣: ونحن.. ألا نحب أولادنا!
المرأة ٤: ليخطفني الموت قبل أن يصيب واحدًا منهم مكروه.
الطفلة: ولماذا يحب الملك فيلا مؤذيا يا أمي؟
المرأة ١: من يعرف يا ابنتي!
الرجل ٨: يا الله.. من أين جاءتنا هذه المصيبة!
الرجل ٩: المصائب مقيمة أبدًا..
الرجل ٧: تعشش في ديارنا كالفئران.

يستخدم أحد الرجال الجملة الاسمية "لكل ملك فيله" وتأخير المبتدأ هنا وجوبي، والجملة يبدو عليها طابع الحكمة، أفاد هذا التقديم والتأخير العموم والشمول ولإرساء قاعدة أن كل ملك له

أداته للبطش، والفيل هنا رمز هذه الأداة فلا يشترط أن تكون الأداة فيلاً. يكمل بعده رجل آخر بأسلوب قصر أيضًا أداته النفي والاستثناء للإشارة إلى أن أذى الفيل مستمر يوميًا لا يوقفه أحد.

ثم تنوع الحوار بين الجمل الاسمية مثل:" الملك يحب فيله كثيرًا" والجمل الاستفهامية المجازية مثل: "ونحن ألا نحب أولادنا" وغرضها الاستنكار والتقرير، والجمل الاستفهامية الحقيقية كسؤال الطفلة "ولماذا يحب الملك فيلا مؤذيا يا أمي؟". كما تظهر الجمل الدعائية تكون كثيرًا ما تكون على ألسنة النساء. ويختم هذا المقطع الحواري باستعارة وهي: "تعشش في ديارنا كالفئران" حيث صور المصائب والكوارث بأنها فئران تسكن في بيوتهم ومن الصعب التخلص منها وفي هذا كناية عن خطورة الأمر وصعوبة التخلص منه. والجملتان الأخيرتان تعكسان اليأس الكامل.

المقطع السادس:

زكريا: (الصوت عنيف وساخط) ما هذا؟ حالة لا تطاق، ولا تحتمل (يلتفت إليه الجميع بخشية وحذر) ألا يكفينا ما نحن فيه فقر وعذاب.

الرجل ١: مظالم وأعمال سخرة.

الرجل ٢: الله يبصر...

زكريا: أوبئة..

الرجل ١٢: مجاعات..

زكريا: ضرائب تفوق كسبنا الهزيل.

الرجل ٥: ربكم بصير.

الرجل ٧: يتعب اللسان لو بدأنا الحديث عن همومنا.

زكريا: وفوق الحمل يجيئنا هذا الفيل..

المرأة ٣: (مولولة) لا أمان.. لا أمان على شيء.

زكريا: يلذه الشر كالغذاء.

الرجل٧: كل يوم ضحية.

الرجل ١: وكل يوم مصاب.

الرجل٧: لم يدخل أرضًا إلا أفسد زرعها وأتلف محصولها.

الرجل ١١: والنخيل. كم نخلة كسر حتى الآن!

الرجل ٨: والله كسر النخلة الوحيدة التي أملكها.

الرجل ٥: أنخلتك فقط؟ ما بقي في البلدة كلها إلا النخيل المعمر القوي.

ظهر البطل زكريا الذي سيكون الشرارة التي تغير موقف الرجال من الخنوع والاستسلام إلى الاتفاق على إبداء اعتراضهم على ما يحدث لهم من هذا الفيل. إذا نظرنا إلى طبيعة الحوار في المقطع المسرحي السابق نجد أنه حوار جماعي حيث يذكر كل فرد مصيبة من المصائب التي تحيط بهم من كل ناحية، وهذه إشارة إلى أن هذه المصائب التي تحدث لهم جميعًا زاد عليها الفيل. كما يعبر هذا الحوار عن التطور في القسوة نزولاً من الأوبئة للمجاعات للضرائب وكلها مصائب موجعة.

يصف زكريا الفيل باستعارة معبرة "يلذه الشر كالغذاء" أي أنه يستمتع بفعل الأفاعيل الشريرة وكأنه يستلذ بالأكل. أفاد عبارة "كل يوم" العموم والشمول وتكرار المصائب التي يقوم بها الفيل، كما أن الانتقال من لفظ "ضحية" إلى لفظ "مصاب" تخصيص بعد تعميم، وإشارة إلى تنوع المصائب التي يقوم بها الفيل.

وقد جاء أسلوب القصر في جملة (ما بقي في البلدة كلها إلا النخيل المعمر القوي) إحالة إلى أنه لم يسلم منه سوى المسنين الجالسين في بيوتهم.

المقطع السابع:

زكريا: يلذ له الشر ويسره. كلما عاث في الأرض فسادًا ازداد شراهة. أتعرفون تلك المخلوقات المصاصة للدماء. كلما تكاثرت ضحاياها ازدادت عطشًا للدم. مزيدًا من الدم.

(يقسو صوته أكثر) مزيدًا من الدم.. مزيدًا من الدم..

أصوات: (جزعة، ومشوشة) تلطف بعبادك وارحم.

- حلمك يا قدير يا رب.
- يا جماعة.. أراكم تنسون أنه فيل الملك.

كرر زكريا الفعل "يلذه" لتأكيد بشاعة الفيل وتلذذه بالأذى والدم والخراب، وقد اختار سعد الله ونوس هذا الفعل للتعبير عن حب الفيل للقيام بمثل هذه الجرائم البشعة، كما استخدم زكريا أثناء حديثه الرابط الإضافي "كلما" للإشارة إلى تكرار الأفعال السيئة والمؤذية من الفيل كما أنها تفيد التأكيد والعموم. ثم أتى باستعارة شبه فيها الفيل بمصاصي الدماء الذين يعطشون للدم كلما شربوا منه، كرر عبارة (مزيدًا من الدم) كناية عن الاستياء والتكرار تضخيم للمصيبة، وللإشارة إلى عدم اكتفائه من المصائب والدم والخراب الذي يحدث كلما سار في القرية. تظهر الجمل الدعائية في هذا المقطع على ألسنة الرجال، فهذا أقصى ما يقدرون عليه؛ الدعاء والتوسل إلى الله برفع البلاء

يظهر البطل زكريا هنا ليغير موقف الشعب من السلبية إلى الإيجابية، ويحرضهم على اتخاذ موقف حاسم مما يحدث لهم، وليحقق هذا اتبع استراتيجية الإقناع التي يعرفها د. الشهري بأنها: "إحداث تغيير في الموقف الفكري أو العاطفي لديه. ولتحقيق هذا الهدف استراتيجية تداولية تعرف باستراتيجية الإقناع، إذ تكتسب اسمها من هدف الخطاب". [١٣] ولكل استراتيجية الوسائل اللغوية الخاصة بها. فقد بدأ يعدد المصائب التي يعيشون فيها محاولاً إقناعهم بضرورة الذهاب للملك ليشكوا سوء حالهم، مستخدمًا ألفاظًا انفعالية يمارس بها حجاجًا عاطفيًا عليهم، مثل: فقر وعذاب- أوبئة- ضرائب – يلذه الشر كالغذاء- خربت - فساد – شراهة – مخلوقات مصاصة للدماء – مزيد من الدم.

تنوعت الآليات الحجاجية في هذا المقطع الحواري ما بين الاستعارة، والتكرار، والألفاظ الانفعالية. وهي آليات تعمل على التأثير في التفكير والعاطفة لدفع المتلقين إلى الاقتناع برأي أو فكرة أو موقف.

المقطع الثامن:

الرجل ٥: الصبر مفتاح الفرج.

زكريا: والا نصبر!

أصوات:(مبعثرة، ومتتابعة) حتى يفرجها الله.

زكريا: نولد ونموت وأعمارنا ليست إلا انتظارا للفرج. صبرنا على الفقر.

الرجل١١: صبرنا على الضرائب والأوبئة.

الرجل٧: صبرنا على المظالم وأعمال السخرة.

تكررت كلمة "الصبر" في هذا المقطع الحواري إشارة إلى قلة الحيلة والعجز الذي يشعرون به من هذا الفيل، فقد جاءت مصدرًا وفعلاً ماضيًا ومضارعًا. كما تكرر ما بعدها فقد تم ذكره في مقطع سابق للتأكيد عليه.

وهنا بدأ الرجال يخافون من عواقب ما يقولون، حتى أنهم اقتصروا في كلامهم على الدعاء والأمثال التي تدل على الخيبة والعجز وقلة الحيلة، فالدعاء فيه تورية حيث إنها تبدو ظاهريًا تنصلاً من مواجهة الملك لكنه في الحقيقة لجوء إلى الله ليحميهم من الملك، مثل:

أصوات: يا ربي عفوك.

-لا يصيبكم الا ما كتب عليكم

-العين بصيرة واليد قصيرة.

وقد وظف سعد الله ونوس الميراث الشعبي "العين بصيرة واليد قصيرة" كناية عن العجز وقلة الحيلة، كما لجأ إلى التناص مع القرآن الكريم عندما قال: لا يصيبكم إلا ما كتب عليكم، وهي مقتبسة من الآية القرآنية "قل لن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا" (سورة التوبة الآية ٥١)، ولكنه استخدمها بمعنى الاستسلام وقلة الحيلة.

بدأ الرجال بعد ذلك يتساءلون عما يمكنهم فعله لمواجهة هذا الظلم، فاجابهم زكريا بأن يذهبوا إلى الملك ويشكوا أمرهم له، وهنا حدث الانقسام بين الرجال ما بين مؤيد ومعارض، ظهر هذا الانقسام في الجمل التي قيلت بعد ذلك؛ حيث حاول البعض إحباط هذه الفكرة بدعوى أنهم لن يسمحوا لهم بدخول القصر، في حين رأى آخرون أنهم لن يخسروا شيئًا إذا حاولوا. ثم بدأ بعض الرجال في إطلاق الشائعات التي يسمعونها عن مدى حب الملك لفيله، حتى إنه كاد أن يطلق امرأته لأنها لا تحسن معاملة الفيل.

جاءت هذ المبالغات في صورة جمل فعلية للتهويل والتخويف ولإثنائهم عن قبول ما يدعوهم إليه زكريا، يبتعد عنه الرجال الواقفون على خشبة المسرح مما أدى إلى انفعال زكريا عليهم.

وقال زكريا في الرد على اتهام وجهه له أحد أبناء المدينة بأنه يقول كلامًا كأنه لا يعيش في هذه المدينة

زكريا: (يسيطر صوته على الضجيج) بل أعيش فيها. من منكم رأى الملك يطعم فيله بيده، أو يشرف على حمامة بنفسه؟ بالتأكيد لا أحد. ربما كان يحبه. لا أقول لا. كل الملوك يحبون فيلتهم. غير إنكم تبالغون في تصوير الأمور.

بدأ زكريا الواقف بمفرده حديثه بـ (بل) وهو رابط حجاجي ذكره المرادي في كتابه (الجنى الداني) بأنه حرف إضراب. (١٤) ليدفع به عن نفسه اتهام بعض الرجال له بأنه لا يعيش في هذه المدينة ولا يشعر بأهلها، ثم طرح عليهم سؤالاً استنكاريًا أجاب عنه بنفسه، وأخيرًا أقر قاعدة بالجملة الاسمية " كل الملوك يحبون فيلتهم" التي تفيد الثبوت والاستقرار.

وقد كان لهذا الانفعال أثر إيجابي في باقي الرجال؛ حيث إنهم بدأوا يعودون مرة أخرى إلى الوقوف بجانبه وسرد المصائب التي تحدث لهم بسبب الفيل. وهنا يبدأ زكريا مرة أخرى في إثارة حماستهم بالحديث عن فقدان الأولاد وضياع الأرزاق.

المقطع التاسع

زكريا: من يريد أن يكون ابنه الضحية الآتية، يلمه من الطريق بلا هيئة؟

أصوات: بعدا للشر.

زكريا: (إلى الرجل الثالث) أنت مثلا. ألا تبالي لو فقدت واحدا من أولادك؟

الرجل ٣: (مرتبكا) لا أبالي! من قال ذلك. لهم عيني وروحي. (مترددا) لكن..

زكريا: أرزاقكم! أيستوي عندكم خرابها؟

أصوات: يستوي!

- من أين نعيش؟
- البقية الباقية.

طرح زكريا استفهامات تعجبية استنكارية يثير بها حماسة الرجال ليتمكن من إقناعهم بالذهاب إلى الملك والشكوى من الفيل. ويظهر تردد الباقين في الرابط الاستدراكي "لكن" حيث استدرك الرجل ٣ على اندفاعه في الرد على سؤال زكريا.

ثم يأتي الفصل الثاني فنجد توافق الحوار مع طبيعة الشخصيات فقد اتسم بالحيوية والمرونة، كما اهتم باختيار ألفاظ ومفردات تتصف بالخصوصية والقوة بالرغم من بسيطة سهلة في متناول الجميع.

المقطع العاشر

زكريا: كما قلت لكم مرارا. المهم هو النظام. أن نكون كلمة، واحدة، وصوتا، واحدا. كلما اتحدت أصواتنا ازداد تأثيرها، واشتد وقعها، ندخل هكذا.. (يمثل ما يقول) ننحني أمام الملك بكل احترام وأدب. ثم أصرخ بملء فمي. الفيل.. يا ملك الزمان.

الجماعة:(أصواتهم مفككة لم تتحد بعد. بعضهم يبدأ متأخرًا بعضهم يخطئ في العبارة وبعضهم يقول عبارات أخرى.)

قتل ابن محمد الفهد. داسه في الطريق فصار لحما معجونا بالطين.

زكريا: الفيل يا ملك الزمان.

الجماعة: قبل أيام كاد أن يقتل "أبو محمد حسان".
زكريا: الفيل يا ملك الزمان.
الجماعة: خرب الأرزاق.
زكريا: من البداية.. ذلك أفيد المهم اتحاد الكلمة. يا الله.. الفيل يا ملك الزمان.
الجماعة:(بدأ الأصوات تتسق) قتل ابن محمد الفهد

يبدأ زكريا في قول الجملة التي تعد الإشارة إلى الباقين بأن يبدأوا حديثهم، ووضع الشكل العام لهم أثناء الحوار مع الملك، ولكنهم في البداية تختلط أصواتهم وتكون غير مفهومة بما يعطي المتلقي انطباعًا بعدم اتحاد الكلمة، ومع المحاولة لأكثر من مرة تبدأ أصواتهم في الانتظام والاتحاد. وقد تكررت عبارة "الفيل يا ملك الزمان" على لسان زكريا أكثر من مرة لأنها الافتتاحية التي سيبدأ بعدها باقي الشخصيات قول كل ما فعله الفيل بهم من تخريب وتدمير وسفك للدماء. لذلك سيقولون بعد ذلك:

ونحن الفقراء سكان المدينة جئنا نشكو حالنا ومن الملك نتوسل إنصافنا. ضاقت بنا الحياة. ضاقت بنا الحياة. ضاقت بنا الحياة.

واقترن الحوا رهنا بوصف حال الشخصيات أثناء التدريب على ما سيقولونه أمام الملك، فقد بدأ بالتفكك والنشاز وانتهى المشهد بالأصوات أكثر اتساقًا واتحادًا. ظهر في هذا المقطع كلمات تعبر عما ينبغي أن تكون الشعوب عليه لتتمكن من التعبير عن رأيها مثل: "النظام، كلمة واحدة، اتحاد الكلمة".

أما الفصل الثالث ففيه تتجمع الشخصيات أمام القصر منتظرين ظهور الحارس والسماح لهم بالدخول إلى قصر الملك، وهو فصل قصير دار فيه الحوار بين الحارس وزكريا، وقد تحدث الحارس معهم بلهجة آمرة محذرًا إياهم من فعل أي شيء يزعج الملك قائلاً:

الحارس: (مقاطعا الضجة يزداد الاحتقار في وجهه) ولكن قبل أن تدخلوا نظفوا أحذيتكم جيدًا وانفضوا ثيابكم كيلا يهرّ منها قمل أو براغيث (يبدأ الناس لا شعوريا بمسح أحذيتهم وتنفيض ثيابهم) وأهم من كل هذا أن تدخلوا بنظام وأدب. إياكم أن تلمسوا شيئا. وتذكروا انكم لستم على مزابلكم، بل في قصر الملك.

يظهر من الكلام مدى الاحتقار الذي يتعامل به الحارس مع الشعب، فهم كالحيوانات يعيشون في مزابل. على الجانب الآخر يكشف هذا الإرشاد **(يبدأ الناس لا شعوريا بمسح أحذيتهم وتنفيض ثيابهم)** ضعفهم وعدم ثقتهم بأنفسهم فهم اعتادوا تلقي الأوامر.

وأخيرًا يأتي الفصل الرابع ويعالج لقاء الملك والمثول بين يديه. يبدأ الفصل بانبهار الشخصيات بقصر الملك كما انتابتهم رهبة عظيمة وخوف من الملك والحراس، وعندما يبدأ زكريا بقول الجملة المتفق عليها "الفيل يا ملك الزمان" لا يردون عليه فظل يرددها مرة تلو الأخرى وهم صامتون لا يتحدثون، ويبدو عليهم الانكسار والخوف. حتى يئس منهم واضطر إلى تغيير كلامه إلى أنهم يريدون تزويج الفيل حتى لا يبقى وحيدًا. إن هذا التزويج لا يعني إلا أنهم

يدفعون الأمر إلى التصعيد، فلن يكون الفيل وحده، بل ستكون ذرية غاشمة، حيث تتوالد المصيبة فتصبح مصائب، وهذه نتيجة الصمت في وجه الظلم.

وتنتهي المسرحية بقول الممثلين:

الجميع: هذه حكاية.
ممثل ٥: ونحن ممثلون.
ممثل ٣: مثلناها لكم لكي نتعلم معكم عبرتها.
ممثل ٧: هل عرفتم الآن لماذا توجد الفيلة؟
ممثل ٣: هل عرفتم الآن لماذا تتكاثر الفيلة؟
ممثل ٥: لكن حياتنا ليست إلا البداية.
ممثل ٤: عندما تتكاثر الفيلة تبدأ حكاية أخرى.
الجميع: حكاية دموية عنيفة.

وبعد خروج الممثلين من شخصياتهم المسرحية ومخاطبة الجمهور بشخصياتهم الطبيعية يعطي سعد الله ونوس الإشارة إلى الجمهور **(المرسل إليه)** بأن ما حدث على المسرح جزء من واقعهم الذي يعيشون فيه، وأن الممثلين على المسرح هم منهم يعرضون عليهم قضية كبيرة تمس المجتمع، وعلى الجمهور أنه لا يكون سلبيًا.

هذه النهاية المتشائمة هي سمة أساسية في مسرح سعد الله ونوس لأن:" النهايات السعيدة تترك المتفرج سعيدًا، تحقق متعة وارتياحًا، لكنها دعوة للتوهم والإحساس النفسي بأن المشاكل قد حلت وأن أبطال المسرحية قد قاموا بالنيابة عن المتفرجين والمجتمع، بحل قضاياهم وإراحاتهم مما يقلق بالهم". (١٥)

إذا نظرنا إلى **الإرشادات المسرحية** التي كتبها سعد الله ونوس في نصه المسرحي نجدها شديدة التفصيل، فقد كتب هذا النص القصير في صفحاته الكثير في تفاصيله وكأنه يكتب وثيقة تاريخية ستعيش على مر العصور، راعى فيها أن تكون الإرشادات المسرحية واضحة للمخرج الذي سيخرج هذا العمل إلى النور. تلعب هذه الإرشادات دورًا مهمًا في إيصال الفكرة إلى المتلقي وتثبيتها وهذا ما يجعل من النص نصًا مسرحيًا، كما أن أسلوب الوصف الذي تعتمده هذه الإرشادات لحركة الشخصيات الجسمية والنفسية يجعلها حاضرة في مخيلة القارئ.

يتحدث د. محمد العبد في كتابه (العبارة والإشارة) عن أهمية استخدام السلوك الحركي في اللغة المكتوبة قائلاً: "الكاتب يجب أن يخبر القارئ المنفصل عنه مكانيًا بالموقف، والإشارات من أهم محدداته التي يخبر عنها لغويًا فحسب". (١٦)

كما يؤكد أهمية دراسة السلوكيات الحركية بجانب الدراسة اللغوية قائلاً: "ينبه تحليل السلوكيات الحركية إلى ضرورة تأمل علاقتها بالسلوكيات الكلامية في إنتاج الدلالة في النص المكتوب من ناحية؛ وتأمل آثارها المنفردة القوية في إنتاج الدلالة التصويرية بخاصة من ناحية أخرى. وينبغي ألا ينتهي تحليل النص عند اكتشاف أنماط وأبنيته اللغوية المجردة، بل ينبغي أن

يأخذ في الحسبان دائما الأحوال الشاهدة وما تزود به بنية النص لفظيًا من وصف تلك الأحوال ... مما يقدم مفاتيح جديدة للفهم والتفسير". (١٧)

ومن أنواع الإرشادات الوصفيات وهي ضرورية حتى تظهر الشخصيات ماثلة في الذهن فهي تساعد على تخيل الحركات والأماكن والأفعال. أبدع سعد الله ونوس في وصف الأماكن التي تعرض فيها الفصول، فقد بدأت المسرحية بوصف مكان الفصل الأول وهو:

المسرح فارغ، زقاق تحصره في الخلف بيوت بائسة يتراكم عليها القدم والأوساخ .جلبة بعيدة وراء المسرح .ولولة .امرأة تصرخ .أقدام تتراكض.

جاء الوصف معبرًا عن الحالة البائسة التي يعيشها أهل المكان.

كما وصف مكان الفصل الثاني قائلاً: **(يضاء المسرح. باحة عامة. الناس مجتمعون، يقف زكريا أمامهم. ضوضاء وغمغمات متداخلة غير واضحة)**

أما الفصل الرابع فقد جاء وصف قصر الملك متضمنًا في حوار الشخصيات:
أصوات: أترى النوافير؟
كالخيال.
انظر إلى الرخام.
يتلألأ بكل الألوان.

أجاد ونوس في وصف الشخصيات لنقل صورة الشخصية إلى القارئ، من هذه الصفات وصفه لزكريا بأنه: **(شاب نحيل عصبي الوجه عيناه محتقنتان بالغضب)**.

وأيضًا وصفه لحال المرأة العجوز وتعبيرها عن حزنها الشديد لما حدث للطفل **(تدخل امرأة عجوز وهي تولول بصوت حاد وتضرب بقبضتها على صدرها)**. أما عند وصفه لباقي الشخصيات في المسرحية فتكون الأوصاف معبرة عن الضعف وقلة الحيلة والتفكك مثل الأوصاف الآتية:

أصوات:(جزعة ومشوشة) تلطف بعبادك وارحم.

الجماعة: (أصواتهم مفككة لم تتحد بعد. بعضهم يبدأ متأخرا، بعضهم يخطئ في العبارة، وبعضهم يقول عبارات أخرى. يتضح التفكك ويزداد فقرة بعد الأخرى)

أكثر سعد الله ونوس من استخدام الأوصاف في الفصل الرابع (أمام الملك) ومنها:

(يتقدم الحارس ووراءه الناس. يملامح على وجوههم الخشوع والخوف والارتباك، وكلما تقدموا داخل القصر ستزداد هذه الأمارات وضوحا وقوة. تنتشر بينهم همسات مبحوحة ومندهشة)

(تتجمد الملامح. يتحول الخوف صمتًا باردا. الجميع خافضوا الرؤوس، زكريا في طليعتهم. يجرون خطوات ثقيلة، ينحنون إلى أقصى حدود الانحناء، لا يجرؤون على النهوض بعدئذ.)

وقبل مشهد النهاية وصف سعد الله ونوس تحول الممثلين إلى أشخاص واقعيين يخاطبون الجمهور بشكل مباشر **(يتحركون بخطوات ذليلة منسحبين وتخفت الأضواء فترة. بعد ذلك ينتفض الجميع. يقفون صفا أمام الجمهور وقد نفضوا عن حركاتهم وهيئاتهم مظاهر التمثيل. بعد لحظات)**

الزمن: كتب سعد الله ونوس هذه المسرحية عام ١٩٦٩ أي بعد عامين من النكسة التي هزت العالم العربي وأصابته بالإحباط والتخبط، وقد ظهر هذا الضعف والإحباط في عامة الشعب الذي كان البطل زكريا يحاول توحيد صفوفهم وجمع كلمتهم دون جدوى، وفي آخر الأمر خذلوه وتركوه وحيدًا في مواجهة الملك.

أما عن الفترة الزمنية لأحداث المسرحية فهي لا تتجاوز بضعة أيام، فأحداث المسرحية قصيرة تبدأ من اتخاذ القرار بالاعتراض على ما يفعله فيل الملك بالشعب، مرورًا بالتدريبات على المواجهة وصولاً إلى الوقوف أمام الملك.

المكان: يمثل المكان عنصرًا مهمًا في الأعمال الأدبية؛ لأنه يعبر عن حال الشخصيات. في مسرحية الفيل يا ملك الزمان وقعت الأحداث في مكانين: الأول المكان الذي يسكن فيه عامة الشعب وقد وصفه سعد الله ونوس كما سبقت الإشارة بالبؤس والقدم والقذارة ويعبر هذا الوصف عن الحالة السيئة التي يعيشها هذا الشعب البائس. في مقابل ذلك المكان الثاني وهو قصر الملك الذي جاء وصفه على لسان الشخصيات وهم في طريقهم لمقابلة الملك وهو على النقيض تماما من المكان الذي يعيشون فيه.

خاتمة:

قدم هذا البحث دراسة لمسرحية "الفيل يا ملك الزمان" في ضوء نظرية تحليل الخطاب التي تهتم بكل عناصر الخطاب للوصول إلى قصد المرسل، وعالج نقاطًا تتصل بالشخصيات، والحدث، والحوار والإرشادات المسرحية، والمكان، والزمان، وتوصل البحث إلى عدد من النتائج أهمها:

١- غلب الأداء الجماعي على الأداء الفردي في المسرحية، حتى في الحركة كانوا يتحركون كأنهم شخص واحد يفكر بعقلية واحدة. وجمل الحوار مقطعة ينطق بها الأشخاص متتابعين حتى تكتمل على ألسنة عدة شخصيات.

٢- اهتم سعد الله ونوس في مسرحياته بالحوار؛ حيث اهتم فيها بأن يكون هناك حوار فعال مع الجمهور، كما أن الحوار أتى حقيقيًا فعالاً يثير قضايا تمس الجمهور في كل زمان ومكان.

٣- العنوان المفتاح لفهم أي نص فهو الرسالة الأولى التي يتلقاها المتلقي.

٤- عمد ونوس إلى استخدام الرمز للتعبير عما يريده بشكل غير مباشر.

٥- أفاض سعد الله ونوس في الإرشادات المسرحية المصاحبة للحوار المسرحي، وفي الوصف قبل الحوار المسرحي جاء دورها ممثلاً في توضيح وتدعيم وتأكيد الفكرة.

٦- يتداخل أحيانًا الحوار المسرحي مع الإرشادات المسرحية لشرح حال الشخصيات وتمثيلها أثناء الحوار.

٧- جاءت النهاية مأساوية لتناسب مسرح التسييس، وتكون دافعًا لتغيير موقف الجمهور.

٨- الكلمات هي أهم عنصر في النص المسرحي، وقد اتسم الحوار المسرحي عند سعد الله ونوس بعدد من السمات منها:

- كثرة استخدام الأفعال للوصف والحكي.
- تداخل الخبر مع الاستفهام أثناء الحوار لتنوع الوظائف اللغوية.
- كثرة الصور البلاغية مثل الاستعارة والكناية للإشارة إلى معانٍ لا يمكن التعبير عنها بالكلام المباشر.
- كثرة الجمل الخبرية لفظًا الإنشائية معنى خاصة عند الدعاء.
- تكرار الجمل مثل "لا أمان على شيء"، و"الفيل يا ملك الزمان" للتأكيد وتدعيم الموقف.
- كثرة استخدام الأمثال الشعبية للدلالة على قلة العجز والحيلة.
- استخدم الكاتب الاستراتيجيات الحجاجية أثناء الحوار، مثل: الروابط الحجاجية والألفاظ الانفعالية.

الإحالات:

(١) كاتب مسرحي سوري ولد في طرطوس عام ١٩٤١، واشتهر منذ الستينيات بوصفه واحدًا من أبرز وجوه الحركة الثقافية والمسرحية في العالم العربي .درس الصحافة في القاهرة وأنهى دراسته في عام ١٩٦٣. وفي تلك الفترة بدأ اهتمامه بالمسرح وكتب مسرحيات قصيرة صدرت عن وزارة الثقافة في سوريا عام ١٩٦٥، في كتاب مستقل تحت عنوان " حكايا جوقة التماثيل " ثم جمعت مع غيرها في كتابين صدرا عن مكتبة الآداب في لبنان عام ١٩٧٨.

سافر إلى فرنسا عام ١٩٦٦ وتعرف على المسرح الغربي في فترة تحولاته الأساسية، واستطاع أن يستوعب أهم الطروحات الجديدة في تلك المرحلة وأن يطوعها في أعماله على أرضية المسرح العربي واهتماماته. من موقع: http://www.diwanalarab.com، السبت ١٤ كانون الثاني (يناير) ٢٠٠٦.

(٢) أحمد صقر، مقال "مسرح سياسي أم مسرح تسييس"، موقع http://ahmedsaker.ahlamontada.net/t6-topic. بتصرف.

(٣) د.عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية، ١٩٧٨، ص ٣٣.

(٤) Brain Paltridge, Discourse Analysis, Discourse Analysis, Mpg Books ltd, 2006. p.2.

(٥) James Paul Gee, An Introduction to Discourse Analysis, Third Edition, Routledge, 2011, p.205.

د.عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، ص ١٢. (٦)

(٧ استخدمت لفظ "الحكاية" بدلاً من لفظ "الحدوتة" لأنها الأفصح.

(٨) إدريس الذهبي، المسرح عند سعد الله ونوس، من موقع www.aljabriabed.ne/n95_08dahbi.htm، ص٨.

(٩) د. عبد القادر القط، من فنون الأدب، ص٢٦.

(١٠) جميل حمداوي، سيموطيقا العنونة، من موقع: http://www.almothaqaf.com.

(١١) مارتن إسلن، مجال الدراما، ترجمة: سباعي السيد، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٢، ص١٠٥.

(٢١) إدريس الذهبي، المسرح عند سعد الله ونوس، من موقع www.aljabriabed.ne/n95_08dahbi.htm، ص ٧-٨.

(١٣) عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب، دار الكتاب الجديد المتحدة بيروت لبنان، الطبعة الاولى، ٢٠٠٤، ص٤٤٤.

(١٤) المرادي، الجنى الداني في حروف المعاني، تحيق:د. فخر الدين قباوة ود. محمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٢، صـ٢٣٥. بتصرف

(١٥) إدريس الذهبي، المسرح عند سعد الله ونوس، من موقع www.aljabriabed.ne/n95_08dahbi.htm، ص ١٢.

(١٦) د.محمد العبد، العبارة والإشارة، دار الفكر العربي، ١٩٩٥، صـ١٧٩.

(١٧) المرجع السابق، ص٢٤٢.

قائمة المصدر والمراجع:

- **المصدر:**

- ونوس، سعد الله. (٢٠١٥). الفيل يا ملك الزمان، بيروت: دار الآداب.

- **المراجع:**

أولاً: الكتب العربية والمترجمة:

١- أستون، إلين. سافونا، جورج. (١٩٩٦). المسرح والعلامات، ترجمة: سباعي السيد. مصر: أكاديمية الفنون.

٢- إسلن، مارتن. (١٩٩٢). مجال الدراما. ترجمة: سباعي السيد. القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي.

٣- الشهري، د. عبد الهادي بن ظافر. (٢٠٠٤). استراتيجيات الخطاب (ط١) ، بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة.

٤- العبد، د. محمد. (١٩٩٥). العبارة والإشارة (ط١). مصر: دار الفكر العربي.

٥- القط، د. عبد القادر. (١٩٧٨). من فنون الأدب المسرحية. مصر: دار النهضة العربية.

٦- المرادي (أبو محمد الحسن ين قاسم بن عبد الله)، الجني الداني في حروف المعاني. (١٩٩٢)، تحقيق: د.فخر الدين قباوة-د. محمد نديم فاضل (ط١)، بيروت: دار الكتب العلمية.

٧- ابن منظور (محمد بن مكرم بن على جمال الدين الأنصاري)، لسان العرب (المجلد الرابع). بيروت: دار صادر.

ثانيًا: الكتب الأجنبية:
1- Gee, James Paul (2011). An Introduction to Discourse Analysis, Third Edition, UK: Routledge.
2- Paltridge, Brain (2006). Discourse Analysis. UK: Mpg Books ltd.

ثالثًا: دراسات مستمدة من مواقع الانترنت:
١-حمداوي، جميل. سيموطيقا العنونة، من موقع: http://www.almothaqaf.com.
٢-الذهبي، إدريس. المسرح عند سعد الله ونوس، من موقع www.aljabriabed.ne/n95_08dahbi.
٣-صقر، أحمد. مقال "مسرح سياسي أم مسرح تسييس"، موقع http://ahmedsaker.ahlamontada.net/t6-topi

---

(١) كاتب مسرحي سوري ولد في طرطوس عام ١٩٤١، واشتهر منذ الستينيات بوصفه واحدًا من أبرز وجوه الحركة الثقافية والمسرحية في العالم العربي .درس الصحافة في القاهرة وأنهى دراسته في عام ١٩٦٣. وفي تلك الفترة بدأ اهتمامه بالمسرح وكتب مسرحيات قصيرة صدرت عن وزارة الثقافة في سوريا عام ١٩٦٥، في كتاب مستقل تحت عنوان " حكايا جوقة التماثيل " ثم جمعت مع غيرها في كتابين صدرا عن مكتبة الآداب في لبنان عام ١٩٧٨.
سافر إلى فرنسا عام ١٩٦٦ وتعرف على المسرح الغربي في فترة تحولاته الأساسية، واستطاع أن يستوعب أهم الطروحات الجديدة في تلك المرحلة وأن يطوعها في أعماله على أرضية المسرح العربي واهتماماته. من موقع: http://www.diwanalarab.com، السبت ١٤ كانون الثاني (يناير) ٢٠٠٦.

(٢) أحمد صقر، مقال "مسرح سياسي أم مسرح تسييس"، موقع http://ahmedsaker.ahlamontada.net/t6-topic. بتصرف.

(3) د. عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية، ١٩٧٨، ص ٣٣.

(4) Brain Paltridge, Discourse Analysis , Discourse Analysis, Mpg Books ltd, 2006. p.2.

(5) James Paul Gee, An Introduction to Discourse Analysis, Third Edition, Routledge, 2011, p.205.

(6) د. عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، ص ١٢.

(٧) استخدمت لفظ "الحكاية" بدلاً من لفظ "الحدوتة" لأنها الأفصح.

(٨) إدريس الذهبي، المسرح عند سعد الله ونوس، من موقع www.aljabriabed.ne/n95_08dahbi.htm، ص٨.

(9)د. عبد القادر القط، من فنون الأدب، ص٢٦.

(١٠) جميل حمداوي، سيموطيقا العنونة، من موقع: http://www.almothaqaf.com.

(١١) مارتن إسلن، مجال الدراما، ترجمة: سباعي السيد، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٢، ص١٠٥.

(١٢) إدريس الذهبي، المسرح عند سعد الله ونوس، من موقع www.aljabriabed.ne/n95_08dahbi.htm، ص ٧-٨.

(١٣) عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب، دار الكتاب الجديد المتحدة بيروت لبنان، الطبعة الاولى، ٢٠٠٤، ص٤٤٤.

(١٤) المرادي، الجنى الداني في حروف المعاني، تحيق:د. فخر الدين قباوة ود. محمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٢، صـ٢٣٥. بتصرف

(١٥) إدريس الذهبي، المسرح عند سعد الله ونوس، من موقع www.aljabriabed.ne/n95_08dahbi.htm، ص ١٢.

(١٦) د.محمد العبد، العبارة والإشارة، دار الفكر العربي، ١٩٩٥، صـ١٧٩.

(١٧) المرجع السابق، ص٢٤٢.