السلطة بين وحدة الدافع وتنوع الفعل
قراءة سيميائية في مسرحية (المخلوق العجيب) لمحمود جنداري

م. د. فرح أدور حنا
جامعة الحمدانية/ كلية التربية للعلوم الإنسانية

البريد الإلكتروني Email: dr.farah.baghdo.j@uohamdaniya.edu.iq

الكلمات المفتاحية: السلطة– الفواعل– الأنموذج العاملي– الفعل– الخطاب .

كيفية اقتباس البحث
حنا ، فرح أدور، السلطة بين وحدة الدافع وتنوع الفعل قراءة سيميائية في مسرحية (المخلوق العجيب) لمحمود جنداري، مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية، كانون الثاني ٢٠٢٦،المجلد:١٦ ،العدد:١ .

هذا البحث من نوع الوصول المفتوح مرخص بموجب رخصة المشاع الإبداعي لحقوق التأليف والنشر (Creative Commons Attribution) تتيح فقط للآخرين تحميل البحث ومشاركته مع الآخرين بشرط نَسب العمل الأصلي للمؤلف، ودون القيام بأي تعديل أو استخدامه لأغراض تجارية.

مفهرسة في Indexed
IASJ

مسجلة في Registered
ROAD

Authority between unity of motivation and diversity of actionA semiotic reading of the play (The Wonderful Creature) by Mahmoud Jandari

Dr. Farah Adour Hanna
Al-Hamdaniya University/College of Education for Humanities

Keywords : Authority _ Actions _ Factor Model _ Action _ Discou.

How To Cite This Article
Hanna, Farah Adour, Authority between unity of motivation and diversity of actionA semiotic reading of the play (The Wonderful Creature) by Mahmoud Jandari Journal Of Babylon Center For Humanities Studies, January 2026,Volume:16,Issue 1.

This is an open access article under the CC BY-NC-ND license (http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Abstract

This study seeks to examine the theme of authority in Mahmoud Jundari's play The Strange Creature through a semiotic approach that reveals the unity of motive and the diversity of action, as a central semantic category that has dominated the entire course of the text. The research also aims to uncover the author's vision and conceptualization of authority through the unfolding events and the interactions of the characters, which ultimately led to the adoption of this perspective.

Methodologically, the study employed a procedural semiotic framework based on three analytical paths. The first path deconstructs the components and elements of the plot to clarify the theatrical form adopted in this sample. The second path applies the actantial model to the characters, considering them as agents who carry and activate the theme of authority, in accordance with Greimas's theory of the six actants. The third path examines the discursive patterns of the actants, as a means of uncovering the mechanisms of authority manifested through verbal structures associated with it.

The study further relied on a range of relevant sources and studies, and concluded with several findings.

Mahmoud Jandari resorted to using a dramatic style that combined seriousness and humor. He dealt with a serious and sensitive subject like (authority) in an entertaining way, using methods of sarcasm, irony, and paradox, which gave the text a deeper semantic dimension and a stronger impact on the recipient.

الملخص

يسعى البحثُ إلى دراسةِ موضوعةِ (السلطةِ) في مسرحيةِ (المخلوقِ العجيبِ) لمحمود جنداري، وذلك عِبرَ مقاربتِها سيميائيًّا بما يضمنُ الكشفَ عن وحدةِ الدافع وتنوُّعِ الفعلِ، بوصفِها مقولةً دلاليةً محوريةً قد هيمنتْ على مجرياتِ النصِّ كلِّهِ، كذلك يحاولُ البحثُ الكشفَ عن رؤيةِ المؤلِّفِ وتصوُّرِه لمفهوم (السلطة) من خلال مجرياتِ الأحداثِ وعلاقاتِ الشخصيات التي أفضت إلى تبنِّي هذه الرؤية، كذلك استعانَ البحثُ بآليةٍ منهجيَّةٍ إجرائية اعتمدت على ثلاثةِ مساراتٍ للتحليل السيميائي، تناول المسارُ الأولُ منها تفكيك مكوناتِ وعناصر الحبكة لإيضاح الشكلِ المسرحي المعتمد في هذه العينةِ، أمَّا المسارُ الثاني فقد لجأ إلى دراسة الانموذجِ العاملي للشخصيات بوصفِها فواعلَ حاملةً ومحرِّكةً لموضوعِ (السلطة)، ووفق نظريةِ العواملِ الستةِ لغريماس، أمَّا المسارُ الثالثُ فقد اتَّخذَ من صيغِ خطاب الفواعل، وسيلة للكشف عن تجليات وتمثلات (السلطة) عبر أنساق ملفوظية خاصة مرتبطة بها، كما اعتمد البحث على مجموعة من المصادر والدراسات في هذا الجانب، فضلاً عن خروجه بعدد من النتائج .

لجأ محمود جنداري إلى استعمال أسلوب درامي مزج فيه بين الجدّ والهزل، فقد عالج موضوعًا جادًّا وحساسًا مثل (السلطة) بطريقة مسليّة مستخدمًا طرق السخرية والتهكّم والمفارقة، الأمر الذي اعطى بعدًا دلاليًّا أعمق للنص وأشدّ تأثيرًا على المتلقي.

السلطة بين وحدة الدافع وتنوع الفعل (المعاينة النظرية) :

يتضمن عنوان البحث الاشتغال على ثلاثة متغيرات تشكل في مجموعها رؤية مشتركة للعناصر المكونة له أولهما الظاهرة الموضوعية التي عالجها البحث وهي فكرة (السلطة) في مفهومها العام، وثانيهما الآلية المنهجية المعتمدة في هذه الدراسة، وهو المنهج السيميائي ومدى صلاحيته وخصوصيته في مقاربة النص المسرحي، وثالثها العينة الإجرائية المنتخبة وهي مسرحية (المخلوق العجيب) للقاص العراقي محمود جنداري. وبناء على ما سبق، ستتم المعاينة النظرية وفقًا لهذه المعطيات الثلاث وكما يأتي:

أولا / مفهوم السلطة:

ينظر إلى مفهوم السلطة بوصفه واحدًا من أكثر المفاهيم المركبة والعصية على التحديد الدقيق، نظرًا لسعة صفاته وتنوع طبيعته وتعدد أشكاله وصوره وتداخله مع مفاهيم أخرى كالقوة والقدرة والهيمنة واختلافه بحسب السياق المعرفي الذي يشغله، وربما نجد في تعبير (ألفين توفلر) ما يلخص هذه المفارقة المفهومية للسلطة بقوله: " إن السلطة تبقى واحدة من أقل جوانب حياتنا حظًّا من الفهم وإن كان أكثرها أهمية "([1]).

إن السلطة في مفهومها العام، ظاهرة اجتماعية تنتمي إلى حقل سيسيولوجي خاص بعلم الاجتماع، وهو الاجتماع السياسي، فالسلطة تمثل " إحدى الوظائف الأساسية للتنظيم الاجتماعي للمجتمع، إنها القوة الآمرة التي في حوزتها الإمكانية الفعلية لتسيير أنشطة الناس بتنسيق المصالح المتعارضة للأفراد والجماعات وبإلحاق تلك المصالح بإدارة واحدة عن طريق الاقتناع أو القسر"([2])، لذلك فهي ترتبط بالواقع الاجتماعي التي تحاول ضبطه وفق تسنين وتشريع قوانين لتنظم بها العلاقات بين أفراد المجتمع، فهي لا تعني بالضرورة فرض التأثير والقدرة بالقوة والتعسف والإكراه، بقدر ما تشير إلى مفهوم علائقي اجتماعي تنظيمي لحياة المجتمعات، لذلك رأى فيها الدارسون أنها "واقعة اجتماعية سياسية يصعب تعريفها؛ لأنها يمكن أن تتماهى ما بين العنف الناجم عن إرادة مفرطة للسيطرة على الآخر، وبين عمل اقناعي يزجّ المواطن في عمل جماعي مشترك "([3])، فهي عملة ذات وجهين، وجه يضم الاجبار والإكراه والطغيان وفرض الإرادة بالقوة والقمع والعنف، ووجه يضم الإقناع وفق مبدأ المحاورة وممارسة الحرية واطلاق الطاقات الإبداعية لبناء مجتمع سليم ومتعافٍ سياسيًّا واجتماعيًّا واقتصاديًّا . ويمكن تقديم مقاربة معقولة لمفهوم السلطة من خلال ملاحقتها عبر المنظور الفلسفي أولاً ومن ثم من منظور علم الاجتماع السياسي وفقًا لمقولات المنظرين في كل حقل .

لقد أسس افلاطون تصوره للسلطة في ضوء محاوراته التي اثبتها في كتبه (الجمهورية– القوانين– السياسي)، إذا أراد منها بيان طبيعة الفعل السياسي وآلية عمله في خدمة المجتمع وللوصول إلى المدينة الفاضلة المثالية، " فالسياسي عند افلاطون هو الحكيم الذي يستطيع قيادة المدينة الفاضلة ولا يمنح حكمته السياسية للناس[...] فالحاكم عنده مثل رب الأسرة الذي يحمل تكليفًا سماويًّا برعاية اسرته من دون أن يستطيع نقل هذا التكليف من شخص إلى آخر"([4]) . يبدو أن افلاطون أراد بهذا الطرح إقرار وجود الصلة بين الآلهة والناس، وهي علاقة حاكم بمحكوم، سيد بعبد، لكنها مبنية وفقًا لمبدأ العدالة التي جعلها مساوية للسلطة التي تبنى عنده " على أساس فكرة الخير والمعرفة والعدل، والسلطة عنده تقوم على قاعدة مثالية أساسها اخضاع الفرد للدولة

وإخضاع الدولة لأهداف مثالية خالصة عامة وثابتة "(٥) . أمّا أرسطو فقد أشار إلى طبيعة السلطة كونها بديهية طبيعية يخضع لها الفرد في الدولة وبموجبها يستحق لقب انسان اجتماعي، وإلاّ تحول إلى كائن غير انساني، فهو يقول: " إن الدولة [السلطة] هي من عمل الطبع، وإن الإنسان بالطبع كائن اجتماعي، وإن هذا الذي يبقى متوحشًا، بحكم النظام لا بحكم المصادفة، هو على التحقيق انسان ساقط (هجمي) أو إنسان اسمى من النوع (إله) "(٦)، وإذا تجاوزنا الفلسفة اليونانية القديمة، وذهبنا إلى المنظور الفلسفي الحديث للسلطة، فإننا نجد أنفسنا أمام تصورات أخرى، فمثلاً يعتقد (أندريه لالاند) في موسوعته الفلسفية، أن السلطة تضم عنصرين: الأول نفسي والثاني اجتماعي، فالسلطة على حدّ قوله:" أولاً تفوّق أو صعود شخصيَّان، بموجبهما يُصدّق المرء، يطاع، يحترم، فيفرض حكمه على إرادة الآخر ومشاعره وثانيًا هي حق على التقرير أو الإمرة "(٧)، أمّا (جميل صليبا)، فيعرفها على أنها " القدرة والقوة على الشيء، والسلطان الذي يكون للإنسان على غيره "(٨)، وقد جعل صليبا السلطة في ثلاثة أشكال: الأول السلطة النفسية وهي السلطان الشخصي للإنسان وقدرته على بسط إرادته على الآخرين، الثاني السلطة الشرعية وهي المعترف بها من القانون كسلطة الحاكم، القائد، الوالد، الثالث السلطة الدينية، التي ترتبط بالوحي الذي أنزله الله تعالى على انبيائه ورسله، وقرارات المجامع المقدسة واجتهادات الأمة(٩)، وهناك مَنْ يذهب إلى وصفها بـ" القدرة على إصدار الأمر والتنفيذ، وفي المسائل الدينية السلطة تفيد الوحي"(١٠)، كذلك ينظر إلى السلطة من منظور فلسفي على أنها " كل ما يحدد سلوكًا، أو رأيًا لاعتبارات خارجة عن القيمة الذاتية للأمر أو للقضية المعروضة وتطلق أيضًا على الشخص الحجّة، وهو كل ما يصبح مصدرًا يعوّل عليه في رأي وعلم معيّن"(١١)، ويمكن الخروج بخلاصة في هذا الجانب، بأن السلطة تعني قدرة الانسان وإمكانيته في فرض رأيه وإرادته على الآخرين، وهي ليست شكلاً واحدًا، فمنها ما هي سياسي واجتماعي وديني وثقافي وقضائي .

ينظر علم الاجتماع السياسي لمفهوم السلطة بوصفه مفهومًا مغايرًا لمفهوم الدولة، إذ يتجه علم السلطة اساسًا إلى " بيان كيفية انتظام العلاقات في كل مجموعة إنسانية بين مَنْ يحكم ومَنْ هو محكوم، وبين صانعي القرارات ومتلقيهما، أي بين مَنْ يأمر و مَنْ يطيع، ضمن علاقات إنسانية غير متساوية، ذلك اعتبارًا لكون الصفة الجوهرية للمجتمعات الإنسانية في كل زمان ولكل مكان، تعكس حقيقة اساسية، خضوعها للنفوذ والهيمنة والسلطة والولاية "(١٢)، وربما يتجلى معنى السلطة بوصفها نفوذًا وقوة وقدرة في طبيعتها الإكراهية، إذ عرفها السياسي الأمريكي (روبير دال) كونها "حالة خاصة من النفوذ تنطوي على خسائر قاسية لمن يرفض الامتثال"(١٣)، فالربط

واضح بين السلطة والإكراه، ويلتقي في هذا التصور أيضًا ما ذكره (هارولد لاسويل) عن السلطة بقوله:" إن التهديد بالعقوبات هو الذي يفرق السلطة عن النفوذ بصورة عامة، فالسلطة تشكل حالة خاصة من ممارسة النفوذ، نقصد بذلك العملية التي تؤثر في سياسات الآخرين بواسطة التهديد أو الاستخدام العقلي للحرمان القاسي إثر عدم الامتثال للسياسات المقررة"([١٤])، نلاحظ هنا اقتران السلطة بالنفوذ بوصفها لازمة من لوازم السلطة، وليس بعيدًا عن هذا التصور المتداول للسلطة، يأتي تعريف (ماكس فيبر) الذي جعل من العنف والقسوة وسيلة طبيعية للسلطة في احتكارها ومشروعيتها، إذ يحددها بأنها " إمكانية فرض إرادة شخص ما على سلوك الآخرين، فهي إذن تدل على هيمنة يمارسها مَنْ يمسك سلطة من نوع ما تؤدي بالذين تتوجه إليهم إلى الإقرار بتفوق، يبرر دوره في القيادة والتوجيه "([١٥])، كما يقدم (ماكس فيبر) ثلاثة أشكال أو نماذج للسلطة: الأول السلطة التقليدية التي تستند على سلطة الأعراف والتقاليد المتوارثة المقدسة التي تستلزم الطاعة المطلقة، الثاني السلطة الكارزماتية التي تتمثل في الاعتقاد الانفعالي العاطفي في قدرات شخص استثنائي بسبب قداسته أو بطولته أو ميزاته الخارقة، الثالث السلطة القانونية التي تركز على الاعتراف بمعقولية وشرعية التشريعات والقوانين والدساتير الديمقراطية([١٦]) .

إلى جانب هذا التصور الأحادي للسلطة/الإكراه، هناك مَنْ نظر إلى السلطة بموضوعية أكثر، إذ أنه وجد فيها أكثر من صورة، فمثلاً (جان مينو) يصفها أنها "ممارسة نشاط ما على سلوك الناس، أي القدرة على التأثير في ذلك السلوك وتوجيهه نحو الأهداف والغايات التي يحدها مَنْ له القدرة على فرض إرادته، ولن تكون وسائل السلطة في تحقيق ذلك، استعمال الإكراه فحسب، فإمكانها تأمين الطاعة وتحقيق الأهداف بواسطة الحظوة أو الصيت أو الموقع الاجتماعي وحتى بواسطة السلوك الذي يعدّه المجتمع سلوكًا فاضلاً فيرفعنا إلى مرتبة النموذج أو القدوة "([١٧])، يفهم من هذا الكلام أن السلطة تمثل علاقة الفرد بالمجموع وليست مجرد قوة متسلطة، كذلك ذهب (آندري هيوم هيود) إلى الفصل بين القوة والسلطة بقوله: " السلطة هي القدرة على التأثير في سلوك الآخرين، فالسلطة يمكن فهمها على أنها الحقّ في القيام بذلك، إن القوة تحقق الإذعان من خلال القدرة على الإقناع، أو الضغط أو التهديد أو الإكراه أو العنف، أما السلطة فهي تعتمد على الحق في الحكم مدرك ومفهوم، ويحدث الإذعان من خلال التزام أخلاقي ومعنوي من قبل المحكوم بأن يطيع "([١٨])، فالطاعة واجبة في كلا الحالتين مع القوة والسلطة، لكن الاختلاف في طبيعة وشكل هذه الطاعة .

بقي أن نشير إلى تصور آخر للسلطة مهم، لكنه من منظور ثقافي هذه المرة، والمقصود هنا تصور فوكو للسلطة، الذي رفض كل الرؤى القديمة الضيقة للسلطة، إذ حددها بقوله: " أنا لا أعني بالسلطة ما دأبنا على تسميته بهذا الاسم أو أعني مجموعة المؤسسات والأجهزة التي تمكّن من اخضاع المواطنين داخل دولة معينة، كما أنني لا أقصد نوعًا من الاخضاع الذي يتّخذ في مقابل العنف، صورة القانون، ولست أقصد أخيرًا نظامًا من الهيمنة يمارس عنصر على آخر أو جماعة على أخرى بحيث يسري مفعوله بالتدرج في الجسم الاجتماعي بكامله"([١٩])، نلاحظ بوضوح أن (فوكو) يرفض الشكل القانوني للسلطة، كما يرفض معادلتها بمفهوم القوة/العنف، لذلك فهو يقترح شكلاً آخر للسلطة يؤسس وفق مبدأ العلاقات أو استراتيجية العلاقة المتوازنة بين مكونات المجتمع التي توجد بينها مصالح وصراعات دائمة متجددة، فهو يقول: "ويبدو لي أن السلطة تعني بادئ ذي بدء علاقات القوى المتعددة التي تكون محايثة للمجال الذي تعمل فيه تلك القوى مكونة لتنظيم تلك العلاقات "([٢٠]) يبدو أن (فوكو) يؤمن بأن العلاقات التي تجمع بين كل القوى، هي علاقات سلطة، وهي متحركة ولا يمكن حصرها أو احتكارها لجهة معينة أو لنظام معين .

ثانيا / صلاحية وخصوصية السيميوز المسرحي :

ينظر إلى المنهج السيميائي، كونه منهجًا داخليًّا دقيقًا في مقاربة النصوص الأدبية وغير الأدبية، فهو يستند إلى نسق التحليل المحايث ويسعى إلى هندسة المعنى داخل النص وانتاج مدلولاته والكشف عن أبنيته العميقة. فالرصد السيميائي يتعامل مع النص بوصفه دالاً متحولاً يعيد انتاج نفسه من خلال فعل القراءة التي ستقود إلى تشكيل مدلولات متعددة، يتم استحضارها وفقًا لمقولات أو انساق تركيبية ثنائية تتمثل في نسقي الترادف/ التماثل ، والتضاد/ الاختلاف، التي تتراءى في مديات تأويلية متفاوتة.

إن غالبية النصوص الإبداعية، تستجيب لآليات التحليل السيميائي، ولا سيما النصوص المسرحية منها، فهي تمتلك خصوصية وصلاحية تمنحها مطاوعة واستجابة كبيرتين في المعالجة السيميائية؛ لأن النص المسرحي يطرح المدلول الواحد في منظومة دوال متنوعة ومختلفة، سواء أكانت لغوية/لسانية تتجلى في بنية (النص)، أو كانت عبر لغوية (سمعية/بصرية/ ديكور/ مكياج/ اضاءة، ...إلخ) تظهر في بنية (العرض). إن المسرح شبكة معقدة من العلامات المركبة تتضافر وتتحد جميعاً في انتاج المعنى وتأويل الدلالة، " لأن كل ما يعتلي الخشبة باعتبارها فضاءً فارغًا– على حد تعبير بيتر بروك– عبارة عن علامة، فالممثل علامة وخزّان لمجموعة من العلامات كاللباس والحركة والكلام، والفضاء الذي يلعب فيه الممثل دوره أيضًا علامة، وهو

كذلك مصدر مجموعة من العلامات كالإضاءة والديكور وغير ذلك"([٢١])، وبعبارة ثانية فإن الفن المسرحي يعمل على سميأة جميع الظواهر والموجودات، أو كما يقول (بيتر بوغاتيريف): "إن المسرح يحوّل جذريًا جميع الاشياء والأجسام التي تتعين فيه، وذلك بمنحها قوة فائقة على الدلّ تفتقر إليها أو تكون أقل وضوحًا في وظيفتها الاجتماعية"([٢٢]) . إن جميع الانساق الدلالية المكونة للنص المسرحي، تشترك وتتصهر في نسيج واحد كي تكتسب العلامة المسرحية، خصائصها المميزة التي تتمثل بخواص التحوّل والتصدر والتوالد والتواصل([٢٣]) . ولأجل هذا كله، فإن النص/العرض المسرحي، لا ينظر إليه على أنه "علاقة واحدة ولكن على أنه شبكة من الوحدات السيميوطيقية التي تنتمي إلى أنظمة مختلفة متآزرة"([٢٤]) تتحد في صياغة وبلورة دلالة النص المسرحي بوصفه مجموعة علامات صغرى، تشكل في مجملها علامة كبرى .

إن هذا التمدد الدلالي للأنساق العلامية النابع من طبيعة تركيب النوع المسرحي، يخلق إمكانية هائلة في تفعيل الوظيفة التواصلية، وذلك بواسطة التحقيق والاعلاء الأني والحضور الفوري الذي يفرضه المسرح بين المرسل/الخشبة، وبين المرسل إليه/ الصالة؛ لأن العرض المسرحي، هو فعل تواصلي في المقام الأول([٢٥]). إن الدلالة داخل النص المسرحي تكون في حالة من التوالد والتناسل المستمر، إذ يمكن انتاجها بأكثر من قناة تعبيرية يصل بها منتج النص إلى ذهنية وتصوّر متلقيه، الأمر الذي يمكنه من وضع معيار بنائي علائقي في اقامة التقابلات والتماثلات والتشاكلات بين هذه القنوات التواصلية الفاعلة في إيصال رسالة معينة إلى القارئ أو المتلقي أو المشاهد، فمدلول أية دالة مجسّدة دراماً، يمكن تفسيره وتأويله بواسطة العلامة اللغوية المتحققة في بنية(الحوار)، وكذلك من خلال علامات السينوغرافيا المتجليّة في العرض المسرحي مثل (الإضاءة، الديكور، الحركة، المكياج، الأزياء...إلخ) داخل منظومة العمل المسرحي .

ثالثا / مسرحية (المخلوق العجيب) تحت الضوء:

لقد عرف الكاتب محمود جنداري بوصفه قاصًّا بارعًا متمكّنًا من مادته الحكائية ومن أدواته السردية، إلاّ أننا نجده في هذا النص، كاتبًا مسرحيًا حريصًا على صياغة افكاره ورؤاه في قالب درامي متماسك يرتكز على دراية فنية وإدراك تقاني للنوع الأدبي الجديد الذي قرر أن يمارسه ويخوض التجربة فيه، محققًا بذلك كسرًا لأفق توقع قارئه من حيث طبيعة ونوع الجنس الأدبي الذي تخصص في كتابته .

تنتمي مسرحية (المخلوق العجيب)، وفقًا للشكل والبناء الدرامي، إلى نموذج المسرح التقليدي الذي يراعي التنظيم الأرسطي في صياغة الأحداث وتقديمها وربطها ببعض وفق مبدأ التسلسل والتتابع المنطقي داخل حبكة درامية منسوجة بدقة واحترافية واضحة، كذلك نجد أن هذا النص

يلتزم ويحافظ على إقامة (الجدار الرابع) الذي يفصل بين الخشبة وجمهور الصالة، لخلق التوحد والإيهام المسرحي. أما على مستوى الموضوع والافكار، فإن هذا النص ينتمي بدرجة كبيرة إلى ما يعرف بالمسرح الفكري الذي يطرح (قضية) على الخشبة لمناقشتها وشرحها وتفسيرها، كذلك تظهر على النص ملامح واضحة، لِمَ اصطلح على تسميته المسرحي (سعدالله ونوس) بـ(تسييس المسرح) وليس المسرح السياسي، ذلك أن المسرحية تعالج موضوعة (السلطة) بوصفها مهيمنًا دلاليًا يتم الكشف من خلاله عن جدلية العلاقة المأزومة القائمة بين ثنائية (الحاكم–المحكوم) على وفق رؤية فنية متأنية فاحصة تنساب بتدفق منتظم إلى فكر القارئ الذي ينشط ويستفز كثيرًا في هذا المتن النصيّ لملء الفجوات القرائية التي يثيرها في محاولة منه لاستنطاق (المسكوت عنه) السياسي الغائب بوصفه مدلولاً قصديًّا خاضعًا لضبط تشفيري صارم، يتم فتح مستغلقه شيئًا فشيئًا بواسطة متتالية تأويلية تعمل مصاحبةً ومتجاورةً مع البعد الثقافي الجمعي للقارئ العربي، إذ أن النص في بنيته العميقة قد توارى خلف قناع التاريخ واستتر وراء الزمان والمكان المستدعى من العمق التراثي، كما توارى أيضًا خلف أقنعة المؤلف التي نلمس حضورها في الشخصية المحورية في هذا النص وهي شخصية (سعيد الصفّار) .

قد يبدو للوهلة الأولى أن المسرحية تعالج موضوعًا شائعًا ومتداولاً بكثرة في المشهد المسرحي العربي، ولا سيما في عقدي الستينيات والسبعينيات من القرن المنصرم، وهو موضوع (السلطة) وقضية الصراع الدائر حولها وكيفية الوصول والاستيلاء عليها بشتى الوسائل المشروعة وغير المشروعة، أو أنها تطرح مسألة عنف السلطة وممارساتها القهرية المتمثلة بقمع الحريات ومصادرتها وانتهاك حقوق الانسان واساليب الاضطهاد والتعذيب ...الخ؛ إلا حقيقة الأمر في هذا النص تبدو مغايرة، فالمسرحية تمثّل تجاوزًا للمتداول الموضوعي الشائع، فهي تسعى إلى طرح موضوعة (السلطة) بوصفها فكرة قابلة للمناقشة وبوصفها احتمالية أو فرضية متحولة لنظام الحكم والانتقال من وضع سياسي معيّن إلى آخر، محاولة تبرير وتسبيب القطيعة الحاصلة بين الأنظمة السياسية العربية وشعوبها. كذلك تجتهد أحداث المسرحية وطبيعة العلاقات بين شخصياتها في مقاربة واكتشاف صيغ جديدة لفرضية (الحكم)، تكون بديلاً صحيحاً ونافعًا يقف بالضد من سياسة واساليب التهميش والإلغاء والمصادرة والقمع والقسوة التي انتهجتها الأنظمة السياسية. كل ذلك قدمه محمود جنداري في سياق درامي متراص توزع على ثلاثة فصول مترابطة توازنت فيها مساحة الحوار مع حجم الفعل المجسّد وتأثيره، وامتزجت فيها الفكرة بالحركة في نسق درامي متماسك منذ بداية المسرحية وحتى نهايتها .

السلطة بين وحدة الدافع وتنوع الفعل (المعاينة الإجرائية والتحليلية) :

تسعى المعاينة الإجرائية في هذا البحث إلى الكشف عن الدوافع المشتركة لدى الشخصيات الفاعلة في النص، للوصول إلى الهدف المحوري الأساسي وهو بلوغ (السلطة)، هذا الهدف أو تلك الرغبة هي التي تحرك جميع الأحداث والأفعال والشخصيات داخل المسرحية، فالرغبة الجامحة في الاستحواذ على السلطة، شكّلت دافعًا وهدفًا موحدًا ومشتركًا لجميع الفواعل الرئيسة، لذلك جاءت كل أفعال وممارسات الشخصيات، منسجمة ومتوائمة لتحقيق هذا الهدف المركزي (السلطة)، مع الاشارة إلى أن هذه الأساليب والأفعال والممارسات، تنوعت واختلفت، وفقًا لاختلاف رؤية كل فاعل لنظرية (الحكم) وكيفية ممارستها. لذلك فقد اتفقت الشخصيات في الدافع لكنها اختلفت في مسار التطبيق والفعل. ولأجل توضيح هذه المعادلة الفعلانية ولغرض الوصول إلى مدلولاتها الغائبة، فقد اتخذ البحث ثلاثة مسارات اجرائية: الأول ارتكز على دراسة النص المسرحي من زاوية الشكل والتركيب معتمداً على مفهوم موسع لمصطلح الحبكة الدرامية الذي ينفتح على دراسة كل عناصر ومكونات البناء الدرامي بما تحتويه من أحداث وأفعال وشخصيات وزمن ومكان . أما المسار الثاني، فقد استند إلى مقاربة الأنموذج العاملي (الأدوار) للشخصيات الرئيسة الفاعلة في النص وفقًا لنظرية العوامل الستة لغريماس وهي (الذات– الموضوع/ المرسل– المرسل إليه/ المعارض–المساند) . **أما** المسار الثالث فقد تناول دراسة خطاب الشخصيات بوصفه بنية حوارية منسجمة ومتوافقة وعاكسة لأفعال الشخصيات ولرغباتها، فملفوظ كل شخصية، اتخذ اسلوبًا خطابيًّا خاصًّا، أسهم بدوره في تحديد ورسم طبيعة العلاقات التي جمعت الشخصية مع غيرها أولاً، كما عزز من مسارها الفعلاني في تحقيق رغبتها في الوصول إلى السلطة وسدة الحكم .

المسار الأول / الحبكة وتركيب الاحداث:

ينظر الى الحبكة بوصفها مصطلح أُسيء فهمه وأُختلف في تفسيره لدى دارسي الفن المسرحي، إذ جعلوها احياناً معادلة لمفهوم القصة، أو عدوها بمعنى البناء أو العقدة وهناك مَن ساوى بينها وبين الفعل أو الحدث، ومنهم مَن ترجمها الى الاسطورة(٢٦). إلا أن ملاحقة هذا المصطلح موضوعياً وعلمياً، ستقّر بوجود معنيين رئيسين للحبكة: الأول معنى تقليدي تعود جذوره الى الفهم الأرسطي الذي يصفها إنها الربط المنطقي والسببي بين أحداث المسرحية بشكل يقنع القارئ بمجرى الحدث وتطوره وتناميه، وقد حددها أرسطو أنها " بناء الاحداث لأن التراجيديا – بالضرورة– لا تحاكي الاشخاص ولكنها تحاكي الافعال"(٢٧)، ولهذا فقد قدّمها على عنصر الشخصية وجعلها الغاية الاساسية للعمل المسرحي، فهي " الجوهر الأول في التراجيديا تنزل

منزلة الروح بالنسبة الى الجسم الحي ثم تأتي الشخصية في المقام الثاني"(٢٨)، فالحبكة وفق هذا التصور تؤطر بحدود ضيقة ترتبط بتسلسل الاحداث وتتابعها فحسب، إذ " الحدث يتلو الحدث بحتمية درامية، بحيث تخلق في وجدان المشاهد شعوراً بأن الاحداث تتبع في طبيعتها ما سبقها من أحداث وتؤدي الى ما يليها من أحداث أيضاً على اساس من التسلسل المنطقي "(٢٩) . أما المعنى الثاني للحبكة، فيأتي موسّعاً وشاملاً لكل عناصر ومكونات العمل الدرامي، فهي بهذا تشير الى " التنظيم العام لأجزاء المسرحية ككائن واحد قائم بذات، فهي عملية شبه هندسية لربط أجزاء المسرحية بعضها ببعض، ومنها الشخصيات، الحوار، الأحداث والموضوع نفسه، بالإضافة الى المناظر؛ أي أن الحبكة هي ترتيب أجزاء المسرحية في شكل مترابط لعطينا في النهاية البناء العام للمسرحية "(٣٠) وبهذا الفهم أضحت الحبكة طريقة الكاتب واسلوبه في تخييل كل عناصر البناء الدرامي .

يتوخى هذا المسار توضيح عناصر تشكيل هذا النص المسرحي، وذلك من خلال بيان مقدمته المنطقية التي بُني عليها، ورسم الخطوط العامة لحبكته الدرامية، وتأثير نقطة انطلاق الحدث الرئيس فيه وادارته بواسطة مجموعة من الشخصيات المركزية، وكذلك تحديد لعنصري الزمان والمكان، فضلاً عن بيان مرجعية النص التاريخية بوصفها المادة الدرامية الخام التي تأسس عليها .

لقد استعمل الكاتب محمود جنداري، تقانة الاسقاط الزمني في هذا النص، إذ مارست مجريات أحداث مسرحية (المخلوق العجيب)، اسقاطًا زمنيًّا واضحًا، للزمن الحاضر على الماضي، في محاولة منها للموارية وتغليف المعنى أولاً، ولإحداث التأثير الجمالي الذي تنتجه هذه التقانة ثانيًا، فالمسرحية تعود بنا إلى بدايات القرن العشرين وتحديدًا أبان الحرب العالمية الأولى، مستدعية من تلك الفترة التاريخية، مادتها الدرامية وفكرتها الأساسية لتعيد صياغتها في إطار ورؤية جديدين للنفاذ إلى أزمة معاصرة . كذلك قدمت المسرحية مكانًا دراميًّا متخيّلاً افتراضيًّا تم تشكيله وبناؤه من تماثل مع مكان واقعي حقيقي هو مدينة (بغداد)، لتكون الحيز المكاني الذي يشتغل فيه الحدث الدرامي المتخيل والمستند على وقائع وحيثيات تاريخية أو واقعية في عملية توليف أو تماهٍ بين التاريخي والواقعي والمتخيل. فالنص يرصد تخييلياً، حدث اختيار أو تنصيب أحد الأشخاص ليكون واليًا على بغداد بفرمان من سلطة الباب العالي في زمن السلطان عبد الحميد الثاني، وذلك بعد أن فشل أربعة ولاّة ليسوا من أهل البلاد، في إدارة شؤونها وإحكام السيطرة عليها، وقد مثّل هذا الاستهلال الدرامي، المقدمة المنطقية التي قام عليها النص، لتأتي الأحداث والوقائع بعد ذلك إما في صالح هذه المقدمة، أي مؤكدة لصحة رؤيتها أو تأتي منافية بالضد

منها. بعد ذلك يأتي دور (المستشار) الذي عيّنه الباب العالي الذي قرر أن يختار واحدًا من عامة الناس البسطاء لتولي هذا المنصب مستندًا بذلك على (لعبة) الفرمان السلطاني ذي الرقم (سبعة)، وبهذا القرار المناط بشخصية (المستشار)، يكون الكاتب قد حقق نقطة انطلاق الحدث الرئيس في المسرحية، لتتوالى بعد ذلك جميع الأحداث التي تكون مرتبطة ومتفرعة عن الحدث الأساسي الأول، وبالفعل تنجح الخطة، ويتولى (سعيد الصفار)، ولاية بغداد، و هنا يحدث التأزم في النص، إذ نجد أن (سعيد الصفار) هذا يواجه مشكلة وأزمة في إدارة امور البلاد، وكذلك في ايجاد صيغة ملائمة للحكم ترضي الباب العالي، لينتهي به الأمر إلى اتباع اسلوب الخداع والمراوغة والمكر مع رؤساء الطوائف الذين يمثلون القوى الضاغطة على الوالي و نظام الحكم، لذلك وجد الوالي الجديد (سعيد الصفار) حيلة ماكرة باقتراح من زوجته، لإشغال الناس و ابعادهم عمّا يجري خلف كواليس الحكم، وهي حيلة أو احجية (الصخلة والبغلة) وذلك بوضع البرذعة على ظهر العنزة، ومن ثم سيكون هذا (المخلوق العجيب) مدعاة للتسلية والسخرية أولاً وسببًا لتلهية الناس واشغالهم ثانياً . إن اتباع الوالي الجديد لسياسة الخداع والمراوغة مجاراة ومداهنة لأوامر ورغبات الباب العالي، مكّنت هذا الوالي من تحقيق هدفين اساسين: الأول زرع فكرة الخوف من الحاكم في نفوس العامة، والثاني كسب ود وامتياز الثقة من طرف الباب العالي، إذ يكشف الحوار الذي دار بين سعيد الصفار وشخصية أمين السر، عن هذين الهدفين بوضوح .

" **سعيد: يا تُرى بماذا ستعود علي لو أني اتبعت هذه السياسة.**

أمين السر: تكون بذلك قد رميتهم في موقف شائك، تكسب به أمرين: الخوف منك، والثقة بك؟.

سعيد: كيف؟ الخوف مع الثقة؟ .

أمين السر: أجل.. خوف الناس وثقة الباب العالي"([٣١]) .

يستمر تلاحق أحداث المسرحية وفق هذا المنوال، ويبقى سعيد مغيّبًا بنشوة السلطة ومفتونًا بسحر الجاه ولذة الحكم إلى أن تتكشف الأمور على حقيقتها، فعندما علم بمؤامرة وخداع المستشار وخيانة زوجته معه، حدث التحول والانقلاب الدرامي في شخصية (سعيد الصفار)، إذ عمل على استعادة سيطرته على الحكم، لكن هذه المرة بالاتفاق مع أبناء طبقته (الصفاريين) كما حرص على تقليص الفجوة بينه وبين رؤساء الطوائف، ليتسنى له بعد ذلك التخلص من المستشار التركي والزوجة الخائنة، ووسط تموجات هذه الأحداث وتضارب المصالح وتأزم العلاقات بين الشخوص، تتعرى ممارسات السلطة الحاكمة ونظرتها الفوقية لطبيعة العلاقة القائمة بينهما وبين الناس المحكومين .

لقد وظّفت مسرحية (المخلوق العجيب) مرجعيات عدة، منها ما هو مرتبط بالمادة التاريخية، ومنها ما هو مرتبط بالمادة الادبية ولاسيما الأدب الشعبي، وقد خلق هذا التوظيف المرجعي للمادة التاريخية الخام المرجوع إليها، انسجاماً دلالياً مع رؤيتها الفكرية لنظرية (الحكم) جرى تجسيده في نسق درامي يضمن للقارئ الخروج بأكثر من قراءة وبأكثر من تأويل، وذلك بحسب المنظور الذي يتم التعامل به مع النص، إذ ينتظم التاريخي والواقعي والمتخيل في تشكيل موحد، فالمسرحية تضم عددًا من المؤشرات أو القرائن النصية التي تحيل إلى ترجيع تاريخي وتراثي، وقد تنوعت هذه المؤشرات المرجعية بين أحداث تاريخية رسمية موثقة (الحرب العالمية الأولى) وشخصيات تاريخية سياسية (السلطان عبد الحميد الثاني) ومصطلحات تاريخية سياسية (الباب العالي). ويمكن ملاحظة حضور هذه المؤشرات في النص الآتي:

" **سعيد: (بتهجم) إذا كان الباب العالي كما تقولين، ينتظر مني عملاً خارقًا، فهو غبي وهو يقترب من نهاية مفجعة .**

الزوجة: قلت لك إنه غبي، و إلا ما دخل الحرب ضد الحلفاء"([٣٢]).

إن المسرحية في إحدى مستوياتها القرائية المرجعية، تتعالق نصيًّا مع حكايات ألف ليلة، لا سيّما حكاية (النائم واليقظان)، وهي الحكاية الثلاثة والخمسون بعد المائة، وهي الحكاية نفسها التي استوحى منها سعدالله ونوس مسرحيته الشهيرة (الملك هو الملك)، إذ نجد هذا التعالق النصي في المسار العام لسير الحدث الرئيس، وهو وصول رجل من عامة الناس، أو كما يطلق عليهم محمود جنداري اسم (الصعاليك)، إلى سدة الحكم بالصدفة ومن خلال (لعبة) سياسية بحيث لا تضمن للوالي الجديد البقاء أكثر من يومين أو ثلاثة في السلطة. ويمكن قراءة هذا المسار العام للحدث في النص الآتي:

"**سعيد: (يزداد انهياره) كيف حدث هذا؟ يا مولاي: لابد أن الساعة اقتربت. السلطان عبد الحميد يأمر بتعييني واليًا على بغداد؟! ألا يوجد في بغداد كلها رجل صالح غيري اسمه سعيد الصفار. فتش يا مولاي لئلا تقع في خطأ فضيع .**

المستشار: اسمع يا سعيد: هذه عشرون مجيديًا تشتري بها عمامة وجلبابًا وحذاءً، وتأتي في صباح الغد وتجلس هنا وتبدأ بوظيفتك."([٣٣]) .

المسار الثاني/ الانموذج العاملي للفواعل:

تنتظم شخصيات مسرحية (المخلوق العجيب) في تشكيل ثلاثي للعوامل أو الفواعل، يعتمد مبدأ التوازي والتجانس والتقابل في داخله، فالمسرحية على الرغم من حشدها لعدد كبير من الشخصيات، إلا أنها تتحدد بثلاثة فواعل رئيسة ومحورية، يمتلك كل واحد منها، برنامجًا سرديًّا

وبنية عاملية تتوازى وتتداخل فيما بينها، وهي شخصيات (المستشار– سعيد الصفار– الزوجة). أما باقي الشخصيات، فهي تحتل أدوار أو مواقع (المعارض– المساند) لرغبات الفواعل الثلاثة؛ لذلك تكون ثلاثية البرامج السردية، نتيجة منطقية وفرضية متوقعة وفقًا لثلاثية الفواعل المستقلة التي تمتلك موضوعًا مشتركًا (السلطة)، لكنها تستخدم طرقًا وأفعالاً متنوعة لتحقيق هدفها. يسند هذا التشكيل الثلاثي للشخصية، ثلاثة فصول تقاسمت مساحة النص بطريقة متوازنة، إذ يكاد كل فصل منها، أن يكون فضاءً مختصاً بواحد من البرامج السردية الثلاثة .

إن النماذج العاملية المتوازية والمتشاكلة في هذا النص، أو كما يطلق عليها غريماس اسم (المسارات الصورية)، تنتظم وتتراصف إلى جانب الوظائف التي تؤديها، لتشكل وحدة (الحركة الخطابية) التي توصف بأنها "متتالية من المعلومات وآثار المعنى التي تمنحها القدرة على بناء الدلالة الأولية لأي نص وتشمل عنصرين اساسين هما: الصور ويقصد بها وحدات المضمون التي تعمل على وصف أو كسوة الأدوار العاملية (المرسل– المرسل إليه ، الذات– الموضوع ، المساعد– المعارض) والوظائف التي تعيّنها"([٣٤])، وهذا يعني أيضًا أن الصور تعمل على كسوة البرامج السردية التي تتخذها الفواعل داخل النص. تتحرك البنية العاملية لهذا النص من خلال تشكيل ثلاثي للفواعل–كما قلنا– متخذة مسارات صورية قد تبدو للوهلة الأولى، أنها مختلفة ومتباينة؛ لكنها وفقًا لتوجيه التأويل المرتكز على مسار الأحداث المرتبطة بالفواعل، فإنها تظهر بتشابه وتشاكل واضحين، إذ تشترك هذه الفواعل في محور(الرغبة) فجميعها يرغب في تحقيق موضوع واحد هو (السلطة)، مع تباين واختلاف في الطرق والافعال والأدوات. فالفاعل الأول/ المستشار يرغب في ايجاد صيغة ملائمة للحكم تضمن له السيطرة والهيمنة على بغداد ومن ثم تأمين دفع الضرائب وتدفق الأموال إلى الباب العالي، لذلك نجده يقترح– على مستوى الفعل– انتاج أو صناعة الفاعل الثاني/سعيد الصفار بوصفه (دمية) أو أداة مسيرة يتحكم بها الباب العالي كيفما يشاء، لكن القارئ يفاجئ أن هذا الفاعل (الوالي الجديد/ الصوري) تتملكه الرغبة نفسها (السلطة) لدى الفاعل الأول، لكن الذي يدفعه أو (المرسل) بالنسبة إليه يختلف، إذ يحركه هاجس الوصول إلى صيغة مناسبة للحكم والتعامل السياسي مع الرعية، فضلاً عن مرسلات الحصول على ثقة الباب العالي وزرع الخوف في نفوس الناس، ويبدو من الملاحظ على الدور العاملي لهذا الفاعل الثاني، إن سعيد الصفار يمتلك الرغبة في الفعل، لكنه لا يمتلك القدرة على الإنجاز والتحقيق، وهنا يأتي الدور العاملي للفاعل الثالث/الزوجة، إذ اتخذت داخل الأنموذج العاملي للفاعل الثاني، دور المساعد، فالفاعل/الزوجة هي التي اقترحت خطة الأحجية (الصخلة– العنزة)، وذلك بدافع/المرسل، نصب الشرك للإيقاع برؤساء الطوائف، لكن القارئ

يفاجئ مرة ثانية، إذ نجد أن الفاعل/الزوجة، ينتقل من موقع أو دور المساعد إلى دور الفاعل/ (الذات – الموضوع)، إذ تتملكها رغبة قوية في السلطة والحكم بدافع مرسلة جديدة هي اخراج الفاعل الثاني من دائرة المنافسة وتحييده عن السلطة، فضلاً عن مرسلات (المال– الهيمنة)، ولتحقيق هذه الأغراض، تلجأ إلى فعل الإغراء مع الفاعل الأول/ المستشار التركي، وإلى فعل الخيانة مع الفاعل الثاني/ سعيد الصفار، ووفقًا لمسار هذه البنية العاملية المتعلقة بالفاعل الثالث/ الزوجة، نجد أنها اخرجت الفاعل الأول/ المستشار التركي ووضعته في موقع المساعد، كذلك اخرجت الفاعل الثاني ووضعته في موقع المعارض. ويمكن إدراج الحوارات المقتبسة من المسرحية لتوضيح هذه الأدوار وكما يأتي:

حوار(١): رغبة ودافع الفاعل الأول/ المستشار التي تتضح في حواره مع واحد من الولاة الأربعة:

" **المستشار: (صارخاً فيه) بغداد؟ هذه الولاية الصغيرة؟ تعجز عن إدارتها؟ يا لك من مغفل .**

الوالي: لم نعجز يا سيدي لكننا فشلنا.

المستشار: كيف؟ بحق السماء كيف استعصت علكم وأنتم مخولون أن تفعلوا ما تشاؤون؟ منحكم السلطان كل حق حتى أن تقطعوا رقبة مَنْ تشاؤون كيف؟ كيف؟"(٣٥) .

حوار(٢): رغبة ودافع الفاعل الثاني/ سعيد الصفار التي تتضح بسروره بوقوع هذا الحدث .

" **سعيد: (يدور حول نفسه بصورة مزرية) أنا الوالي الجديد يا فاطمة. أنا واليكم الجديد يا أهل بغداد. أنا سعيد الصفار اختارني السلطان لأكون واليًا عليكم (ينظر إلى زوجته) اسمعي: أنا لست مجنونًا لا تنظري إلي هكذا ما قلته لك قد حدث فعلاً** "(٣٦) .

حوار(٣): رغبة ودافع الفاعل الثالث/ الزوجة التي تتضح من خلال حوارها مع زوجها سعيد.

" **الزوجة: (بخبث) لنلعبها إذًا يا سعيد، لتكون لعبتنا نحن أيضًا.**

سعيد: (بسخرية) نلعبها؟

الزوجة: (بصوت مرتفع وواثق) قلت لك أنك لعبة يلعبها الباب العالي، فلماذا لا يكون الباب و أهل بغداد لعبة نلعبها أنا وأنت؟"(٣٧) . ويمكن تلخيص الانموذج العاملي بالخطاطة الآتية:

المرسل الذات ← الموضوع المرسل إليه

لعبة الفرمان

دفع الأموال ← المستشار ← السلطة ← الباب العالي ونفسه

والضرائب والسيطرة لعبة الأحجية

الثقة والخوف ← سعيد ← السلطة ← نفسه/ ذاتي

لعبة الإغواء

تحييد سعيد ← الزوجة ← السلطة ← نفسه/ ذاتي

المال– السيطرة لعبة الخيانة

المسار الثالث/ الصيغة الخطابية للفواعل :

يكشف الحوار في مسرحية (المخلوق العجيب) لمحمود جنداري عن وجود صيغة خطابية خاصة مارستها الفواعل الثلاثة الرئيسة، إذ اتخذت هذه الشخصيات لنفسها نسقًا ومسارًا خطابيًّا مشتركًا ومزدوجًا من ناحية، ومختلفًا ومفارقًا من ناحية ثانية في الوقت نفسه، لذا فقد انشطر هذا النسق الخطابي إلى نمطين أو صيغتين خطابيتين متضادتين، وذلك وفقًا لتباين الموقف الدرامي وتحول الشخصية/ الفاعل في صراعها من قوة مدافعة إلى قوة مهاجمة أو بالعكس .

إن هذين النسقين من الخطاب يمكن توصيفهما– وفقًا لما ظهر في البنية الحوارية للنص– تحت تسميتين هما: نسق الخطاب المهادن/الخاضع، ونسق الخطاب المتسلط/ المتعالي، فالنسق الأول مرهون بوقوع الفاعل في موقف المدافع الضعيف (المحكوم)، لذلك نجده يلجأ إلى استعمال صيغة خطابية خاضعة وخانعة ومسايرة. أمّا النسق الثاني فمرهون بوقوع الفاعل في موقف الهجوم القوي (الحاكم)، لذلك نراه يستعين باستعمال صيغة خطابية تسلطية وفوقية متعالية.

إن كل واحد من الفواعل الرئيسة الثلاثة، استثمر هاتين الصيغتين معًا في خطابه وحواره مع باقي الشخصيات، وذلك راجع لتطور وتحول حالة الفاعل داخل الحدث الدرامي، إذ نلاحظ وجود مقولتين منسجمتين ومتشاكلتين مع صيغتي الخطاب، تعبّران وتصوّران حالة التحول والتغيير المصاحبة لخط سير الشخصية، ويمكن صياغة هاتين المقولتين من خلال المعادلة الآتية:

ملفوظ الشخصية/ الفاعل قبل السلطة ≠ ملفوظ الشخصية/ الفاعل بعد السلطة

↓ ↓

خطاب مهادن/ ضعيف **خطاب متسلط/ قوي**

ويمكن تتبع حالة التحول في خطاب الفاعل المرتبط بحالة انتقاله قبل وبعد استحواذه على السلطة، من خلال الفواعل الثلاثة المحوريين. فالفاعل/ سعيد الصفار يلجأ إلى صيغة خطابية مهادنة وخاضعة عندما يكون في موقف الدفاع عن نفسه (قبل السلطة) عند مواجهة صيغة خطاب الفاعل/ المستشار المتعالي والمتسلط (صاحب السلطة)، وذلك عندما يعرض هذا الاخير على سعيد الصفار، منصب الولاية على بغداد بعد أن قرر الباب العالي، بلعبة من المستشار (الفرمان رقم٧) توليته هذا المنصب، إذ يطالعنا هذا الحوار الآتي:

" **المستشار: لأنك موضع ثقة، وتستحق أن ترفع لمقام أعلى.**

سعيد: (بارتباك) لكنني... لا أعرف هذا، سيدي المستشار.

المستشار: (بصوت مرتفع) ستعرفه الآن، وستعرف أنك منذ اليوم والي على بغداد. لقد أمر مولاي السلطان بتعيينك"([٣٨]) .

نجد بعد ذلك أن الفاعلين نفسهما، تبادلا صيغتي الخطاب (المهادن/ المتسلط) وذلك بعد أن حصل التحول في الموقف الدرامي (قبل وبعد السلطة). فالفاعل سعيد الصفار انتقل إلى حالة ما بعد السلطة (السيطرة والتحكم)، بينما في المقابل تحول الفاعل المستشار إلى حالة قبل السلطة (الخضوع والخنوع) وذلك بعد كشف فضيحته مع الزوجة الخائنة وانصراف حراسه عنه، فتحول إلى صيغة الخطاب المهادن المدافع في مواجهة خطاب سعيد/الوالي، المتعالي الآمر، إذ نجد أن سعيدًا واجه المستشار في صيغة خطابية آمرة متحكمة، بينما خضع المستشار مستعملاً اسلوب التودد والتوسل، نقرأ النص الآتي:

" **سعيد: (مقاطعًا) أعرف هؤلاء الجهلة والحمقى.**

المستشار: (يرتجف) ثم أني ضيف لديكم (يرتعد) وأنت تعرف يا حضرة الوالي بأني سأغادركم عما قريب.

سعيد: (يضحك بسخرية) ستغادر أيها المستشار وستغادر معك فاطمة لتقول لهم هناك في اسطنبول إن مشكلة بغداد وأهلها قد حلت: ولّيت عليهم واحدًا من صعاليكهم فتورط معهم"([٣٩]).

أما الفاعل/ الزوجة، فإن صيغة خطابها هي الأخرى خضعت لمبدأ التحول وفقًا للمعايير نفسها وانسجامًا مع تباين المواقف الدرامية، فعندما تسلم زوجها سعيد السلطة، اتخذ خطابها صيغة الأمر والسيطرة والإدارة بوصفها الفاعل/الظل الذي يقف خلف الفاعل الحقيقي/سعيد، لأنها أصبحت هنا في موقف الهجوم والمبادرة، أما الفاعل سعيد، فكان في موقف الدفاع والانقياد، لذلك اتسمت صيغة خطابه وملفوظاته بنوع من المهادنة والانصياع تحت وطأة خطاب زوجته؛ لكن سعيدًا عندما اكتشف تآمر زوجته مع المستشار وخيانتها له، حدث تبادل في مواقع ورتب الخطاب، إذ اصبحت الزوجة في موقف الدفاع/ الضعف، وأصبح سعيد في خانة الهجوم/ القوة، لذلك تحولت ملفوظات الزوجة إلى صيغة حوارية مهادنة ولطيفة ومنصاعة وودودة، بينما تعالت الأوامر والنواهي والملفوظات الصارمة والجازمة في خطاب سعيد، نقرأ النص الآتي:

" **سعيد: العنزة التي طلبتها.**

الزوجة: سنلعب بهم غدًا بهذه الصخلة الجميلة(تضع البرذعة على ظهر العنزة).

سأبدأ برؤساء الطوائف.

اولئك الذين يتقاسمون المدينة.

سيكون لي معهم حساب عسير.

سعيد: ما الذي تفعلين يا امرأة؟!! أ تريدين قطع رأسي؟! مَنْ يضع برذعة على ظهر عنزة؟!

الزوجة: (تفكر دون أن تنصت إلى اعترافاته) وماذا بقي بعد؟!!!..

الملابس. هل أحضرتها؟"(٤٠)

تشكل الأمثلة والنماذج السابقة المستوى الأول من صيغتي خطاب الفواعل الذي يتمثل بتغير وتحول صيغة خطاب الشخصية وملفوظها بناءً على اختلاف وتبدل موقفها الدرامي وموقعها من الصراع . إلى جانب هذا المستوى، ظهر مستوى آخر من الخطاب نفسه ذي الصيغتين المتضادتين، لكنه في الموقف الدرامي نفسه، دون تحول من حالة الهجوم إلى الدفاع أو بالعكس، فقد تضمن خطاب كل فاعل على حدة، عملية استبدال وتحول وانتقال بين الصيغتين أو النسقين مع بقاء الفاعل في الموقف الدرامي نفسه وفي الموضع نفسه، أما الهجوم/ القوة أو الدفاع/ الضعف، فمثلاً الفاعل المستشار عندما كان في موقف الهجوم ضد الفاعل سعيد الذي كان مدافعًا، فعلى الرغم من هيمنة ملفوظات التسلط والسيطرة على خطابه، إلا أنه تحول وانتقل إلى الصيغة الثانية من الخطاب في الموقف نفسه (الهجوم)، إذ بدأ يهادن ويتودد ويجاري الفاعل سعيد، وذلك لغرض الايقاع به للوصول إلى غايته الحقيقية (صيغة ملائمة للحكم)، لذلك فقد اكتسب الخطاب بهذه التحولات، سمة دلالية اضافية هي (المخادعة والمراوغة والتحايل)، ونقرأ في هذا الصدد الحوار الآتي:

" **المستشار: اجلس... اهدأ الآن ولا تخف. قل ما اسمك؟**

سعيد: اجلس؟!... أنا اجلس هنا؟ كيف؟ لا. لا. لا يمكن.

هذا مستحيل، بل خطأ فضيع. انت (يشير إلى المستشار) أ لست مخطئًا في؟

المستشار: (بهدوء) قلت لك اجلس. اجلس يا رجل وقل ما اسمك؟"(٤١)

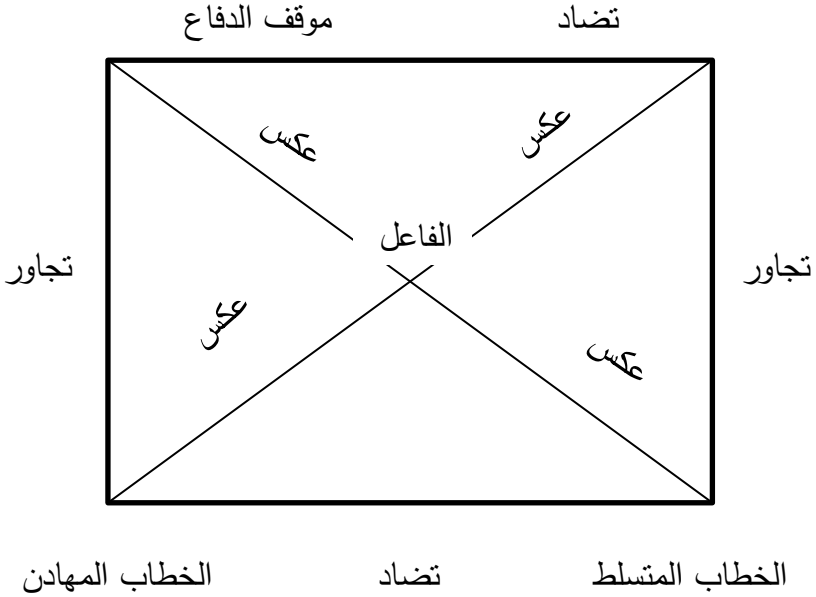
لقد استعمل المستشار هذه الصيغة الخطابية الودودة والمهادنة من أجل استمالة سعيد وجعله يوافق على توليه المنصب. كذلك نجد مثالاً آخر في استعمال صيغتي الخطاب المزدوج (المهادن/ المتسلط) في الموقف نفسه، فقد لجأ إليه الفاعل/الزوجة في محاولة منها لاستعادة السيطرة والتحكم بعد أن فقدتها، نتيجة لافتضاح أمرها بفعل الخيانة والتآمر، لذا حرصت على استخدام ملفوظ ودود ومهادن في مخاطبة زوجها سعيد، في مسعى منها لخداعه ومراوغته، والحوار الآتي يكشف عن هذه الصيغة بوضوح:

" سعيد: لا... لا.. لا يمكن أن أصدق ذلك.

الزوجة: (بمكر) أجل يا مولاي (تتعلق بكتفه) كيف تسمح لهؤلاء الحمقى أن يتحدثوا عني بهذا الشكل؟ إن المستشار ليس سوى صديق.

ولا تنسى إنه هو مَنْ نصّبك والياً... إنهم يغارون منك "(٤٢) .

ويمكن تلخيص شكل الصيغة الخطابية بنسقيها المتضادين (المهادن/ المتسلط) والمتقابل مع الموقفين الدراميين المتضادين أيضًا (الهجوم/ الدفاع) من خلال المربع السيميائي الآتي:



يوضح هذا المربع السيميائي طبيعة التعالقات الضدية والتجاورية التي جمعت بين صيغ خطاب الفواعل من جهة وبين اختلاف المواقف الدرامية من جهة ثانية، بحيث يمكن جعله معيارًا سيميائيًّا لقياس أنظمة الخطاب لفواعل هذا النص جميعًا .

نتائج البحث وتوصياته :

لقد توصّل البحث إلى مجموعة من النتائج والاستنتاجات، يمكن تلخيصها بالشكل الآتي:

١.لم تكن (السلطة) في مسرحية (المخلوق العجيب)، مجرد موضوع أو ثيمة مركزية، بل اتسعت في مداها لتكون محرّكًا فاعلاً ومحفّزًا حيويًّا في تطوير الأحداث ودفعها إلى الأمام وفي الكشف عن نوايا ودواخل الشخصيات وأفعالها.

٢.لجأ محمود جنداري إلى استعمال أسلوب درامي مزج فيه بين الجدّ والهزل، فقد عالج موضوعًا جادًّا وحساسًا مثل (السلطة) بطريقة مسليّة مستخدمًا طرق السخرية والتهكّم والمفارقة، الأمر الذي اعطى بعدًا دلاليًّا أعمق للنص وأشدّ تأثيرًا على المتلقي.

٣.إن استنتاج خلاصة دلالية عبر التحليل السيميائي للأنموذج العاملي، تجعلنا أمام محاولة في التركيب، فالمقاربة السيميائية في هذا البحث، أفضت إلى نتيجة محورية مفادها أن السلطة تساوي (الرغبة) أو الهدف، إذ إن تحقيقها عمليًّا تم بواسطة فعل (اللعبة)، لذا يمكن تقديم هذه المعادلة السيميائية الآتية:

السلطة = رغبة ⟺ الفعل = لعبة

وعليه فإن

السلطة = لعبة

٤.أما فيما يتعلق بالصيغة الخطابية للفواعل، فإننا أمام محاولة تركيب دلالية ثانية، مرتبطة ومتمفصلة مع النتيجة السابقة، وهي عبارة عن مقولة معنمية موحدة لصيغة الخطاب المستعمل في النص، ووفق الشكل الآتي:

السلطة = لعبة ⟺ الخطاب المخادع = لعبة

وعليه فإن

السلطة = الخطاب المخادع .

الهوامش

[١]) تحول السلطة، تر: لبنى الريدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د . ط، القاهرة، ١٩٩٥: ١٧ .

[٢]) ميشال فوكو– السلطة والمعرفة، عبد العزيز العيادي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، بيروت، ١٩٩٤: ٤٣ .

[٣]) مفهوم السلطة– اضاءات معجمية وفلسفية، محمد قنجاع، مجلة كراسات تربوية، المغرب، ع ١٦، ٢٠٢٤: ٢٤٣ .

[٤]) الفلسفة والسلطة (قراءة فلسفية لمفهوم السلطة عند افلاطون وفوكو)، عبد الله عبد الهادي المرهج، مجلة لارك، العراق، مج١٦، ع٣، ج٢، ٢٠٢٤: ٧٨٤ .

[٥]) المعجم الفلسفي، مراد وهبة، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، ط٥، القاهرة، ٢٠٠٧: ٣٥٠.

[٦]) السياسة، ارسطو، تر: أحمد لطفي السيد، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، د . ط، بيروت، ٢٠١٦: ٩٥ .

[٧]) موسوعة لالاند الفلسفية، آندريه لالاند، تر: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، مج١، ط٢، ٢٠٠١ : ١٢٢ .

[٨]) المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، ج١، د . ط، بيروت، ١٩٨٢: ٦٧٠ .

[٩]) ينظر: المصدر نفسه : ٦٧٠ .

[١٠]) المعجم الفلسفي، مراد وهبة: ٣٥٠.

[١١]) المعجم الفلسفي، إبراهيم مدكور، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، د. ط، القاهرة، د.ت : ٩٨ .

[١٢]) مفهوم السلطة– اضاءات معجمية وفلسفية، محمد قنجاع، مجلة كراسات تربوية، ع١٦، المغرب، ٢٠٢٤ : ٢٤٤ .

[١٣]) علم اجتماع السياسة، دوفرجيه موريس، تر: سليم حداد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ١٩٩١: ١٢٧ .

[١٤]) المصدر نفسه: ١٢٧ .

[١٥]) تشريع السلطة، جالبريث جاونكنيث، تر: عباس حكيم، مطبوعات مؤسسة كورجي، دار المستقبل، ط١، دمشق، ١٩٩٣: ١٦– ١٧ .

[١٦]) ينظر: ميشال فوكو– المعرفة والسلطة: ٤٥ .

[١٧]) المصدر نفسه : ٤٤ .

[١٨]) النظرية السياسية مقدمة، آندري هوريو، تر: لبنى الريدي، المركز القومي للترجمة، د.ط، القاهرة، ٢٠١٣: ٢٢٥ .

[١٩]) جينالوجيا المعرفة، ميشال فوكو، تر: أحمد السلطاني وعبدالسلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، ط٢، الدار البيضاء– المغرب، ٢٠٠٨ : ١٠٥.

[٢٠]) المصدر نفسه: ١٠٥ .

[٢١]) العلامة في المسرح: الموقعية الوظيفة، سعاد دريد، مجلة علامات، المغرب، ع٣٥، ٢٠١١: ٥٣.

[٢٢]) سيمياء المسرح والدراما، كير إيلام، تر: رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–بيروت، ط١، ١٩٩٢: ١٤.

[٢٣]) ينظر: المصدر نفسه: ٢٢ ، ٢٨ .

[٢٤]) المصدر نفسه : ١٤.

[٢٥])ينظر: قراءة المسرح، آن اوبرسفيلد، تر: مي التلمساني، وزارة الثقافة المصرية، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، ١٩٨٢: ٤٢ .

[٢٦]) ينظر: فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما، روجر بسفيلد (الابن)، تر: دريني خشبة، مكتبة نهضة مصر، د.ط، القاهرة، ١٩٧٨: ١١٢ .

[٢٧]) فن الشعر، ارسطو طاليس، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ط، القاهرة، ١٩٧٧: ٩٧ .

[٢٨]) المصدر نفسه: ٩٨ .

[٢٩]) مدخل إلى فن كتابة الدراما، عادل النادي، مؤسسات عبد الكريم بن عبدالله، ط١، تونس، ١٩٨٧: ٦٠ .

[٣٠]) المصدر نفسه: ٦٠ .

[٣١]) مسرحية المخلوق العجيب، محمود جنداري ،المديرية العامة لتربية نينوى، الموصل، ٢٠١١: ٥٥ .

[٣٢]) المصدر نفسه : ٢٦ .

[٣٣]) المصدر نفسه: ١٧.

[٣٤]) تشاكل المعنى في ديوان(مقام البوح) لعبدالله العشي ، وردية محمد سحاد ، دار غيداء للنشر والتوزيع ، الاردن ، ط١ ، ٢٠١٢ : ٢١-٢٢ .

[٣٥]) المخلوق العجيب: ٨ .

[٣٦]) المصدر نفسه: ١٩ .

[٣٧]) المصدر نفسه: ٢٤.

[٣٨]) المصدر نفسه : ١٧ .

[٣٩]) المصدر نفسه: ٧٠.

[٤٠]) المصدر نفسه : ٢٩.

[٤١]) المصدر نفسه : ١٦ .

[٤٢]) المصدر نفسه: ٦٩.

المصادر والمراجع

أولاً/ المصادر:

١.مسرحية المخلوق العجيب، محمود جنداري، المديرية العامة لتربية نينوى، الموصل، ٢٠١١ .

ثانيًا/ المراجع:

١.تحول السلطة، تر: لبنى الريدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، القاهرة، ١٩٩٥.

٢.تشاكل المعنى في ديوان(مقام البوح)، عبدالله العشي، وردية محمد سحاد، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط١، الأردن، ٢٠١٢ .

٣.تشريع السلطة، جالبريث جاونكيث، تر: عباس حكيم، مطبوعات مؤسسة كورجي، دار المستقبل، ط١، دمشق، ١٩٩٣.

٤.جينالوجيا المعرفة، ميشال فوكو، تر: أحمد السلطاني وعبدالسلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، ط٢، الدار البيضاء- المغرب، ٢٠٠٨ .

٥.السياسة، ارسطو، تر: أحمد لطفي السيد، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، د.ط، بيروت، ٢٠١٦.

٦.سيمياء المسرح والدراما، كير إيلام، تر: رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، ط١، ١٩٩٢.

٧.علم اجتماع السياسة، دوفرجيه موريس، تر: سليم حداد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ١٩٩١.

٨.فن الشعر، ارسطو طاليس، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ط، القاهرة، ١٩٧٧.

٩.فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما، روجر بسفليد(الابن)، تر: دريني خشبة، مكتبة نهضة مصر، د.ط، القاهرة، ١٩٧٨.

١٠.قراءة المسرح، آن اوبرسفيلد، تر: مي التلمساني، وزارة الثقافة المصرية، مطابع المجلس الأعلى للآثار، د.ط، القاهرة، ١٩٨٢.

١١.مدخل إلى فن الدراما، عادل النادي، مؤسسات عبدالكريم بن عبدالله، ط١، تونس، ١٩٨٧.

١٢.المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، ج١، د.ط، بيروت، ١٩٨٢.
١٣.المعجم الفلسفي، إبراهيم مدكور، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، د.ط، القاهرة، د.ت .
١٤.المعجم الفلسفي، مراد وهبة، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، ط٥، القاهرة، ٢٠٠٧.
١٥.موسوعة لالاند الفلسفية، آندريه لالاند، تر: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، مج١، ط٢، ٢٠٠١ .
١٦.ميشال فوكو – السلطة والمعرفة، عبد العزيز العيادي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، بيروت، ١٩٩٤.
١٧.النظرية السياسية مقدمة، آندري هوريو، تر: لبنى الريدي، المركز القومي للترجمة، د. ط القاهرة، ٢٠١٣.

ثالثًا/ المجلات والدوريات:

١. العلامة في المسرح: الموقعية الوظيفة، سعاد دريد، مجلة علامات، ع٣٥، المغرب، ٢٠١١ .
٢. الفلسفة والسلطة (قراءة فلسفية لمفهوم السلطة عند افلاطون وفوكو)، عبد الله عبد الهادي المرهج، مجلة لارك، العراق، مج١٦، ع٣، ج٢، ٢٠٢٤.
٣. مفهوم السلطة– اضاءات معجمية وفلسفية، محمد قنجاع، مجلة كراسات تربوية، المغرب، ع ١٦، ٢٠٢٤ .

Sources and references

First/ Sources:

1..The Wonderful Creature, Mahmoud Jandari, General Directorate of Nineveh Education, Mosul, 2011.

Second/ References:

1.The Transformation of Power, edited by: Lubna Al-Ridi, Egyptian General Book Authority, , Cairo, 1995.
2.The similarity of meaning in the collection (Maqam al-Buh), Abdullah al-Ashi, Wardiyat Sajjad, Ghaida Publishing and Distribution House, 1st edition, Jordan, 2012.
3.The Legislation of Power, Galbraith Gawankneth, ed. Abbas Hakim, Corgi Foundation Publications, Dar Al-Mustaqbal, 1st ed., Damascus, 1993.
4.Genealogy of Knowledge, Michel Foucault, edited by: Ahmed Al-Sultani and Abdel Salam Benabdelali, Toubkal Publishing House, 2nd edition, Casablanca - Morocco, 2008.
5.Politics, Aristotle, edited by: Ahmed Lotfy Al-Sayed, Arab Center for Research and Policy Studies, Beirut, 2016.
6. Semiotics of Theater and Drama, Keir Elam, published by: Raif Karam, Arab Cultural Center, Casablanca-Beirut, 1st edition, 1992.
7. Sociology of Politics, Duverger Morris, ed. Salim Haddad, University Foundation for Studies and Publishing, 1st ed., Beirut, 1991.
8.The Art of Poetry, Aristotle Thales, edited by: Ibrahim Hamada, Anglo-Egyptian Library, Cairo, 1977.
9.The Art of the Playwright for Theater, Radio, Television, and Cinema, Roger Besfeld (Jr.), edited by: Drini Khashaba, Nahdet Misr Library, Cairo, 1978.
10.Theatre Reading, Anne Obersfield, edited by: Mai El-Telmissany, Egyptian Ministry of Culture, Supreme Council of Antiquities Press, Cairo, 1982.
11.Introduction to the Art of Drama, Adel Al-Nadi, Abdul Karim bin Abdullah Institutions, 1st ed., Tunisia, 1987.

12.The Philosophical Dictionary of Arabic, French, English and Latin Words, Jamil Saliba, Dar Al-Kitab Al-Lubnani, Part 1, Beirut, 1982.
13.Philosophical Dictionary, Ibrahim Madkour, General Authority for Amiri Printing Affairs, Cairo, D.T.
14.The Philosophical Dictionary, Murad Wahba, Quba Modern House for Printing, Publishing and Distribution, 5th ed., Cairo, 2007.
15.Lalande Philosophical Encyclopedia, Andre Lalande, edited by: Khalil Ahmed Khalil, Oweidat Publications, vol. 1, 2nd edition, 2001.
16. Michel Foucault - Power and Knowledge, Abdel Aziz Al-Ayadi, University Foundation for Studies, Publishing and Distribution, 1st edition, Beirut, 1994.
17.Political Theory Introduction, Andre Horio, ed. Lubna Al-Ridi, National Center for Translation, Cairo, 2013.

Third/ Magazines and periodicals:

1.The Sign in Theater: Location and Function, Souad Duraid, Signs Magazine, No. 35, Morocco, 2011.
2.Philosophy and Power (A Philosophical Reading of Plato and Foucault's Concept of Power), Abdullah Abdul Hadi Al-Marhaj, Lark Magazine, Iraq, Vol. 16, No. 3, Vol. 2, 2024.
3.The Concept of Authority - Lexical and Philosophical Illuminations, Muhammad Qanja, Educational Notebooks Magazine, Morocco, Issue 16, 2024.