

Cyanography of the Ghost Prayer of Nazik Al-Malaik, A Study of Semiotics

م. د إسرائ إبراهيم محمد سبع الخزرجي

Dr.Esraa Ibrahim Mohammed Sabaa

جامعة ديالى / كلية التربية للعلوم الانسانية / قسم اللغة العربية

**University of Diyala College of Education for
Human Sciences Department of Arabic Language**

الملخص

إن كل عمل شعري ذي طبيعة مسرحية إنما هو بناء فني ذو علاقة وطيدة بالحياة، فنحن لا نستبصر في القصيدة ذات الطابع المسرحي بمقدرة الشاعر على بناء عمله الشعري بناءً فنياً فحسب؛ بل نعاين مدى قدرته على المشاركة في بناء الحياة وتشكيلها، ولقد فعلت نازك الملائكة هذا في قصيدة (صلاة الأشباح) فسلكت طريقها الدلالي الخاص، ضمن زمكانية أسطورية مقيدة شخصت الحضور الفعلي للحدث وشخصياته؛ للكشف عن المنظور المسرحي لها، وتزداد وتيرة التشظي كلما احتدمت شدة الصراع المسرحي في نص نازك فالتعنوان (صلاة الاشباح) يصور نظام حركة الصلاة ولكن إسناد الصلاة إلى (الأشباح) يحفز قنوات الإدراك لدى المشاهد ولهذا فالشاعرة تتحرك للبحث عنه ما بين المعبد وما بين صوت يدق كل باب، وعند كل باب يكون شبح وهذه المشاهد لا يمكن الكشف عن عناصرها الجمالية إلا من خلال الغور في بواطن المعنى ومستعينة بمنهج يلائم هذا الغموض إلا وهو المنهج السيميائي ليناسب المشاهد المسرحية في القصيدة.

مفتاح الكلمات / سينوغرافيا - صلاة - شبح.

Abstrac

Every poetry work of a play-like nature is an artistic construct with a strong relationship to life. We do not look at the poem of theatrical character with the ability of the poet to construct his poetic work only in artistic construction; we examine his ability to participate in building and shaping life. In the poem "Ghost Prayer", it took its own semantic way, within a restricted mythical capacity that identified the actual presence of the event and its characters to reveal its theatrical perspective. The frequency of fragmentation increases as the intensity of the theater conflict intensifies in the text of Nazek. To (the ghosts) stimulates a bottle The perception of the viewer is therefore moving to search for him between the temple and between the sound of each door beats, and at each door is a ghost and these scenes cannot detect the aesthetic elements only through the hole in the intonation of the meaning and using a methodology suitable for this ambiguity, The play in the poem .

Key words / Scenography - prayer - a ghost

المقدمة.

أقرب الفضاء النصي أو المشهد الشعري لرواد الحداثة كثيراً من الفضاء المسرحي بكل ما يشتمل عليه من شخصيات ورسوم ومشاهد والإضاءة والإكسسوار... الخ.

ولهذا كان عنوان بحثي هو سينوغرافيا المسرح في (صلاة الأشباح) لـ نازك الملائكة، دراسة سيميائية، وقد قسم البحث على مبحثين مسبوقة إضاءة عنوانها: (سينوغرافيا المسرح والعلاقة بين الشعر والمسرح)، وكان عنوان المبحث الأول: المشاهد السينوغرافية في (صلاة الأشباح)، أما المبحث الثاني فكان عنوانه: التوصيف المسرحي في (صلاة الأشباح) واشتمل على: (الشخصيات (الممثلون)، العلامة الزمانية، والعلامة المكانية). ثم اختتم البحث بخاتمة تضمنت أبرز النتائج التي توصل لها البحث، وقائمة بأهم المصادر والمراجع.

تعد كلمة سينوغرافيا مصطلحاً مسرحياً حديثاً يعني الخط البياني المسرحياتنشر في العالم العربي في فترة التسعينات من القرن العشرين وأصبح الكثيرون يستخدمونها أحياناً كبديل لمصطلح لديكور بل ظهر البعض يستخدمه متلازماً مع الإخراج كأن يكتب على العمل المسرحي سينوغرافيا وإخراج، لقد أصبحت كلمة سينوغرافيا من أكثر المصطلحات رواجاً واستعمالاً وقد تطور وتعدد فإن وظيفتها هي الأخرى قد تطورت مما جعل العديد من أهل الحرفة (السينوغرافيين) ورجال المسرح يعدونها محركاً مهماً، أذ تصبح ككتابة ثانية وأحياناً أخرى تحدث العكس حيث تنقلص لحدود خشبة المسرح البسيطة^(١). وأخذ مفهوم السينوغرافيا مديات واسعة على مستوى التنظير والاشتغال في وقتنا المعاصر، إن الفضاء المسرحي هو الموضوع الرئيس لعمل السينوغرافيا، ذلك أن السينوغرافيا لاتعمل في الفراغ، فمجال السينوغرافيا هو الفضاء المسرحي كله. فليس هناك عرض بدون إضاءة، كذلك ليس هناك عرض بدون ديكور، أو بدون أزياء أو بدون موسيقى، أو مؤثرات، هذه العناصر تتمازج لتصيغ عرضاً مسرحياً يمتلك السمات الجمالية والدلالية^(٢)، فالمسرح الشعري باب من أبواب المسرح لا يتخطاه إلا الشاعر الملهم، بإضافة خاصية الإمام بالأدوات والآليات المسرحية، والشاعر الذي: "يبتدع لغة مسرحية جديدة تتوجه إلى جمهور واسع من خلال ما تنطوي عليه من شاعرية في وظائفية الإكسسوارات التي تستعمل استعمالاً شاعرياً متعددًا، وتوحيد العنصر اللفظي مع العنصر الغنائي والحركي عبر شعرية مسرحية فذة"^(٣). حققت السينوغرافيا تشكيلاً فنياً في العروض المسرحية بتقنية تبهر المتفرج خالقةً آفاقاً خيالية ساعدت خشبة المسرح "في ظهور القمر في الماء، الرياح المتحركة، النجوم بأحجامها وظهورها وحسوفها، بما قدم سينوغرافيا متطورة للخشبة المسرحية"^(٤). يفهم من ذلك أن السينوغرافيا ليست المنظر وحسب ولا التزيين أو الزخرفة ولا حتى الديكور، بل أخذت الكلمة معانٍ متعددة حسب العصور، ويمكن فهم الفرق بين السينوغرافيا والديكور متمثلاً بالمصطلح فالسينوغرافيا "هي فن تشكيل فضاء العرض والصورة المشهدية في المسرح"^(٥)، ودفع وعي الشاعر صوب التحديث بغية الاتساع والاختلاف^(٦)، فتداخل فن بآخر في تقنيات تشكيل النص المعاصر، فالتداخل كان على شاكلتين ((لسانية تخص فنون الأدب المجاورة للشعر، ولا لسانية، إن صح التعبير تخص الفنون البصرية وكلاهما يظهر تداخله عبر مستويين من مستويات النص الشعري :

الأول : مباشر في استثمار البنى السردية والحوار المسرحي .

الثاني : غير مباشر في الحس الدرامي وبعض تقنيات الدراما وبعض تقنيات السرد^(٦). وهذا دعا إلى إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية في النص الواحد وبما ((أن السردية تتحكم في كل خطاب مهما كان نوعه))^(٧). فالشعر العربي تأثر بالكثير من الطروحات النظرية للشاعرت. ساليوت حيث استطاع أن يستل من الفن الدرامي صيغة نظرية سادت في كل العالم وهي (المعادل الموضوعي) في الشعر^(٨). ولعل الشعراء الرواد وجدوا ما يتيح لهم الخروج من الذات الغنائية إلى التصوير الواقعي وقد تم ذلك (على أيدي عدد من الشعراء ومن ضمنهم ونازك الملائكة)^(٩)، و (صلاة الأشباح) انموزج الدراسة، تعد مثال قصيدة متميزة بنائها الفني والدرامي، أقامت الشاعرة بنية صورها على تراكمية تجمعية لمحسوسات منها ماهو بصري وما هو سمعي أو لمسي لمظهر لم تحترقه الشاعرة نفسها ، وهي لوحة متكاملة الحواس فيها، بذلك كأنها لوحة أو لقطات مسرحية جسدتها القصيدة من خلال العلاقات الجديدة التي استخدمتها في تبادل الحواس وتراسلها، ولقد سيطرت الرؤية الداخلية للشاعرة على صورها الشعرية أو المسرحية فجعلتها صوراً ذات وجود نفسي داخلي تحرض على الداخل أكثر من حرصها على العلاقات الخارجية^(١٠). ولا يكون العمل الإبداعي إلا من خلال المشاركة التواصلية الفعالة بين المؤلف والنص والجمهور (المشاهد)، ويدل هذا على أن العمل الإبداعي يتكون من عنصرين أساسيين: النص الذي قوامه المعنى وهو يشكل أيضاً تجربة الكاتب الواقعية والخيالية، والمشاهد الذي يتقبل آثار النص سواء أكانت إيجابية أم سلبية في شكل استجابات شعورية ونفسية^(١١). ف (صلاة الأشباح) هي الجوهر الفعلي الذي صاغته القصيدة صياغة تشكيلية رمزية من جهة وعالية الوضوح والإشهار من جهى أخرى على النحو الذي يشير إلى وعي جدل العلاقة بين الموضوع الشعري والتشكيل المسرحي، والنص الشعري الحديث يتمحور في ثلاثية، هي : بؤرة العنوان، الفاتحة النصية، الخاتمة النصية والتي تحيط بعتبة النص، وتعطيه صورته الحديثة التي عكست التجارب العديدة في اخراج النصوص في أتم نضجها الفكري، وبهذه القراءة تختلف القصيدة من مشاهد لآخر أي أنها ذات وجوه متعددة لا يأتي عليها الحصر^(١٢)، فكل قراءة جديدة هي ابداع جديد، إن القراءة السيميائية للنص لا تعنى بالكشف عن معناه بل نمط انتاجه لذلك حين ما يتم الإنجاز تكون أمام قراءات وتصورات ومسارات متبادلة بين المؤلف والمخرج والمشاهد بل أمام تبادلات واقتراحات تمثل دائرة تأويلية

تعتمد على الترميز وفك هذه الرموز على طوعية عدد من الأنساق، وعلى مجموعة من الشفرات المشتركة للطرفين المرسل - المشاهد؛ لأن الناتج عنها يكون مجموعة من الأنساق التي يتشكل منها النص المسرحي^(١٣).

المبحث الأول: - المشاهد السينوغرافية في (صلاة الأشباح).

نتيجة التطور الذي مرّ به الفن بصورة عامة عبر حركة الحداثة غدت عملية تداخل الأجناس أمراً طبيعياً، ومع أنّ لكل جنس أدبي خصائصه المميزة التي تلتحق ببنيته فترسم هيكله وانظمتها الداخلية على وفق قواعدها الخاصة، وقد استطاعت الشاعرة وقبل كل شيء إلى الهيمنة على مشاعر المشاهد والتأثير فيها، وإثارة الانفعال المناسب عن طريق الجو الإيجائي التمثيلي الذي تشيعه المشاهد في نفس المشاهد،^(١٤) ولقد استخدمت الشاعرة للتعبير عن تجربتها أساس التناقض والذي يستهدف إثارة المشاهد ولفت انتباهه إلى لقطة أو لقطات جوهرية في العمل المشاهد، وهي في استخدامها لهذا اللون استطاعت أن توضح البعد الشعري الذي ترمي إليه، وتود توصيله للمُشاهد دون افتعال أو تكلف، وهو اتجاه حديث يشيع في القصيدة المعاصرة، فالشاعر المعاصر، لجأ إلى الإفادة من الفنون الأدبية والسينمائية، يستعير من تكتيكاتها ما يراه ملائماً لإثراء تجربته، فتأثر الشعر بالمسرح والسينما والفنون التشكيلية الأخرى ((يؤدي بنا في النهاية إلى تصفية (الفنون ودمجها) وإلغاء بعضها، في حين أنّ الهدف من تبادل التأثير والتأثر هو إثراء كل فن على حدة وليس إفناؤه)).^(١٥) ثم تلتقط كاميرا الشاعرة لقطات أو صوراً عدة تحيل فيها المعنى غير المباشر للوحدات اللغوية ملحمياً سيميولوجياً بارزاً وقطباً استراتيجياً لشعريتها لذلك ففي هذه القصيدة يجب التعامل معها على صعيد المشاهدة والنظر الثاقب وبالتالي الفهم العالي عبر المشاهد التصويرية التي يمكن لها أن تقدم الكثير لأضواء المقطع اللغوي لعالم نازك الشعري المثقل بشمار القراءة وتشعب الدلالة، وبالتالي تعدد احتمالات التأويل؛ إنها إذن مقارنة تستضيء ببعض الاجراءات والمفاهيم السيميائية محاولة عبرها الوصول إلى البنى العميقة للنص التي لا يمكن استشرافها إلا عبر هذا الإبحار الشاق باللغة التي سعت لاحتضان العالم بداخلها والكشف عن مضمّر النص مخيفه و مسكوته ف (صلاة الاشباح) متاهة نصية وفخ تنصبه الشاعرة للمُشاهد فتوهمه أن القضية سهلة لدرجة أنه أول ما يشاهد النص يظن نفسه أنه أمسك بالمعنى، غير أن ذلك لن يتأتى إلا بإمعان النظر وإعمال العقل ولو أمسكنا بخيط يقودنا إلى ظلال

المعنى ، ذلك أن اللغز يتخفى وراء المعاني الظاهرية، فيزداد لهفة في ملاحقة المعنى المتخفي، ((فالصورة الشعرية هي التي تتخطى حدود الأشياء وتكمن في عصب النفس، محاولة القبض الشعري على حقائق الأشياء المستترة في أعماق النفس بها)).^(١٦) تبدأ القصيدة بصورة القلق وتصبح حالة القلق هي القاعدة الرسمية التي تتحرك عليها مفردات الصراع فهي الثيمة التي تتحرك في ضوئها فالقصيدة مقسمة إلى مشاهد، فالمقطع الأول فوق البرج و الساعة و اليد التي تخرج منها فتقول: (الساعة الباردة على البوح في الظلمة الخاملة، ويد الرجل المنتصب على ساعة البرج، في صمته السرمدي)، من خلال محدودية التحرك المكاني وهي البرج ومكان وجود الساعة ويحتمد الصراع في وصف يد الرجل المنتصب (تقذف عيناه سيل الظلام الدَّجي على القلعة الراقدة)، ف (اليد) علامة و(الساعة) ثيمة مهمة في القصيدة بوصفها علامة (إما أنها تروم لمعنى القيامة) وهي الزمن الذي يمضي وهذه هي الفكرة الرئيسة في القصيدة. فالساعة هي التي تتحكم في سلوكياتنا. وهنا تبدأ اللقطة بظهور شخصيات أخر، ففي الأبيات التالية له، يصف حالة ترقب للميتين، فتقول (على الميتين الذي عيونهم لا تموت وتظل تحدق، ينطق فيها السكوت وقالت يد الرجل المنتصب " صلاة، صلاة")، هنا نراهم أناس أحياء وليس أموات ولكن العصر الذي يعيشون فيه جعلهم أمواتاً بهذا العصر بمعنى قطع كما يقول كولن ولسن (حشرات فقط تبحث عن الطعام)، و كما صورهم أليوت في ارض اليباب. نرى ظهور فعل يحدق أو مشتقاتها قد تكرر لتكرار هذا الفعل يدل على حالة الاستمرار للتحديق سواء من الشخص لنفسه بوصفها (يحدق في وجهه المكتئب) أو تحديق على الميتين، وقد تكون عملية التحديق هنا ليست بالحقيقة فقد تكون مانولوجياً داخلياً أو قد يكون صراعاً داخلياً للشخصية ثم عادت بعد ذلك وتصف (يد الرجل المنتصب)، وهذه علامة تم التركيز عليها ليكون هذا الرجل ويده محور القصيدة أو محور اللقطة الأولى والتي تنتهي بكلمة " صلاة، صلاة" وهذه اشارة إلى ثيمة العنوان (صلاح الأشباح)، وهنا تبرز علاقة العنوان بمتن القصيدة.

ثم المقطع الثاني /قاعدة البرج، فيبدأ بعبارة (ودبت حياة) هنا انتقاله واضحة بين نهاية المقطع الأول الذي يشير إلى الميتين، يأتي في بداية المقطع الثاني بكلمة (الحياة) وهذه مفارقة بين الموت والحياة، ففي المشهد الأول انتهى بلفظة الموت وربطها بالصلاة، أما المشهد الثاني، بدأها بالحياة وما يشير إليها من أفعال ومشتقات أفعال الحياة، ثم يبدأ بالوصف لهذه الحياة بدءاً (هناك على البرج، في الحرس المتعبين) فذكر حالة التعب التي تلازم معظم حياتنا ليس إجحاداً بحياتنا بل هي تعب في الوصول إلى آخر المطاف،

فيصف حالة الحرس المتعبين وكيف يمشون كلها افعال تدب بها الحياة فتقول (فساروا يجرّون فوق الشرى في أنه ظلّاهم الحانبات التي عقفتها السنين ...)، فهذه الأفعال كلها تدل على الحياة وتفسرها وهذا يؤكد أو يوثق بداية المقطع (ودبّت حياة)، ثم تكرر لفظة (صلاة، صلاة) في وسط المشهد الثاني لغاية قد تكون الهدف منها في هذا الوصف سواء الموت أو الحياة هي الصلاة وهي عنوان القصيدة تم تتوالى الأفعال (أفعال الحياة) (فيمتزج الصوت بالضجة الداوية) صوت موكب الحرس المقرب...، فهنا صراع بين صوت الحرس وتربطه بالدق على الباب، وصوت صراخ النائمين ليكوّن هذا الصوتان صورة للشبح من كل باب ويصفه (هزيل شحب يجرّ رماد السنين، يكاد الدجى ينتحب على وجهه الجمحي الخزين)، وتتوالى المشاهد ، ففي المشهد الثالث / موكب الأشباح ، ويبدأ بذكر أو وصف الاله العجيب (بوذا) وتشيدته واغنية الرجل كأنه يوازن بين الاله العجيب ويد الرجل المنتصب على ساعة البرج، ويصفه بـ(العنكبوت) فالصورة تكون بخروج مجموعة كبيرة من الناس مشية نظامية كالعسكر فنلاحظ عدم وجود الفردانية اي مجموعة قطع والانسان وجوده مجرد رقم بهذا القطيع .ويختتم المشهد بـ (صلاة، صلاة)، ثم المشهد الرابع/ إلغاء الفردانية، ويعود إلى موكب الشبح المخيف ويكون هناك تكرار للشبح وتكرار للحارس ورؤية الحارس لـ شبحين بعد ما كان شبح واحد في المشهد الثاني (... من كل باب شبح...). وهذا الشبحان سيران (... وما زال في الشبحين بقايا حياة)، هنا وجد اثنين من الشخصيات يختلفان عن القطيع لكن يجب أن يخضعوا للقطع أي إلغاء الفردانية، وهنا الشاعرة ذكرت الشبح وكان مرافقاً للحياة (أو بقايا حياة)، وتكرر أيضاً لفظ (صلاة، صلاة). وما أن ساد السكون واختفى الشبحان في المشهد الخامس وبدأ الكلام هنا حقيقي ف الحارس كأنما يقف على مقدم المسرح(الرام - أمام الستارة)ألست ترى/ خذهما، ثم ساد السكون العميق ، فالحارس هنا علامة دالة على من الممكن أن يكون رب العمل والشخص الذي يستعبد الآخرين وهو نفسه عبد لرجل الساعة، فكان المشهد السادس / مشهد الاستعباد(صورة عبودية بحتة) قولها (وفي المعبد البرهمي) تشبيهه للبوذيين وحيث الغموض المثير، مع ظهور بوذا لكون المقطع ابتداءً من المعبد، فتظهر أفعال التعبد (يُصلي الذين عيونهم لا تموت) و (يرتجف الشبحان) هذان اللذان لديهما شخصية، وهنا كان من المفروض أن يدخل الناس كلهم في القطيع، ومن لم يدخل يعد متمرداً ، وتعود لتذكر العنكبوت الذي هو وصف لـ (يد الرجل المنتصب)الذي ذكرته في المشاهد السابقة، ثم تختتم المشهد بذكر الزمان (فيرتقع الصوت ضخماً عميق الصدى، كالزمان). أما في المشهد السابع ، الناس كلهم يطلعون إلى الأشباح كأنهم

الجوقة المسرحية (الكورس) ف تقول (... اتيناك... اتيناك، نحن عبيد الزمان، واسراره، نحن الذين عيونهم لا تموت) فترتيب الصورة هنا باتت تتضح للضماير المتعبة (اتيناك...، نلوذ...، صباح مساء، اتيناك...) هم لا يملكون أي قدرة من الإرادة، ونشيد الجوقة/ يتمنون الموت/هم ميتون، فقط أعينهم غير ميتة، فالقاعدة في الحياة أن الناس قطيع من العبيد لا يمتلكون لا إرادة ولا شخصية فردية. فحسب القاعدة هنا هؤلاء الأثنين لا بد من انضمامهم للقطيع . وماهي إلا لحظات سكون ثم ينتقل إلى زمان مخيف، وهي الساعة الثانية ليلاً وما يجعله مخيفاً وكثير الأشباح والسكون عند البشر والضجة عند الأموات وصراخهم، ففي الثانية لا وجود للحرس الكالكون، ينامون وينسون يد الرجل العنكبوت، وما ينتج منه من تعاويد وتبقى السكينة والموت (ودعها أخيراً تموت) وهذا ما انتهى به المشهد السابع (الموت والسكون، ثم يعود في المشهد الثامن/ إدخال الأحرار في العبودية، (وفي المعبد يبارك رأسيهما المتعبين...)) ف هنا علامة على وجود الإحساس والشخصية، و(يصرخ ... بوذا ووجه الزمان) والإله بوذا وحركته وجاءت متلازمة مع مد ذراع الشبحين وصراخات (الاله) بالحرس الأشقياء والرجل المنتصب على البرج الذي هو المكان الذي أقيمت عليه أحداث المسرحية، ومن ثم اختتم المقطع الثامن والأخير بالسكون والهدوء من حركة البشر، رجل العنكبوت، الحرس،... الخ. ليبقى الزمان وحده (المساء) والشخص وهو الشبح (بوذا) وكله لتأكيد لفكرة ت. س إبيوت في مفتتح قصيدته (أرض اليباب) واذا قارناها مع صلاة الأشباح فيكون انه لا بد قتل او إنهاء الحرية وانضمام وانصياع الأثنين للقطيع لأننا كلنا عبيد، ومما لاشك فيه أن انتقال الشاعرة السريع والمفاجئ بين الصور ف المشاهد ونقيضها يبرز التناقض الفادح بين هذه المشاهد ويمنح هذه المفارقة قوة ووضوحاً، وينبئ في الوقت ذاته عن مهارة الشاعرة الفنية. وهكذا استطاعت الشاعرة التعبير عن تجربتها الشعرية بتقديم الموقف والموقف الآخر، المقابل له، وتركت الموقفين يفصحان عما أرادت الشاعرة توصيله للمشاهد دون أن تقول هي ذلك بطريقة مباشرة، وهكذا استطاعت الشاعرة أن تقيم جسور التلاقي بينها وبين المشاهد، وأن تحقق المتعة والمنفعة له في آن واحد، ومما لاشك فيه أن ((الأديب والشاعر يفرض عليه وضعه في المجتمع أن يستجيب لحاجات عصره، وقيم مجتمعه على نحو تلقائي، وذلك حتى يحقق الارتفاع إلى مستوى المسؤولية، وينهض بالدور القيادي الحر في مجتمعه الذي يعيش فيه)).^(١٧)

المبحث الثاني: التوصيف المسرحي في (صلاة الأشباح) .

أولاً / الشخصيات - الممثلون.

أساس أي عمل يعتمد على الشخصية ، فالشخصية " كائن من ابتكار الخيال يكون له دور أو فعل كما في كل الأنواع الأدبية والفنية التي تقوم على المحاكاة مثل اللوحة والرواية والمسرح ..."^(١٨)، فالمسرح فن لا يمكن أن يتحقق دون المشاهد او المتفرج^(١٩)، والعرض المسرحي، بمجمل عناصره هو منجز تفاعلي، يتم عبر الزمان والمكان المحدودين، فضلاً عن إمكانية توافقيه مع الحالة المزاجية المشاهد في قاعة المسرح، وذلك من خلال رد الفعل (التغذية المرتدة)، وتكمن قدرة الممثل في إقامة العلاقة التواصلية مع المشاهد من خلال تحويل النص أو الرسالة الكامنة للخطاب المسرحي الى علامات سمعية وبصرية في المسرح الناطق، وعلامات حركية في المسرح الصامت^(٢٠). فحركة الجسد وتعابير الوجه "احدى المكونات البصرية التي ترسم جمالية العرض المسرحي من خلال التشكيلات الحركية التي تخلقها". فهي لغة تواصلية ترافق الكلام أو تكون بديلة عنه حركة اليد أو الجسد وهذه الحركات أو الإشارات تعرف بالإيماء وهو "فن التمثيل الصامت"^(٢١)، فالشخصية هي "بناء فرضي، بمعنى أنها تجريد يشير الى الحالة الداخلية أو البيئية للفرد"^(٢٢). إذن الشخصية نتاج مجموعة من العادات والسلوكيات لدى الفرد، والتي تستدل على مظاهرها السلوكية من خلال تصرفاتها الشخصية داخل العمل أو في الفضاء النصي^(٢٣).

استثمر الشعر الحديث خاصية الشخصية وتوظيفها لتطوير بنية القصيدة الشعرية (الدرامية)، وأهتم بتقنية الصراع بين مظهرين من مظاهر الدراما هي ((الحركة، الصوت، السكون، الصمت)). ويمكن أن نمد جسور التوافق بين الحركة والصوت، وهما عصب السينوغرافيا الشخصية في فضاء النص ولا سواه من ملامحها وكلاهما (الحركة والصوت) حصيل للاجتماع وحسن التناغم والتوافق والألفة مما جعلها ذات خصوصية إبداعية متميزة في المشهد الشعري العراقي الجديد .

والشخصيات أنواع ومنها:

١. الشخصية الرئيسية: وتشمل حوار، كلام، حركة .
٢. الشخصية الثانوية (المساعدة): والتي يُبنى عليها الجو الشعوري للمشاهد.
٣. الجوقة "الكورس": "مجموعة من المتشددين يمكن أن تؤدي بعض الرقصات اثناء الإنشاد"^(٢٤).

وكما هو معلوم إن الجوقة عرفت في عالم الموسيقى والمسرح "ويمكن إعتبار الرقص هو جذر فن المسرح"، فالجوقة مجموعة من الممثلين المدربين جيداً على اصطناع حالة من التوحد مع الرسالة التي يوصلونها للمشاهد وبنبرة واحدة، وصوت واحد وكلام واحد، في وقت واحد ويرددون كلمة أو جملة واحدة مما يشكلون صوت "الفرد" قسّمت "جوقة" لرصانتها وطرح رؤية موحدة قادرة على المكاشفة والاستبصار والمواجهة وعلى شاكلة هذا التكنيك^(٢٥) وظف الشعراء الرواد شخصياتهم فنازك الملائكة في قصيدة

"صلاة الأشباح" أول ظهور للشخصية

ومدّت يداً من نحاس

يداً كالأساطير بوذا يحركها في إحتراس

يد الرجل المنتصب .

تهيأة الجو الشعوري لنص العرض وكأنما ترفع الستارة من على خشبة المسرح وتبدأ بإضاءة (مكان معين) تسليط بقعة الضوء على شخصية البطل لرسم ملامحها وسط مناخ أكثر غرابة "لان جزئيات الحدث تتجمع مما هو غير مألوف وتؤدي بوجود عالم مرعب ومخيف"^(٢٦)

على ساعة البرج ، في صمته السرمدي

يحدّق في وجهه المكتئب

ونقذف عيناه سِيلَ الظلامِ الدجّي

على القلعة الراقدة

على المييتين الذين عينوهم لا تموت

تظلّ تحدّقُ ينطقُ فيها السكونُ .^(٢٧)

مع بداية الحوار ظهر مؤثر صوتي (صمته السرمدي)، وبحركة الكاميرا لجوانب محددة أرادت الشاعرة أن تُبرها أكثر للمشاهد من على مسرح النص حيث تقول (يحدّقُ، تُقذف عيناه) ملح بصري أعطى إنطباعية لحركة العين (الإلتفات)؛ مردفة إياها بجملة (سِيلَ الظلامِ الدجّي) ، فاستعملت الملائكة أكثر من كاميرا وإعطتها إيعاز (Zoom) لتصميم الحركة بطريقة إيجابية تعبر عن الشعور الداخلي المتأزم الغارق بأجواء الحزن، (نفذت، سيل) صيغ مبالغة؛ جمعت بين ملمحين من ملامح المسرح (حركة، وصوت متبعة بصورة

بصرية يشكّلان إستمرارية البكاء. تنتقل الكاميرا للجانب الآخر من المسرح مسلطة الضوء على مجموعة من الممثلين أو ما تسمى بالجوقة.

على القلعة الراقدة/ على الميتين الذين عيونهم لا تموت، تظل تحدق، ينطق فيها السكون. غياب الحركة والصوت (هدوء) عبر (الراقدة، الميتين) عوضت عنهما بدلالة إيمائية بقول: (عيونهم لا تموت)، وبما أن الدراما أصلها (صراع) إذاً التضاد ب (كلام × صمت) منح النص بُعداً جمالياً وقد أوحى بوجود الحركة والصوت من خلال ارتباطها بلغة الحياة أو حياة اللغة، معبراً عن لغة جسد الشاعر على هيئة صيغ وتعبير يعيد الشاعر إنتاجها من جديد بسياقات دلالية وتركيبية مشابهة^(٢٨).

وقالت يد الرُّجُل المنتصب :

" صلاة صلاة! "

فالحركة قامت مقام الصوت عن طريق الإيماءات والارشادات حيث عوضت هذه الحركات عن اللغة المنطوقة. وتتواشج العلاقات فيما بينها صوتية وحركية، وباستعمال بؤرة الاضاءة الخافتة تصور مشهداً آخر حيث أن الإنارة تقول شيئاً فشيئاً بالمسرح نشعر بعودة الحياة .

ودبّت حياة

هناك على البرج في الحرس المتعبين

فساروا يجرون فوق الثرى في أنه

ظلالهم الحانيات التي عفتها السنين

ظلالهم في الظلام العميق الحزين

وعادت يد الرجل المنتصب

تشير: " صلاة صلاة! " ^(٢٩).

إضافة لهذا الاستعمال للظل فقد عوضت عن مؤثر الموسيقى، ف نازك الملائكة أدخلت تقنيات المسرح والدراما على قصيدتها الشعرية بطرق متعددة ومختلفة لتوظيف عناصر الدراما (النور × الظلام، الكلام × الصمت) مؤثرات ضوئية وصوتية.

تقول (على الميتين الذي عيونهم لا تموت وتظل تحدق، ينطق فيها السكون وقالت يد الرُّجُل المنتصب " صلاة، صلاة")، وهنا تبدأ شخصيات بالظهور، ففي الأبيات التالية له، يصف حالة ترقب للميتين،

وبوصفها (يحدّق في وجهه المكتئب) أو تحدق على الميتين، ثم عادت بعد ذلك وتصف (يد الرجل المنتصب)، وهذه علامة تم التركيز عليها ليكون هذا الرجل ويده محور القصيدة أو محور المشاهد الأولى. ثم يبدأ بالوصف لهذه الحياة بدءاً بـ (هناك على البرج، في الحرس المتعبين)، فتصف حالة الحرس المتعبين وكيف يمشون كلها افعال تدب بها الحياة فتقول (فساروا يجرون فوق الثرى في أناه ظلأهم الحانيات التي عقفتها السنين...)، فهذه الأفعال كلها تدل على الحياة وتفسرها وهذا يؤكد أو يوثق بداية المقطع (ودبّت حياة). ثم وتصف (هزيل شحّب يجرّ رماد السنين، يكاد الدُّجى ينتحب على وجهه الجمحي الحزين)، فهنا صراع بين صوت الحرس وتربطه بالدق على الباب، وصوت صراخ النائمين ليكوّن هذا الصوتان صورة للشبح من كل باب ففي المشهد الثالث يبدأ بذكر أو وصف الاله العجيب (بوذا) ونشيدته واغنية الرجل كأنه يوازن بين الاله العجيب ويد الرجل المنتصب على ساعة البرج، ويصفه بـ (العنكبوت). ثم المشهد الرابع يعود إلى موكب الشبح المخيف ويكون هناك تكرار للشبح وتكرار للحارس ورؤية الحارس لـ شبحين بعد ما كان شبح واحد في المقطع الثاني (... من كل باب شبح...). وهذا الشبحان يسيران (... وما زال في الشبحين بقايا حياة)، و ذكرت الشبح وكان مرافقاً للحياة (أو بقايا حياة). وما أن سادّ السكون واختفى الشبحان في المشهد الخامس، فكان المشهد السادس متمماً له، مع ظهور بوذا لكون المقطع ابتداءً من المعبد، (يُصلي الذين عيونهم لا تموت)، ويعود ليذكر العنكبوت الذي هو وصف لـ (يد الرجل المنتصب) الذي ذكرته في المشاهد السابقة، ثم يعود في المشهد الثامن إلى المعبد والإله بوذا وحركته وجاءت متلازمة مع مد ذراع الشبحين وصراخة (الاله) بالحرس الاشقياء والرجل المنتصب على البرج .

ثانياً/العلامة الزمانية.

يسهم الزمن في تحريك زمنية القصيدة، فالحدث الشعري لا ينتظم اعتباراً، بل ينتظم على أساس زمكاني محدد يمنح الأحداث وجوداً فعلياً حيويّاً على وفق التحرك الزمني، بمعنى أن الزمن الدرامي متحرك، يمر الحاضر ويتحول إلى ماضٍ، فيتوقف في ذلك كونه حاضراً، يمر محدثاً تغييراً فينشأ من هذه النقيضة حاضر جديد مغاير^(٣٠) إذا لا يمكن الوعي بأحداث النص وتتابعها من دون إطارها الزماني، الذي تحركت به، فتأتي شعرية الزمن بوصفها قوة ضاغطة على تصوير المعاني ودلالاتها التوافقية بين الأخذ والعطاء داخل مقترنات الصورة الشعرية مع النظم الحسية لدى المتلقي فميزة التقنات الزمنية (أما تستطيع أن تشع في كل اتجاه وأن تسمح لك باستكناة المزيد من المعاني كلما أوغلت معها بحسك)،^(٣١) فيستمد الشاعر منها

مناصرة إعلانه لموقفه أوخذلأنه، رغبة منه في إيجاد التوافق المعنوي بين ما يختلج في النفس من شعور في طرق التوظيف الانزياحي للعنصر الزمني المتمثل بالبنى السردية ومدى شعريتها في النص الشعري، والبناء والرسم في الصورة ضمن توازن تقتضيهتقنات الزمنية للدوال التي حركتها أدوات التشكيل الزمني. وهكذا كان على الشاعر أن يستوعب في جملة الشعرية الدلالة الزمنية بكل أبعادها، (لان الشاعر الحق لا يكون حديثاً ومعاصراً أن لم يتحل عند البعد الزمني مسلسلاً على جملة الشعرية^(٣٢)، وأول ما يلفت النظر منذ البداية عن زمانية القصيدة وتبدأ (تململت الساعة الباردة على البرج) فهذه العلامة الزمانية ارسلت ومضاتها السيميائية التي تقود المشاهد نحو دلالة استباحية، توحى بسير القصيدة صوب سيمياء الزمن الذي يتحرك بكثافة في ثنايا النص، ويسهم بعمق في توحيه حركة السرد، ويمنح المشاهد مثيرات تمكنه من استثمار فاعلية الاسترجاع والاستباق من أجل الكشف عن ما هية (صلاة الأشباح) وتمثل العلامة الزمانية حيزاً مهماً في قصيدة (صلاة الأشباح) ونشعر بأهميتها من عنوان القصيدة، ف (للصلاة) زمان معين ، فاشتمل على علامة زمانية ثم اتبعه بكلمة الأشباح ويستشعر بها المتلقي الحالة أو الزمن وغالباً ما تكون الأشباح ليلاً، فيستشعر بها المتلقي بإحساس الشاعر بثقل الزمن المرتبط ارتباطاً قوياً ما بين الصلاة والأشباح، ويمكن معرفة العلامات الزمانية للقصيدة من خلال الوقوف على المكونات الثقافية للشخصيات ومعرفة ما تؤول إليه وما تتمثل به، فالعلامة الزمانية ركيزة أساسية في جوهر المعرفة الإنسانية لارتباطها بثقافة الإنسان وخبراته^(٣٤) ، إنّ الاحساس بالعلامات الزمانية لا يتشكل على وفق التعاقب الزمني بل على وفق الحالات الوجدانية أو المعيار السايكولوجي^(٣٥) ، وهذا دفع غاستونباشلار إلى التمييز بين زمن الأنا (النفسي)، وزمن العالم، (فتارة يبدو زمن الأنا: يمشي بسرعة أكبر من سرعة زمن العالم، الأمر الذي يجعلنا نشعر بأن الزمن يمر بسرعة، وأن الحياة تضحك لنا، وأنا نشعر بالغبطة، وتارة تنعكس الآية، فيبدو زمن الأنا متأخراً عن زمن العالم)^(٣٦) ، والعلامة الزمنية ذات الأبعاد لا ينتظم فيها الحدث بحسب وقوعه زمانياً بل بحسب إحساس الشخص به، ومن هنا تتيح سيمياء الزمن النفسي للشخص ان تبث انفعالاتها، وتعبر عن مواقفها الوجدانية، وليس كما هو متداول ومألوف، بل بطريقة تتناسب مع الحالة الانفعالية، فالدال (صلاة) مشحون بإشارة زمنية محددة، تحول الزمن من السكون إلى الحركة أو من الحركة إلى السكون، وهو يحمل في مدلوله البعد الأول، فتبدأ حركة النص المسرحية بالتركيز على ثنائية السبب والنتيجة ضمن البعد الزمني المتمازج مع أطر مكانية، ويتداخل الزمان مع المكان تداخلاً واضحاً في بداية القصيدة التي تبرز عملية رصد الهدف زمانياً ومكانياً كما في (تململت الساعة الباردة على البرج، في الظلمة الخاملة)، و (يد الرجل المنتصب على ساعة البرج في صمته السرمدية)، و (لوحات أخر).

المكان عنصر من العناصر التعبيرية في أي عمل أدبي، مهما كان نوعه فالمكان ثاني عناصر النص السردية "الزمان، المكان، الحدث، الشخصية، وهو مؤثر في بقية العناصر حيث أصبح المكان مهماً وسائداً في بعض النصوص الروائية الحديثة بسبب ثرائه الدلالي فالمكان بما "يحتويه من أدوات وتفرعات"^(٣٧)، يعطى انطباعاً كاملاً عن الحدث، وتحديد انتمائها لأي زمن وعصر، فأخذ المكان يشكل محوراً أساسياً من المحاور التي تحدث فيها عملية السرد داخل بنية النص الشعري فالشاعر وبقصد إيحائي اهتم بالمكان لان "الوقائع والاحداث السردية ستحتاج حتماً الى مسرح مكاني تدور عليه"^(٣٨).

إذن أصبح المكان مساحة هندسية يتخذ منها الشاعر الحدائوي خلفية لمشاهده تقع فيها الاحداث الدرامية والتي تتشكل منها نصوصهم الشعرية وبطبقات متفاوتة نتيجة لطبيعة المناخ النفسي والفكري فالفضاء المكاني لا بد ان يكون المنظور جزءاً منه يتناغم دلاليًا مع الأحداث والواقع . فالمكان يصبح بهذه "الهيئة البصرية نظاماً سيميائياً"^(٣٩)، شمولياً وفضاءً أكثر عمومية ولتحقيق المتعة الجمالية اعتمد الشعراء الرواد وسائل وتقنيات حديثة لتأنيث نصوصهم المسرحية أو ما يطلق عليه النص الشعري المسرحي، ولذلك يشغل المكان حيزاً كبيراً في بنية النص وتميز بوصفها المكوّن الذي يشكل - مع بقية العناصر - فضاء المسرح، فالعلامات الزمانية ((لا تمنح دلالتها إلا في المكان، والمكان لا يدرك إلا في سياق الزمان، وبينهما يتنامى العامل المأخوذ من النص في بعديه : المادي والمعنوي))^(٤٠)، وبذلك يمتد الفضاء، ليشمل مجموع العلامات المكانية وعلاقتها القائمة مع بقية مكونات العمل، وربط العلامات الزمانية والمكانية، بعلاقة جدلية في الفضاء الزماني.^(٤١)، وتكمن أهمية العلامات المكانية بقدرتها على الربط بين مكونات البناء، فهي الأرضية المشتركة التي تتحرك فيها الشخصيات وتتطور الأحداث، وتنمو البنية السردية وتتفاعل تفاعلاً كبيراً مع الشخصيات ونموها والأحداث وتطورها، متجاوزة بذلك قيمتها كإطار جغرافي، لتدخل في علاقات جدلية متنامية مع الشخصيات والأحداث ويكون سيمياء المكان وسيلة لرسم طبيعة الشخصيات التي تعيش فيه، والإيحاء بأفكارها وتطلعاتها ومعاناتها وبهذا يصبح لسيمياء المكان أبعادها الدلالية والجمالية التي تحدد طباع الشخصيات وتكشف عن خباياها ، وقد أتخذت العلامة المكانية في قصيدة (صلاة الأشباح) اشكالاً عدة فراها تتسع تارة وتضيق أخرى، وتفتح تارة وتغلق أخرى وما بين مكان واقعي

ومكان خيالي أمونو لوجي، ففي القصيدة يذكر مكان البرج ثم يذكر الشبح، وفي مقطع آخر يذكر المعبد ويذكر معه الإله، وهكذا من تناقضات ما بين الواقع والخيال، وتضفي الشاعرة على المكان سيمياء الصوت التي تتبدل من صرخ وصوت الحرس، إلى صوت يدق كل باب، وما بين هاتين الصورتين يظهر شبح عند كل باب. ويتبدل صوت المكان مجانسة مع اللغة والصورة المكونة للأشخاص ما بين سكون واختفاء الشبح وما بين صوت الأشباح، وعليه فإن فضاء الصورة يحتاج إلى انتقاعات وانتقالات تفسيرية غير مألوفة تعتمد على فعل ذهني يركب المادة التصويرية المشكلة في المساحات المطلقة ويخلق من ترابطها المعنى المرتبط بالمدرک العام إنه فضاء ((لم يعد ينتمي إلى عالم المعطيات البديهية بل أصبح افتراضاً يقدم للمتفرج، ويتعلق هذا الاقتراح بالمفهوم الجمالي للمكان ونقد فكرة العرض في حد ذاتها، فالمكان المعاصر جعل لكي يتجلى المتفرج عن نظرتة إلى العالم من خلال النظم الموروثة التي تلقاها ولقنت له))^(٤٢)، أما بالنسبة لآلية بناء الفضاء المسرحي، فإن قارئ النص يستطيع أن يتخيل هذا الفضاء المكاني عن طريق الوصف، ففي قصيدة (صلاة الأشباح) كررت حرف الجر (على) في قولها:

على البرج، في الظلمة الخامدة...

على ساعة البرج، في صمته السرمدي...

على القلعة الراقدة

وتكرارها هذا جاء تصويراً لحالات الاستعلاء الزماني والمكاني والاعتباري^(٤٣).

استخدمت الملائكة تقنية سينوغرافيا العرض المسرحي للنص الشعري (الساعة، البرج، يداً من (النحاس) تمثال، يد الرجل المنتصب، القلعة، الميتين الذين عيونهم لا تموت، البيوت، الشرف الماردة، يد العنكبوت، باب، كومة من عظام، ساحة البرج، البيوت "مرة أخرى" المعبد البرهمي الكبير)، فصورت المشهد المسرحي الخاص بالمدينة تصويراً تكاملياً حيث نقلت النص إلى مدينة تعج بالأشباح والحركة والظلام، وكل هذا في لوحة تشكيلية موحية بكل تفاصيلها إلى مدينة سكانها أشباح بصورة ديكورية من خلال استخدام التقنيات المسرحية الإيحائية، وصورت الشاعرة مكاناً غير مألوف (مدينة الأشباح) من خلال وصفها للتماثيل النحاسية "الأشباح" فما أن يحل الظلام حتى تبدأ هذه التماثيل بالحركة بعد ما كانت صامتة وبأصوات

مختلفة لراوٍ يقص هذه الأحداث، وهو عارف بها، فالمشاهد وللهولة الأولى تداهمه لفظة مركبة (صلاة الأشباح) فيبدأ بتخييل الموقف كأنه ماثلاً أمامه. ومن خلال النماذج الشعرية لرواد الشعر الحر نجد أن الرغبة في الاستفادة من تلك التقنيات المتعددة، لم تعد مجرد حالة نفسية طارئة فقط، إنما أصبحت هاجساً حدثياً وضرورة فنية وحضارية، بعد أن صارت اللغة هي المركز والمعارف الانسانية الأخرى هي الأطراف وفي ظل هذا التصور صارت السينما لغة أو نوعاً من الخطاب^(٤٤). بهذه اللوحة تكون الملائكة قد (رسمت أجواء، ومواقف غريبة مستندة في ذلك إلى تبادل المدركات: التشخيص.. والتجسيد.. فاعتمدت الأداء الدرامي، واهتمام الشاعر المعاصر بالتشكيل البصري جاء محاولة منه لردم الفجوة بين الشاعر والمشاهد التي أدت إلى ضعف القيم الجمالية واندثارها باندثار القوة الإنشادية و"قد يكون هذا الاهتمام من تأثيرات الدائنية والسريالية وغيرها من التيارات الشعرية والفنون التشكيلية التي وجدت طريقاً إلى الشعر العربي الحديث بهدف التمرد على المؤلف والرتيب"^(٤٥). ولقد تضمن النص دوالاً لسانية فعلية كثيفة جسدت الاستباقات المزججة على وفق علاقاتها الزمكانية، وهيمنة الفعل المضارع تعكس الحركة الزمنية المستمرة المتوازنة مع الحركة المكانية المستمرة، التي تنتقل في فضاء مرسوم ومحدد يتحدد بإطار مسرحي، ولا يخفى أن ظهور صوت الراوي العليم أسهم في تحديدها، فأعطى للزمن بطاقة تعريفية مكانية مترادفة بصفة السكونية من خلال انتهاء التعريف بالصبغة اللسانية نفسها للساعة وهي (خامدة) ليمتد التوازن البنائي للوحدة المكانية الخالصة (القلعة)، وهي صفة سكونية أيضاً (راقدة) متوازن الوحدات الزمكانية على المستويين العمودي والأفقي، فالساعة مؤشر زمني انشطر إلى بعدين زمني ومكاني بلفظة (الظلمة)، ثم اختتام المقطع الأول بالبعد المكاني (القلعة)، وعمودية الدوال الزمكانية انعكس في توازن بنائي على عمودية الصفات المعبرة عن حالة الموصوفات بالإشارة السكونية السلبية، أما التوازن الأفقي، فقد يأتي من خلال التصاق الصفة بالموصوف مباشرة وانتهاء سيرورة البناء اللساني بها، ومن ثم سكونية زمكانية المتمثلة (يد الرجل المنتصب) و(وجمة المكتئب) و(الميتين)، لذا فإن المقطع الأول قد احتوى على نسيج لغوي مسبب لسيرورة الحركة في المقطع الثاني، وهي الدال الزمني (صلاة، صلاة!) إنَّ هذه الدلالة الزمنية تشير إلى استقطاب زمني مؤشر على الوحدات الأخرى، وتكرار الدال الزمني المؤطر بقوسين، وأداة التعجب هو لتخصيص تلك الوحدة الدلالية بجوار ايدلوجي خطابي بحركة ايقاعية رتيبة، للتعبير عن استغراق زمني أو ايقاعي متناسق مع العمق السكوني والرتيب والدليل على تلك الحركة هو الارغام الحركي للشخصيات التي جسدها مجموعة

الدوال اللسانية الملتقطة للحركة الجسدية للشخصيات: دبت حياة، هناك على البرج، في الحرس المتعبين، فساروا يجزون فوق الثرى في اناه، ظلالم الحانبات التي عقفتها السنين، ظلالم في الظلام العميق الحزين، وعادت يد الرجل المنتصب، تشير: (صلاة، صلاة).

وبالتالي فقد استخدمت أسلوب الصدمة النفسية المفاجئة في مخاطبة المشاهد وباستحضار الصور فلجات للتعبير عن مشاعرها بالصور، فزدمت الصور التشخيصية في القصيدة لتكشف اللحظات الانفعالية والحس العميق داخل النفس الشاعرة فالبدال (يجرون) يشير إلى الحركة السلبية في بعدها الزمكاني السلي المغلق، تعبير عن حركة تراتبية سوداوية مقيدة تحركها الوحدة الزمنية الملحة في تكرارها المؤدي إلى تراتبية مكانية سلبية (صلاة، صلاة!) لتحقق هذه الايقاعية للحدث نمواً يسير باتجاه متناسق مع سلبية الزمن الذي يجسده التراكم الدلالي الفعلي: (وعادت يد الرجل المنتصب، تشير: (صلاة، صلاة) فيمتزج الصوت بالضجة الداوية، صدى موكب الحرس المقرب، يدق على كل باب ويصرح بالنائمين فيبرز من كل باب شبح، هزيل شحب يجر رماد السنين، يكاد الدجى ينتصب، على وجهه الجمجمي الحزين)، وهذا ما عكس التوازن الكلي للاستباقات المزجية التكميلية والتكرارية في عملية السرد الشعري المتحققة من رتبة الزمنية السلبية على الشخصيات.

الخاتمة

حاولت من خلال دراسة قصيدة (صلاة الأشباح) لـ نازك الملائكة بآليات المنهج السيميائي من خلال توظيف السينوغرافيا إذ قسمت القصيدة على مشاهد بدء بالمشهد الأول فوق البرج ثم الثاني في قاعدة البرج ثم تتوالى المشاهد ، وبذلك عدت القصيدة مسرحية إذ كشفت عن بعض جماليات المسرح في هذه القصيدة وتوصلت إلى بعض النتائج، أجمّلها فيما يأتي:-

١. إن السينوغرافيا تعمل على إزالة غموض المكان مما يفسح المجال أمام الخيال لبناء الدلالات التي تنتظر التحقق الجمالي المسرحي الفعلي من الممثل.
٢. إن السينوغرافيا تحقق الامتزاج بين الواقع الموضوعي والخيال عند المتفرج من خلال ما يحققه المستوى الإشاري.

٣. إن الشكل السينوغرافي حقق اقتراباً للأسلوب الغرائبي والتجريدي من خلال احتوائه على المفردات الدلالية والرمزية التي تحيل إلى طقس الأسطورة أو عناصر سينوغرافيا العرض المسرحي.
٤. كشفت العلامات السيميائية عن الانفتاح الحاصل بين الاجناس الأدبية والأنواع الفنية، وذلك باستثمار ثقافات السردية والمسرحية والتصويرية، وتعدد الأصوات وتداخلها وتنوع الأساليب وتباينها.
٥. شكلت العلامة الزمانية ملحماً بارزاً في القصيدة، إذ تنقلت الشاعرة عبر علامات زمانية مختلفة بين ظهور الشبح ووقت الصلاة، وما بينها من مدة مقاربة أو مخالفة لدلالاتهما، فالدال (صلاة) هو دال غير محدد ببعده الزمني إلا أنه استقر مع سياق الأحداث بتوجيه حركته من السكون إلى الحركة أي من دلالة الفعل الماضي (عادت) إلى الحاضر المتجسد في بنية الأفعال المضارعة (تشير، يمتزج، يدق، يصرخ، يبرز، يجر، يكاد) لتعكس التوازن الكلي للأستباقيات في عملية السرد الشعري.
٦. تتناسب العلامات المكانية مع مستويات العلامات النفسية والاجتماعية لشخصها ونجحت في استثمار تقانات السرد المسرحي لإبراز جماليات العلامات السيميائية والتي عززت من فاعلية تلقي المثيرات السيميائية.

المصادر والمراجع.

أولاً/الكتب.

١. أشكال التناسل الشعري ، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، أحمد مجاهد، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ٢٠٠٦ م .
٢. أشكال الزمان والمكان في الرواية، ميخائيل باختين، ترجمة، يوسف حلاق،(د. د. ط) منشورات وزارة الثقافة، سوريا ١٩٩٠ م.
٣. بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة الكويت ١٩٩٢ م.
٤. تجارب نقدية وقضايا أدبية، محمد ابراهيم أو سنه، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٦ م.
٥. تجليات النص الشعري (اللغة، الدلالة، الصورة)، محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، ط ١، الأردن ٢٠١٤ م.
٦. تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناسل ، محمد مفتاح، ط / ٢، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء - المغرب، ١٩٨٦ م.

٧. تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة، دراسة في شعر ما بعد الستينيات، كريم شغيدل، دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٧م.
٨. التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين اسماعيل، ط ١، مكتبة غريب القاهرة، ١٩٩٠م.
٩. جدلية الزمن، غاستون باشلار، ترجمة خليل أحمد خليل، ط ٢، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، الجزائر، ١٩٨٨م.
١٠. الدلالة المرئية لقراءات في شعرية القصيدة الحديثة، علي جعفر العلق، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، ٢٠٠٢م.
١١. دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، محسن إطميش، دار الشؤون الثقافية العراقية، بغداد، ١٩٨٦م.
١٢. ديوان نازك الملائكة قرارة الموجة، دار العودة، بيروت، ١٩٩٧م.
١٣. الزمن والرواية، مندولا، ترجمة: بكر عباس، مراجعة: إحسان عباس، ط ١، دار صادر - بيروت.
١٤. الزمن والسرد القصصي في الرواية الفلسطينية المعاصرة، محمد أيوب، ط ١ / دار سندباد للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠م.
١٥. سعدي يوسف النبرة الخافتة في الشعر العربي الحديث، فاطمة المحسن، المدى للثقافة والنشر والتوزيع - سوريا، ٢٠٠١م.
١٦. سيمياء العنوان، بسام فطوس، ط ١٠، وزارة الثقافة، عمان - الاردن ٢٠٠١م.
١٧. سيمياء المسرح والدراما، كير إيلام، ترجمة/ ريف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢م.
١٨. الشخصية الإشكالية مقارنة سوسيو ثقافية في خطاب احلام مستغانمي الروائي، حميد عبد الوهاب البدراني، ط ١ /، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، ٢٠١٣/٢٠١٤م.
١٩. الشعر والكتابة: القصيدة البصرية، طراد الكبيسي، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٦م.
٢٠. العلامة والرواية، دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد، فيصل غازي النعيمي، ط ١، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، ٢٠١٠م.
٢١. فن الشعر، احسان عباس، دار صادر - بيروت ١٩٩٦م.
٢٢. في النقد الأدبي، د. شوقي ضيف، ط ٢، دار المعارف، القاهرة، (د.ت).

٢٣. قاموس مصطلحات النقد الادبي المعاصر ، سمير سعيد حجازي، ط/١، دار الافاق العربية، القاهرة، ٢٠٠١ م .
٢٤. لغة الشعر العربي الحديث، سعيد الورقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر ١٩٧٩م .
٢٥. اللغة الشعرية في الخطاب النقد العربي/ تلازم التراث والمعاصر، محمد رضا مبارك، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ١٩٩٣م .
٢٦. لغة العرض المسرحي ،د. نديم معلا، دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع، العراق ، ٢٠٠٤م .
٢٧. ما هو السينوغرافيا ، بامبلا هاورد ، ت : محمود كامل ، القاهرة وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ٢٠٠٤ م .
٢٨. المسرح المغربي (من التأسيس إلى صناعة الفرجة) ، د. حسن المنيعي ، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، ط/٢، ٢٠٠٢م .
٢٩. المعالجات السينمائية للرواية الحديثة، أحمد جبار العبودي، دار (نيبور) للطباعة والنشر والتوزيع، العراق، ٢٠١٣م .
٣٠. المعجم المسرحي ، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ماري الياس و حنان قصاب حسن، ط/١، مكتبة لبنان/ بيروت، ١٩٩٧م .
٣١. من ملامح العصر، محي الدين اسماعيل ،الدار العربية للموسوعات ،لبنان، ١٩٨٣م .

ثانياً/البحوث المنشورة.

١. الصورة الشعرية، د. محمد عبد المجيد ناجي، مجلة الأعلام العراقية، العدد(٨)، ١٩٨٤م .
٢. قضايا التأسيس النظري السينوغرافيا العرض المسرحي من الشعرية الكلاسيكية إلى تنسيق الفضاء المسرحي الجديد، عبد الرحمان زيدان، مجلة دراسات مسرحية، المعهد العالي للفن المسرحي، ١٩٩٦م .
٣. لغة الخطاب الفني في قصائد نازك الملائكة، أ. م. د شكير محمود عبد الله اسماعيل، م. م برون فتح عباس - مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية، العدد(١)، المجلد (٦)، السنة السادسة ٢٠١١م .

٤. مفهوم المكان في العرض المسرحي المعاصر، سامية أسعد، مجلة عالم الفكر، العدد (٤)، فبراير -

مايس، الكويت ١٩٨٥ م.