المجلة العلمية لكلية الدراسات الإسلامية والعربية

بدمياط الجديدة

الغروبُ بوصفه تمثيلاً سيميائيًّا للأفولِ الحضاريّ
دراسة تحليلية في مسرحية "غروب الأندلس"
لعزيز أباظة

الدكتور

إسماعيل محمود محمد أحمد

مدرس الأدب والنقد

كلية الدراسات الإسلامية والعربية بالديدامون

جامعة الأزهر

العدد الثامن عشر (يونيو ٢٠٢٥م)

الترقيم الدولي/ (٢٣٥٦-٦٣٥٣) ISSN

الترقيم الدولي الإلكتروني/ (٢٦٣٦-٢٧١٦)

رقم الإيداع بدار الكتب / (٢٠١٣/ ١٨٧٦٦)

الغروبُ بوصفه تمثيلاً سيميائيًّا للأفولِ الحضاريّ

دراسة تحليلية في مسرحية "غروب الأندلس" لعزيز أباظة"

المسْتَخْلَصُ:

يهدف هذا البحث إلى دراسة الغروب بوصفه علامة سيميائية دالة على الأفول الحضاري، من خلال تحليل بنية مسرحية غروب الأندلس لعزيز أباظة، بوصفها نصًا شعريًا مسرحيًا محمّلًا بالدلالات الرمزية والتاريخية والفكرية. وقد اتخذ البحث من السيمياء منهجًا رئيسًا للقراءة والتأويل، معتمدًا على مقاربة العلامة في مستوياتها اللغوية، والمشهدية، والزمنية، والبصرية، والتكرارية، وذلك للكشف عن كيفية تحول لحظة الغروب من حدث تاريخي إلى بنية رمزية مركبة تعبّر عن انهيار داخلي سابق على السقوط الخارجي، وقد انقسم البحث إلى خمسة مباحث رئيسة: تناول المبحث الأول: الغروب بوصفه علامة مركزية في بنية المسرحية، متتبعًا ظهوره في العنوان، وتكراره في النسيج اللغوي، وتجليه كحالة نفسية وسياسية، وصولًا إلى وظيفته في السينوغرافيا المضمرة، باعتباره منظمًا دلاليًا للنص. أما المبحث الثاني: فركّز على السينوغرافيا بوصفها حقلًا سيميائيًا بصريًا، فحلل فضاء قاعة السفراء، والعلاقات الحركية والضوئية والصوتية، والمشهد بوصفه نصًّا بصريًا تتفاعل فيه العلامات غير اللفظية مع البنى السردية. وخصص المبحث الثالث: لتعدد المشاهد وتراكم العلامات، حيث كُشف كيف تتحول المشاهد من وحدات درامية إلى حقول دلالية مستقلة، تتكاثر فيها الرموز، وتتكرر العلامات اللغوية بوصفها أدوات ترميز، ويتوزع الغروب على الأمكنة والأزمنة والمواقف. في حين ناقش المبحث الرابع: تحول الغروب من حدث تاريخي إلى مفهوم رمزي واسع، يرصد أزمة الهوية، وتحول الزمن من فيزيائي إلى رمزي، ويطرح الغروب بوصفه مرآة للحاضر العربي، لا مجرد سردٍ للماضي المنكسر. أما المبحث الخامس: فتناول تعدد العلامات وتراكب الخطابات داخل النص، من خلال بنية المشهد كحقل سيميائي، وتعدد الأصوات والرؤى، وتكرار العلامات، وصولًا إلى الإزاحات الدلالية التي تمنح النص قوته الرمزية. وقد انتهى البحث إلى أن الغروب في هذه المسرحية ليس وصفًا لسقوط مدينة، بل هو تمثيل رمزي لأفول مشروع حضاري كامل،

حيث تتراكم العلامات وتتضافر لتُنتج خطابًا مأساويًا مفتوحًا، يتجاوز الماضي ليفضح الحاضر، وينذر بما قد يُعاد إنتاجه إذا غابت الرؤية وتكررت العلل. ويوصي البحث بتكثيق الدراسات السيميائية في الأدب المسرحي؛ لكشف البنى الرمزية وتحولاتها الحضارية.

الكلمات المفتاحية:(سيمياء، الغروب، المسرح الشعري، الأفول الحضاري، العلامة، عزيز أباظة، غروب الأندلس).

Sunset as a Semiotic Representation of Civilizational Decline:
An Analytical Study of "Sunset of al-Andalus" by Aziz Abaza

Abstract:

This study aims to investigate the concept of sunset as a semiotic sign indicative of civilizational decline through a structural analysis of Aziz Abaza's poetic play *Sunset of al-Andalus*. The play is treated as a symbolic, historical, and intellectual text rich in semiotic layers. The research adopts semiotics as its primary analytical approach, applying it across various levels: linguistic, scenographic, temporal, visual, and repetitive, to uncover how the sunset moment transforms from a historical event into a complex symbolic structure reflecting an inner collapse preceding external downfall. The study is divided into five main sections. The first explores sunset as a central sign within the structure of the play, tracing its presence in the title, its recurrence in the linguistic fabric, and its emergence as both a psychological and political state—culminating in its implicit scenographic function as a semantic organizer of the text. The second focuses on scenography as a visual semiotic field, analyzing the setting of the Ambassadors' Hall, as well as spatial, visual, and

auditory interactions, treating the scene as a visual text where non-verbal signs interplay with narrative structures. The third examines the multiplicity of scenes and the accumulation of signs, revealing how dramatic units evolve into independent semantic fields filled with proliferating symbols and recurring linguistic signs, with sunset dispersed across spaces, times, and events. The fourth addresses the transformation of sunset from a historical event into a broader symbolic concept that reflects identity crises, temporal shifts from the physical to the symbolic, and the sunset as a mirror of the Arab present rather than a mere narration of a broken past. The fifth investigates the multiplicity of signs and overlapping discourses within the text, focusing on the scene structure as a semiotic field, the plurality of voices and perspectives, the repetition of signs, and the semantic displacements that grant the text its symbolic power. The study concludes that sunset in this play is not merely a depiction of a city's fall but a symbolic representation of the collapse of an entire civilizational project. The accumulation and interaction of signs produce an open tragic discourse that transcends the past to expose the present and warn of its potential recurrence in the absence of vision and the persistence of causes. The study recommends intensifying semiotic research in dramatic literature to reveal its symbolic structures and their civilizational implications.

Keywords: Semiotics – Sunset – Poetic Drama – Civilizational Decline – Sign – Aziz Abaza – *Sunset of al-Andalus*.

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

الحمد لله الذي أودع في الكون آياتٍ ناطقةً ومعانيَ شاهدة، وجعل من الأفول سُنّةً كونية تُفكك بها الحضارات رموزها وتعيد ترتيب معناها، والصلاة والسلام على من جاء بالنور بعد الغروب، وبلّغ الرسالة في زمن التيه والغياب.

وبعد:

يُمثّل المسرح الشعري العربي، في كثير من نماذجه الكلاسيكية، فضاءً تراكميًا للحوار بين الماضي والحاضر، والتاريخ والرمز، واللغة والفعل، حيث تتجاوز المعالجة الفنية للمادة التاريخية حدود الحكاية إلى مجال البناء الرمزي والتأويل الحضاري. وتُعدّ مسرحية غروب الأندلس لعزيز أباظة من أبرز هذه النصوص، حيث لا يقدَّم "الغروب" فيها بوصفه نهاية زمنية لحكم المسلمين في الأندلس، بل بوصفه صورة رمزية لانهيار داخلي وتفكك حضاري وانطفاء مشروع فكري وثقافي.

وتأتي العلامة "الغروب" في المسرحية متكاثفة الرمزية، غنية بالدوال، وتُبنى عبر أصوات متعددة، ومشاهد متراكبة، وصيغ لغوية مكررة، وصمت ثقيل، وتوتر داخلي، وفضاءات ذات دلالة. ومن هنا، فإن البحث يتناول هذا النص قراءةً سيميائية تحليلية، من منطلق أن العلامة في المسرح الشعري العربي ليست مجرّد وحدة لغوية، بل بنية متحركة، تؤدي وظيفتها من خلال الحركة والمشهد، والصوت والتكرار والإزاحة.

وقد فرض اختيار هذا الموضوع نفسه لأسباب عدّة، أهمها: ما يحمله هذا النص من قابلية رمزية للتأويل، وارتباطه بالراهن العربي، واحتواؤه على مستويات متعددة من الخطاب الدرامي، فضلًا عن كونه لم يُحلل سيميائيًا – حسب المتاح – بعمقٍ كافٍ في الدراسات العربية السابقة.

– أهداف البحث:

١– تحليل العلامة "الغروب" بوصفها نواة مركزية دلالية في النص.

٢– الكشف عن تعدد المشاهد والأصوات بوصفه بنية رمزية متراكبة.

٣– إبراز دور التكرار، والتشظي الزمني، والمكان الرمزي في بناء المشهد المسرحي.

٤– رصد الإزاحات الدلالية التي تتحول فيها اللغة والصورة والمكان من وظائفها المباشرة إلى رموز حضارية.

٥– تحديد الأبعاد الفكرية والراهنة التي ينطوي عليها "الغروب" في نص أباظة.

– أهمية البحث:

من الناحية النظرية، يسهم في توسيع حقل تطبيق المناهج السيميائية في تحليل المسرح الشعري العربي.

من الناحية النقدية، يعيد النظر في نص تاريخي بوصفه نصًا رمزيًا مفتوح التأويل.

من الناحية الحضارية، يُنبه إلى أن لحظات الغروب الحضاري لا تبدأ من الخارج، بل من تآكل الداخل، ويكشف عن ملامح هذا التآكل عبر بنية درامية شعرية.

– منهج البحث:

اعتمد البحث المنهج السيميائي التحليلي، بالتركيز على رصد العلامات اللفظية والبصرية والحركية داخل النص، وفق مفاهيم :(العلامة، الدال والمدلول، الإزاحة، الحقل السيميائي). كما طُبّقت أدوات التحليل على خمسة مباحث كبرى تتتبع البنية الرمزية من مستوياتها العنوانية إلى مستويات المشهد، الزمن، الصوت، والمكان.

الدراسات السابقة:

رُصدت عدّة دراسات تناولت المسرحية من زوايا مختلفة، منها:

– دراسة د. يوسف نوفل في كتابه الشخصية في الشعر المسرحي العربي، وقد ركّز فيها على البنية النفسية للشخصيات وتطور الصراع، دون أن يتناول البنية الرمزية من منظور سيميائي.

– مقالات متفرقة ضمن المجلات الأدبية (مثل مجلة الآداب ومجلة فصول)، ربطت بين تجربة أباظة الشعرية والبعد القومي العربي، لكنها لم تفكك العلامة المركزية (الغروب) أو تربطها بمفاهيم الأفول الحضاري.

– دراسة عزة بدر في أطروحتها حول اللغة الشعرية في المسرح التاريخي العربي، خصصت فصلاً عن لغة أباظة الشعرية، لكنها لم تتناول التكرار والترميز في سياق التحليل السيميائي.

– قراءات عروضية ولغوية تعليمية ضمن مقررات المسرح الشعري الجامعي، اكتفت بتحليل الوزن والقافية وبنية الحبكة، وأغفلت قراءة **الرموز داخل** البنية الدرامية/السيميائية.

وقد جاء البحث في مقدمة، وتمهيد، وخمسة مباحث:

المبحث: الأول: الغروب كعلامة مركزية في بنية المسرحية. **المبحث الثاني**: السينوغرافيا بوصفها حقلًا سيميائيًا.

المبحث الثالث: تعددية المشاهد وتراكم العلامات **المبحث الرابع**: من الغروب التاريخي إلى الغروب الرمزي.

المبحث الخامس: تعددية العلامات وتراكب الخطابات.

ثم انتهيت إلى الخاتمة التي ضَمَّنْتُها نتائج البحث وتوصياته، ثم أعقبتها بثبتين: أحدهما للمصادر والمراجع، والآخر للمحتويات.

وهذا البحث يُعد أول محاولة– حسب ما توفر من مصادر – تقرأ المسرحية قراءة سيميائية شاملة، تبدأ من العنوان، وتنتهي عند الإزاحات الدلالية، بما يمنح النص أبعاده التأويلية الأعمق.

والله أسأل أن يكون عملي على الصورة التي تُرضيه، إنه –تعالى– نعم المولى ونعم المعين.

التمهيد

أولًا: التعريف بالكاتب المسرحي (عزيز أباظة).

يُعد عزيز أباظة من أبرز أعلام المسرح الشعري في الأدب العربي الحديث، وأحد الرواد الذين أسهموا في إحياء هذا الفن بعد أفول نجم أحمد شوقي، "وإن خطا خطوة أبعد مما ذهب شوقي حين حاول أن يناسب ما بين اختيار البحر ومقتضيات الظروف النفسية للشخصيات، مما يؤكد ملاحظته لفروق التوقيعات المختلفة بين الناس المتباينين المشارب والأمزجة" (١).

وُلد عزيز أباظة في١٣أغسطس عام١٨٩٨م بمحافظة الشرقية، في أسرة عريقة تنتمي إلى طبقة الأعيان، وكان والده من كبار الملاك في دلتا مصر. نشأ في بيئة محافظة، تلقى تعليمه الأولي في الكُتاب، ثم التحق بالمدارس الحكومية، وتخرج في مدرسة الحقوق عام ١٩٢٣م. وعمل بعد تخرجه في النيابة، ثم في مناصب إدارية عليا، منها محافظ أسيوط، وعضو مجلس الشيوخ، ثم رئيس المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، وهو عضو في مجمع اللغة العربية منذ عام١٩٦١م(٢).

اتسمت شخصية أباظة بثقافة واسعة، ووعي سياسي بارز، وحس قومي عميق، وقد تجلى ذلك في مسرحياته التي لم تكن مجرد محاكاة للتاريخ، بل إعادة قراءته برؤية معاصرة، تحمل رسائل سياسية واجتماعية، وتنتصر لقيم الحرية والكرامة والوحدة .يقول الباحث حسن توفيق: " لم يكن عزيز أباظة مؤرخًا يعيد تصوير الماضي، بل مفكرًا يُسقط التاريخ على الواقع ليُضيء الحاضر(٣).

---

(١) الشعر المسرحي في الأدب المصري المعاصر، كمال محمد إسماعيل، تقديم: عبد المنعم إسماعيل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د. ت)، ٢٠٠٦م، ص٩٧.

(٢)الموسوعة العربية، هيئة الموسوعة العربية، دمشق، ط١، ١٩٩٨م، المجلد الأول، ص: ٣٨٨.

(٣)محاضرات عن مسرحيات عزيز أباظة، محمد مندور، دار رفوف، ط١، ٢٠٢١م، ص١٢. (بتصرف يسير).

بدأت مسيرته المسرحية عام ١٩٤٣م بمسرحية "قيس ولبنى"، ثم توالت أعماله تباعًا: "الفتح العظيم(١٩٤٧م)"، "شجرة الدر(١٩٥٠م)،" غروب الأندلس(١٩٥٢م)، "شهيدة الحب الإلهي" (١٩٥٥م)، "العباسة" (١٩٥٩م)، "قافلة النور" (١٩٦٣م)، و "كليوباترا" (١٩٦٦م)، وتميزت هذه المسرحيات بالاعتماد على الشعر العمودي، واللغة الجزلة، والتركيب الكلاسيكي للمسرح، مع توظيف الرمز والدلالة التاريخية(١).

وقد تميز أسلوبه بالبلاغة والجزالة، كما لجأ إلى الحوار المكثف، والبناء الدرامي المتماسك، وحرص على أن تكون شخصياته معبرة عن أزمات وجودية وإنسانية، كما في شخصية "عبد الرحمن الناصر" في "غروب الأندلس"، أو "صلاح الدين" في "الفتح العظيم"، حيث يظهر البطل في لحظة صراع داخلي، تمثل صراع الأمة ذاتها

توفي عزيز أباظة في الأول من يوليو عام ١٩٧٣م، بعد مسيرة حافلة بالأدب والإدارة والفكر، وما زال اسمه حاضرًا في الدراسات الأدبية والنقدية، كرمز للالتزام الوطني، وصوت من أصوات الشعر الذي لم ينفصل عن قضايا الأمة(٢).

ثانيًا: مفهوم السيمياء والسيميولوجيا.

تُعدّ السيمياء من أبرز المناهج النقدية الحديثة التي تهتم بدراسة العلامات والرموز في الخطاب الإنساني، سواء أكانت لغوية أم غير لغوية. وقد ظهر هذا العلم في بداياته على يد العالم السويسري فرديناند دي سوسير الذي عرّف السيميولوجيا بأنها:

"علم يدرس حياة العلامات داخل المجتمع" (٣).

١() أعلام الأدب العربي المعاصر، د .شوقي ضيف، دار المعارف، ط٤، ١٩٦١م، ص٢١٥. (بتصرف).

(٢)الموسوعة العربية العالمية، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر، الرياض، ط١، ١٩٩٦م، مج١٠، ص.٧٥.

(٣) محاضرات في الألسنية العامة، سوسير، فرديناند دي، ترجمة يوسف غازي ومجيد النصر، دار التنوير، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦، ص٧٨.

وفي ضوء هذا المفهوم، أصبحت السيمياء تشمل جميع أنساق الدلالة: من اللغة المكتوبة والمنطوقة، إلى الصور، والألوان، والإيماءات، والحركات، والفضاءات، بل وحتى الصمت. وهو ما يجعل المسرح أحد أبرز الحقول التي يمكن أن تتحقق فيها الرؤية السيميائية على نحو مركّب، نظراً لما يحتويه من مستويات دلالية متشابكة.

وتُولي السيمياء المسرحية أهمية كبيرة لعناصر العرض البصرية والسمعية؛ فهي لا تكتفي بتحليل الحوار، بل تلتفت إلى السينوغرافيا، والأزياء، والإضاءة، وحركة الممثلين، والإكسسوار، والنص الصامت. فكل مكوّن من هذه المكونات يُعدّ علامة قابلة للتأويل ضمن نسق العرض[١]. وهذا ما يجعل تحليل مسرحية "غروب الأندلس" من هذا المنظور ذا جدوى كبيرة.

ثالثًا: دلالة الغروب في الثقافة العربية والإسلامية

الغروب في الوعي العربي ليس مجرد ظاهرة طبيعية، بل هو رمز محمّل بالدلالات النفسية والوجودية والتاريخية. ففي الشعر الجاهلي، كانت لحظة الغروب مرادفًا للحزن والضياع، ومجالًا لاسترجاع الذكريات، كما نرى عند عنترة بن شداد حين يقول[٢]:

وليلٍ كموج البحر أرخى سدوله علـيَّ بأنـواع الهمـوم ليبتلـي

أما في الثقافة الإسلامية: "فالغروب يرمز إلى نهاية دورة زمنية وبداية حساب النفس، كما يتجلى في قوله: اغتنم خمسًا قبل خمس... وفراغك قبل شغلك، وحياتك قبل موتك"، وهو

(١)قراءة المسرح، آن أوبرسفيلد، ترجمة مي التلمساني (القاهرة: مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون،(د. ت)، ص٢٥.

(٢)ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط٥، ١٩٩٦م، ص١١٢.

توقيت صلاة المغرب الذي يدل على التحول من النور إلى الظلمة، ومن الدنيا إلى الآخرة (١).

في الأدب العربي الحديث، أصبح الغروب رمزًا مركزيًا للتدهور والانحدار الحضاري، وانطفاء مجدٍ سابق. وفي هذا السياق توظف مسرحية "غروب الأندلس" هذا الرمز توظيفًا سيميائيًا مكثفًا، إذ يُجسّد الغروب فيها نهاية مرحلة تاريخية زاخرة بالعظمة والازدهار، هي مرحلة الحضارة الإسلامية في الأندلس.

وعليه، فإن الغروب في الثقافة العربية والإسلامية يرمز إلى أفول المجد الحضاري وزوال النعمة، تنبيهًا إلى سنن التداول الإلهي وضرورة التوبة والاعتبار.

رابعًا: مدخل إلى المسرحية وسياقها التاريخي

مسرحية غروب الأندلس لعزيز أباظة هي عمل مسرحي تاريخي يُجسّد مرحلة دقيقة من التاريخ الإسلامي في الأندلس، حيث تتشابك التحولات السياسية مع التفسخ الاجتماعي، وتتجسد لحظة الأفول في مشاهد الغروب الدرامي التي تنبئ بانتهاء عصر وبداية آخر.

لقد كتب عزيز أباظة هذه المسرحية مستلهِمًا لحظة تاريخية حرجة تمثلت في سقوط مملكة غرناطة، آخر معاقل المسلمين في الأندلس سنة ١٤٩٢م، والتي تُعدّ رمزًا لنهاية مجدٍ حضاري طالما كان زاهرًا. ولذلك، فإن السياق التاريخي لا يُعدّ مجرد خلفية للأحداث، بل هو جزء لا يتجزأ من البنية الدلالية للنص المسرحي، وله دور في توليد العلامات وبناء الرموز التي يستند إليها التحليل السيميائي.

---

(١) إحياء علوم الدين، أبو حامد الغزالي، دار المعرفة – بيروت، ط٢، ٢٠٠٥م، ج٤، ص٤٣٤. الحديث: المستدرك على الصحيحين، محمد بن عبد الله الحاكم النيسابوري، تحقيق مصطفى عبد القادرعطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤١١هـ، ١٩٩٠م، ج٤، ص٣٠٦.

وهنا لا بدّ من الإشارة إلى أن المسرح الشعري العربي، خاصة في النصف الأول من القرن العشرين، لم يكن مجرد فضاء فني بل كان منبرًا للتعبير عن هموم الأمة وقضاياها الكبرى، فقد سعى شعراء المسرح إلى توظيف القوالب الشعرية لخدمة المعنى السياسي والوجداني، فكان الغروب – في كثير من المسرحيات – رمزًا لانطفاء الأمل أو انكفاء المشروع الحضاري. ويبرز هذا التوجه عند عزيز أباظة الذي استخدم التاريخ الأندلسي بوصفه مرآةً لمأساة الواقع العربي المعاصر(١).

في هذا السياق، تصبح المسرحية بنية دلالية مشبعة بالعلامات المتعددة: الغروب –كما يتجلى في العنوان – ليس مجرد وقت من اليوم، بل هو استعارة لانحسار القوة، وانطفاء الهوية، وذوبان الذات الإسلامية في صراعها مع الآخر السياسي والثقافي.

(١)الشعر والتاريخ في المسرح، محمد عناني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: (مكتبة الأسرة، ١٩٩٩)، ط١، ١٩٩٩م، ص١٩٢.

المبحث الأول: الغروب كعلامة مركزية في بنية المسرحية

العنوان نفسه "غروب الأندلس" يحمل شحنة دلالية كبرى؛ لأن وحدات النص البنائية تتآزر بحكم قوى جاذبة، وفي مسارات منتظمة؛ لتعطينا في النهاية ذلك الكل المتجانس والوحدة الكبرى، بداية من العنوان الذي يمثل نصا مختزلا دالا على نصه بحيث "تُختزن فيه بنيته أو دلالته أو كليهما في آن، وقد يضّم العنوان الهدف من العمل ذاته" [(١)]، فالغروب ليس مجرد عنصر زمني، بل يتحول إلى رمز شامل للأفول والانحدار، وهو ما سأتناوله في المحاور التالية:

المحور الأول: العنوان بوصفه عتبة سيميائية

يُعد العنوان أول عتبة نصيّة تواجه القارئ، وهو بوابة دلالية تسبق الدخول إلى العالم المسرحي. والعنوان – بحسب رولان بارت – لا يُقدّم معلومة فقط، بل يُنتج "وعدًا بالتأويل" ويؤسس أفق انتظار لدى المتلقي[(٢)].

في مسرحية "غروب الأندلس"، لا يأتي العنوان بوصفه توصيفًا زمنيًا لساعة من ساعات اليوم، بل يحمل دلالة رمزية كثيفة تُحيل إلى نهاية حضارية، وانطفاء سياسي، وانهيار قيمي. إنه غروب الهوية، والمكان، واللغة، والوعي.

أولًا: "الغروب" – علامة كبرى لانحدار النسق

الغروب بوصفه مفردة لغوية يحيل إلى لحظة انتقال من الوجود إلى الغياب، من الضوء إلى الظل، ومن الامتداد إلى الانكفاء، لكن في العنوان، يتحول الغروب إلى علامة سيميائية كبرى تُمثّل:

(نهاية دورة حضارية– أفول سلطة– اضطراب رؤية– توتر هوية).

---

(١)سيمياء العنوان، بسام قطوس، مكتبة كنانة–إربد–الأردن، ط:١، د. ت، ص:٣٩ (بتصرف يسير).

(٢) لذة النص، رولان بارت، ترجمة: رضا الأبيض، دار الجمل، ط١، ٢٠٠٧، صـ ١٧.

"فحين يتحول الزمن في المسرح إلى عنوان، فهو لا يصف وقتًا، بل يرسم خريطة للأعماق المتصدعة في البنية" (١).

وإذا نظرنا إلى البناء الإيقاعي للكلمة، نجد أن "الغروب" بصيغته الصوتية (غ – ر – و – ب) يُحدث جرسًا خافتًا متدرجًا، يبدأ بالغين الثقيلة وينتهي بالباء المضمومة، مما يوحي بالإغلاق والانطفاء والانحدار شيئًا فشيئًا نحو النهاية، كما أن "إيقاع العلامة قد يتجاوز معناها القاموسي، ليكوّن نغمة نفسية ضمن الحقل الدلالي" (٢)، مما يُحدث أثرًا نفسيًا يوحي بالهبوط والانكماش.

ثانيًا: "الأندلس" – اسم المكان كدالّ حضاري

"الأندلس" في الوعي العربي ليست مكانًا فقط، بل هي:

رمزٌ للحضارة الإسلامية في أوجها.

إشارة إلى التعايش والتنوع الثقافي.

حكاية مجد وانهيار.

وعليه، فاقتران "الغروب" بـ "الأندلس" في العنوان، يُنتج حقلًا دلاليًا مركبًا:

- ليس غروب يوم، بل غروب حضارة.
- ليس انهيار مدينة، بل أفول فكرة.
- ليس مأساة الماضي، بل سؤال عن الحاضر.

---

(١) سيميائيات المسرح، أحمد بلخيري، الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة، ٢٠١٠، ص ٢٣. (بتصرف).

(٢) مسالك المعنى: دراسة في بعض أنساق الثقافة العربية اللاذقية، سعيد بنكراد: دار الحوار، ٢٠٠٦)، ص ١٤٥. (بتصرف يسير).

ويُفهم من هذا أن العنوان يعمل – سيميائيًا – كـ مؤشر تأويليّ يحفّز القارئ على التفكير في مصير الجماعة الحضارية، لا مجرد متابعة قصة سقوط.

ثالثًا: البنية التركيبية للعنوان

يتألف العنوان من مضاف ومضاف إليه:

"غروب:" دالّ زمني، كوني.

"الأندلس:" دالّ مكاني، حضاري.

هذا التركيب يحوّل العنوان إلى علامة متوترة تحمل في داخلها مفارقة:

الغروب: حركة كونية طبيعية.

الأندلس: كيان تاريخي متفرّد.

وعليه، فإن ما يبدو طبيعيًا في "الغروب" يُصبح كارثيًا حين يُضاف إلى "الأندلس". وهذه المفارقة تمثل علامة رمزية من "الدرجة الثالثة"، لأنها لا تصف الواقع بل تحوّره وتُسائله[١].

رابعًا: العنوان بوصفه تأسيسًا لمسار القراءة

منذ اللحظة الأولى، يُسهم العنوان في توجيه المتلقي إلى القراءة الرمزية، فلا يعود سقوط الأندلس مجرد حدث، بل يتحول إلى خطاب إنذاري يتردد صداه في الحاضر.

ويُلمّح هذا العنوان إلى أن "غروب الأندلس" ليس تسميةً سطحية، بل يمثل:

- عتبة سيميائية مشحونة بالدلالة والانفعال.
- إشارة مزدوجة: لغروب الزمان وغروب المكان، وغروب المعنى معًا.

---

(١) السيمياء والتأويل، روبرت شولز، ترجمة سعيد الغانمي (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٤)، ص ٦١. (بتصرف)..

– تأسيسًا لنبرة الانكسار التي ترافق كامل المسرحية.

وبالتالي، فإن المسرحية منذ عتبتها الأولى تُعلِن أن الغروب ليس حادثًا، بل بنية متكررة، وانطفاءً داخليًا يتجسد سيميائيًا في كل مشهد وصوت وموقف.

المحور الثاني: الغروب كعلامة لغوية متكررة في النسيج المسرحي

في مسرحية غروب الأندلس لعزيز أباظة، لا يظهر "الغروب" فقط في العنوان، بل يتكرر كعلامة لغوية وظيفية داخل نسيج النص المسرحي كله، بصيغ متنوّعة ومقامات مختلفة.

ويمثل تكرار لفظ "الغروب" أو ما يعادله من دوال مثل: الأفول، الانهيار، النهاية، التلاشي.. "نوعًا من البنية التكرارية الدلالية التي تُنتج ما يسميه السيميائي" دومينيك مانغينو "بـ: علامة التواتر"، أي الكلمة التي تتحول من مجرد مفردة إلى مؤشر نسقي داخل النص، تُعيد إنتاج المعنى في كل ظهور جديد لها " (١).

أولًا: الوظيفة التكرارية كآلية لبناء الشعور بالزوال

الغروب – سواء كلفظة صريحة أو كصورة ضمنية – يظهر في عشرات المواضع داخل المسرحية، بأشكال مختلفة:

بصيغة الشعر السياسي كما في خطاب "عائشة" زوجة الملك (٢).

بصيغة الحوار الفلسفي كما في كلمات "فرديناند" ملك أسبانيا " (٣).

---

(١) سيميائيات المسرح أحمد بلخيري، الدار البيضاء– مطبعة النجاح الجديدة، ط١، ٢٠١٠، ص ٧١. (بتصرف يسير).

(٢) والدة الملك، وابنة من الأسرة الحاكمة، صوت المقاومة، سافرت لطلب المدد من مصر، ورمزت للوفاء بالأصول والوحدة الوطنية وسط الانقسام الداخلي، قراءة فنية في مسرحية عزيز أباظة غروب الأندلس أنموذجًا، ليلى عبده الشبيلي، المجلة العلمية كلية الآداب والعلوم اللسانية، جامعة حلوان، ٢٠١٢م.

بصيغة التحسر الشخصي كما في صوت "أبو عبد الله الصغير" ابن الملك[١].

وهذا التكرار ليس عرضيًا، بل هو إلحاح علامي، حين تُكرَّر الكلمة لتتحول إلى عتبة تأويل داخلي لا مجرد معنى معجمي.

ثانيًا: أمثلة لغوية من النص المسرحي

النموذج الأول: صوت "أبو عبد الله الصغير" في لحظة الانهيار في حواره مع أبي القاسم [٢]:

أبو عبد الله: أتُراني قد اجتهدت فأخطأت؟

أبو القاسم (كمن يحاول أن يقنعه) أليس القضاء حتمًا لِزاما؟

أبو عبدالله (باكيًا): أشهد الله أنني قد نشدت الخير

ما استطعتُ... فاخفِضوا الأعلاما

فعبارة "اخفضوا الأعلام" لا تُقال فقط في سياق عسكري، بل تتحول إلى رمز لانتهاء المرحلة الحضارية.

إنها مرادف سيميائي لـ "الغروب"، لكن دون نطقه، مما يجعل العبارة شحنة عاطفية من الغروب الداخلي/الوجداني.

النموذج الثاني: خطاب "عائشة" عن انهيار الداخل في حوارها مع الزعل[٣]:

=

(٣) فرديناند: هو هو ملك أسبانيا أو ممثلها الرسمي في المسرحية، ظهر كشخصية ذات موقف عدائي تجاه العرب، ووقع اتفاقية الاستسلام مع أبي عبد الله الصغير، ثم نقضها رمزًا للظلم الخارجي والضغط الاستعماري. المرجع السابق نفسهص٤٨٦.

(١) أبو عبد الله الصغير: هو " ابن الملك، تولى مقاليد الحكم بعد الملك، وتورط في عقد معاهدة مع فرديناند، مجسدًا حالة التسليم والتبعية تحت وقع الانحراف الحضاري. المرجع السابق نفسه ص٤٥٥.

.(٢)غروب الأندلس، عزيز أباظة، المطبعة العمومية، دمشق، ١٩٥٢م، صـ١٢٤.

عائشة (في حسرة): الملك مصدوع الأساس مضاع

الزغل: ولم؟

عائشة:

الأمـــور تـــوعّرت واســـترهبت لحـزم يُعطـى والسَّـفاه يُطـاعُ

الزغل:

موســى تحــدث لي فــألمع بالــذي يجـري، ولـيس بمُقتنـع الإلمـاعُ

عائشة:

المَلْــك يلهــو، والحــوادث حولــه متظـاهرات، والخطـوبُ سِـراعُ

والحكـــم فوضـــى. لُبُّـــه وقِوامُـــه ذمـــمٌ تُســـامُ رخيصـــة فتُبـــاعُ

والشـعب مكـدود القـوى مُتحفّـز إن الضـعيف يصـول حـين يُـراعُ

فكل مفردة هنا تعمل كمُعادِل لغوي لكلمة "الغروب":(مصدوع، مضاع، توعّرت، مكدود).

وهي جميعًا كلمات تُحيل إلى مشهد سيميائي للذبول والتفسّخ.

فالغروب إذًا، "لا يُعبّر عنه فقط بلفظه، بل بما يقاربه وظيفيًا، وهو ما يسمى بـ" حقول العلامة، حيث يتوزع معنى واحد على عدة ألفاظ ضمن البنية النصية " [١].

=

(٣)المرجع نفسه، صـ ٧. الزغل: "شخصية محورية مثيرة للجدل، يسعى للسلطة عبر الخداع..." قراءة فنية في مسرحية عزيز أباظة غروب الأندلس أنموذجًا، ليلى عبده الشبيلي، ص٤٦٦.

(١)مسالك المعنى: دراسة في بعض أنساق الثقافة العربية)اللاذقية، سعيد بنكراد، صـ ٩٢.

ثالثًا: التحول من المفردة إلى الإيقاع

إن تكرار الكلمات ذات الجرس القاتم، مثل) :الانهيار، الظلام، الموت، الخوف، الفتنة، النهاية، يُنتج إيقاعًا متوتّرًا طوال المسرحية. هذا الإيقاع يخلق سيمياء صوتية توحي بالغروب حتى في غياب المفردة نفسها.

لذا، فإن الغروب في المسرحية لا يظهر فقط كلفظ صريح، بل يتسرّب في كل موضع: في نغمة الحوار، في الصور الشعرية، في اختيارات المفردات.

النص المسرحي مشحون بـ "حقول غروب" لغوية، تُنتج نسيجًا سيميائيًا متراكمًا يجعل الغروب حالة شعورية وفكرية لا فقط واقعة مسرحية.

وبهذا، يتحول الغروب من لحظة إلى بنية شاملة تنعكس في اللغة، الإيقاع، والصوت.

المحور الثالث: الغروب كحالة نفسية وسياسية في مواقف الشخصيات

في مسرحية غروب الأندلس لعزيز أباظة، لا يُعبَّر عن الغروب بوصفه حدثًا خارجيًا فقط، بل يتجلى أيضًا في وجدان الشخصيات ومواقفها النفسية والسياسية. ويتحوّل الغروب إلى تجربة داخلية، تعبّر عنها الشخصيات في توترها، يأسها، ترددها، وانكسارها. وهنا تظهر وظيفة الغروب كرمز للحالة الحضارية المهزومة، لا مجرد واقعة زمنية؛ لأن الانهيار الحضاري لا يبدأ من السقوط العسكري، بل من الخوف الداخلي والاضطراب النفسي لدى أصحاب السلطة والموقف " [١].

أولًا: الغروب كندم داخلي – نموذج "أبو عبد الله الصغير":

(١)دراسات ونصوص في الفلسفة والعلوم عند العرب، عبد الرحمن بدوي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨١ م، ص ١٩٣. (بتصرف).

في المشهد الختامي، يُعبّر "أبو عبد الله الصغير" عن غروب داخلي مدمّر، حيث لم تعد هناك إمكانية لإصلاح أو استدراك[١]:

أبو عبد الله: أتراني قد اجتهدت فأخطأت؟...

أشهد الله أنني قد نشدت الخير ما استطعت...

فاخفضوا الأعلاما ".

نجد أن النص المسرحي يصوّر لحظة الغروب النفسي الكاملة:

- الحيرة، التردد، الاعتراف، الانهيار.
- الغروب هنا ليس غروب سلطان فقط، بل غروب ذاتي.

وقد أشار يوسف نوفل إلى هذه اللحظة في تحليله للشخصية الشعرية قائلاً:

"حين يعترف القائد في المسرح الشعري بعجزه، يتحوّل من حامل للسلطة إلى شاهد على سقوطها الداخلي" [٢].

ثانيًا: الغروب كإنكار سياسي – نموذج "الملك" (أخر حكام بني الأحمر)[٣].

في المقابل، يقف "الملك" نموذجًا للسلطة التي ترفض الاعتراف بالغروب، وتستعيض عنه بالصوت العالي، والوهم، والاستعلاء [٤]:

---

(١)غروب الأندلس، عزيز أباظة، ص١٢٤.

(٢)الحوار في المسرحية العربية، يوسف نوفل،(القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٩)، ص ٢٠٧.

(٣) أخر حكام بني الأحمر في غرناطة، يظهر ممزقًا بين إرث المجد وظروف الإنحلال، عجزه عن توحيد صفوف العرب أدى إلى استسلامه لأسبانيا، مجسدًا أزمة السلطة الممزقة. قراءة فنية في مسرحية عزيز أباظة غروب الأندلس أنموذجًا، ليلى عبده الشبيلي، ص٤٧٥.

(٤)غروب الأندلس، ص١٣.

الملك:

بكيتِ على دولة المسلمين ... ألست أنا عاهل المسلمين؟

أليس لي الملك–ملك البلاد–؟ ... ألست القوي عليه الأمينا؟

أليس لي الأمر أمضي به؟ ... شمالا إذا راقني أو يمينا

أنا الملك الآمر المستعان ... وهل كان شعبي إلا قطينا؟

أرى ما أرى فيكون الخضوع ... وأخلق بما شئته أن يكونا

هذا الخطاب يُجسّد التصلّب السلطوي الذي لا يواجه الواقع بل ينكره.

- سيميائيًا، الغروب هنا يتجلّى في افتراق القول عن الفعل.
- هو خطاب سلطة مهزومة تحاول التغطية على انكشافها، لأنه "عندما تحتضر السلطة، تتضخم لغتها وتفرغ من الفعل، وتلجأ إلى تعويض الخطاب" (١).

ثالثًا: الغروب كحس أنثوي واعٍ – نموذج "عائشة" (٢):

عائشة: الشعبُ مكدود القوى متحفزٌ،...

إن الضعيف يَصول حين يُراع، ...

الجَور مضروب السرادق حوله، ...

والهون والحرمان والإخضاع ".

– تمثل "عائشة" نموذجًا لشخصية أنثوية ذات وعي تاريخي بالغ، وهي التي تحذر وتبصر مقدمات الغروب.

---

(١) بلاغة الخطاب ومقامات التأويل، د. صلاح فضل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٣، صـ ٢١٢.

(٢)غروب الأندلس، المرجع السابق، صـ ٤١.

–خطابها يعكس عمق التحليل السياسي والاجتماعي، لا مجرّد العاطفة النسوية فـ "المسرح الشعري العربي حين يُسند دور التحليل للمرأة، فإنه يفضح أن السلطة قد عميت عن رؤية الانهيار الذي رصدته الأنثى" (١).

وعليه: فإن الغروب لا يتمثل في مشهد خارجي واحد، بل يُعاد إنتاجه في حالة داخلية تتوزع بين شخصيات المسرحية.

كل شخصية تعبّر عن الغروب من موقعها:

– أبو عبد الله: يأس شخصي وانكسار ضمير.

– الملك: إنكار سلطة مأزومة.

– عائشة: تحليل أنثوي نافذ.

الغروب هنا تجربة نفسية سياسية تتكامل مع الخط الدرامي للمسرحية، فتجعل من الداخل النفسي منبعًا دلاليًا للانهيار الحضاري.

المحور الرابع: السينوغرافيا المضمرة ودور العلامات غير اللفظية

تُعدّ السينوغرافيا من أبرز حقول التحليل السيميائي في النصوص المسرحية، إذ تُعنى بدراسة جميع العناصر البصرية والفضائية غير اللفظية التي تشكّل دلالة داخل العمل المسرحي، سواء أكانت ملموسة على الخشبة (كالديكور، الحركة، الإضاءة، الأزياء، الأصوات)، أم ضمنية في البنية النصية المكتوبة، وخاصة في المسرح الشعري العربي فالسينوغرافيا "ليست مجرد تزيين للفراغ، بل هي كتابة ثانية للنص، تنبني على رموز مرئية" (٢)، تقول الدكتورة نهاد صليحة

(١) المسرح بين النص والعرض، نهاد صليحة، الهيئة العامة للكتاب، ط١، ٢٠٠١، صـ ١٢٨.

(٢)سيميولوجيا العرض المسرحي، عبد الرحمن بن زيدان، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٤م، ص٢١.

إلى أن السينوغرافيا ليست مجرد تقنية، بل: خطاب مسرحي ذو طابع تأويلي، تتحول فيه الصورة إلى علامة، والحركة إلى معنى، والغياب إلى حضور بصري " [١].

إذن، فالمسرح العربي – وإن تأخر في إدماج السينوغرافيا بمفهومها الغربي – إلا أن كثيرًا من النصوص، خاصة في المسرح الشعري، احتضنت سينوغرافيا ضمنية مشحونة بالرموز والإيحاءات.

وإذا كانت اللغة هي الوسيط الظاهر في المسرحية الشعرية، فإن العلامات غير اللفظية (الحركة، الموقع، الإيماءة، الصمت، التوتر، دخول الشخصيات وخروجها، الإضاءة، الملابس، وحتى الأصوات الجانبية) تؤدي دورًا لا يقل أهمية في بناء المعنى.

وفي مسرحية غروب الأندلس، لم تكن السينوغرافيا مفصّلة تفصيلاً إخراجياً كما في المسرح المعاصر، لكن الكاتب أدمجها ضمن النسيج النصي عبر تلميحات وصفية، ومواقف صامتة، وتوترات بصرية محسوسة، جعلت من هذه العناصر سيمياء خفية تؤدي وظيفة تعميق الشعور بالغروب، وهذا ما نلمحه "في المسرح، حتى الصمت علامة، والحركة كتابة موازية، والجسد يقول حين تصمت اللغة" [٢].

أولًا: لحظات الصمت والانكماش المكاني

من المشهد الأخير[٣]:

"يخرج الأمير علي العطار".

"يتهالك أبو عبد الله على مقعد في نظرات حائرة، وخطوات مضطربة"

١() المسرح بين النص والعرض، نهاد صليحة، الهيئة العامة للكتاب، ط١، ٢٠٠١، صـ ٩٧.

(٢)الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي (الدار العربية للكتاب: تونس، ط٣، ١٩٨٦)، ص ١٠١. (بتصرف).

(٣)غروب الأندلس، عزيز أباظة، ص٢٣، ٢٤. .

"يحدق في الأفق نحو العلم المرفوع، ثم في أبي القاسم ورؤساء العشائر".

" يسمع صوت قارئ من مسجد بعيد يتلو هذه الآية:

﴿وَإِذَا أَرَدْنَا أَنْ نُهْلِكَ قَرْيَةً أَمَرْنَا مُتْرَفِيهَا...﴾ الإسراء: ١٦}.

يُخفي أبو عبد الله وجهه بيديه ويقول في صوت راعش متهدم:

أبو عبد الله: أتُراني قد اجتهدت فأخطأت؟

.....

أبو عبدالله (باكيًا):

أشهد الله أنني قد نشدت الخير ما استطعتُ... فاخفِضوا الأعلاما

لا توجد هنا جملٌ مطوّلة، بل انكماش صوتي ومكاني وزمني.

الانحناءة الجسدية (يتهالك)، النظرة إلى الأفق، تلاشي الصوت، ثم الطلب بخفض العلم: كلها علامات غير لفظية تُعبّر عن أقصى لحظات الغروب الداخلي والجمعي.

المشهد كلّه يُبنى على الانحدار الحركي :من الوقوف إلى الجلوس، من النظر إلى الإخفاء، من الصوت إلى الصمت.

وقد علّق الدكتور صلاح فضل على هذه البنية قائلاً:

"السينوغرافيا المضمرة تشتغل بالرمز الصامت أكثر من الجملة، وتُكثّف المعنى من خلال انكماش الفضاء والمشهد" [(١)].

ثانيًا: حركة الشخصيات ودلالات الغروب الرمزي

مشهد داخلي – من حوار الملك مع الزغل وموسى وابنه عبد الله الصغير[(٢)]:

(١) بلاغة الخطاب ومقامات التأويل، صلاح فضل، صـ ٢١٤.

(٢)غروب الأندلس، صـ١٥، ١٦.

الملك (في صيحة):

لقد صحَّ عزمي على ما انتويتُ ورأيــي هــو الحاســم الفاصــلُ

عبد الله: أبي فتريث

الملك: صهٍ

الملك (لهما):

تآمرتمـــــــا. وتنافســـــــتما فمــن منكمــا الــوارث الآمــلُ؟!

عهــدتُ ليحــيى بحكــم الــبلاد فمــن غــيره الكــابر الكافــلُ

ومــن غــيره كاشــف ضُــرُّها إذا أَزَمَ الحــــادثُ النــــازلُ

عهدتُ ليحيى، فهل تسمعون؟

الزغل: دعاؤك لم يلقَ منا سميعًا

الملك يتلفت في ضيق (لموسى): وأنتم. أنتم رؤوسُ البلاد فماذا تقولون؟

موسى (يتراجع خطوة): لن نستطيعا

إذا أجــزْنا الــذي تبتغــي ركبنــا الهــوى والأثام الشــنيعا

كفــاك افتئــاتًا علــى أمــة تُناصــبها وكفاهــا خضــوعا

الملاحظات بين السطور ("يتلفت"، "يتراجع") تُمثل علامات بصرية جسدية توحي بالانفلات من حول الملك.

انسحاب موسى خطوة واحدة فقط، بدون كلام إضافي، يحمل شحنة دلالية مضاعفة : لا مقاومة مباشرة، ولا طاعة، بل تراجع عن المشاركة.

وهذا ما يسميه النقاد بـ "الإيماءة السيميائية" التي تحلّ محل الخطاب، فتُصبح الحركة نفسها "جملةً مضمرة"، كما أشار إلى ذلك فاروق موافي في دراسته للخطاب المسرحي(١).

ثالثًا: الضوء والصوت بوصفهما علامتين سيميائيتين

تكرار العبارات المرتبطة بـ "الأفق"، "الليل"، "صوت المؤذن"، "انخفاض العلم"، "الصوت البعيد"، كلها تعمل كعناصر سينوغرافية سمعية وبصرية، تُعزّز شعور الغروب من النص(٢):

"يحدّق أبو عبد الله في الأفق... يسمع صوت قارئ من بعيد يتلو القرآن... يخفت الضوء في القاعة..."

الأفق مع الصوت البعيد مع خفوت الضوء = منظومة غروب صامتة تتجاوز الكلمات.

المشهد لا يحتاج إلى خطبة، بل يتحقق عبر إخراج سيميائي ضمني محمّل بالدلالات.

من هنا يتضح أن السينوغرافيا في غروب الأندلس ليست مفصلة، لكنها حاضرة في شكل علامات غير لفظية مضمّنة :(حركة، صمت، انسحاب، إضاءة، نظرات).

هذه العلامات تعمل على تعميق الغروب وجعله محسوسًا بصريًا وسمعيًا، لا فقط لغويًا.

المسرحية تثبت أن الغياب أبلغ من الحضور حين يُكتب بجسد الشخصية أو إيماءتها أو صمتها.

(١)سيميائية المسرح، أحمد بلخير، صـ ١٧٩. (بتصرف).

(٢)غروب الأندلس، ص٢٣، ٢٤.

المبحث الثاني: السينوغرافيا بوصفها حقلًا سيميائيًا

السينوغرافيا – أي المشهد البصري العام للمسرحية من ديكور وإضاءة وأزياء وحركة على الخشبة – لا تُعدّ عنصرًا تجميليًا في المسرح فحسب، بل هي مكوّن دلالي أساسي في تحليل النص المسرحي وفق المنهج السيميائي. إذ تُمثّل كل حركة وإضاءة وتوزيع للمكان علامة تحمل دلالة قد تتفوق أحيانًا على دلالة الحوار المنطوق، وهو ما سنستعرضه في المحاور التالية:

المحور الأول: خصائص السينوغرافيا في المسرح الشعري العربي

تتمثل السينوغرافيا في المسرح الشعري العربي:

- **تكثيف الفضاء الرمزي:**

النصوص الشعرية غالبًا ما ترسم صورة خيالية أو رؤيوية للمكان، لا مادية مباشرة. وهذا ما يجعل من السينوغرافيا فيها مجالًا للترميز وليس للتمثيل الواقعي

- **تعدد مستويات القراءة:**

السينوغرافيا لا تُقرأ فقط من الزاوية البصرية، بل من زاوية حركة اللغة نفسها، وتوزيع الأدوار، ومواقع الشخصيات، وتكرار الإيماءات.

- **تواشج الجسد والصوت:**

الشخصيات لا تتكلم فقط، بل تصرخ، تهمس، تنسحب، تنكمش، تتقهقر، تتحرك ببطء أو بعنف، وهذه كلها علامات سيميائية ضمنية.

وعن حضور السينوغرافيا الضمنية في غروب الأندلس

فإنه رغم أن المسرحية لا تتضمن تعليمات إخراجية مفصّلة، فإن النص نفسه يوجّه القارئ إلى فضاء سينوغرافي مشحون بالعلامات:

- توزيع الشخصيات في القصر، أو في ساحات المواجهة.

– إشارات إلى الضوء، الأفق، النظرات، الدخول المفاجئ، الصمت، الصياح، تراجع الشخصيات، انسحابها.

– جُمل متكررة تُستخدم كـ "مؤشرات بصرية":

(يحدّق في الأفق – يتلفّت – ينكفئ – يتهالك – يخفت الصوت – يُخفض العلم...).

وهي كلها مفاتيح سينوغرافية داخلة في البناء السيميائي للنص، لا مجرد أوصاف حركية.

ومسرحية غروب الأندلس تُعد من النصوص الشعرية التي تستبطن إخراجًا سمعيًا بصريًا داخل القصيدة نفسها، بما يجعلها قابلة للتأويل السينوغرافي دون كلفة بناء الديكور.

وهذا ما يجعلنا نؤكد أن تحليل المسرحية لا يكتمل دون تتبع الإيماءات، التوزيع المكاني، التوترات الحركية، والمشاهد الصامتة.

المحور الثاني: فضاء قاعة السفراء بوصفه علامة سيميائية

تبدأ المسرحية بمشهد مسرحي مكثّف في قاعة السفراء بقصر الحمراء، وهو اختيار دقيق من الناحية السيميائية، إذ تُعدّ القاعة نفسها رمزًا لحضارة الأندلس وآخر رمق من أمجادها، لأن اختيار الفضاء التاريخي ليس بريئًا، بل هو استدعاء لحمولة رمزية تغني النص بأبعاد غير مباشرة.

ففي بداية المسرحية، قاعة السفراء في قصر الحمراء ليست مجرّد مكان مسرحي تفتتح فيه المسرحية، بل هي علامة كبرى تمثّل فضاءً رمزيًا متشابك الدلالة، يجمع بين:

(الهيبة المكانية السياسية، والتصدع الداخلي الخفي، والتوتّر بين العظمة والتهاوي).

وقد اختار عزيز أباظة أن يفتتح مسرحيته بهذه القاعة تحديدًا، مما يُعدّ إشارة سيميائية مبكرة إلى الهوة بين المظهر الحضاري والانهيار القيمي السياسي، فكل فضاء افتتاحي في المسرحية هو تمهيد رمزي للمصير الدرامي، والمكان المختار في البداية يُحمّل غالبًا بدلالة على المصير لا على الزمان فقط.

أولًا: التقديم النصي للمكان

مطلع المسرحية – وصف الفضاء:

"غرناطة. قصر الحمراء. قاعة السفراء. وهي أفخم قاعات القصر، نوافذها الفسيحة تطل على فناء الأسود" (١).

فاختيار قاعة السفراء يحمل دلالة سياسية:

هي القاعة التي كانت تُستقبل فيها الوفود، وتُعلن فيها القرارات.

إذًا، هي فضاء التمثيل السيادي، والصوت الرسمي للدولة.

أما الوصف: "نوافذها الفسيحة تطل على فناء الأسود"

فهو مشبع بالدلالة المزدوجة:

الفخامة: رمز المجد القديم.

فناء الأسود: إحالة إلى سلطة الأسد المنقرضة، والمكان الذي أصبح خاوياً إلا من الرموز.

وهكذا، يتحوّل المكان نفسه إلى شخصية رمزية تشهد على "الوجود السابق" وتُهيئ القارئ لفهم مفارقة المجد والانهيار.

ثانيًا: السينوغرافيا النفسية للقاعة

في هذا الفضاء، تحدث عدة مشاهد من التوتر والصدام، منها:

(حوارات بين الملك والزغل – محاولة تبرير السلطة – نقد "عائشة" للمآسي المحيطة – دخول الوزراء ورؤساء البلاد).

كل ذلك يتم في هذا الفضاء، مما يجعله فضاءًا دراميًا مشحونًا:

(١)غروب الأندلس، عزيز أباظة،، ص١.

(تتضخم فيه الكلمات – تتقاطع فيه الخطابات– وتنكشف فيه أعطاب السلطة والقرار)، إذًا فالفضاء في المسرحية ليس جامدًا، بل هو مخزن توتر تتولّد فيه الصدامات بين ما يُقال وما يُخفيه المشهد.

ثالثًا: القاعة بوصفها مرآة للغروب التدريجي

من القاعة تبدأ التصدعات الأولى في البناء السياسي للمملكة.

فيها يصرخ الملك ويُنكر، بينما ينسحب القادة ويصمتون.

فيها تحذر عائشة، بينما يسخر الزغل، ويتقاعس موسى.

وهكذا، تتحول القاعة من رمز السيادة إلى فضاء للانكشاف، فهي لم تعد تستقبل السفراء، بل تحتضن الخلاف الداخلي، والتردد، والفشل في المواجهة، ولا شك أن الفضاء المسرحي إذا لم يعد يمارس وظيفته التاريخية، تحوّل إلى علامة على خواء الرمز، وانقلاب الوظيفة.

رابعًا: المقارنة الضمنية بين الداخل والخارج

من نوافذ قاعة السفراء، يرى المشاهد "فناء الأسود"، أي الخارج الذي يفترض أن يُعبر عن الهيبة والعظمة، لكنه في الحقيقة :فراغ صامت، وزمن منقضٍ.

الداخل (القاعة) يُقابله صراخ، خوف، إنكار.

الخارج (الفناء) يُقابله فراغ، صمت، أثر.

وهي مقابلة سيميائية عميقة توحي بأن الغروب لم يبدأ من هجوم خارجي، بل من داخل الجدران الباذخة نفسها.

وبناء على ما سبق فإن قاعة السفراء ليست مجرد مكان مسرحي، بل علامة سيميائية مكثفة:

(للسلطة الرمزية المتداعية – للتماهي بين الفخامة والموت – للانكشاف السياسي داخل جدران المجد الزائف).

وهي تقدم مفتاحًا بصريًا لقراءة المسرحية بأكملها:

السلطة التي لا تعي مفارقة المكان والزمان، تُعيد إنتاج سقوطها من داخلها.

المحور الثالث: الإضاءة واللون والصوت كعلامات غير لفظية

إن المسرح، بصفته فنًا مركبًا، لا يقتصر على اللغة المنطوقة، بل يعتمد في بناء دلالاته على مجموعة من العلامات غير اللفظية التي تُكوّن ما يسمى بـ "الخطاب السينوغرافي"، وهو ما يمنح العرض المسرحي عمقه البصري والسمعي ويزيد من شحنته الرمزية.

ومن بين هذه العلامات: الإضاءة، اللون، والصوت، وكلٌّ منها في مسرحية غروب الأندلس يؤدي دورًا دلاليًا يتكامل مع فكرة الغروب بوصفه أفولًا داخليًا، وانهيارًا قيميًا، وصمتًا حضاريًا، "فحين تصمت اللغة، تتكلم العلامة البصرية، ويُصبح الضوء ناطقًا، واللون شاهدًا، والصوت ناقلًا للتوتر الخفي" (١).

أولًا: الإضاءة بوصفها مفردة دلالية

الإضاءة في غروب الأندلس ليست تعليمًا إخراجيًا، بل تُفهم ضمنًا من إشارات النص، وخاصة في المشاهد النهائية التي توحي بتدرّج الظلمة، وانحسار الأمل.

من المشهد الختامي(٢):

"يحدق أبو عبد الله في الأفق... يسمع صوت قارئ يتلو من بعيد... يخفت الضوء في القاعة"...

(١)الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، صـ ١٠١.

(٢)غروب الأندلس، عزيز أباظة، صـ ٨٢.

الإضاءة هنا لا تعمل على إظهار الشخصيات، بل على تشكيل مشهد داخلي يعبّر عن الغروب النفسي.

خفوت الضوء يترافق مع خفوت السلطة، وتراجع الصوت، وانهيار الكبرياء.

سيميائيًا: الإضاءة المتراجعة تُشير إلى انكماش الذات السلطوية وانطفاء الحضور الرمزي.

ثانيًا: اللون كرمز سيميائي للتوتر أو الخيانة

رغم غياب تفصيلات الأزياء أو الديكور في المسرحية، فإن بعض الشخصيات توحي من خلال تموضعها أو وظيفتها بألوان ضمنية تحمل دلالات.

بثينة، على سبيل المثال، تحضر في ذهن المتلقي بوصفها ملوّنة بالدلالة السلبية:

(خداع – خيانة مغلفة بالعاطفة – توظيف أنوثتها لهدم الدولة).

تقول بثينة[١]:

"خدعته فاتخذت منه مطية لنشيدي، لو لاه لم تتحقق...".

في القراءة السيميائية، هذا النوع من الشخصيات غالبًا ما يُحمَّل بلون قاتم غامق يرمز إلى الغموض أو المكر.

اللون هنا علامة غير منطوقة، تُبنى في ذهن المتلقي عبر دلالة الشخصية ووظيفتها؛ لأنالألوان في المسرح الشعري لا تُرى، لكنها تُستبطن، ويُعاد بناؤها ذهنياً وفقًا للوظيفة الأخلاقية للشخصية.

ثالثًا: الصوت – بين الغياب والبعيد والتقطع

الصوت في المسرحية لا يأتي فقط من الشخصيات، بل من المكان الخارجي والبعيد، ومن الصمت المتكرر داخل الحوار، ونسج الكلام لا يكون إلا من خلال تلك الأصوات، التي

(١)المرجع نفسه، صـ ٤٥.

قد تثير شعورا بالحدة، أو اللين، وتكون نغمية، أو خشنة، ويكون تمام التأليف في انتقاء "عدة أصوات تنتمى إلى مجموعات صوتية مختلفة، محاكية الجو العام للنص، بما تتميز به من صفات صوتية كالجهر أو الهمس" (١)، ومن ذلك في نص المسرحية(٢):

"يُسمع صوت قارئ من مسجد بعيد يتلو:﴿وَإِذَا أَرَدْنَا أَنْ نُهْلِكَ قَرْيَةً أَمَرْنَا مُتْرَفِيهَا...﴾[الإسراء: ١٦]

" يخيم الصمت، ويخفض أبو عبد الله وجهه... " فالصوت هنا ليس مجرد مؤثر خارجي، بل علامة نبوءية قدرية.

كما أن وجود التلاوة من خارج المشهد يعمّق حالة الانكسار الحضاري، ويربط الغروب بالمعنى القرآني للانهيار الأخلاقي السلطوي. وعليه، فإن الإضاءة تتحول إلى علامة على انطفاء الحضور وتلاشي الهيمنة. واللون يتموضع ضمنيًا داخل صورة الشخصيات، ويُرمّز إلى وظيفتها الأخلاقية، أما الصوت يُستخدم كتقنية نبوئية تربط بين الغروب السياسي والانهيار القيمي، ويعمل كصدى داخلي أكثر من كونه خطابًا.

وهكذا، تتضافر العلامات غير اللفظية لتُكوّن خطابًا سيميائيًا موازٍ للغة، يجعل من العرض المسرحي تجربةً مرئية/سمعية متكاملة، تُترجم الغروب إلى إحساس لا يُقال بل يُرى ويُسمع ويُحسّ.

المحور الرابع: المشهد بوصفه نصًّا بصريًا

من المرتكزات الأساسية في التحليل السيميائي للمسرح أن المشهد لا يُقرأ فقط على مستوى الحوارات، بل على أنه نص بصري مركّب، تتداخل فيه الإيماءة، الحركة، الموقع، الصمت، الإضاءة، التوزيع الجسدي، والانفعالات، لتنتج دلالة تتجاوز اللغة المنطوقة.

(١)إبداع الدلالة فى الشعر الجاهلى (مدخل لغوى أسلوبى)، د. محمد العبد، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعى–القاهرة، د. ط، ٢٠١٣م، ص:١٩.

(٢)غروب الأندلس، صـ ٨٢–٨٣

وفي مسرحية غروب الأندلس، يبرز هذا المعنى بقوة خاصة في المشاهد الحاسمة، التي تتكامل فيها كل عناصر العرض لتشكل "كتابة بصرية" متخمة بالرموز، تعبّر عن الغروب الكامل للحضارة من خلال الصورة قبل الكلمة، إذ إن "النص البصري في المسرح أعمق من الكلام، لأنه يكتب المعنى من خلال المرئي، ويُجسّد الرموز بالصمت والحركة لا بالتصريح"(١).

أولًا: مشهد الانهيار النهائي – النموذج البصري المكتمل

من المشهد الختامي (بتصرف تحليلي)(٢):

"يخرج الأمير علي العطار... يتهالك أبو عبد الله على مقعد في نظرات حائرة... يحدق في الأفق نحو العلم المرفوع... يسمع صوت قارئ من مسجد بعيد يتلو: ﴿وَإِذَا أَرَدْنَا أَنْ نُهْلِكَ قَرْيَةً...﴾ الإسراء: ١٦}..

يُخفي أبو عبد الله وجهه بيديه ويقول:

أتراني قد اجتهدت فأخطأت؟...

أشهد الله أنني قد نشدت الخير ما استطعت...

فاخفضوا الأعلاما".

الخروج الجسدي للأمير علي: انفصال الجسد عن المشهد.

جلوس أبو عبد الله على المقعد: تجسيد مرئي للانهيار الداخلي.

النظرة الحائرة للأفق: تعبير بصري عن التيه التاريخي.

: من اللغة إلى الصورة – مسار التحول في الخطاب

تبدأ المسرحية بكلام كثير، وحوارات متعددة الأطراف، وصراعات لغوية خطابية (الملك – الزغل – موسى – عائشة...)، لكنها تنتهي بـ: (صمت – نظرة – وضعية جسد – تلاوة الآية المتلوة من خارج الخشبة: صوت من الغيب يحاكم الداخل.

(١)بلاغة الخطاب ومقامات التأويل، صلاح فضل، صـ ٢٣١.

(٢)غروب الأندلس، عزيز أباظة، صـ ٨٢–٨٣.

إخفاء الوجه باليدين: إلغاء الهوية واعتراف بالعجز.

خفض الأعلام: علامة بصرية على سقوط الراية والرمز معًا.

ثانيًا من الغيب).

وهذا المسار يُبرز كيف تحوّلت البنية الدرامية من نص لغوي إلى نص بصري، وهو ما يؤكّد أن المعنى النهائي لا يُقال، بل يُرى.

ثالثًا: المسرح بوصفه لوحة بصرية

مشهد النهاية يقدّم نفسه كمشهد تشكيلي:

(جسد منحني – أفق مفتوح – علم يُخفض – ضوء يخفت – صوت يتلاشى – سؤال دون جواب).

كلها عناصر تجعل من المشهد لوحة غروب مكتملة، تُحاكي الغروب الكوني لا فقط السياسي.

وبذلك يتجلى المشهد الختامي في غروب الأندلس يُقدّم نفسه كنص بصري كامل، لا يحتاج إلى تعليق أو تفسير.

اللغة تنسحب، وتدخل الصورة بكل مكوّناتها (الموقع، الوضع، الضوء، الإيماءة، الصوت، الغياب).

وهذا يؤكد أن المسرحية تنتهي بكتابة رمزية بصرية تحوّل الغروب من حدث إلى موقف تأويلي مفتوح.

المبحث الثالث: تعددية المشاهد وتراكم العلامات

في غروب الأندلس لعزيز أباظة، تتعدد المشاهد وتتنوع من حيث الزمان والمكان والمحتوى العاطفي والسياسي، إلا أن كل مشهد منها يقدّم علامات سردية وسيميائية جديدة، تراكب في النهاية المعنى الكلي للنص، وهو "الغروب الحضاري للأندلس". فنحن أمام بنية مشهدية متراكبة، لا تسير في خط واحد، بل تُنتج دلالات متراكمة عبر الاستدعاء والتكرار والتغاير الرمزي، وهو ما سنتناوله في المحاور الآتية:

المحور الأول: المشهد المسرحي بوصفه وحدة دلالية مستقلة

من السمات الفنية البارزة في مسرحية غروب الأندلس لعزيز أباظة، تعدد المشاهد وتنوّع الفضاءات، وهو ما يُحدث أثرًا سيميائيًا مركبًا. فكل مشهد لا يعمل بوصفه حلقة في تسلسل زمني فحسب، بل يحمل بنية دلالية مكتملة بذاتها، تتضمن عناصره الخاصة من الشخصيات، والحوار، والموقع، والحدث، والتوتر، بما يجعله وحدة تأويلية مستقلة، "لأن المشهد في المسرح الشعري العربي ليس مجرد قطعة سردية بل هو بناء سيميائي متكامل، يُنتج معناه ضمن حدوده، قبل أن يُستكمل في المشهد التالي" (١).

أولًا: منطق المشهد كوحدة مغلقة ومنفتحة

تُبنى المشاهد في غروب الأندلس على طريقتين متداخلتين:

وحدة مغلقة ذاتيًا:

كل مشهد يحمل حدثًا أو صدامًا أو خطابًا أو لحظة تأمل تامة بذاتها.

وحدة منفتحة تراكميًا:

ما يُقال في كل مشهد يُعيد إنتاج المعنى، ويُراكم دلالة الغروب في المشاهد التالية.

---

(١)الحوار في المسرحية العربية، يوسف نوفل، صـ ١٣١. (بتصرف).

وبذلك يُمكن لكل مشهد أن يُدرس بوصفه "نصًا داخل النص"، وهو ما يجعل التحليل السيميائي للمسرحية أكثر عمقًا وتعددًا.

ثانيًا: نموذج تطبيقي – مشهد عائشة والزغل وموسى

المشهد(١):

عائشة للزغل:

أهـلًا بمـن ترجـوه أنـدلس إذا عـاث الـذئاب بهـا فعـزَّ دفـاغُ

وإذا الكـوارث أظلمـت وتهوَّلـت فيهـا فأنـت صـديقُها اللمَّـاغُ

الزغل:

اختـاه حسبك لسـت إلا صـارمًا أنـت الغـداة لـه يـد وذراعُ

عائشة: الملك مصدوع الأساس مضاعً

.....

موسى: لقد أبلغته هذا..

الزغل (في سخرية): فما صنع المليكً الباسلُ

عائشة:

قـال الرسـول لـه: الخضـوع وجزة مضـروبة، أو ضُـمَّرٌ وذوابـلُ

التحليل السيميائي للمشهد كوحدة مستقلة:

الحوار متعدد الأصوات :عائشة، الزغل، موسى = تمثيل لثلاث رؤى سياسية مختلفة.

الفضاء: داخلي (غالبًا في القصر) = يوحي بتراكم السخط والعتاب لا المواجهة.

(١)غروب الأندلس، عزيز أباظة، صـ٧– ٨.

الحالة النفسية: أمل مفقود، تشاؤم، سخرية، تساؤل مرير.

العلامات:

خطاب عائشة هو تشخيص للأزمة.

الزغل هو حنين إلى القوة السابقة.

موسى هو الحيرة والانتظار.

كل ذلك يجعل من هذا المشهد وحدة دلالية متكاملة، تحمل بذاتها سردية عن الخلل، وتسهم في بناء الغروب كمفهوم مأساوي، وهنا تتعدد المشاهد وتتباين الرؤى، يتحوّل النص إلى مصفوفة دلالية، كل مشهد فيها يُسهم في بناء المعنى من زوايا متباينة.

ثالثًا: أثر الانفصال المشهدي في تراكم الدلالة

في غروب الأندلس، لا تتابع المشاهد دائمًا في تسلسل زمني صارم، بل في تسلسل دلالي نفسي سياسي:

(من الصراع داخل القصر، إلى المؤامرات النسوية، إلى تحذير العرافة، إلى تراجع الشعب، إلى الصمت الأخير).

كل مشهد إذًا لا يُكمل السابق فقط، بل يؤسّس لرؤية مستقلة توظّف عناصرها السينوغرافية واللغوية لخدمة مركزية الغروب.

وعليه، فإن المشهد المسرحي في غروب الأندلس ليس مجرد حلقة في البناء العام، بل وحدة دلالية قائمة بذاتها.

كل مشهد يحمل خطابًا مستقلاً، يتموضع ضمن شبكة العلامات الكبرى للمسرحية.

تعدد المشاهد ساعد على:

(تراكم الدلالات – تنويع أصوات الغروب – إبراز التناقض الداخلي بين الأطراف).

وبذلك، يُنتج النص غروبًا مركّبًا، لا يأتي دفعة واحدة، بل عبر مشاهد متفرقة تتكامل رمزيًا.

المحور الثاني: تعددية الأمكنة وتكاثر العلامات الرمزية

تتميّز مسرحية غروب الأندلس بتعدّد الأمكنة المسرحية، وتنوّع الفضاءات التي تتحرك فيها الشخصيات، مما يُنتج أثرًا سيميائيًا مزدوجًا:

تعدد الأمكنة: قاعة السفراء، بلاط الحكم، أروقة القصر، فناء الأسود، ساحة المواجهة، المسجد البعيد...

تكاثر العلامات الرمزية :في كل مكان تتراكم إشارات الغروب من زاوية مختلفة.

وبهذا، تتحول الأمكنة في المسرحية من مواقع للأحداث إلى فضاءات رمزية تُحمّل بوعي السقوط، وتشارك في بناء صورة مركبة للانهيار الحضاري، وهذا يشير إلى أن تعدد الفضاء في المسرح العربي لا يخدم التنويع فحسب، بل يُعيد إنتاج المعنى من خلال نقل الحدث إلى حقل دلالي جديد في كل مرة.

أولًا: توزيع الأمكنة وتوزيع الغروب

تبدأ المسرحية في:

قاعة السفراء :رمز للمجد الظاهري والسيادة الرسمية.

ثم تنتقل إلى:

أروقة الحكم: حيث يتصارع الساسة ويتبادلون التهم.

الغرف الداخلية :حيث تُحاك المؤامرات النسوية (أمل، وبثينة...).

الفضاء الخارجي: الذي لا نراه، لكنه يُستدعى بصوت المؤذن، أو القراء، أو بإشارات الجمهور الغاضب.

فناء الأسود: مكان الصمت والجمال المجوف.

المسجد البعيد: الذي تتردّد منه الآية في المشهد الأخير.

وهذا التوزيع لا يقدّم ديكورًا متنوعًا، بل يُعمّق الغروب بوصفه رؤية شاملة تتكرر في كل مكان بصيغة مختلفة.

ثانيًا: أمثلة دلالية على الأمكنة والرموز

– قاعة السفراء

رمز السيادة المتداعية، وقد حللناها سابقًا بوصفها المكان الذي تتآكل فيه السلطة من الداخل.

– غرفة بثينة

المكان الذي يُدار فيه التآمر العاطفي والمكر السياسي:

وبثينة تقول لابن السراج[١]:

دع هـــذا الحـــديث فقـــد أجـدَّ بي النَّـاكهين الخـزي والهلعـا

فأنـت تـذكر أني قـد كـذبت علـى يحيى وقلـت لـه أهـواك فانخـدعا

الغرفة هنا ليست فقط مكانًا، بل علامة سيميائية على خيانة الداخل، وعلى فساد الجمال حين يُسخّر للهدم، فالفضاء الأنثوي في المسرح الشعري غالبًا ما يكون مساحة للرمز المقلوب؛ إذ تُقلب فيه القيم من العاطفة إلى الخيانة.

الفناء المفتوح – الأفق – المسجد البعيد

"يحدّق أبو عبد الله في الأفق نحو العلم المرفوع، يسمع صوت قارئ من مسجد بعيد يتلو..." [٢].

(١)غروب الأندلس، عزيز أباظة، صـ ٤٥.

(٢)غروب الأندلس، صـ ٨٢–٨٣.

هنا يصبح المكان الخارجي (اللامرئي) أكثر دلالة من الداخل:

الأفق: ضياع المصير.

العلم المرفوع: بقايا سلطة لا واقع لها.

صوت القارئ: صوت الحقيقة يأتي من خارج البنية المهترئة.

وهكذا، يُحمّل المكان الخارجي بالنجاة الرمزية، بينما يظل الداخل مكمن الغروب.

ثالثًا: تكاثر العلامات عبر تنوّع الفضاءات

كل فضاء في المسرحية يضيف علامة رمزية مستقلة:

القصر: سلطة متعالية تنهار.

الغرفة: مؤامرة ناعمة.

الفناء: مجد متحف.

المسجد: نبوءة إنذار.

المجلس السياسي: نزاع فارغ.

تراكم العلامات المتنقلة، حيث لا تتكرر العلامة، بل تتعدد بتعدد المكان، مما يُنتج بنية تأويلية مركبة ومفتوحة.

ومما سبق يتبين أن تنوّع المكان في غروب الأندلس لم يكن عشوائيًا، بل وظيفة سيميائية واعية لبناء تراكمي للغروب.

كل مكان يضيف زاوية جديدة من زوايا السقوط:

السلطة، العاطفة، الجمهور، الدين، المرأة، التقاليد...

وهذا يُنتج خريطة رمزية متعددة المواقع للغروب الحضاري، لا مجرد مسرح أحداث.

المحور الثالث: التكرار بوصفه أداة لتراكم العلامات

يُعدّ التكرار في المسرح الشعري إحدى أبرز الآليات التي يُعاد عبرها إنتاج الدلالة وتثبيت المفاهيم المركزية، لا سيما حين يُوظّف التكرار كأداة سيميائية واعية، تُغذّي النسيج الرمزي للنص، وتمنح المتلقي انطباعًا بالتراكم، لا بالجمود.

وفي غروب الأندلس لعزيز أباظة، يأتي التكرار في صور متعددة:

(تكرار الألفاظ، تكرار الأفكار والصور، تكرار أنماط الحوارات، تكرار الانفعالات والمواقف).

وجميعها تُنتج ما يمكن أن نسميه بشبكة العلامات المتراكبة، التي تؤدي إلى إشباع الدلالة بمزيد من العمق والتكرار الإيحائي، فالتكرار في النصوص المسرحية لا يُعد عودةً إلى الخلف، بل إصرارًا على المعنى وإعادة إنتاجه من زوايا متعدّدة.

أولًا: التكرار الصوتي واللفظي

يتكرر في النص عدد من الألفاظ الدالة على الانحدار والانهيار:

مثل (الخضوع – الانهيار – التخاذل – الجوع – الشعب – النهاية – يتهالك – خفض الأعلام – الضياع – مضاع – مضروب...).

مثال:

أبو عبد الله[١]:

"أتراني قد اجتهدت فأخطأت؟...

أشهد الله أنني نشدت الخير ما استطعت..."

(١)غروب الأندلس، عزيز أباظة، ص١٢٤.

الملك (سابقًا)[١]:

"أرى ما أرى فيكون الخضوع،...

وأخلق ما أرى فيكون الخضوع..."

فلفظ "الخضوع" يتكرر في أكثر من مشهد على لسان الملك، والمحيطين به، وحتى في صيغ نقدية.

وكذلك "أخطأت"، "نشدت الخير"، "خفضوا الأعلام"... كلها تتكرر بصيغ لفظية مختلفة.

هذا التكرار لا يُضعف المعنى بل يثبّته بوصفه مركزًا دلاليًا يدور حوله النص.

ثانيًا: التكرار البنائي في صياغة المواقف

تتكرر بنية المشهد الحواري في عدة مواضع:

الملك يُنكر، الآخرون ينصحون، ثم الملك يصرّ.

وسينة تُحرّض، أمل تتردد، العرافة تحذّر.

عائشة تُحلّل، الزغل يحنّ، موسى يتساءل.

هذه البُنى تتكرر ليس لتكرار الحدث، بل لتكرار الدور الرمزي لكل شخصية.

فكل موقف يراكم قيمة:

- الإنكار: تكرار الانفصال عن الواقع.
- التحريض: تكرار التآمر على الداخل.
- التحذير: تكرار غياب السمع من أهل السلطة.

(١) المرجع السابق نفسه، ص١٣.

وهذا ما يسمى بالتموضع التكراري للحدث بوصفه كشفًا تدريجيًا لنفس النتيجة بصيغ مختلفة.

ثالثًا: تكرار الغروب في صور متنوعة

رغم أن لفظ "الغروب" لا يتكرر كثيرًا لفظًا، فإن دلالته تتكرر بشكل موسّع من خلال:

تكرار صور النهاية والانكسار.

تكرار الأصوات البعيدة، الآهات، التلاشي، الإنهاك، خفوت الضوء، التراجع الجسدي...

تكرار المقاطع التي تبدأ أو تنتهي بكلمات مثل: "أخشى"، "انهار"، "تخاذل"، "ضاع"، "هوى"، "تهالك"، "فاخفضوا الأعلام".

النتيجة:

يصبح "الغروب" علامة تتوزع على عشرات الدوال، حتى دون التصريح بها.

وهذا التكرار الهادئ في الإشارات يجعل المعنى لا يُلفظ مرة واحدة، بل يُبنى تدريجيًا عبر بنية مشهدية كاملة.

رابعًا: وظيفة التكرار في توليد التوتر

ليس التكرار هنا زينة لغوية أو مجرد إعادة، بل هو:

أداة لتكثيف التوتر النفسي والدرامي.

آلية لخلق إحساس بالعبثية والتكرار التاريخي للأخطاء.

ويستخلص من هذا أن التكرار في غروب الأندلس ليس ارتجاعًا بل بناء طبقي للعلامة.

تتراكم الدلالة من خلال تكرار: (الألفاظ، المواقف، الصور، البُنى النفسية).

وبذلك يتحوّل التكرار إلى نظام توليدي للمعنى، يُعيد الغروب إلى الواجهة بصور متوالية لا تستنسخ نفسها بل تُعمّق أبعادها وتوسّع رموزها

المحور الرابع: الحضور الصامت للشخصيات كعلامة دلالية

في المسرح الشعري – وخاصة في غروب الأندلس –لا تُبنى الدلالة فقط على ما يُقال من حوارات أو يُدوَّن من خطابات، بل على ما لا يُقال، وما تتجسّده الشخصيات من حضورٍ صامت، يُشكّل في كثير من الأحيان علامةً دلالية أقوى من الكلام، ويذهب عبد الفتاح البلتاجي إلى أن "الصمت في المسرح يحمل قوة معنوية قد تفوق التعبير، وهو عنصر تعبيري في الكتابة السيميائية للنص المسرحي" (١).

ففي عدة مشاهد من المسرحية، يظهر هذا "الصمت الدرامي" عبر شخصيات لا تتكلم أو تتكلم بقدر محدود، لكنها تُمثّل بوجودها على المسرح موقفًا ضمنيًا، ورسالة رمزية تتكرر من مشهد لآخر.

أولًا: أمثلة دلالية على الحضور الصامت

– الشخصيات الصامتة في المجلس

في أحد المشاهد التي يُخاطب فيها الملك رؤوس البلاد، يُلاحظ أن العديد من الحضور لا يردّون على أسئلته، بل يلتزمون الصمت أو الاكتفاء بالنظرات.

من النص(٢):

الملك: "وأنتم، أنتم رؤوس البلاد، فماذا تقولون؟"

(يعمّ الصمت، يتبادل بعضهم النظرات، يتراجع أحدهم دون تعليق)

موسى: "لن نستطيع، إن أجزنا ما تريد، ركبنا الجور والهوى...".

فالصمت هنا لا يعني الجهل أو التردد، بل الانسحاب الرمزي من الشرعية.

.(١)الفضاء الجسدي في العرض المسرحي، ا لساعدي، محمد كريم، دار ومكتبة عدنان: بغداد، ط١، ٢٠١٣، ص ٧٦.

(٢)غروب الأندلس، عزيز أباظة، صـ ٢١.

غياب الرد هو علامة على انفصال البنية الحاكمة عن القاعدة النخبوية.

صمت "رؤوس البلاد" تحوّل من موقف سلبي إلى احتجاج سيميائي خفي.

ثانيًا: الصمت بوصفه مقاومة

– مشهد "أمل" و "بثينة"

في هذا المشهد، تظهر وجد وأمل دون أن تخوض في حوار مطوّل، ثم يدخل الوزير فتتصنعان الوقار المصطحب بالصمت(١):

أمل:

كأنني ألمح بعض النُّذرْ تلوح في الأفق ألا تشعرين

هذا لقاء قاذف بالشرر

وجد: عرَّافة تهذي أم تستحين!

"تتضاحكان في مرح"

"يدخل الوزير أبو القاسم فتتصنعان الوقار".

لكن تصنع الوقار، والصمت المقتضب، وانسحابهما من المشهد تتحول كلها إلى إدانة غير مباشرة.

الصمت: ضمير مسرحي لا يحتاج إلى خطاب.

ثالثًا: الحضور الجسدي دون فعل

– المشهد الختامي –شخصية "أبو عبد الله".

رغم أنه يتحدث، فإن الجزء الأكبر من دلالته يأتي من حركات جسده الصامتة:

(١) المرجع السابق نفسه، ص٢٥.

(يتهالك على مقعد – ينظر في الأفق – يُخفي وجهه بيديه – لا يرد على صوت القارئ من بعيد).

هذه الحركات الصامتة تُشكّل وحدة دلالية تامة:

السقوط الجسدي: انهيار داخلي.

الانكفاء البصري: اعتراف بالعجز.

ولا شك أن التفاعل الصامت مع الصوت الخارجي: إدراك متأخر للحقيقة.

رابعًا: سيمياء الصمت وتكثيف المعنى

الصمت في المسرحية لا يعني الغياب، بل:

(الرفض غير المباشر– الانفصال الرمزي عن السلطة أو المؤامرة – الإنذار الصامت بانهيار قادم – التمثيل السيميائي للفجوة بين السلطة والشعب، أو بين القول والفعل).

وبذلك، فإن الشخصيات الصامتة ليست غائبة بل تُمثل طبقة من الدلالة المضمرة، لا تظهر في الجمل ولكن في مواقفها الجسدية وانكفائها عن الفعل أو الرد.

خلال ما سبق ندرك أن الحضور الصامت في غروب الأندلس ليس فراغًا بل علامة دلالية تُشارك في البناء الرمزي للغروب.

الشخصيات التي تصمت، أو تكتفي بالحركات، تعبّر عن مواقف: (رفض، إنذار، احتجاج، انسحاب، أو حتى موافقة مُرّة).

بذلك، تتكامل "اللغة الصامتة" مع "اللغة المنطوقة" لصناعة مأساة الغروب على جميع المستويات :المصرّح به والمسكوت عنه.

المبحث الرابع: من الغروب التاريخي إلى الغروب الرمزي

يتكون هذ المبحث من أربعة محاور رئيسة ابتداءً من الغروب التاريخي وانتهاءً بالغروب الرمزي، وهو ما سنفصله فيما يأتي:

المحور الأول: الغروب بوصفه حدثًا تاريخيًا

يتخذ الغروب في مسرحية غروب الأندلس مستويين متداخلين:

الأول: حدث تاريخي واقعي يتمثل في سقوط غرناطة سنة ٨٩٧هـ / ١٤٩٢م، وهو السقوط الذي أنهى الوجود الإسلامي السياسي في الأندلس.

والآخر: رمز مركّب يتجاوز الحدث، ويتحول إلى بنية دلالية تحاكي أفولًا حضاريًا.

وفي هذا المحور نُركّز على البعد الأول: الغروب بوصفه واقعة تاريخية، كما تُستدعى في المسرحية، لا بوصفها رواية موضوعية، بل باعتبارها رؤية تأويلية للتاريخ من خلال الفن، "وتراجيديا سقوط الأندلس لا تُروى في التاريخ فحسب، بل تُعاد كتابتها في الشعر العربي بوصفها مرآة لفقدان ذاتي داخلي سبق العدوان الخارجي" (١).

أولًا: المعالم التاريخية في النص

يُشير عزيز أباظة في ثنايا المسرحية إلى مجموعة من الحقائق التاريخية التي تُشكّل خلفية الحدث:

وجود مملكة غرناطة كآخر معاقل المسلمين في الأندلس.

حالة التآكل السياسي الداخلي، والانقسام بين ملوك بني الأحمر.

الخلاف بين أبي عبد الله، وأبيه الزغل.

حصار الإسبان بقيادة فرديناند وإيزابيلا.

---

(١) دراسات ونصوص في الفلسفة والعلوم عند العرب، عبد الرحمن بدوي صـ ٨٨.

استسلام أبي عبد الله وتسليم مفاتيح المدينة.

خروج المسلمين ورفع رايات القشتاليين على قصر الحمراء.

وفي أحد المشاهد، يقول أبو عبد الله[١]:

" أتراني قد اجتهدت فأخطأت؟

أشهد الله أنني نشدت الخير ما استطعت...

فالعبارة تحاكي ما نُسب تاريخيًا إلى أبي عبد الله الصغير لحظة تسليمه مفاتيح المدينة، حين بكى واعتذر وسُمعت منه كلمات الندم.

المشهد يستدعي هذه اللحظة لا بوصفها واقعة فقط، بل كمشهد مأساوي يختزل سقوطًا كاملاً لعصر كامل.

ثانيًا: الإحالة إلى رموز تاريخية واقعية

المسرحية توظّف شخصيات حقيقية:

أبو عبد الله: آخر ملوك بني الأحمر.

الزغل: عمه ومنافسه، يُمثّل صوتًا عسكريًا مغايرًا.

عائشة الحرة: أمه، وهي التي دفعت به إلى الحكم، وتُجسّد البصيرة المنذرة.

فرديناند: الملك القشتالي، يُمثّل القوة الخارجية المتربصة.

موسى ويحيى والوزراء :نماذج للضعف أو التردد أو المؤامرة.

حضور هذه الشخصيات داخل النص يُضفي عليه طابعًا توثيقيًا/تاريخيًا ظاهرًا، لكنه سرعان ما يُوظَّف لإعادة تأويل الوقائع برؤية شعرية.

(١)غروب الأندلس، عزيز أباظة، صـ ٨٢.

ثالثًا: المفارقة بين الحدث التاريخي والنهاية الدرامية

في النص، لا يُقدَّم الغروب كاستسلام مباشر فقط، بل يُهيّأ تدريجيًا عبر:

(الانقسام – المؤامرة – الإنكار – الصمت الجماعي– خروج الأمير – رفع الأعلام المعادية – سماع التلاوة من بعيد)،

وكل ذلك يُقارب الحدث التاريخي، لكنه يُعيد رسمه بتقنية درامية تكثف المأساة وتمنحها أبعادًا وجدانية وأخلاقية.

لذلك فإن الغروب في المسرحية يستند إلى حدث تاريخي واضح هو سقوط غرناطة، لكنه لا يُقدَّم كحكاية بل كدراما مفعمة بالإيحاء.

التوظيف التاريخي في النص يُبرز:

التحلل من الداخل قبل الهجوم من الخارج.

بروز الندم بعد فوات الأوان.

تكرار الأسباب المؤدية للسقوط في مشاهد متعددة.

وهكذا، يصبح الغروب بوصفه "حدثًا" نقطة انطلاق نحو الرمز والموقف والتحذير الحضاري.

المحور الثاني: الغروب بوصفه أزمة هوية

إذا كان الغروب في مسرحية غروب الأندلس يُصوَّر أولاً كحدث تاريخي، فإن أعمق تحول دلالي له يتمثل في كونه أزمة هوية؛ لا يُعبّر فيها النص عن سقوط جغرافي أو سياسي فحسب، بل عن تفكك داخلي في الذات، واضطراب في الانتماء، وتمزق في الرؤية بين الماضي والحاضر .وهنا يغدو الغروب علامة رمزية لانهيار الشعور بالانتماء الحضاري والثقافي،

لا فقط انهيار الدولة، "فالهوية حين تُفرَّغ من معناها الأخلاقي والرمزي، تغدو قشرة خارجية سهلة الانكسار أمام أدنى ريح" (١).

أولًا: اهتزاز الانتماء لدى الحاكم

يتجلّى اضطراب الهوية بوضوح في شخصية "الملك" أبو عبد الله الصغير، الذي يبدو في حواره عاجزًا عن التمييز بين السلطة الشكلية وموقعه من الواقع المتغير(٢):

"ألستُ أنا عاهل المسلمين؟

أليس لي الملك؟

أرى ما أرى فيكون الخضوع،

وأخلق ما أرى فيكون الخضوع!".

يستند الملك إلى شرعية لفظية لا واقعية، ويستمر في تكرار "الملك" و "الخضوع" كمن يبحث عن هوية لفظية مفقودة.

هذا التمادي في إنكار السقوط هو تمادٍ في تحنيط الهوية داخل ألفاظ فارغة من الفعل، "لأن الهويات السلطوية حين تفقد فاعليتها تتحول إلى صدى داخلي متكرر يعجز عن المواجهة ويكتفي بالادعاء" (٣).

ثانيًا: التشظي بين الانتماء التاريخي والانتماء السياسي

عائشة الحرة، بصوتها الحكيم، تُجسّد تناقضًا واضحًا بين ما يجب أن تكون عليه الهوية، وما آلت إليه(٤):

---

(١)الهوية والآخر في الفكر العربي عبد الل الغذامي، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي – بيروت، ط١، ٢٠١٠، ص...، صـ ٦٧.

(٢)غروب الأندلس، عزيز أباظة، صـ ١٤.

(٣)بلاغة الخطاب ومقامات التأويل، صلاح فضل، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٣، صـ ٢١٥.

"الملك مصدوعُ الأساس مضاع،

الأمور توعّرت واسترهبت،

الشعب مكدود القوى متحفز،

الجَور مضروب السرادق حوله".

ترى عائشة أن الخلل لا في الهزيمة العسكرية، بل في تفكك القيم والمبادئ التي صنعت الهوية الإسلامية في الأندلس.

هذا يجعل الغروب ليس نتيجة، بل علامة على فشل مشروع حضاري كان يجب أن يُستكمل لا أن يُقوَّض من الداخل.

ثالثًا: أزمة الهوية في الخطاب النسوي –بثينة نموذجًا

بثينة تمثل حالة خاصة من الغروب: غروب أخلاقي وجداني يُعبّر عن انحراف الهوية الفردية لحساب المصلحة والمؤامرة(١):

"خدعته فاتخذت منه مطية لنشيدي،

لو لاه لم تتحقق!"

لا تُظهر بثينة انتماءً لأي قيمة، أو رابطة، أو مبدأ.

هويتها منعدمة لأنها لا تنتمي إلا للانتهازية العابرة، وهو أخطر أنواع التفكك في السياق الحضاري.

=

(٤)غروب الأندلس، صـ ٤١.

(١)المرجع نفسه، صـ ٤٥.

رابعًا: افتقاد المشروع الجمعي

تشير الحوارات المتناثرة في المسرحية إلى أن الهوية لم تكن موضع إجماع بين القادة، بل محل خلاف وتمزق وتخوين:

(أبو عبد الله يتردد – الزغل يعارض – الوزراء ينقسمون – الشعب غائب أو ساكت).

الدين يُستدعى من بعيد بصوت القارئ، لا من الداخل بفعلٍ واعٍ.

وعليه، فإن الغروب في غروب الأندلس لا يعني فقط نهاية سلطة، بل تفكك هوية حضارية لم تعد قائمة على الانتماء الواعي، بل على الادّعاء الفارغ.

شخصيات المسرحية — ما بين الإنكار، الخداع، الحنين، التردد — تُجسّد أوجهًا مختلفة من أزمة الانتماء.

ولهذا يتحول الغروب من حدث إلى مرآة لأزمة هوية لا تعرف إلى أين تنتمي، ولا ما تمثّله، ولا من تمثّله.

المحور الثالث: من الزمان الفيزيائي إلى الزمن الرمزي

يتحوّل الزمن في مسرحية غروب الأندلس من كونه مجرد إطار فيزيائي لسير الأحداث (بداية — تصاعد — نهاية)، إلى أن يُصبح حقلًا رمزيًا مشحونًا بالدلالات .فالزمن في المسرحية لا يُقاس بالدقائق والساعات، بل بالتوتر، والتحوّل، والانكسار، والصمت، والانهيار الداخلي.

وهذا ما يجعل "الغروب" لا يمثل لحظة في نهاية اليوم، بل زمنًا نفسيًا، حضاريًا، ومجازيًا، يتسرّب عبر الشخصيات والمواقف والتكرار.

أولًا: الزمن الفيزيائي – مؤشر السقوط الخارجي

في بدايات المسرحية، يبدو الزمن في ظاهره زمنيًا ماديًا:

(الإشارات إلى حصار غرناطة – اقتراب الجيوش – مرور الأيام دون اتخاذ قرار– انتظار الرد من فرديناند – التهيئة للتسليم)، لكن هذه المعالم الزمنية لا تُقدّم وفق تسلسل دقيق، بل تُذكر عرضًا، لأن الزمن الخارجي في المسرحية لا يُبنى لبناء تاريخي بقدر ما يُستخدم كقشرة لأحداث داخلية.

ثانيًا: الزمن النفسي المتشظي

كل شخصية تعيش زمنًا خاصًا بها:

الملك يعيش زمن الوهم(١):

"أرى ما أرى فيكون الخضوع..."

وهو زمن يتكرر داخليًا دون صلة بالحقيقة.

أبو عبد الله يعيش زمن الندم والتردد(٢):

" أتراني قد اجتهدت فأخطأت؟.

وهو زمن لا يعود للوراء ولا يتقدّم إلى الأمام.

عائشة تعيش زمن التنبؤ بالمأساة،

وهي الوحيدة التي ترى الزمن ك "خطر آتٍ"، لا "كارثة وقعت".

بثينة تعيش زمنها الخاص، الخارج عن الهوية والانتماء، حيث لا ماضٍ ولا مستقبل، بل لحظة انتهاز.

هذا التنوع يُنتج ما يسميه النقد الحديث بالزمن المتشظي، حيث تتعدد الأزمنة بتعدد المنظورات.

---

(١) غروب الأندلس، عزيز أباظة، ص١٣.

(٢) المرجع نفسه، ص١٢٤.

ثالثًا: لحظة الغروب – الزمن الرمزي المحوري

لحظة خفض الأعلام في نهاية المسرحية لا تُقرأ كفعل فيزيائي، بل كـ:

(نهاية دور– لحظة إدراك – اعتراف بالتقصير– صمت يتكثف فيه كل الماضي دفعة واحدة).

يقول أبو عبد الله (أخر حكام بني الأحمر في غرناطة)[١]:

"أشهد الله أنني نشدت الخير ما استطعت..."

هنا تُختزل المأساة في ثوانٍ بصريّة، لكنها تحوي داخلها زمنًا طويلًا من الفقد والانهيار والتراجع.

رابعًا: تحوّل الزمن إلى استعارة حضارية

الغروب في العنوان ليس زمن الغروب (المساء)، بل استعارة لحظة التراجع الكامل.

الليل لا يعني فقط حلول الظلام، بل غياب البصيرة.

الآية القرآنية المسموعة من بعيد تُمثّل زمن التحذير الإلهي.

الصمت الطويل في ختام المسرحية يرمز إلى زمن بعد النهاية —حيث لم يبقَ شيء ليقال، وهنا يحول الزمن إلى علامة، يُصبح حضور الليل أو الغروب أو التوقف ليس توقيتًا بل موقفًا من الوجود.

وبالتالي فإن الزمن في غروب الأندلس يتحوّل من إطار خطي إلى أداة رمزية لإنتاج الشعور بالغروب.

كل شخصية تعيش زمنها الداخلي الخاص، مما يجعل المسرحية تدور في دوامات زمنية نفسية متعددة.

لحظة الغروب في النهاية تختزل كل تلك الأزمنة في صورة مأساوية واحدة: هي زمن الانهيار الذي لم يُقاس بالساعات بل بالأخطاء المتراكمة والوعي المتأخر.

---

(١)غروب الأندلس، عزيز أباظة، صـ ٨٢.

المحور الرابع: الغروب كمرآة للحاضر العربي

ليس الغروب في مسرحية غروب الأندلس لعزيز أباظة حكاية عن ماضٍ اندثر، ولا استعادة لحدثٍ تاريخي في ذاته، بل هو مرآة كاشفة للحاضر العربي؛ فالمسرحية تُقرأ، في عمقها الرمزي، بوصفها خطابًا استشرافيًا يُحذر من تكرار المأساة، ويعري علل الحاضر من خلال سرد أمراض الماضي.

وهكذا، يتحول الغروب من وصف لنهاية دولة، إلى تشخيص لواقع عربي مأزوم، يعيش أوجه الانقسام، وفقدان المشروع، وغياب البصيرة، وهيمنة الصوت الفردي على الرؤية الجماعية "فحين يعيد الأدب بناء التاريخ، لا يفعل ذلك من أجل الحنين، بل من أجل مساءلة الحاضر عبر مرآة الماضي المنكسر" (١).

أولًا: تكرار الأسباب... وتكرار المصير

يقول الزغل مخاطبًا الملك(٢):

أخي المُلْك عاريةٌ تسترد ... فلاتتبع سبل الظالمينا

فما ذاد عن ملك تاجُه ... ولكن رعيَّتُه المخلصونا

سياج العروش إذا لم يُقر ... على العدل خرَّ مهيلًا مهينا

هذا المشهد لا يُحيل فقط إلى أبي عبد الله، بل يرمز – في سياقه التأويلي – إلى كل قرار سياسي عربي يتخلى عن المقاومة ويسلك طريق الانكسار طواعية، فـ:

(التخلي عن المبادئ – اللهو في لحظة الحصار– الانشغال بالمؤامرات الداخلية– غياب الاستماع لصوت الشعب –

تقديم الخضوع على الصمود).

---

(١) النقد الثقافي المقارن، عز الدين المناصرة، اتحاد الكتاب الأردنيين/الصايل للنشر – عمّان، (د. ت)، ١٩٩٦م ص١٦٧. (بتصرف).

(٢)غروب الأندلس، عزيز أباظة، صـ ٣٦.

كلها علل تاريخية تتكرر – سيميائيًا – لتشير إلى واقع عربي لا يزال يكرر الأسباب ذاتها، منتظرًا نتائج مغايرة.

ثانيًا: الشخصيات التاريخية بوصفها أقنعة رمزية

الملك: نموذج الحاكم المنفصل عن الواقع.

الوزراء: وجوه النخبة المنقسمة الصامتة.

الزغل: المعارضة التي لا تجمع الناس بل تنافس على السلطة.

بثينة: الرمز الخفي للاختراق الداخلي.

أبو عبد الله: الحاكم التائب بعد فوات الأوان.

– هذه الشخصيات، رغم انتمائها إلى القرن التاسع الهجري، تُجسّد – دون تصريح – نماذج حاضرة في البنية السياسية العربية الراهنة، وكأن المسرحية تصرخ:

"ما تغير شيء... غابت غرناطة، لكن الغروب لم ينتهِ."

ثالثًا: الغروب كرمز لإفلاس المشروع الحضاري

عندما تقول عائشة[١]:

"الملك يلهو والخطوب صراع،

الشعب مكدود القوى متحفزٌ،

كل الملوك اخشوا شعوبكم إذا غضبوا وهم سغب البطون جياع...".

هذا الخطاب لا ينتمي للأندلس فحسب، بل يُعبّر عن أزمة العلاقة بين الحاكم والمحكوم في الواقع العربي الحديث:

(انفصال السلطة عن وجع الناس– الترف مقابل الجوع– الهروب من الإصلاح إلى التجاهل– استمرار التدهور رغم وضوح التهديدات)، وهو ما يُعيد إنتاج الغروب لا بوصفه نهاية مفاجئة، بل

(١)المرجع نفسه، صـ ٤١.

نتيجة حتمية للتعامي عن الحقائق، وعليه فإن المسرح التاريخي العربي حين يُوظّف بدقة، "يُصبح مرآة مضاعفة، لا تُرينا الماضي فقط، بل ما نخفيه من الحاضر" (١).

رابعًا: استدعاء المقدس كصوت غائب عن المشهد

في نهاية المسرحية، يأتي صوت القارئ من المسجد البعيد يتلو(٢):

﴿وَإِذَا أَرَدْنَا أَنْ نُهْلِكَ قَرْيَةً أَمَرْنَا مُتْرَفِيهَا...﴾ [الإسراء: ١٦]

هذه التلاوة، التي تأتي من خارج الحدث، ترمز إلى صوت الضمير الغائب عن القرار السياسي، وهو ما يمكن قراءته – رمزيًا – باعتباره تمثيلًا لحال كثير من الأنظمة العربية:

(تُقصي القيم – وتستدعيها في النهاية بوصفها تأبينًا لا مرجعًا– وتُغفل التحذير حتى يفوت الأوان).

لذا فإن الغروب في المسرحية هو أكثر من لحظة تاريخية؛ إنه رؤية تنعكس على الراهن العربي بكل هشاشته.

النص يبعث برسالة صريحة:

(ما لم يُستدرك الوعي، ويتوحد المشروع، ويُسمع صوت الشعب، فإن الغروب لن يكون ماضيًا، بل حاضرًا متكررًا).

وهكذا، فإن غروب الأندلس ليست عن الأندلس وحدها، بل عن عالم عربي ما يزال يخشى أن يرى انعكاسه في مرآة النهاية.

(١) المسرح العربي المعاصر: قضايا ورؤى وتجارب عبد الله بوهيف، اتحاد الكتاب العرب: دمشق، ط١، ٢٠٠٢، ص ٩٠.

(٢) غروب الأندلس، عزيز أباظة، ص١٢٤.

المبحث الخامس: تعددية العلامات وتراكب الخطابات

في المسرحية الشعرية، لا يُبنى المشهد بوصفه وحدة سردية فحسب، بل بوصفه حقلًا دلاليًا تتفاعل داخله جملة من العلامات اللغوية والبصرية والنفسية والاجتماعية، وهو ما سنتناوله في المحاور التالية:

المحور الأول: بنية المشهد المسرحي بوصفها حقلًا سيميائيًا

يقوم البناء المشهدي في مسرحية غروب الأندلس على التنقل بين فضاءات متعددة، تتداخل فيها الأزمنة والأصوات، لتُنتج شبكة من العلامات المتراكمة التي تتجاوز المعنى الظاهري إلى دلالات رمزية عميقة، وهذا ما يتجلى بوضوح في غروب الأندلس لعزيز أباظة، حيث تتجاوز بنية المشهد حدود التتابع الدرامي، لتتحول إلى مساحة سيميائية معقدة، تشتبك فيها الأصوات والتوترات والانفعالات، وتنتج دلالات تتجاوز ما تقوله الشخصيات لفظًا، فالمشهد المسرحي "لا يُقرأ من خلال نصه فقط، بل من خلال تشكيله الداخلي: من يدخل؟ من يصمت؟ من ينسحب؟ كيف توزَّع الحركة؟ كيف تصعد التوترات؟" (١).

أولًا: تعددية المكونات داخل المشهد

كل مشهد في غروب الأندلس يشتمل على عناصر سيميائية متشابكة:

الأصوات: الحاكم، المعارضة، النسوة، الشعب، العدو.

الحركة: دخول، خروج، تراجع، تهالك، انحناء.

اللغة: توتر، استعلاء، تحذير، صمت.

الفضاء: مجلس الحكم، الأفق، المسجد، الحمراء، الغرفة المغلقة.

الزمن: لحظة متوترة، زمن ضائع، تكرار الإنذار، اقتراب النهاية.

---

(١)المكان في النص المسرحي العربي الحديث .عبد الكريم رشيد، منشورات اتحاد كتاب المغرب – الرباط، ط١، ٢٠٠م، صـ ١٣٦.

هذا التركيب يُنتج مشهدًا لا يُفهم فقط من حواره، بل من توزيع العلامات داخله ككل حي.

ثانيًا: نموذج تحليلي – مشهد المجلس الملكي

باختصار من النص[١]:

الملك:

"ألستُ أنا عاهل المسلمين؟

أرى ما أرى فيكون الخضوع..."

موسى:

"لن نستطيع، إن أجزنا ما تريد، ركبنا الجور".

(صمت – تراجع – نظرات – تهالك على الكرسي)

التحليل السيميائي للمشهد:

الملك: علامة للسلطة المنفصلة عن الواقع (لغة استعلاء في نبرة مأزومة).

موسى: صوت داخلي متردد (لغة منطق في خوف من المصير).

الصمت العام: علامة على غياب الإجماع السياسي.

التراجع الحركي: علامة على الانسحاب الرمزي من الفعل.

كل هذه المكونات تُحوّل المشهد إلى حقل سيميائي لا يُبنى بالكلام فقط، بل بالصمت والموقع والانفعال والتوزيع.

ثالثًا: علاقة المشهد بالنص الكلي

المشهد في غروب الأندلس لا يعمل مستقلًا عن غيره، بل:

(١)غروب الأندلس، عزيز أباظة، صـ٢٤.

يعيد إنتاج الغروب من زاوية جديدة.

يوظف شحنة سردية جديدة، أو يفتح انفعالًا لم يُكمل في المشاهد السابقة.

يؤسس تكرارًا دلاليًا يعمّق الخطاب الرمزي (كما في مشهد خفض الأعلام).

وهكذا يتحول كل مشهد إلى وحدة تركيبية رمزية داخل النص الأكبر، كما لو أن المسرحية تُبنى بـ "حلقات دلالية"، تتشابك وتتراكب لتُنتج مشهدية الغروب الكبرى.

بنية المشهد في المسرحية ليست شكلًا أو ترتيبًا، بل حقلًا سيميائيًا متعدد الطبقات.

تتفاعل داخله:(اللغة، الحركة، الصمت، الفضاء، الشخصية، الموقع، الانفعال، التوزيع الزمني).

وهذا التفاعل يُنتج معنى رمزيًا مركبًا، يجعل كل مشهد وحدة تأويلية قائمة بذاتها، وفي الوقت ذاته، جزءًا من نسيج الدلالة الكلية لمأساة الغروب.

المحور الثاني: تعددية المشاهد بوصفها تعددية في الأصوات والرؤى

في المسرحية الشعرية، يتجاوز تنوّع المشاهد حدود الفضاء والمكان، ليصبح أداة درامية لكشف تعدّد الخطابات وتباين الرؤى بين الشخصيات. وفي مسرحية غروب الأندلس لعزيز أباظة، تمثل كل مشهد ليس فقط لحظة سردية جديدة، بل صوتًا مستقلًا يعكس زاوية خاصة من فهم الواقع السياسي والاجتماعي والديني والانفعالي.

وهكذا تتوزع المشاهد في النص على أصوات متباينة:

(السلطة، المعارضة، النخبة، الشعب، العدو، المرأة، الرؤية الدينية). وتتشكل بذلك خريطة صوتية دلالية مركبة توفّر للنص تعددية في الرؤية والتأويل، "فكل مشهد متعدد الأطراف في المسرح الشعري هو بمثابة مشهد فكري، تتصارع فيه الرؤى،

وتتكشف فيه طبقات المعنى، فلا يبقى الصوت الفردي مهيمنًا، بل تُسمع وجهات نظر الحقيقة بأوجهها العديدة" (١).

أولًا: المشاهد الملكية – خطاب الاستعلاء والإنكار

الملك: "ألستُ أنا عاهل المسلمين؟

أليس لي الملك؟

أرى ما أرى فيكون الخضوع..." (٢).

التحليل الصوتي:

صوت السلطة متمركز حول الذات، متضخم، إنكاري، يستمد شرعيته من الماضي، لا من الفعل.

يتكرر هذا الصوت في أكثر من مشهد، لكنه لا يتغير، مما يجعله صوتًا مغلقًا، غير قابل للحوار أو التحوّل.

ثانيًا: مشاهد المعارضة – الزغل وموسى ومواقف التباين

الزغل: "فلتعد له جيوشه...

أنا ابن الفاتحين وسيفي لا يصدأ!"

موسى: "الخضوع لا يُجزئ، لكن المقاومة دون مشروع جنون." (٣).

التحليل الصوتي:

الزغل يمثّل صوت الحنين العسكري، البطولي، لكنه صوت ماضوي غير عملي.

---

(١)بلاغة الخطاب ومقامات التأويل، صلاح فضل، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٩٣، صـ ١٨٩.

(٢)غروب الأندلس، عزيز أباظة، صـ ١٤.

(٣)المرجع نفسه، صـ ٢٨–٣١.

موسى يمثّل صوت النخبة الواقعية – لا الحماسية ولا الانهزامية.

هذه الأصوات تُكوّن معارضة داخل النص، لكنها متفرقة لا تتوحد، فتفقد فاعليتها الرمزية.

ثالثًا: مشاهد المرأة – بين البصيرة والخيانة " [١]:

عائشة: "الملك مصدوع الأساس مضاع،

الشعب جائع، والظلم فادح..."

بثينة: " خدعته فاتخذت منه مطية... لم أكن إلا لهوى نفسي!

التحليل الصوتي:

عائشة صوت الإنذار، والوعي، والتمسك بالمبادئ.

بثينة صوت الاختراق الداخلي، والأنوثة المنسلخة عن الأمة.

الصوت النسوي في النص يُقدَّم لا كمجرد عاطفة، بل كأحد مفاتيح فهم الواقع: (حين يُسمع يُنذر، وحين يُخترق يُسقط).

رابعًا: الصوت الغائب – الشعب والدين

رغم غياب حضور مباشر للشعب، إلا أن النص يُشير إليه مرارًا[٢]:

"الشعب مكدود القوى...

إن الضعيف يَصول حين يُراع...".

وكذلك صوت الدين، لا يأتي من الشخصيات بل من خارج المسرح[٣]:

---

(١)المرجع نفسه، صـ ٤١، ٤٥.

(٢)المرجع نفسه، صـ ٤٢.

(٣)المرجع نفسه، صـ ٨٢.

(صوت قارئ من مسجد بعيد:﴿وَإِذَا أَرَدْنَا أَنْ نُهْلِكَ قَرْيَةً أَمَرْنَا مُتْرَفِيهَا...﴾ [الإسراء: ١٦]

فصوت الشعب حاضر في الوصف، غائب عن القرار.

صوت الدين حاضر كمؤشر رمزي، لكنه يُستبعد من موقع الفعل.

وهذا يكشف أن المشاهد تُبنى لتكشف غياب هذه الأصوات لا حضورها فقط، فيصبح غيابها علامة سياسية وسيميائية صارخة، "فعندما تعدد الأصوات لا يعني فقط أن تتكلم كل جهة، بل أن تُرى زوايا الصمت بوصفها أصواتًا مقموعة أو مؤجلة" (١).

وبناء على ما سبق فإن تعددية المشاهد في غروب الأندلس ليست تقنية بنائية فقط، بل بنية سيميائية تنتج تعددية في الرؤية والفهم.

الأصوات تتكامل في المشاهد لتكوّن خريطة رمزية للصراع بين:

(الماضي والحاضر – السلطة والمعارضة– البصيرة والخداع– الصوت والصمت — الداخل والخارج).

وبهذا، يصبح المشهد المسرحي مرآة للحقيقة المتعددة، لا خطابًا أحاديًا.

المحور الثالث: تكرار العلامات اللغوية بوصفه ترميزًا

يُعدُّ التكرار أحد أبرز الآليات الأسلوبية في المسرحية الشعرية، غير أن التكرار في غروب الأندلس لا يُستعمل للزينة الإيقاعية أو لغرض الحشو، بل يُوظَّف بوصفه وسيلة ترميزية واعية تهدف إلى تعميق المعنى، وتثبيت الرموز المركزية، وتوليد طبقات دلالية تتراكم عبر تكرار المفردة أو الصورة أو الصيغة.

(١)المسرح بين النص والعرض، نهاد صليحة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠١، صـ ١١٢. (بتصرف).

وعليه، فإن العلامات اللغوية المتكررة لا تُفهم هنا بوصفها تكرارًا خطابيًا، بل بوصفها إعادة ترميز رمزية لجوهر "الغروب" في مستويات متعددة: نفسية، سياسية، اجتماعية، حضارية، وبهذا يتضح أن "لعلامة حين تُكرر، لا تعود نفسها، بل تتكاثر في كل مرة بدلالة جديدة؛ كأن اللغة تُعيد إنتاج الرمز من خلال ذات اللفظة في سياقات متعددة" (١).

أولًا: تكرار المفردات المركزية

تتكرر في المسرحية مفردات تحمل حمولة دلالية خاصة، منها:

الغروب – الخضوع – الشعب – الجوع – الضياع – النهاية – الأعلام – مضاع – التخاذل – السلطان – الانهيار – الخوف – النذير...

مثال من مشاهد متفرقة(٢):

الملك: "أرى ما أرى فيكون الخضوع...".

أبو عبد الله: "أجزت ما رأيت، وكان الخضوع...".

الزغل: "الخضوع آخر ما يُقال لسلطان!".

تكرار لفظ "الخضوع" في ثلاث مشاهد مختلفة على ألسنة ثلاث شخصيات – يؤكد أن المفردة صارت علامة رمزية للخيار المرفوض والمرغوب والمفروض.

التكرار هنا لا يُعيد فقط معنى الاستسلام، بل يجعل من الكلمة اختزالًا مأساويًا لمسار الهزيمة النفسية والسياسية.

---

(١)بلاغة التكرار: دراسة في الشعر العربي، عبد المطلب، محمد، مكتبة الآداب– القاهرة، ط١، ٢٠٠٥، ص ٦٥.

(٢)غروب الأندلس، عزيز أباظة، صـ ١٤، ٣٣، ٦١.

ثانيًا: تكرار الصور والمجازات

المسرحية تستخدم صورًا تتكرر بصيغ مختلفة، منها[١]:

خفض الأعلام: يُكرر رمزًا للنهاية والانكسار.

النظر إلى الأفق: علامة التردد والتيه.

التهالك: رمز الانهيار الداخلي.

الصوت البعيد (القرآن: رمز الإدانة القدرية)[٢].

أبو عبد الله: "فاخفضوا الأعلام...".

قبلها: "العلم مرفوع... يحدّق في الأفق...".

لاحقًا: "انحنى وخفض الرأس...".

كل مرة تُعاد فيها صورة "العلم"، تتحول من رمز السيادة إلى رمز للمفارقة إلى رمز للسقوط.

التكرار ليس شكليًا، بل تراكم رمزي يُحوّل العلامة من ملمح لغوي إلى شيفرة درامية.

ثالثًا: تكرار البنية النحوية التركيبية

يستخدم النص تكرارات تركيبية تُنتج دلالات متراكبة، مثل:

الجمل الإنكارية[٣]:

"ألست أنا عاهل المسلمين؟ أليس لي الملك؟"

الجمل الشرطية[٤]:

---

(١)المرجع نفسه، صـ ١٢٤.

(٢)السابق، نفسه.

(٣) السابق، نفسه.

"إذا فقدتك ذابت مهجتي قطعًا...".

الجمل التساؤلية المتكررة:

"أتراني أخطأت؟ أجزت ما رأيت؟... أنقذت ما يمكن إنقاذه؟".

هذه التركيبات تتكرر بصيغ متقاربة في مواضع متعددة، وتُنتج في كل مرة شحنة انفعالية مختلفة:

الإنكار: تعالٍ.

الشرط: مفاضلة بين خيارَيْن كلاهما مؤلم.

التساؤل: ندم، تردد، محاسبة ذاتية.

رابعًا: القيمة التراكمية للتكرار

كل علامة لغوية تتكرر تُضاف إلى ما سبقها لا تكرره فقط.

الكلمة أو الصورة تتضخم دلاليًا مع كل ظهور جديد.

وهكذا تتشكل شبكة رمزية داخل النص، يتم فهم الغروب من خلالها بوصفه بنية لغوية متكررة ومتصاعدة.

فمثلاً:

"الخضوع" في بدايته = خيار مؤلم.

"الخضوع" في وسط المسرحية نتيجة ضعف داخلي.

"الخضوع" في نهايتها اعتراف بهزيمة شاملة.

=

(٤)المرجع نفسه، صـ٩٦.

ويُستخلص من ذلك أن التكرار في غروب الأندلس ليس أداة بلاغية بل تقنية رمزية تُنتج المعنى عبر تراكم العلامات.

العلامة اللغوية تُعاد في كل مرة في سياق جديد، لتأخذ حمولة رمزية جديدة.

بهذا التكرار المتعدد الطبقات، يتحول الغروب من لفظ إلى شبكة رمزية شاملة للنص كله.

المحور الرابع: الإزاحات الدلالية داخل المشاهد

تمتاز مسرحية غروب الأندلس بقدرة عالية على إنتاج ما يُعرف في النقد السيميائي بالإزاحة الدلالية، أي تحوّل العلامة من معنى إلى آخر، ومن وظيفة إلى أخرى، تبعًا لسياقها الجديد داخل المشهد.

وهذا ما يُحدث "حراكًا دلاليًا" داخل النص، يجعل المعاني غير ثابتة، بل قابلة للانزياح من مستوى لغوي مباشر إلى مستوى رمزي وتأويلي متعدد الطبقات، "الإزاحة الدلالية هي القلب الحقيقي للخطاب الرمزي؛ إذ تخرج العلامة من معناها المرجعي إلى دور جديد في بنية المعنى المركّب" (١).

أولًا: من الألقاب إلى المساءلة – (إزاحة سلطوية) (٢):

الملك: "أنا سلطان المسلمين،

أنا الملك الآمر...،

لي الملك، ملك البلاد.."

(١) بلاغة الخطاب ومقامات التأويل، صلاح فضل، صـ ٢٢٣.

(٢)غروب الأندلس، عزيز أباظة، صـ ١٤، ٣٣.

(ثم لاحقًا):

"ألستُ أنا...؟!

أتتبذل لي النصح..؟".

الإزاحة:

تبدأ الألقاب بوصفها إثباتًا لشرعية الحكم.

ثم، ومع تطور الحدث، تتحول إلى علامات هشاشة رمزية؛ فالسؤال الإنكاري ("ألستُ أنا؟") يدل على فقدان اليقين.

هكذا تنتقل اللغة من صيغة القوة إلى صيغة الشك والانكسار.

ثانيًا: من المرأة الحبيبة إلى المرأة الهادمة – (إزاحة أنثوية رمزية).

في حديث ابن سراج مع بثينة [١]:

ابن السراج:

الفضل، مالفضل إلّا في الحب رف الدنيا فشعشع في ظلمائها اللَّمعا
ما أبدع الله من شيء فقدَّسه كالحب والعهد في قلب إذا اجتمعا

بثينة:

أدري. ولكن حبي قد غوى وهوى والحب تلتذُّه نفسي إذا ارتفعا

الإزاحة:

تبدأ الشخصية بوصفها حبيبة، رومانسية.

ثم تُقدَّم تدريجيًا كرمز للاختراق الداخلي وانعدام الانتماء.

بثينة لم تُغيّر موقفها، لكن المشهد يُعيد تأويل حضورها، لتُصبح علامة للخذلان المقنّع في هيئة عاطفة.

---

(١) المرجع نفسه، ص٩٦.

ثالثًا: من المكان العلوي إلى الفضاء المأزوم – (إزاحة فضائية).

"قاعة السفراء... أفخم قاعات قصر الحمراء، نوافذها تطل على فناء الأسود..." (١).

الإزاحة:

تُقدَّم القاعة أولًا كمكان شاهق وبهاء.

لكن داخلها تتكشّف أزمات القرار، والإنكار، والتخاذل، والمؤامرة.

فتصبح رمزًا لا للعظمة، بل للزيف المعماري الذي يُخفي الانهيار السياسي.

رابعًا: من الصوت الخارجي إلى الضمير الإلهي – (إزاحة صوتية رمزية):

(صوت قارئ من مسجد بعيد)(٢): ﴿**وَإِذَا أَرَدْنَا أَنْ نُهْلِكَ قَرْيَةً أَمَرْنَا مُتْرَفِيهَا**...﴾. [سورة الإسراء:١٦]

الإزاحة:

صوت القارئ في ظاهره صوت خارجي.

لكنه يُقدَّم داخل السياق وكأنه ضمير غائب يُدين ما حدث، ويحاكم الجميع بصوت قادم من خارج النص.

أي أن الصوت الذي كان يُنتظر من الداخل (الوزراء، الحكماء، المعارضة)، جاء من الغيب، فيتحوّل إلى علامة رمزية على فشل الذات في إنتاج بصيرتها الخاصة.

خامسًا: من التكرار إلى النبؤة – (إزاحة تركيبية).

"الخضوع... الخضوع... الخضوع...".

---

(١)المرجع نفسه، صـ ١.

(٢)غروب الأندلس، عزيز أباظة، صـ ٨٢

يُقال اللفظ في بداية المسرحية كتحليل، ثم كتردد، ثم كأمر واقع.

الإزاحة:

التكرار نفسه ينزاح دلاليًا من تحذير- تقري- رندم.

ما يعني أن البنية اللغوية لا تبقى على مستوى واحد، بل تتفاعل مع التطور الدرامي فتتغير دلالتها مع كل ظهور جديد.

وعلى هذا فإن كل مشهد في غروب الأندلس يتضمن حركات داخلية للعلامة، تنقلها من موقع إلى آخر، ومن دلالة إلى أخرى.

هذه الإزاحات ليست مفاجئة، بل مدروسة داخل البناء الشعري، لتعكس:

الانهيار التدريجي في الرؤية،

التبدل في المواقف،

فقدان المعاني لثباتها.

وهكذا، يتحول النص من نص حواري إلى نص سيميائي حيّ، تتزحزح فيه العلامات مع كل لحظة درامية.

الخاتمة

الحمد الذي أتم وأكرم، وأفاض وأنعم، وصلاة وسلامًا على نبيه الخاتم سيدنا محمد وعلى آله وأصحابه أجمعين.

أما بعد

فإن مسرحية غروب الأندلس لعزيز أباظة تكشف عن نصٍّ مسرحي شعري تجاوز حدود التوثيق التاريخي المباشر، ليدخل إلى عمق التأويل الرمزي والفني، مستعينًا بأدوات التعبير السيميائي التي تعتمد على توليد المعنى من تراكب العلامات وتعدد المشاهد والأصوات.

لقد اتضح من خلال مباحث الدراسة الخمسة التي جاءت تحت عنوان- "الغروب بوصفه تمثيلاً سيميائيًا للأفول الحضاري: دراسة تحليلية في مسرحية" غروب الأندلس "لعزيز أباظة" – أن الغروب في هذه المسرحية ليس مجرد "نهاية سياسية" أو "سقوط جغرافي"، بل هو رمز لأفول هوية حضارية، وتحلل داخلي، وغياب البصيرة، وتنازع المصير، وتفتت المشروع الجماعي.

وانطلاقًا من مفهوم العلامة كما تصوّره علماء السيمياء، جرى تحليل العناصر اللغوية والبصرية والحركية والصوتية داخل المشاهد، وبيان كيف تشكّل هذه العناصر مجتمعةً حقلًا سيميائيًا كليًا. وقد تجلى الغروب كعلامة مركزية لا تُفهم من خلال مفردة أو موقف، بل من خلال بنية كاملة تتكامل فيها الأصوات، وتتكرّر فيها الإشارات، وتتماوج الأزمنة.

كما أظهرت القراءة أن المسرحية تشكل مرآة دقيقة للحاضر العربي، من خلال استدعاء التاريخ لا بوصفه ماضٍ ساكن، بل كتحذير يتكرر. فالغروب الذي أنهى حضور المسلمين في الأندلس هو نفسه الذي يتهدد المجتمعات العربية كلما افتقدت الرؤية، أو تراخت الإرادة، أو ضاعت الهوية.

وقد أسفرت الدراسة عن نتائج عدة من أهمها:

١- الغروب علامة رمزية متعددة المستويات في المسرحية، فهو لا يعني الغياب الشمسي، بل يحيل إلى انطفاء سياسي وفكري وأخلاقي.

٢- المشهد المسرحي وحدة سيميائية مستقلة، إذ يحمل كل مشهد دلالة قائمة بذاتها تُبنى من خلال توزيع الأصوات، وحركة الشخصيات، والصمت، والتوتر.

٣- تعدد الأصوات والرؤى داخل المسرحية يعكس تعدد مراكز الدلالة، ويمنح القارئ القدرة على تأويل النص بوصفه حوارًا داخليًا مفتوحًا بين السلطة والمعارضة، والوعي والخديعة.

٤- تكرار المفردات والصيغ داخل النص الشعري يؤسس لبنية رمزية متراكمة، تجعل من الألفاظ المتكررة شفرات دلالية تحمل معاني متصاعدة.

٥- الإزاحات الدلالية داخل المشاهد تُحوّل المعنى من دلالته المباشرة إلى دلالة تأويلية رمزية؛ فتحول السلطان من رمز قوة إلى رمز انكسار، والمرأة من المحبة إلى الخيانة، والمكان من العظمة إلى الفراغ.

٦- المسرحية تنتج حقلًا سيميائيًا متماسكًا، تتفاعل فيه العلامات اللغوية والبصرية والحركية لتُنتج معنى الغروب لا بوصفه حدثًا، بل بنية معقّدة ومتكررة.

٧- الحضور الصامت في المسرحية يؤدي وظيفة دلالية عالية، خاصة في لحظات الانهيار أو الندم أو الإدراك المتأخر، مما يمنح الصمت بعدًا تعبيريًا رمزيًا.

٨- الزمن في المسرحية يعاد إنتاجه رمزيًا، حيث لا يسير وفق تسلسل طبيعي، بل يتفتت داخليًا بين التردد، والتأمل، والتكرار، والندم.

٩- صوت الدين يُستدعى من الهامش لا المركز، من خلال التلاوة في المشهد الختامي، مما يؤكد غياب المشروع القيمي داخل البنية الحاكمة.

١٠- الخطاب المسرحي عند عزيز أباظة يتجاوز التقريرية التاريخية ليُنتج رؤية حضارية رمزية، تحاكي حاضرًا متصدعًا بقدر ما ترصد ماضيًا منطفئًا.

التوصيات:

١- دعم الدراسات السيميائية في تحليل النصوص المسرحية العربية، خاصة المسرح الشعري، بوصفه خطابًا رمزيًا غنيًا يُظهر تراكب العلامات وتعدد مستويات القراءة.

٢- إعادة قراءة المسرحيات التاريخية من زاوية التأويل الرمزي لا السرد الوقائعي، للكشف عن علاقتها بالحاضر وقابليتها للامتداد التأويلي.

٣- إدماج مفاهيم السيميائيات ضمن المناهج الجامعية في أقسام اللغة والنقد والأدب العربي، لتطوير وعي القرّاء بآليات بناء المعنى في النصوص الأدبية المركبة.

٤- تشجيع المقاربات البينية في الدراسات الأدبية، بين السيمياء والتاريخ، والنقد الأدبي والتحليل النفسي، للوصول إلى مستويات أعمق من قراءة النصوص ذات الطابع الرمزي.

وختامًا: أسأل الله العظيم أن يتقبل عملي خالصًا لوجهه الكريم.

المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم.**
- إبداع الدلالة فى الشعر الجاهلى (مدخل لغوى أسلوبى)، د. محمد العبد، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعى-القاهرة، د. ط، ٢٠١٣م.
- إحياء علوم الدين، أبو حامد الغزالي، دار المعرفة – بيروت، ط٢، ٢٠٠٥م، ج٤، ص٤٣٤
- الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي (الدار العربية للكتاب: تونس، ط٣، ١٩٨٦م).
- أعلام الأدب العربي المعاصر، د. شوقي ضيف، دار المعارف، ط٤، ١٩٦١م.
- بلاغة الخطاب ومقامات التأويل، د. صلاح فضل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٣م.
- الحوار في المسرحية العربية، يوسف نوفل،(القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٩م).
- دراسات ونصوص في الفلسفة والعلوم عند العرب، عبد الرحمن بدوي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨١م.
- ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط٥، ١٩٩٦م.
- سيمياء العنوان، بسام قطوس، مكتبة كنانة-إربد-الأردن، ط:١ (د. ت).
- السيمياء والتأويل، روبرت شولز، ترجمة سعيد الغانمي (المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، ١٩٩٤م).
- سيميائيات المسرح أحمد بلخيري، الدار البيضاء- مطبعة النجاح الجديدة، ط١، ٢٠١٠م.

- سيميولوجيا العرض المسرحي، عبد الرحمن بن زيدان، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٤م.

- الشعر المسرحي في الأدب المصري المعاصر، كمال محمد إسماعيل، المصرية العامة للكتاب، (د. ت)، ٢٠٠٦م.

- الشعر والتاريخ في المسرح، محمد عناني، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة: ١٩٩٩م).

- غروب الأندلس، عزيز أباظة، المطبعة العمومية، دمشق، ١٩٥٢م.

- الفضاء الجسدي في العرض المسرحيا لساعدي، محمد كريم، دار ومكتبة عدنان: بغداد، ط١، ٢٠١٣م.

- قراءة فنية في مسرحية عزيز أباظة غروب الأندلس أنموذجًا، ليلى عبده الشبيلي، المجلة العلمية كلية الآداب والعلوم اللسانية، جامعة حلوان، ٢٠١٢م.

- قراءة المسرح، آن أوبرسفيلد، ترجمة مي التلمساني (القاهرة: مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون،(د. ت).

- لذة النص، رولان بارت، ترجمة: رضا الأبيض، دار الجمل، ط١، ٢٠٠٧م.

- محاضرات عن مسرحيات عزيز أباظة، محمد مندور، دار رفوف، ط١، ٢٠٢١م.

- محاضرات في الألسنية العامة. سوسير، فرديناند دي، ترجمة يوسف غازي ومجيد النصر، دار التنوير، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م.

- مسالك المعنى: دراسة في بعض أنساق الثقافة العربية، سعيد بنكراد: دار الحوار، ٢٠٠٦م.

- المستدرك على الصحيحين، محمد بن عبد الله الحاكم النيسابوري، تحقيق مصطفى عبد القادرعطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤١١هـ، ١٩٩٠م، ج٤.

– المسرح العربي المعاصر: قضايا ورؤى وتجارب عبد الله بوهيف، اتحاد الكتاب العرب: دمشق، ط١، ٢٠٠٢م.

– المسرح بين النص والعرض، نهاد صليحة، الهيئة العامة للكتاب، ط١، ٢٠٠١م.

– المكان في النص المسرحي العربي الحديث. عبد الكريم رشيد، منشورات اتحاد كتاب المغرب – الرباط، ط١،٢٠٠٠م.

– الموسوعة العربية العالمية، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر، الرياض، ط١، ١٩٩٦م، مج١٠.

– الموسوعة العربية، هيئة الموسوعة العربية، دمشق، ط١، ١٩٩٨م، المجلد الأول.

– النقد الثقافي المقارن، عز الدين المناصرة، اتحاد الكتاب الأردنيين/الصايل للنشر – عمّان، (د. ت)، ١٩٩٦م.

– الهوية والآخر في الفكر العربي عبد الل الغذامي، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي – بيروت، ط١، ٢٠١م.

المحتويات

المقدمة ٦
التمهيد ٩
المبحث الأول: الغروب كعلامة مركزية في بنية المسرحية ١٤
المبحث الثاني: السينوغرافيا بوصفها حقلًا سيميائيًا ٢٨
المبحث الثالث: تعددية المشاهد وتراكم العلامات ٣٧
المبحث الرابع: من الغروب التاريخي إلى الغروب الرمزي ٤٩
المبحث الخامس: تعددية العلامات وتراكب الخطابات ٦٠
الخاتمة ٧٣
المصادر والمراجع ٧٦