مسرحية المخترعان الصديقان لفهد ردة الحارثي

دراسة سيميائية

إعـداد

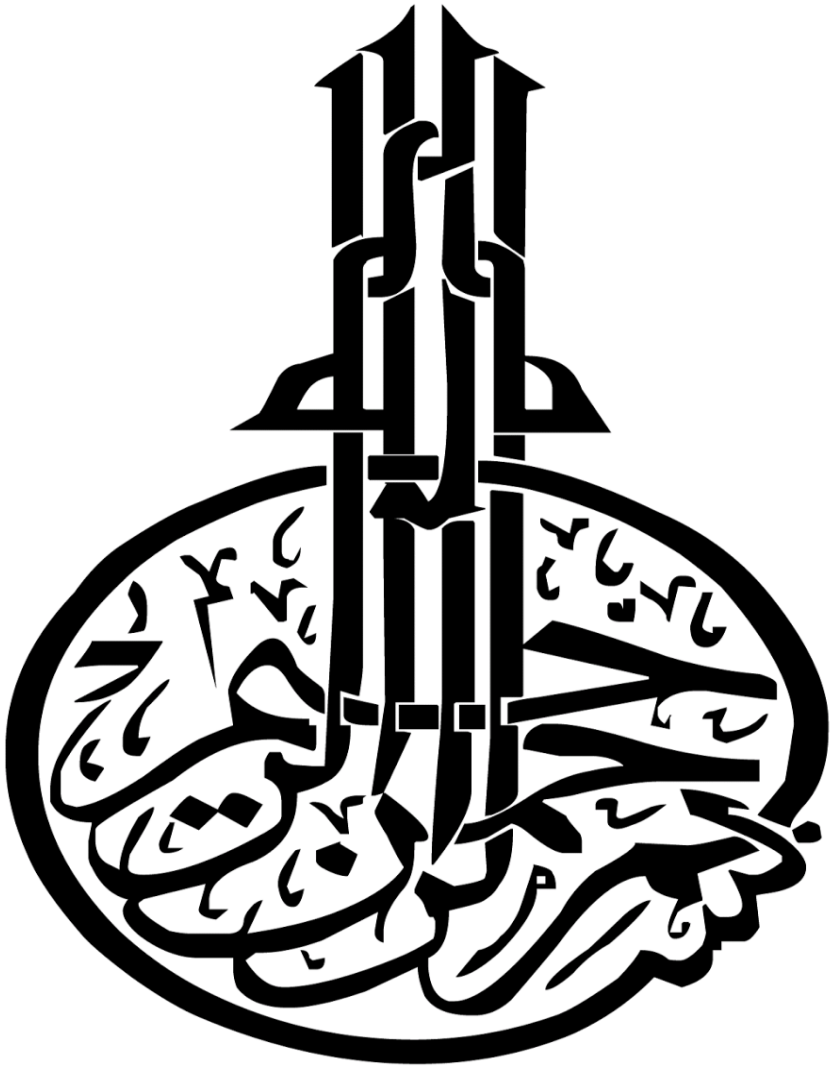
د/ حمد بن محمد بن سالم الهزاع

أستاذ النقد الحديث المشارك – قسم اللغة العربية

الأدب الحديث والنقد – كلية العلوم والدراسات الإنسانية

حوطة بني تميم – جامعة الأمير سطام بن عبدالعزيز

١٤٤٤ هـ - ٢٠٢٢م



مسرحية المخترعان الصديقان لفهد ردة الحارثي: دراسة سيميائية

حمد بن محمد بن سالم الهزاع
قسم اللغة العربية، الأدب الحديث والنقد، كلية العلوم والدراسات الإنسانية، حوطة بني تميم، جامعة الأمير سطام بن عبد العزيز، السعودية.
البريد الإلكتروني:
h.hza@hotmail.com

ملخص البحث:

يهدف البحث دراسة مسرحية "المخترعان الصديقان"، التي عالجت قضية حاجة الجيل القادم لتبني الموهوبين والمخترعين، وذلك وفق النقد اللساني، مفيدًا من منجز المنهج السيميائي؛ فكان المنجز اللغوي بالتحديد هو المدخل لهذا البحث؛ وحُللت الظاهرة السيميائية في هذه المسرحية من خلال مهاد نظري، وثلاثة مباحث رئيسة، وكان المنهج المتبع في البحث هو المنهج السيميائي، الذي يتفاعل مع النص وفق أي اتجاه من اتجاهات السيميائية، سواء سيمياء الدلالة، أم سيمياء التواصل، أم سيمياء الأشكال الرمزية، أم التحليلية، وسوف يفيد البحث من هذه الاتجاهات حسب السياق أو الموقف. وقد تكون البحث من تمهيد نظري تناول تعريف المصطلحات الخاصة بالسيميائية، وبيان سبب اختيار الموضوع مع الإشارة إلىٰ المسرحية وموضوعها، وأعقب التمهيد ثلاثة مباحث؛ الأول: سيميائية العلامة اللفظية، واشتمل علىٰ ثلاثة محاور، هي: لغة الحوار، والمفردة والتركيب، والنص الموازي، وحُللت العلامة اللفظية وفقًا للنظرية السيميائية، والثاني: سيميائية العلامة غير اللفظية من خلال دراسة لغة الجسد، والأيقونة، والمؤشر والأشياء، وبينت مدىٰ استجابة هذه العلامات

لتطبيق المنهج السيميائي عليها، وخُتمت الدراسة بالمبحث الثالث عن سيميائية الزمان والمكان والشخصيات، وقد ارتبط الزمان والمكان بالشخصية، وكلها علامات دالة قابلة للتحليل والتأويل. وقد توصل البحث إلىٰ أن النص الدرامي مناط الدراسة، نص مفعم بالدلالات والرموز، مما هيأه لأن يكون نصًّا يقبل أكثر من قراءة، وأكثر من تأويل.

الكلمات المفتاحية: الصديقان-المسرح السعودي-الأدب السعودي-فهد ردة الحارثي-الدراسة السيميائية.

The play " The Two Inventor Friends" by Fahad Raddah Alharthy A Semiotic Study

Hamad bin Mohammed bin Salem Al Hazaa
Department of Arabic Language, Modern Literature and Criticism, College of Sciences and Humanities, Hotat Bani Tamim, Prince Sattam bin Abdulaziz University, Saudi Arabia.
Email: h.hza@hotmail.com

Abstract:

The research aims to study the play "The Two Inventor Friends" by Fahad Raddah Alharthy, which addressed the issue of the next generation's need to adopt talented people and inventors, according to linguistic criticism, benefiting from the achievement of the semiotic approach. The linguistic achievement in particular was the entry point for this research. The semiotic phenomenon in this play was analyzed through a theoretical thalamus and three main investigations. The method used in the research was the semiotic approach, which interacts with the text according to any of the semiotic trends, whether the semiotics of significance, the semiotics of communication, the semiotics of symbolic forms, or the analytical. The research will benefit from these trends depending on the context or situation. The research consisted of a theoretical preface dealing with the definition of terms related to semiotics, and an explanation of the reason for choosing the topic with reference to the play and its subject. The preamble was followed by three topics; The first: the semiotics of the verbal sign, and it included three axes: the language of dialogue, the vocabulary and the syntax, and the parallel text. Signs to apply the semiotic approach to them, and the study concluded

with the third topic on the semiotics of time, place, and personalities. The research concluded that the dramatic text is the focus of the study, a text full of connotations and symbols, which prepared it to be a text that accepts more than one reading, and more than one interpretation.

Keywords: Play- Saudi Play- Semiotic Study- The Two Inventor Friends-Saudi Literature.

المقدمة

المسرحية مجال البحث جعلها الكاتب بعنوان "مسرحية المخترعان الصغيران"، وقد كتبها فهد ردة الحارثي عام ٢٠١٩م للأطفال، وهي المسرحية الأخيرة في أعماله الكاملة، وتبدأ المسرحية بالصديقين غسَّان وحسَّان الشخصيتين المحوريتين فيها، وبعد حوار طويل بينهما، يبدآن رحلة المغامرة، لعلهما يجدان في طريقهما مَنْ يجرِّبان عليه اختراعاتهما، وفي أثناء تحركهما؛ يدخل علىٰ خشبة المسرح رجل أعمىٰ فقد عصاه التي تقوده في الطريق، فيعطيانه عصًا اخترعاها تدلُّه علىٰ طريقه بواسطة الصوت، ويضعون في طريقه عوائق، وتنجح التجربة، وينجح المخترعان.

ثم يخرج الأعمىٰ من المسرح، ويستغرقان في الرقص والغناء فرحًا باختراعهما، وحين يهمّان بالخروج، يدخل رجل فقد ورقة بها بعض البيانات، ولم يكن لديه أدنىٰ قدرة علىٰ تذكُّرها، فيلبسانه قبعة ذكية بها شرائح إلكترونية تساعده علىٰ التذكُّر، وبالفعل يتذكَّر الرجل، ويعدانه بعد تسجيل براءة الاختراع، بإهداء القبعة له.

ثم يخرج الرجل من المسرح، ويظل الصديقان يفكران في خطة لإنشاء طريق ذكي متعدد المسارات، وبينما هما يخططان لهذا الطريق، تلفت نظرهما فتاة تبكي، فيسألانها عن سر البكاء، فلا تجيب، وبعد مشقة يعرفان سبب البكاء، فالفتاة أصابها التهاب في الحلق، ومن المفترض أن تشارك في الصباح في حفل مدرسي بأغنية عن الوطن، وتخشىٰ أن تفقد صوتها، فيعطيها غسَّان لا قط صوت اخترعه هو وصديقه، يستطيع عبر دراسة ذبذبات الصوت أن يحافظ علىٰ الذبذبات نفسها، وتغنِّي زهرة للوطن.

وتكمن أهمية هذا البحث في التوجه إلىٰ دراسة نص مسرحي لكاتب مسرحي سعودي، والدارسات في مجال المسرح السعودي قليلة للغاية، إذا ما قيست بدراسة المسرح في الأقطار العربية الأخرىٰ، والدارسات في أدب الطفل أيضًا قليلة مقارنة بالدراسات في فروع الأدب الأخرىٰ، ومن ثم فأدب الطفل في حاجة إلىٰ العناية، والمزيد من الاهتمام، ينضاف إلىٰ ذلك القيمة الأدبية لمسرحيات فهد ردة الحارثي، ومكانة الكاتب في ميدان المسرح السعودي.

وتهدف الدراسة إلى إخضاع نص مسرحي للدراسة النقدية، وبيان العلاقة بين الدال والمدلول في مسرحية (المخترعان الصديقان)، وبيان أهمية هذه العلاقة أيضًا في إنتاج المعنىٰ، أو إنتاج الدلالة من خلال مجموعة العلامات اللفظية، وغير اللفظية، التي تأتلف وتذوب في نسيج واحد، يمتاز بكثافة علامته السيميائية، فيتشكل نص مسرحي متناسق عبر لغته ومكوناته وتقنياته المسرحية، بحيث يتحول إلىٰ نص قابل للتأويل، ويطرح كثيرًا من القضايا.

ويجيب البحث عن مجموعة من التساؤلات، أهمها:

ما أثر العلامة اللفظية والعلامة غير اللفظية في إنتاج الدلالة في النص المسرحي المختار؟

وما الدلالة الزمكانية فيه، وإلىٰ أي مدىٰ شكلت الشخصية المسرحية علامة سيميائية في هذا النص المسرحي؟

الدراسات السابقة

تتمثل الدراسات السابقة في مجموعة من الرسائل الجامعية، والبحوث النقدية، وقد رتبتها من الأحدث إلىٰ الأقدم وهي:

❁**دراسة راشد فهد عائض القثامي** (٢٠٢٢) الشاعرية في النص المسرحي الحديث في المملكة العربية السعودية مسرحية (المحطة لا تغادر) لفهد ردة الحارثي أنموذجًا، وقد نُشرت هذه الدراسة في المجلة العربية مداد – القاهرة، وتناول البحث العلاقة المتجذرة بين الشعر، وبين المسرح، ثم عالج شاعرية اللغة في النص المسرحي (المحطة لا تغادر).

❁**دراسة خالد أحمد محمود** (٢٠٢٠) البناء الدرامي في مسرحيات الكاتب السعودي فهد ردة الحارثي، رسالة دكتوراه- جامعة حلوان، جمهورية مصر العربية، تناول الباحث البناء الدرامي من خلال محورين: المحور الأول بعنوان الصراع الدرامي، والمحور الثاني عنوَّنه البناء الدرامي في مسرحيات الحارثي.

❁**دراسة عبد القوي صالح العفيري، وإبراهيم محمد عبد الرحمن أبوطالب** (٢٠١٨)، بنية الحوار في المسرحية النثرية في السعودية، فهد ردة الحارثي نموذجًا، والبحث منشور في مجلة الجامعة الوطنية في اليمن، وتناول البحث أهمية الحوار في بعض مسرحيات فهد ردة الحارثي، ثم حلل طرق بناء الحوار لدىٰ الكاتب، وصلته الوثيقة بعناصر البناء الأخرىٰ.

❁**دراسة تركية عواض الثبيتي** (٢٠١٧)، تفاصيل الطين ومحطات المغادرة بنية العلامة في نصوص فهد ردة المسرحية، نشْر نادي الإحساء الأدبي، والكتاب في أصله رسالة ماجستير، تقدمت بها الباحثة لكلية الآداب- جامعة الطائف، عام ١٤٣٧ه، وطبقت المنهج السيميائي علىٰ بنية العلامة اللفظية، وبنية العلامة غير اللفظية، وبنية العلامة الزمكانية.

❁**دراسة سعيد كريمي** (٢٠١٦) من أزمة الثقافة إلىٰ سلطة الأزمة (الجثة- صفر) لفهد ردة الحارثي، وهذا البحث منشور في مجلة لغة- كلام

(المركز الجامعي- مخبر اللغة والتواصل) بالجزائر، درس الباحث فيه أزمة الثقافة من خلال مسرحية (الجثة-صفر) لفهد ردة الحارثي، تلك الأزمة المعقدة التي طُرحت في كثير من النصوص المسرحية، والنصوص الروائية.

❁ **دراسة لطيفة عايض البقمي (٢٠١٣)** جماليات التناص في مسرح فهد ردة الحارثي، وقد نُشر هذا البحث في مجلة اللغة العربية- فرع أسيوط- جامعة الأزهر، وقد تناولت الباحثة التناص بمختلف أنواعه في مسرح فهد ردة الحارثي، وأفادت من النظريات الحديثة في دراستها.

وكل هذه الدراسات تختلف في تناولها لأعمال الحارثي عن هذه الدراسة، سواء في الموضوع، أو في المنهج، باستثناء دراسة تركية عواض الثبيتي التي درست بنية العلامة في مسرحيات فهد ردة الحارثي، وقد طبقت المنهج السيميائي -أيضًا-علىٰ خمس مسرحيات، وقد نشرت كتابها ٢٠١٧م، بينما المسرحية المنتخبة لهذا البحث نُشرت في ٢٠١٩م، فيكون البحث مجال الدراسة خارجًا عن الفترة الزمنية التي كتبت فيها تركية دراستها، ومما لا شك فيه أنني سوف أفيد من هذه الدراسة.

منهج البحث:

وقد اعتمد البحث علىٰ المنهج السيميائي، ذلك المنهج الثري الذي يتفاعل مع النص وفق أي اتجاه من اتجاهات السيميائية، سواء سيمياء الدلالة، أم سيمياء التواصل، أم سيمياء الأشكال الرمزية، أم التحليلية، وسوف يفيد البحث من هذه الاتجاهات حسب السياق أو الموقف، والسيمائية فرع من فروع الدراسات اللغوية، وما يُسمىٰ بالنقد اللساني، والنص الأدبي نص لغوي، والمدخل إلىٰ دراسته، هو اللغة نفسها، ومنطقة

اشتغال السيمائية، تتماس مع النص المسرحي، مما يجل هذا النص ميدانا سيميائيا بامتياز.

خطة البحث:

وقد تكون البحث من مقدمة وثلاثة مباجث.

المقدمة: تناولت الجانب النظري وبيان سبب اختيار البحث، والدراسات السابقة والمنهج المتبع في الدراسة.

المبحث الأول: سيميائية العلامة اللفظية.

المحور **الأول**: لغة الحوار.

المحور الثاني: المفردة والتركيب.

المحور الثالث: النص الموازي.

المبحث الثاني: سيميائية العلامة غير اللفظية

لغة الجسد.

الأيقونة، والمؤشر والأشياء.

المبحث الثالث: سيميائية الزمان والمكان والشخصيات.

الخاتمة

ثبت المصادر والمراجع

التمهيد

المؤلف والسيميائية

المؤلف

ولد فهد ردة الحارثي في مدينة الطائف عام ١٩٦٢، وتدرج في طريق التعليم حتىٰ حصل علىٰ بكالوريوس اللغة العربية من كلية إعداد المعلمين، ثم عمل معلمًا في المرحلة الابتدائية، لكنَّ الصحافة كان لها دور مهم في حياته، فأنشأ صفحة للمسرح في جريدة البلاد ١٩٨٦م، وكتب في جريدة الجزيرة، والرياض، والبلاد، وعكاظ، واليوم، والندوة.

وكان المسرح من أول اهتماماته، فقد ترأس لجنة الفنون المسرحية في جمعية الثقافة والفنون بالطائف، وزاول الكتابة المسرحية التي تحولت عنده فيما بعد إلىٰ مشروع مسرحي مرّ بعدة مراحل:

المرحلة الأولى: مسرحيات البدايات التي كان تأثير المسرح الملحمي البريختي فيها واضحًا.

والمرحلة الثانية: اهتم فيها بمشروع حركة المسرح، ومسرح الحركة.

والمرحلة الثالثة: تمثِّل مسرحيات الألعاب،.

والمرحلة الرابعة قارب فيها بين لغتيْ السرد القصصي والحوار المسرحي.

والمرحلة الخامسة: عبارة عن مشروع نصوص قصيرة [(١)]، والمرحلة السادسة: توجه من خلالها إلىٰ الطفل، فكتب ثماني مسرحيات للأطفال،

---

(١) – ينظر. علي الرباعي، ردة للشرق " جدتي صالحة سمتني فهد والحكواتية خديجة أرضعتني الأساطير، جريدة الشرق السعودية، ١٤ ربيع الأول ١٤٣٤، وينظر. تركية عواض الثبيتي، تفاصيل الطين ومحطات المغادرة بنية العلامة في نصوص

ونشرت جميع أعماله المسرحية مؤخرًا من قبل النادي الأدبي الثقافي بالطائف في جزأين عام ١٤٤٢ه.

تعريف السيمائية

في البدء؛ يجب التعرف علىٰ السيميائية بوصفها علمًا يرتبط بدراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية [١]، والعلامة لم تكن وليدة العصر الحديث، بل وُجدت في الحضارات القديمة، من أشهرها حضارة الهند والصين والرومان والعرب، ولكنها لم تمثل عِلمًا قائمًا بذاته، فقد وردت في شكل شذرات متفرقة، ثم أصابتها سنة التدرج والتطور.

وجذور السيميائية عند الرواقيين stoiss في القرن الثالث قبل الميلاد وحديثهم عن العلامة بجانبيها الدالsignifa والمدلول signifie، مروراً بالمدرسة الشكلية تحت قيادة الفيلسوف إينيسيديموس AeneSi demus في القرن الأول قبل الميلاد الذي استقىٰ صيغته البحثية من تحليل العلامات، وورد تصنيف العلامات عند الناقد البلاغي شيشرون Cicero في القرن الأول قبل الميلاد، فقد ميَّز بين العلامة العامة والعلامة الخاصة، ومحاولات الفيلسوف والطبيب سيكتوس أمبريكوس Sextus Empiticus في القرن الثاني الميلادي لتصنيف العلامات المستترة، كما قام الطبيب جالنيوس Galen في القرن الثاني الميلادي بالتمييز بين العلامات العامة والعلامات

فهد ردة المسرحية، ط١، نادي الإحساء الأدبي، ١٤٣٩- ٢٠١٧، ص ٢٥- ٣٣، وينظر. صفحة فهد ردة الحارثي علىٰ الفيس بوك.

(١) - ينظر. فرديناند دي سوسير، دروس في علم اللغة العام، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، ص ١٥٤، وتشارلز بيرس: تصنيف العلامات، ترجمة: فريال جبوري غزول، ص ١٣٨، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، تحرير: سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦.

الخاصة التي اهتم بها شيشرون Cicero، وهو أول من استخدم مصطلح (Semiotice)، وأراد به علم الأعراض في الطب، ونجد في كتابات المفكر الجزائري القديس أوغسطين(430 –354 Augustin ق.م) تعريفات بالعلامة ضمن أبحاثه في التأويل. وقام جوتفردلاينتز Gottfried leibniz، بكشف دور العلامات في المنهج العلمي [١].

وهذا العلم الذي يهتم بدراسة العلامات يتفرع عند علماء الغرب إلىٰ مصطلحين: السيميولوجيا والسيميوطيقا، ولعلنا نلاحظ أن الباحثين حاولوا أن يفرقوا بينهما، فمنهم مَنْ قصر السيميولوجيا علىٰ العلم النظري، ومنهم مَنْ جعل السيميوطيقا تنصرف إلىٰ العلم التطبيقي.

لكن هذه المحاولات تخالف الاستعمال الجاري، فالسيميولوجيا أكثر انتشارًا في الكتابات الفرنسية والسيميوطيقا أكثر شيوعًا في كل ما يكتب باللغة الإنجليزية، وربما كان تفضيل كتاب الفرنسية للسيميولوجيا يرجع إلىٰ استعمال سوسير(Saussure) لها، وربما كان إيثار كتاب الإنجليزية للسيموطيقيا يعود إلىٰ استخدام جون لوك (1632 G.Locke 1704 –) أول الأمر عن طريق استعارتها بشكل مباشرة من اليونانية Semetotike، فدارسو الأدب الإنجليزي يألفون قوله عن طبيعة الفهم بأنها تعني مذهب العلامات doetrineof signs الذي يعرّفه: أنه نشاط يختص بالبحث في طبيعة العلامات التي يستعملها الذهن للوصول إلىٰ فهم الأشياء، أو توصيل معارفه وخبراته إلىٰ غيره [٢].

(١) – ينظر. فريال جبوري غزول: علم العلامات (السيموطيقا) مدخل استهلالي، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، ص ١٤ – ١٦.

(٢) – ينظر. محمد عناني، معجم المصطلحات النقدية الحديثة ١٥٣، ١٥٤ لونجمان، القاهرة، د.ت، ص ١٥٣، ١٥٤.

وعلىٰ أية حال فقد انتشر المصطلحان في الدرس النقدي، وقد كانت للباحثين محاولتهم في التفريق بين المصطلحين، فمنهم مَن يرىٰ أن السيميولوجيا توجه اهتمامها إلىٰ نظم محددة من التوصيل عبر علاماتها وإشارتها، ودراسة الدلالة والمعنىٰ في النظام اللغوي.

أما السيموطيقا، فتُعنىٰ بدراسة الاتصال والدلالة من خلال أنظمة من العلامات في مجموعة من العلوم المختلفة، وكذلك في تطبيقاتها، وفي ممارستها الخيالية، فهي تختص بالاتصال الحيواني، والاتصال الآلي، وتصل إلىٰ اللغة الشعرية، ولغة الأساطير، مستخدمة في ذلك علوم اللغويات والألسنية، والفلسفة والمنطق والأنثروبولوجيا(١).

وعلىٰ أية حال فمن الممكن استخدام مصطلح سيميائية في نقدنا العربي، نظرًا لأن كثيرا من الدراسات العربية النقدية المعاصرة، استعملت مصطلح سيمياء التي تعود إلىٰ كلمة "سيما" أي العلامة، وهو تعبير قريب من مفهوميْ ""السيميوطيقا"، و"السيميولوجيا"، فنحن في حاجة إلىٰ توحيد مصطلحاتنا النقدية، وتحديد مفاهيمها ومعاييرها حتىٰ لا تتداخل أبعادها في وعي المتلقي للنصوص النقدية في أدبنا العربي(٢).

وللمنهج السيميائي جهود بارزة في نقد الدرس المسرحي، وتحليل أنظمته الداخلية، ويعود الفضل في هذا الصدد لـ (موكاروفسكي Mokaroyovsky) الذي طبق المنهج السيميائي علىٰ المسرح، ووضع قواعده لهذا الفن باعتباره نسقًا متكاملًا من العلامات اللفظية، وغير

(١) – ينظر. مراد عبد الرحمن مبروك، السيميائية في الدرس النقدي المعاصر عند رولان بارت، الجسرة الثقافية، ع ١٠، خريف ٢٠٠١، ص ٨.

(٢) – ينظر. المرجع السابق، ص ٨،٩.

اللفظية[١]،من ثم فقد نظر إلىٰ العمل الفني علىٰ أنه علامة، تحتوي علىٰ ثلاثة عناصر، العنصر الأول: الرمز المحسوس، والعنصر الثاني المعنىٰ: الجمالي للموضوع المرتكز في الوعي الجمعي، والعنصر الثالث: يتمثل في العلاقة الرابطة بين العلامة والشيء المشار إليه، وهذه العلاقة، تحيل إلىٰ السياق الكلي للظاهرة الاجتماعية، بينما يحمل العنصر الثاني البنية الخاصة بالنص الأدبي[٢].

إن خشبة المسرح تحول الأشياء والأجساد الواقفة عليها إلىٰ علامة، وتضفي عليها قوة دلالية، تفتقدها في وظائفها الاجتماعية في حياتها العادية، فتكتسب سمات خاصة وحمولات لا تتوافر لها في الحياة العادية[٣]، وعلىٰ ذلك فإنه يلزم عند التحليل السيميائي للنص الدرامي أن نحلل كل ما يقع فيه من علامات من خلال طبيعتها ووظائفها وعلاقتها بعضها ببعض داخل البُنىٰ الكلية للنص، وتحليل تحوُّل العلامة، وتحليل العلامة الأيقونية، والعلامة الرمزية.

ويقول (باتريس بافيز(Patrice Pavis في هذا الصدد: "سيميولوجية المسرح منهج ينصب علىٰ تحليل النص أو العرض، ويهتم بالتنظيم الشكلي للنص أو الفرجة، وكذا التنظيم الداخلي للأنساق الدالة التي يتألف

(١) – ينظر. جان موكاروفسكي، الفن باعتباره حقيقة سيميوطقية، ترجمة: سيزا قاسم، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، ص ١٤٤.

(٢) – ينظر. المرجع السابق، ص ٢٨٨.

(٣) – ينظر. كير إيلام، العلامات في المسرح، ترجمة: سيزا قاسم، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، ص ٢٤١.

منها النص والفرجة، كما يُعنىٰ بسيرورة الدلالة، وبإنتاج المعنىٰ بواسطة تتدخل الممارسين والجمهور"[1].

وبهذا المفهوم الشامل لتطبيق المنهج السيميائي في المسرح، ندرس مسرحية (الصديقان المخترعان) لفهد ردة الحارثي من خلال ثلاثة مباحث، هي: سيميائية العلامة اللفظية، سيميائية العلامة غير اللفظية، سيميائية الزمان والمكان والشخصيات.

❁❁❁❁❁

(١) – باتريس بافيز، قضايا السيميولوجيا المسرحية، ترجمة: محمد العماري، مجلة علامات، ع١٦، المغرب، ٢٠٠١، ص ١٠٢.

المبحث الأول

سيميائية العلامة اللفظية

اللغة هي التفكير، والمرء لا يفكر خارج اللغة؛ فهو لا يفكر إلا داخلها، أو بواسطتها؛ فمن خلالها يعبر عن أفكاره؛ فيبلِّغ ما في نفسه، ويعبر أيضًا عن عواطفه؛ فيكشف عما في قلبه[١].

ويسعىٰ الأديب دائمًا إلىٰ تخصيص اللغة الإبداعية ضمن اللغة السائدة والمتوارثة، وبصراع مستمر معها [٢]، وبقدر الإتقان الفنّيّ للغة؛ يكون سر نجاح الأديب في إتقانه للغة أقرب إلىٰ ملامسة الواقع؛ حيث تلتقط عناصرها من الحياة، ثم تحاول إعادة بناء الواقع؛ ممَّا يبقيها في عالم التَّجريب الذي يبحث دائمًا عن لغته الخاصَّة به[٣].

١- لغة الحوار

الحوار هو عصب بناء المسرحية، فمن خلاله تؤدي الشخصيات المسرحية وظائفها الأساسية، وتقوم بالتعبير عن أفكارها وقضاياها، وتكشف عن نوازعها البشرية بصورة مباشرة دون وسيط، ومن ثم فإن الحوار يمثل جسرًا للتواصل بين المبدع والمتلقي[٤].

---

(١)- ينظر. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية،١٠٧.

(٢)- ينظر. محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، ط١، كتاب دبي الثَّقافيّة، مايو ٢٠١١، ص ٥٤.

(٣)- ينظر. صبيحة عودة زعرب، غسان كنفاني جماليات السَّرد في الخطاب الروائي، ط١، دار مجدلاوي، الأردن، ٢٠٠٦، ص ١٧٣.

(٤) - ينظر. تركية عواض الثبيتي، تفاصيل الطين ومحطات المغادرة، ص ٧٢.

والحوار يؤدي وظيفته " من خلال المساهمة إلىٰ حد كبير في إضاءة ماضي الشخصية وواقعها، وما يتصل بها من أبعاد اجتماعية ونفسية وفكرية، وما يتعلق بطريقة تفكيرها، والأيدولوجية التي تحملها، وهو ما أسهم في جعل الشخصيات مكشوفة بآرائها وأفكارها ووعيها وأزماتها أمام المتلقي"[١].

وتُعرف لغة الحوار(Dialogue)، باللغة الدرامية (Dramatic Language)، وهي منظومة علامية علائقية، يمكن إدراكها من خلال علاقتها بعناصر البناء الدرامي الأخرىٰ[٢].

والنص المسرحي مناط البحث يقوم كله علىٰ الحوار الذي يشكل بناءه الفني، ومن أمثلته:

- غسَّان: إني راحل..
- حسَّان: ومن سيمارس معي الرياضة لتخفيف أوزاننا.
- غسَّان: أنا[٣]

الحوار هنا يحمل دلالة ذاتية، فممارسة الرياضة فعل ذاتي يقوم به الشخص بنفسه، وتكون انطلاقته في هذا الفعل انطلاقة ذاتية، والعلامة الحوارية التي تفضي إلىٰ الدلالة الذاتية، لها أثرها في التعبير الدرامي،

---

(١) – ساري محمد الزهراني، الرؤية والتشكيل الفني في روايات عبد العزيز الصقعبي" دراسة نقدية"، رسالة دكتوراه، جامعة الملك عبد العزيز، ١٤٣٦– ٢٠١٥، ص ٢٢٣.

(٢) – ينظر. مسافرة جاسم، سيميائية اللغة الدرامية، مجلة كلية التربية الأساسية، ع٥٢، جامعة بغداد، ٢٠٠٧، ص ٢٧٨.

(٣)– المخترعان الصديقان: ٢/ ١٢٨.

فالصديقان مخترعان، وهما لا يكفَّان عن ممارسة الرياضة، فالعقل السليم في حاجة إلىٰ جسم سليم، فالعلاقة بين الدال والمدلول، علاقة مهمة للمخترع والمبدع والمبتكر.

والدلالة الكيفية تتجلىٰ في العلامات الحوارية أيضًا في النص الدرامي، فمن نماذجها:

(غسَّان وحسَّان يذهبان للحقيبة ويحضران القبعة، لكنهما يختلفان من يلبسها للرجل)

- غسَّان: أنا من سيلبسها له.

- حسَّان: بل أنا.

- غسَّان: أنا.

- حسَّان: بل أنا.

- غسَّان: بل نحن من سيلبسها له.

- الرجل: كفَّا عن النزاع، ودعوني أرحل، وأبحث عن الورقة[1]

دلالة الحوار هنا دلالة كيفية، وقد تجلَّىٰ في السياق الكيف، والقبعة اختراع للصديقين، تساعد الرجل علىٰ التذكر، وكلا الصديق أراد أن يلبس الرجل القبعة، وإن كان تكرار الضمير (أنا)، يشير إلىٰ دلالة الأثرة والأنانية، إلا أن السياق يجعل الدلالة مغايرة تمامًا، ففرحة الصديقين بالاختراع دفع كل واحد منهما للمبادرة، ومن ثم تحولت الدلالة إلىٰ التوحد والتماهي والحب والترابط، فألبسا الرجل القبعة.

ومن نماذج الدلالة الكيفية أيضًا:

---

[1]- المخترعان الصديقان: ٢/ ١٣٤.

- غسَّان: بسيطة.. سنحلُّ لكِ المشكلة.
- حسَّان: ماذا؟ تحل لها المشكلة!! نحن مخترعان، نبتكر نبادر، لكننا لسنا أطباء حالتها بحاجة لطبيب، وليس لنا.
- غسَّان: كلامك صحيح، نحن لن نعالج مشكلتها الصحية، ولكننا سنجرب اختراعنا الأخير.
- زهرة: اختراع ماذا؟[1]

تفضي العلامة الحوارية أيضًا إلىٰ دلالة كيفية، فقد أسهم الحوار في كيفية حلَّ مشكلة الطفلة زهرة التي كادت أن تفقد صوتها بسبب التهاب الحلق، وتكمن مشكلتها في خوفها من عدم مشاركتها في الحفلة المدرسية التي تغني فيها للوطن، فكان الاختراع أو اللاقط الصوتي هو حل المشكلة في المحافظة علىٰ ذبذبات صوتها.

وبجانب الدلالة الذاتية، والدلالة الكيفية، نعاين الدلالة الحدَثَيَّة، فمن نماذجها:

- غسَّان: (يتجه نحو الأعمى) اسمع يا عم.
- الأعمى: ماذا هنالك يا بنيَّ؟
- حسَّان: لدينا عصًا، وقد قمنا بتطويرها كي تدلك على ما يوجد في الطريق.
- غسَّان: وبها خرائط من "جوجل" تشرح لك طريقك، والمسافة التي تريد قطعها، وعدد الخطوات، وكل ذلك يتم بوجود حسَّاسات خاصة بها.
- حسَّان: نريدك أن تجربها.

---

[1]- المخترعان الصديقان: ٢/ ١٢٨.

- الأعمى: رائع.. أين هي؟[١]

الدلالة في هذا الحوار تعبر عن حدث، والحدث هنا يشير إلىٰ الاختراع الأول للصديقين، وهذا الاختراع هو العصا التي أُهديت للرجل الأعمىٰ الذي يعاني الفقد والاستلاب، وهو الذي فقد بصره، وفقد عصاه التي تقوده في الطريق، وتنبهه للعوائق، وتقيه العثرات، وتجريب العصا الإلكترونية علىٰ الأعمىٰ علامة لغوية تفضي إلىٰ دلالة النجاح والتفوق والابتكار، وتشير أيضًا إلىٰ أهمية العلم في مساعدة البشر، وتخفيف آلام البشرية.

٢-المفردة والتركيب

أ- الكلمات المحورية

لا يخلو النص الأدبي من كلمات محورية، تمثل أهمية خاصة فيه، وترتبط بثيمته، وهذه الكلمات يكررها الكاتب أكثر من مرة، وتكرارها يعبِّر عن أهميتها، وسيطرتها علىٰ فكره ووجدانه، حتىٰ تصبح إثاره جمالية توقظ حس المتلقي، وتدفعه صوب المعنىٰ الذي حمله اللفظ المحوري، فيتفاعل مع النص، ويضحىٰ مشاركًا في إنتاجه، ويسهم في إبداعه.

وهناك كلمتان محوريتان تمثلان علامة سيميائية في النص الدرامي، هما الاختراع والرياضة، فقد تكرر الاختراع بصورة الإفراد والجمع وصيغة الفعل خمس عشرة مرة، بينما تكرر دال الرياضة خمس مرات، وتكرر دال الركض سبع مرات.

ونذكر بعض الأمثلة علىٰ الدال المحوري الأول (الاختراع) علىٰ النحو الآتي:

---

[١]- المخترعان الصديقان: ٢/ ١٣٠، ١٣١.

١- الأعمى: شكرًا لكما.. هذا اختراع عظيم سيفيد البشر، ويجب أن تسجَّلا براءة الاختراع حتى يعود لكما، بارك الله فيكما، أنتما شابان رائعان(١)

٢- غسَّان: نحن مخترعان، نحاول أن نساعد الناس من خلال المخترعات.

- الرجل: لا بأس.. سأجرب وأرى(٢)

٣- الرجل: شكرًا لكما، هذا اختراع رائع، أنتما تقدَّمان خدمة رائعة للبشر، هل تتكرمَّان، وتبيعان هذه القبعة لي(٣)

٤- حسَّان: نحن مخترعان، نبتكر، نبادر(٤)

دال (الاختراع) لم يتكرر علىٰ مستوىٰ النص فقط، بل يتكرر أيضًا علىٰ مستوىٰ الجملة الحوارية، كما هو واضح في هذه الأمثلة التي أمامنا، هو تكثيف للنمط الفني، وبيان تلك البنية اللغوية المحمَّلة بدلالات ذات أهمية خاصة، وهذا النمط التكراري إبراز لتعبير لغوي، يحاول الكاتب من خلاله تقديم مفاتيح تأويله تساعد المتلقي علىٰ الكشف عن مضمون النص الدرامي، وسهولة الوصول إلىٰ الناتج الدلالي الكامن في مجموع الدوال المكررة بشكل لافت للانتباه.

---

(١)- السبف: ٢/ ١٣١.

(٢)- المخترعان الصديقان: ٢/ ١٣٤.

(٣)- السابق: ٢/ ١٣٥.

(٤)- السابق: ٢/ ١٣٨.

و(الاختراع) بنمطه التكراري، ومحوريته، يمثل علامة سيميائية ذات أهمية في المسرحية، وهذه العلامة دال يشير إلىٰ دلالة الفائدة، وتقديم المساعدة إلىٰ البشر، وتخيف المعاناة عنهم، فقد حوَّل (الاختراع) مشاعر الألم والحزن -الذي عانىٰ منها الأعمىٰ، والرجل الناسي، وزهرة – إلىٰ حالة من الفرح والسرور.

والنص الأخير(نحن مخترعان، نبتكر، نبادر)، نص شديد الاكتناز والإيجاز والتكثيف، لكنه نص علاماتي متعدد المعاني، متكاثر الدلالات، فالدلالة توحي بالتعاون والتكاتف، والإبداع، والابتكار، والتميز، والتفوق، وهذه الدلالات متولدة من الدلالة الأولىٰ (التعاون والتكاتف) الكامنة في الدال اللغوي (نحن مخترعان)، وربما يرمي الكاتب إلىٰ الدعوة إلىٰ مزيد من التعاون بين أكثر من فرد، فالمخترعات في حاجة إلىٰ العمل من خلال روح الفريق الذي هو أساس الإبداع والابتكار.

والدال المحوري الثاني(الرياضة) ومصاحبته اللغوية (الركض) له أهمية في النص الدرامي، وقد تكرر، وكان محل اهتمام الكاتب، فمن نماذجه:

١- غسَّان: إني راحل.

- حسَّان: ومن سيمارس معي الرياضة لتخفيف أوزاننا.

غسّان: أنا[١]

٢- حسّان: حسنًا لنمضِ في طريقنا نمارس رياضة المشي كي ننشط

[١]-المخترعان الصديقان: ٢/ ١٢٩.

الدورة الدموية[1]

٣- حسّان: هيا نركض ونخفف وزننا[2]

- غسَّان: كيف يكون ذلك؟

٤- حسَّان: سنفكر، لدينا طريق، ولدينا رياضة، مشي، ركض..[3]

- حسَّان: أعتقد أن يومنا كان مميزًا.

- غسَّان: لكننا لم نمارس رياضتنا اليومية[4].

ممارسة الرياضة علامة لغوية في المسرحية ناتجها الدلالي سلامة الجسم، وتلك الدلالة تفضي إلىٰ دلالة تخفيف الوزن، وتنشيط الدورة الدموية، والصديقان لا يكفَّان علىٰ ممارسة الرياضة، وتكرار هذا الدال له أهميته من الناحية الفنية، وهي تقنية فنية استخدمها الكاتب، ليُحدث توازنًا بين تكرار دال الاختراع، ودال الرياضة، أو بالأحرىٰ التوازن بين السلامة العقلية، والسلامة الجسمية.

والعلاقة بين الرياضة والركض علاقة تلازمية، فهي علاقة الجزء بالكل، وتلك العلاقة تسهم في تماسك النص، ويتآزر معهما دال (المشي) المرتبط بالرياضة في علاقة تلازم أيضًا، وهذه العلاقات، تمنح النص كفاءة نصية.

ولأهمية (الرياضة) للصديقين، باعتبارها علامة سيميائية، نجد النفي المصاحب لهذه الدلالة في المثال الأخير، يثير دلالة الحزن لديهما (لكننا لم نمارس رياضتنا اليومية)، لكن الحزن خفَّت حدته بممارسة ما هو أهم،

---

(١)-المخترعان الصديقان: ٢/ ١٢٩.

(٢)- السابق: ٢/ ١٣٢.

(٣)- السابق: ٢/ ١٣٥.

(٤)- السابق: ٢/ ١٣٩.

وهو تجريب المخترعات في يومهم، وتقديم المساعدة للناس، ومحاولة النهوض بالوطن.

ب- الأفعال

ترتبط الأفعال بالزمن، فينشأ الزمن علىٰ المستوىٰ الصرفي من المفردة، بينما ينشأ في المستوىٰ النحوي من السياق، لكن دلالة الفعل النحوية، تتحول إلىٰ دلالات أخرىٰ وفقًا للموقف والسياق ومقتضي الحال.

ومن هنا فيمكن النظر إلىٰ الأفعال في صورتها الكلية، فالحقل "الأصيل للسيميوطيقا هو انتقال العلامات من مستوىٰ معين من الحديث إلىٰ مستوىٰ آخر، أي تصعيدها من دلالة مركبة في مستوىٰ أولىٰ من قراءة النص إلىٰ وحدة نصية تنتمي إلىٰ منظومة أكثر تطوراً، وكل ما يرتبط باندراج العلامات من صعيد المحاكاة إلىٰ مستوىٰ أعلىٰ من الدلالة فهو مظهر من مظاهر السمطقة semiosis "[1].

ويمثل الفعل المضارع أعلىٰ نسبة تردد في المسرحية، حيث تردد مائة وتسعًا وسبعين مرة، وتردد الفعل الماضي إحدىٰ وستين مرة، ونسبة تردد فعل الأمر ثماني وعشرين مرة.

وهذه النسبة في المتن المسرحي، لكن هناك ظاهرة تسترعي الانتباه، وهي تردد الفعل المضارع بنسبة عالية جدًّا في الإرشادات المسرحية، بينما يختفي فعل الأمر، والفعل الماضي يكاد يكون في حكم المختفي، فقد تردد المضارع ثلاثًا وخمسين مرة، بينما تكرر الماضي مرتين، وهو لا يعني

(١) - مايكل ريفاتير، سيميوطيقا الشعر دلالة القصيدة، ترجمة: فريال جبوري غزول، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، ص ٢١٧.

ثبوت النسبة في فضاء النص المسرحي، بل نجد مواقف يزيد فيها تردد الفعل الماضي، ومواقف أخرىٰ يزيد فيها تكرار الفعل المضارع.

ومن أمثلة تفوق الفعل الماضي علىٰ المضارع، قول الكاتب:

- حسَّان: وجدتها، وجدتها..
- غسَّان: ما هي التي وجدتها؟
- الرجل: هل وجدت الورقة؟
- حسَّان: هل تذكر قبعة تقوية الذاكرة؟
- غسَّان: (يرقص أيضًا) وجدناها، وجدناها..[1]

تمثل منظومة الأفعال علامة لغوية، دالة علىٰ الزمن، والفعل الماضي يشير إلىٰ زمن المضي، والأفعال الماضية هي المهيمنة علىٰ النسق الدرامي غي هذا المقتبس، فقد تردد الفعل الماضي ست مرات، بينما تردد الفعل المضارع مرتين، والفعل الماضي يدل علىٰ تأكيد حدوث الزمن، وثبات الدلالة، ويتآزر مع التأكيد والثبات، تكرار الفعل (وجد) ست مرات الذي له علاقة وثيقة بالاختراع (القبعة)، فالتعبير بالماضي دليل علىٰ تحقق الفعل لدىٰ الصديقين، والتحقق يفضي إلىٰ نجاح الاختراع.

ومن أمثلة طغيان الفعل الماضي علىٰ النص الحواري أيضًا قوله:

- الرجل: لقد تذكَّرتُ.. تذكَّرت.. يا لكما من رائعان.
- غسَّان: هل تذكَّرتَ مكان الورقة التي بها العنوان؟
- الرجل: بل تذكَّرتُ العنوان الذي كان مكتوبًا في الورقة[2]

---

(1)- المخترعان الصديقان: ٢/ ١٣٣.

(2)- السابق: ٢/ ١٣٥.

إن الموقف هنا مكمل للموقف السابق، فبعد أن ألبس الصديقان الرجل القبعة، ينتظران نتيجة التجربة، ومن هنا اختفي الفعل المضارع تمامًا، وسيطر الفعل الماضي علىٰ النص بدلالته التأكيدية والثبوتية، فقد تكرر الفعل (تذكَّر) أربع مرات، وورد الفعل (كان) مرة واحدة.

واختيار الفعل (تذكَّر) وتكراره لها دلالته الفنية، وارتباطه بالاختراع (القبعة)، والتذكر يستدعي النسيان الذي أصاب الرجل من خلال ثنائية الغياب والحضور، فحضور التذكر استدعىٰ الطرف الغائب النسيان، لكن نجاح الاختراع وعودة الذاكرة للرجل طرد الطرف الغائب تمامًا من النص الحواري.

إن زيادة الأفعال الماضية علىٰ الأفعال المضارعة، دليل علىٰ أن طرفيْ الحوار مشاهدان وراصدان للأحداث، وليس حاضرين في قلب الحدث.

أما تفوق الأفعال المضارعة علىٰ الأفعال الماضية في التغبير الحواري، فنعاينه قول الحارثي:

- غسَّان: حسَّان.. انظر!
- حسَّان: ماذا؟
- غسَّان: رجل فقد البصر، يتلمس طريقه؟
- حسَّان: هيَّا لنساعده على عبور الطريق.

(يقتربان منه ويسلمان عليه) [١]

تكرر المضارع ٤ مر ات في هذا المقتبس، في مقابل ورود الماضي مرة واحدة، وكذلك فعل الأمر ورد مرة واحدة، والصديقان يؤديان مهمة في

[١]- المخترعان الصديقان: ٢/ ١٣٥.

المسرحية، هي مساعدة الناس، وهذه المهمة هي ثيمة المسرحية، وعليها تقوم فكرتها، ومن ثم تفوق الفعل المضارع بدلالته علىٰ التجدد والاستمرار.

ومن نماذج تفوق المضارع في النص الحوار أيضًا قوله:

(الفتاة تنظر لهما في كل مرة وتبكي)

- غسَّان: يبدو أن لا فائدة منها.

- حسَّان: ربما لا تسمع ولا تتكلم.

- غسَّان: ربما هي خائفة منا.

- حسَّان: اسمعي، أنا حسَّان، وهذا صديقي غسَّان، لا تخافي ولا تقلقي، ونحن نحبُّ مساعدة الناس.

(الفتاة مازالت تبكي)[1]

تفوَّق الفعل المضارع في هذا النص بصورة لافتة للنظر، فقد تردد تسع مرات، وبينما ورد كل من الماضي والأمر مرة واحدة، واستمرار الفتاة (زهرة) في البكاء دون توقف ناسبه التعبير بالفعل المضارع الدال علىٰ التجدد والاستمرار، وارتفاع نسبة الأفعال المضارعة الدالة علىٰ الحاضر والمستقبل علىٰ الصيغ الماضية، دليل علىٰ أن طرفيْ الحوار، كانا حاضرَيْن في الأحداث، وليس شاهدَيْن لها، أو راصدَيْن لتلك الأحداث، ولعلنا نلحظ أن الصديقين في المقتبسين السابقين كانا في قلب الحدث.

وكان لفعل الأمر دلالته الفنية في النص الحوار أيضًا، نذكر من نماذجه:

- غسَّان: ألا تعتقد أنك نسيتَ شيئًا؟

---

[1]-المخترعان الصديقان: ٢/ ١٢٩.

- حسَّان: نسيت ماذا؟
- غسَّان: فكِّر، فكِّر يا صديقي.
- حسَّان: فكِّر، فكِّر، (يتجول وهو يفكِّر ويهمس لنفسه) لقد أحضرت كل شيء، ماءً، طعامًا، منشفةً، ملابسي.. ماذا نسيت يا تُرى؟
- غسَّان: لا تتذكر ها!! لقد نسيتَ حقيبتك[١]

إن دلالة الأمر النحوية الطلب علىٰ سبيل الاستعلاء، لكنه عندما يدخل النص الأدبي، يفارق دلالته النحوية، وتتحول الدلالة إلىٰ منطقة الفنية، ويخرج إلىٰ معانٍ أخرىٰ يقتضيها سياق الكلام كالدعاء والالتماس والندب والإباحة والتهديد.. إلخ[٢].

والفعل الأمر(فكِّر) في النص الحواري، تحوَّل من الطلب علىٰ سبيل الاستعلاء إلىٰ الالتماس، وتحوُّل الدلالة يولد دلالة الأخرىٰ، وهي الإثارة الذهنية، حيث يظل ذهن المتلقي متردًا بين الدلالة النحوية، والدلالة الفنية.

ج: الرمز

الرمز في سيموطيقا بيرس "علامة تشير إلىٰ الموضوعة التي تعبر عنها عبر عرف غالبًا ما يقترن بالأفكار العامة التي تدفع إلىٰ ربط الرمز بموضوعته"[٣].

---

(١)- المخترعان الصديقان: ٢/ ١٢٩.

(٢) - ينظر. الخطيب القزويني، التلخيص في علوم البلاغة، تحقيق: عبد الرحمن البرقوقي، ط٢، المكتبة التجارية الكبرىٰ، القاهرة، ١٣٥٠-١٩٣٢، ص ١٧٠.

(٣) - تشارلز ساندرس بيرس، تصنيف العلامات، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، ص ١٤٢.

والعلاقة التي تربط بين الدال والمدلول في الرمز "علاقة عرفية معللة، فلا يوجد تشابه أو صلة فيزيقية بين الاثنين، والرمز هو علاقة تحيل إلىٰ الشيء الذي يشير إليه بفضل قانون غالبًا ما يعتمد علىٰ التداعي بين أفكار عامة، وتعتبر العلامة اللغوية أوضح مثال علىٰ الرمز"[١]. والاستخدام الرمزي عند ريفاتير، لم يقف عند حد الدلالة المعجمية، بل يضيف دلالات جديدة لدلالته المرجعية، وقد يلغي هذه الدلالة المرجعية، لتحل محلها مرجعية أخرىٰ[٢]، ويكمن الرمز في العمىٰ (**أثناء تحركهما يدخل رجل أعمى يحاول أن يتلمس طريقه**) والعمىٰ هنا رمز لتخبط الأمة العربية، وسيرها علىٰ غير هدًىٰ، واعتمادها علىٰ اختراعات الآخرين، ومن ثم فهي في حاجة إلىٰ العلم الذي يقود إلىٰ الاختراع، وسد حاجتها، واعتمادها علىٰ نفسها.

وحالة النسيان لدىٰ الرجل تكمن فيها الرمزية:

- غسَّان: تفضل اجلس هنا.

- الرجل: لم أحضر للجلوس، أريد فقط تذكر العنوان، والعنوان في ورقة، والورقة فقدتها[٣]

(١) – كير إيلام: العلامات في المسرح، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، ص ٢٥٢.

(٢) – ينظر. أمينة رشيد، السيميوطيقا في الوعي المعرفي المعاصر، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، ص ٦٠.

(٣)– المخترعان الصديقان: ٢/ ١٣٣.

إن حالة النسيان التي يعاني منها الرجل، تتآزر مع دلالة الرمز السابقة، فحالة النسيان رمز لحالة التيه التي تعاني منها الأمة العربية، التي هي في حاجة إلىٰ منقذ ومخلص، والمخترعان يرمزان إلىٰ المنقذ والمخلص.

ولا تختلف (زهرة) عن الشخصيتين السابقتين، فقد حمَّلها الكاتب أيضًا بحمولات رمزية،

- زهرة: لي فقرة أغني فيها عن وطني[1]

إن الغناء للوطن يرمز لحبها له، لكن زهرة نفسها ترمز للوطن، ورمزية المرأة للوطن، تقنية فنية يستخدمها الأدباء كثيرًا، لأن المرأة رمز العطاء، والفتاة ترمز لمرحلة عمرية، تدل علىٰ الحيوية والنشاط، والمستقبل الزاهر، ومن ثم فقد تماهت الشخصية في الوطن.

ولا نعدم الرمز في الغناء:

يرقصان مع الأغنية
غسَّان مع حسَّان
وحسَّان مع غسَّان
صديقان رائعان
نجمان مزهران
نراقص المطر، والورد والضياء
ويزهر الشجر، ويثمر الشجر
وبسمة السماء تداعب المطر
نهتم بالفراغ.. نخطط ونلعب فيزهر المطر

[1]-المخترعان الصديقان: ٢/ ١٣٧.

أحلامنا صفاء ورد ومستقبل بديع.
كأنه النهر
غسَّان مع حَّسان
وحسَّان مع غسَّان[1]

الغناء رمز للفرح، والرقص أيضًا رمز للفرح، والعلاقة بين الدال/ الغناء، الرقص، وبين المدلول علاقة عرفية، فهذه الدلالة راسخة في العقل الجمعي لدي المجتمعات البشرية في مختلف بلدان العالم.

د- الاستفهام

يختلف الاستفهام عن المحاور السابقة التي تمثل الإفراد، فالاستفهام يمثل التركيب، وهو نوعان: استفهام حقيقي، ومجاله النحو، واستفهام غير حقيقي، ومجاله البلاغة، وإن كان الاستفهام الحقيقي يستدعي جوابًا، فإن الاستفهام البلاغي يُقصد به أغراضًا أخرىٰ، تحتمل دلالات ومشاعر وإيحاءات تُفهم من سياق الكلام، وتدل عليها قرائن الأحوال[2].

وأشهر هذه الأغراض: التفخيم، والتقرير، والإنكار، والتوبيخ، والتحقير، والتهويل والاستبعاد، والتعجب[3].

والاستفهام يمثل ظاهرة أسلوبية في المسرحية، حيث تكرر سبعًا وأربعين مرة، ومن ثم فهو علامة سيميائية تستحق الدرس والتحليل، ولكثرة الأمثلة نختار منها بعض النماذج التي توضح أثر هذه العلامة في النص الدرامي، فمن نماذج الاستفهام:

---

(1)- المخترعان الصديقان: ٢/ ١٣١.

(٢) - ينظر. محمد عبد الرحمن عطا الله، رسائل القاضي الفاضل دراسة تحليلية، ط١، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠١١، ص ٢٢٠.

(٣) - ينظر. الخطيب القزويني، التلخيص، ص ١٦٣ - ١٨٣.

- حسَّان: فلماذا ترحل؟
- غسَّان: لأنك أصبتني بالضجر.
- حسَّان: ما معنى "ضجر"؟
- غسَّان: ملل.
- حسَّان: ما معنى "ملل"؟
- غسَّان: لا فائدة منك إني راحل.
- حسَّان: أرجوك، سأتوقف عن ممارسة ما يزعجك[1]

والاستفهام عندما يتحول من لغة المنطق، ويدخل في صميم لغة المشاعر والأحاسيس، يفارق الدلالة النحوية، ويتجه صوب الدلالة الأدبية، فغسَّان عندما يستفهم (فلماذا ترحل؟) لا يطلب جوابًا، بل يسيطر عليه التعجب، وتصيبه الدهشة من تصرف حسَّان، ويتحوَّل الأسلوب الاستفهامي من غسَّان إلىٰ حسَّان (ما معنىٰ "ضجر"؟ ما معنىٰ "ملل"؟)، ودلالة الاستفهام في هذا النسق دلالة فنية، وتلك الدلالة هي التندر أو الدعابة.

ومن نماذج الاستفهام أيضًا:

- حسَّان: هل تسمح لنا بمساعدتك على عبور الطريق؟

الأعمى: جزاكما الله خيرًا، وبورك فيكما، لقد فقدت العصا البيضاء الخاصة بي يوم أمس.

- حسَّان: وما هي العصا البيضاء؟

الأعمى: هي عصا تساعدني على معرفة طريقي، وتعرِّف الناس أني كفيف البصر.

---

[1]- المخترعان الصديقان: ٢/ ١٢٨.

- حسَّان: غسَّان (بفرح ونشوة).
- غسَّان: ماذا بك؟
- حسَّان: غسَّان:
- غسَّان: ماذا؟
- حسَّان: وجدت طريقة لتجربة اختراعنا، هل تذكر اختراعنا؟[1]

الاستفهام تتراوح دلالته بين التقرير، وبين التعجب، وتعدد الاستفهام في النص، يحدث مشاركة وجدانية بين الصديقين، وبين الرجل الأعمىٰ، وكذلك المشاركة الوجدانية بين المبدع، وبين المتلقي، ولم تتوقف الدلالة عند التقرير والتعجب، والمشاركة والوجدانية، بل تتعدىٰ ذلك إلىٰ تفاعل المتلقي مع النص من خلال تكرار النسق الاستفهامي.

والاستفهام له دلالته في المسرحية، حيث إنه قد يكون حوارًا مع الآخرين، أو مع النفس، وهذا الحوار يخلق ثنائية في بنية النص الأدبي، تجعله يقترب من الدرامية[2].

والحيرة سيطرت علىٰ الشخصية المسرحية في بنية الحوار في كثير من نماذج الاستفهام، وهذا ما يبرر تكرار الاستفهام في النص المسرحي، حيث إن الاستفهام، مثلما يكشف عن موقف، يكشف كذلك عن نزوع المرء للتعرف علىٰ ذاته وعالمه، كما ينزع إلىٰ الخروج من ضباب الحيرة إلىٰ نور

(١)-المخترعان الصديقان: ٢/ ١٣٠.

(٢) - ينظر. حسني عبد الجليل يوسف، أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ت، ص٢.

الحقيقة، أو يكشف عن نزوعه صوب رؤية أوضح لنفسه ومجتمعه وعالمه، وتجسيد لحيرته تجاه قضايا المجتمع والوجود[١].

٣- النص الموازي

لقد اهتم نقاد الغرب بعتبات النص، أو ما اصطُلح عليه النص الموازي، ومن أبرز هؤلاء النقاد كلود وشيه، وفيليب هامون، وجيرار جنيت في كتابيه " طروس" و"عتبات".

فقد شهدت الدراسات النقدية في الأيام الأخيرة اهتمامًا كبيرًا بالعتبات كما عند جنيتGenette، أو الهوامش عند هنري ميترانH.Mitterand، أو العنوان بصفة عامة عند شارل كريفلCh.Grivel[٢].

ويعرف مارتان بتلرMartin Butler النص الموازي بأنه "مجموع تلك النصوص التي تحيط بالنص، أو جزء منه مفصولة عنه مثل: عنوان الكتاب، وعناوين الفصول والفقرات الداخلية في المناص"[٣]، والعتبات التي استخدمها الكاتب في المسرحية، هي: العنوان، والإرشادات المسرحية.

أ- العنوان

العنوان نص صغير، يختزل نصًّا كبيرًا من خلال الإيحاء، والتكثيف، والتلخيص والترميز يُعدُّ العنوان عتبة مهمة من عتبات النص؛ فهو ليس

(١) - المرجع السابق، ص ٢، ٣.

(٢) - ينظر. حميد لحمداني، عتبات النص الأدبي" بحث نظري"، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي بجدة، مج١٢، ع٤٨، شوال١٤٢٣، ص٨.

(٣) - عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت من النص إلىٰ المناص، ط١، منشورات الاختلاف، الجزائر- الدار العربية للعلوم، بيروت،٢٠٠٨، ص٢٩.

زائدة يتفضل بها المؤلف علىٰ النص، فقد " أولت الدارسات السيميائية العنوان أهمية وعناية باعتباره أهم العتبات النصية الموازية المحيطة بالنص، وراحت تمعن النظر فيه وتربطه بعلاقات داخلية مع النص، وتستثمره في عملية التأويل، وتتعامل مع إشارته ورموزه واستعاراته، وأخذت تبحث في بنيته ودلالاته ووظيفته، ويُعدُّ العنوان أداة إجرائية في الكشف عن الكامن في النص، وتساعد علىٰ إظهار خباياه وأسراره"(١).

والوظيفة الجمالية كامنة في العنوان" باعتباره عنصرًا بنيويًّا يقوم بوظيفة جمالية محددة مع النص، أو مواجهته أحيانًا؛ كالإشارة إلىٰ شخصية أو شخصيات"(٢)

وإذا تأملنا العنوان الذي بين أيدينا (مسرحية المخترعان الصديقان)، نجده مكوَّن ومن ثلاثة دوال، لكنه في الواقع مكون من دالّين، فالمسرحيات جُمعت في مجلدين، وهناك مُراجِع ومنسق، فكلمة مسرحية، أو رواية، أو ديوان، دائمًا تكون مفصولة عن العنوان، بحيث تكون كلمة مستقلة، ولو أراد الكاتب ضمها للعنوان لكانت مضافًا والعنوان المضاف إليه، وكُتب العنوان (مسرحية المخترعيْن الصديقيْن).

و(المخترعان الصديقان) خبر لمبتدأ محذوف تقديره (هذان المخترعان الصديقان)، ومن هنا يكون العنوان علامة سيميائية، تحمل دلالة

(١) – تركية عواض الثبيتي، تفاصيل الطين ومحطات المغادرة، ص ١٣١.

(٢) – صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٢، ص٢٨.

التكثيف والاقتصاد، حيث إن الحذف في العنوان للإيجاز والاختصار في موقف يحسن فيه الاختصار.

وسيطرة الاسمية علىٰ عنوان المسرحية، تشير إلىٰ سيطرة الاسمية علىٰ المسمىٰ، وهذا ما يوفر القصد من العنوان(١).

والاسمية في العنوان تدل أيضًا علىٰ الخفة والتمكن، لأن بعض الكلام أثقل من بعض، والأفعال أثقل من الأسماء، وهي أشد تمكنًا، فالفعل لابد له من اسم، وإلا لم يكن كلامًا، والاسم يستغني عن الفعل(٢).

وقدم الكاتب دال (المخترعان) علىٰ دال (الصديقان)، ولو قال (الصديقان المخترعان)، لم يخلَّ بالتركيب النحوي للعنوان، ولكن التقديم يشير إلىٰ دلالة الأهمية، فالمبدع دائمًا يقدم الأهم علىٰ المهم، ودال (المخترعان) هو هدف المسرحية الذي تسرب في متنها، وكان الحبل السري الذي ربطه بالنص الدرامي، وهو -أيضًا- علامة سيميائية تشير إلىٰ دلالة الابتكار والتميز وخدمة الوطن، ويدل علىٰ التوحد والحب والتعاون والتكاتف، وكل هذه الدلالات تفرزها الصداقة.

ب- الإرشادات المسرحية

تؤدي الإرشادات المسرحية وظيفة فنية في بناء النص الدرامي، حتىٰ أضحت جزءًا مهمًّا في النص المسرحي، وقد أُطلق عليها أكثر من مسمىٰ،

(١) - ينظر. محمد عويس، العنوان في الأدب العربي النشأة والتطور، ط١، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٤٠٨ - ١٩٨٨، ص ٣٦.

(٢) - ينظر. سيبويه، الكتاب، تحقيق: عبد السلام هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٥،١/ ٢٠، ٢٢.

منها: الإرشادات المسرحية، الإرشادات الإخراجية، ملاحظات الكاتب، التوجيهات المسرحية، الإرشادات الركحية[1].

والإرشادات علامات تدل المخرج والممثل والقارئ علىٰ كيفية أداء الممثلين، وشكل خشبة المسرح، والحركات الجسدية، والملابس، والموسيقىٰ، وهذه النصوص الإرشادية المتداخلة مع النص المسرحي، لا تقف عند حد التوجيه فحسب، بل إنها تحمل دلالات ذات أهمية، تتماهي مع المتن المسرحي، فلا توجد في النص بصورة اعتباطية، لكن وجودها مقصود، لأنها تعمل علىٰ تحويل المعاني اللغوية إلىٰ أنساق سيميائية[2].

والمسرحية حافلة بالإرشادات المسرحية، والكاتب يضعها بين قوسين سواء كانت في بداية المسرحية، أم في بداية المشهد، أم في نهايته، ونختار بعض النماذج القليلة من بين النماذج المتعدد في المسرحية.

ومن نماذج الإرشادات ما ورد في بداية المسرحية في قول الكاتب:

(يدخل حسان المسرح، يسحب خلفه حقيبة كبيرة، يضعها في مكان ما، ثم يمارس ألعابًا رياضية، يقفز ويلعب، ويغني قليلًا، ويرقص، ثم يتوقف وهو ينظر لساعته بقلق، يعود ليمارس نفس الأفعال، ثم

(١) – ينظر. جميل حمداوي، سيميوطيقا الصورة المسرحية دراسات في المسرح، ط١، منشورات العارف، الدار البيضاء، ٢٠١٣، ص ٦٤.

(٢) – ينظر. يوري فلتروفسكي، النص الدرامي كعنصر أساسي في المسرح، ضمن كتاب سيمياء براغ في المسرح، ط١، ترجمة: أدمير كورية، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سورية، ١٩٩٧، ص ١٥٤.

يتوقف لينظر في ساعته، يتلَّفت في كل الأنحاء، ثم يعود لممارسة نفس الأفعال ببرود وملل)[١]

أشار العنوان إلىٰ أن ثمة صديقين مخترعين، والإرشاد يشير إلىٰ وجود أحدهما علىٰ خشبة المسرح، إذًا هناك طرف غائب يجب أن يحضر، والحقيبة توحي بأن هناك رحلة، والنظر في الساعة بقلق، يعنىٰ أن الطرف الحاضر في انتظار الطرف الغائب، وممارسة الرياضة دلالة علىٰ النشاط الذي سيُمارس في المتن المسرحي، ليسير مع الاختراع الكامن في العنوان جنبًا إلىٰ جنب.

وهذا النص هيَّمن عليه الفعل المضارع حيث تكرر ست عشرة مرة، واختفي الفعل الماضي، وفعل الأمر تمامًا، والفعل المضارع يدل علىٰ الزمن الحاضر والمستقبل، وهذا له دلالته الفنية، حيث إن تجريب المخترعات، سوف يتم في المستقبل القريب.

ويتبع الكاتب هذا الإرشاد بإرشاد آخر (**يدخل غسَّان المسرح، يتعانقان**) [٢]، والدخول علامة سيميائية لها دلالتها في القضاء علىٰ حالة القلق التي سيطرت علىٰ (حسَّان)، والعناق علامة لغوية تدل علىٰ التماسك، والتماهي، والحب.

ويستخدم الكاتب أيضًا الإرشاد في كل حدث له أهميته في النص المسرحي، علىٰ شاكلة قول الكاتب:

---

[١]- المخترعان الصديقان: ٢/ ١٢٧.

[٢]- السابق: ٢/ ١٢٧.

(أثناء تحركهما يدخل رجل أعمى يحاول أن يتلمس طريقه)[1]، إن هذه الإرشادة تؤدي وظيفة مهمة، فهي تهيئ لحدث مهم من خلاله تبدأ المسرحية في نسج خيوطها، ومن خلالها انطلق الصديقان في تجريب الاختراع.

وبعد أن أخرج الصديقان العصا الإلكترونية من الحقيبة، جاء الإرشاد المسرحي يؤدي وظيفته في النص، ويدل دلالة واضحة علىٰ نجاح الاختراع.

(يخرجانها من الحقيبة، يسلمانها للأعمى مع سماعة "بلوتوث"، ويعلمانه عليها، ينطق الأعمى بها، بينما صوت خارجي يرشده للحركة " اتجه نحو اليمين، خمس خطوات الإمام"، بينما حسَّان وغسَّان يضعان أمامه عوائق، والصوت ينبهه لها " أمامك حقيبة كبيرة اتجه نحو اليمين، أمامك شاب سمين اتجه نحو اليسار" وهكذا تكرر الحركات وفق ما يرسمه المخرج)[2]

النص الموازي يفرز دلالة النجاح والتفوق والتميز والمبادرة والابتكار، ومن ثم تفوَّق الفعل المضارع علىٰ فعليْ الماضي والأمر، بدلالته علىٰ التجدد والاستمرار، فنجاح الصديقين المخترعين، مستمر لا يتوقف، وهذا ما تحقق في النص المسرحي.

---

[1]-المخترعان الصديقان: ٢/ ١٢٩.

[2]- السابق: ٢/ ١٣١.

وتتجلىٰ دلالة النجاح أيضًا في اختراع القبعة الذكية، وتجريبها علىٰ الرجل الناسي للعنوان، (**الرجل يدعو لهما بالتوفيق، وهو يخرج من المسرح**)[١]

والحدث الأخير الخاص بالفتاة (زهرة)، كثرت فيه الإرشادات المسرحية، حتىٰ بلغت ٦ إرشادات، نذكر منها الإرشاد الأخير الذي انتهت به المسرحية.

(**تنطلق أغنية زهرة عن الوطن، بينما تدخل جميع الشخصيات لتحية الجمهور**)[٢]، بدأ العنوان بالاختراع، وانتهىٰ بالوطن، وكأن الكاتب يرشدنا إلىٰ الدلالة، فالاختراع من أجل الوطن، الذي يستحق أن يقدم له أبناؤه الغالي والنفيس.

❁❁❁❁❁

(١)-المخترعان الصديقان: ٢/ ١٣٥.

(٢)- السابق: ٢/ ١٤٠.

المبحث الثاني

سيميائية العلامة غير اللفظية

ينقسم الاتّصال بين البشر تبعًا لأشكال العَلاقات المستخدمة فيه إلىٰ الاتِّصال اللَّفظيّ (اللغة المنطوقة)، وغير اللَّفظيّ (اللغة غير المنطوقة)[١]. وفي العصور القديمة كانت الأهمية الأولىٰ للإشارة، وللكلام المنزلة الثَّانية في تبادل الفكر بين البشر[٢]. والتعبير غير اللَّفظيّ له وظيفته في التَّفاعل أو التواصل الاجتماعيّ من ناحية، وله دوره في التَّعبير الفني و الجماليّ من ناحية أخرىٰ[٣].

وإن كان النسق اللفظي يحمل شفرتين في النص الأدبي: إحداهما تواصلية والأخرىٰ جمالية، فإن النسق غير اللفظي يشارك صنوه اللفظي في تحقيق الوظيفتين: التواصلية والجمالية في النص الأدبي[٤]، وتُدرس سيميائية العلامة غير اللفظية من خلال: لغة الجسد، والأيقونة، والمؤشر، والأشياء.

١- لغة الجسد

يتشكل بناء النص الدرامي من شبكة من الوحدات السيميائية، فيقوم الممثلون بأداء المشاهد المسرحية والمناظر بطرق لفظية، وغير لفظية،

---

(١)- ينظر. محمد العبد، العبارة والإشارة في نظرية الاتصال، ط٢، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٧، ص ١١.

(٢)- ينظر. ول ديورانت، قصة الحضارة، ترجمة، محمد بدران، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٨. ١/ ١٢٤.

(٣)- ينظر. كريم زكي حسام الدين، الإشارات الجسمية دراسة لغوية لظاهرة استعمال أعضاء الجسم في التواصل، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠١، ص٨.

(٤) - ينظر. محمد عبد الرحمن عطاالله، حركة اللغة غير المنطوقة في الحديث النبوي، ط١، مكتبة الأدب، القاهرة، ١٤٣١ - ٢٠١١، ص٥.

معتمدين في الأداء المسرحي علىٰ لغة الحوار، ولغة الجسد من حركات، وإيماءات، وإشارات، وغير ذلك[١]، والحركة الجسمية في كثير من جوانبها لها القدرة علىٰ التواصل بين أكبر عدد من البشر؛ لأنها تحمل عالمية الدلالة، فالإيماءة "ذات دلالة عالمية"[٢]، وما ينطبق علىٰ الإيماءة، ينطبق علىٰ كثير من لغة الجسد مثل: هز الرأس والغمز واللمز، واحمرار الوجه.. إلخ.

ويمكن دراسة لغة الجسد من خلال الحركة الجسدية، والعلامات التعبيرية، والعلامات الانفعالية.

أ- الحركة الجسدية

يُعد الممثل العصب الذي يحرك الفعل الدرامي، والممثل الجيد الذي يمتلك القدرة علىٰ تفعيل جسده وصوته ولياقته، ومدىٰ قدرته علىٰ التعالق مع الأشياء علىٰ خشبة المسرح، والتعبير المتميز عن الشخصية التي تقمصَّها.

وينفعل الممثل بلسانه وصوته وجسده، فعندما يقلق يتحرك ذات اليمين، وذات الشمال، ويصعد وينزل، ويقف ويقعد، ويحبس أنفاسه، ويتعامىٰ وهو مبصر، ويبصر وهو أعمىٰ، ويبني بيتًا من الوهم، وينصب خيمته في الفراغ، فيتكلم الجسد بفصاحة، وتنوب الإشارة عن الكلام[٣].

(١) - ينظر. جميل حمداوي: سيميوطيقا الصورة المسرحية، ص ٩٢.

(٢) - إميل بنفنست، سيميولوجيا اللغة، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، ص ١٧٨.

(٣) - ينظر. تركية عواض الثبيتي، تفاصيل الطين ومحطات المغادرة، ص ١٥٢، ١٥٣.

ونماذج الحركة الجسدية كثيرة، خاصة في الإرشادات المسرحية التي تعددت في النص الدرامي، نذكر من نماذجها:

- غسَّان: فكّر، فكّر يا صديقي.
- حسَّان: فكِّر، فكِّر، (يتجول وهو يفكِّر ويهمس لنفسه) لقد أحضرت كل شيء، ماءً، طعامًا، منشفةً، ملابسي.. ماذا نسيت يا تُرى؟[1]

مثَّلت الحركة الجسدية في النص علامة سيميائية، واعتمد التعبير الجسدي علىٰ الفعل المضارع (يتجول - يفكِّر - يهمس)، والدال غير اللفظي، يدل دلالة واضحة علىٰ حالة القلق التي تعتري (غسَّان)، فقد أحضر كل شيء للرحلة، لكن حسَّان قلق هو الآخر، فهو لم يَرَ الحقيبة، والحقيبة بها المخترعات، فعندما يخبره غسَّان بأنها أحضرها تتبدد حالة القلق، ويحل محلها حالة من الاطمئنان.

وتجلَّىٰ الحركة الجسدية أيضًا في أول تجريب للمخترعات:

- غسَّان: رجل فقد البصر، يتلمس طريقه.
- حسَّان: هيا لنساعده على عبور الطريق

(يقتربان منه.. يسلمان عليه)

- غسَّان: السلام عليكم[2]

تتجلَّىٰ الحركة الجسدية في (يتلمس- يقتربان)، فالفعل المضارع (يتلمس) علامة جسدية، توحي بتعثر الأعمىٰ في طريقه، وتشير إلىٰ الفقْد والاستلاب، فقْد البصر، وفقْد العصا، ومن هنا فقد جاءت العلامة

---

(1)- المخترعان الصديقان: ٢/ ١٢٨.

(2)- السابق: ٢/ ١٢٩.

السيميائية (يقتربان) معبرة عن المبادرة إلىٰ مساعدة الآخرين، فكان المخترعان هما المعوضان الأعمىٰ عن حالة الفقد والاستلاب.

وبعد نجاح التجربة علىٰ الأعمىٰ، وتؤدي العصا الوظيفة التي أُخْترعت من أجلها (حسَّان يحضن غسَّان.. لقد نجحنا.. نجحنا) [١]

الاحتضان دال غير لفظي، يشير إلىٰ حالة من الفرح التي تتبع النجاح، وكذلك يفرز هذا الدال دلالة الحب والتعاون والتماسك، ودلالة الفرح هي المسيطرة علىٰ الحركة الجسدية في أغلب النصوص الإرشادية:

- حسَّان: (يرقص فرحًا)
- غسَّان: ما بك! عيب عليك.. الرجل يعاني، وأنت ترقص.
- حسَّان: هل تذكر قبعة تقوية الذاكرة التي تعمل على تنشيط خلايا الدماغ؟
- غسَّان: (يرقص أيضًا) وجدناها وجدناها...[٢]

الحركة الجسدية تحاكي فعل الرقص الذي عبر عنه الفعل المضارع (يرقص) المكرر ثلاث مرات، والحركة الجسدية علامة لغوية تدل علىٰ الفرح الذي ينتاب (غسَّان) الذي وجد ضالته في الرجل الناسي الذي سوف يجرب عليه اختراعه/ القبعة، والرقص جاء مصاحبًا للنسق اللغوي (فرحًا) في بداية المقتبس، وجاءت (أيضًا) في نهايته استبدالًا للفرح، ومصاحبة النسق غير اللفظي للنسق الفظي دلالته هنا دلالة توكيد، فقد جاء الرقص مؤكدًا للفرح.

---

[١]- المخترعان الصديقان: ٢/ ١٣١.

[٢]- السابق: ٢/ ١٣٣.

ب- العلامات التعبيرية

تنتشر في كل مجتمع من المجتمعات العديد من العلامات التعبيرية الدالة، منها ما يرتبط بالوجه والعينين، ومنها ما يرتبط بالبدن، ومنها ما يرتبط بالهيئات والأوضاع(١).

والعلامات التعبيرية، هي علامات سيميائية، فحركات الممثل، وتعبيرات وجهه، تحاكي الحدث، أو الحالة التي يوحي بها الحوار، وقد تُحدث هذه التعبيرات والحركات مشاركة وجدانية، تظهر في ردة فعل الجمهور علىٰ شخصية الممثل(٢).

وغالبًا ما يوظف الكاتب الوجه والعينين والحاجبين والشفتين، ونماذج العلامات التعبيرية قليلة في المسرحية، فمن نماذجها:

(يلبسان الرجل القبعة، الرجل يغمض عينيه، وهما يراقبان بقلق)

- حسَّان: هيا تذكر.

- غسَّان: يحتاج لبعض الوقت، حتى نتفاعل الشرائح مع ذاكرته.

(الرحل يفتح عينيه.. ينظر لهما.. يبتسم تدريجيًّا بفرح)(٣)

يتبدَّىٰ في النص حركة جسمية واحدة (يلبسان)، وخمس علامات تعبيرية (يغمض عينيه- يراقبان- يفتح عينيه- ينظر- يبتسم).

الحركة الجسمية(يلبسان) تدل علىٰ التعاون بين الصديقين، والاهتمام بالرجل الناسي، ويغمض عينيه علامة تعبيريه تدل علىٰ الترقب وانتظار

---

(١) - ينظر. محمد العبد، العبارة والإشارة دراسة في نظرية الاتصال، ط١، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٧، ص١٧٥.

(٢) - ينظر. المرجع السابق، ص ١٤٤.

(٣)- المخترعان الصديقان: ٢/ ١٣٤، ١٣٥.

النتيجة، والترقب والانتظار يتحولان من الرجل إلىٰ المخترعين (يراقبان)، وتأتي العلامات التعبيرية متوالية في نهاية المقتبس (يفتح – ينظر- يبتسم) كلها معبرة عن نجاح الاختراع، وفرح الرجل بعودة الذاكرة الواهية إلىٰ قوتها ونشاطها.

والعلامات التعبيرية لها دلالتها الفنية والجمالية في النص، فالنسق التعبيري رسم صورة فنية للصديقين والرجل، دون الاعتماد علىٰ الصورة التقليدية (التشبيه- الاستعارة- الكناية)، فكل علامة التعبيرية ترسم صورة مستقلة شاخصة أمام العين، فنرىٰ أشخاصًا تراقب، وتفتح عينيها وتغمضها وتراقب، بجانب إنتاج الدلالة المعنوية التي توضح المعنىٰ في الطباق (يغمض عينيه- يفتح عينيه) علىٰ مبدأ الضد يظهر حسنه الضد.

ج- العلامات الانفعالية

لا يخلو فعل إنساني من العلامات التي تعبر عن عواطفه وانفعالاته من: حزن، وجع، قهر، عجز، غضب، قلق، دهشة، استهجان.. إلخ.

وترتبط هذه الانفعالات بعضلات الوجه، وحركات الجسد، وتعبر عن ما يسيطر علىٰ الإنسان من مشاعر إيجابية أو سلبية؛ فتكون هذه العلامات الرباط الوثيق بين الإشارات والمعاني، وتؤدي مهمتها الانفعالية في أداء المعنىٰ التأثيري الذي يقصده الكاتب[1]، ولا نعدم العلامات الانفعالية في المسرحية، لكنها تُعد قليلة إذا ما قيست بالحركة الجسدية، ومن نماذجها:

غسَّان: (بضجر كبير) سأغادر يا صديقي، واستمر في شرح كل كلمة لنفسك.

(١) – ينظر. محمد العبد، العبارة والإشارة، ص ٣٩.

(يتحرَّك للمغادرة فلا يجد تجاوبًا من حسَّان)

غسَّان: أنا راحل يا حسَّان.

- حسَّان: (بحزن) لا ترحل يا غسَّان

- غسَّان: إني راحل.

- حسَّان: أرجوك[1]

نلاحظ في النص علامتين تعبيريتين (الضجر- الحزن)، وجاء الضجر مصحوبًا بالوصف (كبير) دليلًا علىٰ أن غسَّان ضاق ذرعًا من مزاح حسَّان، ومن ثم فقد قرر الرحيل، والفراق يسبب الألم لحسَّان المرتبط بصديقه، فبالتالي تحوَّل المزاح والمرح المسيطر علىٰ حسَّان- وهما علامتان تعبيريتان- إلىٰ علامة تعبيرية (بحزن)، وكفّ عن المزاح، فتحوَّل النسق التعبيري من الضجر لدىٰ غسَّان إلىٰ حالة من الارتياح.

ومن نماذج العلامة الانفعالية أيضًا:

- حسَّان: (يركض ويحضر حقيبة سفر كبيرة) ها هي يا صديقي.

- غسَّان: (بدهشة) ما هذا يا حسَّان!؟ هل ستركض بهذه الحقيبة الكبيرة!؟

- حسَّان: لن نركض اليوم، أشعر بتعب في عضلاتي، سنكتفي بالمشي[2].

نعاين في النص الحواري علامة حركة جسدية (يركض)، وعلامة انفعالية (دهشة)، فالركض يعبر عن دلالة السرعة والاهتمام، فالحقيبة

---

[1]- المخترعان الصديقان: ٢/ ١٢٧.

[2]- السابق: ٢/ ١٢٩.

تحوي المخترعات، والدهشة علامة انفعالية تنتج من التعجب من حجم الحقيبة التي قد تعوق غسَّان عن ممارسة الرياضة، وجاء النسق اللغوي ليزيل أثار الدهشة، فغسَّان يعتذر عن ممارسة الرياضة.

٢- الأيقونة

الأيقونة من مصطلحات بيرس، وهي " التي تدخل في علاقة متشابهة مع الواقع الخارجي، وتظهر نفس خصائص الشيء المشار إليه... ويمكن اعتبار اللوحة الشخصية أوضح مثال للأيقونة، فهذه العلامة تنقل مستوىٰ ما من التشابه مع الشيء المصور "[١].

واللغة الطبيعية تحتل مكانة مهمة في الثقافة، وهي النظام الأولىٰ، ثم تتبعها الأنظمة الثانوية، والأيقونة نظام ثانوي، وقد أولىٰ علماء السيميوطيقا السوفيت الأنظمة الثانوية عناية خاصة، مثل الصورة، أي الأنظمة الأيقونية[٢]، والصورة الأيقونية ليست مفرغة من الدلالة، بل هي مشحونة بحمولات دلالية، حيث إن الصورة أكثر الأمثلة انتشارًا في التعبير عن المعنىٰ الدلالي[٣].

تختفي من المسرحية صورة الغلاف التي تمثل علامة أيقونية، لأن المسرحية ليست مستقلة، بل هي ضمن الأعمال الكاملة، وكذلك لا

(١) - سيزا قاسم، وأحمد الإدريسي، ثبت المصطلحات، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، ص ٣٤٧.

(٢) - ينظر. سيزا قاسم، حول المفاهيم والأبعاد، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، ص ٤١، ٤٢.

(٣) - ينظر. يوري لوتمان، سيميوطيقا السينما، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، ص ٢٦٩.

يستخدم الكاتب الصور الداخلية، ومن ثم فقد اقتصرت العلامة الأيقونية علىٰ علامات الترقيم فقط.

وعلامات الترقيم لا يستخدمها الكاتب علىٰ سبيل الترف، ولا هي زائدة علىٰ النص "إنما هي مكسب تاريخي مفيد للتواصل الإنساني، وضرورة حتمية اقتضاها انتقال الإنسانية التدريجي من ثقافة الصوت والأذن إلىٰ ثقافة العين والكتابة"[1]، ويعاملها النقد الحديث معاملة الدوال اللغوية، وذلك لأنها مشحونة بدلالات فنية، ووظائف جمالية، تنحرف عن المعتاد والمألوف في الدلالة والوظيفة.

ونتبن في الصفحات القادمة تجليات علامات الترقيم، بوصفها علامات أيقونية علىٰ النحو الآتي:

أ- النقطة والفاصلة

النقطة تسمىٰ الوقفة، وتتحقق عند تمام الكلام بلفظه ومعناه، وتكون مصحوبة بنغمة هابطة دليلاً علىٰ تمام الكلام.

والفاصلة تسمىٰ السكتة، وهي أخف من الوقفة وأدنىٰ منها زمنًا، وتكون مصحوبة بنغمة صاعدة دليلاً علىٰ عدم تمام الكلام، وهي فاصلة نطقًا واصلة السابق باللاحق بناءً ومعنىٰ[2]، ويمكن تعرف دلالة النقطة والفاصلة من خلال المشهد الحواري الآتي:

(١) - عبد الستار العوني، مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، مجلة عالم الفكر، مج٢٦، ع٢، الكويت، ١٩٩٧، ص ٢٦٦.

(٢) - ينظر. كمال بشر، علم الأصوات، مكتبة غريب، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ٥٣٣-٥٥٥.

- حسَّان: نحن آسفان، لم نقصد ذلك، لكننا سنساعدك في حل مشكلتك.

- غسَّان: تفضل اجلس هنا.

الرجل: لم أحضر للجلوس، أريد فقط تذكر العنوان، والعنوان في ورقة، والورقة فقدتها[1].

بدأ المشهد الحواري بثلاث جمل، وجاءت (الفاصلة) معبرة عن الاتصال، فهي جمل متصلة ليس بينها انقطاع، وهي تحاكي الحالة الشعورية التي تسيطر علىٰ حسَّان، ولما وصل إلىٰ الجملة الأخيرة، جاءت (النقطة) دالة علىٰ الوقفة المحاكية لهدوء المشاعر المتأججة، ولما جاءت الجملة الحوارية قصيرة في دفقة شعورية واحدة علىٰ لسان غسَّان اختفت الفاصلة، وناسب الموقف الوقفة أو (النقطة)، وعندما تأججت المشاعر في نفس الرجل الناسي، توالت أربع جمل متصلة دون انقطاع، فدلت الفاصلة علىٰ هذا الاتصال، وعند نهاية الكلام جاءت (النقطة) دالة الوقفة وتمام الكلام.

والكلام غالبًا ما يأتي مصحوبًا بنغمة موسيقية معبرة، ومراوحة الكاتب بين النقطة والفاصلة، كانت بمثابة الموسيقىٰ التصويرية التي توزعت بين النغمات الصاعدة المصاحبة للفاصلة، وبين النغمات الهابطة المصاحبة للنقطة، وكأنها محاكاة للحالة النفسية للشخصيات، والمراوحة بين النقطة/ الوقفة، والفاصلة/ الوصلة، تذكرنا بمبحث الفصل والوصل في

---

[1]- المخترعان الصديقان: ٢/ ١٣٣.

كتب البلاغة العربية، فالنقطة بمثابة الفصل، والفاصلة سكتة خفيفة نطقًا، واصلة بناء ومعنىً، فكان للفصل دلالته الفنية، وللوصل دلالته أيضًا[١].

ب- علامة الحذف

علامة الحذف تسمىٰ أيضًا نقط الاختصار، وهي ثلاث نقط لا أقل ولا أكثر، توضع علىٰ السطور متتالية أفقيًّا، لتشير أن هناك بترًا أو اختصارًا في طول الجملة"[٢]، وهناك بعض الكتاب لا يلتزمون باستخدام ثلاث نقط أفقية، فقد يستخدم نقطتين، فتكون علامات الحذف تناوبًا بين نقطتين، وبين ثلاث نقاط، وغالبًا ما يستخدم الكاتب علامة الحذف علىٰ بتر في الجملة، وفي بعض الأحيان يستخدمها لحذف التفاصيل والإسهام في تماسك النص، فعلامة "الحذف أو ظاهرة الفراغات الطباعية تسهم إسهاماً فاعلاً في التشكيل الفني للعمل الأدبي إذا عمد المبدع إلىٰ توظيفها توظيفاً فنيّاً، فتحقق سيميائية التواصل بين المبدع والمتلقي، كما تحقق أيضاً سيميائية الدلالة، بوصفها علامة موظفة توظيفاً بنائيّاً وجماليّاً.

ونرىٰ المتلقي الواعي بوصفه مبدعاً للنص – يملأ الفراغات ويظهر رؤية المبدع التي أودعها في المسكوت عنه، كما يسهم في إنتاج دلالته[٣]، وقد استخدم الكاتب علامة الحذف بكثرة، مما يجعلها ظاهرة أسلوبية

(١) – ينظر. محمد عبد الرحمن عطا الله، رواية فخاخ الرائحة ليوسف المحيميد دراسة سيميائية، ط١، مكتبة الآداب القاهرة، ٢٠١١، ص ٨١، ٨٢.

(٢) – عمر أوكّان، دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، ط١، أفريقيا الشرق، طرابلس، ٢٠٠٢، ص١١٩.

(٣) – محمد عبد الرحمن عطا الله، رواية فخاخ الرائحة ليوسف المحيميد دراسة سيميائية، ص ٧٩.

تسترعىٰ الانتباه لخروجها عن المألوف، حتىٰ تصبح أسلوبًا عدوليًّا، ينحرف عن دلالته النحوية إلىٰ دلالة فنية، ويؤدي وظيفة جمالية، ونذكر نصًّا واحدًا استعمل علامة الحذف، علىٰ حد قول الكاتب:

- غسَّان: قلت لك: انظر للساعة، وليس احكِ لي تاريخ الساعة.

- حسَّان: التاريخ.. الله.. أنا أحب التاريخ، يدرسني التاريخ الأستاذ عصام، أبي قال له: إنه يحب التاريخ أيضًا[١].

التاريخ مبتدأ خبره محذوف وجاءت علامة الحذف دلالة علىٰ المحذوف، مشيرة للبتر والاختصار في طول الجملة، ولكن التاريخ حياة الأمة النابض، والخبر هنا يجب أن يتعدد ويعبر عن التفاصيل والماضي والحاضر، ومن هنا تركت علامة الحذف للمتلقي أن يبحث عن المسكوت عنه، وتذهب نفسه كل مذهب في تقدير المحذوف، ويتبع المبتدأ (الله) أيضًا علامة حذف ليشير الحذف إلىٰ أهمية التاريخ.

ج- علامة الحصر

استخدم الكاتب من علامات الحصر "التنصيص" و(الهلالين) فقط، وعلامة التنصيص يوضع بين قوسيها كل ما ينقلـه الكاتب من كلام غيره، ملتزمـًا بنصه، وعناوين الكتب والأبحاث والمقالات، وبيان لفظ مترجم[٢].

ويعد استخدام الكاتب علامة التنصيص انحرافًا عن المألوف، وخرقًا لخط الكتابة المعيارية، فهو بهذا يحقق للنص كفأة نصية عن طريق المألوف وكسر المألوف، وما يتبعه من صدمة للمتلقي تكسر أفق تلقيه.

---

(١)- المخترعان الصديقان: ٢/ ١٢٧.

(٢) - ينظر. عمر أوكَّان، دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، ص ١٢٥.

وقد استخدم الكاتب علامة التنصيص في أكثر من موقف، فمن نماذجها:

١ - حسَّان: أول مرة سمعت فيها كلمة " أرجوك" عندما قالها لي ابن الجيران عماد، عندما كان يريد أن يتجول بدرَّاجتي[١].

٢- غسَّان: وبها خرائط من " جوجل" تشرح لك الطريق، والمسافة التي تريد قطعها، وعدد الخطوات، وكل ذلك يتم في وجود حساسات خاصة بها

(يخرجانها من الحقيبة، يسلمانها للأعمى مع سماعة "بلوتوث"، ويعلمانه عليها، ينطق الأعمى بها، بينما صوت خارجي يرشده للحركة " اتجه نحو اليمين، خمس خطوات الإمام"، بينما حسَّان وغسَّان يضعان أمامه عوائق، والصوت ينبهه لها " أمامك حقيبة كبيرة اتجه نحو اليمين، أمامك شاب سمين اتجه نحو اليسار" وهكذا تكرر الحركات وفق ما يرسمه المخرج)[٢].

ليس ثمة كلام منقول بنصه، لكن الكاتب يركز علىٰ مفاصل مهمة تؤثر في البنية الدرامية، ففي المثال الأول تمادىٰ في المزاح، والموقف موقف جد، فغسَّان قال لحسَّان أرجوك، ليكف عن المزاح، ولم يضع الكاتب الكلمة بين تنصيص، لكن حسّان عندما أعاد الكلمة وحولَّها لسياق آخر، وضع الكاتب "أرجوك" بين علامتيْ التنصيص، هي دلالة علىٰ الحاجة، فعماد احتاج دراجة حسّان، والحاجة هي المعادل الموضوعي لحاجة الأمة إلىٰ الاختراعات.

---

[١]- المخترعان الصديقان: ٢/ ١٢٧.

[٢]- السابق: ٢/ ١٣١.

ووضع الكاتب "جوجل" بين علامتيْ التنصيص في المثال الثاني، ولأهمية "جوجل" في حياة البشرية، ميَّزها بالتنصيص، ولاعتماد الأعمىٰ علىٰ حاسة السمع، فقد ميَّز الكاتب "بلوتوث" بالتنصيص، والجملة "أمامك حقيبة كبيرة اتجه نحو اليمين، أمامك شاب سمين اتجه نحو اليسار"، يتوقف عليها نجاح الاختراع، فدلَّ التنصيص علىٰ أهمية هذه الجملة في النص الدرامي.

أما الهلالان، فيُطلق عليهما (القوسان)، " ويستعملان لأغراض كثيرة أهمها حصر مقابل أجنبي لمصطلح تقني معرب، وأسماء الأعلام الأجنبية المكتوبة بلغتها الأصلية، وعبارات التفسير، والدعاء القصير، وألفاظ الاحتراس، والضبط، والأسماء الشخصية للمؤلفين، والأرقام الترتيبية، وأرقام الإحالات، وأرقام الهوامش المقابلة لها، وأرقام الولادة والوفاة[1].

٣- المؤشر

قسَّم بيرس العلامة إلىٰ (رمز – أيقونة – مؤشر)، "يرتبط المؤشر عند بيرس بالواقع الخارجي، وتكون العلاقة بين المؤشر وهذا الواقع علاقة تجاور، فيمكن القول: إن الدخان مؤشر للنار"[2]، من العلامات المؤشراتية في المسرحية (الضحك- الصراخ- البكاء، فمن نماذج مؤشر الضحك:

- غسَّان: لا تتذكر ها!! لقد نسيتَ حقيبتك.
- حسَّان: (يضحك بسخرية ضحكات متنوعة)

(١) – عمر أوكَّان، دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، ص١٢٨.

(٢) – سيزا قاسم، وأحمد الإدريسي، ثبت المصطلحات، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، ص ٢٥٥.

- غسَّان: لماذا تضحك؟
- حسَّان: لأني أحضرتها[1].

الضحك علامة سيميائية وهو مؤشر علىٰ الفرح، لكن السياق ينحرف بالمؤشر عن دلالته، ويُضحي دلالة علىٰ السخرية، وحتىٰ لا يقع المتلقي في اللبس بين الدلالة المتواضع عليها، والدلالة الانزياحية، احترس بكلمة (بسخرية)، وبجانب الدلالة الأصلية للمؤشر، تتولد منها دلالة تأكيدية للنسق اللفظي (سخرية)، وتكرار المؤشر في صور الجمع (ضحكات) ووصفها (متنوعة) يعمق الدلالة، ويكثف المعنىٰ، ويتجلَّىٰ الصراخ في المشهد الحواري الآتي:

- غسَّان: وعد الحر دَيْن.
- حسَّان: ودَيْن الحر وعدْ
- غسَّان: (يصرخ) حسَّان، توقف وإلا رحلت عنك[2].

الصراخ مؤشر علىٰ الوجع، والوجع الذي يعاني منه غسَّان، ليس وجعًا حسّيًّا، بل هو وجع معنوي، فالصديقان من المفترض أنهما سوف يبدآن رحلة تجريب المخترعات، وحسَّان يستمر في المزاح، فجاء الصراخ معبرًا عن الألم النفسي الذي يعانيه غسَّان، ومن هنا فقد عبر المؤشر عن حالة نفسية بوصفه علامة سيميائية دالة، ومجسمة للمعنوي في صورة الحسي.

وتجلَّىٰ البكاء في المشهد الأخير:

(الفتاة تبكي)

---

[1]- المخترعان الصديقان: ٢/ ٢/ ١٢٨، ١٢٩.

[2]- السابق: ٢/ ١٢٨.

(الفتاة تنظر لهما في كل مرة تبكي)[١].

والبكاء مؤشر، وهو دال يفضي إلىٰ مدلول الحزن، والفتاة زهرة تعاني من ألم حسي، وتعاني أيضًا من ألم معنوي، وقد بدا ألمها الحسي في احتقان حلقها، وظهر ألمها المعنوي من خوفها، ألا تستطيع المشاركة في الحفل المدرسي بأغنية عن الوطن، ومن هنا انتابتها حالة من الحزن، فكان البكاء المعبر عن هذه الحالة.

٤- الأشياء

لا تقل الأشياء أهمية في العمل المسرحي عن الأنساق اللفظية في صنع جسور من التواصل بين البشر، وهذا مما حدا برولان بارت أن ينسب وظيفة التواصل إلىٰ الأنساق اللسانية، وإلىٰ الأشياء[٢].

ولم يتوقف الأمر علىٰ الوظيفة التواصلية، بل يتجاوزها إلىٰ الوظيفة الجمالية، وتدخل الأشياء منطقة الرمز والدلالة "فمجرد ظهور الأشياء علىٰ خشبة المسرح يلغي وظيفة الظاهرة العملية لصالح دور رمزي أو دلالي يسمح لها بأن تتشابك في العرض الدرامي، بينما تكون الوظيفة النفعية للشيء في الحياة الواقعية أكثر أهمية من دلالته، فداخل المنظر المسرحي تصبح للدلالة الأهمية القصوىٰ"[٣].

---

[١]- المخترعان الصديقان: ٢/ ١٣٦.

(٢) - ينظر. حنون مبارك: دروس في السيميائيات، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٧، ص ٥٧.

(٣) - كير إيلام: العلامات في المسرح، ترجمة: سيزا قاسم، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، ٢٤١.

والأشياء التي مثَّلت علامات سيميائية، وكانت لها دلالة فنية في المسرحية: الحقيبة- العصا- القبعة الذكية- لاقط الصوت.

أ- الحقيبة

ومن النماذج التي تتجلَّىٰ من خلالها دلالة الحقيبة:

- غسَّان: ماذا يوجد في هذه الحقيبة؟

- حسَّان: جمعت مخترعاتنا فيها، قلت قد نجد من نجرِّبه عليها.

- غسَّان: فكرة جيدة يا حسَّان، فعلًا نجرب ما اخترعناه مرَّةً أخرى على من يقابلنا ويوافق على تجربة الاختراعات عليه(١)

تفارق الحقيبة دلالتها النفعية، وتتحوَّل الدلالة إلىٰ الفنية، فتحوي المخترعات، والمخترعات مكانها المعمل أو المختبر، ولما كان التجريب في الفضاء المكاني، أدَّت الحقيبة وظيفة مغايرة لوظيفتها، وكان الشيء/ الحقيبة دالًّا علىٰ التميز والابتكار.

ب- العصا

وظَّف فهد ردة العصا توظيفًا فنيًّا، فأدَّت دورًا دلاليًّا، كما يتضح في المثال الآتي:

- حسَّان: وما هي العصا البيضاء؟

الأعمى: هي عصًا تساعدني على معرفة طريقي، وتعرِّف الناس أني كفيف البصر.

- غسَّان: (يتجه نحو الأعمى) اسمع يا عم.

- الأعمى: ماذا هنا لك يا بني؟

---

(١)- المخترعان الصديقان: ٢/ ١٢٩.

- حسَّان: لدينا عصا، وقد قمنا بتطويرها كي تدلك على ما يوجد في الطريق[١].

حمَّل الكاتب العصا حمولات دلالية في هذا النص الحواري، والعصا هنا جاءت في موقفين مغايرين، الموقف الأول خاص بالأعمىٰ، والموقف الثاني خاص بالمخترعَيْن، وعلاقة العصا بالأعمىٰ علاقة تلازمية، وهي دال علىٰ الفقد والاستلاب، ودال الفقد والاستلاب، يفضي إلىٰ دال العجز، ففقدان الأعمىٰ عصاه أظهر عجزه، فقد سار علىٰ غير هدًىٰ، والعصا لدىٰ المخترعين دال علىٰ مدلول الابتكار والتميز، ومن هنا فقد جاءت العصا في النص تعويضًا عن حالة الفقد والاستلاب التي عانىٰ منها الأعمىٰ.

ج- القبعة الذكية

وظف الكاتب أيضًا القبعة توظيفًا فنيًّا في النص المسرحي من خلال انزياحها عن وظيفتها العادية والمألوفة، في قوله:

- حسَّان: لن تحتاج سنلبسك قبعة ذكية.
- غسَّان: بها شرائح " إلكترونية" ستجعلك تتذكر كل شيء.
- الرجل: قبعة ذكية.. بها شرائح " إلكترونية"، تسخران مني..
- غسَّان: نحن مخترعان، نحاول أن نساعد الناس من خلال المخترعات[٢].

وصف (القبعة) بـ (ذكية) يشير إلىٰ دلالة الاختلاف، والتميز والابتكار، فهي مختلفة عن القبعة العادية التي تنتشر في حياة البشر، وتعمق

---

[١]-المخترعان الصديقان: ٢/ ١٣٠.

[٢]- السابق: ٢/ ١٣٤.

الدلالة عبارة (بها شرائح إلكترونية)، وتنكير (قبعة) تعبر عن دلالة الندرة والتفرد.

د – لاقط الصوت

بدت تجليات الدلالة للاقط الصوت في المشهد الأخير، وارتبط بالفتاة زهرة:

- زهرة: اختراع ماذا؟

- غسَّان: سنعطيكِ لاقط صوت، يستطيع عبر دراسته لذبذبات صوتك أن يحافظ على نفس الذبذبات.

- حسَّان: وبالتالي مهما تأثر صوتك بفعل التهاب حلقك ستمكِّن اللاقط الصوتي من إعادة برمجة الصوت ليعود كما هو[1].

لا تختلف دلالة لاقط الصوت عن دلالات الأشياء السابقة التي أفضت إلىٰ دلالة التميز والابتكار، وهذه الأشياء بجانب وظيفتها التواصلية، حققت دلالات جمالية، باعتبارها علامات قابلة للتأويل قصد إليها المؤلف قصدًا، تتآزر مع العناصر المسرحية الأخرىٰ في حمل دلالات سيميائية، تنتظم داخل البنية الكلية للنص الدرامي.

❁❁❁❁❁

[1]- المخترعان الصديقان: ٢/ ١٣٨.

المبحث الثالث

سيميائية الزمان والمكان والشخصيات

لا يمكن أن نفهم بنية النص في حد ذاتها خارج حدود الزمان والمكان، بل يجب فهمها عبر تفاعلها وتطورها داخل وضع محدد زمانيًّا ومكانيًّا، فلا يمكن عزل أي عمل أدبي عن سياقه الثقافي الذي نشأ فيه، فكل إبداع ينبغي فهمه من خلال تاريخ المجتمع الذي نشأ فيه، أو من خلال الإطار العام المحيط بالنص(١).

وارتباط الزمان بالمكان ارتباط وثيق، فلا يخلو مكان من زمن، ولذا فالزمكانية لها أهميتها في البنية المسرحية، ونتناولها من خلال عنصريها الزمان والمكان.

١- الزمان

الزمن وثيق الصلة بحياة الإنسان، ويبدو في كل فن من الفنون، وثمة "علاقة خاصة تربط بين الزمان والمكان من ناحية، والزمان والشخصية من ناحية أخرىٰ؛ أي بين حاضر الشخصية وماضيها، وتتسم هاتان العلاقتان بمجموعة من القيم الجمالية والاجتماعية"(٢)والزمان أعم وأشمل من

(١) - ينظر. عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٥، ص ٢٧٧.

(٢) - أمينة رشيد، تشظي الزَّمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص ١.

المكان؛ لعلاقته بالعالم الداخلي للانطباعات والانفعالات والأفكار[١]، والنص السردي لا يمكن وعيه إلا ضمن أفق الزمنية[٢].

والزمن في العمل الأدبي يُعرف بالزمن الخطيِّ الثلاثي[٣]، والنص المسرحي يحتوي علىٰ قصة، تُحكىٰ في زمن معين ماضٍ، أو حاضر، أو مستقبل[٤]، أما الزمن المسرحي فمثله مثل الزمن السردي، هو الزمن الآني أو الحاضر، لكن الكاتب قد يلجأ إلىٰ تقنيات فنية تخرج عن خط الزمن الدرامي، مثل تقنية الاسترجاع، وتقنية الاستباق، وتقنية الحذف، وهذه التقنيات لها دلالتها الفنية، فتصبح علامات سيميائية دالة، ونجد لهذه التقنيات وظائف فنية في مسرحية (المخترعان الصديقان).

أ- الاسترجاع

الاسترجاع تقنية فنية تقوم علىٰ " مفارقة زمنية تُعيدنا إلىٰ الماضي بالنسبة للحظة الراهنة؛ استعادة لواقعة، أو وقائع حدثت قبل اللحظة

(١) - ينظر. هانز ميرهوف، الزَّمن والأدب، ترجمة، أسعد رزق، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، ١٩٩٢،ص ٧.

(٢) - ينظر. عبد الوهاب شعلان، آليات التحليل البنيوي للنص السَّردي مقاربة نظرية، مجلة الجندول، ع٧، ٢٠٠٦، ص ١٧.

(٣) - ينظر. كريم زكي حسام الدين، الزمن الدلاليّ دراسة لغوية لمفهوم الزمان وألفاظه في الثقافة العربية، ط١، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٢، ص ٧٤.

(٤) - ينظر. جيرار جنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة: محمد المعتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، المجلس الأعلىٰ للثقافة القاهرة، ١٩٩٧، ص ٤٧.

الراهنة، أو اللحظة التي يتوقف فيها القص الزمني لمساق من الأحداث؛ ليدع النطاق لعملية الاسترجاع"[١].

ومن الوظائف المهمة للاسترجاع تخليص النسق اللغوي للنص من الرتابة والخطية، كما يكشف الاسترجاع عن عمق التطور الحاصل في الحدث، ويكشف أيضًا عن التحوّل الحادث في الشخصيات بين الماضي والحاضر، وبذلك يستطيع المتلقي رؤية الماضي في ظل معطيات الحاضر[٢].

والتقنيات الزمنية لم نجد لها زخمًا في المسرحية علىٰ اعتبار أنها مسرحية موجهه للأطفال من ناحية، وقصرها من ناحية أخرىٰ، فصفحاتها معدودة.

وقد استخدم الكاتب تقنية الاسترجاع مرتين في المسرحية، والموقفان مرتبطان بحسَّان:

- غسَّان: قلت لك: انظر للساعة، وليس احكِ لي تاريخ الساعة.
- حسَّان: التاريخ.. الله.. أنا أحب التاريخ، يدرسني التاريخ الأستاذ عصام، أبي قال له: إنه يحب التاريخ أيضًا[٣].

(١) - جيرالد برنس، المصطلح السردي " معجم مصطلحات"، ترجمة: عابد خزندار، المجلس الأعلىٰ للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣، ص ٢٥.

(٢) - ينظر. مها قصراوي، الزمن في الرواية العربية، دار الفارس، الأردن، ٢٠٠٤ ص ١٩٤.

(٣)- المخترعان الصديقان: ٢/ ١٢٧.

يمكن النظر إلىٰ زمن الاسترجاع علىٰ أنه علامة سيميائية، حيث إن دلالته دلالة توضحية، كما إن العودة إلىٰ الماضي في زمن الكتابة/ الحاضر، تنوع في الزمن، وهذا التنوع يخفف من الرتابة الخطية لهذا الزمن، مما من شأنه يدفع الملل عن المتلقي.

والتاريخ جزء من الزمن، وحسَّان يحب التاريخ، والأب يحب التاريخ، والزمن هنا زمن نفسي، يفضي إلىٰ دلالة الترابط بين الشخصية وتاريخ أمتها، والحنين إلىٰ الماضي، والتجذر في هذا الزمن.

ويسترجع حسَّان أيضًا موقفًا في زمن الطفولة:

- غسَّان: حسَّان توقف أرجوك.

- حسَّان: أول مرة سمعت فيها كلمة " أرجوك" عندما قالها لي ابن الجيران عماد، عندما كان يريد أن يتجول بدرَّاجتي(١)

إن كلمة (أرجوك) التي نطق بها غسَّان، استدعت موقفًا في الماضي، فحدا بحسَّان أن يعود بذاكرته إلىٰ الماضي، ليكسر الرتابة الزمنية، ويكسر أفق التلقي، فيُحدث إثارة للمتلقي من خلال تردد ذهنه بين التوقع، وبين عدم التوقع.

وإن كانت الدلالة التوضيحية كامنة في الاسترجاع، والعودة إلىٰ الوراء، فإن دلالة العوز والحاجة أهم مدلولات النص، فحاجة عماد – كما قلنا من قبل– المعادل الموضوعي لحاجة الأمة للمخترعات التي تنهض بها.

---

(١)–المخترعان الصديقان: ٢/ ١٢٧.

ب- الاستباق

الاستباق هو استحضار أحداث قد تقع في المستقبل، وهو" القفز على فترة ما من زمن القصة، وتجاوز النّقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث، والتّطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في النص"[(١)]، وتؤدي الاستشرافات الزمنية عدة وظائف في النص، فتكون بمثابة إعلان بما ستؤول إليه مصائر الشخصيات، أو وتعمل تمهيدًا أو توطئة لأحداث لاحقة، أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات[(٢)].

وقد استخدم فهد ردة الحارثي تقنية الاستباق مرة واحدة، مستشرفًا المستقبل قبل المشهد الأخير:

- غسَّان: ما هي فكرتك؟
- حسَّان: طريق كل ما به يخدم من يسير به.
- غسَّان: كيف يكون ذلك؟
- حسَّان: سنفكر، لدينا طريق، لدينا رياضة، مشي، ركض..
- غسَّان: سنجعل هناك مسارات للمشاة، ومسارات للركض.
- حسَّان: من الممكن أن نخصص مسارات للدراجات، وأيضًا مسارات لعربات ذوي الاحتياجات الخاصة.
- غسَّان: ونخصص لكل مسار لون.

(١) – حسن بحراوي، بنيه الشكل الروائي (الفضاء الزمن ألشخصية)، ص١٣٢.

(٢) – ينظر. عبد العالي بو طيب، مستويات دراسة النص الروائي، دار الزمان، الرباط، ١٩٩٩، ص ١٥٧.

- حسَّان: سنخصص لكل مسار أسورة ذكية تحسب خطواته، ونبضات قلبه، ومدى احتياجه للماء[١].

الاستباق هنا علامة سيميائية تستشرف المستقبل، والتقنية الزمنية دال يفرز مدلول التكهن بمستقبل الشخصية المسرحية، فالطريق المزود بالتقنيات الذكية تكَّهن أيضًا بمستقبل مشرق للوطن، والزمن الاستشرافي متلبس بالمكان، فقد تداخلا في علاقة تشابك، وهذه العلاقة يُطلق عليها الزمكانية التي تشير إلىٰ الاعتماد المتبادل بين الزمان والمكان[٢]، وهو مصطلح يستوعب جميع خصائص الزمان والمكان داخل كل الأجناس الأدبية[٣].

والزمكانية هنا علامة سيميائية تشير إلىٰ ارتباط المخترعين بالمكان/ الوطن، وكذلك تعبر عن دلالة حبهما الوطن، وهي دلالة مقصودة من الكاتب.

ج- الحذف

يُعرف الحذف بالقطع و القفز والإسقاط، وهو تقنية تعمل علىٰ تسريع السّرد، " يلجأ إليها المبدع لصعوبة سرد الحوادث والأيام بشكل متسلسل دقيق، لأنه من الصعب سرد الزمن التراتبي، بالتالي لابد من القفز، واختيار ما يستحق أن يُذكر[٤]، وكثيرًا ما يلجأ الكاتب إلىٰ استخدام هذه التقنية

---

(١)- المخترعان الصديقان: ٢/ ١٣٦.

(٢) - ينظر. جيرالد برنس، المصطلح السردي " معجم مصطلحات"، ص ٤٥.

(٣) - ينظر. ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية، ترجمة: يوسف حلاق، ط١، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٠، ص ١٥٧.

(٤) - ينظر. مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص٤٢٤.

عندما لا يجد حاجة إلىٰ تقديم الأحداث بشكل متسلسل لعدم أهميتها، فلا بد من القفز علىٰ بعض الفترات الّتي لا فائدة من سردها، والاكتفاء بالتركيز علىٰ ما يجب أن يُروىٰ فقط.

ويسمي جيرار جينيت الحذف بـ (الفجوة) وإسقاط بعض المُدد الزمنية من السرّد لضرورات عدم أهميتها، أو كونها تلخص حالة معينة بلا فاعلية، أو تجمل حادثًا طويلاً، ويميِّز بين نوعين منه: مؤقت (محدد)، ومطلق (غير محدد)[١].

وإن كان استخدام الكاتب تقنيتيْ الاسترجاع والاستباق بشكل محدود، فإنه استخدم الحذف بشكل واسع، والكتاب يدلُّون علىٰ المحذوف في التشكيل البصري للكتابة بالنقط الأفقية، أو ما يسمىٰ بالفراغ الطباعي، وقد أشرنا إلىٰ هذه الأمر في أثناء دراستنا للأيقونة.

ونذكر مثالًا واحدًا لهذه التقنية، وما ينطبق عليه، ينطبق علىٰ غيره، وهذا المثال استكمال لتقنية الاستباق السابقة:

- حسَّان: سنخصص لكل مسار أسورة ذكية تحسب خطواته، ونبضات قلبه، ومدى احتياجه للماء.
- غسَّان: من الممكن أن.. أن..
- حسَّان: أن ماذا؟
- غسَّان: هنالك فتاة تبكي.
- حسَّان: هل نضع في المسارات فتاة صغيرة تبكي[٢].

---

(١) - ينظر. جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص٦٢، (مرجع سابق).

(٢)- المخترعان الصديقان: ٢/ ١٣٦.

الفراغ الطباعي يدل علىٰ أن ثمة حذفًا في النسق التعبيري، والحذف دال يفضي إلىٰ مدلول تسريع الزمن والقفز علىٰ التفاصيل، ويدل أيضًا علىٰ البتر والاختصار في طول الجملة.

إن هناك حدثًا سوف يبدأ في النص الدرامي، إن بكاء الطفلة أذهل غسَّان عن إكمال باقي تفاصيل طريق المستقبل، ومن ثم قفز قفزة زمنية، ووضع الكاتب فراغًا طباعيًّا، وترك للمتلقي البحث عن المسكوت عنه، وسد فجوات النص.

٢- المكان

المكان بناء لغويّ خياليّ، لا يمكن التعامل معه بمقياس الجغرافيا والهندسة[١]. والمكان الفني لا تبقىٰ دلالته ثابتة، بل لا تبدو أهميته في " في اتساع المساحة الكمية؛ إنما هي كامنة فيما يمكن وصفه بالحقول الدلالية التي يقترحها المكان؛ أي توليد فضاءات دلالية متنوعة تتفاعل فيما بينها لتكوِّن منظورًا فنيًّا لأن الناس والأشياء والوقائع، وحتىٰ الأماكن زائلة، وتبقىٰ الأسماء، الحكايات، الكلمات، تبقىٰ في صيغتها العليا في الفن"[٢].

والأماكن في المسرحية محدود للغاية، واقتصر علىٰ مكان واحد فقط، هو الطريق، وقد مرَّ بنا من قبل تلبس الزمان بالمكان/ الطريق.

---

[١]- ينظر. أحمد العدواني، بداية النص الروائي " مقاربات لآليات تشكل الدلالة، النادي الأدبي بالرياض – المركز الثَّقافيّ بالمغرب، ٢٠١١، ص ١٠٣.

[٢]- محمد حسن أبو الحسن، الشكل الروائي في التراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٣، ص ١٤٨.

وارتبط الطريق بالأعمىٰ، وبالمخترعَيْن، ويمكن ذكرها علىٰ النحو الآتي:

١ - حسَّان: حسنًا يا صديقي، أحببت فقط مداعبتك، أنا آسف، هيَّا نبدأ رحلة المغامرة[١].

٢- غسَّان: فكرة جيدة يا حسَّان لنجرِّبْ ما اخترعناه مرَّة أخرى على من يقابلنا ويوافق على تجربة الاختراعات عليه.

- حسَّان: لنمضِ في طريقنا نمارس رياضة المشي كي ننشط الدورة الدموية لدينا، ونرى ما يكون من أمر الحقيبة[٢].

٣- غسَّان: رجل فقد البصر، يتلمس طريقه.

- حسَّان: هيا لنساعده على عبور الطريق[٣].

إن رحلة المغامرة في حاجة إلىٰ مكان، والمكان في المسرحية دلَّ عليه النسق الدرامي، بأنه الطريق، والطريق الوارد في تقنية الاستباق، إنما هو مكان متخيل، وليس المكان الذي وقعت فيه أحداث المسرحية، والطريق أدىٰ وظيفتين في النص الدرامي، والوظيفة الأولىٰ: تجريب المخترعات، والوظيفة الثانية ممارسة الرياضة.

والمكان المسرحي دائمًا قابل للتحليل والتأويل، فرغم بساطة المكان في المسرحية، إلا أنه كان له القدرة علىٰ التأثير في الحدث من أجل الحصول علىٰ مؤثرات درامية فاعلة في إدهاشها واختلافها.

---

(١)- المخترعان الصديقان: ٢/ ١٢٨.

(٢)- السابق: ٢/ ١٢٩.

(٣)- السابق: ٢/ ١٢٩.

٣- الشخصيات

الشخصية المسرحية أبرز السمات في العمل المسرحي، فهي الأداة التي تعبر عن أفكار المؤلف، وتقوم ببلورتها وتجسيدها(١).

وهناك تصنيفات كثيرة للشخصية المسرحية، منها التصنيف التقليدي الذي يعتمد علىٰ الشخصية الرئيسة والشخصية الثانوية، والشخصية السلبية، والشخصية الإيجابية، وهناك تصنيف (فلاديمير بروب v. propp) الذي يستدعي سبع شخصيات محورية هي: المعتدي، الواهب، المساعد، الأميرة، الموكل، البطل، البطل المزيف، وقد درس (فليب هامون Philp Hamon) سيميولوجيا الشخصيات الروائية، وهو نموذج يمكن تطبيقه علىٰ الشخصيات المسرحية، وقد اعتمد هامون منهجًا قرائيًّا " يُمكِّننا عن طريق الوصول إلىٰ نمط كاشف يضيء سيميائية هذه العلامة فهامون، لم يُخرج الشخصية عن كونها علامة؛ بل اجتهد في كيفية دراسة هذه العلامة بربطها بمرجعيات تحليلية؛ بعضها يكمن خارج النص، وبعضها في داخله"(٢).

وإن كان فيليب هامون نظر إلىٰ الشخصية بوصفها علامة، فقد حدد ثلاثة محاور تستند إليها دراسة الشخصية في النص السردي:

المحور الأول: مدلول الشخصية

---

(١) - ينظر. صالح لمباركيه، المسرح في الجزائر دراسة موضوعية فنية، ط١، دار الهدىٰ، الجزائر، ٢٠٠٥، ص ١٤٤.

(٢) - محمد فليح الجبوري، الاتجاه السيميائي في نقد السرد الحديث، ط١، منشورات ضفاف، بيروت- منشورات الاختلاف الجزائر، ٢٠١٣،ص ٣٠٣.

المحور الثاني: دال الشخصية

المحور الثالث: مستويات التحليل.[١]

وحدد ثلاثة أنواع من الشخصيات:

- **شخصيات مرجعية**
- **شخصيات إشارية**
- **شخصيات استذكارية.[٢]**

ومدلول الشخصية قابل للتحليل والوصف الذي يكون له تأثير علىٰ وضع شخصيات العمل الأدبي، ومن خلال الوصف استخرج فيلب هامون ثلاثة أنواع رئيسة للشخصيات هي:

- **الناظر/ الرائي**
- **الثرثار/ المهذار**
- **التقني/ المنشغل[٣]**

والشخصية المسرحية دال، مدلوله " مجموع ما يُقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص، أو بواسطة تصريحاتها، أو أقوالها وسلوكها، وهكذا فإن صورتها لن تكتمل إلا عندما يكون النص الحكائي قد بلغ نهايته"[٤].

---

(١) – ينظر. فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة، سعيد بنكراد، ط٢، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ٢٠١٣، ص ٣٥– ٣٧.

(٢) – ينظر. فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية،، ص ١٢٠، وما بعدها.

(٣) ينظر. المرجع السابق، ص ١٢٠– ١٦٤

(٤) – محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ط١، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، ٢٠٠٥، ص٩.

ويمكن تطبيق نموذج هامون في هذا الصدد لكن قبل تطبيقه نتبين سيميائية أسماء الشخصيات في مسرحية (المخترعان الصديقان)، فنتناول الشخصيات من خلال أسمائها، ومن خلال الشخصيات نفسها.

١- أسماء الشخصيات

لا يخلو نص درامي من أسماء الشخصيات؛ فالاسم يمثل " علامة سيميائية، وهوية اجتماعية، ومعرفية للشخصية في النص؛ فمن خلاله نعرف الشخصيات في عالمها الورقي، فهناك نظام التسمية، أو ما يُطلق عليه... باتفاقيات التسمية في النص [١].

وهناك استراتيجيات حول نظام تسمية الشخصيات، وهذه الاستراتيجيات تطرح مجموعة من الأسئلة[٢]، وهي " كيف يحدِّد النَّصّ هوية الشَّخصيَّة؟... هل يُشار إلىٰ الشَّخصيَّات بأسمائهم الأولىٰ، اسم الشُّهرة، الاسم الأخير، أو بألقابهم التَّفخيميَّة، أو بدونها؛ السَّيّد، السَّيّدة، دكتور، الأب، السّيناتور، العقيد،... أو بتعبيرات وصفيَّة؟ "[٣].

هناك خمسة شخصيات مؤثرة في المسرحية، وثلاثة شخصيات عابرة، فأما الشخصيات المؤثرة، فالصديقان، والأعمىٰ، والرجل الناسي، وزهرة، وأما الشخصيات العابرة، فالأب، والأم، والأستاذ عصام معلم التاريخ.

(١) – ينظر. سامي جريدي، بناء الشخصية في روايات غازي القصيبي، ص ١٤٥.

(٢) – ينظر. سامي جريدي، بناء الشخصية في روايات غازي القصيبي، ص ١٤٥.

(٣)– يان مانفريد، علم السَّرد مدخل إلىٰ نظرية السَّرد، ترجمة، أماني أبو رحمة، دار نينوىٰ، دمشق، ٢٠١١، ص ١٤٢.

ويختار الكاتب أسماء شخصياته بعناية، بحيث تصبح علامات سيميائية دالة في النص، فاسم حسَّان مشتق من الحسن، والحُسَّان الحسن جدًّا(١).

وجاء الاسم صيغة مبالغة، ليدل علىٰ الحسن الشديد، وهناك مَن يرىٰ أنه مشتق من الفعل حسَّ، ويُقصد به مرهف الحس، ويرىٰ علماء النفس أن الاسم يرمز إلىٰ الثقة بالنفس بالإضافة إلىٰ الجمال والحسن(٢).

وحسَّان مخترع، وربما تنحرف الدلالة من الحسن إلىٰ الإحسان بمعنىٰ التجويد وإتقان العمل، وهذا ما تجلَّىٰ في النص المسرحي، والثقة بالنفس صفة لازمة للمخترع والمتقن لعمله، والحس المرهف يدفع صاحبه لمساعدة الآخرين.

- حسَّان: لا بأس أننا كنا مفيدَيْن جدًّا للناس.

- غسَّان: فعلًا.. وهكذا يجب أن نكون كلنا، نبادر في التفكير، وفي العمل، وفي أشياء مفيدة للناس وللوطن(٣).

(١) – ينظر. الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د.ت، (حسن)، ص ١٩٠.

(٢) – ينظر. ملك محمد، معنىٰ اسم حسَّان وصفات حامل الاسم، موقع الكفاح العربي الإلكتروني، ٢٦ يونيو ٢٠٢١.

(٣)– المخترعان الصديقان: ٢/ ١٢٩.

والغسَّان: الشباب، أي ريعانه ونشاطه[١]، وغسَّان اسم ماء لتهامة نزل به عرب الجنوب، ونُسبوا إليه، فعُرفوا بالغسَّانيين، وشخصية غسَّان – كما يرىٰ علماء النفس- بقوة الشخصية، والعزم والإرادة، والثقة بالنفس، وشخصية اجتماعية تشارك الآخرين[٢].

وقوة الشخصية، والثقة بالنفس، والعزم كلها صفات مهمة للمخترع، والمشاركة المجتمعية، وخدمة البشرية، هدف المخترع الرئيس، وهذا الهدف هو ثيمة المسرحية، والفكرة التي يقصد إليها الكاتب.

- غسَّان: نحن مخترعان، نحاول أن نساعد الناس من خلال المخترعات[٣].

واختار الكاتب للفتاة اسم زهرة، والزَّهرة: نَوْر كل نبات، وزهرة الدنيا، بهجتها وحسنها[٤]، ومن سمات شخصية زهرة: الهدوء، والصدق، والخجل[٥].

واختيار الاسم له دلالته السيميائية، فالزهرة تسبق مرحلة الثمر، فزهرة/ الوطن أوشكت أن تؤتي ثمارها بفضل أبنائها المتميزين الذين

---

(١) – ينظر. الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، (غسن)، ص ٧١٢.

(٢) – ينظر. أماني أبو مسلم، معنىٰ اسم غسَّان، موقع موضوع الإلكتروني، ٣ أكتوبر، ٢٠٢٢.

(٣)– المخترعان الصديقان: ٢/ ١٣٤.

(٤) – الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، (زهر)، ص ٣٩٨.

(٥) – ينظر. عبير أبو صرارة، معنىٰ اسم زهرة، موقع سطور الإلكتروني، ٢٦ مايو ٢٠١٩.

يتخذون العلم سبيلًا للتقدم والرقي، ومن ثم فقد ارتبطت أغنية زهرة بالوطن، والوطن هو زهرة في الأغنية.

وطني يا أحلى الأوطانِ
يا زهرة شوقٍ وحنانِ
شمسٌ وضياءٌ وسماءُ
أرضٌ وحياةٌ ونماءُ
وطني يا أغلى الأوطانِ[١].

وإن كان الخجل من صفات شخصية زهرة، فإننا نلمس أثرًا لهذه الصفة في المسرحية، بجانب هدوءها وصدقها:

- غسَّان: لا بدَّ أنكَّ شربت ماء مثلجًا.

- زهرة: (بخجل) نعم[٢].

وقد أشار الكاتب إلىٰ معلم التاريخ باسمه مسبوقًا بلقبه التفخيمي:

- حسَّان: التاريخ.. الله.. أنا أحب التاريخ، يدرسني التاريخ الأستاذ عصام، أبي قال له: إنه يحب التاريخ أيضًا[٣].

اللقب التفخيمي أستاذ دال مدلوله الدلالة إلىٰ المهنة، وتتولد من هذه الدلالة، دلالة التوقير والاحترام.

---

[١]- المخترعان الصديقان: ٢/ ١٣٩.

[٢]- السابق: ٢/ ١٢٨.

[٣]- السابق: ٢/ ١٢٧.

والعِصام: الحبل الذي يُشد به القربة، وكل ما حفظ الشيء ووقاه[1]، ومن سماته: شخصية جذابة، قوة الذاكرة، القسوة والتعامل[2].

وحفظ الشيء وقوة الذاكرة، يتناسبان مع معلم التاريخ، والقسوة في التعامل، قد تنسحب إلىٰ دلالة الحزم، وهي صفة يجب أن يتحلَّىٰ بها المعلم.

أما الأعمىٰ ورد في النص الدرامي بصفته، دلالة علىٰ حاجة الأمة لمنقذ ومخلص، والرجل الناسي ورد مجردًا من الاسم واللقب والصفة، دلالة علىٰ الفقد والاستلاب، ففقدان الاسم معادل إلىٰ فقدان الذاكرة.

٢- الشخصيات المسرحية

نظر السيميائيون إلىٰ الشخصية " باعتبارها علامة تصدق عليها ما يصدق علىٰ كل العلامات؛ بعبارة أخرىٰ إن وظيفتها وظيفة خلافية، فهي كيان فارغ أي (بياض) دلالي لا قيمة لها إلا من خلال انتظامها داخل نسق؛ هو مصدر الدلالات، وهو منطلق تلقيها أيضًا.

ويُعد هذا التصور الجديد للشخصية والعلامة في الوقت ذاته انزياحًا كليًّا عن كل المقاربات التقليدية التي لا تتعامل مع هذه المقولات إلا من زاوية نظر سيكولوجية أو اجتماعية، أو تعاملت معها في كثير من الأحيان استنادًا إلىٰ رؤية ساذجة لا تميز بين كائنات محكوم عليها أن تعيش علىٰ الورق وحده، ومن كائنات من لحم ودم" [3].

---

(١) - ينظر. الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، (عصم)، ٦٤٦.

(٢) - ينظر. غدير مصطفىٰ، معنىٰ اسم عصام، موقع سطور الإلكتروني، ٢٨ مارس ٢٠١٩.

(٣) - سعيد بنكراد، مقدمة ترجمة كتاب سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص١٣،١٢.

وقد صنف فليب هامون الشخصيات السيميولوجية إلىٰ ست شخصيات: شخصيات مرجعية، شخصيات إشارية، شخصيات استذكارية، شخصية الناظر/ الرائي، شخصية الثرثار/ المهذار، شخصية التقني/ المنشغل.

ونجد لهذه الشخصيات وجودًا في المسرحية، باستثناء الشخصيات المرجعية التي يحدِّدها النّتاج الثَّقافيّ، والموروث التَّاريخيّ، إنَّها شخصيَّات تاريخيَّة، وشخصيَّات أسطوريَّة، ومجازيَّة(الحُبّ– الكراهية)، وشخصيَّات اجتماعيَّة؛ تحيل علىٰ معانٍ ممتلئة، وثابتة حدَّدتها ثقافة ما[١].

ونتناول باقي الشخصيات كما في تصنيف هامون علىٰ النحو الآتي

أ- الشَّخصيَّات الإشاريَّة:

الشَّخصيَّات الإشاريَّة دليل حضور المؤلّف أو القارئ في النَّصّ، أو بعبارة أخرىٰ "شخصيَّات ناطقة باسمه، جوقة التَّراجيديا القديمة، المحدثون السّقراطيُّون، شخصيَّات عابرة، رواة، ومن شابههم... شخصيَّات رسَّام، كاتب، ساردون، مهذارون، فنانون إلخ"[٢].

وشخصية حسَّان وغسَّان من الشخصيات الإشارية بوصفها شخصيات ناطقة باسم المؤلف، وكذلك شخصية الأستاذ عصام، والأب، والأم شخصيات إشارية، فهي شخصيات عابرة.

١- حسَّان: سنسجل براءة الاختراع ومن ثم نهديها للبشر كلهم[٣].

---

[١]- ينظر. فيلب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص٣٥.

[٢]- فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية،٣٦.

[٣]- المخترعان الصديقان: ٢/ ١٣٥.

٢- حسَّان: لا بأس، لكننا كنا مفيدَيْن جدًّا للناس.
- غسَّان: فعلًا.. وهكذا يجب أن نكون كلنا، نبادر في التفكير، وفي العمل، وفي اختراع أشياء مفيدة للناس وللوطن.
- حسَّان: الوطن يستحق منا الكثير والكثير[١].

الشخصية المسرحية يظهر دورها بارزًا علىٰ خشبة المسرح، وتكون أداة تعبر عن أفكار الكاتب، وتجسِّد أفكاره، وهذا المقتبس يتكرر بصور أسلوبية مختلفة في فضاء النص الدرامي، وشخصية المخترعين علامة سيميائية تحيل إلىٰ مجموعة من المدلولات، أهمها: التميز، والتفوق، وتسخير العلم لخدمة البشرية، وحب الوطن، ومحاولة الارتقاء به، وينهض الوطن علىٰ أكتاف أبنائه النابهين.

والشخصيات العابرة شخصيات إشارية، وهي شخصيات ترد مرة أو مرتين في النص المسرحي، ولا يكون لها تأثير علىٰ الأحداث، والإسهام في الحبكة الدرامية.

ومن الشخصيات العابرة في المسرحية، شخصية المعلم، والأم، والعم في التمهيد للمشهد الأول:

- حسَّان: نظرت لها مرارًا، ساعة جميلة أحبها، اشتراها لي أبي عندما كنت في الصف الرابع، يومها قال لي المعلم: أنت متفوق يا حسَّان، أمي كادت أن تطير من الفرح، عمي قال لي...
- غسَّان: هيه هيه.. توقف يا حسَّان[٢].

---

[١]- المخترعان الصديقان: ٢/ ١٤٠.

[٢]- السابق: ٢/ ١٢٧.

الأم والعم دالان مدلهما الفرح بتفوق الابن الصغير، والمعلم علامة سيميائية تشير إلىٰ تفوق حسَّان منذ الصغر، وهذه الشخصية ليس لها تأثير في الحدث والحبكة، إلا أن وجودها تقنية مسرحية، تبرر اختيار حسَّان في المسرحية، ليقوم بدور المخترع، فالنبوغ منذ الطفولة تبرير فني لهذا الدور.

ومن الشخصيات العابرة أيضًا في المشهد نفسه شخصية الأب، وشخصية الأستاذ عصام:

- حسَّان: التاريخ.. الله.. أنا أحب التاريخ، يدرسني التاريخ الأستاذ عصام، أبي قال له: إنه يحب التاريخ أيضًا[1].

اسم عصام ليس من الأسماء المنتشرة في المملكة، والكاتب درَّس له في المدارس المعلمون العرب، ويبدو من الاسم أن المعلم غير سعودي، فالشخصية تشير إلىٰ نوع من المثاقفة، وتبادل الخبرات، وحب الأب للتاريخ دلالة علىٰ التجذر في الزمن والأرض/ الوطن.

ب-الشَّخصيَّات الاستذكاريَّة

هذه الفئة من الشَّخصيَّات "تقوم داخل الملفوظ بنسج شبكة من التَّداعيات، والتذكير بأجزاء ملفوظة ذات أحجام متفاوتة؛ جزء من الجملة، كلمة، فقرة، وتكون وظيفتها من طبيعة تنظيميَّة، وترابطيَّة بالأساس؛ إنَّها علامة تنشِّط ذاكرة القارئ"[2].

---

(١)- السابق: ٢/ ١٢٧.

(٢)- فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية،٣٧،٣٦.

وتمثل هذا النوع من الشخصيات، شخصية الأعمىٰ، والرجل الناسي، وزهرة، وهي شخصيات تدخلت بأجزاء ملفوظة داخل الحوار الرئيس الذي يؤديه المخترعان، ومهمة هذه الشخصيات مهمة تنظيمية وترابطية.

وهذه الشخصيات ميدان تجريب المخترعات الثلاثة، وأول شخصية ظهرت علىٰ خشبة المسرح من هذه الشخصيات شخصية الأعمىٰ.

الأعمى: جزاكما الله كل خير، وبورك فيكما، لقد فقدت العصا البيضاء الخاصة بي يوم أمس.

- حسَّان: وما هي العصا البيضاء؟

الأعمى: هي عصا تساعدني على معرفة طريقي، وتعرِّف الناس أني كفيف البصر.

- حسَّان: غسَّان (بفرح ونشوة)[1].

إن الملفوظ القولي للأعمىٰ أسهم في صنع الحدث، ففقدان العصا، دفع المخترعين لتعويض الأعمىٰ واستبدال العصا المخترعة بالعصا المفقودة، وهذه الشخصية دلالتها السيميائية التنظيم والترابط، فلم يتوقف الأمر عند الترابط النصي، بل يمتد إلىٰ الترابط المجتمعي، فقد ترابط المخترعان مع الأعمىٰ.

[1]- المخترعان الصديقان: ٢/ ١٣٠.

ج- شخصية الناظر/ الرَّائي

شخصية الناظر/ الرَّائي الذي يعتمد علىٰ حاسة النَّظر؛ التي تُعدُّ ثيمة مهمة، فهي تقديمية؛ إشارة فاصلة، أو مبرّرة للوصف؛ فهناك من يفضل النظرة علىٰ الشمّ أو الذوق، أو اللمس، أو السمع[١].

والشخصية الإشارية، أو الاستذكارية، قد تكون في الوقت نفسه شخصية الناظر، أو المهذار، أو التقني.

وشخصية حسَّان إشارية، وفي بعض المواقف تظهر شخصية ناظر/ راءٍ، وقد تجلَّت شخصية الناظر في المشهد الأول:

- حسَّان: أهلًا يا صديقي، خفت أن تتأخر عن موعدنا.
- غسَّان: غسَّان دومًا في الموعد، لا يتأخر أبدًا، انظر لساعتك.
- حسَّان: نظرت لها مرارًا، ساعة جميلة أحبها، اشتراها لي أبي عندما كنت في الصف الرابع، يومها قال لي المعلم: أنت متفوق يا حسَّان، أمي كادت أن تطير من الفرح، عمي قال لي...
- غسَّان: هيه هيه.. توقف يا حسَّان.
- غسَّان: قلت لك: انظر للساعة، وليس احكِ لي تاريخ الساعة[٢].

شخصية حسَّان هنا شخصية الناظر/ الرائي، ودلالة النظرة في النص إشارة فاصلة بين موقفين، موقف حسَّان، وموقف غسَّان، حسَّان قال لصديقه: خفت أن تتأخر، واعتبر غسَّان هذا القول تهمة له، فحوَّله إلىٰ النظر

---

[١]- ينظر. فيلب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ١٢٠، ١٢٣.

[٢]- المخترعان الصديقان: ٢/ ١٢٧.

للساعة، ليعرف الموعد المضروب بينهما، ليثبت له أنه منضبط في مواعيده دومًا.

د- شخصية الثرثار/ المهذار

تطلق شخصية الثرثار/ المِهذار علىٰ الشارح أيضًا، وهي شخصية نمطية تتدخل؛ لكي تواصل ما يقوم به الناظر/ الرائي، ويتمّ ذلك من خلال كلام الشخصية[1].

ومن الممكن أن تمارس شخصيةَ الثرثار شخصيةٌ نامية غير نمطية، فقد مارسها حسَّان في مشهد حواري طويل:

- حسَّان: فلماذا ترحل؟
غسَّان: لأنك أصبتني بالضجر.
- حسَّان: ما معنى "ضجر"؟
- غسَّان: ملل.
- حسَّان: ما معنى "ملل"؟
- غسَّان: لا فائدة منك، إني راحل.
- حسَّان: أرجوك لا، سأتوقف عن ممارسة ما يزعجك.
- غسَّان: وعد الحر دَيْن.
- حسَّان: ودَيْن الحر وعدْ
- غسَّان: (يصرخ) حسَّان، توقف وإلا رحلت عنك.
- حسَّان: حسناً يا صديقي، أحببت فقط مداعبتك، أنا آسف، هيا لنبدأ رحلة المغامرة[2].

---

(1)- ينظر. فيلب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية،١٥٧.

(2)- المخترعان الصديقان: ٢/ ١٢٨.

كان من المفترض أن يجيب حسَّان عن الأسئلة ويقوم بدور الشارح، ولكنها يحول السؤال إلىٰ سؤال آخر، أو يجيب عن السؤال بسؤال آخر.

والشخصية دال يعبِّر عن مدلول المرح والمزاح، والكاتب يريد أن يوصل للمتلقي أن الشخصية المخترعة تمتلك القدرة علىٰ المرح والمزاح، ليغيِّر الصورة لدي المتلقي الذي قد ينظر إلىٰ المخترع، أنَّه شخصية متزمتة، أو شديدة الصرامة.

ه- شخصية التقني/ المنشغل

هي شخصيَّة تشكل الموضوع المطروح للوصف، وتحمل أداة؛ فلا يتعلَّق الأمر بمعرفة النَّظرة، أو الكلام، بل يتعلَّق الأمر بمعرفة الفعل، تقوم بفحص آلة، أو ديكور، تدفع إلىٰ صناعة أو صيانة[١].

وشخصية المخترعَيْن، ينطبق عليهما هذا النمط من الشخصية، فهما يمارسان التقنية الحديثة في الاختراع في فضاء النص الدرامي.

- غسَّان: ماذا؟
- حسَّان: وجدت طريقة لتجربة اختراعنا، هل تذكر اختراعنا؟
- غسَّان: نعم نعم، تذكرت العصا التي تدل الكفيف على طريقه بواسطة الصوت، وبها حساسات تكشف ما في الطريق[٢].

الصديقان مخترعان، ويجرِّبان العصا علىٰ الأعمىٰ، وتنجح التجربة، ويجربّان القبعة الذكية علىٰ الناسي ويتذكر، ولاقط الصوت يحل مشكلة زهرة، والشخصية التقنية في المسرحية لها دلالتها الفنية علىٰ التميُّز، والابتكار، والمبادرة، ومساعدة الآخرين، وحبّ الوطن.

❁❁❁❁❁

---

[١]- يراجع، فيلب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية،١٥٨.

[٢]- المخترعان الصديقان: ٢/ ١٣٠.

الخاتمة

وبعد هذا التطواف في ثنايا هذا العمل المسرحي الذي كان واضحًا أنه موجه للطفل، وبعد النظر فيه من خلال مقولات المنهج السيميائي، يصل البحث إلىٰ مجموعة من النتائج من أهمها:

١- اتخاذ المنهج اللغوي مفتاحا للنقد.

٢- إثبات أن خير وسيلة للنظر في حركة النص الأدبي وسبل تحرره هو الانطلاق من مصدره اللغوي.

٣- المقاربة بين النقد والعلوم اللسانية.

٤- التوازن في التحليل بين معطيات الدرس النقدي، ومعطيات الدرس اللغوي.

٥- قدرة أدبنا العربي علىٰ التفاعل مع النظريات النقدية واللسانية الحديثة.

٦- تضافر كل ما هو لغوي وغير لغوي في توصيل رسالة المبدع إلىٰ المتلقي من خلال الدرس السيميائي.

٧- الزمان والمكان أقل العناصر في بناء النص الدرامي.

٨- مثَّلت الشخصيات الدرامية علامات سيميائية لها دلالات موظفة توظيفًا فنيًّا في النص المسرحي.

٩- قدرة المبدع السعودي علىٰ تقديم خطاب أدبي متميز.

والبحث وهو يصل إلىٰ هذه النتائج؛ ليوصي بأن تكون هناك دراسات علىٰ مثل هذا النسق، تتناول النصوص المسرحية السعودية الأخرىٰ، سواء للحارثي أو لغيره، وذلك لتكوين صورة شاملة عن التجربة السعودية

المسرحية، ولدراستها وفق فرضيات النظرية الحديثة ومقولاتها، وهي بلا شك نصوص تحتاج إلىٰ تتبع الظواهر السيميائية والفنية والثقافية فيها، خاصة وأن قلة من الباحثين انبروا لهذا النوع الأدبي علىٰ أهميته، الذي يتضح فيه التوجه لفئة بعينها، كفئة الطفل.

المصادر والمراجع

أولًا: المصادر

فهد ردة الحارثي، مسرحية المخترعان الصديقان، الأعمال المسرحية الكاملة، النادي الأدبي الثقافي بالطائف، ١٤٤٢.

ثانيًا: المراجع العربية

أحمد العدواني، بداية النص الروائي " مقاربات لآليات تشكل الدلالة، النادي الأدبي بالرياض– المركز الثَّقافيّ بالمغرب، ٢٠١١.

أرسطو، العبارة، تحقيق: محمد سليم سالم، دار الكتب، القاهرة، ١٩٧٨.

أفلاطون، محاورة كراتيلوس في فلسفة اللغة، ترجمة: عزمي السيد، ط١، وزارة الثقافة، الأردن، ١٩٩٥.

أمينة رشيد، تشظي الزَّمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.

أبو بكر الباقلاني، الإنصاف، تحقيق: محمد الكوثري، ط٢، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ٢٠٠٠.

تركية عواض الثبيتي، تفاصيل الطين ومحطات المغادرة بنية العلامة في نصوص فهد ردة الحارثي، ط١، نادي الإحساء الأدبي، ١٤٣٩–٢٠١٧.

جبوري غزول، علم العلامات "السيميوطيقا" مدخل استهلالي، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، تحرير، سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦.

جميل حمداوي، سيميوطيقا الصورة المسرحية دراسات في المسرح، ط١، مشورات العارف، الدار البيضاء، ٢٠١٣.

حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، " الفضاء، الزمن، الشخصية"، المركز الثقافي العربي، بيروت– الدار البيضاء، ١٩٩٠.

حسني عبد الجليل يوسف، أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ت.

حميد لحمداني، عتبات النص الأدبي" بحث نظري"، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي بجدة، مج١٢، ع٤٨، شوال١٤٢٣.

حنون مبارك، دروس في السيميائيات، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٧.

الخطيب القزويني، التلخيص في علوم البلاغة، تحقيق: عبد الرحمن البرقوقي، ط٢، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٣٥٠-١٩٣٢.

الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د.ت.

سامي جريدي، الرواية النسائية السُّعوديّة خطاب المرأة وتشكيل السَّرد، ط٢، مؤسسة الانتشار، بيروت، ٢٠١٢.

سعيد بنكراد، مقدمة ترجمة كتاب سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة، سعيد بنكراد، ط٢، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ٢٠١٣.

سيبويه، الكتاب، تحقيق: عبد السلام هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٥.

سيزا قاسم، حول المفاهيم والأبعاد، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، تحرير، سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦.

سيزا قاسم، وأحمد الإدريسي، ثبت المصطلحات، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، تحرير، سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦

صالح لمباركيه، المسرح في الجزائر دراسة موضوعية فنية، ط١، دار الهدىٰ، الجزائر، ٢٠٠٠.

صبيحة عودة زعرب، غسان كنفاني جماليات السَّرد في الخطاب الروائي، ط١، دار مجدلاوي، الأردن، ٢٠٠٦.

صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٢.

عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت من النص إلىٰ المناص، ط١، منشورات الاختلاف، الجزائر- الدار العربية للعلوم، بيروت،٢٠٠٨.

عبد العالي بو طيب، مستويات دراسة النص الروائي، دار الزمان الرباط، ١٩٩٩.

عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص البنية والدلالة، ط١، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ١٩٩٦.

عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، ط٣، دار المدني، جدة، ١٩٩١.

عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٥

عبد الوهاب شعلان، آليات التحليل البنيوي للنص السَّردي مقاربة نظرية، مجلة الجندول، ع٧، ٢٠٠٦.

عصام الدين أبو العلا، مدخل إلىٰ علم العلامات في اللغة والمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٥.

علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية في شعر القصيدة الحديثة، دار الشروق، عمّان، ٢٠٠٢.

عمر أوكَّان، دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، ط١، أفريقيا الشرق، طرابلس، ٢٠٠٢.

عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٢.

غريب إسكندر، الاتجاه السيميائي في نقد الشعر، المجلس الأعلىٰ للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢.

أبو الفتح بن جني، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، المكتبة العلمية، القاهرة، ١٩٩٥.

فريال جبوري غزول، علم العلامات (السيموطيقا) مدخل استهلالي، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، تحرير: سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦.

كريم زكي حسام الدين، الإشارات الجسمية دراسة لغوية لظاهرة استعمال أعضاء الجسم في التواصل، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠١.

كريم زكي حسام الدين، الزمن الدلالي دراسة لغوية لمفهوم الزمان وألفاظه في الثقافة العربية، ط١، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٢.

كمال بشر، علم الأصوات، مكتبة غريب، القاهرة، ٢٠٠٠.

محمد العبد، العبارة والإشارة في نظرية الاتصال، ط٢، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٧.

محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، ط١، كتاب دبي الثَّقافيّة، مايو ٢٠١١.

محمد حسن أبو الحسن، الشكل الروائي في التراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٣.

محمد عبد الرحمن عطا الله،، رسائل القاضي الفاضل دراسة تحليلية، ط١، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠١١.

محمد عبد الرحمن عطاالله، حركة اللغة غير المنطوقة في الحديث النبوي، ط١، مكتبة الأدب، القاهرة، ١٤٣١ - ٢٠١١.

محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ط١، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، ٢٠٠٥.

محمد عناني، معجم المصطلحات النقدية الحديثة ١٥٣، ١٥٤ لونجمان، القاهرة، د.ت.

محمد عويس، العنوان في الأدب العربي النشأة والتطور، ط١، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٤٠٨ – ١٩٨٨.

محمد فليح الجبوري، الاتجاه السيميائي في نقد السرد الحديث، ط١، منشورات ضفاف، بيروت- منشورات الاختلاف الجزائر، ٢٠١٣.

محمد مفتاح، دينامية النص " تنظير وإنجاز"، ط١١، المركز العربي الثقافي، بيروت، ١٩٩٠.

مسافرة جاسم، سيميائية اللغة الدرامية، مجلة كلية التربية الأساسية، ع٥٢، جامعة بغداد، ٢٠٠٧.

منىٰ صفوت، مقدمة كتاب "مدخل إلىٰ علم العلامات في اللغة والمسرح" لعصام الدين أبو العلا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٥.

مها قصراوي، الزمن في الرواية العربية، دار الفارس، الأردن، ٢٠٠٤.

يوسف المحيميد، رواية فخاخ الرائحة، دراسة سيميائية، ط١، مكتبة الآداب القاهرة، ٢٠١١.

ثالثًا: المراجع المترجمة

إميل بنفنست، سيميولوجيا اللغة، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، تحرير، سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦.

باتريس بافيز، قضايا السيميولوجيا المسرحية، ترجمة: محمد العماري، مجلة علامات، ع١٦، المغرب، ٢٠٠١.

تشارلز بيرس، تصنيف العلامات، ترجمة: فريال جبوري غزول، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، تحرير: سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦.

جان موكاروفسكي، الفن باعتباره حقيقة سيميوطقية، ترجمة: سيزا قاسم، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، تحرير، سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦.

جيرار جنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة: محمد المعتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، المجلس الأعلىٰ للثقافة القاهرة، ١٩٩٧.

جيرالد برنس، المصطلح السردي " معجم مصطلحات"، ترجمة: عابد خزندار، المجلس الأعلىٰ للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣.

فرديناند دي سوسير، دروس في علم اللغة العام، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، تحرير: سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦.

فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة، سعيد بنكراد، ط٢، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ٢٠١٣.

كير إيلام، العلامات في المسرح، ترجمة: سيزا قاسم، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، تحرير، سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦

مايكل ريفاتير، سيميوطيقا الشعر دلالة القصيدة، ترجمة: فريال جبوري غزول، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، تحرير، سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦.

ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية، ترجمة: يوسف حلاق، ط١، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٠.

هانز ميرهوف، الزَّمن والأدب، ترجمة، أسعد رزق، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، ١٩٩٢.

ول ديورانت، قصة الحضارة، ترجمة، محمد بدران، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٨.

يان مانفريد، علم السَّرد مدخل إلىٰ نظرية السَّرد، ترجمة، أماني أبو رحمة، دار نينوىٰ، دمشق، ٢٠١١.

يوري فلتروفسكي، النص الدرامي كعنصر أساسي في المسرح، ضمن كتاب سيمياء براغ في المسرح، ط١، ترجمة: أدمير كورية، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سورية، ١٩٩٧.

يوري لوتمان، سيميوطيقا السينما، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، تحرير، سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦.

يوريس أسبنسكي وآخرين، نظريات حول الدراسات السيميوطوقية للثقافات مطبقة علىٰ النصوص السلافية، ترجمة، نصر حامد أبو زيد، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، تحرير، سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦

رابعًا: الرسائل الجامعية

ساري محمد الزهراني، الرؤية والتشكيل الفني في روايات عبد العزيز الصقعبي" دراسة نقدية"، رسالة دكتوراه، جامعة الملك عبد العزيز، ١٤٣٦- ٢٠١٥.

خامسًا: الصحف والمجلات والمواقع الإلكترونية

أماني أبو مسلم، معنىٰ اسم غسَّان، موقع موضوع الإلكتروني، ٣ أكتوبر، ٢٠٢٢.

أمينة رشيد، السيميوطيقا "مفاهيم وأبعاد" مجلة فصول، مج١، ج٢، ع٣، القاهرة، ١٩٨١.

سامية أحمد أسعد، سيميولوجيا المسرح، مجلة فصول مج١، ج، ع٣، القاهرة ١٩٨١.

عبد الستار العوني، مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، مجلة عالم الفكر، مج٢٦، ع٢، الكويت، ١٩٩٧.

عبير أبو صرارة، معنىٰ اسم زهرة، موقع سطور الإلكتروني، ٢٦ مايو ٢٠١٩.

علي الرباعي، ردة للشرق " جدتي صالحة سمتني فهد والحكواتية خديجة أرضعتني الأساطير، جريدة الشرق السعودية، ١٤ ربيع الأول ١٤٣٤.

غدير مصطفىٰ، معنىٰ اسم عصام، موقع سطور الإلكتروني، ٢٨ مارس ٢٠١٩.

مراد عبد الرحمن مبروك، السيميائية في الدرس النقدي المعاصر عند رولان بارت، الجسرة الثقافية، ع ١٠، خريف ٢٠٠١.

ملك محمد، معنىٰ اسم حسَّان وصفات حامل الاسم، موقع الكفاح العربي الإلكتروني، ٢٦ يونيو ٢٠٢١.