المجلة الدولية لدراسات اللغة العربية وادابها
International Journal of Arabic Language and Literature Studies
Homepage : https://al-kindipublisher.com/index.php/ijals
ISSN: 2707-7659
IJALS

سيمياء المسرح السعودي: مسرحية (سراة الشعر والكهولة) لصالح زمانان أنموذجا

Semiotics of Saudi theater: The Seed of Poetry and Old Age Play for Saleh Zamanan

شريفة أحمد القرني

تاريخ استلام البحث: 2020/1/14	تاريخ قبول البحث: 2021/02/01	المجلد: 3	العدد: 1

الملخص:
يقوم هذا البحث على بيان مفهوم وآليات سيمياء المسرح، ومن ثم محاولة تطبيق تلك الآليات على المسرح السعودي المتمثل في مسرحية: (سراة الشعر والكهولة)، للكاتب: صالح زمانان، وتهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن المكونات الإشارية في النص المسرحي بالإضافة للعرض وبيان أبعادهما الدلالية، ودور كلٍ من العلامات السيميائية اللغوية وغير اللغوية في إيضاح جماليات المسرح السعودي وإبراز خفاياه، وتحقيقًا لهذه الرؤية قُسم البحث إلى مبحثين، تضمن المبحث الأول تعريفًا للسيمياء بوجه عام وسيمياء المسرح بوجه خاص، أما المبحث الثاني فكان عبارة عن دراسة تطبيقية سيميائية على مسرحية: (سراة الشعر والكهولة)، والتي تمثلت في بيان العلامات اللغوية، وهي العلامات: (الدلالية، النحوية، الصرفية، البلاغية)، والعلامات غير اللغوية، وهي العلامات: (الزمانية، المكانية، الشخصيات، الإخراجية)، وخلص البحث إلى أن مفهوم سيمياء المسرح واسع ومتشعب ولا يمكن حصره في جانب واحد، ولكنه في نفس الوقت يعد منهجًا معينًا لفهم النصوص المسرحية وإخراج مكامن الغموض والجمال فيها، وظهر ذلك جليًا من خلال تفسيرنا للرموز والدلالات التي تضمنتها المسرحية، كما أن التحليل السيميائي للعرض المسرحي بين لنا أن العرض لم يكن جزءًا مكملاً للنص فحسب بل كان في كثير من الأحيان مترجمًا له ومبينًا للعديد من الأفكار والدلالات إما بشكل صريح، أو من خلال بعض الإشارات والإيماءات التي كان يقوم بها الممثلون أو الراقصون، وكذلك الموسيقى والإضاءة والديكور، والتي استدعت عددًا من الرموز والإشارات التي تتناسب مع رسالة الكاتب وواقع المسرح السعودي، كما فسرت لنا الواقع الاجتماعي والانفعالي لشخصيات المسرحية، وسبب استعمال الكاتب للعديد من الأزمنة، والصيغ الانفعالية كالمبالغة، إلى جانب تنوع التعابير اللغوية.

الكلمات المفتاحية: السيمياء، السيمولوجيا، السيموطيقيا، سيماء المسرح، المسرح السعودي، صالح زمانان.

Abstract
This research aimed to clarification of the concept and mechanisms of theater simulation, And the attempt to implement these mechanisms on the Saudi theater represented in the play: (The Seed of Poetry and Old Age), by the writer: Saleh Zamanan, and this study aims Detecting number of indicative components in the theatrical text in addition to the presentation and a statement Their semantic dimensions, and the role of both linguistic and non-linguistic semiotic signs in clarifying the aesthetics of the Saudi theater and highlighting its mysteries, and in order to achieve this vision, the research was divided into two topics, the first topic included a definition of the semiotic in general and the theater in particular, and the second topic was an applied semiotic study on a play The signs of poetry and old age), which were represented in the statement of the linguistic signs, which are the signs: (semantic, grammatical, morphological, rhetorical), and the non-linguistic signs, which are the signs (temporal, spatial, characters, directive), and the research concluded that the concept of semantic The theater is wide and complex and cannot be confined to one side, but at the same time it is a specific method for understanding theatrical texts and bringing out the mysteries and beauty in them, and this was evident through our interpretation of the symbols and connotations included in the play. The semiotic analysis of the theatrical performance showed us that the show was not only an integral part of the text, but it was often a translator for it and showed many ideas and connotations either explicitly, or through some of the signs and gestures made by the actors or dancers, as well as the music, lighting and decoration, Which called up a number of symbols and signals that are commensurate with the writer's message and the reality of the Saudi theater, and also explained to us the social and emotional reality of the play's characters, and the reason for the writer's use of many times, emotional formulas such as exaggeration, in addition to the diversity of linguistic expressions.
Keywords: monéme - functional - preposition - conjunction

المقدمة:

إن انتقال النص من كونه خطابًا حواريًا متخيلاً على الورق إلى عرض مسرحي واقعي متحرك يمثل ارتباطًا وثيقا بالسيمياء العلاماتية، فالعرض المسرحي إلى جانب النص يعد مصنعًا لإنتاج العديد من العلامات؛ لأن مجرد حصول هذا الانتقال سيظهر لنا العديد من الإشارات والرموز الجديدة، ولما كان الفن المسرحي السعودي يفتقر لمثل هذه النوع من الدراسات كانت مسرحية (سراة

الشعر والكهولة – لبيد بن ربيعة) [i] للكاتب السعودي: صالح زمانان[ii]، والمخرج السعودي: فطيس بقنة[iii] هي مناط الدراسة التطبيقية، وهي إحدى المسرحيات التي عرضت ضمن الأنشطة المصاحبة لسوق عكاظ عام 1436هـ، وتأسيسا على ما سبق جاء هذا البحث تحت عنوان: **سيمياء المسرح السعودي (مسرحية سراة الشعر والكهولة) لصالح زمانان أنموذجا.**

من أسباب اختيار الموضوع

محاولة الكشف عن العلامات اللغوية وغير اللغوية في الفن المسرحي السعودي الممثل عل خشبة المسرح، وبيان أن الفن المسرحي السعودي المعاصر قادر على الإبداع ويستحق الالتفات إليه.

وتكمن مشكلة هذا البحث في

محاولة إظهار العلامات السيمائية الجمالية والدلالية التي تضمنتها مسرحية (سراة الشعر والكهولة)، بالإضافة إلى محاولة تمييز علامات النص المسرحي والعرض، وبيان مدى تأثيرها على المتلقي.

أما أهم أهداف هذا البحث فمثلت في

الكشف عن دور العلامة اللغوية وغير اللغوية في تفسير المعنى الكلي والضمني للفن المسرحي، وبيان دور العلامات السيميائية في بيان مدى جماليات الفن المسرحي، وإبراز خفاياه.

أما أهمية هذه البحث فتكمن

في تناوله مفهوم السيمياء الذي يعد مفتاحًا للكشف عن الرموز والإشارات السابحة في فضاء الفن المسرحي السعودي المتمثل في مسرحية (سراة الشعر والكهولة - لبيد بن ربيعة)، بالإضافة إلى الاستفادة من أدواته وإستراتيجياته العملية لبيان مكان الجمال في الفن المسرحي المعروض على خشبة المسرح.

المبحث الأول: سيماء المسرح

قبل أن نستعرض مفهوم سيمياء المسرح سنلقي نظرة حول مفهوم السيمياء أولا.

أولا: مفهوم السيمياء

أ) تعريفها وأهم علمائها

تُعرف السيمياء[iv] "بعلم العلامات وهو علم قديم يرجع تاريخه إلى الفيلسوف اليوناني أرسطو الذي عرَّف العلامات بأنها وسيلة للتَّعرف، ولم يتغير مفهوم الدلالة ومصطلحات العلامة بعد أرسطو كثيرا"[v]، ويعود الفضل في إبراز هذا العلم إلى عالمين اثنين:

الأول: عالم اللسانيات السويسري فردناند دي سوسير: الذي أطلق عليه مفهوم (السميولوجيا)، وعرَّفه بأنه دراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية، وقسم العلامة إلى نوعين: العلامة المعرفية: وهي الكلمة، والعلامة الإيقونية: وهي الصورة[vi]، ويمكن أن نجمل أبرز ما قدمه سوسير في النقاط الآتية:

1- التفريق بين اللغة والكلام، فهو يرى أن اللغة منظومة من العلامات تعبر عن فكرة ما، بينما الكلام عمل فردي.

2- إن العلامة تتكون من وجهين، هما (الدال) و (المدلول)، والدال: هو الصورة الصوتية، أما المدلول: فهو الصورة الذهنية التي تستدعيها في ذهن المتلقي.

3- أن العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية، أي أن الدليل اللغوي اعتباطي، فقال في هذا الصدد: "إن العلامة لا تربط بين الشيء واسمه لا بين المفهوم والصورة السمعية"[vii].

4- أن اللغة مستودع من العلامات، والعلامة وحدة أساسية في عملية التواصل اللغوي[viii]

الثاني: الفيلسوف الأمريكي شارل سندرس بيرس: الذي أطلق على هذه الرؤية اسم (السميوطيقا)، "وإن كان دي سوسير حصر العلامة في وحدة ثنائية فإن بيرس تجاوز ذلك وقسم العلامة لثلاثة أقسام:

- **العلامة الأيقونة:** هي التي يكون بينها وبين ما تدل علية محاكاة عالية كما في الصورة التلفزيونية، أو منخفضة كما في اللوحات السريالية، مثل: الصور، والرسومات البيانية، والخرائط.
- **العلامة الإشارية:** هي التي بينها وبين مدلولها تلازم مشهود، مثل: دلالة الدخان على النار، ودلالة آثار الحيوانات عليها، وكذلك آثار المجرمين.
- **العلامة الرمزية أو العلامة الاصطلاحية:** هي ما اتفق عليه مجموعة من الناس بناء على اصطلاح معين وليس بينها وبين ما تدل عليه أي محاكاة، مثل: إشارات المرور والعلامات الموسيقية وكذلك الكلمات المفردة في أي لغة.

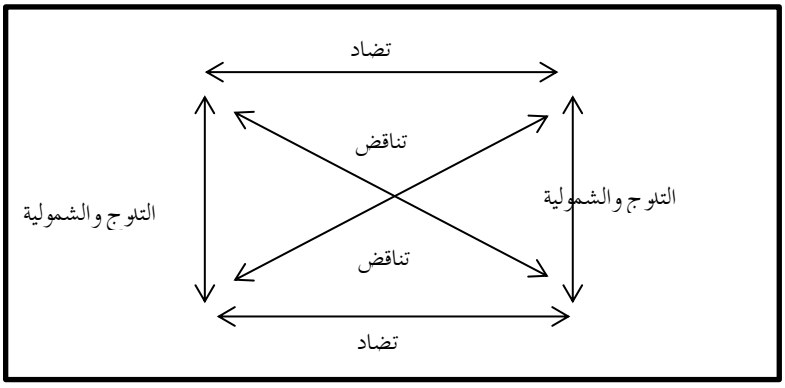
والعلامة عند بيرس هي ثلاثية، مكونة من:

1- الصورة ويقابلها الدال عند دي سوسير.

2- مفسرة ويقابلها المدلول عند دي سوسير.

3- الموضوع وليس له مقابل عند دي سوسير " [ix]

ويعد **غريماس** كذلك من السيميائين الذين اهتموا بالأشكال الداخلية لدلالات النصوص وتحليلها من خلال دراسة المستوى السطحي والعميق التي يحدد من خلاله البنيات العميقة، كما يرى أن المعنى يقوم على أساس اختلافي وعليه فإن تحديده لا يتم إلا من خلال مقابلته بضده وفق علاقة ثنائية متقابلة، وقد صاغ أفكاره هذه من خلال ما أسماه بالمربع السيميائي، ولقد حاول من خلال هذا الحقل المعرفي أن يربط صريح النص بباطنه أو بالبنية الدلالية الأصولية، ويساعد المربع السيميائي على تمثيل العلاقات التي تقوم بين الوحدات اللغوية بهدف إنتاج الدلالات التي يعرضها النص على الفرد ويمكن تمثيلها على الشكل التالي : [x]



ب) **أقسام العلامات السيمائية**

تُقسَّم العلامات السيميائية إلى قسمين رئيسيين، هما: العلامات اللغوية، والعلامات غير اللغوية، وسيأتي بيانها:

1) العلامات اللغوية

وتنقسم إلى علامات: كلامية: وحدتها الدنيا الفونيم، وعلامات كتابية: ووحدتها الدنيا حرف، وتتشكل العلامات اللغوية من:

***الصوتيات (الفونولوجيا):** هي من أهم الدراسات اللسانية، وتهتم (بالفونيميات) والتناسق بينها.

* **التركيب:** يدرس بنية الجمل سواء أكانت مكتوبة أم منطوقة، كما يدرس الإعراب والتصريف وترتيب الكلمات والمورفيم حيث إذا تغير تصريفها تغيرت الدلالة.

* **التصريف:** يهتم بالهيئة الشكلية للكلمات وما يطرأ عليها من تغيرات نحوية وتنتج من تغيرات تركيبية.

* **الدلالة:** تربط بين الدال والمدلول ومحاولة الكشف عن الدلالات والتعبير.[xi]

2) **العلامات غير اللغوية**

ومجالها واسع ومساند للعلامات اللغوية، ونقصد بها حواسنا الخمس: السمع، والبصر، والشم، واللمس، والذوق.

***العلامات الشمية والسمعية:** عبر عنها (برنارتوسان) بقوله: إنها ثقافة مجتمعية قد تستخدم ككناية عن بعض المواقف، أو كمقاربة أيدلوجية تاريخية، فهناك روائح قد ترمز لأفكار أو معتقدات معينة، وهذا يعطي فكرة عن أهمية هذه العلاقة في الدراسة السيميائية، أما العلامات السمعية فتدرك من خلال حاسة السمع هي مرتبطة بالإدراك وقسمها (بيرنارتوسان) إلى ثلاثة أقسام، وهي: الظواهر اللفظية التي لها دلالاتها الخاصة والأغلب أن تكون في القصص المصورة، أو الأصوات الطبيعية كالضوضاء وكل ما يمت للطبيعة بصلة، أو الأصوات الثقافية وهي التي تهدف إلى التواصل مثل الموسيقى.

***العلامات الإشارية والإيمائية:** وقد حدد (إيكو) العلامات الإيمائية كوحدة دنيا ذلك عندما نعجز عن وصف شيء فأننا نشير إليه أو نومئ، وهي لغة عالمية يفهمها الجميع تحمل العديد من الدلالات.

***العلامات السمعية والبصرية**: وهي وليدة العصر الحديث، مثل: التلفاز والهاتف والحاسوب، وهي أكثر محاكاة للواقع ونقلا لحقائقه، فنحن نرى ونسمع أصواتًا وإيماءات وإشارات مختلفة، وقد درست السيمولوجيا في هذا النوع من العلامات، مثل: السينما والمسرح ويدرس كل منها على حده.[xii]

<u>ثانيا: سيمياء المسرح</u>

تعددت الفنون الأدبية التي سبرتها السيمياء بالتحليل والتفسير والتمحيص، لكنها مع ذلك لم تدخل حيز المسرح إلا مؤخرا على الرغم من أنه عالم مزدحم بالإشارات والعلامات التي يرى (بيارغيرو) أنها مناط اهتمامها، فقال: إن السيمياء، هي: "العلم الذي اهتم بدراسة أنظمة العلامات في اللغات، والإشارات، والتعليمات..."[xiii]، ولما كان المسرح مرآة تعكس واقع المجتمع بواسطة كم هائل من الوسائط اللغوية وغير اللغوية وهي مرتكز رؤية دي سوسير للسيمياء كان لابد أن يكون للمسرح أوفر الحظ والنصيب من هذا العلم.

ولقد كان لمدرسة براغ الدور الأكبر في تفكيك الظاهرة المسرحية سيمائيا (1926- 1948م)، وبيان العلاقة التبادلية بين الوحدات الإشارية الأساسية والثانوية، وتحديد مدى إسهامها في تكوين الاتجاه العام المهيمن على البنية الكلية للعمل المسرحي، "وبداية الاهتمام كان بإبراز القاعدة الأساسية حول لغة الجسد التي تتغلب فيها الأفعال على الكلمات...فاللغة في المسرح لا تجسدها شفاه الممثلين بقدر ما يجسدها جسدهم وما يحيط به من علامات كالأضواء والديكور والأصوات الخارجية، لذلك أكد دارسوا سيمياء المسرح على تقسيم العلامة بحسب وظيفتها إلى تواصلية دلالية وثقافية"[xiv]، وسيأتي تفصيل الحديث عن هذه الوظائف الثلاث: (التواصلية، الدلالية، الثقافية) في الأسطر القادمة.

***الوظائف العلاماتية للمسرح**

أ- التواصلية

المسرح عبارة عن آلة تواصلية "تبعث لك عددًا من الرسائل المتزامنة ولكنها تتباين من حيث إيقاعها وكيف نتوصل معها لست معلومات أو سبع في الآن ذاته، وهي صادرة عن: (الديكور، واللباس، والإنارة، ومواقع الممثلين، وإيماءات وحركات وجوههم وكلامهم)، هكذا حاول بعض الباحثين اعتماد هذه الملاحظة لتطبيق الجهاز المفهومي السيميولوجيا التواصلي على البث المسرحي، محاولين تحديد التواصل المسرحي بوصفه عملية قائمة على التبادل، ومحاولين كذلك إقامة علاقة ترجمة أوتوماتيكية بين الدوال والمدلولات"[xv]

ب- الدلالية

"إن العلامات في جوهرها تواصلية إلا أنها تحمل أكثر من معنى لدى المشاهد للعرض المسرحي؛ كونها تأخذ معانيها من المعجم الدلالي وغير الدلالي المتعارف عليه، إذ يمكن للمرسل إليه أن يتلقى جملة من العلامات ويفسرها بحسب رؤيته وتوجيهه...ويمكن أن يرد الدال متقلبًا دلاليًا حتى على مستوى الدلالات الاصطلاحية، فقد يحل العنصر الواحد على المسرح محل مدلولات مختلفة طبقا للسياق الذي يظهر فيه، فما يقوم به الممثل من دور على خشبة المسرح في المشهد الأول يتحول في المشهد الموالي إلى دور مختلف بمجرد تغير وضعه أو لباسه أو صوته أو وظيفته، فقد يتحول الطبيب إلى فلاح أو مدرس أو رجل أعمال، فنجد لهذه المرونة في الدلالات الاصطلاحية مرونة في الوظائف الدرامية"[xvi].

ج- الثقافية

بما أن المسرح ظاهرة ثقافية، فإن العرف والثقافة هما ما يجعل الجمهور يتقبل أو يرفض ما يشاهده، وتعمل الرموز والإشارات المسرحية على معالجة بعض الموضوعات التي يعطي لها المجتمع معنى معينًا وتمثل جزءًا من ثقافته، وهي في الغالب متغيرة وغير ثابتة؛ فهناك العديد من المفاهيم التي قد يتحور معناها بحسب ثقافة المجتمع: كالأخوة، والوفاء، والعدل...، وقد يتعدى الرمز داخل العرض المسرحي المعاني ليكون رمزًا مجسدًا من خلال ارتداء لباس معين يرمز إلى ثقافة شعب ما، أو احتواء الخشبة المسرحية على صورة حائطية ترمز إلى تمثال مجتمع ما أو استعمال لغة معينة ترمز لطبقة اجتماعية راقية أو دنيا.[xvii]

ولقد انكب باحثوا براغ على دراسة الفن كحقيقة سيميائية مرتبطة بالسياق الاجتماعي والثقافي؛ فأي عمل فني في نظرهم هو إشارة تتكون من ثلاث عناصر، هي:

أولا: الدال: هو العمل الفني نفسه سواء كان مسرحية أو قصيدة أو تمثال...

ثانيا: المدلول: هو المعنى، أو الموضوع الجمالي الذي يمثل الأعراف والتقاليد الفنية الكامنة في الوعي الجمعي، والتي تعين المتلقي على الربط بين الدال والمدلول.

ثالثا: العلاقة المجازية بين العمل الفني والسياق الاجتماعي: وفق هذا التصور يتحرر العمل الفني من أحادية التأويل ويظل منفتحًا عل العديد من الأنساق الفنية المشتركة بين المتلقي والعمل الفني، وعليه فإن هناك علاقة مجازية بين العمل كدلالة والواقع التاريخي والثقافي والاجتماعي العام للمدلول.[xviii]

وهناك العديد من التصنيفات للعلامات المسرحية فقد ذهب (تاديوز كاوزان) إلى أن كل علامة في المسرح هي علامة اصطناعية فقدم "تصنيفًا تقريبيًا أوليًا لثلاثة عشر نسقًا، وسلم في حينه أن يمكن وضع تصنيف أكثر تفصيلاً بكثير، ووضع قائمة باللغة والنغمة وسيمياء الوجه والإيماءة والحركة والمكياج وتسريحة الشعر والملابس واللّوازم والديكور والإضاءة والموسيقى والمؤثرات الصوتية بما في ذلك التشويش الخارجي"[xix]، وعليه يمكن القول إن كل ما هو موجود على خشبة المسرح يعد علامة سيمائية.

المبحث الثاني: العلامات السميائية لمسرحية سراة الشعر والكهولة "لبيد بن ربيعة "

تقوم السيمياء على قراءة المسرح بطريقة مختلفة عن طريق التقاط كل إشارة يطلقها المبدع (كاتب، ممثل، مخرج) لتفتح لها أبواب الخيال وتحررها من قيودها المفروضة عليها وتسمح لها بالتحرك الحر في فضاء أوسع؛ لتُحدث تأثيرًا مختلفًا وبالغًا في نفس المتلقي، خصوصًا عندما تكون المسرحية ذات طابع قيمي وجدة فنية كما في مسرحية (سراة الشعر والكهولة)، وهذا ما سنسعى - بإذن الله- لإظهاره، ولقد عمد البحث في هذا الجانب إلى تقسيم العلامات إل قسمين، القسم الأول: العلامات اللغوية، وشملت العلامات: (الدلالية، النحوية والصرفية، البلاغية)، والقسم الثاني العلامات غير اللغوية، وشملت العلامات: (الزمانية – المكانية – الشخصيات- الإخراجية، وتضمنت: الأزياء والديكور، الموسيقى والرقصات، أداء الممثلين).

1- العلامات اللغوية

أ) العلامات الدلالية: سنستعرض في هذا الجانب سيمائية اللغة من حيث دلالة اللفظ المعجمية في ظل مدلولاتها السياقية؛ فاللغة تؤدي وظيفة تواصلية لا نستطيع فهمها إلا من خلال السياق حيث تستمد كل لفظة أهميتها من تعارضها مع سابقها ولاحقها وظروف إنتاجها، واعتمد الكاتب في هذا الجانب على الأسلوب السهل الممتنع فلم يتقعر في اللغة ولم يبتذل؛ وذلك أن المسرحية ستعرض على مختلف أطياف المجتمع وثقافاته.

استهل الكاتب المسرحية بالفعل (اذهنوا) "من الفعل ذهن بمعنى الفهم والفعل أيضاً ..."[xx]، وهو بهذا الفعل يستثير القلب والعقل معًا لفعل الحركة كما يدعوا المتلقي من خلاله للانتباه، ثم أتى بعدها بجملة من الأفعال، فقال: (قـومـوا. وتحركوا. سنوقظ النائمين، ونتلو على الليل **أحجيات** وسَـفر، ونطلب منه طُولاً.. ومطر. اذهنوا"، ونلاحظ هنا استخدمه لفظًا يحمل معنى التشويق لما هو آت فقال أن هناك (أحجيات) و" الأحجية لعبة وأغلوطة يتعاطاها الناس بينهم"[xxi]، وكأنه يرمز إلى مسار المسرحية المليء بالحركة والتشويق، وأود أن أقف قليلا عند هذا التمهيد الذي أبدع الكاتب فيه، فكما هو معلوم أن لكل عمل فني تمهيد يعمد فيه الكاتب إلى نقل المشاهد من الجو النفسي الخاص للجو النفسي العام، ويحتاج للوصول إلى ذلك أن يستثير مكامن التشويق والعواطف عند الجمهور مراعيًا في ذلك طبيعتهم ومستواهم ونوعهم ومكان وزمان العرض، ولقد وفّق الكاتب في اختيار هذه المقدمة؛ حيث استخدم فيها العديد من الألفاظ الدالة عل الحركة والتشويق التي استثار من خلالها المتلقي وبعث فيه روح الحماس والترقب.

وبعد هذا الاستهلال ابتدأت المسرحية بحوار بين أبو البراء العامري والملك النعمان والشاعر لبيد بن ربيعة على شكل مناظرة بين سُلطة الشاعر وسُلطة الملك حاملاً العديد من الدلالات، فيقول الملك النعمان: "بلى يا أبا البراء. الشعر سلطان وعباءته من **تجهّم** الليل وسرباله. ألم تجعل العرب للشعراء خدّام من الجنّ)، فجاء بلفظ (تجهم) ويعني: "جهمة الليل وهي أول مآخر الليل وقيل هي بقية سواد من آخره"[xxii]، وقد أشار لهذا الوقت تحديدًا؛ لأن الشعراء يكثرون قول الشعر فيه؛ لهدوئه وصفاء الذهن فيه، وعندما يُطلب من الشاعر لبيد أن يفصل بين الملك النعمان وأبو البراء يعتذر بقوله: (لا أملك **بصيرة** التجربة)، والبصيرة هي: "البرهان وأصل ذلك وضوح الشيء...ويقال: بصرت بالشيء إذا صرت به بصيرا عالما و أبصرته إذا رأيته " [xxiii]، وهو يشير بها للمعرفة العميقة الناجمة عن خبرات الحياة التي يقول أنه يفتقدها؛ وذلك من قبيل الاعتذار اللطيف.

ثم أتى الحوار بعد ذلك على لسان (لبيد) حاملاً العديد من الدوال ذات الرموز المختلفة، منها: (للشعر **مساربه** التي تقطع البيد): أي ظاهر بالنهار في سربه، ويقال: خل }ومستخف بالليل وسارب بالنهار{فمسارب "من سرب المال الراعي، وفي التنزيل العزيز: سربه بالفتح أي طريقه ووجهه...ويروى بالفتح واسع السرب وهو المسلك والطريق ..."[xxiv] وهو يرمز بذلك إلى أن الشعر يفتح لصاحبه الطريق للذيوع والانتشار، ولكن في ذات الوقت يجعله أكثر حرصًا وتخوفاً حيال ما يقوله.

كما استعان الكاتب ببعض الألفاظ التي من شأنها أن تساند البعد الدرامي المسرحي وتضيف معنى خاصًا للنص، مثل استخدامه كلمة: (**جلافة**) عند حديثه عن إنكار الريحاني على نوفل ذمه للغربة في اللوحة الثانية، فقال:(تشتم جلافة هذه البلاد)، والجلافة لغة: "تدل على القطع، وعلى القشر، يقال: جلف الشيء جلفًا إذ استأصله، ورجل مجلَّف: جلفه الدهر وأتى على ماله"[xxv]، وجاء في معجم الوسيط، جلف الرجل: صار جلفًا واتصف بالحمق وغلظة الطبع، وترمز الجلافة هنا إلى عدم قدرة نوفل على التكيف مع طباع أهل البلاد الغربية المختلفة عنه في الثقافة واللغة، فهو منسلخ عنها جلف غليظ الطبع، فجاء اختيار هذه اللفظة في مكانه.

وعند حديث نوفل مع المستشرقين عن هدف دراستهم العلوم العربية ذهب إلى أن عملهم يقصدون فيه التلفيق، و(**التلفيق**) لغة كما جاء في لسان العرب أحاديث ملفقة أي أكاذيب مزخرفة، وهو يرمز بذلك للغاية والهدف الذي جاء المستشرقون من أجله للعالم العربي؛ وهو تحريف الحقائق حتى تتوافق مع أهدافهم.

أما حين أراد نوفل أن يعبر عن سبب رفضه ترجمة القصائد العربية؛ لأنها في نظره ليست فقط شكلاً بل جوهراً من التفاصيل، وصفها بقوله: (**الموغلة** في الروح)، ويرمز بالموغلة هنا الأثر الخفي والعميق الذي يتصل بالروح، أتى بعدها الكاتب برد المستشرق شارل هوبر وكيف أنه يرى الترجمة: (الطريق **الشائكة** للمترجم)، وهو يرمز بذلك للصعوبة التي تواجه المترجم أثناء ترجمته للأشعار العربية، فهو كمن يشاك بالشوك، أما عندما تحدث عن ضرورة أن يقتحم المترجم عالم الشاعر، قال: (و**سبر** تلك العوالم التي يعيشها الشاعر)، واختار كلمة **السبر**؛ لأنها لغة تعني "معرفة القدر والجمال والبهاء والغداة الباردة" [xxvi]وتأتي أيضاً بمعنى "النظر لمقدار الشيء وقياسه ليعرف غوره ومسبرته: نهايته وكل أمر زرته فقد سبرته"[xxvii]، ويرمز بها هنا إلى ضرورة التعمق والغوص في النصوص الشعرية لمعرفة مقدار ما فيها من الجمال، وهذا ما يزيد الأمر صعوبة على المترجم.

وتدور المسرحية في بقية لوحاتها على مفهوم **التسفيل** الذي يعني خروج الروح من الجسد والتقاءها بأرواح أخرى، ولقد كان هذا المعنى حاضراً عند الكثير من الشعراء، فهم يرون أنه يُسفل بهم عند قولهم الشعر فتصعد أرواحهم لتتصل بعالم خفي يملي عليهم الشعر.

ب) العلامات البلاغية: جاءت المسرحية مليئة بالعلامات البلاغية ما أضفى على النص العديد من الجماليات، وهنا يكمن الوظيفة الفنية للغة عن طريق تغريبها عن دور المعلوماتي واستثمارها جماليًا لإحداث مؤثرات خاصة تتصدر وعي المتلقي من خلال إبداع صور مجازية ورمزية تفاجئ المتلقي وتستحوذ عل انتباهه[xxviii].

بدأ الكاتب لوحته الأولى بحوار بين أبو البراء العامري والملك النعمان والشاعر لبيد على شكل مناظرة بين سلطة الشاعر وسلطة المُلك، وحوت هذه المناظرة العديد من الكنايات ذات المستويات الدلالية المتعددة التي يختلف إدراكها باختلاف حال المتلقي؛ فالفن المسرحي موجه إلى مختلف أطياف المجتمع المتمايزة من حيث المستوى الثقافي والاجتماعي والاقتصادي، وسأعرض الآن لجملة من هذه الكنايات مع محاولة فك رموزها ودلالاتها مبتدئة بالكنايات المرتبطة بالشّعر:

*__بصيرة الحتف__: ويرمز بها إلى ما قد يعتنقه الشاعر من قضايا يناضل عنها في شعره، في حين أنها قد تكون سبباً في هلاكه.

*__كذبة القمر__: ويرمز هنا إلى فكرة اختلاف الظاهر عن الباطن فالقمر نراه مضيئاً وهو في حقيقته كوكب مظلم، فليس كل ما يقوله الشاعر نابع عن صدق وتجربة شخصية، فكما قيل: (أعذب الشعر أكذبه).

***خديعة الظل:** يرمز إلى أن المعنى الذي يقصده الشاعر قد يكون مخالف للظاهر كالظل الذي يعكس الشيء في غير اتجاهه.

*** طريق العدم:** ويرمز هنا للشيء المجهول فكثير من الشعراء لا يعلمون إلى أين ستأخذهم قصائدهم ولا إلى مدى سيكون تأثيرها على المتلقي إلا عند ذيوعها.

ونلاحظ أن جميع الكنايات المصاحبة للشعر تحمل في طياتها دلالات الألم والغربة والغموض التي يعيشها الشاعر، أما الكنايات المتعلقة بسطة المُلك، فتمثلت في:

***أسباب الدنيا:** وترمز للقوة التي يكتسبها الملك من ملكه، وكأنه حاز على كل أسباب البقاء.

***تزيد بالسيف والرمح**: الرمح والسيف كناية ترمز على القدرة والقوة.

***صهوة المجد:** كناية على المكانة العالية الرفيعة التي يكتسبها المَلك من ملكِه.

ونلاحظ هنا أن الكنايات المتعلقة بالسلطة ذات دلالة واضحة على القوة والرفعة، ويختم الكاتب صالح زمانان لوحته الأولى بالتشبيه الآتي:

انفض جديلتك أيها الليل تخفف: فشبه الليل بالمرأة التي تنفض شعرها حذف المشبه به وجاء بشيء من صفاته (الجديلة) على * سبيل الاستعارة المكنية التشخيصية؛ ليرمز بذلك إلى التخلص من القيود والانفلات الروحي، وأتى الكاتب بهذا التشبيه في نهاية اللوحة الأولى؛ ليهيئ المتلقي للوحة الثانية، فهو يدعوه أيضا للتخفف والانتقال معه للوحة التالية، ثم يدعو ذلك الصوت القادم من انفلات الروح وصعودها إلى الأخذ بيده بعيداً عن الزمن القديم الذي رمز له: بـ (**قبور الأسلاف وترقب الجدات**)

وما زال الكاتب ينثر التشبيهات في طيات مسرحيته فيصف الصورة والمعنى في الشعر، بقوله:

***(الصورة مهما قاربت تبقى جسداً ولعل جوهر المعنى في تلك التفاصيل الموغلة في الروح)**: فشبه القصيدة بالإنسان الذي يمتلك روحاً وجسدا، فروح القصيدة هو المعنى الذي يصعب الوصول إليه بالترجمة، أما جسدها فهو الصورة الخارجية (الصياغة)، وذلك على سبيل التشبيه التمثيلي.

وعندما عجزت ذاكرة لبيد عن تذكر القصيدة في اللوحة الأخيرة أورد لنا الكاتب على لسان لبيد صورة بلاغية تصف لنا عجزه حاملة العديد من الإشارات، تمثلت في:

*__القصيدة جثة حية ما دامت في روح صاحبها تلدغه فيخاف فيخرجها من جوفه__: فشبه القصيدة وهي داخل الشاعر بالأفعى التي تلدغه، ليخرجها فيما بعد من جوفه فتصبح جثة لا روح فيه عاجز عن تغييرها كالميت الذي نعجز عن إرجاع الروح فيه، وهي في الحالتين تسبب لصاحبها الألم.

ج) العلامات النحوية والصرفية: عندما نتطرق لهذا الجانب في المسرحية نجد أن الكاتب بدأ لوحته الأولى بأربعة أفعال أمر، تمثلت في: (**اذهنوا قوموا، اذهنوا تحركوا**)، ثم أتى بعدها بثلاثة أفعال مضارعة، هي: (**سنوقظ النائمين، ونتلوا على الليل أحجيات وسفر، ونطلب طولاً ومطر**)، وهي أفعال تدعو للحركة؛ ليلفت انتباه المتلقي ويخبره بأن شيئا ما قادم، وليحرر بها أيضا جمود الممثلين الواقفين على خشبة المسرح، وفي آخر اللوحة نفسها أتى بخمسة أفعال أمر، هي: (**انفض، تخفف، خذ بيد الساهر، خذنا إليه، خذنا للوحيد**)، وإن كانت أفعال الأمر في البداية ترمز للحركة والاستعداد والتهيؤ لما هو قادم، فإنها ترمز في آخر اللوحة إلى الرغبة في الانتقال وتغيير الواقع.

ولقد حوى النص العديد من الاستفهامات ذات الدلالات المختلفة، مثل:

* قول الملك النعمان: **ألم تجعل العرب للشعراء خداماً من الجن، ألم يزيد حظكم في الكتائب**؟، وهو يرمز بهذا الاستفهام إلى الأمور التي يعتقد الناس أنها ميزة للشاعر بينما هي في واقع حالهم تعد ثقلاً موهناً يزيد من متاعبهم.

- أما سؤاله للبيد عن سبب خوفه من الشعر: **كيف يخيف صاحبه؟** فإن الغرض منه هو الإشارة إلى فكرة غربة الشاعر وسط مجتمعه، فهو يعبر عنهم في حين أنهم لا يشعرون بمعاناته مما يزيد من ألمه.

وجاء الكاتب أيضا بالعديد من المركبات الإضافية، مثل:**(سلطة الشعر، تجهم الليل، صهوة المجد، هيبة الأبد، أسباب الدنيا، بصيرة الحتف، خديعة الظل، كذبة القمر، مغبة الحرب، صاعقة الأبد...)**، وإن كان من فوائد الإضافة التعريف والتخصيص فإن الكاتب قد استخدمها هنا للتعريف بالأمور ولكن بطريقة مختلفة، وذلك عن طريق إخراجها من إطارها المتعارف عليه.

كما حوى النص المسرحي العديد من عبارات (النفي) التي ترمز لرفض الواقع، فـ(نوفل) يرفض مكانه والمستشرقين كذلك، أما (لبيد) فيرفض سلطة الشعر، و(الريحاني) يرفض فكرة التسفيل.

- **فيقول لبيد**: الشعر لا يخيف غير صاحبه...ولكني لا أتذكره.
- **أما نوفل فيقول**: لم يأتِ بريده في طريقنا إلا أنه له قوة، لا أصدق أن هؤلاء وهذه القصيدة ستجعلني أقوم بذلك، رائحة الخبز تجلب الذي لا يتنس وإن توارى، لا أريد أن يدخل مكتبي من هؤلاء أحد، لن يصدقني هؤلاء الأوربيين، لا أستطيع أن أفهم كيف تتم ترجمة بيت شعر جاهلي.
- **أما أمين الريحاني، فيقول**: لن أسفل معك مجدداً.

ومن الملاحظ أن الحوار على لسان نوفل جاء محملاً بالعديد من صيغ المبالغة والجمع؛ ولعل ذلك راجع لشخصيته شديدة الحساسية؛ لذا نجد أن شعوره بالأشياء من حوله مبالغاً فيه، ومن ذلك قوله:**(تجعل الحواس نافرة، نابهاً لمدى قوة البعد)**: و(نابهاً، نافرة) على وزن فاعل للدلالة على المبالغة، وكذلك قوله:(**المستشرقون صناع الأكاذيب**)، وصناع على وزن فعال وهي صيغة مبالغة، و(أكاذيب) على وزن أفاعيل وهي أيضاً من صيغ منتهى الجموع.

وعندما التقى الشاعر لبيد بنوفل وأمين الريحاني والمستشرقين في اللوحة الأخيرة جاء لبيد بعدة تساؤلات: (**مَن هؤلاء - مَن أنت أيها الرجل؟ - أوروبا أي القبائل هذه؟ - لماذا تتحدثون هكذا وتلبسون هكذا؟ -وتقطعون كل هذه الأرض من أجل قصيدة؟ - وكيف أتذكرها أيها الأخرق؟)**، والغرض من هذه الاستفهامات التعجب ووصف حالة الغربة التي يعيشها الشاعر، بالإضافة إلى حالة الضعف التي انتابته في كهولته مما أثرت على ذاكرته فزادته وهناً وضعفاً وانطواءً.

2- العلامات غير اللغوية

هذا المجال واسع ومساند للعلامات اللغوية، وسنذكر في هذا الجانب العلامات: (الزمانية – المكانية – الشخصيات- الإخراجية).

أ) العلامات الزمانية

الزمن فكرة مجردة، ويعد الزمن في الفن المسرحي أحد الدعائم المهمة التي يرتكز عليها الحدث، "وعلى وفق ما يراه المهتمون بالزمن فإنهم يقسمونه عدة أقسام يمكن إجمالها في:

" أولاً: الأزمنة الخارجية: وهي التي تتضمن وجود تماه بين زمن القصة المحكية وزمن الكتابة وزمن القراءة.

ثانياً: الازمنة الداخلية: وتتمثل في زمن النص، ويعني الزمن الدلالي المتعلق بالعالم التخيلي للكاتب.

ثالثاً: الأزمنة التخيلية: وتكون في تماس متواصل مع الشخصيات، وتنقسم على ثلاثة أنماط (الماضي، الحاضر، المستقبل) ... "[xxix]

والقارئ للمسرحية يجد تداخلاً فلسفياً في الحقب الزمنية مما يضفي على المسرحية روحاً وحيوية، فحوت العديد من الأفعال الزمانية المختلفة ما بين (ماض، مضارع، أمر)؛ وذلك لحاجة الكاتب لتغيير زمن الأحداث حسب ما يتطلبه الموقف، فهو ينقل لنا سيرة الشاعر المخضرم لبيد بن ربيعة مبتدئاً بالعصر الجاهلي حيث مجلس النعمان بن المنذر في ظل حضور الشاعر شخصياً مع أهله وخاصته، ثم العصر الحديث المتمثل في القرن التاسع عشر حيث كانت روح الشاعر حاضرة من خلال حوار المستشرقين الأوربيين مع المؤرخ والشاعر أمين الريحاني، وذلك في اللوحة الثانية، وهذه الشخصيات عاشت في القرن التاسع عشر ميلادي فدلت بوضوح على العصر الحديث، ثم يطل علينا في اللوحة الثالثة بزمن جديد وهو الزمن الحاضر والذي نقلنا إليه عبر فكرة (التسفيل)، واستحضر فيها روح الشاعر السعودي محمد الثبيتي وهو شاعر حداثي توفي سنة 2011م، وكانت قصيدته (بوابة الريح) باباً نقلنا من خلالها للمرحلة الرابعة التي كانت جامعة لملامح العصر الإسلامي الذي عاش فيه لبيد والعصر الحديث المتمثل في شخصيات المستشرقين وأمين الريحاني.

وقد ارتحل بنا الكاتب في دوامة من الأزمنة مع الشاعر لبيد بن ربيعة امتدت لخمسة عشر قرناً مبتدئاً بالعصر الجاهلي منتهياً بالعصر الحاضر، وخلق لنا جواً إبداعياً فلسفياً في آخر المسرحية بالتقاء شخصيات عصرين مختلفين في مكان واحد، ولعله يرمز بذلك إلى أن الإبداع حي لا يموت متمرد على فكرة الزمن يحمله أولئك الذين يشعرون بحس المسؤولية تجاه كل ما هو جميل.

ب) العلامات المكانية

ارتبط الإنسان ببيئة وجاء معبرا عنها وعن كل ما حوله "فالمكان لا يعبر عن الواقع تماما بل في جزء منه قد يكون مختلفا فقد يصور القبيح حسن والعكس "[xxx]، وقراءة المكان سيميائيا تستدعي تحديد البنى المكانية، وهي على قسمين:

1- البنية المكانية الظاهرة: ويحددها علاقة الشخصيات بالمكان.

2- البنى المكانية العميقة: والتي تتكون من مجموعة العلاقات المترابطة مع مكونات النص.

ويرى (نوري لوتمان) أن المكان: مجموعة من الأشياء المتجانسة من الظواهر أو الحالات أو الوظائف أو الأشكال المتغيرة، تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة [xxxi]

وعلاقة الشخص بالمكان قد تكون علاقة حميمية أو علاقة تنافر ومعاداة نتيجة شعوره بالغربة الجسدية أو النفسية أو الفكرية، وقد تكون العلاقة على الحياد،[xxxii]، ويحتل المكان عنصرًا دلاليًا مهمًا في النص المسرحي ولا يمكن تحديده بعيدًا عن الزمن وحوار الشخصيات، والكاتب هنا كان في كل لوحة من لوحات المسرحية يستحضر مكانًا مختلفًا عن سابقه، ففي اللوحة الأولى يطل علينا من مجلس الملك نعمان وهو من أشهر ملوك المناذرة فدلنا بذلك على أن الأحداث هنا وقعت في الحيرة في العراق، ويعد مجلس النعمان مكانا جمعيا أي من "أمكنة التجمع حيث يمثل التقاء مجموعة من الناس منهم من يمت وجودهم بصلة مهمة بالأحداث"[xxxiii].

ويختم الكاتب لوحته الأولى داعيًا روحه للانفلات من هذا المكان القديم إلى مكان جديد، لينقلنا في اللوحة الثانية لمكتبة واقعة في إحدى ساحات أوروبا؛ ولعله اتخذ من المكتبة رمزًا للدلالة على مصادر العلم ومنابعه حيث اجتمع فيه المستشرقون مع الأدباء العرب للبحث عن الأدب العربي وخصوصًا أدب الشاعر لبيد بن ربيعة.

وإن كانت علاقة الشخصيات مع المكان في اللوحة الأولى علاقة حميمية إلا أنها لم تكن كذلك في اللوحة الثانية؛ حيث ظهر نوفل وهو يصف لنا شعوره بالغربة والحنين للوطن، وذلك من خلال استحضاره لرائحة الخبر التي ترمز للأمهات والبلد الأم، وقد شبه نوفل هذا المكان (بالمنفى)؛ ليشير إلى البعد الإجباري، وحين كان نوفل يرفض هذا المكان كان يقف أمين الريحاني موقف الحياد؛ فمع حنينه لبلده إلا أنه يستمتع بكل ما حوله وكل ما يدله على بلده من آثار وآداب، ومع حضور المستشرقين ورغبتهم في معرفة قصائد لبيد ازداد شعور الحنين عند نوفل فاستحضر لنا الكاتب فكرة التسفيل، ونقلنا من أوروبا إلى جزيرة العرب حيث كان يعيش الشاعر لبيد بن ربيعة في لوحتين متتاليتين، ففكرة الزمن في المسرحية فكرة مجردة اتخذها الكاتب وسيلة للتعبير عن الأدب والفكر الذي لا يمكن حصره في مكان إنتاجه؛ فهو عالم متنقل.

ج) علامات الشخصية

يرى (رولان بارث) أن الشخصيات من ورق تتخذ شكلاً دالاً من خلال اللغة وهي ليست أكثر من قضية لسانية، أما (فيليبن هاقون) يرى أن الشخصية علامة يجرى عليها ما يجري على العلامة وليس لها دلالة إلا من خلال نسق محدد ويرى أن الشخصيات ثلاث أنواع:

1- شخصيات مرجعية: أي شخصيات تاريخية كنابليون أو أسطورية كفنيوس، أو مجازية كالحب، أو اجتماعية كفارس أو محتال.

2-شخصيات إشارية: هي الناطقة باسم المؤلف، وهي أكثر ما تعبر عن الرواة والأدباء والفنانين.

3- الشخصيات الاستذكارية: وتتكون هذه الشخصيات داخل الملفوظ في نسيج شبكة من الاستدعاء والتذكر.

والشخصية وحدة دلالية تنمو داخل النص والممثلين بمكانة المورفيم وبفعل العلاقات التركيبية تتضح لنا صورة الشخصية [xxxiv]، ولقد جاءت شخصيات المسرحية في أغلبها شخصيات ذات مرجعية تاريخية، تمثلت في:

*** لبيد ربيعة العامري**: شاعر عربي مخضرم عاش في العصرين الجاهلي والاسلامي.

* **أمين الريحاني**: أديب وباحث وعالم آثار لبناني.

* **عامر ابن مالك**: عم لبيد ابن ربيعة أبو البراء الملقب بملاعب الأسنة.

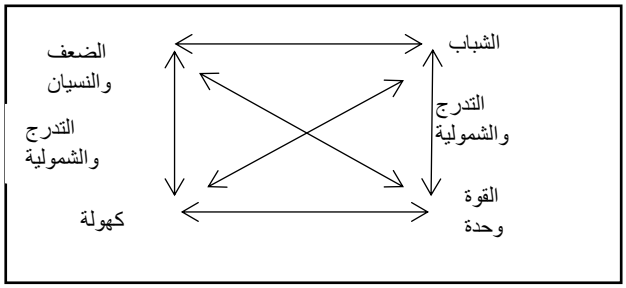
* **شارل هوبر**: رحالة ألماني المنشأ فرنسي الجنسية.

* **البارون الفرنسي انطوان إيزاك دي ساسي**: الملقب بالبدوي أو شيخ المستشرقين الفرنسيين الذي نشر وحقق معلقة لبيد مع شرح الزوزني عام 1816م في فرنسا.

في حين كانت شخصية **الشاعر السعودي محمد الثبيتي** شخصية استذكارية استدعاها المؤلف لينتقل من خلاله إلى حضرة لبيد في كهولته في جزيرة العرب، أما شخصية **نوفل** فهي ذات مرجع مجازي؛ ترمز إلى حب الوطن وكل ما يعبر عنه من أدب وفن.

وقد تداخلت هذه الشخصيات مع بعضها البعض لتكون جوًا تفاعليًا من أول المسرحية إلى آخرها، وتعد شخصية لبيد هي محور المسرحية فجميع الأحداث تدور في فلكه فنجده حاضرا بجسده متفاعلاً مع الملك النعمان، ثم يغيب جسدًا وتظل روحه حاضرة طيلة المسرحية من خلال الحوار القائم حول قصائده ومحاولة الوصول إليه والالتقاء به شخصيًا، حتى يظهر لنا في نهاية المسرحية وقد أصبح كهلاً عاجزًا عن التذكر يشعر بالغربة حيال من حوله يطلب الموت فلا يجده، وكان حضوره في اللوحة الأخيرة حضورًا مهيبًا،

حيث مثل علامة سيميائية جديدة على الرغم من أنه سبق له الظهور في أول المسرحية؛ وذلك من خلال تغير نمط ووضعية الشخصية وانتقالها من حال القوة إلى حال الضعف ما جعلها تحدث تغيرًا علاماتيًا وفق هذا التحول، كما أن تغير الموجودات على خشبة المسرح عند حضوره الأخير مثل بعدًا رمزيًا جديدًا، وإذا أردنا تمثيل شخصية لبيد وفق مربع (غريماس) لمعرفة دلالتها سيظهر لنا الشكل الآتي:



من خلال هذا المربع تتضح علاقات التضاد والتناقض بين الدلالات فتؤدي إلى فهم أعمق للنص وقبل أن نفسر هذه العلاقات نود أن نوضح مفهوم التضاد والتناقض "فالتضاد هي نسبة بين معنى ومعنى آخر من جهة عدم إمكان اجتماعهما مع اتحاد المكان والزمان ولكن يمكن ارتفاعهما معاً، أما التناقض فهي نسبة بين معنى ومعنى آخر من جهة عدم امكان اجتماعهما معاً في شيء واحد وزمان واحد "[xxxv]، فنجد أن الشباب نقيض الكهولة، والضعف والنسيان نقيضهما القوة وحدة الذاكرة، فهما يستحيل اجتماعهما في شيء وزمان واحد وفي المقابل نجد أن الشباب/ ضد الضعف، والنسيان والكهولة/ ضد القوة وحدة الذاكرة، وهناك تدرج بين الشباب وحدة الذاكرة، والضعف والنسيان والكهولة.

أما نوفل فهو شخصية رمزية عربية محبة لوطنها مهتمة بالأدب العربي، وهذا ما جمعها مع المفكر أمين الريحاني، وهما يحملان فكرًا مختلفًا حيال الأدب العربي، فنوفل شخصية منغلقة على نفسها تتوجس من المستشرقين تحاول الحفاظ على الأدب العربي بينما الريحاني أكثر انفتاحا وتقبلا للمستشرقين.

ولقد أضفى حضور المستشرقين(شارل هوبر، دي ساسي) على المسرحية بُعدا تاريخيًا وفكريًا، أشار الكاتب من خلالهما لبعض المشاكل التي تواجه المستشرقين عند ترجمة الأدب العربي، ورغبة بعضهم الصادقة في نقل الأدب العربي بالصورة الصحيحة وما يتعرضون له من هجوم ورفض، وفي نهاية المسرحية خلق الكاتب جوا فنتازيا تفاعليا بين الشخصيات جمع فيه بين كهولة لبيد وضعفه، وتحقق رغبة نوفل في العودة إلى وطنه، وحرص المستشرقين على إتمام قصيدة لبيد، وتوجس أمين الريحاني من هذه الرحلة الغريبة فكانت هذه اللوحة مزيجا من المشاعر والأحداث المختلفة.

وكان ترتيب ظهور الشخصيات ترتيبًا قصديًا هرميًا؛ وذلك من خلال أهمية الظهور ووقته ومنطقيته، ما جعل ظهور أي شخصية من الشخصيات -حتى لو كانت بسيطة- له أثره الواضح على المتلقي.

د) العلامات الإخراجية

وهي تختص بالعرض المسرحي الذي "عرفه موكارفكسي بأنه وحدة سيميوطيقية "[xxxvi] وللجمهور دور في تمييز هذه الدلالات، وإذا كان العرض المسرحي في جانب كبير منه تمثيل للواقع فإنه في جانب آخر يثير العديد من الإشارات الجديدة التي لها "خصائص وصفات معينة لا تتمتع بها في الحياة الواقعية"[xxxvii]، و"يقول بيري فلتروسكي كل ما هو على خشبة المسرح علامة ومعنى ذلك أن كل المظاهر الموجودة على الخشبة من ديكور وأزياء وأشياء وحتى الممثلين أنفسهم وأدوارهم وحركاتهم وإيماءاتهم وملامحهم يدخل ضمن ما يسمى (السمطقة المسرحية) أي علامات حاملة لدلالاتها"[xxxviii]، ولقد تناول البحث في هذا الجانب العلامات الآتية:
*الأزياء والديكور. * الموسيقى والرقصات. *أداء الممثلين.

- **الأزياء والديكور**

الزي المسرحي هو اللباس الذي يرتديه الممثل في العرض أثناء أداء الدور وله دلالة أيقونية في تحويل الممثل من ذاته كإنسان إلى الشخصية التي يؤديها؛ ليكتسب دلالة مؤشرية لها مرجعها العلاماتي في السياق الدرامي ولابد أن يكون هناك انسجام بين ملابس الممثلين والموضوعات التي يمثلونها، أما الديكور فهو كل ما يساهم في تكوين الصورة المشهدية للبيئة التي يتكشف فيها العرض فيحدد لنا الزمان والمكان للحدث وقد يتفاعل الممثلين مع صورة تجريدية أو غير موجودة ويتحركون في فضاء المسرح الضيق وتختلف علامة الديكور باختلاف الهدف.[xxxix]

إن هذين الركنين يعدان أيقونة يعرف من خلالهما الحقب الزمانية والمكانية التي وقعت فيها الأحداث إلى جانب معرفة الجنس والمكانة الاجتماعية والاقتصادية، وقد تجلت هذه العلامات بوضوح في العرض المسرحي وجاءت متفقة مع الخلفيات الثقافية

للجمهور مما ساعد على سرعة التقاطها وتفسيرها، ففي اللوحة الأولى أشارت الأزياء بشكل واضح على العصر الجاهلي متمثلة في الرداء والعمامة، وهي قطعة من القماش تلف على الرأس مرة أو أكثر من مرة، ودلت كذلك على المستوى الاجتماعي والاقتصادي، فالملك النعمان تميزت أزياؤه بالفخامة وجاءت محلاة ببعض الجواهر التي تدل على المكانة الاقتصادية والاجتماعية العالية في حين أن أزياء بقية الممثلين اتسمت بالبساطة والخلو من مظاهر البذخ.

أما الديكور فيعد أيقونة ممثلة للمكان والزمان بشكل واضح، فالكرسي الكبير في مجلس الملك النعمان يمثل هيبة الملك وعظمته والأرض القاحلة من خلفة تمثل أرض الجزيرة العربية وما تميزت به من جفاف وقلة المسطحات الخضراء، وفي لحظات بسيطة ينقلنا المخرج في لوحته الثانية إلى زاوية أخرى من خشبة المسرح متمثلة في طاولة حولها ثلاثة من الكراسي؛ وهي علامة أيقونية يرمز بها للمكتبة، أما الأزياء فيها فكانت نقلة نوعية مختلفة تماماً عن اللوحة الأولى؛ فظهر الممثلون بأزياء أجنبية متمثلة في: (بنطال، وسترة، وربطة عنق، وقبعة، وشعر مستعار باللون الأشقر) فدلت بوضوح على العصر الحديث وشخصيات غير عربية، واستمر الممثلون بهذه الأزياء حتى نهاية المسرحية على الرغم من انتقال الكاتب بهم للعصر الحديث في الجزيرة العربية؛ لأن انتقالهم كان روحياً أكثر من كونه جسدياً.

وكان للتقدم العلمي والابتكارات التكنولوجية الحديثة أثره الواضح عل مهنة المخرج المسرحي، فجعلته فنانًا ثانيًا مع عمل المؤلف، ولقد استخدم المخرج هنا شاشات عرض كبيرة في آخر المسرح كديكور متحرك يستحضر من خلالها المشاهد التي تساعد على إيضاح الجو العام لكل لوحة، فأظهر في اللوحة الاولى صورة لبناء عظيم يرمز لقصر النعمان بن المنذر، ثم عرض في اللوحة الثانية صورة لأعمدة رومانية كانت منتشرة في غرب أوروبا وهو المكان الذي تدور حوله الأحداث في اللوحة الثانية، أما اللوحة الثالثة فأظهر فيها المخرج صورة للشاعر محمد الثبيتي ليرمز من خلالها للجزيرة العربية وهو مكان إقامة الشاعر لبيد بن ربيعة الذي تدوره حوله أحداث هذه اللوحة، والصورة أحد أبرز وسائل الاتصال الحديثة التي تلعب دوراً كبيراً في ايصال الفكرة فهي لغة العالم التي يفهماها الجميع.

- **<u>الموسيقى والرقصات</u>**

تلعب الموسيقى في العرض المسرحي وظيفة سيموطيقية، وهي وثيقة الصلة بموضوع المسرحية فقد تضخم بعض الأحداث وتناقض علامات أخرى كما تعد مؤشراً وممثلًا لإيقاعات وظيفية تارة وجمالية تارة أخرى، أما الرقصات فهي فن حركي، وتعد الحركة

أحد المكونات البصرية التي ترسم جماليات العرض المسرحي ولها دورها الدلالي في التعبير عن العواطف والانفعالات وهي في معظمها تقليد للحركة في الحياة والحركة علامة سيمولوجية تعلم وترسل وفق ما يحتاجه العرض المسرحي[xl].

أدت الموسيقى دوراً استهلالياً (استفتاحيًا) في بداية العرض المسرحي فاستخدم آلة الناي (في حين أن الكاتب في نصه المسرحي نوه أن البداية ستكون بصوت الربابة العربية، ولكن يبدو أن المخرج ارتأى أن الناي أكثر شجناً وهو أيضاً آلة موسيقية عربية قديمة)، وهو يتناسب مع الجو الجاهلي العربي في اللوحة الأولى، ثم ظهر أحد الراقصين وهو يتحرك بين الممثلين الجامدين على المسرح ويدعوهم للحركة وأن يتخلصوا من جمودهم لتبدأ المسرحية.

وفي نهاية اللوحة الأولى استخدم المخرج الموسيقى كفاصلة لخروج ممثلي اللوحة الأولى من على خشبة المسرح ودخول ممثلي اللوحة الثانية، وعندما كانت الموسيقى مؤلفة خصيصاً لهذا العمل المسرحي جاءت متلائمة مع النص مما زاده جمالاً ووضوحاً، ففي اللوحة الثانية دخل مجموعة من الراقصين بأزياء أجنبية يتمايلون بشكل جماعي على أنغام موسيقى غربية وهم ينشدون أبيات للشاعر لبيد بن ربيعة فخلق جواً من الغرابة تمثل في كيفية الجمع بين الشعر الجاهلي والموسيقى الغربية، ولكنها في الحقيقة كانت تؤدي دوراً تعبيرياً تمثل في إيضاح سير خط المسرحية المتجه للعصر الحديث في أوروبا في ظل قصائد لبيد.

وعندما أراد المخرج نقل الممثلين من الجو الأوروبي للجو العربي عن طريق التسفيل اتخذ من فن الرقص الصوفي وسيلة لذلك، فظهر الراقصون وهم يلبسون الثياب البيض كالتي يرتديها الدراويش ويدورون حول أنفسهم، ولعل الجامع بين الرقص الصوفي والتسفيل هو فكرة تحرير الروح من الجسد والارتقاء بها لمكان عال متخذين من الموسيقى وسيلة لذلك.

أما الجوقة الموسيقية الأخيرة فجأت بأزياء عربية على أنغام أبيات للشاعر السعودي محمد الثبيتي، فكانت الأزياء معبرة عن جزيرة العرب مركز أحداث هذه اللوحة، بينما كان الشاعر محمد الثبيتي يلقي قصيدته (بوابة الريح) في شاشة العرض الموجودة في آخر المسرح، في حين ظل الممثلون على نفس الهيئة واللباس؛ فكأنه بذلك أراد أن يفتح الباب لينقل الجميع على اختلاف أطيافهم وأغراضهم لحضرة الشاعر لبيد بين ربيعة.

- **أداء الممثلين**

إن اختيار ممثلي العرض المسرحي من أولويات المخرج حيث يتم من خلاله نقل النص المسرحي لحيز المشاهدة فبدنوهم لا يكون هناك عرض مسرحي، فإذا كان المخرج والمؤلف يعدان قوة تدفع العمل المسرحي للخروج بشكل إبداعي فـ"إن صدق الممثلين هو الذي يدفع الجمهور إلى التفاعل كما قال الكوميدي الأمريكي المضحك (جورج بيرنيز) ذات مرة إن الشيء الأكثر أهمية بالنسبة للمثل هو الصدق فإن استطاع الممثل أن يتظاهر بذلك أصبح راسخاً في مجاله و يدخل ضمن العلامات في المسرح"[xli] ولعل تقمص الممثل للشخصية ومعايشته لها ورغبته الصادقة في إيصال كل تفاصيلها بالشكل الصحيح يجعل مهمة الممثل غاية في الصعوبة.

كما أن "لا يمكن أن تتجسد لنا اللغة في المسرح إلا إذا مورست (من قبل الممثلين)، وذلك عن طريق التحريك الذي يكون شفوياً ليتم فعل الكلام أو حركيًا لينتج حالة معنية يقرأها المشاهد باستخدامه للأيقونة البصرية أو السمعية، وفي كلتا الحالتين تتم الوظيفة التواصلية وتكون الاستجابة بين هاتين اللغتين متفاوتة بحسب درجة الفهم التي يمتلكها المتلقي (المشاهد على خشبة المسرح)"[xlii]، وقد جمعت هذه المسرحية نخبة من الممثلين، هم:

- الممثل الأردني منذر الرياحنة في دور لبيد بن ربيعة.
- الممثل السعودي إبراهيم الحساوي في دور نوفل.
- الممثل السعودي شافي الحارثي في دور الملك النعمان.
- الممثل السعودي خالد الصقر في دور المستشرق دي ساسي.
- الممثل السعوي الدكتور شجاع نشاط في دور أبو البراء العامري.
- الممثل السعودي نايف خلف في دور المستشرق شارل هوبر.

إن كل ما يصدر من هؤلاء الممثلين من إيماءات وحركات وأصوات وحتى تعابير الوجه يعد علامة سيميائية، فنجد مثلاً أن الممثل لدور لبيد في العرض المسرحي عندما تحدث عن خوف الشاعر تحدث بنبرة صوت حزينة خائفة تكاد تخنقها العبرة ثم ألقى بعدها أبياتاً من شعر للبيد بن ربيعة وجاء إلقاؤه مميزاً، "وتعد نبرة الصوت والإلقاء ومهارة نطق الحروف واستخدام نبرة الصوت ونغمته وشدته وسرعة الكلام علامة سيميائية "[xliii].

وعندما خرج الممثل لدور نوفل من زاوية أخرى من المسرح قام بإيماءات إشارية تمثلت في شمه ليديه وكأنه يشم رائحة رغيف خبر، ثم ضم نفسه بكلتا يديه، ثم قبض إحدى يديه وضرب بالأخرى عليها كإشارة منه لوضع الخبز في التنور، وكأنه يرمز بالحضن للبلد الأم وبرائحة الخبز لرائحة الوطن، أما عندما يُقرئ بلاده السلام ينظر للأفق البعيد ويمد يده؛ ليرمز لبعد المكان.

أما الممثل لدور أمينٍ عندما رأى نوفلاً على هذه الهيئة تلفت يمنة ويسرة؛ ليشير لحالة الحيرة والاستغراب التي يشعر بها حيال هذا المنظر، ثم دخل الممثلون لدور المستشرقين الذين تعمدوا نطق الكلمات بشكل غريب؛ فالكلمات عربية لكن اللكنة أجنبية فدلت بوضوح على أنهم يمثلون شخصيات من أصول غير عربية.

ونلاحظ أثناء حديث نوفل مع المستشرقين عن كيفية ترجمتهم لـ (نبتة معينة في موسوم معين وهي تهبها ريح معينة في أرض معينة من جزيرة العرب) يشير بيده للأعلى بحركة دائرية؛ ليرمز لحركة الرياح وعندما يتحدث عن الأرض يشير بيده للأسفل، وهذه الحركات تعد إشارة سيميائية.

وحين تحديث شارل هوبر عن إيجاده مخطوطة لشعر لبيد ممزقة ينظر ليديه وكأنه ينظر لهذه المخطوطة بملامح يطغى عليها الحزن؛ ليرمز لمدى حسرته وخيبته للحال التي وصلت إليها هذه المخطوطة ذات القيمة العالية.

وعندما أراد نوفل تهيئة الممثلين لحالة التسفيل أشار بيده لعينيه وأمرهم أن يغمضوها، ثم تنفس بعمق ليشير أنه لابد أن يتنفسوا معاني القصيدة ويعيشوا معها لتصبح كالروح في أجسادهم، ثم أشار لأذنيه وأمرهم أن يحاولوا سماع القصيدة، وقد استفز الممثل بهذه الإيماءات مكامن الشعور الخيالي عند الجمهور وجعلهم يعيشون لحظات من الترقب والتشويق لما سيحدث لاحقاً، ثم يظهر الممثلون بعد هذه العملية وهم يتحركون بشكل عشوائي على خشبة المسرح ويتلفتون يمنة ويسرة؛ لتدل على حالة الخوف التي يشعرون بها في حين أن نوفل كان يجثو على الأرض ويتحسسها بيده؛ ليرمز لمدى حنينه لهذه الأرض.

وعند ظهور لبيد في آخر المسرحية يقبل عليه نوفل ويحاول لمسه مع النظر إليه بنظرة ملؤها الدهشة والفرحة، في حين كان لبيد يجول بنظره على الممثلين من حوله؛ ليبين مدى استغرابه من أشكالهم وهيئتهم المختلفة عنه واستغرابه من اقبالهم عليه بهذه اللهفة في حين أنه لا يعرفهم، ثم يضحك بطريقة ترمز للتهكم والسخرية عند معرفته بسبب مجيئهم إليه؛ ليرمز لحال الغربة التي يعيشها الشاعر وسط مجتمعه.

ثم يظهر لنا المستشرق شارل هوبر وهو يجثو على ركبتيه أمام الشاعر لبيد؛ ليرمز لشدة حرصه ورغبته في الحصول على بقية القصيدة منه.

ولقد استخدم الممثل لدور لبيد في المشهد الأخير العديد من الإيماءات والاشارات ونبرات الصوت المنكسرة وتعابير الوجه الحزينة؛ ليعبر عن حالة الضعف وصعوبة التذكر التي يمر بها الشاعر في كهولته، وظهر صدق الممثل جلياً في تجسيده هذا المشهد مما جعله أكثر تأثيرًا ووقعًا عل المشاهد.

وختاما: يمكن القول إن دراسة السيمياء للفن المسرحي جعلت منه بنية إشارية لا متناهية؛ فكل ما هو موجود على خشبة المسرح يعد علامة إشارية لا يمكن تجاوزها أو إغفالها، ولعل أهم ما خرجت به هذه الدراسة أن مفهوم سيمياء المسرح واسع ومتشعب ولا يمكن حصره في جانب واحد، ولكنه في نفس الوقت يعد منهجًا معينًا لفهم النصوص المسرحية وإخراج مكامن الغموض والجمال فيها، وظهر ذلك جليا من خلال تفسيرنا للرموز والدلالات التي حوتها مسرحية (سراة الشعر والكهولة)، كما أن التحليل السيميائي للعرض المسرحي بين لنا أن العرض لم يكن جزءًا مكملاً للنص فحسب بل كان في كثير من الأحيان مترجمًا له ومبينًا للعديد من الأفكار والدلالات إما بشكل صريح، أو من خلال بعض الإشارات والإيماءات التي كان يقوم بها الممثلون أو الموسيقى أو الرقصات أو الإضاءة أو حتى الديكور الموجود عل خشبة المسرح، ومن الملاحظ أيضا تنوع العلامات اللغوية وغير اللغوية في النص المسرحي المختار، والتي استدعت عددًا من الرموز والإشارات التي تتناسب مع رسالة الكاتب وواقع المسرح السعودي، كما فسرت لنا الواقع الاجتماعي والانفعالي لشخصيات المسرحية، وسبب استعمال الكاتب للعديد من الأزمنة، والصيغ الانفعالية كالمبالغة، إلى جانب تنوع التعابير اللغوية.

الحواشي

[i] رابط مشاهدة المسرحية: https://yout-u.be/ysfBDFTXFr4

[ii] صالح زمانان أديب وكاتب سعودي يعتبر من الأسماء البارزة في قصيدة النثر السعودية المعاصرة، كما يُعد من أهم كتّاب المسرح في السعودية ومنطقة الخليج العربي، كتب العديد من المسرحيات، منها: (حادر قابل، الرصيف 7، ملحمة الأخدود أصحاب النار والجنة، ملحمة ملوك الشعر والدماء، ملحمة سُراة الشعر والكهولة "لبيد بن ربيعة"، نوستالجيا "مونودراما"...) وغيرها من المسرحيات، وحصل صالح زمانان في مسيرته على العديد من الجوائز، أهمها جائزة وزارة الثقافة للكتاب 2017، في مجال الكتابة الفنية "المسرح" عن طريق كتابه المسرحي "فرّاعات نيّئة"، وتعتبر الجائزة الأدبية الأعلى في المملكة العربية السعودية، كما حصل على جائزة السنوسي الشعرية 2016، كأول شاعر سعودي يحصل عليها، وذلك عن طريق ديوانه "عائدٌ من أبيه".

[iii] فطيس بقنة مخرج سعودي عرف بإخراجه لأوبريت مهرجان الجنادرية لسنوات طويلة، إضافة لتوليه إخراج العديد من المسرحيات والأوبريتات في مهرجانات فنية وثقافية في مختلف مناطق المملكة العربية السعودية.

[iv] مصطلح السيمياء هو الترجمة العربية لمفهومي السمولوجيا والسيوطيقيا.

[5]سلام، هاني أبو الحسن: سيمولوجيا المسرح بين النص والعرض، مصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة النشر، 2005م، ص24.

[vi] ينظر: البشير، سعدية موسى عمر: السيميائية أصولها ومناهجها ومصطلحاته، ورقة علمية، جامعة السودان للعلوم والتكنلوجيا، الخرطوم (د.ت)، ص7.

[vii] Ferdinand de Saussur: Lectures in general linguistics,paris,payot, 1978, p98

[viii] الأحمر، فيصل: معجم السيمائيات، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2010م، ص40- 44

[ix] البشير: السيميائية أصولها ومناهجها ومصطلحاته، ص20،21.

[x] الأحمر: معجم السيمائيات، ص 229-232.

[xi] الأحمر: معجم السيمائيات، ص70 ،71 ،72.

[xii] الأحمر: معجم السيمائيات، ص72.

[xiii] المرتجى، أنور: سيميائية النص الأدبي، الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، 1987م، ص 3.

[xiv] مدقن، كلثوم: أصناف العلامات في المسرح ودلالاتها التواصلية والدلالية والثقافية، الأثر مجلة الآداب واللغات، العدد السادس، 2007م، ص265.

[xv] بافيس، باتريس: قضايا السيمولوجيا المسرحية، ترجمة: محمد العماري، مجلة علامات، العدد 16، (د.ت)، ص105.

[xvi] مدقن: أصناف العلامات في المسرح ودلالاتها التواصلية والدلالية والثقافية، ص268.

[xvii] مدقن: أصناف العلامات في المسرح ودلالاتها التواصلية والدلالية والثقافية، ص269.

[xviii] عدد من المؤلفين: سيمياء براغ للمسرح دراسات سيمائية، ترجمة أومير كورية، سوريا، منشورات ووزارة الثقافة السورية، 1997م، ص15، 16.

[xix] إيلام، كير: سيمياء المسرح والدراما، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، بيروت، دار الثقافة، د.ت، ص79.

[xx] ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد: لسان العرب، بيروت، دار صادر، 2003م، مادة (ذهن).

[xxi] ابن منظور: مادة (حجا).

[xxii] ابن منظور: مادة (جهم).

[xxiii] زكريا، أبو الحسن أحمد بن فارس: راجعه أنس محمد الشامي، مقاييس اللغة، القاهرة، دار الحديث، 2008م، مادة (بصر).

[xxiv] ابن منظور: لسان العرب، مادة (سرب).

[xxv] ابن منظور: لسان العرب، مادة (جلف).

[xxvi] زكريا: مقاييس اللغة، مادة (سبر)

[xxvii] ابن منظور: لسان العرب، مادة (سبر)

[xxviii] عدد من المؤلفين: سيمياء براغ للمسرح دراسات سيمائية، ص12،13.

[xxix] النعيمي، فيصل غازي: العلامة والرواية دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف، الأردن، دار مجدلاوي للنشر, 2009م، ص124،125.

[xxx] أحمد، نفلة حسن: التحليل السيميائي الفن الروائي دراسة تطبيقية لرواية الزيني بركات، الأردن، المكتب الجامعي الحديث، 2011م، ص 195.

[xxxi] النعيمي: العلامة والرواية دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف، ص 111- 116.

[xxxii] أحمد: التحليل السيميائي الفن الروائي دراسة تطبيقية لرواية الزيني بركات، ص 200،201.

[xxxiii] أحمد: التحليل السيميائي الفن الروائي دراسة تطبيقية لرواية الزيني بركات، ص 216.

[xxxiv] أحمد: التحليل السيميائي الفن الروائي دراسة تطبيقية لرواية الزيني بركات، ص 215،216.

[xxxv] الميداني، عبد الرحمن حسن: ضوابط المعرفة وأصول الاستدلال والمناظرة، دمشق، دار القلم ،1993 م، ص 58

[xxxvi] الأحمر: معجم السيمائيات، ص103

[xxxvii] عدد من المؤلفين: سيمياء براغ للمسرح دراسات سيمائية، ص66.

[xxxviii] عدد من المؤلفين: سيمياء براغ للمسرح دراسات سيمائية، ص 104.

[xxxix] البشير: السيميائية أصولها ومناهجها ومصطلحاتها، ص 10.

[xl] البشير: السيميائية أصولها ومناهجها ومصطلحاتها، ص12.

[xli] الأحمر: معجم السيميائيات، ص104

[xlii] مدقن: أصناف العلامات في المسرح ودلالاتها التواصلية والدلالية والثقافية، ص265

[xliii] البشير: السيميائية أصولها ومناهجها ومصطلحاتها، ص13

قائمة المصادر والمراجع

***المراجع العربية**

1- أحمد، نفلة حسن: التحليل السيميائي الفن الروائي دراسة تطبيقية لرواية الزيني بركات، الأردن، المكتب الجامعي الحديث، 2011م.
2- الأحمر، فيصل: معجم السيميائيات، الجزائر، الدار العربية للعلوم، 2010م
3- بافيس، باتريس: قضايا السيمولوجيا المسرحية، ترجمة: محمد العماري، مجلة علامات، العدد 16، (د.ت).
4- البشير، سعدية موسى عمر: السيميائية أصولها ومناهجها ومصطلحاتها، ورقة علمية، جامعة السودان للعلوم والتكنلوجيا، الخرطوم، (د.ت).
5- زكريا، أبو الحسن أحمد بن فارس: راجعه: أنس محمد الشامي، مقاييس اللغة، القاهرة، دار الحديث، 2008م.
6- سلام، هاني أبو الحسن: سيمولوجيا المسرح بين النص والعرض، مصر، دار الوفاء، 2005م

7- قدوح، عبد القادر: فاعلية العلامة في الدراسات الحديثة، ورقة علمية، جامعة البحرين، الزلاق، (د.ت).
8- المرتجي، أنور: سيميائية النص الأدبي، الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، 1987م.
9- ابن منظور، ابو الفضل جمال الدين محمد: لسان العرب، بيروت، دار صادر،2003م.
10- مدقن، كلثوم: أصناف العلامات في المسرح ودلالاتها التواصلية والدلالية والثقافية، الأثر مجلة الآداب واللغات، العدد السادس، 2007م.
11- الميداني، عبد الرحمن حسن: ضوابط المعرفة وأصول الاستدلال والمناظرة، دمشق، دار القلم، 1993م.
12- النعيمي، فيصل غازي: العلامة والرواية دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف، الأردن، دار مجدلاوي للنشر، 2009م.

***المراجع المترجمة**

1- إيلام، كير: **سيمياء المسرح والدراما**، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، بيروت، دار الثقافة، (د.ت).
2- عدد من المؤلفين: **سيمياء براغ للمسرح دراسات سيمائية**، ترجمة أومير كورية، سوريا، منشورات ووزارة الثقافة السورية، 1998م.

***المراجع الأجنبية:**

[1] De Saussure, F. (1978). *Lectures in general linguistics,paris,payot*. Columbia University Press.