مجلة جامعة الملك عبدالعزيز: الآداب والعلوم الإنسانية، م ٣٢ ع ٣، ص ص: ١٩١ – ٢٢٤ (٢٠٢٤م)
DOI:10.4197/Art.32-3.7

بنية العلامة غير اللغوية في مسرحيات صالح زمانان – مسرحية (الحفلة الأخيرة) أنموذجاً: دراسة سيميائية

فارس بن سعود القثامي

أستاذ الأدب والنقد المشارك، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الطائف، المملكة العربية السعودية

fsgethami@tu.edu.sa

المستخلص. تسعى هذه الدراسة إلى تتبع العلامات غير اللغوية في مسرحية (الحفلة الأخيرة) لصالح زمانان، والكشف عن المكونات العلاماتية في النص المسرحي، ومدى تأثيرها في إنتاج الدلالة، من خلال علاقة الدال بالمدلول، ودور العلامات غير اللغوية في إبراز جماليات النص المسرحي، وفق المنهج السيميائي، وتحقيقاً لتلك الغاية، جاءت الدراسة في أربعة محاور، توقف أولها مع بنية العلامة الجسدية، وتضمن الحديث عن الحركة الجسدية، والعلامات التعبيرية، والعلامات الانفعالية، كما تناول المحور الثاني: بنية العلامة الأيقونية، الفاصلة والنقطة وعلامة الحذف وعلامة الحصر، كما تناول المحور الثالث: العلامة المؤشراتية، وتجلت من خلاله عدة مؤشرات منها الضحك والبكاء والصياح، وتناول المحور الرابع: بنية الأشياء، وتبين من خلاله أن الملابس والطاولة والكرسي علامات دالة قابلة للتأويل والتحليل، وخلصت الدراسة إلى تنوع العلامات غير اللغوية في النص المسرحي مناط البحث، مما استدعى عدداً من الرموز والإشارات، كما اعتمد النص على عدد من الصيغ الانفعالية والتعبيرية، مما جعله نصًّا قابلاً لأكثر من قراءة، وأكثر من تأويل.

الكلمات المفتاحية: بنية، العلامة، غير اللغوية، سيميائية، مسرحية.

المقدمة

يتميز الإنسان عن غيره من المخلوقات الأخرى، فهو الكائن الوحيد الذي حوّل الأصوات إلى لغة منطوقة وغير منطوقة، تُستعمل أداة للتواصل وإنتاج الفكر وتداوله، وقد كان النص الأدبي كغيره من النصوص، غنياً بالعلامات اللغوية وغير اللغوية، بوصفها عنصراً مهماً من عناصر التواصل، حتى غدت تلك العلامات تشكل لغة قائمة بذاتها؛ مما دفع الباحثين المحدثين إلى دراستها، بوصفها وسيلة من وسائل التعبير غير

المباشر، "وإذا كانت اللغة المنطوقة هي الوسيلة الاتصالية المهيمنة على حياة أفراد المجتمع، إلاّ أنها ليست الوسيلة الوحيدة من وجهة نظر علم العلامات لتحقيق التواصل، لأن الإنسان يمتلك وسائل أخرى غير منطوقة تقوم بوظيفة التواصل مثل اللغة[١]، وقد أولى المنهج السيميائي أهمية بالغة بالعلامة غير اللغوية؛ لما لها من تأثير على المتلقي، يسهم في فك شفرات النص، وجعله منفتحاً على عدة قراءات وتأويلات دلالية، كما أثبتت الدراسات السيميائية الحديثة، وجود علامات أخرى غير لغوية، تعج بها النصوص الأدبية، تدفع المتلقي إلى البحث عن دلالتها، استناداً إلى معارفه ومرجعياته، مما يولّد علاقة تواصلية بين المبدع والمتلقي.

ويعد النص المسرحي أحد النصوص الأدبية، التي تقوم على توظيف العلامة غير اللغوية، ومن ثم فهو نص لا يفهم مغزاه على خشبة المسرح، إلا إذا تتبعنا جميع العلامات غير اللغوية المصاحبة للنص، التي يستعملها الممثلون في سياقاتها المناسبة. من هنا جاءت **أهمية** هذه الدراسة، لتعنى بتتبع تلك العلامات في نصّ مسرحي مفعم بالدلالات والرموز غير اللغوية، مما يجعله نصًّا يقبل أكثر من قراءة، وأكثر من تأويل.

ولأهمية هذا الموضوع الذي قلَّ فيه الدرس النقدي، إضافة إلى القيمة الفنية لمسرحية (الحفلة الأخيرة) للكاتب صالح زمانان[٢]؛ وقع اختياري عليه ليكون مجالًا لدراستي.

وتهدف الدراسة إلى قراءة نقدية لنص درامي مفعم بالعلامات، والبحث عن العلاقة بين الدال والمدلول في مسرحية (الحفلة الأخيرة)، وبيان أهمية هذه العلاقة أيضًا في إنتاج الدلالة، والكشف عن المعنى عبر مجموعة الدوال غير اللفظية. ويجيب البحث عن مجموعة من التساؤلات، أهمها: ما أهمية النسق غير اللفظي في الدرس السيميائي؟ وما أهمية لغة الجسد في إنتاج دلالة النص المسرحي؟ وما الدلالة السيميائية للأيقونة، والمؤشر والأشياء في مسرحية (الحفلة الأخيرة)؟

---

(١) العتيق، عفاف، "التواصل غير المنطوق في ديوان الخنساء": دراسة في السيميائية العربية، (٢٠١٤م)، مجلة الدراسات اللغوية، مج ١٦، (ع١)، ص (١٥١).

(٢) صالح زمانان، شاعر وكاتب مسرحي وإعلامي سعودي، من مواليد منطقة نجران جنوب السعودية عام ١٩٨٥م، يعمل مديراً للشؤون الثقافية في مركز البحوث والتواصل المعرفي، ويعد من الأسماء البارزة في كتابة قصيدة النثر السعودية المعاصرة، كما يعد من أهم كتّاب المسرح في السعودية ومنطقة الخليج العربي. ينظر: قاموس الأدب والأدباء في المملكة العربية السعودية، دارة الملك عبدالعزيز، الجزء الثاني، الرياض، ١٤٣٥هـ، ص٦٥٥.

وقد جاءت الدراسة في مقدمة وتمهيد وأربعة مباحث، وخاتمة، على النحو الآتي:

التمهيد ويتناول مفهوم العلامة اللغوية وغير اللغوية، إضافة إلى التعريف بالمسرحية مجال الدراسة وموضوعها، أما المبحث الأول، فتناولت فيه بنية العلامة الجسدية، والحركة الجسدية، والعلامات التعبيرية، والعلامات الانفعالية، أما المبحث الثاني، فقد تناول بنية العلامة الأيقونية، الفاصلة والنقطة، وعلامة الحذف، وعلامة الحصر، وجاء المبحث الثالث، ليعنى بدراسة العلامة المؤشراتية، حيث تجلَّت من خلاله عدة مؤشرات أهمها: الضحك، البكاء، الصياح، أما المبحث الرابع، فقد تناول بنية الأشياء، واتضح أن الكراسي والطاولة، والملابس؛ علامات دالة قابلة للتأويل والتحليل، ثم سأختم الدراسة بأبرز نتائجها.

وقد اعتمدت الدراسة على المنهج السيميائي، الذي يقوم على مقاربة النص عن طريق أدوات إجرائية، تعمل على تأويله واستنطاقه، بصورة لا تفسد المعنى، وتتجاوز بنية السطح، لتنفذ إلى البنية العميقة للنص الأدبي وفق أي اتجاه من اتجاهات السيميائية.

أما الدراسات السابقة، فتتمثل في دراستين، هما:

– الدراسة الأولى بعنوان: سيمياء المسرح السعودي مسرحية سراة الشعر والكهولة نموذجًا، شريفة أحمد القرني، المجلة الدولية لدراسات اللغة وآدابها، مج٣، ع١، القاهرة، ٢٠٢١م. وقد حللت الباحثة في المسرحية العلامات الدلالية والنحوية والصرفية والبلاغية والزمانية والمكانية والشخصية والإخراجية.

– الدراسة الثانية بعنوان: البناء الفني في مسرحيات صالح زمانان، تركية عواض الثبيتي، رسالة دكتوراه، جامعة أم القرى، ١٣٤٣هـ– ٢٠٢٢م.

وتناولت الباحثة عناصر بناء المسرحية المتمثلة في الشخصية والصراع والبناء الدرامي، وموضوع المسرحية، والحوار.

والدراستان لم تتناولا بنية العلامة غير اللغوية في مسرحية (الحفلة الأخيرة)، ولا تتقاطعان مع دراستي.

التمهيد

أولاً: مفهوم العلامة اللغوية وغير اللغوية

تعد اللغة من أهم آليات التواصل، وهي وسيلة من وسائل التبليغ ونقل المعارف والتجارب والخبرات إلى الغير، ويذهب مجموعة من اللسانيين إلى أن وظيفة اللغة هي التواصل، ومنهم "دي سوسير" الذي يرى

أن اللغة "نسق من العلامات والإشارات، هدفها التواصل خاصة أثناء اتحاد الدال مع المدلول"[١] وقد كانت الوظيفة التواصلية للغة معروفة عند علماء العربية القدماء، فهذا ابن جني يرى بأن اللغة أصوات يُعبّر بها كل قوم عن أغراضهم"[٢] كما يرى "رومان جاكبسون" أن التواصل هو الوظيفة الأساسية للغة، وارتأى أن للغة ستة عناصر، هي: المرسل والرسالة والمرسل إليه والقناة والمرجع واللغة، ولكل عنصر وظيفة خاصة. ومن ثم فهذه اللغة على مستوى التواصل والتخاطب بين الأفراد والجماعات، ذات مستويين سلوكيين، لغوي وغير لغوي، وهو ما يعرف بعلم العلامات.

فالعلامة اللغوية هي ما تقوم على التواصل اللساني؛ للتعبير عن احتياجات معينة، تتكون من أصوات ومقاطع وجمل، فاللغة المنطوقة لها مستوى لغوي هو عبارة عن نظام من العلامات الدالة (علاقة الدال بالمدلول)، والتي هي نسق من الوحدات نسميها وحدات الخطاب، وقد وصف سوسير العلامة اللغوية، بأنها " كيان سايكلوجي له جانبان هما الصورة السمعية (الدال) والفكرة (المدلول)[٣]. وتطلق العلامة على كل ما يتكون منه الدال والمدلول[٤].

وقد ربط بيرس بين الأشياء، ومفاهيمها من خلال عامل ربط، فالموضوع هو الشيء الخارجي، والعلامة المفسرة، هي المفهوم الذهني المجرد، ووسيلة الربط بين الموضوع والعلامة المفسرة هي الركيزة[٥].

وقد قسم بيرس العلامة إلى ثلاثة أقسام هي: الأيقونة – المؤشر– الرمز.

ولم يعد التواصل قائماً على اللغة المنطوقة فحسب، بل إن الإشارات والإيماءات وتعابير الجسد، لها دور إيجابي في إيصال الرسالة المطلوبة.

---

(١) دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، (١٩٨٦م)، ترجمة يوسف غازي، ط١، المؤسسة الجزائرية للطباعة، ص٢٧.

(٢) ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، (٢٠٠٦م)، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٣٣/١.

(٣) ينظر: دي سوسير، علم اللغة العام، (١٩٨٥م)، ترجمة الدكتور يوئيل يوسف عزيز، بغداد، دار آفاق عربية، ص٨٤.

(٤) ينظر: أبو العلا، عصام الدين، مدخل إلى علم العلامات في اللغة والمسرح، (١٩٩٦م)، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ص٣٤.

(٥) المرجع السابق، ص٤٩.

والعلامات غَير اللغوية تندرج عند علماء الاتصال ضمن اللغة الصامتة، وهي تستعمل على نطاق واسع، "إذ تشمل تعبيرات الوجه والجسد والإيماءات والحركات والأزياء وغيرها... وتنقسم حسب هؤلاء العلماء إلى ثلاثة أقسام: لغة الإشارة، ولغة الحركة والانفعال، ولغة الأشياء[١].

والعلامة في النصّ الأدبي ذات دلالات متعددة لأن "معرفة المظهر اللساني والأسلوبي للغات لا يكفي: إنه من الضروري النفاذ بعمق إلى المعنى الاجتماعي الأيديولوجي لكل لغة، ومعرفة التوزيع الاجتماعي لجميع الأصوات الأيديولوجية لعصر ما معرفة دقيقة"[٢].

ولم تقتصر العلامة على الجانب اللغوي فحسب، بل تمتاز بالشمولية والاتساع، فإذا "تأملنا سلوكنا، أو ملابسات الحياة الفكرية والاجتماعية، أو ملابسات العلاقات، أو ملابسات الإنتاج والتبادل؛ لاحظنا أننا نستخدم مجموعة من نظم العلامات معًا في كل لحظة من لحظات حياتنا، إننا نستخدم – وقبل كل شيء – علامة اللغة، وهي التي يبدأ اكتسابها مع نشوء الحياة الواعية، ثم علامة الكتابة، ثم علامة التحية والتعرف على الآخر والتجمع بكل أشكالها وتسلسلها الهرمي، ثم العلامات التي تنظم المرور، والعلامات الخارجية التي تشير إلى الظروف الاجتماعية، والعلامات النقدية التي تشير إلى القيم، والمؤشرات في الحياة الاقتصادية، وعلامات العبادات والشعائر والعقائد، وعلامات الفن بكل أشكالها وتنوعها (الموسيقا والتصوير والفنون التشكيلية)، ويبدو – بجلاء وبدون تجاوز لحدود الملاحظة الإمبريقية – أن حياتنا بأسرها محصورة داخل شبكة من العلامات تشكلنا إلى الدرجة التي تجعل إلغاء العلامة يخل بتوازن المجتمع والفرد معًا، ويبدو كأن هذه العلامات تتوالد وتتكاثر بفعل ضرورة داخلية تتجاوب – فيما يظهر – مع ضرورة نابعة من نظامنا العقلي"[٣].

ثانياً: التعريف بالمسرحية

يحتوي كتاب (الحارس في الثقب محاولة لطمس ما حدث) على مسرحيتين، تتحدثان بصفة عامة عن الواقع المعاش في سياق مسرحي وشعري.

---

(١) ينظر: بن يامنة، سامية، الاتصال اللساني وآلياته التداولية في كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري، (٢٠١٢م)، بيروت، دار الكتب العلمية، ص ٢٤.

(٢) باختين، ميخائيل، الخطاب الروائي، (١٩٨٧م)، ترجمة: محمد برادة، ط١، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ص١٦٤.

(٣) بنفنست، إميل، سيميولوجيا اللغة، ترجمة: سيزا قاسم، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، ص١٧٨.

يبدأ زمانان بمقدمة رواها عن تسمية الكتاب بـ (الحارس في الثقب) قائلاً: "هذه ليست مقدمة أو طريقة حادة لتبرئة الجناة أو مطاردة اللصوص الميسورين، كما أنها ليست ثرثرة، إنها ملل فتي، ومحاولة حقيقية لطمس ما حدث، وهي بالأحرى وسيلتي لأخبركم أن عنوان هذا الكتاب الحزين المعبأ بالأرواح الطائشة جاء كنتف وأشلاء لمجهولين بالداخل، عرفتهم مصادفة ولمرة واحدة في الدور الثالث من صدغي؛ ففضلاً وليس أمرًا، على من وجد العنوان في زقاق القراءة أن يبلغ الكاتب مشكورًا للأهمية"(١).

عنون الكاتب المسرحية الأولى "الحفلة الأخيرة" والمسرحية الثانية "في الثقب" واستخدم أسلوبًا شعريًّا في الحوار، وابتكارًا لبعض شخصيات المسرحية، ونهاية مأساوية لكلتا المسرحيتين باعتبارها الاحتمالات المتوقعة لتلك الشخصيات العربية.

تبدأ المسرحية بكتابة الشاعر حسن قصيدة طويلة، يدعو أصدقاء الدراسة لحفلة "مضغ"، وقد افترق الأصدقاء منذ عشرين عامًا، واستجاب الأصدقاء للحضور، وأخذ حسن يتعرف على ظروف كل واحد من الأصدقاء.

وعندما بدأوا في المضغ على خشبة المسرح كلٌّ مَضَغ ما يكره، فمضغ حسن كتاب رباعيات الخيام، ومضغ سعد لوحة رسم فيها أمه، ومضغ حامد قطعة لحم لحرصه على الحياة وهرب، ومضغ حامد ثياب طفل صغير، ومضغ ناصر الكلبشة، والكل سقط مغشيًّا عليه، باستثناء رياض، فظن يوسف أن أصدقاءه قد ماتوا، فأخذ يمضغ نفسه ويموت، ويستيقظ الأصدقاء، ويغطون جسده، وتنتهي المسرحية بتلك النهاية الحزينة.

وسوف ندرس العلامة غير اللغوية في مسرحية "الحفلة الأخير أو الحارس" لصالح زمانان من خلال أربعة محاور هي: بنية العلامة الجسدية، وبنية العلامة الأيقونية، وبنية العلامة المؤشراتية، وبنية علامات الأشياء.

المبحث الأول: بنية العلامة الجسدية

يعتمد النص المسرحي على لغة الحوار، وهي العلامة السيمائية اللفظية، ويؤدي الممثلون – بجانب العلامة اللفظية – المناظر الدارمية، والمشاهد المسرحية مستندين على علامات غير لفظية أبرزها لغة

(١) زمانان، صالح، مسرحية الحفلة الأخيرة أو الحارس، ضمن نصوص مسرحية الحارس في الثقب محاولة طمس ما حدث، (٢٠١٤م)، ط١، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، ص٩.

الجسد[١]. بدلالتها العالمية، فمن العلماء من يرى أنَّ الإيماءة على سبيل المثال لها دلالة عالمية[٢]، وكثير من حركات الجسد ينطبق عليها عالمية الدلالة[٣].

ويمكن تحليل العلامة الجسدية في مسرحية "الحفلة الأخيرة" على النحو الآتي:

أ- الحركة الجسدية

يُعتبر الممثل العمود الفقري في العمل المسرحي، فهو الذي ينسج خيوط الحدث، ويقوم بالصراع داخل الفعل الدارمي، ويؤدي دورًا على خشبة المسرح، ومن ثمَّ فالممثل المتميز هو الذي يتقمص الشخصية التي يؤدي دورها، وبجانب لغة الحوار، يستخدم لغة الجسد، ويتعالق أيضًا مع الأشياء على خشبة المسرح، فتنوب الإشارة عن العبارة، فعندما يقلق؛ يقوم ويقعد، ويصعد وينزل، ويتحرك ذات اليمين وذات الشمال، فلا تقل لغة الجسد أهمية عن لغة الحوار[٤].

وتتجلَّى الحركة الجسدية بصورة لافتة في النصِّ موضع الدراسة، ونختار نماذج منها على النحو الآتي:

"**يدخل سعد كأنه غريب يدخل مكانًا غريبًا، يجول بنظراته في أنحاء الموقع..**

يلتفت إليه حسن، ويجري نحوه قبل أن يتعانقا)،

ويقول له بحرارة: الزمان كئيب بدون الأصدقاء يا سعد.

سعد: الزمان كئيب دومًا يا صاحبي!

حسن: (وهو يضحك) تعالَ.. تعالَ. (يتعانقان)"[٥].

---

(١) ينظر: حمداوي، جميل، سيميوطيقا الصورة المسرحية دراسات في المسرح، (٢٠١٣م)، ط١، الدار البيضاء، منشورات العارف، ص ٩٢.

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

(٣) ينظر: عطا الله، محمد عبد الرحمن، رواية فخاخ الرائحة، ليوسف المحيميد دراسة سيميائية، (٢٠١١م)، ط١، القاهرة، مكتبة الآداب ص٦٥.

(٤) ينظر: الثبيتي، تركية عواض، تفاصيل الطين ومحطات المغادرة بنية العلامة في نصوص فهد ردة المسرحية، (٢٠١٧م)، ط١، نادي الإحساء الأدبي، ص ١٥٢، ١٥٣.

(٥) زمانان، صالح، مسرحية الحفلة الأخيرة أو الحارس، ص ١٣.

نجد حركة الجسد في هذا النص في إرشادة الكاتب المسرحية، التي من خلالها يوجه المؤلف المخرج لتنفيذها على خشبة المسرح.

والمشهد يرسم صورة متحركة لحسن وسعد، وتبدو الحركة في (يدخل– يدخل– يجول بنظراته– يلتفت– ويجري نحوه– يتعانقان).

دخول سعد وإحساسه بالغربة في هذا المكان، يدل دلالة واضحة على طول مدة الفراق بين الأصدقاء، ويجول سعد بنظراته في أنحاء الموقع فعل حركي، يشير إلى الدهشة، واستغراب المكان الذي لم يكن مألوفًا لديه، ويتحول الفعل الحركي من سعد إلى حسن الذي دعا إلى جمع الأصدقاء في حفلة، فعندما يلتفت إلى سعد، ويجري نحوه، تتحول الحركة الجسدية إلى علامة سيمائية دالة على الشوق، وتدل الحركة الجسدية (يتعانقان) على المفاعلة، أو المشاركة بين طرفي الحوار، وهي علامة دالة على الحب.

وقد وردت الحركة الجسدية في هذا المشهد في التعبير بالفعل المضارع، بدلالته على التجدد والاستمرار، وهو فعل له القدرة على تصوير المشهد بصور حية نابضة بالحركة والحياة.

والحركة الجسدية، لم يأتِ بها المؤلف المسرحي اعتباطًا، بل لها دلالتها في النصِّ المسرحي، أو على خشبة المسرح، فتلك الحركة دالٌّ يفضي إلى مدلول، وهي علامة سيمائية غير ناطقة.

ويشارك حامد سعدًا في الحركة الجسدية في المشهد الآتي:

"**حسن: ألم تعد ترسم؟! (بتساؤل حار)**

سعد: لا لم أفعل! (ويعبث في الهواء بإصبعه كأنه يرسم)

أصبحت يدي قاسية، والريشة لا تحب الأصابع الثخينة المتصلبة. (ينظر في يده)

حسن: لا.. لا.. أرجوك لا تقل هذا، لقد كنت مبدعًا، لا تقتلها أرجوك.

(يدخل حامد، واضعًا يده في جيبه، ويمشي بطريقة خافتة موارِبة، وهو ينادي، هل من أحد هنا، هل هنا منزل السيد حسن.. الشاعر حسن؟)"[١].

تظهر الحركة الجسدية في الإرشادة المسرحية (ويعبث في الهواء بإصبعه كأنه يرسم)، والحركة الجسدية هنا تؤدي وظيفة تصويرية أو وصفية، وهذه الوظيفة " تقوم فيها حركات اليد بتصوير الشيء في

(١) زمانان، صالح، مسرحية الحفلة الأخيرة أو الحارس، ص٢٩.

الهواء، أو تتخذ شكل الشيء الذي يتحدث عنه المتكلم، كالحجم أو الطول، وذلك عن طريق وضع المتكلم يديه متباعدتين، يمينًا أو شمالًا بقدر الحجم المراد تحديده، ومن أمثلة الوظيفة التصويرية كذلك استخدام السبابة، وإدارتها في الهواء عدة مرات لتصوير الشكل الحلزوني"(١).

وقد اضطرت الظروف سعدًا أن يعمل نجارًا، ويتخلَّى عن موهبة الرسم، فهو يحنُّ دائمًا إلى الموهبة، فتكررت هذه الحركة الجسدية في أكثر من موضع في المسرحية، وهذه العلامة دالة على الفقد والاستلاب، فتتآزر معها العلامة الحركية (ينظر في يده)، فهو يتأمل تلك اليد الخشنة التي لم تعد تصلح للرسم.

وتأتي حركة حامد من خلال الإرشادة المسرحية (يدخل حامد، واضعًا يده في جيبه، ويمشي بطريقة خافتة مواربة).

ووضع اليد في الجيب علامة غير لفظية، لها عدة دلالات، منها: ميل الشخص إلى وضع يده في جيبه عندما يشعر بعدم الثقة بالنفس، أو الشعور بعدم الراحة، أو الحاجة إلى الخصوصية(٢).

وحامد يشعر بعدم الراحة، فقد أشار إلى أنه متزوج من زميلة له طبيبة، ويلتقي بها كل يوم خميس فقط، ولم ينجب، وبالتالي فهو شخصية مأزومة تعاني نوعًا من الفقد والاستلاب، وجاءت الحركة الجسدية (ويمشي بطريقة خافتة مواربة)، معبرة عن قلق الشخصية المأزومة والمستلبة في آن واحد.

ومن نماذج الحركة الجسدية، قول الكاتب:

"**حسن: من منكما متزوج؟!**

(ينظران إلى سعد)

سعد: مطلق.! (ويمد يديه جانبًا كمن يقول: ماذا أفعل، ويشرب)

حامد: تزوجت طبيبة زميلة في المستشفى، نتقابل كل خميس فقط.

حسن: أولاد؟!..

(بإيماءة تعني لا.. يرد حامد)"(٣).

---

(١) عمر، أحمد مختار، لغة بغير كلمات، ضمن كتاب "تمام حسان رائدًا لغويًّا "، (٢٠٠٢م) القاهرة، عالم الكتب، ص٨٠.

(٢) ينظر: الوقفي، سارة، ما معنى وضع اليدين في الجيب في لغة الجسد؟، (٢٠٢١م)، موقع صحة نفسية، ٣١ أكتوبر. (mawdoo3.com).

(٣) زمانان، صالح، مسرحية الحفلة الأخيرة أو الحارس، ص٣١.

هنا حركتان من حركات الجسد إحداهما خاصة بسعد، والأخرى خاصة بحامد، جاءت حركة سعد تابعة للنسق اللفظي مطلق، بعد نطقه بهذا اللفظ، يتبعه بالحركة (ويمد يديه جانبًا كمن يقول: ماذا أفعل، ويشرب).

يعاني سعد حالة من الاستلاب الاجتماعي، بجانب الاستلاب الفني، وفسر الكاتب الحركة، بالسؤال ماذا أفعل، والحركة علامة سيمائية وهي دال يفضي إلى مدلول العجز، ومن ثمَّ يهرب –من واقعه، والتمادي في الحديث في هذا الأمر– بالشراب.

أما حامد فهو الآخر مستلب، يعاني الفقد والحرمان، فقد حُرم من الولد، فكانت الإشارة أبلغ من العبارة (بإيماءة تعني لا.. يرد حامد).

ونرى الحركة الجسدية في الفعل الحركي ليوسف:

"**حسن: نعم يا حبيبي.. أنا هو.**

(يقوم يوسف بترتيب قميص حسن، وينظفه بكفه)"(١).

يوسف الخارج من السجن هو الآخر شخصية مأزومة مستلبة، فقد اسُتلبت منه حريته فترة من الزمن، ونجده في المسرحية مصابًا بمعاناة نفسية، إثر القهر والتعذيب، وهنا يقوم بترتيب قميص حسن، وتنظيفه، وهذا النسق غير اللفظي، يكشف عن أمر اعتاده يوسف في السجن، فلم ينفك عنه خارج السجن، فيبدو أنَّه كان مجبرًا على ترتيب ملابس السجان وتنظيفها.

ويظل لهذا النوع من التعبير دلالته الفنية، حيث إنه يرسم صورة تقريرية، لا تعتمد على مقومات البلاغة القديمة، من تشبيه، أو استعارة، أو كناية، فالصورة التقريرية: هي نوع من أنواع الصورة، تقوم برسمها الكلمات، دون اللجوء إلى نوع من أنواع البيان، ولا تخلو من جمال فطري(٢).

وقد رسم الكاتب في إرشادته المسرحية صورة حركية للممثلين تعمل على إبراز فاعلية نشاط حركي، ينساب عبر سلسلة من اللحظات المتعاقبة(٣).

---

(١) المصدر السابق، ص٣٥.

(٢) ينظر: ضيف، بدر أحمد، الصورة الفنية في شعر المعتمد بن عباد، (١٩٩٧م)، طنطا، مصر، مكتبة التركي، ص ٦٢.

(٣) ينظر: الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، (١٩٩٨م)، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص ١٥٤.

ب- العلامات التعبيرية

تنتشر العلامة التعبيرية في المجتمعات المختلفة، سواء كانت بالجسد، أم الوجه، أم العينين [١].

وتتفوق العلامة التعبيرية على العلامة اللفظية في بعض المواقف وتظهر تعابير الممثل على خشبة المسرح، وهو يحاكي الحدث الدرامي، أو الحالة التي يعبر عنها الحوار المسرحي، فتظهر هذه التعابير من خلال ابتسامة أو نظرة أو تعبير وجه، مما يجعلها تُحدث مشاركة وجدانية بين الممثل، وبين جمهوره، ومن هنا يستمر التواصل بين صالة العرض، وبين خشبة المسرح[٢].

ونماذج العلامات التعبيرية قليلة في المسرحية، وتجلَّت في تعبير الوجه والابتسامة فقط، حيث يقول الكاتب:

"**كتب (حسن) قصيدة وأرسلها لأصدقائه، وفيها دعوة لحفلة "مضغ" بعد زمن طويل من آخر لقاء، بعد أن كانوا في الماضي مجموعة من الشباب الذين يحلمون بأن يتغير العالم القبيح، ويصبح جميلًا متاحًا للتبسم والمحبة**"[٣].

العلامة التعبيرية هنا (التبسم)، والابتسامة علامة سيمائية تدل على الفرح، لكنَّ التبسم دال فارق مدلول الفرح، ليوحي بالأمل في مستقبل أفضل، وفي رؤية عالم خالٍ من الدمار والحروب، ويسوده الود والمحبة.

وتشكل تعابير الوجه مع الابتسامة نسقًا تعبيرًا في اللوحة الدرامية الآتية:

"**رياض: أهلًا يا حامد!..**

(يقبل عليه حسن.. وسعد، ويسلمان عليه)..

رياض: أرستقراطي.. هاه (وينظر لـ سعد مبتسمًا)

سعد: رائحة عطرك تخبر أنفي بذلك!..

رياض: أما زال بهذه النفس البذيئة (ويعبس بشكل ضاحك تجاه حسن الذي يناوله كأسه)

---

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

(٢) ينظر: المرجع السابق، ص ١٤٤.

(٣) زمانان، صالح، مسرحية الحفلة الأخيرة أو الحارس، ص١٣.

حسن: منذ أن فارق الرسم، لم يعد يحب الروائح الزكية!..

حامد: يحب رائحة السنديان (ويضحك حامد وحسن بشكل هستيري)"[١].

تبدأ اللوحة بصورة تعتمد على حركة الجسد، حيث يقبل حسن وسعد على رياض، ويتبع الإقبال حركة التسليم، وكل الصور السابقة تقوم على العناق، بينما هنا مع رياض الصورة تتكئ على المصافحة، ويبدو أن رياضًا في حالة من الحراك الاجتماعي، ففارق الطبقة المتوسطة التي ينتمى إليها الأصدقاء، ومن ثمَّ فقد عبر سعد عن هذا الأمر بالتعبير اللفظي ارستقراطي، والتعبير غير اللفظي رائحة العطر.

وقد ردَّ رياض على سعد بنسق تعبيري، يتمثل في النظر والابتسامة، فالنظر تعبير الوجه، وفيه نوع من الاعتراض، والابتسامة لا تدل على الفرح، بل تدل على الدهشة والاستغراب. وهذا يدل دلالة واضحة أن العلاقة بين سعد ورياض، علاقة تقوم على التنافر، وليس الانسجام، وتأتي العلامة التعبيرية شديدة الدلالة على هذه العلاقة المتوترة (ويعبس بشكل ضاحك).

والنظر من تعابير الوجه، وتتجلّى هذه العلامة عندما عرض حسن على أصدقائه أن يبدأوا حفلة المضغ "**(ينظرون لبعضهم، ورياض وحده يبدو مندهشًا، ويذهب حسن من عندهم، يخرج كتاب رباعيات عمر الخيام، ويقبل عليهم)**"[٢].

ينظر الأصدقاء الخمسة لبعضهم، وهذا العلامة التعبيرية، تدل على موافقة الخمسة على هذه الحفلة الغريبة، بينما رياض يختلف عنهم، ويبدو أنه غير موافق على هذه الحفلة، ومن ثمَّ اختلفت العلامة غير اللفظية لدي رياض عن العلامة اللفظية لدي الأصدقاء، فإن كان الأصدقاء عبَّروا بعلامة تعبيرية، فإن رياضًا عبَّر بعلامة غير لفظية انفعالية، فبدا مندهشًا، والدهشة تدل على عدم رغبته في هذا الحفلة، أو في مضغ قد يؤدي بحياته.

وتبدو تعابير وجه ناصر واضحة في قول الكاتب: "**(يدخل ناصر ومعه يوسف، حيث يبدو ناصر جديًّا جدًّا بوجه الجامد، ويوسف يمشي بجانبه، ويده على صدغه كأنه ملتصقة برأسه وخده، ينظر إلى**

---

(١) زمانان، صالح، مسرحية الحفلة الأخيرة أو الحارس، ص٣٢.

(٢) زمانان، صالح، مسرحية الحفلة الأخيرة أو الحارس، ص٤٠.

المكان بخوف غير مبالغ فيه، وبخطى بطيئة، ومتفاوتة تجعل ناصر يتقدم عليه، ويبدأ في العناق مع أصدقائه تلو بعضهم.. أهلًا.. مرحبًا يا صديقي.. يا اه يا ناصر.. وهكذا)[١].

تآزرت في هذا المقتبس العلامة التعبيرية، مع علامة حركة الجسد في رسم صورة لناصر الحارس، وليوسف السجين، بدا ناصر جديًّا بوجه جامد، وهي صورة تدل على شخصية الشرطي الذي كان يحرس صديقة يوسف السجين.

وترسم حركة الجسد صورةَ يوسف في المسرحية، فيبدو دائمًا (ويده على صدغه كأنه ملتصقة برأسه وخده)، والصورة تدل دلالة واضحة أن يوسف كان يعاني من التعذيب، ولطم الوجه، وضرب القفا، وهذا الأمر عضدته علامة غير لفظية أخرى، وهي العلامة الانفعالية (ينظر إلى المكان بخوف غير مبالغ فيه)، فخوفه من المكان/ السجن، جعل الخوف ملازمًا له أبدًا.

والعلامة غير اللفظية في النماذج السابقة صورة بصرية تتكئ على حاسة البصر،" تلك الحاسة التي تُقدم على غيرها من الحواس، بل نكاد نرى تميزها عن غيرها من الحواس، وغيرها مما وراء الحواس[٢].

وتلك الصورة البصرية، لها القدرة على إعادة موقف شديد التأثير مطبوع في صفحة الذهن، أو في المخيلة، يصورها الأديب للمخاطَب، بوصفها تحمل مضمونًا متكاملًا يخدم فعل التلقي، عبر الترابط الدلالي المتولد من صورة غنية بالعواطف والأحاسيس.

ج- العلامات الانفعالية

يتحكم في سلوك الإنسان العقل والعاطفة، وترتبط العاطفة بالعلامات الانفعالية بدلالتها السيميائية التي تتفوق على العلامات اللفظية، خاصة في المواقف العاطفية التي تعتمد على الإيحاء والتأثير، فالإنسان تعتريه حالات عاطفية متعددة، من فرح وحزن، وإعجاب واستنكار، وهدوء وقلق، ونجاح وفشل.. إلخ.

وتعبر هذه الانفعالات عن عواطف الإنسان ومشاعره، سواء كانت إيجابية أم سلبية، وتؤدي وظيفة فنية في إنتاج الدلالة التأثيرية التي يهدف إليها المؤلف[٣].

---

(١) المصدر السابق، ص٣٥.

(٢) نوفل، يوسف حسن، الصورة الشعرية والرمز اللوني، (د.ت)، القاهرة، دار المعارف، ص١٣.

(٣) ينظر: العبد، محمد، العبارة والإشارة، ص ٣٩.

يظهر الاضطراب على شخصية حسن كما يصورها الكاتب بقوله: "**حسن: شاعر لديه فصام في الشخصية، فهو أحيانًا هادئ حزين شاعري، وصاخب متمرد لديه تصورات مضطربة بين الضحك والخيال العشوائي العنيف في أحيان أخرى**"(١).

تبدو العلامات الانفعالية متناقضة في شخصية حسن، وهذا التناقض ناتج عن الحالة المرضية التي يعاني منها، حيث إنه مصاب بمرض الفصام، فنعاين العلامة الانفعالية (هادئ حزين شاعري)، في مقابل (صاخب متمرد)، وهذا التناقض بين العلامتين الانفعاليتين، تشيران إلى اضطراب الشخصية، وهذا ما فسره النسق اللفظي (لديه تصورات مضطربة).

ويبدو أن هذه الحالات الانفعالية المتناقضة تلازمه دومًا على حد وصف الكاتب:

"**يظهر ما يكتبه الشاعر صوته مسجلًا، بوصفه صوت كلماته الداخلية حين يكتبها على الورق.. لها زفرات، وصعود، وخفوت، كمن يحدث نفسه، القصيدة على خلفية موسيقية حزينة**"(٢).

العلامة الانفعالية هنا (زفرات – صعود) في مقابلها العلامة الانفعالية (خفوت كمن يحدث نفسه)، وهذه الصورة تعضد الصورة السابقة فالزفرات والصعود، معادل لصاخب متمرد، والخفوت معادل لهادئ حزين شاعري في المقتبس السابق.

أما سعد فهو "**عدائي تجاه الجشع، ويمازح أصدقاءه بطريقته الغريبة التي تبدو بصورة فجة، وجلفة أحيانًا**"(٣).

العلامات الانفعالية في شخصية سعد، العدوانية تجاه الجشع، والجلافة والفجاجة في المزاح، وهذا ما ظهر جليًّا مع رياض عندما وصفه بأنه أرستقراطي، وتتبدّى الجلافة والفجاجة في المزاح في ردة فعل رياض – كما مرَّ بنا من قبل– (أما زال بهذه النفس البذيئة)، وربما هذه الفجاجة دال على مهنة النجارة عندما فارق موهبة الرسم ورقتها، وقد يكون سببها الحالة الاجتماعية المضطربة، وفشله في الحياة الزوجية التي انتهت بالطلاق.

---

(١) زمانان، صالح، مسرحية الحفلة الأخيرة أو الحارس، ص١٣.

(٢) المصدر السابق، ص١٥.

(٣) المصدر السابق، ص١٤.

ويتحلَّى الحزن الذي يلازم حامد في قول الكاتب: "**حامد: طبيب؛ يضع يده في جيبه دومًا، ويقوم بشمها بين الحين والآخر، ويبدو عليه الحزن، وهو ينظر إلى الأرض بعد كل خطوتين أو كلمتين، وهو مرح قليلًا**"(١).

حامد –كما عرفنا من قبل– شخصية مستلبة، يعاني الحرمان، ومن هنا فقد رسم الكاتب صورة له من خلال نسقين غير لفظين أحدهما يعتمد على الحركة الجسدية، والآخر يعتمد على العلامة الانفعالية، فعرفنا أن وضع حامد يده في جيبه يدل على عدم الراحة، وفقدان الثقة في النفس، والنظر في الأرض بعد كل خطوتين، أو كلمتين، يدل على اضطراب الشخصية، وهذه العلامات الحركية، تعضدها علامة انفعالية، فهو قليل المرح، يعتريه دائمًا الحزن الذي يلازم الشخصيات المأزومة والمستلبة.

ورسم الكاتب صورة لناصر من خلال العلامة الحركية، والعلامة الانفعالية في قوله: "**ناصر: شرطي؛ يضع يده في جيبه دومًا، تبدو عليه ملامح الندم الشديد، والأسف، ويظل ملازمًا لأحد الأصدقاء بشكل حنون، وهو صديقه (يوسف) الذي أصبح (لا شيء) حيث كان حارسًا على سجنه قبل عدة أعوام، ولم يستطع أن يفعل له شيئًا**"(٢).

تقاطع ناصر مع حامد في عدم الراحة، وفقدان الثقة بالنفس، ودلَّ على ذلك وضع يده في جيبه، والعلامة الانفعالية تسبر نفس ناصر فهو شديد الندم حزين، وهذا دال على العجز، وقلة الحيلة، فهو حارس صديقه يوسف، لكنه لم يستطع أن يفعل له شيئًا على حد قول الكاتب

وربما نتج ندمه وأسفه من الحال التي وصل إليها يوسف "**أو اللاشيء: رجل تتضح عليه علامات الجنون والخبل، له شعر غير مرتب، وثياب بالية غير متناسقة، وأحيانًا يقول أشياء غير مفهومة، أو يجيب على أسئلة بإجابات لا تناسبها**"(٣).

يوسف شخصية مأزومة حوَّله السجن إلى اللاشيء، أي أنه فقد آدميته، وقد صورت العلامة الانفعالية الشخصية المأزومة التي تعاني من الخبل والجنون، وهذا الدال يفضي إلى مدلول الاضطراب النفسي،

---

(١) المصدر السابق، ص١٤.

(٢) زمانان، صالح، مسرحية الحفلة الأخيرة أو الحارس، ص١٤.

(٣) المصدر السابق الصفحة نفسها.

يعضده الكلام غير المفهوم، والإجابات غير المناسبة عن الأسئلة، وتكتمل الصورة قتامة من خلال البعد الجسدي للشخصية، فالشعر غير مرتب، والثياب بالية غير منسقة.

المبحث الثاني: بنية العلامة الأيقونية

الأيقونة من تقسيم بيرس الثلاثي، وهي تعمل على إعادة إنتاج خصائص الأشياء التي تمثلها في العالم الخارجي، أي تدخل في علاقة متشابهة مع الواقع الخارجي، والصورة أو اللوحة نموذج أيقوني، وهذه العلامة الأيقونية تقوم على علاقة التشابه مع الشيء المصور(١).

وقد اعتنى السيميوطيقيون السوفيت بالأنظمة الثانوية عناية كبيرة، خاصة الأنظمة الأيقونة، والأيقونة نوع من الأنظمة الثانوية التي تأتي تابعة للغة الطبيعية بوصفها نظامًا أوليًّا(٢).

والصورة الأيقونية لها أهمية في النص، حيث إنها تنتج دلالات فنية، فهي علامة معللة تأخذ معناها من الشيء المصور(٣).

وعلامات الترقيم هي العلامات الأيقونية الوحيدة في النصِّ المسرحية –موضع الدراسة–، ولم يستخدمها المؤلف بطريقة اعتباطية، بل وظفها في النص توظيفًا أدبيًّا جماليًّا، فهي مفيدة في عملية التواصل الإنساني الذي انتقل من ثقافة الشفاهية إلى ثقافة الكتابة(٤).

وتتعامل السيميائية مع علامات الترقيم – بوصفها علامة غير لغوية– معاملة الدوال اللغوية، وذلك لأنها تحمل العديد من الوظائف الجمالية، والدلالات الفنية من خلال انزياحها عن المألوف والمعتاد في الدلالة والوظيفة.

وعلامات الترقيم تختلف عن العلامة اللغوية التي تتكون من حروف وكلمات وجمل وفقرات، بينما علامات الترقيم أشبه بالصورة الأيقونية، حيث إنها تعتمد على التشكيل البصري في النصِّ.

وسوف ندرس علامات الترقيم، في المسرحية على هذا النحو:

---

(١) ينظر: قاسم، سيزا، والإدريسي، أحمد، ثبت المصطلحات، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، ص ٣٤٧.

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

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

(٤) ينظر: العوني، عبد الستار، "مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم"، (١٩٩٧م)، الكويت، مجلة عالم الفكر، مج٢٦، (ع٢)، ص (٢٦٦).

أ- النقطة والفاصلة

تكون النقطة في الوقف التام، لدلالتها على انتهاء المعنى، وتكون مصحوبة دائمًا بنغمة هابطة دليلاً على تمام الكلام.

وتوضع الفاصلة ليقف عندها القارئ وقفة قصيرة أو سكتة، وتكون مصحوبة دائمًا بنغمة صاعدة دليلاً على عدم تمام الكلام [١].

وأمثلة النقطة والفاصلة كثيرة، فلا تكاد تخلو صفحة منهما، ونختار من هذه النماذج قول الكاتب:

"**رياض: لست تاجرًا.. تاجرًا، ولكن وضعي الآن جيد، خصوصًا إذا ما قارنتها بتلك الآونة التي كنا نقطن فيها شقة العجوز.**

حامد: يا الله.. كانت من أجمل الأيام يا رياض.. هل تذكرون اليوم الذي ذهبنا فيه إلى الجامعة صباحًا، ووجدنا العجوز واقفة تريد إيجار الشقة المتراكم، وكان يوسف ينفث سيجارته، ويخبرها أنها لو تنفست ثلاث دقائق من دخانه ستنكمش رئتها، ويصيبها الدوار، وهي تدعو علينا بالرسوب (ويضحك حامد، وحسن، وسعد، ورياض يبتسم)"[٢].

تكوَّن النسق الحواري على لسان رياض من جملتين، جاءت الفاصلة بعد الجملة الأولى، دليلًا على وصل الكلام، وأنَّه لم يتم معناه، ووضع الكاتب النقطة بعد الجملة الثانية دليلًا على تمام الكلام لفظًا ومعنى.

وطالت الفقرة الحوارية على لسان حامد حتى بلغت ست جمل، فالشخصية في حاجة إلى السكتة بين كل جملة، والسكتة – كما عرفنا من قبل- لا تعني الوقفة، بل تعني وصل الكلام بعضه ببعض، فقد حققت الفاصلة هذه الوظيفة، وعندما انتهي الكلام عند الجملة الأخيرة، استخدم المؤلف نقطة، دليلًا على تمام الكلام لفظًا ومعنى.

عندما يراوح الكاتب بين النغمة الصاعدة المصاحبة للسكتة/ الفاصلة، وبين النغمة الهابطة المصاحبة للوقفة/ النقطة، يتبع ذلك تنوع موسيقي بين الصعود والهبوط، محاكاة للحالة الشعورية التي تتلبس الشخصية في العمل الدرامي.

---

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

(٢) زمانان، صالح، مسرحية الحفلة الأخيرة أو الحارس، ص٣٣.

ب- علامة الحذف

علامة الحذف هي ثلاث نقط أفقية، توضع مكان المحذوف دلالة على وجود حذف في الكلام اختصارًا في طول الجملة(١).

وظاهرة الفراغات الطباعية، أو علامة الحذف تسهم في التشكيل الفني للنصّ الأدبي إذا هدف الكاتب توظيفها توظيفاً فنيّاً، فتحقق سيميائية التواصل بين المبدع وبين المتلقي، كما تحقق -أيضاً- سيميائية الدلالة، بوصفها علامة موظفة توظيفاً جماليًّا وبنائيًّا.

ونرى المتلقي الواعي باعتباره مبدعًا للنص – يملأ الفراغات، ويسد الفجوات، ويُظهر رؤية المؤلف التي أودعها في المسكوت عنه، كما يسهم في إنتاج دلالته(٢).

واستخدم الكاتب علامة الحذف بشكل لافت، حتى أضحت ظاهرة أسلوبية؛ لخروجها عن المعتاد، كما أصبحت أسلوبًا عدوليًّا انزياحيًّا، ينحرف عن دلالة العلامة النحوية إلى دلالة فنية، ويحقق وظيفة جمالية، ونذكر من أمثلة علامة الحذف، قول حسن في قصيدته الطويلة:

يا قطرةً أطاحت بها الريح الخشنة

يا صخرةً يتيمة في الصحراء.. سوداء

يا رملًا صلبوه.. زجاجةً

يا حزنَ غيمةٍ نسيت أمر الملائكة

يا أساطيري المتيقن من زمانها

كلكم.. كلكم.. كلكم

اشفعوا لي عند لغتي

لأزيح ضباب جبالي..

لأنهمر في جوف الحنين..

---

(١) ينظر: أوكّان، عمر، دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، (٢٠٠٢م)، ط١، أفريقيا الشرق، ص١١٩.

(٢) ينظر: عطا الله، محمد عبد الرحمن، رواية فخاخ الرائحة، ص ٧٩.

لأطير مع الملائك كالبجع..

لأسيل بالغناء صوب القُرى!..

لأنتحر في وجه ذاكرتي..

وأصيحَ..

وأصيحَ..

لتُحرث في قلبي حفلة لأصدقائي..(١).

علامة الحذف ثلاث نقط أفقية، لكن الكاتب استخدم نقطتين فقط دليلًا على المحذوف، فالحذف بعد الصحراء يُقدر بـ(وحيدة)، تلك الوحدة التي تحاكي وحدة الشاعر، والحذف بعد رمل تقديره، يا رملًا صلبوه (في الصحراء)، وصلب الرمل بكاء على الماضي رمز قوة الأمة وانتصارها، والحذف بعد كلكم تقديره كلكم (مثلي يحنُّ إلى الماضي)، والحذف في باقي السطور الشعرية كلها تشير إلى الحنين إلى الماضي فاتحة الغناء، وإدانة الحاضر خاتمة البكاء، فالماضي قوة الأمة وانتصارها، والحاضر ضعفها وهزائمها.

ومن نماذجه أيضًا قول الكاتب:

"**يوسف: لن أسلم على أحد.. جواسيس.. خونة، أنا لن أسلم على أحد.. أحذرك، أنا أحذرك أنت..(يتكلم بهستيريا متصاعدة)، سأتهمك لو كبلوني.. لو ركلوني.. أو غطسوا رأسي في بئر قذر!..**"(٢).

يمكن إعادة الفقرة وملأ الفراغات على النحو الآتي "يوسف: لن أسلم على أحد **منكم** جواسيس **كلكم** خونة، أنا لن أسلم على أحد **منكم** أحذرك، أنا أحذرك أنت **يا هذا** (يتكلم بهستيريا متصاعدة)، سأتهمك لو كبلوني **في يدي** لو ركلوني **في مؤخرتي**، أو غطسوا رأسي في بئر قذر! **كل يوم**"

يكشف الحذف عن الحالة النفسية التي تعاني منها الشخصية المأزومة التي فقدت حريتها فترة من الزمن، ويوسف واقع تحت ضغط شديد من سلطة أقوى منه، وهي سلطة السجان، وإن كان النص الدارمي

---

(١) زمانان، صالح، مسرحية الحفلة الأخيرة أو الحارس، ص١٦،١٧.

(٢) المصدر السابق، ص٣٦.

لم يشر إلى هذا السجان، إلا أن مهمة المتلقي البحث عن المسكوت عنه، وسد فجوات النص، ومن هنا يبدو المتلقي مشاركًا في إنتاج الدلالة.

ج- علامة الحصر

علامة الحصر عبارة عن (الهلالين) و"التنصيص"، وعلامة التنصيص يوضع بينها الكلام المقتبس بنصَّه من قائله أو كاتبه دون تغيير فيه أو تصرف، وذلك لتمييز الكلام المقتبس من كلام الناقل(١).

وتكثر نماذج الهلالين، وتقل نماذج التنصيص بشكل لا فت، ونذكر من نماذج التنصيص قول الكاتب: "**لقد قرروا من خلال حفلة "مضغ" جمعتهم بعد عقدين من الزمن أن يأكلوا ما يقف عثرة أمام تبسمهم، أن يمضغوا ما ينهي تلك الذاكرة التي أرهقتهم وجعلتهم مجرد هامش لحياة كلها أحزان غائرة، تفسيرها في تفاصيلهم الصغيرة المشتركة**"(٢).

ليس في هذا المقتبس كلام منقول بنصه، لكن الكاتب المسرحي غالبًا ما يركز على مفاصل مهمة في المسرحية، يكون لها تأثيرها الفني في البنية الدرامية، فقد وضع كلمة "مضغ" بين علامتي التنصيص، وحسن دعا الأصدقاء إلى حفلة مضغ، وبالتالي تكون كلمة مضغ هي الكلمة المحورية، والكلمة المفتاحية في النصِّ، فيكون تميزها بالتنصيص كلما تكررت له دلالة فنية، ووظيفة جمالية في النصِّ.

أما الهلالان، فهما يكتبان على شكل(قوسين)، " 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"(٣).

ويستخدم كتَّاب المسرحية (الهلالين) -غالبًا- في الإرشادات المسرحية، ونماذج هذه العلامة الأيقونية كثيرة في المسرحية، نذكر منها:

"**وتصبح القصيدة عمومًا هي دعوة لحضور حفلة خاصة بين الأصدقاء بعد كل هذه الأعوام، وكل هذا الابتعاد، وتصبح القصيدة موجودة صوتًا، ومشاهد وصولها إلى الأصدقاء موجودة في نفس**

---

(١) ينظر: أوكَّان، عمر، دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، ص ١٢٥.

(٢) زمانان، صالح، مسرحية الحفلة الأخيرة أو الحارس، ص ١٣.

(٣) أوكَّان، عمر، دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، ص١٢٨.

المقطع، ونفس المشهد العام، بمعنى (مشاهد.. في مشهد، ومسارح في مسرح) حيث يظهر كل مشهد من الأصدقاء على حدة، وعلى حسب شخصياتهم، وآلامهم على خشبة المسرح"(١).

العلامة الأيقونية في هذا المقتبس (مشاهد.. في مشهد، ومسارح في مسرح)، والهلالان هنا حققا وظيفة تفسيرية، حيث إن القصيدة مسجلة صوتًا، والصوت يسمعه الجمهور، مصحوبًا بمشاهد وصول القصيدة إلى كل صديق، وهنا فسرها الكاتب مشاهد في مشهد واحد، ومسارح في مسرح واحد، فهو يرشد المخرج إلى طريقة تنفيذها على خشبة المسرح.

ومن نماذج الهلالين أيضًا:

"يوسف: .. أحنُّ إلى خبز أمي..!

(يثبت عينيه في الأرض.. ويعود، ويقول):

أحنُّ إلى خبز أمي!. (تبدأ موسيقى خفيفة لـ مارسيل خليفة، وهو يغني ذات العبارة: أحنُّ إلى خبز أمي)"(٢).

هذه إرشادات مسرحية، وهي –غالبًا– ما تكون علامة غير لفظية، فيميزها المؤلف بين علامة الحصر الهلالين، وتُعتبر هذه الإرشادات نصًّا موازيًا للنص الدرامي الرئيس، وهي متداخلة ومتشابكة معه، فقد حقق (الهلالان) وظيفية جماليَّة وفنية، وهي دال يقوم بتمييزِ النص الرئيس، من النص الموازي، ومن هنا تصبح البنية الأيقونية علامة سيميائية، فيبدو (الهلالان) علامة فصل بين النص الرئيس، والنص الموازي، لكنَّ هذا الفصل شكلي في البنية السطحية، بينما بنية العمق تنبئ عن علاقة ديناميكية بين النص الرئيس، وبين النص الموازي.

المبحث الثالث: بنية العلامة المؤشراتية

والمؤشر من مصطلحات بيرس، وهو "علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل وقوع هذا الشيء عليها في الواقع والمبدأ المتحكم في هذه العلامة هو السببية كالدخان علامة على النار"(٣).

---

(١) زمانان، صالح، مسرحية الحفلة الأخيرة أو الحارس، ص١٥.

(٢) المصدر السابق، ص٣٨.

(٣) قاسم، سيزا، والإدريسي أحمد، ثبت المصطلحات، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، ص ٢٥٥.

ومن العلامات المؤشراتية في النص المسرحي (الضحك– البكاء– الصياح)، وقد تكرر مؤشر الضحك في أكثر من موقف، على حد قول الكاتب:

"حسن: (وهو يضحك) تعالَ.. تعالَ. (يتعانقان)

حسن: الليلة سندهس الكآبة على خدها يا سعد، وقبل أن نفعل أخبرني: ما هذا الشيب يا رجل؟ أنت أصغرنا! بل ما هذه الكف القاسية؟ كأن راحة يدك حجر! هل أصبحت مصارعًا؟! (ويضحك)

سعد: (وهو يبتسم) الصراع شيمة فطرية، ومن الجيد أنني ابتعدت عن الصراع لكي لا يُغرس فيَّ سيفًا كما يفعلون بالثيران الإسبانية. (يضحكان)

اشتغلت بالنجارة يا حسن، لهذا كفي يابسة.. يائسة.. و.. وعانسة!

حامد: لماذا منزلك مفتوح؟.. رائحة الجنون تزعج الجيران!(وهو يضحك)[1].

تكرر مؤشر الضحك أربع مرات في هذه الفقرة الحوارية، وجاء الفعل (وهو يضحك)، مسندًا إلى حسن، ويكون مؤشرًا على الفرح، فقد فرح برؤية سعد بعد غياب طويل.

وورد المؤشر الثاني يضحك، بعد الاستفهام هل أصبحت مصارعًا؟!، منحرفًا عن دلالة الفرح، متجهًا نحو دلالة المزاح، وهذا يعني أن هناك تقاربًا بين طرفيْ الحوار، ممَّا يدل على التفاعل بينهما، والتفاعل يضفي على الحوار نوعًا من الحيوية.

والمؤشر الثالث (يضحكان)، فعل مضارع، فاعله ألف الاثنين، والضمير عائد إلى حسن وسعد، وهذا يعني شدة التقارب بين طرفيْ الحوار، ويزيد من هذا التقارب صيغة المفاعلة في الفعل التي تعني المشاركة بين الطرفين، والمؤشر يشير إلى السخرية أكثر من إشارته للفرح.

ويأتي المؤشر الرابع (وهو يضحك) مسندًا إلى حامد، والمؤشر في هذا السياق انحراف دلالي عن الفرح إلى السخرية، وتبقى دلالة الفرح مطروحة أيضًا، لكنه فرح ممزوج بالحزن، الحزن الملازم للشخصية المأزومة.

ويرتبط مؤشر البكاء بيوسف دومًا على شاكلة قول الكاتب:

---

(١) زمانان، صالح، مسرحية الحفلة الأخيرة أو الحارس، ص٢٩.

"**(يسلمون على يوسف جميعًا.. وهو مرتبك، ويده على صدغه، وناصر يجلس بقربه، ويهدئه، ويتكلم عن إنهم الأصدقاء القدامى، ويذكر أسماءهم، وبينما حسن يذهب، ويجلب شرابًا ليوسف، وناصر، وسعد بعد برهة.. يبكي، ويدير ظهره لتجمعهم، وينهمر بكاء، ويمسح دموعه بظهر كفه من الحال التي رأى عليها يوسف، والحزن غائم على وجه حامد الذي يحاول أن يمد يده على يد يوسف)**"(١).

يسيطر على هذه الإرشادة المسرحية العلامات غير اللفظية، أو بالأحرى الحركة الجسدية، والعلامة الانفعالية، ومؤشر البكاء، فيوسف مرتبك، والارتباك علامة انفعالية مصاحبة ليوسف إثر ما تعرض له في السجن، ووضع يده على صدغه علامة حركية، وقد حللناها من قبل، وهذا الحالة كان لها تأثير شديد على الأصدقاء، فجاء بكاء سعد مؤشرًا على الحزن، وزاد من الناتج الدلالي للمؤشر التعبير (وينهمر بكاء)، ويعمق من الدلالة استخدام الفعل المضارع بدلالته على التجدد والاستمرار، وتبقى دلالة الحزن مستمرة في هذا الموقف عندما يتحول السياق من سعد إلى حامد في التعبير اللفظي (والحزن غائم على وجه حامد).

ويبكي ناصر الملازم ليوسف أيضًا في قول الكاتب:

"**ناصر: لا شيء.. أَسْمَى نفسه لا شيء ... لا شيء (يقول الأخيرة بصوت مرتفع كأنه بكاء)**"(٢).

(لا شيء) المكرر ثلاث مرات نسق لفظي، يدل على فقدان يوسف أدميته، وحرمانه من إنسانيته، فإن ما تعرض له داخل حبسه جعله يرى نفسه نسيًا منسيًّا، من هنا فقد صار شخصية مهمشة بعيدة عن المركز، فجاء المؤشر (بكاء) دالًّا على الحزن، حزن الصديق الحارس على ما صار إليه يوسف/ صديقه، فجاء النسق اللفظي متآزرًا مع النسق غير اللفظي/ المؤشر مصورًا مأساة يوسف، وراسمًا لوحة مأساوية لأشد الشخصيات بؤسًا في المسرحية.

ونعاين مؤشر الصياح في قصيدة حسن، حيث يقول:

لأنتحر في وجه ذاكرتي..

وأصيحَ..

وأصيحَ..

---

(١) المصدر السابق، ص٣٦.

(٢) المصدر السابق، ص٣٧.

لتُحرث في قلبي حفلة لأصدقائي..[١]

أرسل حسن قصيدته إلى أصدقائه، ويريد أن يجتمعوا في حفلة بعد الغيبة والفراق، ويريد أن تؤتي القصيدة ثمارها، ويجتمعون جميعًا في بيت حسن، فجاء المؤشر (أصيح) المكرر مرتين دالًّا على التنبيه.

ويصيح ناصر في قول الكاتب: "**ناصر: (يصيح، وهو يزيل دموعه بكمه.. ويتكلم بكل أسى.. وصوت واضح).**

حسنًا تريدونها مضغًا لما تكرهون..

تريدونها مضغًا لما تمقتون.. لما تريدون زواله.."[٢].

انحرف المؤشر (يصيح) من دلالته على التنبيه إلى دلالة الألم، فقد ضمّن الكاتب الفعل(يصيح) معنى الفعل (يصرخ)، وربما يشير إلى صحة ما ذهبت إليه العلامة غير اللفظية (يزيل دموعه بكمه)، والعلامة اللفظية (ويتكلم بكل أسى)، فإن ناصرًا لا يعنيه تنبيه أحدًا، بقدر ما هو حزين ومتألم لصديقه المجروح في إنسانيته، المحروم من حريته.

المبحث الرابع: بنية علامات الأشياء

نسب رولان بارت وظيفة التواصل بين البشر إلى النسق غير للفظي والأشياء[٣].

وتتجاوز مهمة الأشياء صنع جسور من التواصل بين البشر إلى تحقيق وظيفة رمزية أو دلالية في النص الدرامي، فالأشياء على خشبة المسرح، تلغي الوظيفة النفعية، وتحقق دورًا دلاليًّا رمزيًّا، يُحدث نوعًا من التفاعل في العرض المسرحي، فالدلالة الرمزية للأشياء في العرض المسرحي، تختلف عن وظيفتها النفعية في الحياة الواقعية[٤].

والأشياء ذات الدلالة الرمزية في المسرحية، هي: الكراسي والطاولة، الملابس.

---

(١) زمانان، صالح، مسرحية الحفلة الأخيرة أو الحارس، ص١٦،١٧.

(٢) المصدر السابق، ص٤٤.

(٣) ينظر: مبارك، حنون، دروس في السيميائيات، (١٩٨٧م)، ط١، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ص٧٥.

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

أ- الكراسي والطاولة

الكراسي من أكثر الأشياء ظهورًا على خشبة المسرح، ووجود الأثاث على خشبة المسرح، لا يعني التعامل معها كما هي موجودة في الواقع، بل تأخذ دلالات أخرى، فالكرسي "ليس مجرد مقعد ذي وظيفة درامية في المسرح الحقيقي عرضة لنظرات الجمهور بقدر ما يكون خاضعًا لنظام المؤلف وأداء الممثلين، لكنه ذو دلالة أكبر، فالمقعد هو ذلك الشيء الذي يمكننا استخدامه للحصول على الإنتاج[١] أي إنتاج المعنى أو الدلالة.

ويبدأ النص الدرامي بإرشادة مسرحية، مسلطة الضوء على الكرسي والطاولة على خشبة المسرح، يقول الكاتب: "**(يجلس الشاعر حسن في مقدمة المسرح على كرسي، أمامه طاولة يكتب عليها، كأنه مكتب صغير، والإضاءة المتاحة هي فقط تلك التي على الطاولة منكسة على أوراقه التي يكتب عليها بتأمل، وحرقة، وضياع يمارسه بمسح، ورمي ما يكتب)**"[٢].

وإن كان الكرسي والطاولة حققا وظيفة نفعية، فإن الوظيفة الرمزية والدلالية مطروحة، فهما يدلان على شاعرية حسن، وهما ملازمان للشاعر، فجاءت الطاولة بحجم المكتب، وعليها أوراق، والشاعر يكتب ويمسح ويرمي الأوراق، فارتبطت الأشياء بساعة الإبداع، وميلاد القصيدة.

وتتسع مساحة الطاولة، ويزداد عدد الكراسي في قول الكاتب: "**(يبدأ الشاعر حسن بترتيب طاولة كبيرة، يضع عليها بعض العصائر، وبعض الأغراض الغريبة – وهي أغراض تدل على ذكرياتهم- يضع بعض الكراسي، ويقوم بتشغيل الموسيقى، يستمع قليلًا حتى يهيم معها، ثمَّ يمد يديه إلى أعلى)**"[٣].

تتحول الطاولة والكراسي من حالة الإبداع، إلى حالة التجميع، فتدل الأشياء على اجتماع الأصدقاء بعد الفراق في حفل دعا إليه حسن، فالطاولة تحمل أشياء تشير إلى ذكريات الأصدقاء، فالأشياء رمز لزمن جميل مضي، يحاول الأصدقاء استدعاءه هروبًا من واقع مأزوم، تعاني منه شخصيات المسرحية.

---

(١) ملروز، سوزان، علامات النص الدرامي، ترجمة: إيمان حجازي، (١٩٩٤م)، ط١، القاهرة، مهرجان المسرح التجريبي، وزارة الثقافة، ص٣٥.

(٢) زمانان، صالح، مسرحية الحفلة الأخيرة أو الحارس، ص١٥.

(٣) المصدر نفسه، ص٢٨.

ويستدعي سعد الكراسي في قوله: "**سعد: أصبحت نجارًا أصنع الكراسي، ليس هنالك متسع من الوقت، وكما قلت اليد القاسية تؤذي الريشة.**

كما أن العرب تحب أن تجلس على الكراسي كثيرًا. (يقولها بلكنة السخرية)"(١).

ترتبط الكراسي في بداية الفقرة بمهنة النجارة التي امتهنها سعد، والكراسي لها دلالة رمزية على واقع الشخصية المأزوم، فقد طردت هذه المهنة الموهبة، ولم يعد لديه الوقت، ليمارس هواية الرسم.

ويتحول الكرسي من دلالة نفعية إلى دلالة رمزية من خلال النسق التعبيري (كما أن العرب تحب أن تجلس على الكراسي كثيرًا)، فالكراسي هنا ترمز إلى المناصب.

ب- الملابس

إنَّ الأشياء التي تظهر على خشبة المسرح بأشكالها المختلفة، جميعها علامات سيمائية قابلة للتأويل، تنتظم داخل الدلالة الكلية للنص الدرامي، والمؤلف الذكي هو الذي يدرك جيدًا أن هذه الأشياء لا يمكن أن نستغني عنها؛ لأنها في الغالب تحقق دورًا إشاريًّا، أو أيقونيًّا يخدم فكرة النصّ، وهذه الأشياء يمكن أن تأخذ أشكالًا مختلفة، منها ما يتعلق بالممثل، أي أشياء خاصة ملحقة بملابسه مثل: المناديل، أو النظارة، أو السجائر، أو الأكل... إلخ، ومنها ما يتعلق بالمنظر المسرحي، مثل: الكراسي، الحبال، الأقمشة، الصناديق، السلالم... إلخ، ومنها ما يتعلق بالزينة، مثل: الستائر والصور(٢).

يركز الكاتب على ملابس رياض، نذكر من ذلك قوله: "**رياض: تاجر؛ أصبح تاجرًا كبيرًا بعد أن فارق أصدقاءه، وانتهت مرحلة شعاراتهم الثقافية الفكرية الأدبية في حياته، لباسه فخم، أصبح كائنًا جديدًا يمسك بتلفونه الخليوي، وينظر لساعته دومًا، حيث لم يستطع التجانس مع أصدقائه، ويراهم غرباء، ويبدو مستعجلًا كي يغادر ما يراه فيهم من جنون**"(٣).

يبدو رياض مختلفًا عن أصدقائه، فقد فارق الماضي الذي يحن إليه الأصدقاء الخمسة، وقد تخلص من شعارات الثقافة والأدب التي كان يعتنقها الأصدقاء، وحدث نوع من الحراك الاجتماعي، وانضم إلى

---

(١) المصدر السابق، ص٣٠.

(٢) ينظر: الشرقاوي، جلال، الأسس في فن التمثيل وفن الإخراج المسرحي، (٢٠١٢م)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص٤٠٨.

(٣) زمانان، صالح، مسرحية الحفلة الأخيرة أو الحارس، ص١٤.

طبقة التجار الميسورين، ولم يعد ينتمي إلى الطبقة المتوسطة، طبقة المثقفين، ومن ثمَّ جاءت الملابس معبرة عن الطبقة الاجتماعية في وصف الكاتب له (لباسه فخم)، ويعضد دلالة الأشياء على الطبقية (يمسك بتلفونه الخليوي)، ولم تعبر الساعة على الطبقية، بقدر دلالته على الاستعجال وعدم تضييع الوقت (وينظر لساعته دومًا).

والساعة جزء من اللباس، ونراها تتكرر في مواقف أخرى: "**(وبعد العزف قليلًا.. يجلس سعد، ويقوم حامد، ولكن رياض يقوم أيضًا.. وهو ينظر إلى ساعته، فيقوم بعده حسن، وسعد..)**"(١).

إذًا نظر رياض إلى ساعته يدل على الاستعجال، وهو سمة أبناء هذه الطبقة، فلم تعد تعنيه مثل هذه الحفلات، فالوقت عنده أثمن من ذلك، فربما تضيّع عليه هذه الحفلة صفقة، أو مبلغًا من المال، فتكون الأشياء ذات دلالة رمزية، وليست ذات دلالة نفعية.

النتائج

- أظهرت الدراسة تنوع العلامات غير اللغوية في النص المسرحي المدروس ما بين العلامات التعبيرية والانفعالية، إضافة إلى الأيقونية والمؤشراتية والأشياء.
- اعتمد النص على عدد من الصيغ الانفعالية والإشارية والرمزية، إلى جانب تنوع التعابير اللغوية، مما جعله نصًّا قابلاً لأكثر من قراءة، وأكثر من تأويل.
- أسهمت العلامة غير اللغوية في بنية النص المسرحي، وإيصال رسالة الكاتب، بوصفها دالٌّ يفضي إلى مدلول، وهي علامة سيمائية غير ناطقة.
- أسهمت لغة الجسد من إيماءات، وحركات، وإشارات في تصوير المشهد بصور حية نابضة بالحركة والحياة، أسفرت عن مشاركة وجدانية وتفاعلاً بين الممثل والمتلقي.
- علامات الترقيم تحمل العديد من الوظائف الجمالية، والدلالات الفنية من خلال انزياحها عن المألوف والمعتاد في الدلالة والوظيفة.
- أظهرت الدراسة أنَّ الأشياء التي تظهر على خشبة المسرح بأشكالها المختلفة، جميعها علامات سيمائية قابلة للتأويل، تنتظم داخل الدلالة الكلية للنص الدرامي، والمؤلف الذكي هو الذي يدرك جيدًا

(١) المصدر السابق، ص٣٩.

أن هذه الأشياء لا يمكن أن نستغني عنها؛ لأنها في الغالب تحقق دورًا إشاريًّا، أو أيقونيًّا يخدم فكرة النصّ.

- أثبتت الدراسة قدرة النص غير اللغوي على توصيل رسالة المبدع إلى المتلقي من خلال النظرية السيميائية.

التوصيات

يوصي الباحث بدراسة تنوع الأزمنة في مسرحيات صالح زمانان بشكل عام، ومسرحية الحفلة الأخيرة على وجه التحديد.

المصادر والمراجع

أولًا: المصادر

زمانان، صالح، مسرحية الحفلة الأخيرة أو الحارس، ضمن نصوص مسرحية الحارس في الثقب محاولة طمس ما حدث، (٢٠١٤م)، ط١، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون.

ثانيًا: المراجع

ابن جني، عثمان، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، (٢٠٠٦)، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة.

أبو العلا، عصام الدين، مدخل إلى علم العلامات في اللغة والمسرح، (٢٠٠٥م)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

أسعد، سامية أحمد: "سيميولوجيا المسرح"، (١٩٨١م)، القاهرة، مجلة فصول مج١-٢ (ع٣).

أوكّان، عمر، دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، (٢٠٠٢م)، ط١، طرابلس، أفريقيا الشرق.

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

باختين، ميخائيل، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، (١٩٨٧م)، ط١، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع.

بشر، كمال، علم الأصوات، (٢٠٠٠م)، القاهرة، مكتبة غريب.

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

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

حمداوي، جميل، سيميوطيقا الصورة المسرحية دراسات في المسرح، (٢٠١٣م)، ط١، الدار البيضاء، منشورات العارف.

دارة الملك عبدالعزيز، قاموس الأدب والأدباء في المملكة العربية السعودية، (١٤٣٥هـ) الرياض، الجزء الثاني.

دي سوسير، فرديناد، علم اللغة العام، ترجمة الدكتور يوئيل يوسف عزيز، (١٩٨٥م)، بغداد، دارآفاق عربية.

دي سوسير، فرديناد، محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة يوسف غازي، (١٩٨٦م)، ط١، المؤسسة الجزائرية للطباعة.

الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، (١٩٩٨م)، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

الرباعي، علي، حبوس زمانان تستثير تأويلات عشاق «أبو الفنون» في المعرض، (٢٠١٩م)، صحيفة الرياض السعودية، ١٨ مارس.

الشرقاوي، جلال، الأسس في فن التمثيل وفن الإخراج المسرحي، (٢٠١٢م)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

صفوت، منى: مقدمة كتاب "مدخل إلى علم العلامات في اللغة والمسرح"، أبو العلا، عصام الدين، (٢٠٠٥م)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

ضيف، بدر أحمد، الصورة الفنية في شعر المعتمد بن عباد، (١٩٩٧م)، طنطا، مكتبة التركي. الثبيتي، تركية عواض، تفاصيل الطين ومحطات المغادرة بنية العلامة في نصوص فهد ردة المسرحية، (٢٠١٧م)، ط١، نادي الإحساء الأدبي.

العبد، محمد، العبارة والإشارة دراسة في نظرية الاتصال، (٢٠٠٧م)، ط١، القاهرة، مكتبة الآداب.

العتيق، عفاف، "التواصل غير المنطوق في ديوان الخنساء: دراسة في السيميائية العربية"، (٢٠١٤م)، مجلة الدراسات اللغوية، مج ١٦، (ع١)، نوفمبر/ يناير.

عطا الله، محمد عبد الرحمن، رواية فخاخ الرائحة ليوسف المحيميد دراسة سيميائية، (٢٠١١م)، ط١، القاهرة، مكتبة الآداب.

عمر، أحمد مختار، لغة بغير كلمات، ضمن كتاب " تمام حسان رائدا لغويا"، (٢٠٠٢م)، القاهرة، عالم الكتب.

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

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، (١٩٨٦م)، القاهرة، دار إلياس العصرية.

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

قاسم، سيزا، والإدريسي، أحمد، ثبت المصطلحات، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، تحرير: سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد، (١٩٨٦م)، القاهرة، دار إلياس العصرية.

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

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

ملروز، سوزان، علامات النص الدرامي، ترجمة: إيمان حجازي، (١٩٩٤م)، القاهرة، ط١، مهرجان المسرح التجريبي، وزارة الثقافة.

نوفل، يوسف حسن، الصورة الشعرية والرمز اللوني، (د.ت)، القاهرة، دار المعارف.

الوقفي، سارة، ما معنى وضع اليدين في الجيب في لغة الجسد؟، (٢٠٢١م)، موقع صحة نفسية، ٣١ أكتوبر.

Romanization of the Arabic Resources

Zamānān, Ṣāliḥ, masraḥīyah al-Ḥaflah al-akhīrah aw al-Ḥāris, ḍimna nuṣūṣ masraḥīyah al-Ḥāris fī althqb muḥāwalah ṭms mā ḥadatha, (2014m), Ṭ1, Bayrūt, al-Dār al-‘Arabīyah lil-‘Ulūm Nāshirūn.

Thānyan: al-marāji‘

Ibn Jinnī, ‘Uthmān, al-Khaṣā’iṣ, taḥqīq Muḥammad ‘Alī al-Najjār, (2006), al-Qāhirah, al-Hay’ah al-‘Āmmah li-Quṣūr al-Thaqāfah.

Abū al-‘Ulā, ‘Iṣām al-Dīn, madkhal ilá ‘ilm al-‘alāmāt fī al-lughah wa-al-masraḥ, (2005m), al-Qāhirah, al-Hay’ah al-Miṣrīyah al-‘Āmmah lil-Kitāb.

As‘ad, Sāmiyah Aḥmad: "symywlwjyā al-masraḥ", (1981M), al-Qāhirah, Majallat fuṣūl mj1-2 (‘3).

Awkkān, ‘Umar, Dalā’il al-imlā’ wa-asrār al-tarqīm, (2002M), Ṭ1, Ṭarābulus, Afrīqiyā al-Sharq.

Īlām, Kīr, al-‘alāmāt fī al-masraḥ, tarjamat: Sīzā Qāsim, ḍimna Kitāb anẓimat al-‘alāmāt fī al-lughah wa-al-adab wa-al-Thaqāfah, taḥrīr : Sīzā Qāsim, wa-Naṣr Ḥāmid Abū Zayd, (1986m), al-Qāhirah, Dār Ilyās al-‘Aṣrīyah.

Bākhtīn, Mīkhā’īl, al-khiṭāb al-riwā’ī, tarjamat: Muḥammad Barādah, (1987m), Ṭ1, al-Qāhirah, Dār al-Fikr lil-Dirāsāt wa-al-Nashr wa-al-Tawzī‘.

Bishr, Kamāl, ‘ilm al-aṣwāt, (2000M), al-Qāhirah, Maktabat Gharīb.

Bnfnst, Imīl, symywlwjyā al-lughah, tarjamat: Sīzā Qāsim, ḍimna Kitāb anẓimat al-‘alāmāt fī al-lughah wa-al-adab wa-al-Thaqāfah, taḥrīr : Sīzā Qāsim, wa-Naṣr Ḥāmid Abū Zayd, (1986m), al-Qāhirah, Dār Ilyās al-‘Aṣrīyah.

Bīrs, Charles, taṣnīf al-‘alāmāt, tarjamat: Firyāl Jubūrī Ghazūl, ḍimna Kitāb anẓimat al-‘alāmāt fī al-lughah wa-al-adab wa-al-Thaqāfah, taḥrīr : Sīzā Qāsim, wa-Naṣr Ḥāmid Abū Zayd, (1986m), al-Qāhirah, Dār Ilyās al-‘Aṣrīyah.

Ḥamdāwī, Jamīl, sīmiyūṭīqā al-Ṣūrah al-masraḥīyah Dirāsāt fī al-masraḥ, (2013m), Ṭ1, al-Dār al-Bayḍā’, Manshūrāt al-‘Ārif.

Dārat al-Malik ‘Abd-al-‘Azīz, Qāmūs al-adab wa-al-Udabā’ fī al-Mamlakah al-‘Arabīyah al-Sa‘ūdīyah, (1435h) al-Riyāḍ, al-juz’ al-Thānī.

Dī swsyr, frdynād, ‘ilm al-lughah al-‘āmm, tarjamat al-Duktūr yw’yl Yūsuf ‘Azīz, (1985m), Baghdād, dār’āfāq ‘Arabīyah.

Dī swsyr, frdynād, Muḥāḍarāt fī al-alsunīyah al-‘Āmmah, tarjamat Yūsuf Ghāzī, (1986m), Ṭ1, al-Mu’assasah al-Jazā’irīyah lil-Ṭibā‘ah.

al-Rabbā‘ī, ‘Abd al-Qādir, al-Ṣūrah al-fannīyah fī shi‘r Abī Tammām, (1998M), Bayrūt, al-Mu’assasah al-‘Arabīyah lil-Dirāsāt wa-al-Nashr.

al-Rabbā‘ī, ‘Alī, ḥbws Zamānān tstthyr Ta’wīlāt ‘Ushshāq « Abū al-Funūn » fī al-Ma‘raḍ, (2019m), Ṣaḥīfat al-Riyāḍ al-Sa‘ūdīyah, 18 Mārs.

al-Sharqāwī, Jalāl, al-Usus fī Fann al-tamthīl wa-fann al-ikhrāj al-masraḥī, (2012m), al-Qāhirah, al-Hay'ah al-Miṣrīyah al-'Āmmah lil-Kitāb.

Ṣafwat, Munā : muqaddimah Kitāb "madkhal ilá 'ilm al-'alāmāt fī al-lughah wa-al-masraḥ", Abū al-'Ulā, 'Iṣām al-Dīn, (2005m), al-Qāhirah, al-Hay'ah al-Miṣrīyah al-'Āmmah lil-Kitāb.

Ḍayf, Badr Aḥmad, al-Ṣūrah al-fannīyah fī shi'r al-mu'tamad ibn 'Abbād, (1997m), Ṭanṭā, Maktabat al-Turkī.

al-Thubaytī, Turkīyah 'Awwāḍ, tafāṣīl al-ṭīn wa-maḥaṭṭāt almghādrh Binyat al-'allāmah fī nuṣūṣ Fahd Riddah al-masraḥīyah, (2017m), Ṭ1, Nādī al-Iḥsā' al-Adabī.

al-'Abd, Muḥammad, al-'ibārah wa-al-ishārah dirāsah fī Naẓarīyat al-ittiṣāl, (2007m), Ṭ1, al-Qāhirah, Maktabat al-Ādāb.

al-'Atīq, 'Afāf, "al-tawāṣul ghayr al-Manṭūq fī Dīwān al-Khansā' : dirāsah fī alsymyā'yh al-'Arabīyah", (2014m), Majallat al-Dirāsāt al-lughawīyah, Majj 16, ('1), Nūfimbir / Yanāyir.

'Aṭā Allāh, Muḥammad 'Abd al-Raḥmān, riwāyah Fikhākh al-rā'iḥah li-Yūsuf al-Muḥaymīd dirāsah sīmiyā'īyah, (2011M), Ṭ1, al-Qāhirah, Maktabat al-Ādāb.

'Umar, Aḥmad Mukhtār, Lughat bi-ghayr Kalimāt, ḍimna Kitāb "Tammām Ḥassān rā'idan lughawīyan", (2002M), al-Qāhirah, 'Ālam al-Kutub.

al-'Awnī, 'Abd al-Sattār, "muqārabah tārīkhīyah l'lāmāt al-tarqīm", (1997m), al-Kuwayt, Majallat 'Ālam al-Fikr, mj26, ('2).

Frdynānd Dī swsyr, Durūs fī 'ilm al-lughah al-'āmm, tarjamat: 'Abd al-Raḥmān Ayyūb, ḍimna Kitāb anẓimat al-'alāmāt fī al-lughah wa-al-adab wa-al-Thaqāfah, taḥrīr : Sīzā Qāsim, wa-Naṣr Ḥāmid Abū Zayd, (1986m), al-Qāhirah, Dār Ilyās al-'Aṣrīyah..

Qāsim, Sīzā, ḥawla al-mafāhīm wa-al-ab'ād, ḍimna Kitāb anẓimat al-'alāmāt fī al-lughah wa-al-adab wa-al-Thaqāfah, taḥrīr: Sīzā Qāsim, wa-Naṣr Ḥāmid Abū Zayd, (1986m), al-Qāhirah, Dār Ilyās al-'Aṣrīyah.

Qāsim, Sīzā, wāl'drysy, Aḥmad, Thabat al-muṣṭalaḥāt, ḍimna Kitāb anẓimat al-'alāmāt fī al-lughah wa-al-adab wa-al-Thaqāfah, taḥrīr: Sīzā Qāsim, wa-Naṣr Ḥāmid Abū Zayd, (1986m), al-Qāhirah, Dār Ilyās al-'Aṣrīyah.

Lwtmān, ywry, sīmiyūṭīqā al-sīnimā, ḍimna Kitāb anẓimat al-'alāmāt fī al-lughah wa-al-adab wa-al-Thaqāfah, taḥrīr: Sīzā Qāsim, wa-Naṣr Ḥāmid Abū Zayd, (1986m), al-Qāhirah, Dār Ilyās al-'Aṣrīyah.

Mubārak, Ḥannūn, Durūs fī al-sīmiyā'īyāt, (1987m), Ṭ1, al-Dār al-Bayḍā', Dār Tūbqāl lil-Nashr.

Mlrwz, Sūzān, 'Alāmāt al-naṣṣ al-dirāmī, tarjamat: Īmān Ḥijāzī, (1994m), al-Qāhirah, Ṭ1, Mihrajān al-masraḥ al-tajrībī, Wizārat al-Thaqāfah.

Nawfal, Yūsuf Ḥasan, al-Ṣūrah al-shi'rīyah wa-al-ramz al-lawnī, (D. t), al-Qāhirah, Dār al-Ma'ārif.

al-Waqfī, Sārah, mā ma‘ná waḍ‘ al-yadayn fī al-jayb fī Lughat al-jasad? (2021m), Mawqi‘ ṣiḥḥat nafsīyah, 31 Uktūbir.

The Structure of the Non-Linguistic Sign in Salih Zamanan's Plays- the Play (The Last Party) As an Example: A Semiotic Study

Faris bin Saud Al Qathami

Associate Professor of Literature and Criticism, Department of Arabic Language, Faculty of Arts, Taif University, KSA

fsgethami@tu.edu.sa

Abstract. The study "Last Party" by Salih Zamanan aims to examine the sign components within the theatrical text and assess their influence on the creation of meaning. It explores the relationship between the signifier and the signified, as well as the role of non-linguistic signs in enhancing the aesthetics of the theatrical text using a semiotic approach. To achieve this objective, the study is divided into four main axes. The first axis focuses on the structure of physical signs, encompassing discussions on physical movement, expressive signs, and emotional signs. The second axis delves into the structure of iconic signs, including punctuation marks such as commas, periods, ellipses, and quotation marks. The third axis addresses indicative signs, which encompass various indicators such as laughter, crying, and shouting. Lastly, the fourth axis examines the structure of objects, highlighting how items such as clothes, tables, and chairs serve as indicative signs that can be interpreted and analyzed. The study concludes that the theatrical text under investigation exhibits a diverse range of non-linguistic signs, necessitating the utilization of various symbols and signs. Additionally, the text relies on multiple emotional and expressive forms, enabling it to be subject to multiple readings and interpretations.

*Keywords***:** Structure, Sign, Physical, Icon, Indicator, Masrahia.