بسم الله الرحمن الرحيم

مجلة جامعة الملك عبدالعزيز: الآداب والعلوم الإنسانية، م ٣٣ ع ١ ص ص: ١ – ٥٦٥ (٢٠٢٥م)
ردمد ٠٩٨٩ – ١٣١٩
رقم الإيداع ١٤/٠٢٩٤

مجـــــلة
جامعة الملك عبد العزيز
الآداب والعلوم الإنسانية

المجلد ٣٣ العدد ١

٢٠٢٥ م

مَركز النشر العلمّي
جَامعَة الملك عبدالعزيز
ص ب: ٨٠٢٠٠ – جدة: ٢١٥٨٩

http://spc.kau.edu.sa

■ هيئة التحرير ■

أ. د. أحمد بن محمد صالح عزب aazab@kau.edu.sa	رئيسًا
أ. د. عبدالرحمن بن رجا الله السلمي aralsulami@kau.edu.sa	عضوًا
أ. د. عبدالرحمن العمري aaalamri1@kau.edu.sa	عضوًا
أ. د. أ رفت وزنه ralwazna@kau.edu.sa	عضوًا
أ. د. السيد خالد مطحنة Ekibrahim@kau.edu.sa	عضوًا
أ. د. عبد الرحمن القرني alqarni333@yahoo.com	عضوًا
أ. د. هناء أبو داود habudaoud@kau.edu.sa	عضوًا
أ. د. زيني الحازمي zzainy@gmail.com	عضوًا
أ. د. عواطف الشريف aalherth@kau.edu.sa	عضوًا

مجلة جامعة الملك عبدالعزيز: الآداب والعلوم الإنسانية، م ٣٣ ع ١ ص ص: ١ – ٥٦٥ (٢٠٢٥م)
ردمد ٠٩٨٩ – ١٣١٩
رقم الإيداع ١٤/٠٢٩٤

المحتويات

القسم العربي

الصفحة

- الآثار الاجتماعية للتعليم الإلكتروني: دراسة تطبيقية على عينة من طلبة جامعة عجمان في الإمارات

علاء الرواشدة ١

- الآثار النفسية والاجتماعية للإدمان الإلكتروني: دراسة تطبيقية

أفنان سليم سليمان - عذاري خالد الشامسي - حمده محمد الحوسني - مريم يونس محمود - ميرة عبدالله النعيمي - علاء الرواشدة ٣١

- أثر استخدام وسائل التواصل الاجتماعي على العلاقات الأسرية في المجتمعات العربية دراسة اجتماعية تحليلية

موزة عيسى الدوي ٦٤

- انعكاس العلاقات الافتراضية على جودة الحياة الأسرية دراسة ميداني على عينة من الأسر السعودية في مدينتي الرياض وجدة

أريج أحمد سعيد عقران ٩٦

- تأثير استخدام الهواتف الذكية من وجهة نظر الشباب الجامعي

هند فهد - سعاد بطي الشامسي - موزة الشامسي - مريم علي الكعبي - ندى سعيد محمد - علاء الرواشدة ١٢٨

- الخصوصية الأسرية وتحدي استخدام مواقع التواصل الاجتماعي دراسة مُطبّقة على مستخدمي (سناب شات) نموذجًا

جواهربنت صالح الخمشي ١٥٣

- تأثير التكنولوجيا الرقمية على العلاقات الأسرية: تحليل سوسيولوجي من وجهة نظر طلاب الجامعة

حسني إبراهيم عبد العظيم - شيخة بنت سالم المسلمية ١٧٨

- المرأة العُمانية العاملة وصراع الأدوار بين الالتزامات الوظيفية والتوقعات الأسرية في العالم الرقمي: مدخل تحليلي في ضوء نظريات علم الاجتماع

عائشة بنت عبدالله بن حمد الكلبانية - عبدالله بن علي بن خلفان الوشاحي - خليفة بن عبدالله بن راشد الضباري - سماح بنت محمد بن عبدالله المعمرية ٢١٥

- واقع المشكلات الأسرية في المجتمع السعودي الناتجة عن سوء استخدام وسائل التواصل الاجتماعي- "دراسة مسحية" دراسات الأسرة والتحول الرقمي: التغيرات والتحديات الجديدة

منى إبراهيم أحمد الفارح ٢٣٧

- المشهد اللغوي في أبها

سعيد بن علي بن سعيد آل الاصلع ٢٦٤

- المبتغى في تفسير (ما زاغ البصر وما طغى) - [النجم: 17]

فرّاج بن محمد بن سرحان السبيعي ٢٩٠

- بنية الزمن وتعالقاتها السردية في رواية "ساعة الصفر" لعبد المجيد سباطة

محمد بن يحيى أبوملحة ٣٢٥

- سيمياء الموت في مسرحية نعش لإبراهيم الحارثي

جابرمحمد يحيى النجادي ٣٤٤

- الآثار الإيجابية الناجمة عن استخدام برامج الذكاء الاصطناعي في الأداء الأكاديمي: دراسة سوسيولوجية على عينة من طالبات كلية الآداب والعلوم الإنسانية- جامعة الملك عبدالعزيز

حنان مساعد سعد السريحي ٣٧٥

- جموع التكسير الواردة في الأصمعيات: دراسة صرفية دلالية

محمد عبد الله آل مزّاح ٤٠٧

- الهجمات السيبرانية الحربية كفتيل للحروب المستحدثة في ظل النزاع المسلح وفق دليل تاليـن

راويه بوالانوار ٤٣٩

- الدائن في حال الإخلال بين حق الفسخ أو طلبه: دراسة مقارنة بين نظام المعاملات المدنية السعودي وتراث الفقه الحنبلي

محمد بن عبدالمحسن بن محمد السعوي ٤٥٨

- دور إعلام الأزمات في إدارة المخاطر السياحية: دراسة مسحية على هيئة تطوير منطقة عسير

أماني سعيد القحطاني – محمد عبدالرحمن الأسمري ٤٩٣

مجلة جامعة الملك عبدالعزيز: الآداب والعلوم الإنسانية، م ٣٣ ع ١ ص ص: ١ – ٥٦٥ (٢٠٢٥م)
ردمد ٠٩٨٩ – ١٣١٩
رقم الإيداع ١٤/٠٢٩٤

- التحديات الإدارية التي تواجه قيادات معاهد ومراكز التربية الخاصة بمكة المكرمة: دراسة نوعية استكشافية

عبدالرحمن حامد السلمي - إبراهيم جمعان الغامدي ٥٢٣

القسم الإنجليزي
المستخلص العربي

- بناءُ الهُوية الثقافية السعودية: دراسةٌ تحليليةٌ لـ"عتبات النص" في ترجمة كتاب الأطفال "مغامرة سِدرة في العُلا" إلى اللغة الإنجليزية

عيسى أحمد سعيد عسيري ٥٦٥

مجلة جامعة الملك عبدالعزيز: الآداب والعلوم الإنسانية، م ٣٣ ع ١ ص ص: ٣٤٤ – ٣٧٤ (٢٠٢٥م)
DOI: 10.4197/Art.33-1 - 13

سيمياء الموت في مسرحية نعش لإبراهيم الحارثي

جابر محمد يحيى النجادي

أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية، الكلية الجامعية بالليث، جامعة أم القرى، الليث، المملكة العربية السعودية

jmnajadey@uqu.edu.sa

المستخلص

يروم هذا البحث مقاربةَ الموت في مسرحية نعش لإبراهيم الحارثي، محاولًا الكشف عن دلالات الموت ورموزه ومعانيه في المسرحية، وذلك عبر توظيف بعض أدوات المنهج السيميائي، وتحديدًا أطروحات غريماس التي تبحث عن تحليل البني السطحية والبرامج السردية، وصولًا إلى الدلالات العميقة والمعاني الجوهرية التي تتكشف في النموذج العاملي والمربع السيميائي. وتأسيسًا على ذلك احتوت الدراسة في هيكلها التنظيمي على إطار نظري يتناول لمحة موجزة عن مفهوم الموت، وإضاءة حول علاقة المسرح بالسيمياء، وقد انقسم البحث إلى أربعة محاور خُصص المحور الأول لعتبة العنوان والمحور الثاني لعتبة التصدير، وسبب الاهتمام بالعتبات أنها تتصل بالمتن الرئيس اتصالًا وثيقًا وتسهم في توضيح معانيه المقصودة وتفتح للقارئ أفق التأويل، فيما تناول المحور الثالث الذوات وتشكل البرامج السردية، وما تحتويه من تحولات تراتبية مرتبطة بالعلاقة بين الذات والموضوع، ودرس المحور الأخير المربع السيمائي بثنائياته الضدية، وأثره في اكتشاف البنية الدلالية العميقة للنص، وانتهت الدراسة بخاتمة أوردت أبرز النتائج والتوصِيَات، التي من أبرزها أن الموت في المسرحية مثّل دلالات كثيرة من خلال غياب الحرية والأمان والحقيقة والعلم في مقابل ظهور القيود والخوف والخضوع والجهل والوهم، وهو ما كشفته المقاربة السيميائية التي يوصي الباحث بأهمية توظيفها في المسرح، ثم ثَبَت بالمصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية: السيماء، الموت، المسرح، السعودي، نعش.

المقدمة

يعد المسرح السعودي رافدًا مهمًّا من روافد الإبداع في المملكة العربية السعودية، ونافذة تُطل على قضايا المجتمع والإنسان، وقد استطاع في الآونة الاخيرة أن يقفز خطوات نوعية في آليات الكتابة، فتنوعت مضامينه، وازدهرت تقنياته؛ ما أحدث نقلة فنية تجريبية تنزاح عن البنية التقليدية وتتماشى مع تحولات الحياة الجديدة، فاتسعت معه رقعة التأثير، وحقق حضورًا واسعًا اجتماعيًّا وثقافيًّا بفضل تضافر

الجهود من الأفراد والمؤسسات، وقد قابل هذا الحَرَاك المسرحي اهتمامًا لا بأس به من المؤسسات الجامعية ومن النُّقَّاد والدارسين، لكن هذه الاهتمام النقدي – حسب رؤية الباحث – لا يزال أقلّ من المأمول خاصة حين نقارنه بالنتاج المسرحي من النصوص والعروض، أو حتى بغيره من الفنون الإبداعية الأخرى شعرًا ورواية وقصة وسيرة.

كل ذلك جعلني أعقد العزم على تخصيص بعض الدراسات لهذا الفن، إما لاستجلاء ظواهره، وإما الوقوف على مضامينه، وإما الاشتغال بدراسة بعض رموزه، وقد شرعت في ذلك معتمدًا على بعض المناهج السياقية والنصية ومن بينها المنهج السيميائي في هذه الدراسة، واخترت موضوعة الموت في مسرحية نعش لإبراهيم الحارثي، إذ لم يأتِ الاختيار مصادفة أو خبط عشواء، فنواة المسرحية مرتبطة بالموت منذ العتبة الأولى وحتى النهاية، لكن الموت في المسرحية ليس بالضرورة أن يكون موتًا حقيقيًّا مقابل الحياة، إنما قد يحمل معانيَ ودلالاتٍ مجازيةً أخرى، وهو ما سنتبينه أثناء التحليل، وما نأمله في اختيار السيميائية منهجًا لهذا البحث.

أسئلة البحث:

يطرح البحث مجموعة من الأسئلة، من أبرزها: ما المقصود بالموت وكيف تجلّى حضوره في المسرحية؟ وكيف تشكل الصراع في ذلك؟ وما البنى الدالة والمعاني الخفية التي يرمز لها حضور الموت في المسرحية؟

أسباب الاختيار:

إنَّ اختيار الباحث لهذه المقاربة يأتي **لعدد من الأسباب** منها:

١- قلة الدراسات النقدية في ظاهرة الموت بعامَّةٍ، وغيابها في المسرح السعودي بخاصَّة، فلم أجد دراسة في حدود اطلاعي عن موضوع الموت في المسرح السعودي رغم وجوده في عدد لا بأس به من النصوص المسرحية المعاصرة.

٢- تعدد طرائق التعبير عن الموت في نصوص إبراهيم الحارثي، ومن ثمَّ تنوع دلالاته واختلاف مقاصده.

٣- مقاربة نصوص مسرحية متنوعة لجيل الشباب المبدعين الذين لم تحظَ أعمالهم بدراسات نقدية جادة، فلم تُفرَد دراسة مستقلة –فيما أعلم– لنصوص إبراهيم الحارثي باستثناء دراسة الدكتورة لطيفة البقمي بعنوان: "نحو شعرية مغايرة قراءة لأنماط الشخصية في نصوص إبراهيم الحارثي المسرحية"[1]، وقد تتبعت

(1) انظر: لطيفة البقمي، نحو شعرية مغايرة قراءة لأنماط الشخصية في نصوص إبراهيم الحارثي المسرحية ضمن كتاب المسرح السعودي بين الكتابة وتقنيات العرض، أعمال الندوة التي نفذها كرسي الادب السعودي، تحرير: صالح الغامدي، أبو المعاطي الرمادي، الرياض، ١٤٤٢هـ ٢٠٢١م.

الباحثة سمات الشخصية النكروفيلية في عدد من مسرحيات الحارثي، وأجد في دراستها تأكيدًا واضحًا على حضور الموت في نصوص الحارثي، واستعانت الكاتبة بالمنهج التحليلي والنفسي في دراستها، فيما تختلف هذه الدراسة عن سابقتها بالبحث عن دلالات الموت من خلال توظيف المنهج السيميائي وتركيزها على مسرحية واحدة فقط وهي مسرحية "نعش".

أهداف الدراسة:

١. تسليط الضوء على المسرح السعودي ما قد يلفت انتباه الدارسين إليه.

٢. بيان مفهوم الموت واختلاف دلالاته ومفاهيمه عند عدد من الأديان والفلاسفة والمفكرين.

٣. الكشف عن دلالات الموت وبناه العميقة في المسرحية المدروسة.

٤. تطبيق إجراءات المنهج السيميائي واستثمار مفاهيمه النظرية والتطبيقية للوقوف على مدى نجاعتها ومواءمتها على النصوص المسرحية.

الدراسات السابقة:

سبق هذا البحث عدد من البحوث التي تتصل بالمدونة أو بالمنهج أو بالموضوع، ولعل من أبرز هذه الدراسات النقدية التي وقفتُ عليها وأفدتُ منها في منهجها وموضوعها هي دراسة "الموت في الرواية الخليجية"[(2)]، لمحمد الخزي، إضافة لدراسة الريم فواز والمعنونة بـ "سيميائية الشخصية في الرواية السعودية"[(3)] وطبقت الباحثة فيها أدوات المنهج السيميائي بمنهجية عالية، أما ما يختص بالمدونة المدروسة فلم أعثر في أوعية المعلومات على دراسات سابقة سوى دراسة د. لطيفة البقمي التي سبق ذكرها.

منهجية الدراسة:

اتبعتُ في هذه الدراسة المنهج السيميائي، إذ سعيتُ إلى رصد مسارات الموت وتتبع مظاهره، رغبة في الوصول إلى البنية العميقة، وذلك من خلال تحليل عتبتي العنوان والتصدير، ثم الكشف عن ملفوظات الحالة والتحول وربطها بالبرامج السردية التي شكلتها الذوات والأدوار العاملية، وصولًا إلى التقابلات الثنائية في المربع السيميائي، بغية استنتاج دلالات المسرحية ومعانيها، فالمعنى – كما يتفق دارسو السيميائية– لا يمكن تجليه إلا من خلال شبكة من العلاقات المنتظمة، إضافة إلى أن هذا النوع من النصوص المسرحية يستجيب لمثل هذا المنهج، نظرًا لما فيها– أي المسرحية– من رمزية تُحتم على المتلقي ممارسة السيمائية للكشف عن دلالاتها وعلاماتها، وأحسبُ أن هذا المنهج جدير بالتطبيق على

(2) انظر: محمد الخزي، الموت في الرواية الخليجية دراسة سيميائية، دار أثر، ط١.

(3) انظر: الريم الفواز، سيميائية الشخصية في الرواية السعودية، النادي الأدبي الثقافي بجدة، مع دار الانتشار العربي، ط١، ١٤٣٧هـ.

النصوص المسرحية ومُعين على الوصول إلى نتائج عميقة ومختلفة.

هيكلة الدراسة:

اقتضت طبيعة البحث أن أقسمه وفق المخطط الآتي:

المقدمة: وبينتُ فيها عنوان البحث وأهمية الموضوع وأسباب اختياره، وأسئلة البحث، وأبرز الدراسات السابقة، والمنهج المتبع في الدراسة.

التمهيد: وفيه مفهوم الموت، وعلاقة المسرح بالسيمياء.

أولًا: عتبة العنوان.

ثانيًا: عتبة التصدير.

ثالثًا: الذوات وتشكل البرامج السردية.

رابعًا: المربع السيميائي.

ثم جاءت الخاتمة، فأوردت أبرز النتائج ثم تبعتها بالمصادر والمراجع.

التمهيد:

أولًا: الموت – المفهوم والدلالة

إنَّ الموت من الموضوعات المهمة التي شغلت اهتمام الإنسان وسيطرت على فكره، فمنذ وجوده الأول ومجيئه إلى هذه الحياة وهو يصارع من أجل البقاء والخلود، ويتشاءم من الموت، ويسعى إلى الهروب منه، ويقشعر جسده حين يفكّر فيه مع يقينه الثابت وإيمانه الراسخ بحتمية مجيئه وبحقيقته التي لا مناص منها، فالموت "حقيقة الوجود الكبرى، تختلف الناس فيما بعده لا فيه، وهل ثمة مجال للاختلاف فيه، وهو يقف على مفارق الطرق، وفي منعطفات الأزقة، بل يختبئ تحت الوسائد وفي أكمام الملابس، بل في النفس تحت اللهاة، ولن يقهره أحد مهما جهد المجاهدون"[4].

وينطوي الموت على جملة من المفارقات فهو يجمع بين اليقين وعدم اليقين، إذ إن كل إنسان يُقر بحقيقة موته لكنه لا يستطيع أن يُحدد زمانه ومكانه، أو يتوقع الأسباب التي تؤدي به إلى الهلاك، كما أن الموت يحمل طابع الفردية والشخصية والخصوصية، فلا يمكن لأحد كائنًا من كان أن يموت نيابة عن الآخر أو بدلًا منه[5]، فالموت هو علامة الفناء وفي الوقت نفسه طريق البقاء، لأنه آخر منازل الدنيا

(4) صلاح عبدالصبور، حتى نقهر الموت، دار الطليعة، بيروت، ١٩٩٦م، ص ٥.

(5) انظر: جاك شورون، الموت في الفكر الغربي، ترجمة: كامل يوسف حسين، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، الكويت، أبريل ١٩٨٤م، ص٩.

الفانية وأول منازل الآخرة الباقية، وكل ذلك يســـير على وَفْقِ حكمة إلهية تبين جدلية العلاقة بين الحياة والموت.

وحين تتجه الدراسة إلى تعريف الموت فإن الاهتمام ينصب على التعريفات اللُّغَوِيَّة والاصطلاحية، التي تسهم في توضيح مضامينه، والبحث في دلالاته، فالموت يقع على أنواع على حَسَب أنواع الحياة: منها ما هو بإزاء القوة النامية الموجودة في الحيوان والنبات، كقوله تعالى: ﴿ٱعۡلَمُوٓاْ أَنَّ ٱللَّهَ يُحۡيِ ٱلۡأَرۡضَ بَعۡدَ مَوۡتِهَاۚ﴾ [سورة الحديد: ١٧]، ومنها زوال القوة الحسية، كقوله تعالى: ﴿قَالَتۡ يَٰلَيۡتَنِي مِتُّ قَبۡلَ هَٰذَا وَكُنتُ نَسۡيا مَّنسِيّا﴾ [سورة مريم: ٢٣]، ومنها ما يرتبط بزوال القوة العاقلة، وهي الجهالة، كقوله تعالى: ﴿أَوَ مَن كَانَ مَيۡتا فَأَحۡيَيۡنَٰهُ﴾ [سورة الأنعام: ١٢٢] ومثل قوله عزَّ وجلَّ: ﴿إِنَّكَ لَا تُسۡمِعُ ٱلۡمَوۡتَىٰ﴾ [سورة النمل: ٨٠]، ومنها ما يدل على الحزن والخوف المكدر للحياة، كقوله تعالى: ﴿وَيَأۡتِيهِ ٱلۡمَوۡتُ مِن كُلِّ مَكَان وَمَا هُوَ بِمَيِّتٖۚ﴾ [سورة إبراهيم: ١٧]، ومنها ما يشي بالمنام، كقوله تعالى﴿وَٱلَّتِي لَمۡ تَمُتۡ فِي مَنَامِهَاۖ﴾ [سورة الزمر: ٤٢] وقد قيل: المنام الموت الخفيف، والموت: النوم الثقيل، وقد يُستعار الموت للأحوال الشاقة: كالفقر والذل والسؤال والهَرَم والمعصية.[6] وهذه الأبعاد الدلالية تُزيح الموت عن معناه الحقيقي وتنقله إلى فضاءات أوسع وإلى أبعاد أعمق وأرحب، "كأن تتحول حياة الإنسان إلى حياة تشبه الموت أو أسوأ منه"[7]، وهي ما تعول عليه هذه الدراسة في مقاربتها للموت بغية تقديم ممارسة نقدية واسعة موجهة إلى البحث عن مقاصد النص التي يضمرها، ومعرفة البنى الخفية في أعماقه وكشف دلالاته الغامضة لإدراك علاماته الجمالية.

وقد شـغل الفلاسـفة والنقاد في جميع الثقافات بالموت والبحث عن ماهيته فتعددت آراؤهم حياله، وتنوعت تحليلاتهم الميتافيزيقية والفلسـفية والفكرية وفقًا لتأملاتهم ورؤاهم لجدلية الموت والحياة، وتشـير الدراسـات إلى أن تحليل (جرتلد إفرايم ليسـج) من أشـهر تلك التحليلات، حيث يؤكد في بحثه الشـهير المعنون ب"تصـور القدماء لفكرة الموت" أن الموت لم يكن مخيفًا في العصـور القديمة، فالموت –على حد قوله– كان يُصور في هيئة شاب يحمل شعلة منكسة، وهذا ما أوحى لهم بفكرة التصالح مع واقعة الموت، غير أن هذا القول لم يجد قَبولًا لدى الباحثين من بعده، ومنهم (أروين رود) الذي أبدى رأيًا معاكسًـا لسـابقه، مبينًا أن لا شـيء كان مقيتًا بالنسـبة للإغريق مثل الموت، أما (كونفورد) فيؤكد أن الوعي الكاسـح بالفناء يشـيع العتمة في التيار الرئيس للفكر الإغريقي بأسـره، ويعضـد (بيرنت) الفكرة السـابقة من خلال تناوله لطبيعة الخوف من الموت وربطها بزوال الأشـياء وعدم بقائها، وهذا الأمر شكل نظرة تشاؤمية للحياة، فيما يبين (إيديث هامتلون) في معرض حديثه عن الموت بأن الفرح بالحياة كان سـمة من سـمات الروح اليونانية، وأن الإغريق كان على وعي كامل بعدم يقينية الحياة وجسـامة

(6) انظر: ابن منظور، لسان العرب مادة: موت.

(7) محمد الخزي، الموت في الرواية الخليجية دراسة سيميائية، ص١٣.

الموت، وعقم الجهود البشرية في ذلك[8].

وفي حقيقة الأمر لم يغب الموت عن فكر النُّقَّاد والفلاسفة في العصر الحديث؛ إذ نجد لهم آراء متنوعة تسعى إلى فهم حقيقة الموت، وهي رؤى اجتهادية تقارب معنى الموت ودلالاته فـ (ديكارت) يؤمن ببقاء النفس وفناء الجسم، فالنفس لا علاقة لها بحركة الجسم لأنها تغادره حينما يُصبح موحشًا وغير قابل للسكن، وهذا يعني استقلال النفس عن الجسم وبقاءها بعد أن يموت الجسم، وإذا كان ديكارت يؤمن ببقاء النفس فإن (إسبينوزا) يدعو إلى عدم التفكير في الموت مركزًا على العقل، وداعيًا الفرد إلى الاستخدام السليم له، والابتعاد عن الخوف، فخلود العقل البشري هو وظيفة للعقل المحض بعد تحلل الجسد، أما (بسكال) فيؤمن بحياة أخرى بعد الموت والفناء، وأفضل ما في هذه الحياة هو الأمل في الحياة القادمة، وإلا فإن حياتنا مجردة من كل المعاني وأقرب للمهزلة، ويوافق (ليبنتز) على رؤية بسكال واصفًا مرحلة الموت بأنها مرحلة تحولات فحسب، فيما يرى (هولباخ) أن العدو الحقيقي هو الخوف من الموت، ولذلك يجب أن نواجهه بهدوء كي لا يفسد لذة الحياة، أما (هيجل) فيدعو إلى فكرة تصالح الروح مع ذاتها، ويبحث الفيلسوف (شوبنهاور) عن مشكلة الموت بطريقة نسقية شاملة، فالموت هو الهدف الأكبر في الحياة، فكما وجد الإنسان من العدم فنهايته حقيقية شأن بدايته، فعالم الموت هو شيء حقيقي على صعيد نسبي لكنه ليس التعبير النهائي عن طبيعة الأشياء، أما (فويرباخ) فينادي بالتفاؤل، وأن علينا أن لا ندع حماستنا للحياة، بل نعيشها بكامل امتلائها وتفاصيلها رغم الموت.[9] كما انعكس تأثير الموت على مفهوم الحياة لدى علماء الأحياء والبيولوجيا فـ (بيشا) يرى أنَّ الحياة وظائف تقاوم الموت، أما (كلود برنار) فالحياة لديه هي الموت ويشبهها بالحيوان الخرافي المينوتور لأنها تفترس الكائن الحي[10].

أما الدين الإسلامي فقد حرر الإنسان من كثير من الشكوك والتفسيرات والتأويلات، فالموت حقيقة راسخة يقر بها الفرد المسلم، فهو يؤمن بقوله تعالى: ﴿ٱللَّهُ يَتَوَفَّى ٱلْأَنفُسَ حِينَ مَوْتِهَا﴾ [سورة الزمر: ٤٢] كما يؤمن بقوله عزَّ وجلَّ: ﴿كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ * وَيَبْقَىٰ وَجْهُ رَبِّكَ ذُو ٱلْجَلَٰلِ وَٱلْإِكْرَامِ﴾ [سورة الرحمن: ٢٦-٢٧]، ويُقر بانتقاله من الحياة الدنيا إلى الآخرة، ويؤمن بالبعث والحساب، لذا تشكل لديه الرضا التام والقناعة المطلقة بالقضاء والقدر في الدنيا وفي الآخرة.

ثانيًا: العلاقة بين المسرح والسيمياء

توسعت المناهج النقدية الحديثة وحققت حضورًا لافتًا في الدراسات النقدية بفضل انفتاحها على النصوص الإبداعية المختلفة شعرًا وروايةً وقصةً ومسرحيةً وسيرةً، وقدرتها على استيعاب الخطابات

(8) انظر: جاك شورون، الموت في الفكر الغربي، ص٣٣، ٣٤.

(9) انظر: المرجع السابق، ص٢٢٥- ٢٢٩.

(10) انظر: أحمد محمد عبدالخالق، قلق الموت، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس ١٩٨٧م، ص ١٤.

المختلفة والظواهر النفسية والاجتماعية والسياسية، وهو ما شكل رؤية جمالية دفعت الباحثين إلى توظيفها في مقارباتهم المتنوعة، ولعل المنهج السيميائي من بين أهم المناهج النقدية التي فرضت نفسها على الساحة النقدية حيث أسهمت السيميائية في تجديد الوعي النقدي من خلال إعادة النظر في مشكلة المعنى والتعرف عليه وتحديد حجمه وترويضه ورده إلى العناصر التي أنتجته[11]؛ إذ إنَّ طبيعة المنهج السيميائي تنطلق من تحليل العلامات الظاهرة والبنى السطحية للنصوص إلى تحديد البنيات العميقة التي تحملها وسبر أغوارها، ومن ثمّ تشييد دلالاتها واكتشاف مدلولاتها.

ويتفق الدارسون على أن الدراسات السيميائية انطلقت من مدرستين واتجاهين اثنين هما مدرسة دي سوسير الفرنسية بخلفتيها اللسانية وعرفت بالسيميولوجيا، أما المدرسة الثانية فهي مدرسة بيرس الأمريكية التي تستند إلى علوم المنطق والظاهراتية والرياضيات، وسميت هذه المدرسة بالسيميوطيقا، ولكل مدرسة رؤاها الفكرية والمعرفية وتصوراتها الفلسفية ورواداها، وقد سعت السيميائية إلى تطبيق أدواتها على الفن المسرحي، فقد وجدت فيه موقعًا خصبًا ومجالًا رحبًا لها، وهذا ما يؤكده (بارت) في وصفه للمسرح بأنه يتسم بـــ: "بكثافة من العلامات مما يجعله غنيًّا للاستقصاء السيميائي"[12]، فاللباس والأزياء والديكور والملفوظات الحوارية والصمت والحركة وأدوار الشخصية وعواملها وديناميات الأحداث، يمكن الاشتغال عليها وقراءتها سيميائيًّا، وهذا ما يميز المسرح من غيره من الفنون بأنه بنية سيميائية تحول كل شيء إلى إشارة على حد تعبير (بيتر بوغاتيرف)[13]، ومن بين أبرز المحاولات التي طبقت السيميائية على المسرح ما فعله الناقد (موكاروفسكي) الذي أرسى الدرس السيموطيقي للمسرح بوصفه نظامًا كاملًا يتكون من علامات لُغَوِيّة وغير لُغَوِيّة فدرس دور الإيماءة في تمثيل (شارلي شابلن) السينمائي، كما تناول التمييز بين العلامة الجمالية والعلامات الأخرى من حيث طبيعتها ووظائفها[14].

وكان النموذج العاملي لـــ (إتيان سوريو) من ضمن ما استثمره (غريماس) في برنامجه النظري والتحليلي لما عرف بعد ذلك بالسيميائيات السردية، فـــ (إتيان سوريو) وضع نموذجه العاملي لدراسة العلاقات بين الشخصيات الدرامية، وتكون من ست وحدات سماها الوظائف الدرامية هي البطل والبطل المضاد والموضوع والمرسل والمستفيد والمساعد،[15]، فيما حدد (غريماس) النموذج العاملي إلى ستة

(11) انظر: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، منشورات الزمن، ٢٠٠١م، ص ١٠.

(12) كير ايلام، سيمياء المسرح والدراما، ترجمة: رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٢م، ص ٣٣.

(13) انظر: مجموعة من المؤلفين، سيمياء براغ للمسرح دراسات سيميائية، ترجمة: أدمير كورية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، د.ط، ١٤١٨هـ - ١٩٩٧م، ص ١٨.

(14) انظر: جان موكارفسكي، سيميوطيقا الفن: الفن باعتباره حقيقة سيميوطيقية، من كتاب أنظمة العلامات في اللغة والثقافة والأدب مدخل إلى السيميوطيقا، مقالات مترجمة ودراسات، إشراف: سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، د. ط. ص ٢٨٣.

(15) انظر: سوزانا أونيجا وجوزيه إنجيل جارسيا لاند، السرديات من البنيوية إلى ما بعد البنيوية، دار شهريار، البصرة، ط١، ٢٠٢٠م، ص١٠١- ١٠٢.

عوامل هي: الذات / الموضوع، والمرسل/ المرسل إليه، والمساعد/ المعيق، وتتألف هذه العوامل في ثلاث علاقات هي علاقة الرغبة التي تربط بين الذات والموضوع فالذات ترغب في موضوع معين لتصل إليه أو تنفصل عنه، وعلاقة التواصل التي تجمع بين المرسل والمرسل إليه، وعلاقة الصراع وفيها يجتمع المعيق والمساعد حيث يتصارع المساعد للذات مع المعيق لها(16).

إن سيمياء السرد التي طبقها (غريماس) لا تقتصر في تطبيقها على الدراسات السردية إنما هي منهج شامل يمكن تطبيقه على مختلف الخطابات المختلفة وهو صالح للاقتراب من ظواهر نصية مختلفة مثل النصوص القانونية والظواهر الاجتماعية والخطابات السياسية(17)، والسرد موجود في حياتنا اليومية وفي ماضينا وفي حاضرنا بل في مختلف الخطابات، وقد استند (بريخت) في بعض مسرحياته إلى السرد وجعله وسيلة رئيسة، كما كان السرد خيارًا واعيًا لكثير من الكتَّاب لا سيما بعد زوال الحدود بين الأجناس وتلاشيها، حيث أصبح وسيلة مهمة تحمل وظائف جمالية ودرامية مثل: نقل الأحداث التي لا يمكن حصولها على المسرح(18)، إضافة إلى التعريف بالشخصيات وسرد الاستهلالات والبدايات التي تسبق الأحداث والمشاهد، ووصف الفضاء المكاني والزماني.

ومن هنا فإن تطبيق السيمياء عامة –وسيماء السرد خاصة على النص المسرحي– له وجاهة معرفية منهجية، وهو ما أقره (غريماس) في حديثه عن توظيفها في المسرح حين عدها "جزءًا من السيميائية الأدبية التي تقاسمها المشاغل.. فالانتظام السردي الكامن وراء الشكل الحواري، يستجيب للمبادئ نفسها، وبنية الخطاب السطحية وحدها يمكن أن تكوِّن خصوصية النص المسرحي. وعلى مستوى مقابل، يوجد تصور آخر للجانب المسرحي على غاية من التفرد، بمقتضاه يرتبط بالسيميائية المسرحية كل ما يجري على الركح لحظة الفرجة، أي كل لغات الظهور التي تشترك في إنتاج المعنى"(19).

واستنادًا إلى ما سبق يمكن القول بأن علاقة السيمياء بالمسرح علاقة وثيقة وأزلية وذات أبعاد مفتوحة يمكن أن تنتج قراءات واسعة ومتعددة، نظير ما يحويه المسرح من شبكة العلامات التي لا تنتهي وما تمتاز به القراءة السيميائية من أدوات منهجية قادرة على الغوص في معاني النص واكتشاف دلالاته وقراءة علاماته، وهذا ما ستسعى الدراسة إلى استنطاقه من خلال قراءة سيمياء الموت في مسرحية نعش لإبراهيم الحارثي.

---

(16) انظر: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص٧٥، ٧٧.

(17) انظر: المرجع السابق، ص١٠، ١١.

(18) انظر: باتريس بافي، معجم المسرح، ترجمة: ميشال. خطار، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط١، ١٤٣٦هـ – ٢٠١٥م، ص٤٥٠، ٤٥١.

(19) ألجيرداس غريماس، جوزيف كورتيس، السيميائية المعجم المعلل في نظرية اللغة، ترجمة أحمد الودرني، الدار المتوسطة للنشر، تونس، ط١، ٢٠٢٠، ١٤٤١هـ، ص٥٢٢، ٥٢٣.

أولًا: سيمياء العنوان

عُنيت الدراسات السيميائية بالعتبات النصية بعامة، وبعتبة العنوان بخاصّة، وسبب ذلك أنها –أي عتبة العنوان– من أهم العتبات النصية الخارجية، فهي أول ما يلفت انتباه المتلقي ويثير أسئلته، ويتحاور معه، مما قد يدفعه للإقبال على العمل والمواصلة في قراءة المتن، أو الصد عنه والنفور منه، فالعنوان بطبيعته علامة سيميائية مهمة لها امتداداتها الدلالية وانعكاساتها الفنية المشحونة بالرمزية والتأويلية التي تُغري القارئ بالتناول والملاحقة، لهذا يحرص الكاتب على اختيار عنوانات أعماله التي غالبًا لا تأتي اعتباطًا ، فالعنوان والنص بنية معادلية كبرى، أي أن العنوان هو المولد الحقيقي لتشابكات النص وأبعاده وأفكاره، وبه يتمخض النص ويتخلق وينمو[20]، ومن هنا وجد العناية والاهتمام بعد أن كان إلى وقت قريب مجرد لفظ لُغَوِيّ محض يختاره الكاتب ويلمحه القارئ دون تأمل دقيق أو نظرة فاحصة.

ويتشكل العنوان سيميائيًّا من دال ومدلول، فهو ملفوظ لُغَوِيّ ذو طابع لساني يمكن دراسته ببعده اللُّغَوِيّ أو بدلالته المنبثقة في النص وخارجه، وينهض بوظائف عديدة في خدمة النص، حيث يمثل شفرة تأويلية للنص على حد تعبير (أمبرتو إيكو) لأنه بفضل موقعه يربط القارئ بنسيج النص الداخلي والخارجي ربطًا يجعله بمثابة الجسر الذي يمر عليه[21]، ويهيئ المتلقي لتناول العمل وتحليله، ما يحقق علاقة تكاملية مع المتن الرئيس؛ كونه يميزه عن غيره، ويوحي بمضمونه ويجذب القارئ إليه.

وحين نتأمل عنوان مسرحية "نعش" في الوهلة الأولى نجده يثير في ذهن القارئ أسئلة عديدة أبرزها: لماذا جاء العنوان مفردًا؟ ولماذا جاء بأسلوب التنكير؟ وما الدلالات التي أراد الكاتب أن يبعثها للمتلقي عند قراءة العنوان؟ وهل توجد علاقة بين العنوان والمتن؟ وما طبيعة النعش؟ هل هو نعش حقيقي أم مجازي؟ هكذا يبدو العنوان غامضًا ومبهمًا لكنه في مقابل ذلك يستحث القارئ للبحث عن إجابات لتساؤلاته السابقة، سواء أكان ذلك من خلال العنوان ذاته، أو من خلال أبعاده الدلالية والفنية في النص، فمثل هذا النمط من العناوين الموجزة تتسع معه مساحات التأويل، ويكون أشد إثارة، وأكثر إغراء.

تتألف كلمة نعش بنائيًّا من مفردة واحدة نكرة، يمكن أن تكون خبرًا لمبتدأ محذوف أو مبتدأً خبرُه محذوف يمكن استنتاجه من المتن، وأيًّا ما كان الأمر فإن كلمة العنوان بهذا البناء تبدو ناقصة وغير مكتملة المعنى والدلالة، ولا شك في أن انتخابها بهذا الشكل الموجز من قبل الكاتب مقصود لذاته، لأسباب فنية ودلالية، فهو على دراية بموضوعه وعلى وعي بفكرته، وهذا النوع من العنونة يمثل أعلى درجات التكثيف والإيجاز، ما يزيد جماليته وحضوره؛ فالعناوين المفردة بطبيعتها تتضمن الغموض

---

(20) انظر: جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت، يناير ١٩٩٧م، ص١٠٦-١٠٧.

(21) انظر: شعيب حليفي، هوية العلامات: في العتبات وبناء التأويل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ١٤٢٥هـ - ٢٠٠٤م ص٤٤.

والإضمار، وتقتضي سلسلة من الاحتمالات والدلالات التي لا تنتهي، وتتطلب جهدًا مضاعفًا من الكاتب والمتلقي[22].

أما في معناها المعجمي ودلالتها اللُّغَوِيَّة فترتبط كلمة نعش في ذاكرة القارئ بالضـــعف والهلاك ونهاية الحياة، أو هي كما يقول ابن منظور تشير إلى سرير الميت[23]، بكل ما فيه وما حوله من الصمت والحزن والألم والوداع والقيود والعجز، وهذه دلالات تبدو غير كافية، فقد يكون العنوان متاهة جديدة يراوغ من خلالها الكاتب المتلقي، الأمر الذي يزيد رغبة القارئ في البحث عن علاقة العنوان بالنص، واســتكناه مقاصده، وذلك أمر منهجي تفاعلي فلتكوين نتائج قرائية تجاه معنى العنوان ودلالاته، ومعرفة مراميه لا بد أن نذهب إلى النص الرئيس للبحث عن الصلات بين العنوان والمتن.

ورد العنوان في متن المســـرحية في عدد من المواضـــع بدلالات متفاوتة، ولعل أول مفارقة يمكن ملاحظتها هو المشـهد الحواري الذي دار بين الشـخصـيات داخل نعوشـها، فإضـفاء الحياة عليها يؤكد أننا أمام حالة اتصـــال وانفصـــال بين الموت والحياة بين الواقع والخيال، إذ يحتمل أن يرمز حديثهم داخل النعوش إلى فضـاء الحياة المعاصـرة التي يعيشـها الإنسـان وما يحيط به من صـراعات متعددة: صـراع مع ذاته، وصراعه مع الآخر، وصراعه في عالم فوضوي مكتظ بالأزمات والفواجع، يُعزز ذلك جملة الأوصاف التي صاحبت تجهيز الموتى للدفن من سماع أصوات إطلاق النار الكثيف والانفجارات المتتالية، ومن ثمّ هروب الجميع بحثًا عن الحياة فيما يقوم الموتى من داخل نعشـوهم بحثًا عن الضـوء وعن فرصـة جديدة للحياة:

"صوت من داخل النعش..

ممثل١: هيييييييييييه ما الذي حصل!!

ممثل٣: اخفض صوتك، أنت في حضرة الأموات.

ممثل١: ولكن لم يتم وضعي في أي حفرة هل وضعوك أنت!!

ممثل٤: اخرس ولا ترفع صـوتك أكثر، نحن جاهزون تمامًا، متى ما أرادوا وضـعنا فنحن على أهبة الاسـتعداد..."[24]، ومن هنا ندرك بعض ما يرغب الكاتب قوله عن فضـاء الحياة المعاصـرة التي تحولت إلى ما يشبه النعش، وهي دلالة ناتجة من قراءة تدمج العنوان بسياق النص.

---

(22) انظر: حصة المفرح، عتبات النص في نماذج من الرواية في الجزيرة العربية ١٩٩٠م – ٢٠٠٩م، دار الانتشار، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٧م، ص٧١.

(23) انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة: نعش.

(24) إبراهيم الحارثي، مسرحية نعش، مجموعة "تذكرة مغترب"، مؤسسة الانتشار العربي، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، بالتعاون مع النادي الأدبي والثقافي بالطائف، ط١، ٢٠٢١م، ص٥٥، ٥٦.

إضافة لذلك يكتسب "نعش" مع مرور المسرحية خاصية جديدة إذ يخرجه الكاتب من وظيفته العادية التي تحمل الميت ليضطلع بوظائف أخرى ودلالات جديدة، فيحوله إلى طاولة تُدار فوقها الحوارات، لكنها حوارات غير عادية؛ إذ يُولد منها الموت وتُصور مصير الشخصيات في مواجهته، وقد أحسن الكاتب في استخدام هذا التوظيف، فجعل له معاني ودلالات عديدة بفضل دينامية التحول وتوالد الأحداث ورمزية الحضور.

كما يأتي نعش ذا طابع مكاني يُحيل على البيت، والبيت عادة يرمز إلى الألفة والحماية ويورث لدى ساكنيه علاقة حميمية على الصعيد النفسي والاجتماعي لكنه هنا جاء دالًّا على الضيق والانغلاق والجمود وتقوقع الذات وعدم الاستقرار يقول ممثل ٥ "أستغرب تمامًا أن تكون بيوتنا نعشًا، أصبح النعش هو بيتنا الآن يخاطب ممثل ١ هيه أنت هل كان بيتك نعشًا؟..."[25]، وبذلك أصبحت البيوت فضاء يُهدد الأمان ويزعزع الألفة ويهدد كينونة الأفراد أو يمكن القول أشبه بنعش الموت.

إن عنوان نعش يحمل أبعادًا متباينة ترتبط بالموت، لكنه في غالبه موت رمزي يبرز ذلك في حكايات الشخصيات ومواقفهم الفردية وذواتهم المعذبة التي تحيل إلى افتقاد الإنسان للحرية والأمان وسيطرة الخوف والحرب والسلب وممارسة الإقصاء والتهميش والاضطهاد ضده، فالممثل رقم ١ اشتهر بأفكاره الفلسفية والأدبية وعمد إلى استدعاء مقتطفات من قصائد محمود درويش وقاسم حداد، وقد قررت الشخصيات نبذه وتهميشه وممارسة الإقصاء عليه باستبعاده من الدفن معهم، وكان ذلك بمثابة موت معنوي له، أما الممثل رقم ٢ فهو مثقف وكاتب ويبدو مهتمًّا بالقضايا المختلفة لكنه اعتقل وتعرض للاضطهاد فمات قلمه وصوته، الأمر الذي ولَّد لديه الخوف والألم "أخشى أن يقتادوني مجددًا، أخشى أن يجلدني السجان بسوطه، أخشى أن يعلقوا لي المشنقة، أخشى أن أموت"[26]. أمّا الممثل رقم ٣ فهو ثائر مصيره القتل على يد الممثل رقم ٤ هذا الأخير الذي يمثل صوت السلطة المتشددة التي استخدمته أداة لقتل الآخرين، أما الممثل رقم ٥ فاختار طريق الانتحار يقول عن ذاته: "كنت أنا الوحيد الذي سلّم جسده للموت وهو صالح للحياة"[27]، أما الممثل رقم ٦ فقد مات بسبب رائحة غريبة مع أهل قريته، وذهب للمشرحة، وأخذوا منه عينات للفحص، وبقي في زوايا الوجع، والرائحة هنا ذات دلالة سيميائية رمزية إذ يشوبها الغموض فلم يُعرف أسبابها ولا مصدرها لكنها جاءت عن طريق هواء خانق، ولعل ذلك كان يشير إلى التضييق والقيود المفروضة حوله، أما الممثل رقم ٧ فهو ميت بانتظار الدفن وتلبسه الخضوع والاستسلام فقرر انتظار مصيره واقتصر دوره في المسرحية على تكرار جملتين فقط خمس مرات، وهي: "هل جاء أحد ما ليدفننا!!... تأخروا كثيرًا"، وهذا يعني أن العنوان في فكرته وبنيته يسير بتنام واضح

(25) المصدر السابق، ص٦٨.

(26) السابق، ص٦٥.

(27) نفسه، ص٧١.

داخل المتن، ويعيد إنتاج مدلولاته، وهو ما سنعرفه في المحاور القادمة.

ثانيًا: سيميائية التصدير

يُعَرَّف التصدير بأنه اقتباس يتموضع على رأس العمل، ليعبر عن فكرة أو حكمة، تلخص مضمون النص وتدل عليه[28]، وعادة ما تمتاز هذه التصـــديرات بالإيجاز في بنيتها فتأتي في مقولات محددة ونصوص مختصرة، يقتطعها الكاتب من سياقها الرئيس وبنيتها الزمانية والموضوعية، ويوظفها في سياق جديد ضمن علاقة معرفية ثقافية بين النص المقتبس والمتن الرئيس.

وللتصدير وظائفه المتنوعة التي من أهمها الوظيفة التفسيرية التداولية التي تُوضح العنوان وتفسره، إضافة إلى التعليق على النص وتحديد دلالاته المباشرة وغير المباشرة، كما يؤدي التصدير وظيفة شعورية عاطفية تهدف إلى تصعيد حساسية القارئ وإثارة انفعاله وتفاعله، وإضافة للوظائف السابقة فالتصدير يحقق وظيفة الكفالة النصية من خلال اعتماده على مقولات كتَّاب مشهورين لهم صيت واسع، فتصبح أهمية التصدير ترتبط هنا بهوية المؤلف وبشهرته أكثر مما يقوله هذا المقتبس، مما قد يحقق رواجًا للعمل ودعاية له[29].

والتصـدير في غالبه نص توجيهي يرتبط بالمتن الرئيس، وقد يوجه القراءة قبل الشروع فيها، ويثير فضول القارئ ويحرضه على البحث عن دلالاته التي تربط بما قبله (العنوان) وما بعده (المتن)، فيجتهد المتلقي في تأويلاته حتى يُسوّغ لوجوده، وقد صدّر الكاتب إبراهيم الحارثي مسرحية "نعش" بمقطع موجز للأديب محمد خضر يقول فيه: "مناصفة مع الخوف وعلى قدر حلم قصير مدوا لحافهم.. كان موتًا خفيفًا في سنواتهم، يغسلون ملامحهم منه كل صباح"[30]، حيث يجسد منطوق النص السابق ثنائيات عديدة منها علاقة الأنا والآخر، إذ يغدو الإنسان ضعيفًا وخائفًا يُعاني من انشطار الذات وفِقْدان الأمل وبهجة الحياة، وتسيطر عليه ملامح القلق والتشاؤم والانعزال، ويسوده الإحباط والعجز ورتابة التَّكرار، فيعيش حياة أشبه بالموت ينفصل فيها عن عالمه، ولا يشعر بالانسجام في التواصل مع الآخرين.

وهذه المقولة التصديرية تمثل إشارة دالة على المسرحية ومرآة عاكسة لها، فالمقتبس السابق جزء من بنيتها الفكرية والفنية والدلالية، وقد أســهم بطريقة غير مباشــرة في توضــيح طبيعة النص ومحتواه الداخلي وبيان بعض دلالاته الرمزية والإيحائية، فالشــخصــيات ذوات متعبة في مواجهة الخوف واليأس والتردد، مسكونة بالألم مملوءة بالسلبية والانهزامية، خائفة من الحياة، صنعت قيودًا وهمية كبلت حريتها

(28) انظر: عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت: من النص إلى المناص، منشـــورات الاختلاف، الجزائر، والدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، ط ١، ١٤٢٩هـ - ٢٠٠٨م، ص١٠٧.

(29) انظر: المرجع السابق، ص١١١، ١١٢.

(30) إبراهيم الحارثي، مسرحية نعش، ص٥٥.

وحدَّت من حركتها، ولهذا فهي ترى الخوف والصمت طوق النجاة لها، ففي النعش تُنادي الشخصيات بعضها بهمس: "اخفضوا أصواتكم... اخرس ولا ترفع صوتك أكثر"[31]، ويختار بعضها البقاء في الكفن لأنه خيارها الآمن –على حسب رؤيتها– يقول المثل ٤: "افعل ما تريد أما أنا فلن أخرج"[32]، ورغم ما مرت به الشخصيات إلا أنها في النهاية تمسكت بالأمل والبحث عن حياة جديدة، فنلاحظ تحولات وتغيرات في أفكارها، ومن ثمّ محاولتها الاندماج مع المجتمع، وتشكيل رؤية جديدة للحياة، وهو ما يتحقق لها في ختام المسرحية.

ثالثًا: الذوات وتشكل البرامج السردية

وقفنا في التمهيد عند بعض إجراءات المقاربة السيميائية والتعريف بها لدى مدرسة باريس ورائدها غريماس، وغاية هذه المدرسة البحث في نواة النص الدلالية التي تنتظم فيه وفق تشكلات سردية ودرامية متتابعة ومنتظمة، ويكون ذلك من خلال متابعة تطور العلاقات وانتظامها داخل الحكاية في أنماط وقوالب توزيعية متسقة للبرامج الحكائية، وهذه البرامج الحكائية موجودة في كل حكاية سواء في القصة أو الرواية أو المسرحية وغيرها، حيث يقوم كل برنامج في استقصاء دينامية النموذج العاملي وما فيه من صراعات ورغبات بين العوامل، وقراءة تحولاته الحركية والدرامية وتغيير مجرى ملفوظ الحالة، والكشف عن علاقة ذلك بالدلالات للوصول إلى البنية العميقة.

وتحليل البرامج السردية من أهم منطلقات التحليل السيميائي، وعملية تحديدها تخضع لحالتين رئيستين، فالحالة الأولى تتم من خلال تعاقد مبدئي وفيه يتحدد نمط تداول الموضوعات داخل المساحة النصية الفاصلة بين لحظتي البدء والنهاية، وفي هذه الحالة تكون الصيغة التركيبية هي حالة انفصال تعود إلى حالة اتصال والعكس، أما الحالة الثانية فتحدد من خلال إرساء قواعد سجالية تضع على مسرح الأحداث ذاتين تتصارعان من أجل الحصول على نفس المصوغ، ونتيجة للبنية السجالية فإنه يحدث انشطار داخل البرنامج السردي فنصبح أمام شكلين متقابلين برنامج للذات المثمنة قيميًّا، وبرنامج للذات المضادة، فتتصارع الذاتان من أجل الحصول على موضوع واحد،[33] وفي كل برنامج سردي عوامل مضادة لبعضها مثل الصراع والتعارض والتوافق والتعاون، ولكي يتحقق البرنامج لا بد أن يمر بأربعة مراحل هي: التحريك والأهلية والإنجاز والحكم، غير أنه من وجهة نظري يمكن الحد من تعدد البرامج السردية ودمج بعض الخطوات السيميائية مع بعضها أو تجاوزها، بما يراعي طبيعة النص ومساحة الدراسة، وبما لا يتعارض مع روح المنهج وأصالته.

---

(31) إبراهيم الحارثي، مسرحية نعش، ص٥٦.

(32) المصدر السابق، ص٥٧.

(33) انظر: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص١٠٨، ١١١.

وإذا انتقلنا إلى مسرحية نعش للوقوف على تجلياتها وتحليل برامجها السردية التي شكلتها الذوات والأدوار العاملة، والكشف عن ملفوظات الحالات والتحولات وربطها مع بعضها بحثًا عن موضوع القيمة فإننا نتعامل معها وفق مسارات وحلقات ومقاطع مجزأة تحوي في داخلها تحويلات وأدوار وعلاقات، تتوالد أفكارها وتنسجم مع بعضها داخل الإطار العام للنص، ذلك أن سيمياء الموت ومتخيله في المسرحية ينتج علاقة متوترة تحتوي بطبيعتها على عدة برامج حكائية، ففيها اتصال وانفصال، وصراعات ورغبات تتشكل بواسطة العلاقات المنظمة للسرد التي تقف خلف الشكل الحواري في المسرحية، إذ إنَّ الأحداث المسرحية بطبيعتها لا يمكن أن تقع في دائرة الجمود والسكون إنما تسير في حركة مستمرة ومتصارعة تتصاعد وتتعارض وتتشابك في تحولاتها وأنماطها، ويقتضي هذا الوقوف على مختلف هذه الحالات والتحولات والبحث عن العلاقات بين الشخصيات وتناول البرامج السردية التي شكلتها مقتضيات التحويل، فالبرنامج السردي يتطلب دومًا وجود تحول ما لأنه هو من يقوم "بعملية التحويل التي تتسم باتصال الفاعل بموضوع القيمة المرغوب في امتلاكه أو بالانفصال عنه بفِقْدانه أو استلابه منه"[34]، ما يساعد على الإمساك بالمعنى وإنتاج الدلالة، ويمكن أن نقسم البرامج السردية في مسرحية "نعش" إلى ثلاثة برامج يضم كل مقطع حكاية مترابطة مع ما بعدها:

المقطع الأول: يبدأ منذ المشهد الأول في المسرحية ولحظة دخول الممثلين، وهم يحملون عددًا من التوابيت، ويستمر حتى خروج الشخصيات من التوابيت وتخلصها من أكفانها البيضاء، ومن ثمّ رفع النعوش والجلوس أمامها.

المقطع الثاني: يبدأ منذ لحظة اتصال الممثلين مع بعضهم، ومناقشة مصيرهم المستقبلي، وخياراتهم المطروحة بين العودة إلى الكفن أو الانتظار أو الهروب إلى الحياة، ويستمر هذا المقطع حتى يشدو الممثل 1 بمقطع شعري لقاسم حداد.

المقطع الثالث: يبدأ بمشهد تحويل أحد النعوش إلى طاولة للحوار، وتجتمع الشخصيات حولها واسترجاع قصص موتهم واستشراف مستقبلهم، ويستمر هذا حتى نهاية المسرحية وعودتهم للحياة.

وقبل الخوض في تفصيل هذه البرامج يمكن أن نكشف عن بعض الأدوار الغرضية للذات من خلال تحديد ملفوظات الحالة والتحول، وذلك من خلال الجدول الآتي:

الشخصيات	ملفوظات الحالة	ملفوظات التحول	الأدوار الغرضية
صفات مشتركة	تعاني من الهم والضيق وتحيط بها القيود فهي شخصيات يائسة من الحياة وناقمة عليها، يغلب	تبدأ لحظة التحول في منعطفات كثيرة منها لحظة اتخاذ القرار في مغادرة لكفن، ومن ثم اجتماع	البحث عن الحياة والحرية والاستقرار والأمان والأمل

(34) نادية بوشفرة، مباحث في السيميائية السردية، الأمل للطباعة والنشر، الجزائر، د. ط، ٢٠٠٨م ص٥٤.

الشخصيات	ملفوظات الحالة	ملفوظات التحول	الأدوار الغرضية
	عليها الصـــمت والوجع والخوف والعزلة، تتشبث بالماضي، وتعيد تناوله بسلبية.	الشخصيات للحوار والاستفادة من دروس الماضـــي وتجارب الحياة السـابقة وتجاوز سـلبياتها، ومن ثم قرار العودة إلى الحياة.	والانتمـاء، في عـالم مليء بالقيود والخوف.
ممثل١	التســـاؤل المتكرر والاحتجـاج الدائم.	الجرأة والمبادرة	
ممثل٢	الخوف	المبادرة	
ممثل٣	الخوف والصمت	المواجهة والقسوة	
ممثل ٤	الخضوع والاستسلام	السخرية والجرأة	
ممثل ٥	الجرأة والاحتجاج	القسوة	
ممثل ٦	الانسحاب	المبادرة في الخروج من الكفن	
ممثل ٧	التكرار، الاستسلام. اكتفى بعبارة هل جاء أحد ليدفننا	النمطية، فظل كما هو حتى نهاية النص	

أما البرامج السردية فيمكن تفصيلها في الآتي:

البرنامج السردي الأول:

تتخذ مســـرحية "نعش" من الموت محورًا رئيسًـــا لها، إذ تقبع الذوات في مكان مغلق تمامًا داخل توابيت أو نعوش مظلمة ومغلقة، هذه التوابيت المغلقة تشـــي في أبعادها الدلالية إلى مفردات القيود والانغلاق والخوف والوحشـة، وتكشـف المسـرحية منذ بدايتها عن تباين مواقف الشـخصـيات واختلافها، فهناك ذوات ترغب الاتصـــال بالحياة والحرية والانعتاق من التوابيت والخروج منها، وهناك ذوات أخرى اختارت الخوف والخنوع وصـنعت الوهم، وزرعت العراقيل أمامها، فهيمن عليها القلق من الخروج والخوف من المضي، يبرز ذلك في الحوار الآتي:

"ممثل ١: ولكن لم يتم وضعي في أي حفرة، هل وضعوك أنت؟!!

ممثل ٤: اخرس ولا ترفع صوتك أكثر، نحن جاهزون تمامًا، متى ما أرادوا وضعنا فنحن على أهبة الاستعداد.

ممثل ١: لا أشعر بأن الأرض ضيقة.

ممثل ٥: ولا أنا، نتشارك نفس الرؤى، أنا وأنت، وربما...

ممثل ٢: اخفضوا أصواتكم، أخشى أن يقطع أحدهم رأس صوتك فيصبح ميتًا.

ممثل ٣: لماذا لا تبدأ أنت بنفسك، اخفض صوتك أنت.

ممثل ١: هيييييييييه، أنا في انتظاركم لتدخلوني للمحطة الأخيرة.

ممثل ٢: هل يمكننا أن نخرج لنرى ما الذي حصل؟

ممثل ٣: وكيف تخرج وأنت ميت؟

ممثل ١: أنت ميت ضمن إطاراتك التي تحددك فقط، لكنك حي في إطارات أخرى"[35].

وفي مقطع آخر يبرز القلق والشعور بالعدم وفقدان المغزى من الوجود واضحًا في حديث الممثل 4 على سبيل المثال يقول: "أما أنا فلن أخرج، أخشى أن أخرج فيتسخ كفني، من سيغسلني ويضع كل هذه العطور فوق جسدي!!"[36]، ولا يخفى على القارئ إيحاءات الملفوظات ودلالتها مثل: (يغسلني – ويضع هذه العطور فوق جسدي) التي تبين انهزامية الشخصية واستسلامها، وسيطرة الأفكار السلبية عليها، وقد صاحب هذا المشهد جملة من الأفكار الانهزامية كالمطالبة بالاستعداد للدفن وخفض الصوت وعدم الجدال، فيبدو النعش في المسرحية من الوجهة السيميائية ليس ذلك المكان المغلق، إنما هو إشارة دلالية تزخر بالعديد من الدلالات التي تومئ بوجود أزمة كبرى في الفكر والإنسان والمكان أكبر من مجرد نعش أو تابوت.

وقد أدّى الحوار بين الشخصيات في نعوشهم دورًا مركزيًّا في تشكيل الصورة الجمالية للمسرحية ورسم تناقضات الحياة وعوالمها المدهشة بطريقة فنية تجريبية، سعى الكاتب من خلالها لاستثارة المتلقي باستخدامه الحوار دون الوصف أو السرد، لأن الحوار – في هذا الموقف– هو العنصر الأبرز الذي يشكل جوهر المسرحية ويوضح فكرها ويبين دوافعها ويصنع الشخصيات، وعليه تجري الاحداث وتتفاعل وينبي الصراع التصاعدي من البداية حتى النهاية.

ومع استمرار الأحداث والحوارات المسرحية تطرح بعض الشخصيات جملة من الأقوال والأفكار الحجاجية لإقناع بعضها بضرورة الخروج من التوابيت والظلام والانتقال إلى الحياة والنور والحرية، ويتجسد ذلك في الملفوظات الآتية: "هل يمكننا أن نخرج لنرى ما الذي حصل، لكنك حي في إطارات أخرى_ لا أحب الأماكن الضيقة_ البقاء في هذا المكان مملّ" هذه الملفوظات جعلت الشخصيات تتحول من حالة إلى أخرى وتتخذ قراراها في السعي إلى تحقيق وصل بموضوعها والتخلص من قيود النعش، والبحث عن حياة جديدة، وهذا التحول يعني أن الذوات كانت في حالة انفصال عن موضوعها والدافع والمحرك هو الحاجة إلى الحياة والحرية بعد بقائهم مدة في الكفن في أيقونة مكانية ضيقة تنعدم فيها الحياة

(35) إبراهيم الحارثي، مسرحية نعش، ص ٥٦، ٥٧.

(36) المصدر السابق، ص٥٧.

ووسائل التواصل.

تغلبت الذوات على ضعفها وخوفها وأفكارها السلبية وقررت الهروب من الموت والتمرد على القيود والخروج من بوتقة الظلام، وفي سبيل تحقيق موضوعها كان التواصل فيما بينها والدعوة إلى تحقيق الرغبة والجرأة والمثابرة أبرز الدوافع المساعدة على ذلك، فقررت تحقيق غايتها والوصول إلى موضوعها، كما في المشهد التالي في خروج الممثل رقم ٦: "يبدأ بالخروج، يتبعه بقية الممثلين، مؤثر مناسب، كلهم يتخلصون من الأكفان التي تغطيهم، يرفعون نعوشهم لتكون بشكل رأسي، يجلس الجميع أمام توابيتهم، رائحة مسك تعج في المكان"[37]، هنا تحولت الذوات من لحظة الانفصال التي كانت في بداية النص، إلى لحظة الاتصال الأولي بينها وهو اتصال بصري واتصال مكاني وزماني، كانت أحداثه تسير وفق منظور سردي ودرامي ينتظم خلف الحوار وينقل الاحداث من حالة إلى أخرى.

لقد أسهمت التحولات السابقة في تطوير البرنامج السردي وتوطيد ثيماته الدلالية منذ اللحظات الأولى التي عاشتها الشخصيات في الكفن، ولحظات الانتظار المصحوبة بأجواء الوَحْدة والصراع والرغبة في الانعتاق من الموت الرمزي إلى اللحظات الأخيرة في الخروج إلى عالم آخر، لكن هذا ليس نهاية المسرحية فالبرنامج السردي الثاني ينقلنا من عالم محدود إلى عالم أوسع، حيث تسعى الشخصيات إلى ردم فجوة الخوف والقلق والظلام والوصول إلى الحرية والأمان وإيجاد الحياة.

البرنامج السردي الثاني:

يبدأ البرنامج السردي الثاني بوظيفة اتصال بين الشخصيات إذ تتصل ببعضها بصريًا ومكانيًا، ثم تتبادل الحوار بينها، ويتشكل صراعات جديدة بين الرغبة في العودة إلى القبر أو انتظار قادم يكمل مهمة الدفن، وملفوظ الحالة يؤكد حيرة الذوات وترددها كما في هذا الحوار:

"ممثل ٥: نبحث عن من يدفن أجسادنا المؤقتة.

ممثل ٣: فكرة جيدة.

ممثل ٤: ارفعوا أصواتكم، ربما يسمعنا أحد الأحياء العابرين في ثياب الوقت، ربما يجيء أحدهم ليجعلنا نذهب سريعًا..

ممثل ١: نذهب إلى أين؟!!

ممثل ٣: إلى حيث يذهب الأموات"[38].

هكذا تبدو الذوات في المسرحية محملة بعذابات الانتظار وبرتابة الأحداث وبالسأم والملل من

(37) إبراهيم الحارثي، مسرحية نعش، ص٥٧، ٥٨.

(38) إبراهيم الحارثي، مسرحية نعش، ص٥٨، ٥٩.

بعضـــها، وهي حياة تشـــبه الموت، ما جعلهم يلجؤون إلى لعبة الاقتراع التي قد تســـهم بتحقيق القيمة المرغوبة:

"ممثل ٦: لا شيء، ننتظر بكل هذا الملل من يستطيع أن يدفننا.

ممثل ١: نحن ندور في مكان واحد، نكرر حواراتنا برتابة.

ممثل ٤: ليدفن كل منا الآخر..

ممثل ٢: فكرة جيدة...

ممثل ٣: لنتفق إذن، سنجري قرعة، الأخير منا سيدفن نفسه.

ممثل ٥: لم أكن أتوقع أن أموت ليدفنني ميت مثلي"[39].

لقد سيطر الموت بدلالاته على الشخصيات وتغلغل في دواخلها رغم أن نافذة الحياة كانت مشرعة أمامهم لاختيارها، فاتصـالهم بها –مؤقتًا– لم يحقق لهم الاسـتقرار والعودة نظير ما ترسـخ لديهم من رؤية ضيقة تجاه الحياة "ممثل ٣: حسنًا ليدفن كل منا نفسه، لن أنتظر أكثر، سأبدأ أنا.

ممثل ٢: نموت مجددًا، نموت مرة أخرى، نموت لنموت، أعرف أحدهم كان يحاول أن يعيش لكنه مات"[40].

إن الذوات في البرنامج السـردي لم تحقق إنجازًا واضـحًا وإنما بقي الموضـوع قائمًا ومسـتمرًا، وربما تعمد الكاتب تأخير النهاية وجعلنا – كما الشـخصـيات – نقبع في دائرة الانتظار فأورد مقطوعة شـعرية لقاسم حداد ينتهي بها هذا البرنامج.

ومما سبق يتبيّن أن البرنامج يعبر عن حالة اتصال الشخصيات ثم انفصالها عن بعضها، وكأنه يشـــعر المتلقي بأن القضـــاء على الأفكار الميتة يحتاج إلى مزيد من المقاومة والانتظار، ولذلك أخفق البرنامج بسبب تعذر المقومات وغيابها التي كان يمكن من خلالها الوصول لقيمتها، وبسبب بقاء الذوات في بوتقة الصراع المكتظ بلا إجابات أو أفكار واضحة، وهو صراع قائم في ذهنية المتلقي يجعلنا نحتاج إلى برنامج آخر نصل من خلاله إلى نهايات أخرى يمكن تأويلها.

البرنامج السردي الثالث:

بعد إخفاق البرنامج السردي الثاني في تقديم إنجاز تصل منه الشخصيات إلى قيمتها المرغوبة في الاندماج في الحياة، ودافعها هو الحاجة إلى الخلاص من القيود وإنقاذ أرواحهم من سيطرة الخوف والوهم،

(39) المصدر السابق، ص٦٠.

(40) السابق، ص٦٤.

فقد تركز هذا البرنامج على عرض حكايات الممثلين وتصـوير آلامهم الماضـية، حيث انتقل الكاتب إلى دائرة الزمن الماضي علّه يجد الأسباب التي أدت بالشخصيات لهذه المرحلة، وكان هذا الانتقال يمازج بين تقنيات الحوار والسرد والوصف، ما أسهم في تعدد الأصوات في وحدات متعددة، فلكل شخصية حكايتها المختلفة عن الأخرى التي تصـور موتها من جهتها الخاصـة، مما ينمي المعنى ويولده، ويقرب سـيرورة الحكاية ضمن لوحات فنية لإعادة تمثيل الماضي واستشراف المستقبل.

بدأت الشـخصـيات في تحويل نعوشـها إلى طاولة تسـرد كل ذات قصـتها وتتحاور معها الذوات الأخرى عن طبيعية موته وأسبابه، وهنا نقترب من الصيغة النهائية في البرنامج السردي الذي يكشف لنا ماهية الموت لديهم، كما في حكاية الممثل ٦:

"ممثل ٦: كنت أشعر بالبرد، أشعر بالخوف، كلما دخل أحدهم من الباب، قفزت كل خلايا جسدي من السور، خلايا جسدي كانت تشبه طلاب المدرسة، تهرب بخفة.

ممثل ١: ولكن لماذا لجأت للصمت.. لماذا توقفت كلماتك

ممثل ٦: كنت أخشى أن أتفوه بكلمة واحدة، كان لصوتي ثمن، كان لوجعي ثمن.

ممثل ٣: لكنك ميت على كل حال...

ممثل ٦: اششششش، اصمت، هم يتابعون كل شيء، ويقتلون كل شيء، يزرعون الخوف في قلوبنا ويسافرون نحو وجهة أخرى...

ممثل ٥: أنت ميت على كل حال، تكلم، عشت خائفًا، فلا تكن خائفًا حتى وأنت ميت!

ممثل ٦: هل أنا فعلا ميت"[41].

وكذلك مع الممثل ٢ الذي وجد في تقييد حريته موتًا له: "ممثل ٢: السـراب هو صـوتي الذي ألقوا القبض عليه.... أخشى أن يقتادوني مجددًا، أخشى أن يجلدني السجَّان بسوطه... نحن موتى في شرايين هذه الحياة، تطاردنا الأزمنة ونقع في فخ السـيطرة.. لكل منَّا سـببه الحقيقي للوفاة، أنا مثلًا كنت أكتب، كتبت كثيرًا عن كل شـيء، رأيت وجهي في المرآة فكتبت: لكن الحقيقة أنهم خدعوهُ، مدوا له يدًا من وهم، ضرجوهُ بدم الكتب، أعدوا مقصّا وقلامة للنوايا، واجتزوهُ على حين غفلة، عرفوهُ مباشرة من قصيدة منحوتة بالتجربة والحياة.. عرفوهُ دون أدنى تأجيل من نافذة تصـعّد الهواء، من سـحنة الخاطر ومن صـفاء الحلم بالضـحكات.. من أسئلة كان يتركها عمدًا في صـدورهم.. خانوه بقليل من الوصـايا، ودسـوا له مسـخًا في الطريق"[42].

(41) إبراهيم الحارثي، مسرحية نعش، ص٧٠، ٧١.

(42) إبراهيم الحارثي، مسرحية نعش، ص ٦٤، ٦٥، ٧٢.

وكذلك في حكاية الممثل ٥:

"الممثل ٥: طلقة واحدة كانت كفيلة بأن تجعلني أرافقكم هنا، اختلفت مع نفسي في كيفية وضع نهاية لي...

الممثل ٦: كنت جبانا.. لماذا لم تواجه خوفك؟"[43]

لكن التحول في نهاية المسرحية وبقعة الضوء تأتي في هذا البرنامج حين تحولت الذوات إلى محققة لموضوعها، وانتقلت من وضعية الانفصال إلى الاتصال، ووصلت لرغبتها وقناعتها في العودة للحياة الحقيقية مرة أخرى "ممثل ١: سأعود ولن يكون هناك شيء قديم في ذاكرتي.

ممثل ٢: كنا موتى في شرايين الحياة، اليوم نعود أحياء في أروقة هذا الوجود..

ممثل ٦: حسنًا، لنقف سويًّا هنا، لنحاول أن نصعد فوق هذه التلة الصغيرة، لنمسك بخيط الحياة برفق، لنعود للحياة، لنعود أكثر حيوية، وأكثر حياة.

المجموعة: لنعود..

ممثل ٢: نعود للحياة نبضًا، ونكون نحن الحياة.

المجموعة: لنعود..

ممثل ٥: لنُغلق باب الموت، ونجعل نافذة الحياة مُشرعة..

المجموعة: لنعود.

ممثل ٣: لنعود دون أن يفكر أحدنا بأن يصادر حياة الآخر منه.

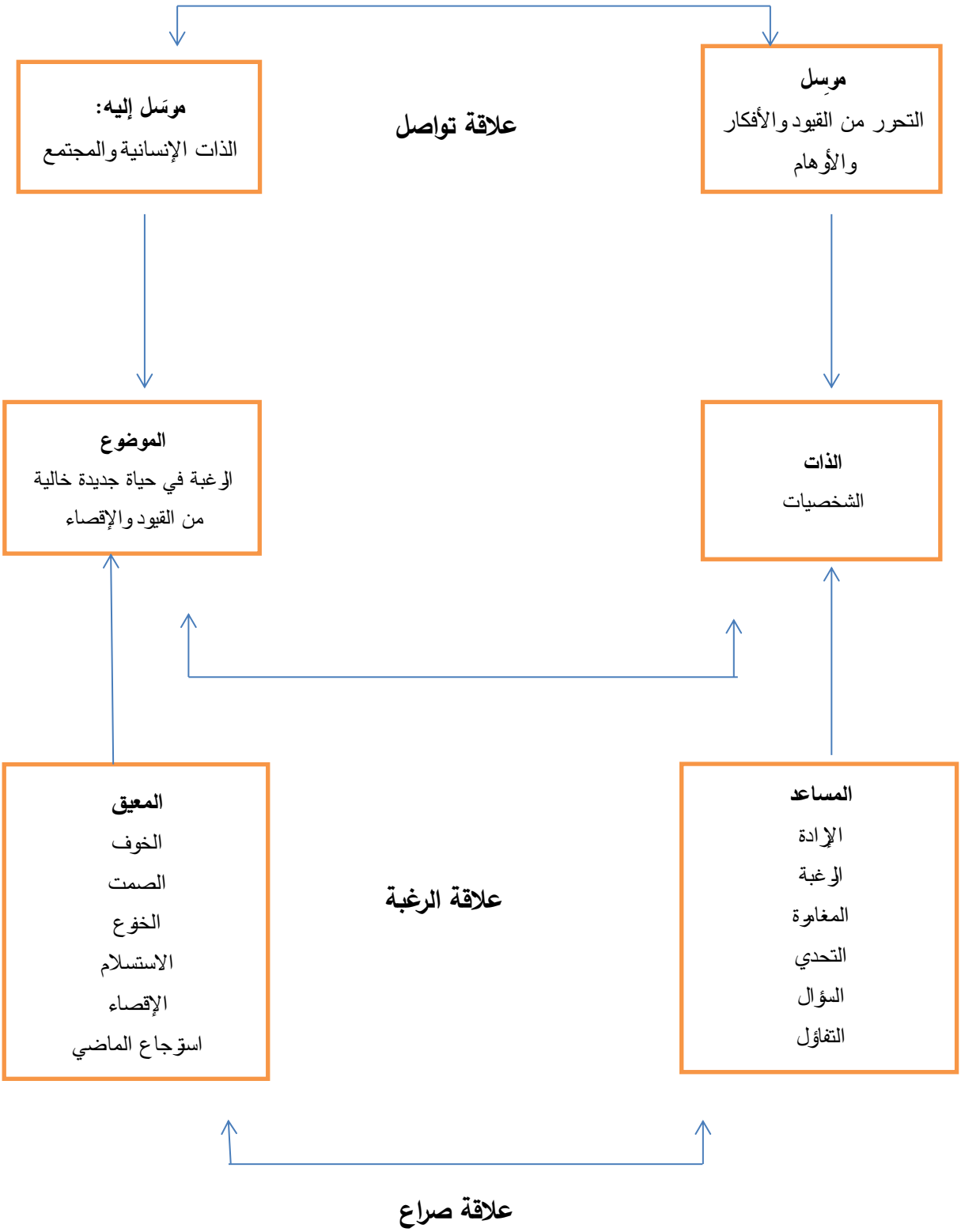
المجموعة: لنعود.

ممثل ١: هذه الأرض أمامنا الآن دعونا ننطلق فوقها، لدينا ما يكفي من الوقت لنملأ أروقتها فرحا..."[44]، وهذه العودة للحياة جاءت بعدد من المقومات التي كانت الشخصيات تفقدها في بداية المسرحية، فحين امتلكت الجرأة والسؤال والإرادة والشجاعة وصلت لمرادها، وبهذا نجد أن الانفصال الذي كان في بداية المسرحية تحول إلى اتصال بالحياة، وهذا الاتصال يحقق لها حياة كريمة يسودها الأمان والحرية والسلام، وعليه فقد نجح البرنامج السردي في تقديم فكرة أن الحياة الحقيقية تكمن في تجاوز الخوف والوهم والقيود، وإلا فإنها حياة أشبه بالموت أو كما أراها في هذه المقاربة من وجهة نظري، ولو أردنا وضع خطاطة لتوضيح البرنامج السردي فإننا نرسمها وفق الشكل الآتي:

---

(43) المصدر السابق، ص٧٢.

(44) إبراهيم الحارثي، مسرحية نعش، ص٧٤، ٧٥.

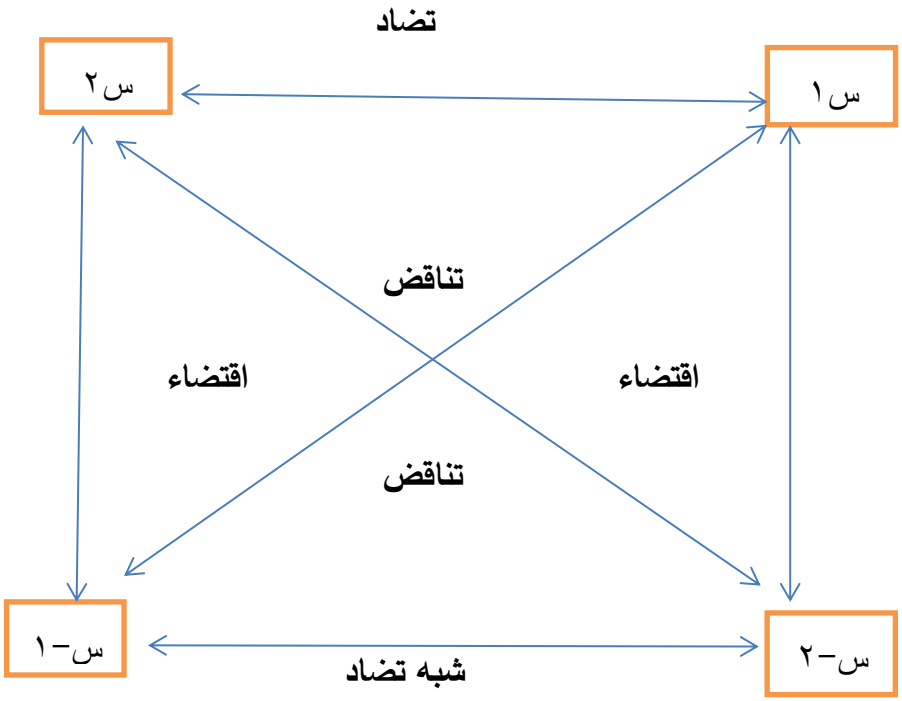


رابعًا: المربع السيميائي

يقوم المربع السيميائي على تصوير علاقات التضاد والتناقض من أجل الوصول إلى المعنى العميق، وهو من أهم العناصر التي يدرسها منهج غريماس السيميائي، والمربع السيمائي حسب تعريف (بورايو) هو "صياغة منطقية قائمة على نمذجة العلاقات الأولية للدلالة القاعدية التي تتلخص في مقولات

التناقض والتقابل والتلازم، فهو نموذج توليدي ينظم الدلالة ويكشـــف عن آلية إنتاجها عبر ما يســـمى بالتركيب الأساسي للمعنى"[45]، وهو بهذا التنظيم يوضح المعني ومحاور الدلالة التي رُبما يعنيها الكاتب في ذهنه قبل إنشاء نصه وقبل تقديمه في شكله الأخير للمتلقي.

ويمكن تمثل ذلك في الشكل الآتي:



ولو قرأنا ما سبق من تحليل لمسرحية نعش وفق المربع السيميائي سيتضح لنا عدد من الثنائيات المتواترة وهي على النحو الآتي:

القيد ⟷ الحرية
الوهم ⟷ الحقيقة
الجهل ⟷ العلم
الخوف ⟷ الأمن

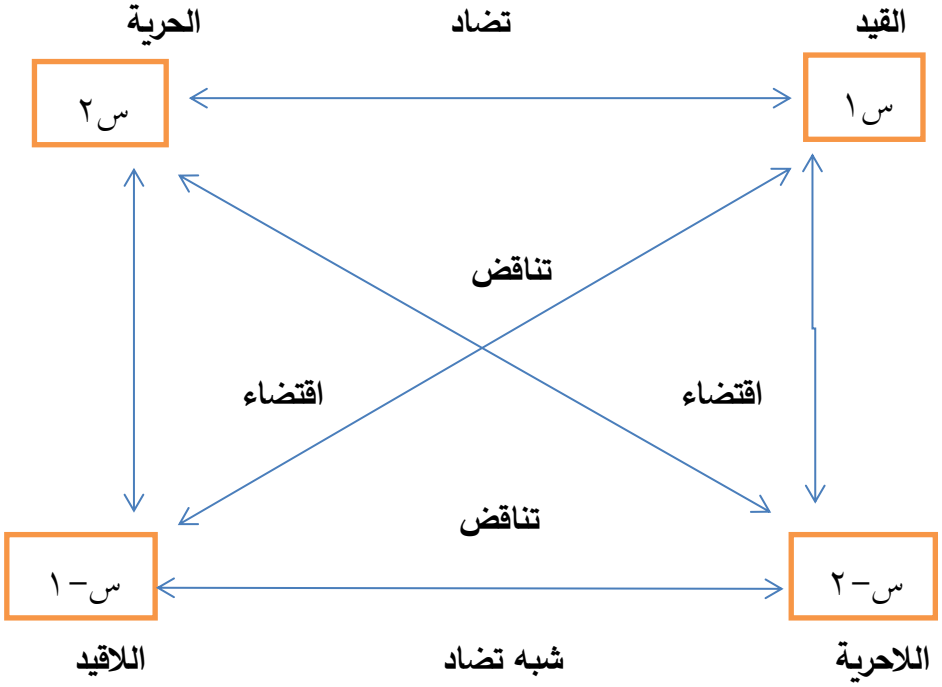
فسعي الشخصيات إلى تحقيق اتصال بموضوعها المرغوب إنما هو في حقيقته للتخلص من القيود التي صـــنعتها أفكارهم الواهمة وما يحيط بهم أيضًـــا من الجهل والخوف والوهم والقيود، وهي التي يمكن وصفها بتمظهرات الموت في المسرحية، والانعتاق من ذلك يكون بالمعرفة والجرأة والبحث عن الحقيقة ما يوصلهم إلى الأمان والحرية والاستقرار.

(45) فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، الجزائر، ط١، ١٤٣١هـ ٢٠١٠، ص ٢٣٠.

ومن هنا تبدو دلالات الموت العميقة في المسرحية في الشكل الآتي:

وسنرصدها بشيء من التفصيل في الثنائيات الدلالية الآتية:

١ـــ **القيد والحرية:** كانت الشخصيات تعيش في قيود متوالية منها قيد الكفن وقيد المقبرة، وقيد أفكارها القديمة والسوداوية تجاه الحياة، وما إن تخلصت من هذه القيود حتى عادت للحياة في نهاية المسرحية. وبناءً على ذلك فالمربع السيميائي في جزء من أفكار المسرحية ينبني على ثنائية القيد والحرية، فالشخصيات تحقق الحياة بالحرية ويكون الموت بالقيود، ويمكن توضيح علاقاتها في الرسم الآتي:



وبذلك فالمربع السيميائي في جزء من البنية الدلالية والفكرية للمسرحية يقوم على هذه الثنائية الضدية ثنائية الحرية والقيد، ويمكن تصنيف ذلك وفق العلاقات المنطقية الآتية:

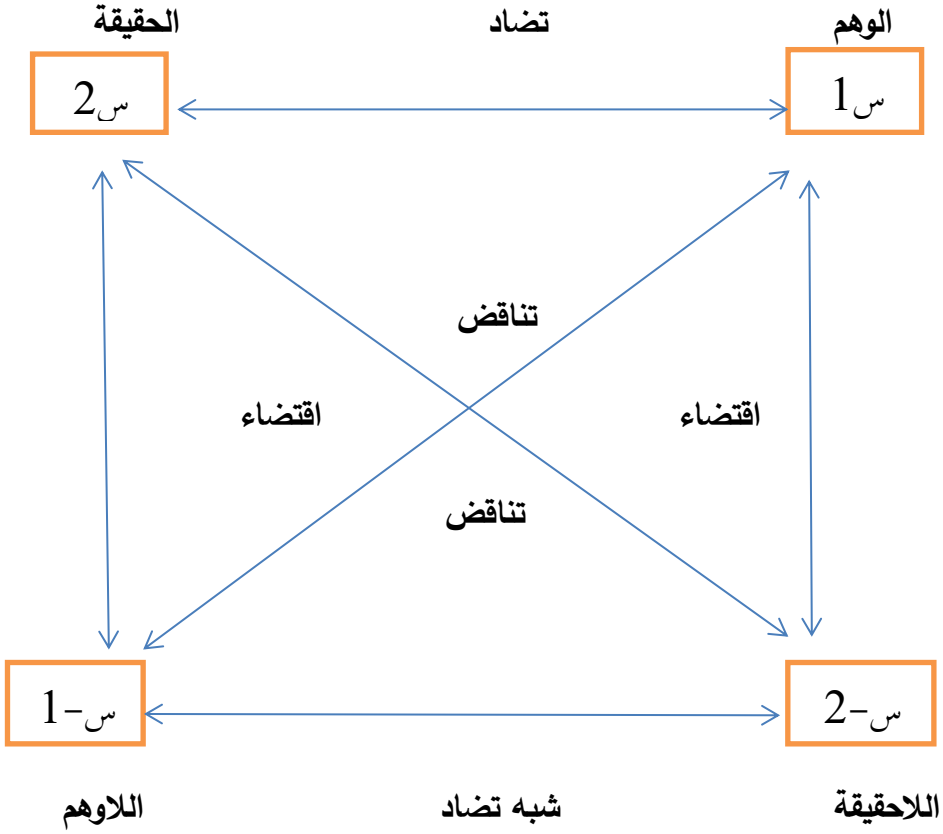
علاقة التضاد: القيد والحرية

علاقة شبه التضاد: اللاقيد واللاحرية.

علاقة التناقض: القيد واللاقيد، الحرية واللاحرية.

علاقة الاقتضاء: القيد واللاحرية، الحرية واللاقيد.

٢- **الوهم والحقيقة:** حين خرجت الذوات من الكفن كانت أمام خيار العودة للحياة الحقيقة والتعايش فيها، لكنها لم تتمكن من ذلك بداية بسبب الوهم الذي سيطر على أفكارها وضيّق خياراتها، فظلت هذه الذوات تائهة بعيدة عن وجه الحياة الجميل وحقيقتها المنشودة، وبناءً على ذلك تأسس المربع السيميائي هنا على ثنائية ضدية هي الوهم والحقيقة، فالحقيقة واللاوهم يحقق حياة سعيدة وكريمة، أما الوهم واللاحقيقة يمنح الإنسان الموت في ثياب الحياة. ويمكن استخلاص ذلك وتوضيحه في الشكل الآتي:



فالمربع السيميائي الذي أمامنا في تحليل المسرحية وبنيتها الدلالية يقوم على ثنائية الوهم والحقيقة، وذلك ضمن العلاقات الآتية:

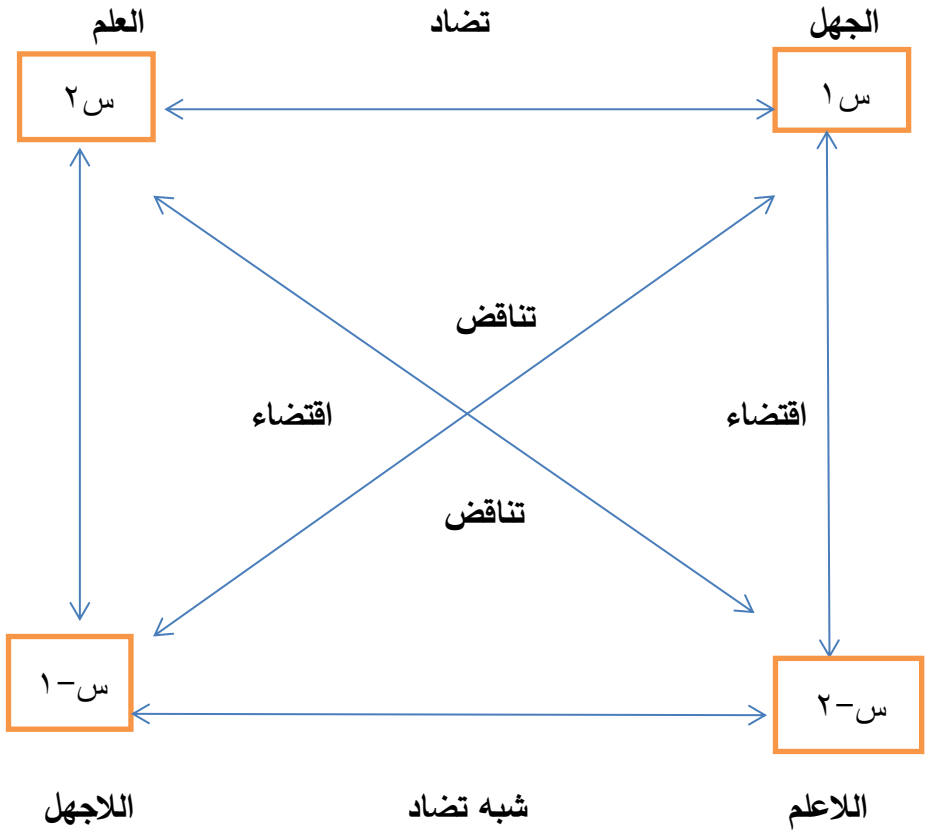
علاقة التضاد: الوهم والحقيقة.

علاقة شبه التضاد: اللاوهم واللاحقيقة.

علاقة التناقض: الوهم واللاوهم، الحقيقة واللاحقيقة.

علاقة الاقتضاء: الوهم واللاحقيقة، الحقيقة واللاوهم.

٣- **الجهل والعلم:** إذا كان العلم مرتبطًا بالمعرفة، فإن الجهل عدو الإنســـان وعدو الحياة، فهو يجعل الفرد في ضياع وتشتت، وهذا ما كانت عليه شخصيات المسرحية، حين سيطر عليها الجهل، زرعت القيود أمامها، وعندما تحررت من الجهل اكتشفت قيمة الحياة، واستطاعت العودة إليها بفرح وسعادة، ولذلك كان من ضمن السمات الأساسية في المسرحية العلم مقابل الجهل، فالعلم حياة والجهل موت، وبالعلم يتمكن الإنسان من إدراك الحياة والاندماج مع الآخرين، ويمكن توضيح ذلك في الشكل الآتي:



وبذلك فالمربع السيميائي السابق في جزء من تحليل بنية المسرحية ورؤيتها الدلالية يقوم على ثنائية العلم والجهل، وتتشكل في العلاقات المنطقية الآتية:

علاقة التضاد: الجهل والعلم.

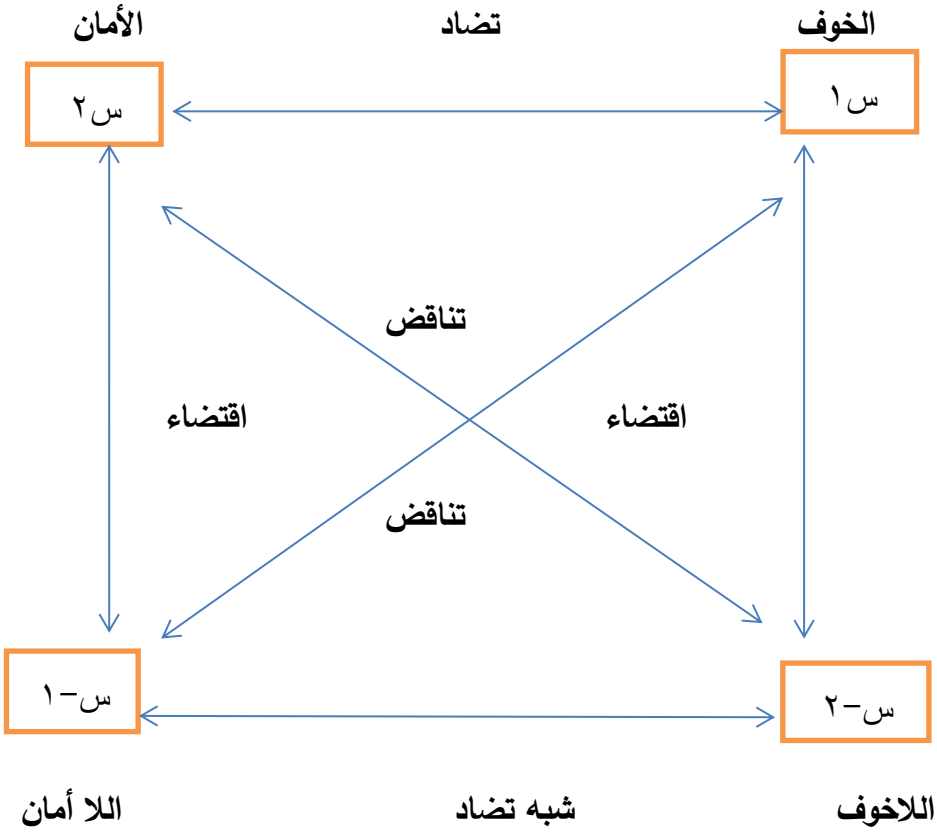
علاقة شبه التضاد: اللاجهل واللاعلم.

علاقة التناقض: الجهل واللاجهل، العلم واللاعلم.

علاقة الاقتضاء: الجهل واللاعلم، العلم واللاجهل.

٤- **الخوف والأمان:** عاشت الذوات (الممثلون) حياة الخوف في فضائها الضيق وفي تواصلها وحتى في قرارتها، ولذا فثنائية الخوف والأمان من أبرز البنى الرئيســـة في المســـرحية، حيث يتحقق الأمان

للذوات حين قررت الاندماج في الحياة الجديدة ومواجهة الخوف والصمت، لأن الخوف هو عدو الحياة أو يمكن القول بأنه صورة من صور الموت، وبعد أن واجهت الشخصيات خوفها اكتشفت كثيرًا من الحقائق ووصلت إلى قيمها المرغوبة. ويمكن رصد تلك التمظهرات على النحو الآتي:



وبذلك فالمربع السـيميائي في بنيته الدلالية يقوم على ثنائية الخوف والأمان، ويمكن تمثلها في العلاقات الآتية:

علاقة التضاد: الخوف والأمان.

علاقة شبه التضاد: اللاخوف واللاأمان.

علاقة التناقض: الخوف واللاخوف، الأمان واللاأمان.

علاقة الاقتضاء: الخوف واللاأمان، الأمان واللاخوف.

خاتمة:

سعت الدراسة إلى مقاربة سيمياء الموت في مسرحية نعش لإبراهيم الحارثي، وقد اعتمدت في

تحليلها على أدوات المنهج السيميائي، وقسمتها إلى أربعة محاور هي: العنوان والتصدير والذوات وتشكل البرامج السردية والمربع السيميائي، لأخلص إلى مجموعة من النتائج أبرزها:

١- الموت في المسرحية -كما يراه الكاتب- جزء من الحياة؛ إذ إن غياب الحرية والأمان والحقيقة والعلم في مقابل ظهور القيود والخوف والخضوع والجهل والوهم لهو إحدى دلالات الموت الرئيسة.

٢- مثّل الموت في المسرحية أبعادًا رمزية متعددة، فالمسرحية تناول رمزي لإشكاليات عديدة عبر ذوات تعاني القلق والانشطار ويسودها الخوف والوجع.

٣- أثبتت المقاربة السيميائية نجاعة حضورها في النص المسرحي من خلال قدرتها على إظهار الدلالات الموجودة في النص بفضل توظيف بعض أداوتها وتصوراتها مثل البرنامج السردي والمربع السيميائي.

٤- تشكلت مسرحية نعش وفق منظومة من العلاقات والعمليات بواسطة حالات وتحولات منتظمة منذ صراع الخروج من الكفن وحتى العودة للحياة.

٥- كشفت الدراسة السيميائية عن رهانات الصراع الذي بُني عليه النص المسرحي، وتمثل ذلك في الثنائيات الضدية في المربع السيمائي، وهي القيود والحرية والوهم والحقيقة والخوف والأمان والجهل والعلم.

وختاما فإنني أوصي الباحثين بما يأتي:

١- كتابة مزيد من الدراسات المتنوعة التي تسبر أغوار نصوص إبراهيم الحارثي، وتدرس مضامينها ودلالاتها، فهي نصوص ثرية ذات بنية درامية مميزة، ولا تزال في حاجة إلى عدد من الدراسات المتخصصة.

٢- دعوة الدارسين إلى الاستفادة من المنهج السيميائي في مقاربة المسرح السعودي، سواء أكان ذلك على مستوى النصوص أو على مستوى العروض.

المصادر والمراجع

الأحمر، فيصل، (١٤٣١هـ، ٢٠١٠م) معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ومنشورات الاختلاف، الجزائر.

أونيجا، سوزانا، وإنجيل، جوزيه، لاند، جارسيا، (٢٠٢٠م)، السرديات من البنيوية إلى ما بعد البنيوية، البصرة: دار شهريار، ط١.

إيلام، كير (١٩٩٢). *سيمياء المسرح والدراما* (ترجمة: رئيف كرم). بيروت: المركز الثقافي العربي.

بافي، باتريس (٢٠١٥). *معجم المسرح* (ترجمة: ميشال. خطار). بيروت: المنظمة العربية للترجمة.

بلعابد، عبد الحق (٢٠٠٨). *عتبات جيرار جينيت: من النص إلى المناص*. الجزائر: منشـــورات الاختلاف، وبيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون.

بنكراد، سعيد (٢٠٠١). *السيميائيات السردية*. منشورات الزمن.

بوشفرة، نادية (٢٠٠٨). *مباحث في السيميائية السردية*. الجزائر: الأمل للطباعة والنشر.

الحارثي، إبراهيم (٢٠٢١). *تذكرة مغترب*. مؤسسة الانتشار العربي. الشارقة– الإمارات العربية المتحدة: بالتعاون مع النادي الادبي والثقافي بالطائف، ط١، م.

حليفي، شعيب (٢٠٠٤). هوية العلامات: في العتبات وبناء التأويل. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

حمداوي، جميل، (١٩٩٧م) السيميوطيقا والعنونة، الكويت: مجلة عالم الفكر، يناير، ص١٠٦-١٠٧.

الخزي، محمد (د.ت). *الموت في الرواية الخليجية دراسة سيميائية*. دار أثر.

شورون، جاك (١٩٨٤). *الموت في الفكر الغربي* (ترجمة: كامل يوسف حسين). الكويت: عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

عبدالخالق، أحمد محمد (١٩٨٧). *قلق الموت: عالم المعرفة*. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

عبدالصبور، صلاح (١٩٩٦). *حتى نقهر الموت*. بيروت: دار الطليعة.

الغامدي، صالح، الرمادي، عبدالمعاطي (٢٠٢١) المسرح السعودي بين الكتابة وتقنيات العرض، الرياض، كرسي الأدب السعودي.

الفواز، الريم، (١٤٣٧هـــ) سيميائية الشخصية في الرواية السعودية، النادي الأدبي الثقافي بجدة، جدة، مع دار الانتشار العربي، بيروت، لبنان. ط١.

قاسم، سيزا؛ وأبو زيد، نصر حامد (د.ت). *أنظمة العلامات في اللغة والثقافة والأدب مدخل إلى السيميوطيقا: مقالات مترجمة ودراسات*. القاهرة: دار إلياس العصرية.

قريماس، ألجيرداس؛ وكورتيس، جوزيف (٢٠٢٠). *السـيميائية المعجم المعلل في نظرية اللغة* (ترجمة: أحمد الودرني). تونس: الدار المتوسطة للنشر.

المفرح، حصة، (٢٠١٧م)، عتبات النص في نماذج من الرواية في الجزيرة العربية ١٩٩٠م – ٢٠٠٩م، بيروت، لبنان: دار الانتشار، ط١.

مجموعة من المؤلفين (١٩٩٧). *سيمياء براغ للمسرح دراسات سيميائية* (ترجمة: أدمير كورية). دمشق: منشورات وزارة الثقافة.

ابن منظور، محمد بن مكرم. (د.ت). *لسان العرب*. بيروت: دار صادر.

المراجع العربية بالحروف اللاتينية:

Mu‘jam al-sīmiyā’īyāt, Fayṣal al-Aḥmar, al-Dār al-‘Arabīyah lil-‘Ulūm Nāshirūn, Bayrūt, Lubnān, wa-manshūrāt al-Ikhtilāf, al-Jazā’ir, Ṭ1, 1431h-2010m.

Awnyjā, Sūzānā, w’njyl, jwzyh, lānd, jārsyā, (2020m), al-Sardīyāt min al-binyawīyah ilá mā ba‘da al-binyawīyah, al-Baṣrah: Dār Shahrayār, Ṭ1.

Īlām, Kīr (1992). Sīmiyā’ al-masraḥ wa-al-dirāmā (tarjamat: Ra’īf Karam). Bayrūt: al-Markaz al-Thaqāfī al-‘Arabī.

Bāfy, bātrys (2015). Mu‘jam al-masraḥ (tarjamat: Mīshāl. Khaṭṭār). Bayrūt: al-Munaẓẓamah al-‘Arabīyah lil-Tarjamah.

Bil‘ābid, ‘Abd al-Ḥaqq (2008). ‘Atabāt Jīrār jynyt: min al-naṣṣ ilá almnāṣ. al-Jazā’ir: Manshūrāt al-Ikhtilāf, wa-Bayrūt: al-Dār al-‘Arabīyah lil-‘Ulūm Nāshirūn.

Bingarād, Sa‘īd (2001). al-sīmiyā’īyāt al-sardīyah. Manshūrāt al-zaman.

Bwshfrh, Nādiyah (2008). Mabāḥith fī alsymyā’yh al-sardīyah. al-Jazā’ir: al-Amal lil-Ṭibā‘ah wa-al-Nashr.

al-Ḥārithī, Ibrāhīm (2021). Tadhkirat mughtarib. Mu’assasat al-Intishār al-‘Arabī. alshārqt-al-Imārāt al-‘Arabīyah al-Muttaḥidah: bi-al-ta‘āwun ma‘a al-Nādī al-adabī wa-al-thaqāfī bi-al-Ṭā’if, Ṭ1, M.

Ḥalīfī, Shu‘ayb (2004). huwīyah al-‘alāmāt: fī al-‘atabāt wa-binā’ al-ta’wīl. al-Qāhirah: al-Majlis al-A‘lá lil-Thaqāfah.

Ḥamdāwī, Jamīl, (1997m) al-Sīmiyūṭīqā wāl‘nwnh, al-Kuwayt: Majallat ‘Ālam al-Fikr, Yanāyir, ṣ106-107.

Alkhzy, Muḥammad (D. t). al-mawt fī al-riwāyah al-Khalījīyah dirāsah sīmiyā’īyah. Dār Athar.

Shwrwn, Jāk (1984). al-mawt fī al-Fikr al-gharbī (tarjamat: Kāmil Yūsuf Ḥusayn). al-Kuwayt: ‘Ālam al-Ma‘rifah, al-Majlis al-Waṭanī lil-Thaqāfah wa-al-Funūn wa-al-Ādāb.

‘Bdālkhālq, Aḥmad Muḥammad (1987). Qalaq al-mawt: ‘Ālam al-Ma‘rifah. al-Kuwayt: al-Majlis al-Waṭanī lil-Thaqāfah wa-al-Funūn wa-al-Ādāb.

‘Bdālṣbwr, Ṣalāḥ (1996). ḥattá nqhr al-mawt. Bayrūt: Dār al-Ṭalī‘ah.

al-Ghāmidī, Ṣāliḥ, al-ramādī, ‘bdālm‘āty (2021) al-masraḥ al-Sa‘ūdī bayna al-kitābah wa-tiqnīyāt al-‘arḍ, al-Riyāḍ, Kursī al-adab al-Sa‘ūdī.

al-Fawwāz, al-Rīm, (1437h) sīmiyā’īyah al-shakhṣīyah fī al-riwāyah al-Sa‘ūdīyah, al-Nādī al-Adabī al-Thaqāfī bi-Jiddah, Jiddah, ma‘a Dār al-Intishār al-‘Arabī, Bayrūt, Lubnān. Ṭ1.

Qāsim, Sīzā; wa-Abū Zayd, Naṣr Ḥāmid (D. t). anẓimat al-ʻalāmāt fī al-lughah wa-al-Thaqāfah wa-al-adab madkhal ilá al-Sīmiyūṭīqā: maqālāt mutarjamah wa-dirāsāt. al-Qāhirah: Dār Ilyās al-ʻAṣrīyah.

Qrymās, aljyrdās; wkwrtys, Jūzīf (2020). alsymyā'yh al-Muʻjam almʻll fī Naẓarīyat al-lughah (tarjamat: Aḥmad al-Wadarnī). Tūnis: al-Dār al-mutawassiṭah lil-Nashr.

Almfrḥ, Ḥuṣṣah, (2017m), ʻAtabāt al-naṣṣ fī namādhij min al-riwāyah fī al-Jazīrah al-ʻArabīyah 1990m-2009M, Bayrūt, Lubnān: Dār al-Intishār, Ṭ1.

Majmūʻah min al-mu'allifīn (1997). Sīmiyā' brāgh lil-Masraḥ Dirāsāt sīmiyā'īyah (tarjamat: admyr kūrīyah). Dimashq: Manshūrāt Wizārat al-Thaqāfah.

Ibn manẓūr, Muḥammad ibn Mukarram. (D. t). Lisān al-ʻArab. Bayrūt: Dār Ṣādir.

مجلة جامعة الملك عبدالعزيز: الآداب والعلوم الإنسانية، م ٣٣ ع ١ ص ص: ٣٤٤ – ٣٧٤ (٢٠٢٥م)
DOI: 10.4197/Art.33-1 - 13

Semiotics of Death in Ibrahim Al-Ḥārthi's Play Na'sh (Coffin)

Jaber Mohammed Yahiya Al-Najadi

Assistant Professor, Department of Arabic Language, University College, Al-Laith
Umm Al-Qura University, Saudi Arabia
jmnajadey@uqu.edu.sa

Abstract

The primary goal of this study is to examine the theme of death in Ibrahim Al-Ḥārthi's play Na'sh. The study also aims to uncover the implied meanings, symbols, and connotations related to death by using semiotic tools, particularly employing Greimas's theses to analyze surface structures and narrative programs. This approach seeks to reveal the deeper connotations and inherent meanings through the factorial model and the semiotic square. The study includes a theoretical framework that gives a brief overview of the concept of death and explores the relationship between theatre and semiotics. It is divided into four sections: the first focuses on the title's threshold, and the second on the introduction's threshold. The interest in thresholds is due to their close connection to the main text and their role in clarifying intended meanings and providing interpretation for the reader. The third section discusses the development of individual diegesis and their reflection on the relationship between the self and the subject. It also explores the hierarchical transformations within narrative programs. The final section examines the semiotic square with its oppositional binaries and its impact on uncovering the underlying semantic structure of the text. The study concludes with a summary of the main findings and recommendations. One of the most important findings is that death has many syntactical meanings through the absence of freedom, security, truth, and knowledge, in opposition to the emergence of constraints, fear, submission, ignorance, and illusion. This is laid bare through the semiotic approach recommended by the study to be incorporated in theatre studies crucially. Then, the study is followed by a bibliography of sources and references.

Keywords: Seme (semantic term), Death, Theater, Saudi, Na'sh (Coffin).

IN THE NAME OF ALLAH,
THE MERCIFUL,
THE MERCY-GIVING

JKAU/ Arts and Humanities, Vol. **33** No. **1**, 565 Pages (2025)
ISSN: 1319-0989
Legal Deposit 14/0294

Journal of
KING ABDULAZIZ UNIVERSITY
Arts and Humanities

Volume 33 Number 1
2025

Scientific Publishing Center
King Abdulaziz University
P.O. Box 80200, Jeddah 21589
http://spc.kau.edu.sa

Editorial Board

Prof. Ahmed Mohamed Azab aazab@kau.edu.sa	Editor-in-chief
Prof. Abdul Rahman Raja Allah Alsulami aralsulami@kau.edu.sa	Member
Prof. Abdulrahman Alamri aaalamri1@kau.edu.sa	Member
Prof. Rafat Alwaznah ralwazna@kau.edu.sa	Member
Elsayed Khalied Ibrahim Mathana ekibrahim@kau.edu.sa	Member
Prof. Abdul Rahman Obeid al-qarni alqarni333@yahoo.com	Member
Prof. Hana Abu Dawood habudaoud@kau.edu.sa	Member
Prof. Zainy Talal Alhazmi Zalhazmi@kau.edu.sa	Member
Prof. Awatef Alshareef aalherth@kau.edu.sa	Member

JKAU/ Arts and Humanities, Vol. **33** No. **1**, 565 Pages (2025)
ISSN: 1319-0989
Legal Deposit 14/0294

Contents

English Articles

page

- Constructing Saudi Cultural Identity Through Paratext: A Case Study of the Translated Children's Book Sidra's Adventure in AlUla

Eisa Ahmed S Asiri …….. 548

Arabic Articles - English Abstracts

- The social effects of E-Learning: an applied study on a sample of Ajman University Students in the UAE

Mohammed Khaled Al-Qurun - Jaber Al-Hosani - Mohammed Al-Zaabi - Ahmed Issa - Alaa Al-Rawashdeh …….. 30

- Psychological and Social Effects of Electronic Addiction: An Applied Study

Afnan Saleem Sulaiman - Athari Khalid Alshamsi-Hamda Mohammed Alhosani - Maryam Younis Mahmoud - Meera Abdulla Alnuaimi - Alaa Alrawashdeh …… 63

- The Impact of the use of Social Media on Family Relationships in Arab Societies: Analytical Social Study

Mooza Isa Aldoy …….. 95

- Virtual Relationships Reflection on Family Quality of Life: A Field Study on a Sample of Saudi Families in Riyadh and Jeddah Cities

Areej Ahmed Saeed Agran …… 127

- The effects of using smartphones from the perspective of university youth

Hind Fahd - Suad Batti Al Shamsi - Moza Al Shamsi - Maryam Ali Al Kaabi - Nada Saeed Mohammed - Alaa Al Rawashdeh …….. 152

- Family Privacy and the Challenge of Using Social Media: A Study Applied to Snapchat Users as a Model

Jawaher Bint Saleh Al-Khamshi …… 177

- The Impact of Digital Technology on Family Relationships: A Sociological Analysis from the Perspective of University Students

Shaikha Al-Mosalmy - Hosni Abdelghani …… 214

- The working Omani woman and role conflict between job commitments and family expectations in the digital world: An analytical approach considering sociological theories

Aisha bint Abdullah bin Hamad Alkabanyyah – Abdullah bin Ali bin Khalfan Alwishahi – Khalifa bin Abdullah bin Rashid Aldhubari – Samah bint Mohammed bin Abdullah Almamaryyah …… 236

- A survey study of family disputes within the Saudi community resulted of misusing social media outlets- Studies of family and digital transformation: new changes and challenges

Muna Ibrahim Ahmed Alfarih ……... 263

- Linguistic Landscape in Abha

Saeed Ali Al Alaslaa …… 289

- The Desired Objective in the Interpretation of "The sight did not swerve, nor did it transgress" [its limit] (An Najm: 17): An Analytical Objective Study

Farraj Mohammed Sarhan Al-Subaie ……... 324

- The structure of time and its narrative relationships in the novel "Zero Hour" by Abdel Majeed Sebata

Mohammed Yahya Abumelhah …… 343

- Semiotics of Death in Ibrahim Al-Ḥārthi's Play Na'sh (Coffin)

Jaber Mohammed Yahiya Al-Najadi …… 374

- Positive Effects Resulting from the Use of Artificial Intelligence Programs on Academic Performance: A Sociological Study on a Sample of Female Students from the College of Arts and Human Sciences, King Abdulaziz University

Hanan Mussed Alsuraihi …… 406

- Broken Plurals within Alasmaeiat Collection of Poems: A Morpho-Semantic Study

Mohammad Abdullah almzaah …….. 438

- Cyber Warfare attacks as a Catalyst for Emerging wars in the Context of Armed conflict according to the Tallinne Manual

Rawiya Boulanoair ……... 457

- The Creditor's Right to Unilateral Rescission or Judicial Rescission in Case of Breach: A Comparative Study Between the Saudi Civil Transactions Law and The Hanbali Jurisprudence

Mohammed Abdulmohsen Mohammed Alsawi …… 492

- The Role of Crisis Communication in Tourism Risk Management: A Survey Study on the Asir Development Authority

Amani Saeed Alqahtani – Muhammed Abdulrahman Alasmari …… 522

- Administrative challenges facing leaders of special education institutions and centers: a qualitative exploratory study

Abdulrahman Hamed Alsulami – Ibrahim Jaman Alghamdi …… 547