مسرحية طرفة بن العبد لمحمد العثيم دراسة سيميائية

درعة محمد مسفر العجمي

باحثة دكتوراه . أدب ونقد . جامعة خالد– المملكة العربية السعودية

ملخص البحث:

تناول هذا البحث مسرحية طرفة بن العبد للكاتب محمد العثيم التي تحكي لنا المعاناة، والقسوة التي عاشها طرفة بن العبد، وذلك وفق المنهج السيميائي، وقد كان التعريف بالكاتب والمسرحية هو بداية مدخل هذا البحث، وقد بدأ البحث بمقدمة، تناولت موضوع الدراسة، وأهميتها، وأسباب اختيارها، إضافة إلى الدراسات السابقة، ومنهج البحث، وأهدافه، وحدوده، وخطة الدراسة، وحُلِّلت وفق المنهج السيميائي، ثم يلي ذلك تمهيد نظريّ، يشتمل على نبذة تعريفية عن الكاتب محمد العثيم، ثم ماهية المسرحية، والسيميائية ونشأتها وتطورها، وأعقب التمهيد أربعة مباحث، المبحث الأول: سيميائية العلامة اللفظية من خلال دراسة: لغة الحوار، والمفردة، والتركيب، والنص الموازي، والمبحث الثاني: سيميائية العلامة غير اللفظية من خلال دراسة: لغة الجسد، والأيقونة، والمؤشر، والأشياء، يليه المبحث الثالث: سيميائية الزمان والمكان، ثم المبحث الرابع: سيميائية الشخصية، وقد تناول الشخصيات المسرحية، واختتم البحث بخاتمة، تتضمن أهمّ النتائج التي توصّل لها البحث.

الكلمات المفتاحية: طرفة بين العبد، السيميائية– العلامة اللفظية وغير اللفظية– الزمان – المكان – الشخصية.

ملخص البحث باللغة الإنجليزية :

This research focuses on the play Tarfa bin al-Abd by the author Muhammad al-Othaim. It begins with an introduction that addresses the topic of the study and its significance, the reasons for choosing it, as well as previous studies, the research methodology, the objectives and scope of the study, and the research plan. The play is analyzed using the semiotic approach.

The research is divided into four sections. The first section deals with the semiotics of verbal signs, including both individual words and syntactic structures, as well as parallel texts. The second section covers the semiotics of non-verbal signs, exploring body

language, icons, indices, and objects. The third section discusses the semiotics of time and space, and the fourth section focuses on the semiotics of character, analyzing the names of characters and the roles they play in the drama.

The research concludes with a summary of the key findings and conclusions reached in the study.

المقدمة

سجَّل محمد العثيم حضورًا لافتًا في المشهد المسرحي على المستويين: المحلّيّ، والعربيّ من خلال مسرحياته التي تجاوزت عشرين مسرحية، نشرها النادي الأدبي في الطائف، وهي من جزأين، عام 1439هـ، وشارك بعدد من هذه المسرحيات في مهرجانات محلّيّة، وعربية، ومُثِّلت أكثر من مسرحية على بعض المسارح في المملكة.

ومسرحية "طرفة بن العبد" مناط البحث إحدى مسرحيات محمد العثيم، تناول فيها مأساة هذا الشاعر الجاهليّ، سواء أكان في هضم قومه لحقّه، وضياعه فتًى صغيرًا، أم مأساته مع الملك عمرو بن هند الذي أوصى عامله (المكعبر) على البحرين بقتله، وانتهت المسرحية بقتل (طرفة) في ريعان شبابه بعد ما تجاوز عقده الثاني بقليل.

وتكمن أهمية هذا الموضوع في دراسة نصّ مسرحيّ لكاتب بارز من كتاب المسرح السعودي، والبحوث في مجال المسرح في المملكة قليلة، إذا ما قورنت باهتمام الأقطار العربية الأخرى في مجال البحث في النصّ الدراميّ.

والمدخل لدراسة النصّ الأدبي هو اللغة؛ فاللغة هي المدخل لدراسته، والسيمائية إحدى فروع الدراسات اللغوية، وما يُطلق عليه النقد اللسانيّ، والنصّ المسرحيّ من أكثر النصوص فاعلية مع منطقة عمل السيمائية، واشتغالها على الدلالة الضمنيّة للنّصّ.

ولأهمية هذا الموضوع الذي وقع **اختياري** عليه؛ ليكون مجالًا للبحث، ويضاف إلى ذلك القيمة الأدبية والفنية لمسرح محمد العثيم، ومكانته البارزة في مجال المسرح، وقلة الدراسات التي تناولت مسرحيات العثيم الذي هو في حاجة أكثر إلى أقلام النقاد، وعناية الباحثين.

ويهدف البحث إلى دراسة نصّ مسرحيّ بالنقد والتحليل، وبيان الصلة الوثيقة بين الدالّ، والمدلول في مسرحية (طرفة بن العبد)، وبيان أثر هذه الصلة –أيضًا– في إفراز المعنى، أو إنتاج الدلالة من خلال عدد من العلامات اللغوية، وغير اللغوية، التي تتوحّد، وتذوب في بوتقة واحدة، تتميز بكثافة علامتها السيميائية، فيتشكل نصّ مسرحيّ متناغم من خلال مكوّناته، ولغته، وتقنياته المسرحية؛ إذ يتحوّل إلى نصّ يقبل التأويل، ويطرح كثيرًا من الأسئلة، وعدداً من القضايا.

ويجيب البحث عن مجموعة من التساؤلات، أهمها: ما مفهوم السيميائية؟ وكيف تنتج العلامة اللفظية الدلالة؟ وما القيمة الفنية للعلامة غير اللفظية في الدراسة السيميائية؟ وما دلالة العلامة الزمانية والمكانية في النص الدرامي؟ وكيف شكلت الشخصية الدرامية علامة سيميائية في النصّ المسرحيّ؟

وقد اعتمد البحث على المنهج السيميائي؛ ذلك المنهج الذي يعتمد على دراسة العلاقة القائمة بين الدالّ، والمدلول، وأهمية هذه العلاقة في إنتاج الدلالة، وتتعدد اتجاهات هذا المنهج بين السيمائية التحليلية، والسيمائية الرمزية، وسيميائية الدلالة، وسيميائية التواصل، وسوف تفيد الدراسة من أيّ اتجاه من هذه الاتجاهات حسب السياقات، أو المواقف.

أما الدراسات السابقة التي تناولت مسرحيات محمد العثيم، فهي:

1- لطيفة البقمي، تجلّيات الرمز الأسطوري في المسرح السعودي المعاصر مقاربة نقدية أسطورية لمسرحية الهيار للعثيم، مجلة كلية اللغة العربية بجرجا، مج17، ع1، جامعة الأزهر، مصر، 2013.

اعتمد البحث على المنهج الأسطوري عند (بيير برونيبل) في تحليل الرموز الأسطورية والفلولكورية في المسرحية مناط البحث.

2- إيمان التونسي، رقمنة الملامح الشعبية في مسرح محمد العثيم، كرسي جامعة الملك سعود، 2021.

يدخل هذا البحث ضمن الأدب الرقمي، واستخدام علم الحاسوب في تحليل الأثر الشعبي في مسرح محمد العثيم.

3- دانيا بنت عبد الرحمن بن صالح الغامدي، الموروث الشعبي في مسرحيات محمد العثيم، مجلة الآداب وعلوم الإنسانيات والاجتماع، كلية الإمارات للعلوم التربوية، ع86، 2022.

درست الباحثة في مسرحيات محمد العثيم النسق الاجتماعي، والتفاعل النّصّيّ، والبيئة المحلية، والفانتزيا.

4- مها بنت حميد الفريسي، الحجاج في نصوص محمد العثيم المسرحية، رسالة دكتوراة جامعة الملك فيصل، 2022.

انطلقت الباحثة من عنصريِ الصراع والحوار؛ لتحليل الأدلة العقلية، والنقلية، والعاطفية التي اعتمدت على خلفيات دينية، ومنطقية عقلية، وعاطفية تأثيرية؛ مطبقة المنهج الحجاجي في دراستها.

5- صالح بن محمد السعراني- أنجود بنت صالح السكيتي، بنية الشخصية عند محمد العثيم، مجلة كلية دار العلوم، ع149، جامعة القاهرة، 2024.

تناول الباحثان بناء الشخصية في مجموعة من مسرحيات محمد العثيم من خلال أبعاد الشخصية النفسية والاجتماعية.

وكلّ هذه الدراسات لا تتقاطع مع دراستي؛ فلا توجد دراسة منها تناولت مسرحية "طرفة بن العبد" دراسة سيمائية، وفي هذا البحث تناولت مسرحية "طرفة بن العبد" لمحمد العثيم دراسة سيمائية من خلال مقدمة، وتمهيد، وأربعة مباحث، وخاتمة، وتشتمل المقدمة على أهمية الموضوع، وأهدافه، وسبب اختياره،

وتساؤلاته، والدارسات السابقة، وهيكل البحث، وتناولت في التمهيد: التعريف بالكاتب، وفحوى المسرحية، ومفهوم السيمائية، ونشأتها وتطورها، وتناول المبحث الأول: سيميائية العلامة اللفظية: لغة الحوار، والمفردة والتركيب، وتشتمل على الكلمات المحورية، والأفعال، والرمز، والاستفهام، ثُمّ النص الموازي، ويتضمن العنوان، والتناصّ، والإرشادات المسرحية، وأما المبحث الثاني: فسيميائية العلامة غير اللفظية: وتناولت فيه لغة الجسد، والحركة الجسدية، والعلامات التعبيرية، والعلامات الانفعالية، ودرست الأيقونة من النقطة، والفاصلة، والفراغ الطباعي، والحصر، والتأثر، ثم مؤشري الضحك والبكاء، ثُمّ الأشياء الموجودة في المسرحية كالرسالة، والملابس، والسيف، والمال، ثُمّ أتى المبحث الثالث: سيميائية الزمان والمكان، فدرست سيمائية الزمان من حيث الاسترجاع، والاستباق، والحذف، وسيمائية المكان الطبيعي، والمكان الاجتماعي، والمكان الثقافيّ والمكان الدراميّ، وتناولت في المبحث الرابع: سيميائية الشخصيات: الشخصيات المسرحية، والشخصيات المرجعية، والشَّخصيَّات الإشاريَّة، والشَّخصيَّات الاستذكاريَّة، ثم شخصية الناظر/ الرَّائي، وشخصية الثرثار/ المهذار، وشخصية التقني/ المنشغل، تليها خاتمة تضم أهم النتائج .

التمهيد

التعريف بالكاتب:

محمد بن عبد الله العثيم كاتب سعودي متميز، كان له حضور بارز في المشهد الثقافيّ، والمحلّيّ، والعربيّ، ولد "في مدينة بريدة حاضرة القصيم وسط السعودية عام 1950، ودرس فيها مراحل التعليم العام، ثم حصل على البكالوريوس من قسم الإعلام ثم الماجستير في الصحافة المطبوعة من جامعة ولاية كاليفورنيا في منتصف الثمانينات الميلادية"[(1)].

وعمل العثيم في عدة وظائف، هي:

- عمل في التعليم منذ 1966م.
- عمل مذيعًا بالتلفزيون، ومحررًا منذ 1969م.
- عمل محاضرًا في قسم الإعلام كلية الآداب– جامعة الملك سعود 1978م.
- ثم عمل بالتعليم الجامعي في مجال الإعلام والمسرح إلى عام 1985م[(2)].

وحياة العثيم الثقافية حافلة بالتعدد، والتنوع، يمكن إجمالها على النحو الآتي:

---

(1) الخريف، بدر، "الموت يغيّب محمد العثيم الكاتب، والمسرحيّ السعوديّ رحل قبل أن ينجز "مائة أغنية"، وقدم خمسين عملًا مسرحيًّا"، صحيفة الشرق الأوسط، الرياض، (2ذو القعدة 1439 هـ- 14يوليو 2018م) ، وينظر، العبدان، عبد العزيز بن عبد الرحمن، "رموز مسرحية "محمد العثيم"، جريدة الجزيرة السعودية، (30أكتوبر 2020م) .

(2) ينظر، العيثم، محمد، **الأعمال المسرحية الكاملة**، ج1، (نادي الطائف الأدبي، 1439هـ) ص499.

- شارك في البحوث الإعلامية، وعمل مستشارًا لأكثر من جهة حكومية، وشارك في عدد من الندوات، والمناسبات الثقافية.
- عمل مستشارًا للمهرجان الوطني للثقافة، والتراث في مجال الفنون، وشارك في كثير من النشاطات الثقافية للنادي الأدبيّ، وجمعية الثقافة والفنون.
- شارك في المهرجانات المسرحية في مجال المسرح، ومُثِّلت الكثير من نصوصه محليًّا، وخارجيًّا، وحاز على عدد من شهادات التقدير، وشارك في مسرح المهرجان الوطني للثقافة والتراث (الجنادرية).
- عمل مستشارًا للمهرجان الوطني للثقافة والتراث في مجال الفنون، وشارك في كثير من النشاطات الثقافية للنادي الأدبي وجمعية الثقافة والفنون.

نال درع النصّ المسرحيّ عن مسرحيته (حلم الهمذاني).

- حصل على براءة الاستحقاق الأولى من جائزة أبها الثقافية عن نص مسرحية (الهيار).
- مثَّلت أعماله جامعة الملك سعود، وجامعة الملك عبد العزيز، والجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، وأنتجتها جهات أخرى خارج السعودية.
- حكَّم في مهرجانات الجامعات، وحكَّم في مهرجان الفرق الأهلية للمسرح في دول مجلس التعاون الخليجي، وحكّم تحكيمًا منتظمًا في مهرجان المسرح السعوديّ.
- عمل عضوًا دائمًا في اللجنة الدائمة للفرق المسرحية الأهلية لدول الخليج العربيّ، وعضو جمعية الاتصال والإعلام السعودي، وعضو الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون.
- تفرَّغ للعمل الإعلاميّ، وحاضر، ودرَّب في ورش الصحافة والفنون، وأشرف على ورشة التدريب المسرحيّ بالرياض[3].

لمحمد العثيم، مؤلفات بجانب الكتابة المسرحية، هي:

- الغناء النجديّ (كتاب).
- الطقس المسرحيّ (كتاب).
- ابن بجعة (كوميديا).
- سبحة الكهرمان (رواية).
- وضع اللمسات الأخيرة على كتاب عَنْوَنَه بـ"مائة أغنية".
- قدم عددًا من المسرحيات، وصلت إلى الخمسين مع مسلسلين تلفزيونيين.
- كتب بحوثًا تطبيقية عن الفعل في التراث الشفاهي المنطوق من مسرحية (ديار عفراء)، وكتب بحوثًا، ومقالات أخرى في المسرح نصًّا، وسينوغرافيا، وعرضًا، وشخصية[4].

---

(3) ينظر، العيثم، محمد، **الأعمال المسرحية الكاملة**، ص499. 500.

وقد عاش العثيم "أفكاره وأحاسيسه وسط الألم والمعاناة، بدءًا من إصابته بمرض الكبد التي تجاوزها بزراعة هذا العضو، وقد تجاوز ذلك؛ ليعود أكثر حيوية، وألقًا وحضورًا، وانتهاء بإصابته بفشل كلوي ظلّ يقاومه عبر أجهزة الغسيل، وتجرَّع من هذا العارض المفاجئ آلامًا، ومعاناة طويلة أفضت به إلى الموت؛ ليغادر مسرح الحياة، تاركًا بصمات في المشهد الثقافيّ السعوديّ، وذكريات عطره لن تعبر ذاكرة المتلقين"[5]، وتوفي العثيم في 14يوليو 2018م[6].

فحوى المسرحية:

من هذا المنطلق؛ يمكن القول: إنّ فنّ المسرحية هو من أكثر فنون الأدب تعقيدًا وشمولية؛ لهذا ينبغي على الفنان المسرحيّ أن يكون ذا ملكة واسعة من الخيال والتجربة والتركيز من أجل الإحاطة بمشكلات الحياة الإنسانية، وتجسيدها على خشبة المسرح بصورة فنّيّة، تؤدّي رسالتها بلا نقص، ولا إجحاف[7].

ونجد أنّ "المسرحية قصة فنية تكتب لتمثل فوق خشبة المسرح عن طريق ممثلين لكل منهم دوره المنوط به، والمسرحية أو الدراما فن من الفنون التي عرفها الإنسان منذ القدم، وترتكز أساسا على "الحدث" أو "الفعل" وقد تتضمن أفعالًا خارجية وداخلية؛ الأولى يكون لها تأثير مباشر على الشخصيات، والثانية تتمثل في تجاوب تلك الشخصيات مع الأفعال الخارجية، ويقصد بالأفعال الداخلية: الصراع النفسي"[8].

ويرى عز الدين جلاوجي أنّ المسرح "يبدأ أوّلًا نصًّا أدبيًّا، يقوم على تقنية الحوار بين شخصيات متصارعة، تحاكي أو تعرض موضوعا قد يكون متخيلًا أو ممكن الوقوع، وذلك لأهداف كثيرة منها لمتعة الفنية أو الفكرية، كما يمكن أن يجسد هذا النص على الخشبة"[9].

تدور أحداث مسرحية طرفة بن العبد حول حياته، ونشأته، وبعض المواقف التي عاشها، وتتضمن المسرحية مشاهد متعددة، وعزفًا، وغناء لبعض أشعار طرفة بن العبد.

مفهوم السيميائية، ونشأتها، وتطورها:

---

(4) ينظر، المرجع السابق، ص502، وينظر، الخريف، بدر، "الموت يغيّب محمد العثيم الكاتب، والمسرحيّ السعوديّ، رحل قبل أن ينجز "مائة أغنية" وقدم خمسين عملًا مسرحيًّا"، وينظر، العبدان، عبد العزيز بن عبد الرحمن، "رموز مسرحية "محمد العثيم"، وينظر، العاني، سمعان، "لغة العثيم المسرحية تجلّت في الأدب والشعر الراقي"، جريدة الرياض السعودية، (الأربعاء 9 ربيع الأول 1444هـ 5 أكتوبر 2022م) .

(5) الخريف، بدر، الموت يغيّب محمد العثيم الكاتب والمسرحيّ السعوديّ، رحل قبل أن ينجز "مائة أغنية"، وقدّم خمسين عملًا مسرحيًّا.

(6) ينظر، العبدان، عبد العزيز بن عبد الرحمن، رموز مسرحية "محمد العثيم".

(7) ينظر، العيد، ميراث، "الأدب المسرحيّ نشأته وتطوره"، (رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، 1998م) ،ص32.

(8) كحوال، محفوظ، الأجناس الأدبية النثرية والشعرية، (دار نوميديا للنشر والتوزيع، قسنطينة، دط، 2007م) ، ص11.

(9) جلاوجي، عز الدين، **المسرحيّة الشعريّة في الأدب المغربيّ المعاصر**، (دار التنوير،2012م) ، ص5.

في البدء؛ يجب التعرف على السيميائية بوصفها علمًا، يرتبط بدراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية[10]، والعلامة لم تكن وليدة العصر الحديث، بل وُجدت في الحضارات القديمة، من أشهرها: حضارة الهند، والصين، والرومان، والعرب، ولكنّها لم تمثّل عِلمًا قائمًا بنفسه، فقد وردت في شكل شذرات متفرقة، ثم أصابتْها سنة التدرج، والتطور.

وجذور السيميائية عند الرواقيين stoiss في القرن الثالث قبل الميلاد، وحديثهم عن العلامة بجانبيها: الدالّ، signifa والمدلول signifie، مرورًا بالمدرسة الشكلية تحت قيادة الفيلسوف إينيسيديموس AeneSi demus.

في القرن الأول قبل الميلاد الذي استقىٰ صيغته البحثية من تحليل العلامات، وورد تصنيف العلامات عند الناقد البلاغي شيشرون Cicero في القرن الأول قبل الميلاد، فقد ميَّز بين العلامة العامة، والعلامة الخاصة، ومحاولات الفيلسوف والطبيب سيكتوس أمبريكوس Sextus Empiticus في القرن الثاني الميلاديّ؛ لتصنيف العلامات المستترة، وميَّز الطبيب جالنيوس في القرن الثاني الميلادي بين العلامات العامة، والعلامات الخاصة التي اهتمّ بها شيشرون Cicero، وهو أول من استخدم مصطلح (semiotice)، وأراد به علم الأعراض في الطب، ونجد في كتابات المفكر الجزائري القدّيس أوغسطين (Augustin 354- 430 ق.م) تعريفات بالعلامة ضمن أبحاثه في التأويل، وكشف جوتفردلاينتز Gottfried leibniz، دور العلامات في المنهج العلميّ[11].

وهذا العلم الذي يهتمّ بدراسة العلامات يتفرع عند علماء الغرب إلى مصطلحين: السيميولوجيا والسيميوطيقا، ولعلّنا نلحظ أنّ الباحثين حاولوا أن يفرّقوا بينهما، فمنهم مَنْ قصر السيميولوجيا علىٰ العلم النظريّ، ومنهم مَنْ جعل السيميوطيقا تنصرف إلىٰ العلم التطبيقيّ، لكنّ هذه المحاولات تخالف الاستعمال الجاري؛ فالسيميولوجيا أكثر انتشارًا في الكتابات الفرنسية، والسيميوطيقا أكثر شيوعًا في كل ما يكتب باللغة الإنجليزية، وربما كان تفضيل كتاب الفرنسية للسيميولوجيا يرجع إلىٰ استعمال سوسير (Saussure) لها، وربما كان إيثار كتاب الإنجليزية للسيموطيقيا يعود إلى استخدام جون لوك (G.Locke 1632-
1704) أول الأمر عن طريق استعارتها استعارة مباشرة من اليونانية؛ فدارسو الأدب الإنجليزي يألفون قوله عن طبيعة الفهم: إنّها تعني مذهب العلامات doetrineof signs الذي يعرّفه: أنه نشاط،

---

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

(11) ينظر: غزول، فريال جبوري، **علم العلامات (السيموطيقيا) مدخل استهلالي**، ضمن كتاب **أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة**، ص 14 -16 .

يختص بالبحث في طبيعة العلامات التي يستعملها الذهن؛ للوصول إلى فهم الأشياء، أو توصيل معارفه، وخبراته إلى غيره[12].

وعلىٰ أيّ حال؛ فقد انتشر المصطلحان في الدرس النقدي، وقد كانت للباحثين محاولتهم في التفريق بين المصطلحين، فمنهم: مَن يرى أن السيميولوجيا توجّه اهتمامها إلىٰ نُظُم محددة من التوصيل عبر علاماتها، وإشارتها، ودراسة الدلالة والمعنىٰ في النظام اللغويّ.

أمّا السيموطيقيا؛ فتُعنى بدراسة الاتصال، والدلالة من خلال أنظمة من العلامات في مجموعة من العلوم المختلفة، وفي تطبيقاتها، وفي ممارستها الخيالية؛ فهي تختصّ بالاتصال الحيوانيّ، والاتصال الآليّ، وتصل إلى اللغة الشعرية، ولغة الأساطير، مستخدمة في ذلك علوم اللغويات، والألسنية، والفلسفة، والمنطق، والأنثروبولوجيا [13].

وهما يكن من أمر؛ فمن الممكن استخدام مصطلح سيميائية في نقدنا العربيّ؛ لأنّ كثيرًا من الدراسات العربية النقدية المعاصرة استعملت مصطلح سيمياء التي تعود إلى كلمة "سيما" أي العلامة، وهو تعبير قريب من مفهوميْ "السيميوطيقا"، و"السيميولوجيا"، فنحن في حاجة إلىٰ توحيد مصطلحاتنا النقدية، وتحديد مفاهيمها، ومعاييرها؛ حتى لا تتداخل أبعادها في وعي المتلقي للنصوص النقدية في أدبنا العربي[14].

وللمنهج السيميائيّ جهود بارزة في نقد الدرس المسرحي، وتحليل أنظمته الداخلية، ويعود الفضل في هذا الصدد لـ(موكاروفسكي) الذي طبّق المنهج السيميائي على المسرح، ووضع قواعد لهذا الفن بكونه نسقًا متكاملًا من العلامات اللفظية، وغير اللفظية[15]، من ثَمَّ؛ فقد نظر إلى العمل الفنّيّ على أنه علامة، تحتوي علىٰ ثلاثة عناصر، العنصر الأول: الرمز المحسوس، والعنصر الثاني: المعنىٰ الجماليّ للموضوع المرتكز في الوعي الجمعي، والعنصر الثالث: يتمثّل في العلاقة الرابطة بين العلامة، والشيء المشار إليه، وهذه العلاقة تحيل إلىٰ السياق الكلي للظاهرة الاجتماعية، بينما يحمل العنصر الثاني البنية الخاصة بالنصّ الأدبيّ[16].

---

(12) ينظر، عناني، محمد، معجم المصطلحات النقدية الحديثة دراسة ومعجم انجليزي عربي (الشركة المصرية العالمية للنشر. لونجمان القاهرة، 1997م) ص 4،١٥3،١٥4.

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

(14) ينظر، المرجع السابق، ص 8،9.

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

(16) ينظر المرجع السابق: ص288

إنّ خشبة المسرح تحول الأشياء والأجساد الواقفة عليها إلىٰ علامة، وتضفي عليها قوة دلالية، تفتقدها في وظائفها الاجتماعية في حياتها العادية؛ فتكتسب سمات خاصة، وحمولات لا تتوافر لها في الحياة العادية[17]، وعلىٰ ذلك؛ فإنّه يلزم عند التحليل السيميائي للنصّ الدراميّ أن نحلّل كلّ ما يقع فيه من علامات من خلال طبيعتها، ووظائفها، وعلاقتها بعضها ببعض داخل البُنى الكلية للنص، وتحليل تحوُّل العلامة، وتحليل العلامة الأيقونية، والعلامة الرمزية.

ويقول باتريس بافيز (**Patrice Pavis**) في هذا الصدد: "سيميولوجية المسرح منهج ينصب علىٰ تحليل النص أو العرض، ويهتم بالتنظيم الشكلي للنص أو الفرجة، وكذا التنظيم الداخلي للأنساق الدالة التي يتألف منها النص والفرجة، كما يعنى بصيرورة الدلالة، وبإنتاج المعنى بواسطة تتدخل الممارسين والجمهور"[18].

وبهذا المفهوم لتطبيق المنهج السيمائي في المسرح؛ ندرس (مسرحية طرفة بن العبد) لمحمد العثيم من خلال أربعة مباحث، هي: سيميائية العلامة اللفظية، وسيميائية العلامة غير اللفظية، وسيميائية الزمان والمكان، وسيميائية الشخصيات.

المبحث الأول: سيميائية العلامة اللفظية

اللغة هي التفكير، والمرء لا يفكر خارج اللغة؛ فهو لا يفكر إلا داخلها، أو بوساطتها؛ فمن خلالها يعبّر عن أفكاره؛ فيبلّغ ما في نفسه، ويعبّر –أيضًا– عن عواطفه؛ فيكشف عمّا في قلبه[19].

ويسعىٰ الأديب –دائمًا– إلى تخصيص اللغة الإبداعية ضمن اللغة السائدة والمتوارثة، وبصراع مستمر معها[20]، وبقدر الإتقان الفنّيّ للغة؛ يكون سرّ نجاح الأديب في إتقانه للغة أقرب إلىٰ ملامسة الواقع؛ إذ تلتقط عناصرها من الحياة، ثم تحاول إعادة بناء الواقع؛ فيبقيها في عالم التَّجريب الذي يبحث –دائمًا– عن لغته الخاصَّة به[21].

---

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

(18) باتريس بافيز، "قضايا السيميولوجيا المسرحية"، ترجمة: محمد العماري، مجلة علامات، ع16،(المغرب،2001م) ، ص102

(19) ينظر، مرتاض، عبد الملك، **تحليل الخطاب السردي: معالجة تفكيكية سيميائية لرواية زقاق المدق**، (ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995م) ، ص107.

(20) ينظر، برادة، محمد، **الرواية العربية ورهان التجديد**، ط1، (كتاب دبي الثقافية، مايو، 2011م) ، ص54.

(21) ينظر، زعرب، صبيحة عودة، غسان كنفاني: **جماليات السرد في الخطاب الروائي**، ط1، (عمان، الأردن: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع،2006م) ، ص173.

1. لغة الحوار: الحوار هو عصب بناء المسرحية؛ فمن خلاله تؤدي الشخصيات المسرحية وظائفها الأساسية، وتعبِّر عن أفكارها، وقضاياها، وتكشف عن نوازعها البشرية كشفًا مباشرًا دون وسيط، ومن ثَمَّ؛ فإنّ الحوار يمثِّل جسرًا للتواصل بين المبدع والمتلقي[22]

والحوار يؤدي وظيفته "من خلال المساهمة إلى حد كبير في إضاءة ماضي الشخصية وواقعها، وما يتصل بها من أبعاد اجتماعية، ونفسية، وفكرية، وما يتعلق بطريقة تفكيرها، والأيدولوجية التي تحملها، وهو ما أسهم في جعل الشخصيات مكشوفة بآرائها وأفكارها ووعيها وأزماتها أمام لمتلقي"[23]

وتُعرف لغة الحوار (Dramatic) باللغة الدرامية، (Dialogue)، وتُعرَّف لغة الحوار أنها منظومة علامة علائقية، يمكن إدراكها من خلال علاقتها بعناصر البناء الدرامي الأخرى[24]، والنص المسرحي يقوم كله على الحوار الذي يشكل بناءه الفني، نطالع: **(طرفة: نعم يا عمي؛ كبر جسمي، لكن عقلي شاخ؛ فأنا شاب بتجربة شيخ؛ لقد دربت نفسي كما أمرتني؛ ألم تطلك يد الملك عمرو بن هند بعد هجائك له؟)**[25].

الحوار –هنا– يحمل دلالة ذاتية، فالتدريب فعل ذاتي قام به طرفة، وكانت انطلاقته في هذا الفعل انطلاقه ذاتية فقد درّب نفسه كما أمره المتلمس، وتعلّم الشعر، ووصل لمجالس الأمراء.

والدلالة الكيفية تتجلّى في العلامات الحوارية، ومن نماذجها:

(المتلمس: يا طرفة، الهرب من الواقع للخمر لا يجدي؛ فما هكذا تورد الإبل؛ سكُر، وعربدة، إنك تنتقم من نفسك بدل من أن تنتقم ممن ظلموك، وسرقوا مال أبيك.

طرفة: وماذا أفعل؟

المتلمس: أن أطعتني، أخرجتك مما أنت فيه، من أهلك عشرون شاعرًا؛ (صمت قصير مع حركة) طرفة، أرني لسانك الآن؛ لعلّ في جسدك شاعرًا يختبئ بين أضلاعك.

المتلمس: طرفة، إن لسانك أسود كما توقعت؛ فأنت شاعر، ولكن طرفة يقول: (ويل لرأسك من سمّ لسانك)، فإن عقلت فسوف أتوسط لك لدى أخيك الأكبر معبد؛ ليجعلك ترعى إبله، وتبتعد عن ملاهيك؛ حتى تكسب رزقك ويشتد عودك، وتصير رجلًا.)[26]

---

(22) ينظر، الثبيتي، تركية بنت عواض، **تفاصيل الطين ومحطات المغادرة بنية العلامة في نصوص فهد ردة المسرحية**، (نادي الأحساء الأدبي1439، 2017م) ، ص ٧٢.

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

(24) ينظر، جاسم، سافرة ناجي، "سيميائية اللغة الدرامية"، مجلة كلية التربية الأساسية، ع٥٢، جامعة بغداد، (٢٠٠٧م)، ص ٢٧٨.

(25) العثيم، محمد، **الأعمال المسرحية كاملة**، ص233.

(26) **المرجع السابق**، ص 227.

تفضي للعلامة –هنا– لدلالة كيفية، فقد أسهم الحوار في طريقة حلّ مشكلة طرفة، وتكمن مشكلة طرفة أنه بات بعيدًا عن أهله، وديارِه، وأصبح هاربًا من واقعه، واتّجه إلى الفساد، والسُكر، والعربدة، فأن يكون شاعرًا، وأن يجعله راعيًا عند أخيه معبد، حلّ لمشكلة طرفة إلى أن يشتدّ، ويصبح رجلًا.

2. المفردة والتركيب:

1. 2/ الكلمات المحورية:

الكلمات المحورية تمثل أهمية خاصة في النص الأدبيّ، وترتبط بثيمته، وهذه الكلمات يكرّرها الكاتب أكثر من مرة، وتكرارها يعبّر عن أهمّيتها، وسيطرتها على النص، ونطالع الأمثلة التي وردت في المسرحيّة، وهي: طرفة، ومعبد، والمتلمس، وتشكّل هذه الكلمات دوالّ، تحيل على دلالات متعددة، يظهر أولها من خلال تردّدها في النص؛ إذ كانت نسبة تكرار "طرفة" 96 مرة، بينما تكرر الدالّ "المتلمس" 31 مرة، واحتلّ "معبد" المرتبة الأخيرة بنسبة التكرار 12 مرة.

وتشكّل رموزًا، تسهم في تشكيل النصّ، وتوجيه قراءته؛ إذ يعدّ الرمز خاصية مهمة عند المؤلف المسرحيّ، وأصبح التعبير الرمزيّ إحدى الأدوات الأساسية في بناء النص المسرحي المعاصر، وأصبح يعالج كلّ الموضوعات بحرية تامة دون التقيد بالحدود المكانية، والزمانية، ويخلق لونًا جميلًا من التعبير الأدبيّ في صياغة الأسلوب الإبداعيّ للكاتب، وليتيح للمتلقّي الفرصة للتحليل.

ومن منظور آخر، فقد استثمر النصّ القيمة الدلالية لهذه الرموز في تشكيل شخصياته، وتوجيه دلالتها، وكثافة حضورها؛ فإذا وقفنا على اسم "طرفة"؛ لكونه الدالّ الأكثر تكرارًا؛ فإنّ دلالته تجعل منه محور النص الأساسي؛ إذ يشير إلى الشخصية الرئيسة في المسرحية التي تحمل دلالة الإنسان الضحية المظلوم الذي يكافح؛ بحثًا عن العدل، والإنصاف؛ نطالع:

"طرفة: وماذا أفعل وقد تخلى عني أهلي وأعمامي؟ ينقمون عليّ؛ لأني أطالب بمال أبي. لقد ظلموا أمي، ونهبوا مالي؛ إنهم يزعمون أني أبدد مالهم، وما بددت غير مالي"[27].

أما "المتلمس" خال طرفة؛ فقد ارتبطت دلالته في النصّ بالعدل، والإنصاف، والدفاع عن المظلوم، وإنقاذه من العقاب، وتقديم النصيحة، والمشورة؛ نطالع:

"المتلمس: يا طرفة، إنّ الرعي سيبعدك عن مجالس السوء، فخذ بنصيحتي، وتأمل في الصحراء، وتعلم القريض؛ فإن في الشعر سلطانا يغلب قوة السلاطين"[28].

وأخيرًا، يأتي الدالّ "معبد"، الذي احتلّ المرتبة الثالثة في نسبة تكراره في المسرحية؛ إذ يحمل دلالة الظلم والتسلط؛ نطالع:

---

(27) العثيم، محمد، **الأعمال المسرحية الكاملة**، ص226.

(28) المرجع السابق، ص227.

"مشهد عقاب طرفة في البازار (السوق) من قبل "معبد" وصفع السوقة له...

معبد: ياقوم، سرقت إبلي!!

"أدبوا طرفة، اصفعوا طرفة، اركلوا طرفة"[29]

نلحظ أنّ المسرحية وظّفت أسماء الشخصيات بكونها دوالًّا، تحمل دلالات قصدية تفسيرية؛ إذ شغلتها بدلالتها التّناصّيّة؛ بقصد استثمار أسماء الشخصيات الثلاثة بكونها دوالًّا مرجعية مرتبطة بثقافة إحالية معينة، تحيل القارئ على التراث، وهو ما يعني أنّ أسماء الشخصيات "طرفة، والمتلمس، ومعبد" شكلت علامات رمزية شديدة التكثيف والإيحاء، تثري نصّ المسرحية بدلالتها التاريخية التي توقظ في الوعي الجمعيّ للمتلقي العديد من القيم الفنّيّة، والجمالية، والأبعاد الأخلاقية، والاجتماعية التي صاحبت الرمز.

2.2/ الأفعال: يمكن أن ننظر إلى دلالة الأفعال في صورتها الكلية؛ لأن الحقل الأصيل للسيميوطيقيا هو انتقال العلامات من مستوى معين من الحديث إلى مستوى آخر، أي تصعيدها من دلالة مركبة في مستوى أولى من قراءة النصّ إلى وحدة نصية، تنتمي إلى منظومة أكثر تطورًا، وكلّ ما يرتبط بإدراج العلامات من صعيد المحاكاة إلى مستوى أعلى من الدلالة؛ فهو مظهر من مظاهر السمطقة smiosis [30]

نجد أنّ الفعل الماضي يسيطر على الأحداث في النص حاملًا دلالات التحقيق؛ ليضفي نوعًا من الواقعية على الأحداث، بينما يأتي الفعل المضارع في المسرحية بنسبة تردد 104 مرة بدلالة قصدية، تحيل على كون السارد مشاهدًا للأحداث؛ فيؤكد دلالة الواقعية التي فرضها الفعل الماضي من ناحية، وقصد إثراء الجو الدرامي بجانب الحوار من ناحية أخرى؛ نطالع:

"المتلمس: لقد شفع لي عنده أبو وائل الكندي، فغفر لي، وأرسل في طلب شعراء –من "هجر" و"نجد"– لمنادمته؛ وكان اسمي من بينهم، كما أخبرني والي البحرين "المكعبر". وسوف أصحبك معي؛ لقد سمعت بشعرك، فلعلك تصير نديما له، وخفت ألا تأتي.

طرفة: سمعت من العرب الذين خبروه أنه مخادع، ثم إني مدحت عدوه في اليمامة، ولا أحسبه يغفر لي"[31].

بينما يأتي فعل الأمر في المرتبة الثالثة بتردد 37 مرة، وتكاد تكون النسبة غير متقاربة بدلالة قصدية، يفرضها السياق؛ إذ قصد ربط الحدث بالطلب على سبيل الاستعلاء أحيانًا، كما هو الحال بين "معبد"

---

(29) المرجع السابق، ص228.

(30) ريفاتير، مايكيل، **سيميوطيقا الشعر دلالة القصيدة**، ترجمة: فريال غزول، ضمن كتاب **أنظمة العلامات في اللغة والأدب**، ص 217.

(31) العثيم، محمد، **الأعمال المسرحية كاملة**، ص233.

و"طرفة"؛ فيكشف عن جوانب الشخصية، ويظهر سيكولوجيتها؛ نطالع: **"أدبوا طرفة، اصفعوا طرفة، اركلوا طرفة"**[32].

في حين يأتي بدلالة (النصح والتوجيه، أو الرفق واللين) على لسان "المتلمس"؛ لتكشف عن جوانب شخصيته؛ نطالع: **"المتلمس: نعم يا طرفة؛ اذهب وطوّف في البلاد، ولا تعد إلا وأنت رجل يدفع الأذى عن نفسه. خذ ناقة من نوقي، واسرح أين تشاء، ولكن تعلم الشعر من الرواة، فإن أحسنته فستصل إلى مجال الملوك بلسانك الأسود"**[33].

2.3/ الرمز: يأتي كلمة، أو جملة بلغة الأدب، في حين يأتي صورة، أو اسمًا، يفترض المكان، أو الزمان، داخلة على أكثر من دلالة، ويرتبط بهما قطبان رئيسان، أحدهما: البعد الظاهري للرمز، وهو ما تتلقاه الحواس مباشرة، والثاني: البعد الباطني المرمز والمستتر، وهو نفسه المراد إيصاله إلى المتلقي[34]؛

إذ جاء الرمز؛ ليبلور العمل الأدبيّ، وخاصية مهمة عند المؤلف المسرحيّ، وأصبح التعبير الرمزيّ إحدى الأدوات الأساسية في بناء النص المسرحي المعاصر، وأصبح يعالج كلّ الموضوعات بحرية تامة دون التقيد بالحدود المكانية، والزمانية، ويخلق لونًا جميلًا من التعبير الأدبي في صياغة الأسلوب الإبداعي للكاتب، وليتيح للمتلقي الفرصة للتحليل[35].

والشخصيات الدرامية التي تشكّلت لها رموز خاصة فيها، وهي:

طرفة: رمز للإنسان الضحية الذي يعاني الظلم.

معبد: أخ طرفة رمز للقوة، والتسلط.

المتلمس: خال طرفة رمز للعدل، وكف الظلم.

طرفان: المهرج رمز للضحك.

عوف: المهرج رمز للضحك.

الملك: عمرو بن هند الملك المتهجم دائمًا.

حاجب: أبو الحارث الشاعر.

أمير الجند: خادم الملك.

الكورال: الأشخاص الموجودون في السوق المتفرجون على المسرحية.

---

(32) المرجع السابق، ص228.

(33) المرجع السابق، ص229.

(34) التكمة جي، حسين، "دلالات الرمز المسرحي في الخطاب البصري" فن مسرح، جريدة البيان اليوم، (17 نوفمبر2019م) .

(35) إبراهيم، محمد علي، فاعلية الرمز في نصوص المونودراما العراقية، كلية الفنون الجميلة، ع91 (الناشر: جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، مجلة الاكاديمي، العدد 2019م) ، ص 118.

4. 2/الاستفهام: يمثل الاستفهام في المسرحية علامة سيميائية، تستحق الدراسة؛ إذ بلغ تردد الاستفهام 30 مرة، وتظهر دلالته في النص المسرحي من حيث كونه "حوارًا مع النفس أو مع الغير، ولهذا فإنه يخلق ثنائية في بنية العمل الأدبي تجعله يقترب من مستوى التعبير الدرامي"[36] نطالع:

"المغني: إنها من قصيدة طويلة لرجل اسمه طرفة بن العبد، من ولايتك (هجر).

الملك: (للحاجب) من طرفة هذا يا حاجب؟ ولم لم يأتنا مع الشعراء؟

ألا يعلم أننا نكرم أمثاله نكرم أمثاله من المتفوقين؟"[37].

يشكّل الاستفهام مجموعة متوالية من العلامات داخل علامة متكاملة هي النصّ؛ فيثري الجوّ الدراميّ من خلال التشويق، وجذب انتباه المتلقي، بل دفعه للمشاركة في الحدث، وتبدأ هذه المتوالية من حالة الغموض التي تلف شخصية البطل "طرفة"؛ نطالع:

"المهرج عوف: من يعرف هذا الولد يا قوم؟ سنبيعه إذا لم يكن له أهل.

المهرج طرفان: من يشتري؟"[38].

والاستفهام –هنا– يجسّد لنا ضياع طرفة، وفقدانه، وظلمه، وقسوة من حوله عليه، بقدر ما يثير انتباه المتلقي إلى كنه هذا الفتى، والبحث عن اسمه، وما يحيط به من أحداث.

ومن ثَمَّ؛ يأتي المتلمس مستفهمًا مستنكرًا: **"ألا تعرفان سادتكما أيها الأحمقان؟"[39]**، والاستفهام – هنا– يحمل دلالة تكثيف الغموض، وتعميق هالته؛ إذ يصبح المتلقي أكثر شوقًا، وجاذبية نحو استكناه الشخصية، ومعرفة ملابساتها؛ فتشكّل هذه الدوالّ الاستفهامية شبكة من الليكسيميات[40] التي تنسج النّصّ، وتضفي عليه نوعًا من الاتّساق، والانسجام الدلاليّ من شأنها أن تحدد قيمة المسرحية، وتحفِّز المتلقي على معايشة جوّها الدرامي.

3. النص الموازي:

عرّفه جيرار جينيت أنها "ما يصنع به النص من نفسه كتابًا، ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه، وعمومًا على الجمهور، أي ما يحيط بالكتاب من سياج أولي وعتبات بصرية ولغوية"[41].

---

(36) يوسف، حسني عبد الجليل، **أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي**، (دار الثقافة لنشر والتوزيع، القاهرة) ص2.

(37) العيثم، محمد، **الأعمال المسرحية الكاملة**، ص239.

(38) المرجع السابق، ص226.

(39) المرجع السابق، ص226.

(40) "كلمة مجردة يكون لها عدة معانٍ، وعدة استعمالات، مثل: (عين) "، مبارك، مبارك، معجم المصطلحات الالسنية فرنسي ـ إنكليزي ـ عربي، ط1 (دار الفكر اللبناني ـ كلية الآداب، بيروت، 1995م) ، ص165.

(41) زاوي، لعموري، **شعرية العتبات النصية: دفاتر التدوين لجمال الغيطاني أنموذجًا**، ط1، (الجزائر، دار التنوير، 2013م) ، ص88.

ورد في معجم السرديات أنه "النص الموازي هو مجموع العناصر النصية وغير النصية التي تندرج في صلب لنص السردي لكنها به متعلقة وفيه تصب، ولا مناص له منها، فلا يمكن أن يصلنا النص السردي مادة خامًا عاريًا دون نصوص، وعناصر علامية وخطابات تحيط به"[42].

وعرّفه (جميل حمداوي) بوصف النص الموازي: "عبارة عن عتبات مباشرة، وملحقات تحيط بالنص سواء من الداخل أم من الخارج، وهي تتحدث مباشرة أو غير مباشرة عن النص إذ تفسر جوانبه الغامضة وتضيئها، وتبعد عنه التباساتها، وما أشكل على القارئ"[43].

3.1/ العنوان: تذهب أغلب الدراسات النقدية الحديثة إلى أن العنوان " هو أول عتبة يمكن أن يطأها الباحث، قصد استنطاقها واستقرائها بصريًّا ولسانيًّا وأفقيًّا وعموديًّا"[44].

قبل الولوج في عوالم النص ومتاهاته "فالمؤلفون والكتاب لا ينتقون عناوينهم بشكل عفوي اعتباطي ولكنهم يختارونها بشكل دقيق يتلاءم مع مضامينهم الفكرية ورؤاهم الفنية"[45]، وهو ما يعني أن العنوان علامة قصدية، تحيل على مدلول.

يعرف "ليوهوك" العنوان أنه "مجموعة العلامات اللسانية التي يمكن أن تندرج على رأس نص لتحدده وتدل على محتواه العام، وتعرف الجمهور بقراءاته"[46]، وتكمن أهميته –سيميائيًّا في كونه "مرسلة لغوية تتصل لحظة ميلادها بحبل سري يربطها بالنص لحظة الكتابة والقراءة معًا، فتكون للنص بمثابة الرأس للجسد نظرا لما يتمتع به العنوان من خصائص تعبيرية وجمالية كبساطة العبارة وكثافة الدلالة وأخرى استراتيجية؛ إذ يحتل الصدارة في الفضاء النصي للعمل الأدبيّ"[47].

يشكّل العنوان في مسرحية "طرفة بن العبد" متعالية نصية مستقلة بنفسها، تقف شاهدًا، يربط النص بتيمته، ويعد مقاربة نصية؛ فـ"العنوان قادر بمفرده على تفكيك النص على مستوى بنياته الصغرى والكبرى بغية إعادة تركيبه من جديد نحوًا ودلالة وتداولًا"[48]، لهذا؛ نقول: إن العنوان في المسرحية – هنا– جاء مشبعًا بتسمية بارزة تعيينية، ومجازية في الوقت نفسه؛ فحين يركز على الشخصية الرئيسة

---

(42) القاضي، محمد، وآخرون، معجم السرديات، ط1، (تونس، دار محمد علي،2010) ، ص462.

(43) حمداوي، جميل، لماذا النص الموازي، مجلى(الكرمل) ، ع88، (باريس، 2006) ، ص220.

(44) قطوس، بسام، **سيمياء العنوان**، ط1، (وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2001م) ، ص33.

(45) بوشايد، ميلود، احميدي عبدالرحيم، **دراسة لمسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح لعبد الكريم برشيد قراءة توجيهية تحليلية**، (دار النشر: إديسوفت، الدار البيضاء، 2005م) ص 46.

(46) الغذامي، عبدالله، **الخطيئة والتكفير –من البنيوية إلى التشريحية– قراءة نقدية لنموذج الإنسان المعاصر**، ط1، (النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، 1985م) ، ص261.

(47) شقروش، شادية، "سيميائية العنوان في مقام البوح"لـ عبد الله العيش"، محاضرات الملتقى الوطني الأول، السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، ع6،7،(نوفمبر، 2000م) ، ص271.

(48) حمدواي، جميل، **السميولوجيا بين النظرية والتطبيق**،ط2، (دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، تطوان، المغرب، 2020م) ، ص20.

نفسها "طرفة بن العبد"؛ فإنه يعين تيمة النص، ويحيل على قيمته التضمينية والإيحائية؛ بهدف الإشهار، والإغراء وجذب فضول المتلقي من ناحية، والإحالة على وظيفته الدلالية في الإسهام في فهم النصّ، وتحديد مغزاه، وفكرته.

3.2/ التناصّ: أمّا عن مفهوم التناصّ في الدراسات العربية المعاصرة؛ فلا نجدها قد ابتعدت كثيرًا عمّا جاءت به الدراسات الغربية؛ فالتناصّ عند محمد بنيس "نصوص غائبة وغامضة في أي نص جديد"[(49)]. ويرى عبد الملك مرتاض أنّ التناصّ "ليس إلا حدوث علاقة تفاعلية بين نص سابق ونص حاضر، ونص لاحق، وهو ليس إلا تضمينًا بغير تنصيص"[(50)]، ونجد أن:

. التناص في مسرحية طرفة يربط حياة طرفة، وشعره بالظلم، والتمرّد، والمعاناة التي عاشها.

. التناص مع سيرة طرفة بن العبد: المسرحية تحيل مباشرة على شخصية طرفة بن العبد، وهو الشاعر الجاهليّ الذي عرف بروحه المتمردة، وحزنه الذي يعكس صراعاته مع الزمن، والمجتمع، وأنه عاش وحيدًا مظلومًا.

. التناص مع الموروث الشعري: المسرحية تتضمن إشارات واضحة إلى الشعر العربي القديم، ويلحظ استحضار لغة الشعر الجاهلي وأسلوبه التي تناولت الصراع بين الحياة والموت والقلق **"ليس خيارك يا طرفة"**[(51)]؛ فالجملة –هنا– تعكس روح الجاهلية التي تقدّس الكرامة حتى لو كان على حساب الحياة، وأيضًا في: **"بين الموت وبين الذل"**[(52)] مفهوم شاع في الأدب العربيّ القديم في سياق الفخر، والحماسة. ويحيل التناص على استدعاء نصوص تراثية، تضفي نوعًا من الواقعية على أحداث النصّ المسرحيّ، وتظهر دلالته بكونها إشارات، تومض بين الحين والآخر تحيل على دلالة النص الكلّيّة في إظهار الظلم، كقوله: "وظلم ذوي القربى أشد مضاضة"، وهذه الإشارة تشير إلى الظلم الذي عاناه طرفة من أقاربه، وهو ما تحكيه الأحداث في المسرحية، وظلم أخيه معبد له.

. التناص مع التاريخ: اسم الشخصية طرفة بن العبد يمكن أن يكون تناصًّا مع شخصية تاريخية، تعاني الوحدة، والظلم في مجتمع غير عادل.

3.3/ الإرشادات المسرحية:

يستخدم أغلب النقاد الإرشادات المسرحية؛ للتمييز بين حوار الشخصيات، لذلك؛ لا بد أن يحلل هذه الإرشادات "باعتبارها تؤثر على الشخصيات وعلى دلالتها الاجتماعية، ومواقفها النفسية وعلى

---

(49) نهام، أحمد، **التناص في شعر الرواد**، (دار الشؤون الثقافية، العراق، بغداد، ط1، 2004م) ، ص 44.

(50) مفتاح، محمد، **تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص**، ط3، (المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1992م) ، ص121.

(51) العثيم، محمد، **الأعمال المسرحية كاملة**، ص 225.

(52) المرجع السابق، ص225.

تموضعها وحركاتها فوق الخشبة، كما تؤثر في الآن ذاته على الزمان والمكان، وعلى العلامات البصرية والسمعية والتقنية والمشهدية التي تهم اللعب والأداء التمثيلي، كالإضاءة والملابس والمكياج"[53].

وفي الوقت نفسه؛ فإنّ الدلالات الإشارية تخلق تجربة حسيّة، توظّف الحركة، والصوت، والمكان؛ لكي تجعل الناس يعيشون معاناة طرفة. ففي بداية النص المسرحي أورد الكاتب وصفًا للشخصية الأساسية، فعيّنها، وحدّد سماتها الخارجية؛ ليبدو: طرفة شابًا مراهقًا، يلبس ملابس زاهية، يبدو فيها مهرّجًا مخمورًا، يقول: "**طرفة شاب في سن المراهقة (12)، يلبس ملابس زاهية، نراه في السوق(بازار)، يجره مهرجان يضحكان من سكره، عبر البازار، ويضحكان الناس عليه**"[54].

ويضفي الوصف على نصّ المسرحية جوًّا من الحركة، تساعد المشاهد على فهم حيثيات الحدث، ولا سيما تلك المشكلة عبر بنية الفعل المضارع؛ نطالع:

- **يأتي مسرعًا، ويأخذ طرفة**[55]
- **يعانقه خالي جرير.**
- **يسحبه من بينهم.**
- **يصفعه على خديه.**
- **يخرج لسانه.**
- **ينصرف معبد .**
- **ينصرف الناس إلى عملهم في السوق.**
- **يغني بحركات هزلية.**
- **ينصرف أمير الجند**[56].

ومنه؛ فإن الحركات والأفعال الجسدية تجسّد الصراع الدرامي تجسيدًا ملموسًا أمام الجمهور.

ونصل إلى أنّ العلامات اللفظية هي الجزء الجوهريّ في النصّ المسرحيّ؛ فالكلمات المحورية أضفت للنص ترابطًا، ومنحتْه وحدة فنّيّة، ودلاليّة، والأفعال أتت حاملة دلالات نفسيّة، واجتماعية، تبرز طبيعة الشخصيّة، والبيئة المحيطة، والاستفهام وظّف –هنا– رمزًا لجذب الجمهور، وإشراكهم في الأحداث، ثم

---

(53) بوشايد، ميلود، احميدي عبد الرحيم، **دراسة لمسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح لعبد الكريم برشيد قراءة توجيهية تحليلية**، ص 20.

(54) العثيم، محمد، **الأعمال المسرحية كاملة**، ص226.

(55) المرجع السابق، ص226.

(56) المرجع السابق، ص237.

أتى الرمز من خلال تقنية التمثيل داخل المسرحية حاملًا قيمًا فنية دلالية، وأدى النص الموازي دورًا مهمًّا في فهم كينونة النصّ المسرحيّ.

المبحث الثاني

سيميائية العلامة غير اللفظية.

لا تقلّ العلامة غير اللفظية أهمية عن العلامة اللفظية في أداء الوظيفة التواصلية بين البشر، وهذا ما تؤكده جوليا كرستفيا؛ إذ تقول: "الحركات والإشارات المرئية المختلفة، وكذلك الرسم والصور الفوتوغرافية والسينما والفن التشكيلي تعتبر لغات من حيث إنها تنقل رسالة من مرسل إلى متلقٍ من خلال استعمال شفرات نوعية، وذلك دون أن تخضع لقواعد بناء اللغة الكلامية كما يقنّنها النحو"[(57)].

وإن كانت اللغة المنطوقة تحمل شفرتين في النص الأدبي: إحداهما تواصلية، والأخرى جمالية؛ فإن اللغة غير المنطوقة تشارك اللغة المنطوقة في تحقيق الوظيفتين: التواصلية، والجمالية في النصّ الأدبيّ[(58)]، ومن خلال دراستي لمسرحية طرفة بن العبد؛ وجدت العلامة غير اللفظية من خلال الآتي:

1-لغة الجسد:

يتشكّل بناء النص الدرامي من شبكة من الوحدات السيميائية؛ فيؤدي الممثلون المشاهد المسرحية، والمناظر بطرائق لفظية، وغير لفظية، معتمدين في الأداء المسرحي على لغة الحوار، ولغة الجسد من حركات، وإيماءات، وإشارات، وغير ذلك[(59)]، وسوف ندرس لغة الجسد من خلال الحركة الجسدية، والعلامات التعبيرية، والعلامات الانفعالية.

1.1/ الحركة الجسدية:

يعدّ الممثّل العصب الأساس الذي يحرّك الدور الدرامي، والممثل الجيد هو الذي يمتلك القدرة على تفعيل الجسد، والصوت معًا، ويكون لديه القدرة على التعالق مع الأشياء على خشبة المسرح، والتعبير الجيد عن الشخصية التي يمثّل دورها.

وينفعل الممثل بجسده وصوته ولسانه، فعندما يقلق يتحرك يمنة، ويسرة، وينزل، ويصعد، ويقف ويقعد، ويحبس نفسه، ويتعامى، وهو المبصر، ويبصر، وهو الأعمى، ويبني بيوتًا من الوهم، وينصب خيامه في الفراغ، فيتكلم الجسد بفصاحة، وتنوب الإشارة عن العبارة[(60)].

---

(57) سيزا، قاسم، أبو زيد، نصر حمد، **أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة مدخل إلى السيميوطيقيا**، (دار إلياس العصرية، 1986م) ص56.

(58) ينظر، عطا الله، محمد عبد الرحمن، "حركة اللغة غير المنطوقة في الحديث النبوي،" المجلة العلمية بكلية الآداب، ع 34، (يناير2019م، ج1،جامعة طنطا) ،ص5.

(59) ينظر، حمداوي، جميل، **سيميوطيقا الصورة المسرحية**، دراسات في المسرح، ط1، (مشورات العارف، الدار البيضاء، 2013م) ، ص92.

(60) ينظر، الثبيتي، تركية بنت عواض، **تفاصيل الطين ومحطات المغادرة بنية العلامة في نصوص فهد ردة المسرحية**، ص 152، 153.

العلامات التعبيرية:

تنتشر في كل مجتمع من المجتمعات الكثير من العلامات التعبيرية الدالّة، منها: ما يرتبط بالوجه، ومنها: ما يرتبط بالعينين، ومنها: ما يرتبط بالبدن، ومنها: ما يرتبط بالأوضاع، والهيئات[61].

والعلامات التعبيرية ما هي إلا علامات سيميائية؛ فالحركات التي يؤديها الممثل على خشبة المسرح، وتعبيرات وجهه، ونظراته، وابتساماته تحاكي الحدث، أو تحاكي الحالة التي يوحي بها الحوار المسرحي، وقد تحدث هذه الحركات والتعبيرات مشاركة وجدانية، تظهر في ردة فعل الجمهور في صالة العرض على شخصية الممثل[62].

العلامات الانفعالية:

لا يخلو أيّ فعل إنسانيّ من العلامات التي تعبّر عن انفعالاته، وعواطفه من وجع، وقهر، وعجز، وقلق، وغضب، وضعف، ودهشة ... إلخ.

وترتبط هذه الانفعالات بحركات الجسد، وعضلات الوجه، وتعبر عمَّا يسيطر على الإنسان من أحاسيس إيجابية، أو سلبية؛ فتكون هذه العلامات رباطًا وثيقًا بين الإشارات، وبين المعاني، وتؤدي مَهمّتها الانفعالية في أداء المعنى التأثيري الذي يقصده الكاتب[63].

لعل أبرزها يتمثل في العلامات التعبيرية التي تُعدّ علامات سيميائية؛ فالحركات التي يؤديها الممثّل على خشبة المسرح، وتعبيرات وجهه، ونظراته، وابتساماته تحاكي الحدث، أو تحاكي الحالة التي يوحي بها الحوار المسرحي، وقد تحدث هذه الحركات، والتعبيرات مشاركة وجدانية، تظهر في ردة فعل الجمهور في صالة العرض على شخصية الممثل[64]، ومن ذلك: ما نجده في المشهد التالي بين المتلمّس، وطرفة:

"المتلمس: إن أطعتني، أخرجتك مما أنت فيه. من أهلك عشرون شاعرًا (صمت قصير مع حركة) طرفة، أرني لسانك؛ لعل في جسدك شاعرا يختبئ بين أضلاعك.

طرفة: (يخرج لسانه)

المتلمس: طرفة، إن لسانك أسود كما توقعت؛ فأنت شاعر."[65]

فالحركات الجسدية لطرفة تشكل دلالة العفوية في طبعه، وتسهم في تشكيل صورته الجسدية التي هي جزء من هويته أمام المشاهد، وتُعدّ العصب الأساس الذي يحرِّك الدور الدراميّ؛ إذ نطالع –أيضا– وصفًا خارجيًّا للمتلمس: **"يأتي مسرعًا، ويأخذ طرفة، بحثت عنك في مواخير العرب"**[66].

---

(61) ينظر، العبد، محمد، **العبارة والإشارة دراسة في نظرية الاتصال**، (مكتبة الآداب، القاهرة، 2010م) ص175.

(62) ينظر، المرجع السابق، ص144.

(63) ينظر، المرجع السابق، ص39.

(64) ينظر، المرجع السابق،144.

(65) العثيم، محمد، **الأعمال المسرحية كاملة**، ص227.

ومن ذلك: ما يصوره هذا المشهد بين طرفة، وخاله: "**طرفة: (يعانقه) خالي جرير، أنا أحبك.**

المتلمس: (يصفعه على خديه)، كم أنا خائف عليك من هذا الضياع. أنت في طيش ولهو[67]،

إنّ انفعال الممثل بجسده، وصوته، ولسانه يجسّد الدلالة المرجوّة من المشهد، ويعمق الصفات الجسدية، والثقافية التي تظهر بها الشخصيات، بل المشهد نفسه؛ إذ تنوب الإشارة عن العبارة. نطالع:

"**الفنان: (يغني الفنان أغنية هزلية؛ القصد منها فساد النتيجة).**

فاز الشاعر، أين الشاعر؟ هرب الشاعر!

الكورال: (يرد ضاحكًا) سحقًا، محقًا، هرب الشاعر؟

الفنان: يغني بحركات هزلية؛ بالعود أو آلة مشابهة.

المغني: فاز الشاعر، هرب الشاعر.

جاء الثاني أخذ المال.

المغني: فرح الشاعر، شرب الشاعر.

ثمل الشاعر.

جاع الشاعر ..."[68].

هذه الانفعالات المتوالية والمكثفة هي إحالات دلالية لمضمون الفكرة في المشهد المسرحي؛ فالكثافة الدلالية للأفعال الانفعالية تصور حركة الجسد، وملامحه من الفرح، والحزن، وترسم معالمه من حركة الغناء، وتمايل الطرب، والموسيقا وغيرها من حركات انفعالية، تعجز اللغة عن وصفها، وتجسيدها.

2. الأيقونة: تُعدّ الأيقونة من مصطلحات بيرس، وهي" التي تدخل في علاقة متشابهة مع الواقع الخارجي، وتظهر نفس خصائص الشيء المشار إليه... ويمكن اعتبار اللوحة الشخصية أوضح مثال للأيقونة، فهذه العلامة تنقل مستوى ما من التشابه مع الشيء المصور"[69].

واللغة الطبعيّة هي النظام الأوّل، ثم تتبعها أنظمة ثانوية، والأيقونة من هذه الأنظمة الثانوية، وقد اهتمّ علماء السيميوطيقيا السوفيت بالأنظمة الثانوية اهتمامًا خاصًا، مثل الصورة، أي: الأنظمة الأيقونية[70].

والعلامة الأيقونية ليست مفرَّغة من الدلالة، بل هي محملة بحمولات دلالية؛ إذ إنّ الصورة من أكثر الأمثلة انتشارًا في التعبير عن المعاني الدلالية[71].

---

(66) المرجع السابق، ص226

(67) المرجع السابق، ص226.

(68) العثيم، محمد، **الأعمال المسرحية الكاملة**، ص235.

(69) قاسم، سيزا، أبو زيد، نصر حامد، **أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة**، ص 347.

(70) ينظر، **حول المفاهيم والأبعاد، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة**، ص 41-42.

ليست المسرحية مستقلة، بل هي ضمن الأعمال الكاملة، تختفي منها صورة الغلاف التي تمثّل علامة أيقونية، ولم يستخدم الكاتب الصور الداخلية، فقد اقتصرت العلامة الأيقونية على علامات الترقيم فقط.

ولم يستخدم الأديب علامات الترقيم استخدامًا اعتباطيًّا، بل يوظفها توظيفًا فنيًّا؛ فهي "مكسب تاريخي مفيد للتواصل الإنساني، وضرورة حتمية اقتضاها انتقال الإنسانية التدريجي من ثقافة الصوت والأذن إلى ثقافة العين والكتابة"[(72)]، ويتعامل النقد الحديث مع علامات الترقيم معاملة الدوال اللغوية؛ لأنها محملة بالعديد من الدلالات الفنية، والوظائف الجمالية، من خلال انحرافها عن المعتاد، والمألوف في الدلالة والوظيفة، ويمكن دراسة علامات الترقيم، بكونها علامات أيقونية على النحو الآتي:

1. 2/ النقطة والفاصلة:

النقطة تسمى الوقفة، وتتحقق عند تمام الكلام بلفظه، ومعناه، وتكون مصحوبة بنغمة هابطة؛ دليلًا على تمام الكلام.

والفاصلة تسمى السكتة، وهي أخف من الوقفة، وأدنى منها زمنًا، وتكون مصحوبة بنغمة صاعدة؛ دليلًا على عدم تمام الكلام، وهي فاصلة نطقًا واصلة السابق باللاحق بناءً، ومعنى [(73)].

والنقطة والفاصلة نماذجهما كثيرة في النصّ المسرحيّ، فلا تخلو منهما صفحة، ونذكر نموذجًا واحدًا فقط، وما ينطبق على هذا المثال ينطبق على غيره، ويتجلّى ذلك من خلال: **"طرفة" إن عمرو بن هند يعرف من نحن، ومن هم قومنا؛ وأنت رأيت كم يحقر غيرنا، ويعطينا ما نريد، رغم بخله. لقد أقمنا شهرين عاملنا كما يعامل علية القوم"**[(74)]، وتقوم العلامات بدور تواصليّ غير لفظيّ، على أنّ هذا النوع من العلامات يتطلب متلقّيًا مبدعًا، وتستوجب قارئًا ذكيًّا وكفئًا، مزودًا بالمعرفة الخلفية القائمة على استحضار دلالاتها، واستنطاق أبعادها الدلالية.

2.2/ الفراغات الطباعية:

هي جزء من الأسلوب البصريّ للنصّ المسرحيّ، وتستخدم لتقنيات فنّيّة، ويمكن عدّ هذه الفراغات بمنزلة أدوات تعبيريّة، تُضيف أبعادًا جديدة للنص المكتوب، ومن أبرز استخداماتها إبراز للصمت، أو التوقعات الدرامية، وللحوار والكلمات المهمة، وتعطي إيقاعًا للنص، مع التشجيع والتفاعل مع القارئ أو المخرج، ومن ذلك: ما راح يردّده المهرج طرفان في نهاية المسرحية، وقد تجلى الموقف، وانكشفت الفكرة، يقول: **"حمل الغدر النبل إلى القبر.**

---

(71) ينظر، **سيميوطيقيا السينما، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة**، ص 269.

(72) العوني، عبد الستار، "مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم"، مجلة عالم الفكر مج26، ع2،(الكويت، 1997م) ، ص266.

(73) ينظر، بشر، كمال، **علم الأصوات**، (مكتبة غريب القاهرة،2000م) ص، 533-555.

(74) العثيم، محمد، **الأعمال المسرحية كاملة**، ص241.

والرجل النبيل أشعل الفتيل.

طار شعاعا ينير الشعر.

وقال الناس: الفتى القتيل.

أشعل الفتيل.

قهر الظلم، رفض الذل ومات.

فبكت الصحاري.

وناحت الكناري.

وبقي الشعر.

يحكي القهر ...[75].

تمثل ظاهرة الفراغات الطباعية علامة قصدية، تسهم في التشكيل الفنّيّ للعمل الأدبيّ، فتحقق سيميائية التواصل بين الأديب والمتلقي، وتحقق -أيضًا- سيميائية الدلالة، بكونها علامة موظّفة توظيفًا بنائيًّا وجماليًّا. فنرى المتلقّي الواعي بوصفه مبدعًا للنص يملأ الفراغات، ويظهر رؤية المبدع التي أودعها في المسكوت عنه.

3ـ 2/ علامة الحصر:

استخدم الكاتب من علامات الحصر "التنصيص" و(الهلالين) فقط، وعلامة التنصيص تُوضَع بين قوسيها كلّ ما ينقله الكاتب من كلام غيره، ملتزمًا بنصه، وعنوانات الكتب، والأبحاث والمقالات، وبيان لفظ مترجم[76].

من ذلك قوله: **المكعبر: (يأخذ رقعة من الجلد، ويكتب) "من المكعبر والي البحرين إلى عمرو بن هند: ابعث لعملك في البحرين من يقوم عليه؛ فإني غير قاتل طرفة"**

(يلتفت طرفة) هيا، سنهرب معًا لنخيل هجر الصحراء؛ فلا أنا ولا أنت نستطيع مقابلة عمر بن هند"[77].

يعدّ استخدام الكاتب علامة التنصيص مختلفًا عن المألوف، وخرقًا لخطّ الكتابة المعيارية؛ فهو بهذا يحقّق للنص كفاءة نصية عن طريق المألوف، وكسره، وما يتبعه من ردة فعل للمتلقي تغير أفق تلقيه.

3ـ المؤشر:

---

(75) المرجع السابق، ص248.

(76) ينظر، أوكان، عمر، **دلائل الإملاء وأسرار الترقيم**، ط1، (أفريقيا، الشرق، طرابلس، 2002م) ص ١٢٥ .

(77) العثيم، محمد، **الأعمال المسرحية كاملة**، ص246.

قسم بيرس العلامة إلى (المؤشر- أيقونة- رمز) فـ"يرتبط المؤشر عند بيرس بالواقع الخارجي، وتكون العلاقة بين المؤشر وهذا الواقع علاقة تجاور، فيمكن القول: إن الدخان مؤشر للنار"[78].

ومن العلامات المؤشراتية في النص المسرحي **(الضحك– البكاء)**، ومن نماذجه:

"الأغنية مع حركات تهريج للتشويق، الجميع يضحك"[79].

"الكورال: يرد ضاحكا"[80].

إنّ الأغنية دالّة في النص المسرحي، وهي موحية، وهي أكثر دلالة على حالة المجموعة، ومؤشر الضحك –هنا- يدل على الفرح، وفي النموذج الثاني السخرية:

"الكورال: مناحة هازلة وبكاء ولطم من المهرجين"[81]

" الكورال: يرد كأنه يبكي مع نواح جانبي"[82].

مؤشر البكاء –هنا- لا يدلّ على الحزن، بل استخدم بكونه علامة غير لفظية للتباكي.

4. الأشياء:

لا تقلّ الأشياء أهمية في العمل المسرحيّ عن الأنساق اللفظية في صنع جسر من التواصل بين البشر، وهذا ما دفع ورلان بارت إلى أن ينسب وظيفة التواصل إلى الأنساق اللسانية، وإلى الأشياء[83].

ولم تتوقف وظيفة الأشياء على الوظيفة التواصلية فحسب، بل يتعدى الأمر ذلك؛ إلى تحقيق وظيفة رمزية، أو دلالية –أيضًا- في الخطاب الأدبيّ "فمجرد ظهور الأشياء على خشبة المسرح يلغي وظيفة الظاهرة العملية لصالح دور رمزيّ أو دلالي يسمح لها بأن تتشابك في العرض الدرامي، بينما تكون الوظيفة النفعية للشيء في الحياة الواقعية أكثر أهمية من دلالته، فداخل المنظر المسرحي تصبح للدلالة الأهمية القصوى"[84]

والأشياء التي حققت وظيفة رمزية، أو دلالية: الرسالة- الملابس- السيف- المال.

4.1/ الرسالة:

الرسالة –هنا- لها أكثر من دلالة؛ فهي رمز للتواصل، وتعبير عن أحداث موجودة في المسرحية، وهي رمز لأفكار، تقال غير مباشرة، ورمز للغموض، ونطالع:

---

(78) قاسم، سيزا، الإدريسي، أحمد، **ثبت المصطلحات، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة**، ص255.

(79) العثيم، محمد، **الأعمال المسرحية كاملة**، ص234.

(80) المرجع السابق، ص235.

(81) المرجع السابق، ص 236.

(82) المرجع السابق، ص 236.

(83) ينظر، مبارك، حنون، **دروس في السيميائيات**، ط1، (دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1987م) ، ص 75.

(84) إيلام، كير، **العلامات في المسرح، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة**، ص241.

" باسمك اللهم. من عمرو بن هند (ملك الحيرة) إلى عاملنا في البحرين: إذا وصلك كتابي هذا، فاقطع رجلي ويدي حامله، وادفنه حيًا"[85].

"من المكعبر والي البحرين إلى عمرو بن هند: ابعث لعاملك في البحرين من يقوم عليه؛ فإني غير قاتل طرفة"[86].

4.2/ الملابس:

الأشياء التي تظهر على خشبة المظهر بأشكال مختلفة جميعها علامات سيمائية قابلة للتأويل، تنتظم داخل الدلالة الكلية للنّصّ المسرحيّ، والمؤلف الذكيّ هو الذي يدرك أن هذه الأشياء لا يمكن الاستغناء عنها؛ لأنها في الغالب تؤدي دورًا إشاريًّا، أو أيقونيًّا، يخدم فكرة النّصّ، وهذه الأشياء تأخذ أشكالًا مختلفة، منها: ما يتعلق بالممثل، أي أشياء خاصة ملحقة بملابس الممثل، مثل: النظارة، أو المناديل، أو السجائر، أو الأكل... إلخ. وقد وجّه الكاتب كلامه إلى شكل الملابس التي يرتديها بعض ممثلي المسرحية، نطالع:

"ملابس زاهية"[87].

هنا؛ انحرفت الملابس عن دلالتها النفعية إلى دلالة رمزية؛ فالزاهية —هنا– سخرية واستهزاء؛ لأنّ طرفة كان فقيرًا؛ فهو يسخر منه، وكذلك:

"ملابس لصوص الصحراء"[88]، وهنا؛ أتى الرمز دالًّا على التخفي، والسواد، والظلام، وأيضًا:

"يجلس المهرجان بهيئة عادية وثياب متهالكة"[89]، ويرمز للحالة التي وصل لها المهرّجان؛ فالثياب المتهالكة تشير إلى الشخصية المهمشة.

4.3/ السيف:

وظّف السيف توظيفًا فنّيًّا؛ فأدى دورًا دلاليًّا، كما يتضح؛ ونطالع:

"ولا بيده سيف ولا نصل"[90]، وهنا؛ أتى السيف دلالة على الضعف، والفقر، واختلاف الطبقة المجتمعيّة.

وهنا؛ **"يده على سيفه"**[91]، وسيفه يشير إلى دلالة فرض السيطرة، والترقّب في اتخاذ القرار.

وكذلك **"لا يواجه بالسيف"**[92]، وهنا؛ فارق السيف دلالته النفعيّة، وأشار إلى المكر، والغدر.

---

(85) العثيم، محمد، الأعمال المسرحية الكاملة، ص243.

(86) المرجع السابق، ص 246.

(87) المرجع السابق، ص225.

(88) المرجع السابق، ص237.

(89) المرجع السابق، ص241.

(90) المرجع السابق، ص237.

(91) المرجع السابق، ص239.

4.4/ المال:

لم يكن المال في المسرحية شيئًا جامدًا فاقد الدلالة، بل جاء في المسرحية له دلالة، "**جاء الثاني، أخذ المال**"[93]، والمال –هنا– يدلّ على التنافس، والتنازع، وأيضًا:

"**عتاد الجند أولى بالمال**"[94]، جاءت دلالة المال موضحة لنا ظلم الملك، وعدم عدله، واستغلاله لسلطته.

"**يأخذون المال منه**"[95] تشير دلالته إلى النهب، والسرقة، والتجبر؛ إذ يشير إلى الظلم، وعدم المساواة، وإذلال الضعيف.

وقد توصلنا إلى أنّ النص غير اللفظي له القدرة العالية على توصيل الرسالة إلى المتلقي، ونجد أنّ لغة الجسد وظّفت في النص المسرحيّ توظيفًا فنّيًّا حتى أصبحت علامة قابلة للتأويل، وانحرفت الأيقونة عن وظيفتها الترقيمية إلى آلة وظيفة فنّيّة جمالية، وقد أدت الأشياء دورًا فنيًّا، عبّرت عن فكرة النصّ المسرحيّ.

المبحث الثالث

سيميائية الزمان والمكان

سيميائية الزمان:

يشكّل الزمن في النص علامة سيميائية قصدية "والزمن وثيق الصلة بحياة الإنسان، والزمان أعم وأشمل من المكان؛ لعلاقته بالعالم الداخلي للانطباعات والانفعالات والأفكار"[96].

والزمن في العمل الأدبيّ يُعرَّف بالزمن الخطّيّ الثلاثيّ[97]، والنّصّ المسرحيّ يحتوي على قصة، تحكى في زمن معين ماضٍ، أو حاضر، أو مستقبل[98]، ولا يختلف الزمن المسرحي عن الزمن السردي، ولكنّ الكاتب يلجأ إلى تقنيات فنية، لها دلالتها الفنية؛ فتصبح علامات سيميائية دالّة، وهذه التقنيات مثل: تقنية الاسترجاع، وتقنية الاستباق، وتقنية الحذف.

---

(92) المرجع السابق، ص242.

(93) المرجع السابق، ص235.

(94) المرجع السابق، ص237.

(95) المرجع السابق، ص 237.

(96) ينظر، ميرهوف، هانز، **الزمن والأدب**، ترجمة، أسعد رزق، (مؤسسة سجل العرب، القاهرة، 1992) ، ص7.

(97) ينظر، الدين، كريم زكي حسام، **الزمن الدلالي دراسة لغوية لمفهوم الزمان وألفاظ في الثقافة العربية**، ط1، (دار الغريب، القاهرة،) 2002، ص 74.

(98) ينظر جينيت، جيرار، **خطاب الحكاية بحث في المنهج**، ترجمة: محمد المعتصم، عبدالجليل الأزدي، عمر حلي، (المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، 1997م) ، ص 47.

1. الاسترجاع: هي تقنية فنّيّة تقوم على "مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بنسبة للحظة الراهنة؛ استعادة لواقعة، أو وقائع حدثت قبل اللحظة الراهنة، أو اللحظة التي يتوقف فيها القص الزمني لمساق من الأحداث؛ ليدع النطاق لعملية الاسترجاع"[(99)].

من ذلك ما يتضمنه تعنيف المتلمس لطرفة في قوله: **"لقد أسأت –يا طرفة–بغرورك وتعجرفك؛ وأكد إساءتك ذاك المهرج الأحمق الذي قلد مشيتك المغرورة، وأنتما في حضرة الملك؛ وها نحن هاربان من سخطه إلى المجهول، ألم أعلمك أصول لقاء الملوك؟"[(100)]**.

تشكّل العلامة –هنا– استرجاعًا داخليًّا يعود إلى ماض لاحق داخل المسرحية، يحمل دلالة معالجة الأحداث المتزامنة؛ فينتقل إلى الماضي لربطه بالحاضر بكونه نوعًا من ربط السبب بالنتيجة.

2. الاستباق: هو استحضار أحداث قد تقع في المستقبل، وهو " القفز على فترة ما من زمن القصة، وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث، والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في النص"[(101)].

وهنا بعض النماذج التي استخدمت تقنية الاستباق:

المتلمس: احزم رحالك؛ فسنذهب عاجلًا إليه، وسوف ترى غير ما سمعت؛ إنه كريم! جمع الشعراء من حوله؛ ويهب الجوائز للشعراء بسخاء[(102)].

أو ما قال **طرفة: ليكن ما أردت يا خال؛ فأنت خبرت الرجال، ولكني لا أتوخى به الفأل الحسن؛ فقد يغدر بنا[(103)]**.

الاستباق –هنا– علامة سيميائية، تستشرف المستقبل، والعبارة توحي بتوقع مبهج، وإيجابيّ من المتلمس، بينما طرفة يتوقع عكس ما قاله خاله، وهذا الاستباق يشدّ انتباه الجمهور أكثر، ويشوّقهم؛ لمعرفة النهاية.

وهل نقتله يا سيدي؟[(104)]، الاستباق –هنا– يجعل الجمهور في حالة توتر، وانتظار للمصير الذي سيلقاه طرفة، وأنّ طرفة سيُقتَل لا محالة.

3. الحذف:

---

(99) برنس، جيرالد، المصطلح السردي" معجم المصطلحات"، ترجمة: عابد خزندار، (المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003م) ، ص25.

(100) العثيم، محمد، **الأعمال المسرحية كاملة** ص241.

(101) بحراوي، حسن، **بنية الشكل الروائي الفضاء،الزمن،الشخصية**، (المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء، 1990م) ، ص132.

(102) العثيم، محمد، **الأعمال المسرحية كاملة**، ص 233.

(103) المرجع السابق، ص 223.

(104) المرجع السابق، ص238.

يُعرَّف الحذف بالقطع، والقفز، والإسقاط، وهو تقنية تُسرّع السرد، "يلجأ إليها المبدع لصعوبة سرد الحوادث والأيام بشكل متسلسل دقيق، لأنه من الصعب سرد الزمن التراتبي، بالتالي لا بد من القفز، واختيار ما يستحق أن يذكر"[105].

ويسمّي جيرار جينيت الحذف بـ(الفجوة)، وإسقاط بعض المدد الزمنية من السرد لضرورات عدم أهميتها، أو كونها تلخص حالة معينة دون فاعلية، أو تحمل حادثًا طويلًا[106]، ونذكر –هنا– بعض الأمثلة:

المغني: فرح الشاعر، شرب الشاعر.

ثمل الشاعر.

جاع الشاعر[107].

كورال: (غناء).

... لا تمت فردًا[108].

الفراغ الطباعيّ يدلّ على وجود حذف في النسق التعبيري، وهذا الحذف يدلّ على تسريع الزمن، أو القفز إلى التفاصيل، ويدلّ –أيضًا– على الاختصار، وقد أشرنا إلى هذا سابقًا في الأيقونة.

سيميائية المكان:

المكان الفني لا تبقىٰ دلالته ثابتة، بل لا تبدو أهميته "في اتساع المساحة الكمية؛ إنما هي كامنة فيما يمكن وصفه بالحقول الدلالية التي يقترحها المكان؛ أي توليد فضاءات دلالية متنوعة تتفاعل فيما بينها تكوّن منظورًا فنيًّا لأن الناس والأشياء والوقائع، وحتىٰ الأماكن زائلة، وتبقىٰ الأسماء، الحكايات، الكلمات، تبقىٰ في صيغتها العليا في الفن"[109].

ونجد أن بعض الفلاسفة والمفكرين ينطلقون في تعريفهم للمكان من مفهوم رياضيّ وفلسفيّ.

ويمثّل المكان مكوَّنًا محوريًّا في بنية السرد؛ إذ لا يمكن تصور حكاية دون مكان، فلا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أنّ كلّ حدث يأخذ وجوده في مكان محدد، وزمن معين[110].

"وقام الدارسون العرب بوضع قواعد تتحكم في الاستعمال اللغوي فأقاموا تحرياتهم اللغوية على العامل الجغرافيّ"[111].

---

(105) ينظر، قصرواي، مها حسن، **الزمن في الرواية العربية**،(دار الفارس، الأردن 2004) ، ص 424.

(106) ينظر، جينيت، جيرار **خطاب الحكاية في المنهج**، ص 62.

(107) العثيم، محمد، **الأعمال المسرحية كاملة**، ص 235.

(108) المرجع السابق، ص244.

(109) محمد الحسن أبو الحسن، **الشكل الروائي في التراث**، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،2013م) ، ص148.

(110) بو عزة، محمد، **تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم**، (الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010م) ، ص 99.

ويعرف الباحث السيميائي "لوتمان" المكان بقوله: "هو مجموعة من الأشياء المتجانسة من الظواهر، أو الحالات، أو الوظائف، أو الأشكال المتغيرة ..." تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة العادية، مثل: "الاتصال، المسافة ... إلخ"، ويمثّل المكان –إلى جانب الزمان– الإحداثيات الأساسية التي تحدد الأشياء الفيزيقية، فنستطيع أن نميز فيما بين الأشياء من خلال وضعها في المكان، ونستطيع أن نحدد الحوادث من خلال تأريخ وقوعها في الزمان"[112].

وواضح من خلال هذا الكلام أننا لا نستطيع عزل المكان عن الحكاية؛ إذ لا يمكن تصور وجود أحداث ووقائع خارج الحيز المكاني، فالعلاقة بين الأحداث، والأمكنة علاقة ترابط وتماسك؛ فالمكان مرتبط بالجانب الاجتماعيّ، وسلوكيات الفرد "فإذا كنا نريد فهم ماذا يعني حدث ما لفاعل اجتماعي فيجب أن نرجع إلى المكان وديناميكية الحركات، لأن الظواهر المدركة مثل السلوكيات تأخذ معناها انطلاقا من هذا الإطار"[113].

وقد فرّق "حسن بحراوي" بين أمكنة الانتقال، وأمكنة الإقامة: "أما أماكن الانتقال فتكون مسرحًا لحركة الشخصيات وتنقلاتها، وتمثل الفضاءات التي تجد فيها الشخصيات نفسها كلما غادرت أماكن إقامتها الثابتة، مثل: الشوارع والأحياء والمحطات وأماكن لقاء الناس خارج بيوتهم كالمحلات والمقاهي ..." وبناء على قاعدة الاشتقاق؛ يشتق من التعارض الأصلي الأول انتقال تقاطبات فرعية مشتقة أو إقامتها؛ إذ يولد من أمكنة الإقامة تقاطبات بين أماكن الإقامة الاختيارية، وأماكن الإقامة الإجبارية "المنزل مقابل السجن"، وتقاطبات أخرى بين أماكن الإقامة الراقية "القصور، الفيلات الأكواخ، مدن" [114]

وميز أحد الفلاسفة بين أمكنة الألفة والأمكنة المعادية "فأمكنة الألفة هي التي نحب، وهي أمكنة مرغوب فيها، وترتبط بقيمة الحماية التي يمتلكها المكان التي يمكن أن تكون قيمة إيجابية قيما متخيلة سرعان ما تصبح هي القيم المسيطرة، وإن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانًا لامباليًّا، ذا أبعاد هندسية فحسب، فهو مكان عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تحيز إننا ننجذب نحوه، لأنه يكثف الوجود في حدود تتسم بالحماية وبالمقابل فإن المكان المعادي أو العدائي، هو مكان الكراهية والصراع، ولا يمكن دراسته إلا في سياق الموضوعات الملتهبة انفعاليا والصور الكابوسية"[115].

()111 حساني، أحمد، **دراسات في اللسانيات التطبيقية حقل تعليمية اللغات**،ط2، (ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2009م) ص34.

(112) بو عزة، محمد، **تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم**، ص99.

(113) مكيلي، أليكس، **الوجيز في سيمياء المواقف**، ترجمة: وحيدة سعدي، ط1(منشورات بونة للبحوث والدراسات، الجزائر، 2008م) ص119.

(114) بو عزة، محمد، **تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم**، ص 104.

(115) بو عزة، محمد، **تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم**، ص105.

1. المكان الطبيعي:

من ذلك: ما نجده في تجليات المكان المفتوح في اللوحة الخامسة؛ نطالع: "**تبدأ اللوحة بمكان محايد، لا تظهر ملامح المكان، لكنه ليس صحراء، بل ظلام دامس حوله شجر، تعمه بقعة ضوء ليلي، فيما تتركز بقعة الضوء حول طرفة وخاله المتلمس**"[(116)].

فالمكان –هنا– مبهم؛ حتى لا تكاد تتضح معالمه، هل هو الصحراء أو غيرها، وقد يتجلّى المكان بكونه دالًّا اجتماعيًّا كالذي نجده في حديث الملك لأمير الجند: "**أرسل وراءه بعض جندك بملابس لصوص الصحراء، وعندما يجتازون حدود الحيرة، يأخذون المال منه، وكأننا لا نعلم شيئا**"[(117)]، فالحدود المكانية تعين الحيرة مملكة ذات أبعاد دلالية مكانيّة.

2. المكان الاجتماعيّ:

وقد يتجلى المكان في بُعده الاجتماعيّ: **كسوق "بازار"** في المشهد الوصفي "**نراه في السوق (بازار) يجره مهرجان يضحكان من سكره، عبر البازار في مقدمة المسرح**"[(118)]، والسوق (بازار) يشكِّل في النص المسرحي فضاء للمتعة واللهو؛ فهو ميدان للتشويق، والترفيه، والتمتع بالعرض، وأتى – أيضًا– فضاء للقهر، والذلّ، والظلم، وهي الصورة التي جسّدها طرفة، وفي السوق هذا؛ تجتمع العواطف، وإبداء الرأي، وإقامة العلاقات الاجتماعية، وغيرها، والخمارات: "**لقد بحثت عنك في مواخير العرب؛ حتى أني ذهب للخمارات**"[(119)] مكانٌ اجتماعيٌّ، يدلّ على الفساد، والدمار، والانحدار، ويمكن أن يعود السبب إلى الصراعات النفسية التي يعيشها طرفة.

3. المكان الثقافيّ:

نراه يتجلّى في دلالته الثقافية: كمجلس عمرو بن هند في المشهد التالي: "**مجلس عمرو بن هند: يبدو متّكئًا على مرفقه، متجهم الوجه، وحوله رئيس الجند، وعدد من الشعراء بانتظار نتيجة مباراة الشعراء**"[(120)]؛ فالدالّ المكانيّ يتغير حسب السياق والمضمون؛ ليشكّل علامة، تتحوّل بدلالتها بين الطبيعة الجغرافية، والدلالة الاجتماعيّة، والثقافية، مشكِّلا أبعادًا دلالية، تسهم في استكمال الحدث، وتعيين فضائه، ومجلس عمرو مكان، يجمع جميع الفئات، وهو –أيضًا– مكان لفرض القوة، والهيمنة، والتسلط، ومكان للاجتماع، والتحاور.

4. المكان الدراميّ:

---

(2) العثيم، محمد، **الأعمال المسرحية كاملة**، ص241.

(117) المرجع السابق، ص237.

(118) المرجع السابق، ص226.

(119) المرجع السابق، ص 226.

(120) المرجع السابق، ص234.

كالذي نجده في الأغنية التي انبثقت وسط ضجيج السوق، تقول:

"غاب زمانًا.

عبر الخوف للأمان.

اخترق الليل للضحى.

وصبت على رأسه شموس لظى.

تقلب عبر البلاد.

جاب الصحاري والوهاد.

ثم عاد"[121].

يحيل الدالّ المكانيّ –هنا– على مدلول من عالم الخيال، ليس له وجود في عالم الحقيقة، يخلقه في ذهن المتلقّي، وتصوّره، وهنا تخرج الدلالة من وصف المدلول، وتعيين هيئته إلى عالم المجاز، وتكثيف البعد الدراميّ في النّصّ، ويعمل بكونه وسيلة لتكثيف الصراع الدراميّ، وخلق التوتر بين الشخصيات، والصحاري والوهاد، والصحراء –هنا– رمز للفضاء المفتوح، ومكان للتفرد، واكتشاف الذّات، وفيه دلالة على العلوّ، والانحدار الذي عاشه طرفة.

ويمكن أن يُستخدم المكان بكونه إشارة إلى حالة الشخصيات الداخلية، أو لمساعدة في فهم دوافعهم، ومن ذلك: ما نلمسه في مشهد تظلّم طرفة من أخيه معبد، يقول: **"طرفة: خالي جرير، هل رأيت ما فعل أخي معبد أمام الناس؟ بعد اليوم لا مقام لي بهذه البلاد.**

المتلمس: نعم يا طرفة؛ اذهب وطوّف في البلاد، ولا تعد إلا وأنت رجل يدفع الأذى عن نفسه. خذ من نوقي، واسرح أين تشاء، ولكن تعلم الشعر من الرواة، فإن أحسنته فستصل إلى مجالس الملوك بلسانك الأسود."[122].

فيتم تصوير المكان بكونه فضاء مجازيًّا للاغتراب، يصوّر الحالة النفسية لطرفة، ويسهم في فهم دوافعه للرحيل لا إلى وجهة معينة، وإنّما فضاءات مفتوحة، ومبهمة، تتمثّل في "البلاد"، أين تشاء"، مجالس الملوك"، وتعطي هذه الدوالّ دلالات نفسيّة، تسهم في تجسيد الصراع الداخلي للشخصية.

وفي الأخير؛ نصل إلى أن الزمان، والمكان كان لهما دور مهمٌّ في تكوين المسرحية، وأسهمت المفارقات الزمنية (الاسترجاع، والاستباق) في تشكيل خطية الزمن بالعودة إلى الماضي، والتخطيط للمستقبل، وتكمن أهمية المكان في أنه حيّز، تتحرك فيه الشخصيات، وتتمازج فيه الثقافات، والعادات، والفنون؛

---

(121) المرجع السابق، ص232.

(122) المرجع السابق، ص229.

فأدت إلى تشكيل نصّ فنّيّ مسرحيّ رائع، لافتًا لانتباه المتلقي وتأويله، ونجد أنّ الزمان شديد الصلة بالمكان من خلال ما عُرِضَ من نماذج من النصوص.

المبحث الرابع: سيميائية الشخصيات:

الشخصية المسرحية أبرز السمات في العمل المسرحي؛ فهي الأداة التي تعبّر عن أفكار المؤلف، وتقوم ببلْورتها، وتجسيدها[123].

وإن كان فيليب هامون نظر إلى الشخصية بوصفها علامة، فقد حدّد ثلاثة محاور، تستند إليها دراسة الشخصيّة في النّصّ السرديّ:

المحور الأول: مدلول الشخصيّة.

المحور الثاني: دالّ الشخصيّة.

المحور الثالث: مستويات التحليل[124].

وحدد ثلاثة أنواع من الشخصيات:

شخصيّات مرجعيّة.

شخصيّات إشاريّة.

شخصيّات استذكارية[125].

ومدلول الشخصية قابل للتحليل، والوصف الذي يكون له تأثير في وضع شخصيّات العمل الأدبيّ، ومن خلال الوصف؛ استخرج فيليب هامون ثلاثة أنواع رئيسة للشخصيات، هي:

الناظر الرائي.

الثرثار المهذار.

التقني المنشغل[126].

وستُدرَس الشخصيات المسرحية من خلال عدة شخصيات:

1. الشخصيات المرجعية:

1. 1/ طرفة: يشكّل الشخصيّة المرجعيّة الرئيسة في المسرحيّة، يحيل على عوالم مألوفة من التاريخ، يشير إليها السياق، ويفصح عن دلالتها، كشاعريته، نطالع: "**الحاجب: يا مولاي، إنه من مر عليك ذكره مع المتلمس؛ وقد حضرا بالإمساك الشاعر جرير المعروف بالمتلمس، ومعه الشاعر طرفة**

---

(123) ينظر، المباركية، صالح، **المسرح في الجزائر دراسة موضوعية فنية**، ط1 (دار الهدى، الجزائر، 2005) ،،ص144.

(124) ينظر، هامون، فيليب، **سيميولوجية الشخصيات الروائية**، ترجمة: سعيد بنكراد، ط2 (دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 2013م) ، ص 35-37.

(125) المرجع السابق: ص120 وما بعدها.

(126) ينظر، هامون، فيليب، **سيميولوجية الشخصيّات الروائيّة**، ص 120-164.

بن العبد"[127] وتعرّضه للظلم من أهله، نطالع: **"طرفة: أفعل وقد تخلى عني أهلي وأعمامي؟ ينقمون عليّ؛ لأني أطالب بمال أبي. لقد ظلموا أمي، ونهبوا مالي؛ إنهم يزعمون أني أبدد مالهم، وما بددت غير مالي"**[128].

1.2/ من الشخصيات المرجعية التي تحمل الدلالة، والمرجعيّة التاريخيّة؛ تبرز شخصية "المتلمس" خال طرفة، ورفيقه في هذه الرحلة، نطالع: **"المتلمس: (يدخل المتلمس أولًا وينحني) أنا جرير بن عبد المسيح، ومن يلقبونني بـ "المتلمس"؛ وأستأذنك لابن أختي طرفة بن العبد البكري"**[129].

1.3/ شخصية الملك "عمرو بن هند" إحدى الشخصيّات المرجعيّة في المسرحيّة؛ إذ تحيل على حقبة من تاريخنا الجاهليّ بأحداثه المتمثّلة في لقائه طرفة، والسعي لقتله بعد هجاء طرفة له، نطالع: **"يقولون: إنك يا طرفة كنت عند الملك عمرو بن هند، مع خالك المتلمس، وجئت وحيدًا؛ ما الأمر؟"**[130].

2. الشخصيّات الإشاريّة:

دليل حضور المؤلف، أو القارئ في النّصّ، أو بعبارة أخرى "شخصيات ناطقة باسمه، جوقة التراجيديا القديمة، المحدثون، السقراطيون، شخصيات عابرة، ومن شابههم... شخصيات رسام، كاتب، ساردون، مهذارون، فنانون ... إلخ"[131].

2.1/ الكورال من الشخصيّات الإشاريّة الناطقة باسم المؤلف؛ إذ يعبّر عن دلالاته القصدية في تعليقه على الأحداث والمشاهد، نطالع: **"الكورال: شخر الشاعر، نخر الشاعر، شهق الشاعر، ثم مات.**

الكورال: (يرد، كأنه يبكي مع نواح جانبي) كيف مات؟ ولم مات؟"[132].

2.2/ الفنان إحدى الشخصيّات الإشاريّة في المسرحية؛ إذ يعبّر عن قصدية المؤلف من الحدث، نطالع: **"الفنان: (يغني الفنان أغنية هزلية؛ القصد منها فساد النتيجة).**

فاز الشاعر، أين الشاعر؟ هرب الشاعر!"[133].

3. الشخصيّات الاستذكاريّة:

---

(127) العثيم، محمد، **الأعمال المسرحية كاملة**، ص239.

(128) المرجع السابق، ص226.

(129) المرجع السابق، ص239.

(130) المرجع السابق، ص245.

(131) هامون، فليب، **سيميولوجية الشخصيات الراوئية**، ص 36.

(132) العثيم، محمد، **الأعمال الشعرية كاملة**، ص236

(133) المرجع السابق، 235.

هذه الفئة من الشخصيات "تقوم داخل الملفوظ بنسج شبكة من التداعيات، والتذكير بأجزاء ملفوظة ذات أحجام متفاوتة؛ جزء من الجملة، كلمة، فقرة، وتكون وظيفتها من طبيعة تنظيمية، وترابطية بالأساس؛ أنها علامة تنشط ذاكرة القارئ"[134].

3.1/ الحاجب أبرز الشخصيات الاستذكاريّة في المسرحية؛ إذ يُنظِّم الأحداث وترابط العمل، وتنشيط ذاكرة القارئ، نطالع: **"الحاجب: مولاي.**

أحضر الجائزة، وأعطها لهذا الشاعر؛ إنها عشرون ألف قطعة ذهبية.

الحاجب: يعطيه الجائزة بتردد.

الملك: أخرج الجميع أيها الحاجب؛ فسأتكلم مع أمير الجند.

الحاجب: أمرك مولاي"[135].

3.2/ "أمير الجند" من الشخصيات الاستذكارية البارزة في المسرحية؛ إذ يشكل حلقة ربط تنظيمية لأحداثها، وترابط مشاهدها، نطالع: **"الملك: ما رأيك يا أمير الجند؟.**

أمير الجند: (بخوف) ما تره يا مولاي؛ فأنا خادمك.

الملك: هل فهمت المغزى من اختيار هذا الشاعر.

أمير الجند: إن لك بصيرة يا مولاي؛ فأنت وما عزمت عليه"[136].

4. شخصية الناظر/ الرائي:

الذي يعتمد على حاسة النظر التي تعد ثيمة مهمة، فهي تقديمية، إشارة فاصلة، أو مسوِّغة للوصف؛ فيوجد من يفضّل النظرة على الشمّ، أو الذوق، أو اللمس، أو السمع [137].

تتوزّع سمة الشخصية وفق زاوية الرؤية التي يسلطها الكاتب عليها، فنرى شخصية "المتلمس" تشكّل دلالة الناظر الرائي في المسرحية حسب مرجعيّة النسق، نطالع: **المتلمس: وهل تظن شابًّا في الثانية عشرة يستطيع إنقاذ إبلك من عشرة رجال مدججين؟ لو كنت فارسًا يا معبد؛ لأنقذت إبلك بنفسك.**

المتلمس: (بعد أن ينقذ طرفة) يا قوم، كان "معبد هو الحري بالركل والصفع، وليس هذا الولد اليتيم، لكنكم تعودتم إذلال الضعيف للقوي؛ نعم أنت تستكبرون على الصغير، وتصدقون الكبير القوي، وتعينونه على ظلمه"[138].

---

(134) هامون، فيليب،**سيمولوجية الشخصيات الروائية**، ص36، 37.

(135) العثيم، محمد، **الأعمال الشعرية كاملة**، ص237.

(136) المرجع السابق، ص237.

(137) ينظر، هامون، فيليب، **سيمولوجية الشخصيات الروائية**، ص 120 - 123.

(138) العثيم، محمد، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص22.

5. شخصية الثرثار / المهذار:

تطلق شخصيّة الثرثار المهذار على الشارح أيضًا، وهي شخصية نمطية تتدخل؛ لكي تواصل ما يقوم به الناظر/ الرائي، ويتم ذلك من خلال كلام الشخصية [139].

بينما تشكِّل شخصية المهرج بأنماطه الرقمية دور الثرثار المهذار، نطالع: **"المتلمس: (مناديًا المهرج) يا طرفان، أحسب أن أحدكما يحسن القراءة؛ فقد رأيتكما تقرآن في بازار البحرين.**

مهرج(1): نعم، أنا أجيد القراءة.

المتلمس: (يخرج من زوادته خطاب الملك الملفوف، ويفضّه) اقرأ لي ما في هذا الخطاب.

مهرج (2): (يفتح الخطاب، ويرفعه ويقربه من النار لقراءته، ويبدأ بشيء من التلعثم: "باسمك اللهم. من عمرو بن هند (ملك الحيرة) إلى عاملنا في البحرين: إذا وصلك كتابي هذا؛ فاقطع رجلي ويدي حامله، وادفنه حيًّا"[140].

6. شخصية التقني/ المنشغل:

هي شخصية، تشكّل الموضوع المطروح للوصف، وتحمل أداة؛ فلا يتعلّق الأمر بمعرفة النظرة، أو الكلام، بل يتعلق الأمر بمعرفة الفعل، تفحص آلة، أو ديكور، تدفع إلى صناعة، أو صيانة[141].

في حين تمثل شخصية "المكعبر" والي الملك "عمرو بن هند" على البحرين دور التقني المنشغل نطالع: **"المكعبر: يقولون: إنك يا طرفة كنت عند الملك عمرو بن هند، مع خالك المتلمس، وجئت وحيدًا؛ ما الأمر؟.**

طرفة: نعم يا سيدي؛ لقد سلك خالي طريقًا، وسلكت طريقًا آخر؛ لأن معي خطابًا لك من الملك عمرو بن هند، (يخرج الخطاب) هذا هو الخطاب.

المكعبر: (يفتح طوية الخطاب، ويقرأ؛ فيقوم مكفهر الوجه؛ يلتفت للموجودين) حسنًا يا قوم، سنختصر مجلسنا؛ لأن لدى طرفة ما يقوله لي من الملك عمرو بن هند.

المكعبر: (لطرفة بن العبد) هذا الخطاب يطلب مني أن أقطع رجليك، ويديك وأدفنك حيًّا"[142].

وفي الأخير نستطيع القول: إنّ الشخصيات أدّت دورًا فعالًا في المسرحية، وتعدّ المكوّن الأساسيّ في المسرحية، وتعددت، وتنوّعت الشخصيات، وهذا التنوع أسهم في تغيير أحداث المسرحية؛ فالشخصية الأساسية طرفة، كان يعاني حالة عدم الاستقرار والاتزان، وهي توحي بالضياع، والشتات، والظلم الذي

---

(139) ينظر: هامون، فيليب، **سيمولوجية الشخصيات الروائية**، ص 157.

(140) العثيم، محمد، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص242-243.

(141) ينظر: هامون، فيليب، **سيمولوجية الشخصيات الروائية**، ص158.

(142) العثيم، محمد، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص245.

واجهه، والشخصيات الجانبية كان لها دور قيّم في تفعيل تقنية الحوار، وتقدّم الأحداث؛ فأسهمت في خلق لغة وثراء للنص المسرحي، ومتعة المشاهد الحاضر للمسرحية، والقارئ المستمع، والقارئ الناقد.

الخاتمة

من خلال هذه الدراسة السيميائية لمسرحية "طرفة بن العبد" لمحمد العثيم؛ يتّضح أنّ السيميائيّة توفّر فهمًا عميقًا للرسائل الكامنة وراء الشخصيّات، والأحداث في النصوص المسرحية، يعكس التطبيق السيميائيّ الطريقة التي يمكن من خلالها تحليل الرموز، والعلامات التي تشكّل بناء النّصّ المسرحيّ، ويساعد في فهم أعمق للصراعات النفسية، والاجتماعية التي يعكسها النص، والسيميائية بكونها مقاربة دراسية مُهمّة في المسرحية، وأثبت التطبيق السيميائي في مسرحية "طرفة بن العبد" أنه أداة قوية لفهم النصوص الأدبيّة، والفنّيّة، ومن خلال تحليل العلامات السيميائية، سواء أكانت لفظية، أم غير لفظية؛ يمكننا الوصول إلى دلالات عميقة، تؤثر في طريقة استقبال المشاهدين للأحداث، والشخصيات، ونجد أن الشخصيات –بكونها علامات سيميائية– هي كل شخصيّة في المسرحيّة شكلت علامة سيميائية، تحمل دلالات ثقافيّة، ونفسيّة، واجتماعيّة، فعلى سبيل المثال: طرفة بن العبد يمثّل رمزية الشاعر الجاهليّ المتمرّد على الواقع، بينما تمثّل الشخصيّات الأخرى، مثل الحكّام والرِّفاق أوجه الصراع المجتمعيّ والطبقيّ، ونجد في سيميائية المكان، والزمان في المسرحيّة أنهما لا يمثلان خلفية للأحداث فقط، بل هما عنصران فاعلان، يعكسان الصراع الدراميّ، وتعكس الواقع الاجتماعيّ، والسياسيّ الذي يعيش فيه طرفة، بينما الزمان يعكس الصراع النفسيّ الذي يتيشه الشخصية، ونجد دور لغة الجسد، والرمزية غير اللفظية؛ فأظهرت المسرحية أنّ لغة الجسد، والإيماءات، والحركات تؤدي دورًا مُهمًّا في التعبير عن المشاعر الداخلية، والتوترات بين الشخصيات؛ فيعزز الفهم العامّ للنّصّ المسرحي.

المصادر والمراجع

المصادر:

1. العيثم، محمد، **الأعمال المسرحية الكاملة**، نادي الطائف الأدبي، ج1، (نادي الطائف الأدبي، 1439هـ) .

المراجع:

1. أبو الحسن، محمد الحسن، الشكل الروائي في التراث، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،2013م).
2. أوكان، عمر، **دلائل الإملاء وأسرار الترقيم**، ط1، (أفريقيا الشرق، طرابلس، 2002م).
3. برادة، محمد، **الرواية العربية ورهان التجديد**، ط1، (كتاب دبي الثقافية، مايو، 2011م).

4. بوشايد، ميلود؛ وصميدي، عبد الرحيم: **دراسة لمسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح لعبدالكريم برشيد قراءة توجيهية تحليلية**، (دار النشر: إديسوفت، الدار البيضاء، 2005م).
5. جاك، دريدا، **التفكيك: نظرة في التأويل**، ترجمة علي مصباح، (بيروت: دار الطليعة، 2003م).
6. جلاوجي، عز الدين، **المسرحيّة الشعريّة في الأدب المغربيّ المعاصر**، (دار التنوير،2012م).
7. جون، فيسك. **سيميائيات الثقافة الإعلامية**، ترجمة زينب حافظ، (القاهرة: دار الفكر، 2012م).
8. جينيت، جيرار، **خطاب الحكاية بحث في المنهج**، ترجمة: محمد المعتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، (المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، 1997).
9. حسام الدين، كريم زكي، **الزمن الدلالي دراسة لغوية لمفهوم الزمان وألفاظه في الثقافة العربية**، ط1، (دار الغريب، القاهرة، 2002م).
10. حساني، أحمد، **دراسات في اللسانيات التطبيقية حقل تعليمية اللغات**، ديوان المطبوعات الجامعية، (الجزائر، ط2، 2009).
11. حمداوي، جميل: **السميولوجيا بين النظرية والتطبيق**، (دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، تطوان، المغرب، ط2، 2020م).
12. رولان، بارت. **أساطير العصر الحديث**، ترجمة محمود أمين، (بيروت: دار الآداب، 1967م).
13. زاوي، لعموري، **شعرية العتبات النصية**، ط1، (الجزائر، دار التنوير، 2013).
14. زعرب، صبيحة، عودة، غسان كنفاني، **جماليات السرد في الخطاب الروائي**، ط1، (دار مجدلاوي، الأردن، 2006م).
15. ساندرز، بيرس، تشارلز. **نظرية العلامات**، نيويورك: مطبعة جامعة هارفارد، 1994م.
16. العدواني، أحمد، **بداية النص الروائي" مقاربات لآليات تشكيل الدلالة**، (النادي الأدبي بالرياض، المركز الثقافي بالمغرب، 2011م).
17. بو عزة، محمد، **تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)**، الدار العربية للعلوم ناشرون، (بيروت، لبنان، ط1، 2010م).
18. الغذامي، عبد الله: **الخطيئة والتكفير –من البنيوية إلى التشريحية– قراءة نقدية لنموذج الإنسان المعاصر**، (النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1985م) .

19. فرديناند دي، سوسير، **دروس في علم اللغة العام**، ترجمة محمود فهمي، (القاهرة: دار المعارف، 2010م).
20. قطوس، بسام: **سيمياء العنوان**، (طبع بدعم من وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001م).
21. كحول، محفوظ: **الأجناس الأدبية النشرية والشعرية**، (دار نوميديا للنشر والتوزيع، قسنطينة، د ط، 2007م).
22. المباركية، صالح، **المسرح في الجزائر دراسة موضوعية فنية**، (دار الهدى، الجزائر، 2005م).
23. مبروك، مراد عبد الرحمن، **السيميائية في الدرس النقدي المعاصر عند رولان بارت**، (الجسرة الثقافية، ع ١٠، خريف ٢٠٠١م).
24. مرتاض، عبد الملك، **تحليل الخطاب السردي معالجة** تفكيكية سيميائية لرواية زقاق المدق، (ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر).
25. مفتاح، محمد: **تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي**، (الدار البيضاء، المغرب، ط 3، 1992م).
26. مكيلي، أليكس، **الوجيز في سيمياء المواقف**، ترجمة وحيدة سعدي، (منشورات بونة للبحوث والدراسات، عنابة، الجزائر، ط1، 2008م).
27. ميرهوف، هانز، **الزمن والأدب**، ترجمة، أسعد رزق، (مؤسسة سجل العرب، القاهرة، 1992م).
28. ميشيل، فوكو، **أركيولوجيا المعرفة**، ترجمة عز الدين مصطفى، (بيروت: دار توبقال، 1994م).
29. ناهم، أحمد: **التناص في شعر الرواد**، (دار الشؤون الثقافية، العراق، بغداد، ط1، 2004م).
30. هامون، فيليب، **سيميولوجية الشخصيات الروائية**، ترجمة: سعيد بنكراد، (دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 2013م).
31. دي سوسير، فرديناند، **دروس في علم اللغة العام**، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، وبيرس، تشارلز، **تصنيف العلامات**، ترجمة: فريال جبوري غزول، ضمن كتاب **أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة**، تحرير: سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد، (دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦).
32. يوسف، حسني عبد الجليل: **أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي**، (دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ت).

المعاجم:

1. برنس، جيرالد، المصطلح السردي معجم المصطلحات، ترجمة: عابد خزندار، (المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003م).
2. عناني، محمد، معجم المصطلحات النقدية الحديثة دراسة ومعجم انجليزي عربي (الشركة المصرية العالمية للنشر. لونجمان القاهرة، 1997م)
3. القاضي، محمد، وآخرون، معجم السرديات، ط1، (تونس، دار محمد علي،2010م).
4. مبارك، مبارك، معجم المصطلحات الالسنية فرنسي . إنكليزي . عربي، ط1 (دار الفكر اللبناني . كلية الآداب، بيروت، 1995م).

المجلات والدوريات:

1. بافيز، باتريس، "قضايا السيميولوجيا المسرحية"، ترجمة: محمد العماري، مجلة علامات، المغرب، ع16، (2001م).
2. الخريف، بدر، "الموت يغيّب محمد العثيم الكاتب والمسرحيّ السعوديّ رحل قبل أن ينجز مائة أغنية" وقدم خمسين عملًا مسرحيًّا، صحيفة الشرق الأوسط، الرياض، (2ذو القعدة 1439 هـ- 14 يوليو 2018م).
3. شقروش، شادية، "سيميائية العنوان في مقام البوح"لـ عبد الله العيش"، محاضرات الملتقى الوطني الأول، السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، ع6،7،(نوفمبر، 2000م)
4. العاني، سمعان: "لغة العثيم المسرحية تجلت في الأدب والشعر الراقي"، جريدة الرياض السعودية، (الأربعاء 9 ربيع الأول 1444هـ 5 أكتوبر 2022م).
5. العبدان، عبد العزيز عبد الرحمن، "رموز مسرحية "محمد العثيم"، جريدة الجزيرة السعودية، (30 أكتوبر 2020م).
6. جاسم، سافرة ناجي، "سيميائية اللغة الدرامية"، مجلة كلية التربية الأساسية، ع٥٢، جامعة بغداد، (٢٠٠٧م).

الرسائل الجامعية:

1. العيد، ميراث، "الأدب المسرحي نشأته وتطوره"، (رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، 1998م).
2. الزهراني، ساري بن محمد، "الرؤية والتشكيل الفني في روايات عبد العزيز الصقعبي، "دراسة نقدية""، (رسالة دكتوراة، جامعة الملك عبد العزيز، ٢٠١٥ – ١٤٣٦هـ).