السيميولوجيا في الأدب المسرحي
مسرحية (إرهاب) لصفاء فتحي أنموذجا تطبيقيا

إعداد

أ.م.د/ دلال إسماعيل محمد

أستاذ مساعد بقسم علوم المسرح

كلية الآداب، جامعة المنيا

DOI: 10.21608/jfpsu.2021.69310.1060

السيميولوجيا في الأدب المسرحي
مسرحية (إرهاب) لصفاء فتحي أنموذجا تطبيقيا

المستخلص:

يعنى هذا البحث بتحديد جدوى المنهجية السيميولوجية في قراءة الأدب المسرحي، وفى الطريق إلى هذه الغاية البحثية عرضت الباحثة لخلافات المنظرين حول حقيقة الخلاف في فن المسرح بين النص الورقي و الآداء المسرحي، ثم ناقشت الباحثة خلافات النقاد حول أحقية النص الورقي بالمنهجية السيميولوجية بجانب استحقاقات الأداء المسرحي بالمنهجية السيميولوجية، بعد أن بالغ البعض فى ضرورة قصرها على الأداء التمثيلي .

ثم انتقلت الباحثة إلى أنموذج تحليلي تطبيقي؛ لإثبات فوائد تطبيق منهجية سيميولوجية ما بعد البنيوية على النص المسرحي الورقي المقروء . واستعانت الباحثة بمسرحية (إرهاب) للكاتبة (صفاء فتحي) . وقد تناولت في تحليل المسرحية:- عتبات النص / سيميولوجية النص المصاحب / سيميولوجية العناصر البنائية، ومن خلال هذا التحليل بمنهجية سيميولوجيا ما بعد البنيوية استطاعت الباحثة التوصل إلى العديد من النتائج العلمية منها: أن سيميولوجية ما بعد البنيوية تفعل دور المتلقي وتمنحه المشاركة في استكمال الإبداع، وتمنحه متعتى الفن الروائي والفن المسرحي معا، وذلك بتخصيب مخيلته بالغلاف السيميولوجي الذي يساعده على التأويل واكتشاف مكامن الجمال الفني للنص، ووصولا إلى ممارسته التمثيل الافتراضي، فضلاً عن التمكن من اكتشاف أغوار النص الثقافية والاجتماعية وتوصلت الباحثة بالأنموذج التطبيقي على مسرحية (إرهاب) إلى جملة أخرى من النتائج المؤكدة لجدوى منهجية سيميولوجيا ما بعد البنيوية في النص المسرحي المقروء، ودونت هذه النتائج في خاتمة البحث.

الكلمات المفاتيح: (السيميولوجيا – الاستشباح – الديداسكاليا – الغلاف السيميائي – التيبوجرافيا – الترهين الإدراكي – الجملة الإنجازية) .

The Semiology of Drama, with Special Reference to Safae Fathy's Play Terrorism

By
Dr. Dlal Ismaail Mohammed

Abstract:

This research paper is concerned with defining the importance of the Semiotic Method in understanding theatrical literature. To achieve this objective, the researcher reviewed the debates among theorists over the true nature of the discrepancy in the art of theatre between the written text and the theatrical performance. Next, the researcher discussed the critics' controversies regarding the precedence of the Semiotic Method, whether it should be for the written text or for the theatrical performance, with some of them overstating the importance of restricting it to the acting performance.

The researcher, then, proceeded with a practical analytic model to demonstrate the values of applying a Post-structuralist Semiotic Method to the recited-paper-theatrical-text. The researcher made use of the play '*Erhab*' or '*Terrorism*' by Safaa Fathy. Through the analysis of this play, the researcher tackled the thresholds of the text, the semiotics of the co-text and the semiotics of the structural elements. By using this Post-structuralist Semiotic Method for the analysis, the researcher could arrive at many scientific outcomes including, the Post-structuralist Semiotics activates the role of the receiver, makes her/him participate in accomplishing creativity, makes her/him enjoy both fiction and performance at the same time by strengthening his imagination under the semiotic coverage that helps him interpret and discover the aesthetics of the text and, eventually, makes him practice virtual acting. Besides, the receiver becomes able to find out about the cultural and social core of the text. The researcher could also –via the practical model applied to the play '*Erhab*' or '*Terrorism*'- arrive at another set of results that emphasize the importance of a Post-structuralist Semiotic Method for the recited theatrical text. These outcomes are written in the conclusion of the research.

Keywords: (Semiotics in Theatrical Literature – The play '*Erhab*' '*Terrorism*' as a practical model)

مقدمة البحث :

منذ أن قسم (دى سوسيير) الرسالة اللغوية إلى علامات لغوية، وعلامات غير لغوية، وبدأ التفكير في خاصية العلامات غير اللغوية وفوائد إضافتها للرسالة اللغوية . ولم يمض وقت طويل حتى بدأ البولنديون والتشكيليون سنة ١٩٣٠ في استثمار السيميولوجيا في التطبيقات النقدية، ثم لاحقتهم جهود مائزة في فرنسا وألمانيا وأسبانيا وإيطاليا .... . ثم جاء (تشارلز ساندرس بيرس) ليتوسع في استثمار السيميولوجي، وقدم أنموذجاً آخر بعد (دى سوسيير)، وساعد على دراسة الإشارات (ممثل – تأويل الإشارة – الموجدة) ، بالإضافة إلى فك سيميولوجيا التشفير، والحديث عن (الأيقونة)، ويرى أتباع (بيرس) أن محاولاته جاءت مدعومة ببعد فلسفي .

وتلك المحاولات السيميولوجية قد انطلقت من عباءة البنيوية، وهو الأمر الذى ساعد التطبيقات النصية على تفتيق شرنقة النقد الداخلى البنيوي بما قدمته مدرسة سدنى (السيميائية الاجتماعية)، ثم ما قدمه (لوتمان يورى) سنة ١٩٩٣ في مشروعه عن (السيميائية الثقافية) ، وإذا أضفنا إلى المحاولتين سبق (لوسيان جولدمان) إلى البنيوية التكوينية / التوليدية ، والمحاولة اللاحقة لـ (جاك – لاكان) فى علم النفس البنيوي، ترى الباحثة أن تلك المحاولات هي التي شكلت منهجية (سيميولوجيا ما بعد البنيوية)، وهي التي تبحث من خلالها الباحثة عن الإيجابيات العلمية التي نحصدها بتطبيقات سيميولوجيا ما بعد البنيوية على نص من الأدب المسرحي المقروء .

دوافع البحث:

- ملاحقة النقد التطبيقي للمحاولات الإبداعية في المسرح التجريبي .
- تحديد الفروق بين السيميولوجيا البنيوية، وسيميولوجيا ما بعد البنيوية في التطبيقات على النصوص المسرحية .
- ندرة الدراسات التطبيقية المسرحية في مجال الاستعانة بمنهجية ما بعد البنيوية، وبخاصة لنصوص الأدب المسرحي الورقي المقروء .
- إظهار إيجابيات المنهجية لسيميولوجيا ال– مابعد بنيوية / – مابعد الحداثية في تحليل النص المسرحي المقروء .

- الكشف عن الأنساق المضمرة (النفسية – الاجتماعية والسياسية – الحضارية) في نصوص الأدب المسرحي .

أهداف البحث:

- الكشف عن جديد التجريب في كتابة النص المسرحي الورقي .
- حصر الفوائد العلمية الإيجابية لتطبيق المنهجية السيميولوجية ال – ما بعد البنيوية .
- الكشف عن دور المناهج النقدية ال – ما بعد حداثية في إحياء دور المتلقي، ورصد وسائل التوصيل والتأثير بين المؤلف والمتلقي عبر النص المسرحي الورقي .

منهجية البحث:

موضوع البحث حدد منهجيته، فالبحث عن جدوى منهجية سيميولوجيا ما بعد البنيوية قد حدد أهمية الاستعانة بالمنهج السيميولوجي بمرحلتيه البنيوية وما بعد البنيوية، للتأريخ النقدي من ناحية، ثم للاستعانة بمنهجية ما بعد البنيوية فى تحليل مسرحية (إرهاب) و القياسات التطبيقية لتحديد جدوى الاستعانة بمنهجية ما بعد البنيوية في نقد وتحليل النص المسرحي الورقي المقروء من ناحية أخرى .

تساؤلات البحث:

أثار موضوع هذا البحث مجموعة من الاستفهامات التي حددت مسار هذا البحث نحو:

- ما حدود استحقاقات فن المسرحية بين الأدب المسرحي والأداء المسرحي التمثيلي؟

أيهما أحق بالسيميولوجيا ، الأدب المسرحي أم الأداء المسرحي ؟

ما جدوى الاستعانة بسيميولوجيا ما بعد البنيوية في تحليل الأدب المسرحي ؟

ما الفرق بين السيميولوجيا البنيوية، وسيميولوجيا ما بعد البنيوية؟

- ما المنهجيات النقدية المناسبة لنقد وتحليل التدفق الإبداعي في تجديدات المسرح التجريبي؟

كيف يمكن أن تكون السيميولوجيا إضافة للإبداع المسرحي؟

- ما الفوائد المترتبة على تحليل (عتبات النص) ؟
- ما أهمية الديداسكاليا لمتلقي النص الأدبي المقروء ؟

الدراسات السابقة:

في نطاق قراءات الباحثة لم تقع على أي دراسة تطبيقية تستخدم سيميولوجيا ما بعد البنيوية في تحليل نص مسرحي مقروء، وتمثلت الدراسات السابقة التي أفادت منها الباحثة في التنظيرات الخاصة بأسس سيميولوجيا العمل الدرامي، وتمثلت بشكل أساسي في دراستين:

(١) (أسس السيميائية[١١])، لدنيال تشاندلر، وهي دراسة معنية بالتأريخ والتنظير للسيميولوجيا، وتوضيح كيفية تحليل البناء الفني للنص عبر الإشارات والشيفرات والتفاعل النصي، ورصدت أبرز المفكرين والمدارس ... وصولاً إلى طرح سيميولوجيا ما بعد البنيوية.

(٢) الدراسة الثانية (سيميولوجيا العمل الدرامي) لـ (ماريا دل كارمن بوبيس)[٢٢]، وقد تناولت الدراسة تفصيلات العلامات الدرامية، مفصلة القول في العلامة في الأدب المسرحي والعلامة في الأداء المسرحي، ثم عرضت للخطاب الدرامي من خلال الحوار وقدراته التوصيلية والتفاعلية والتفسيرية لعلامات السيميولوجيا . ثم عرضت لتصنيفات النص الدرامي من خلال البنى السيميولوجية للحكاية والفضاءات الدرامية والشخصية والزمن ثم ناقشت العلاقة بين المجالات المسرحية والفضاءات السينوجرافية.

المسار البحثي :

جاء المسار البحثي من خلال رؤيتين:

أولا: **الرؤية النظيرية:**

تعرض لخلافات المسرحة بين النص الورقي والآخر التمثيلي، تاريخ العلامات والرواد – السيميولوجية البنيوية – سيميولوجية ما بعد البنيوية وفلسفات تكونينها – الجدوى النظرية لسيميولوجية ما بعد البنيوية، ودورها الإيجابي في تحليل النص المسرحي الورقي المقروء.

(١١) تشاندلر ، دانيال ، أسس السيميائية ،ترجمة طلال وهبة٢٠٠٨ ، بيروت:مركز دراسات الوحدة العربية ، ط ١ . الكتاب وقع في ٥١١ صفحة .

(٢٢) بوبيس ، ماريا دل كارمن، سيميولوجية العمل الدرامي ،ترجمة خالد سالم ٢٠٠١، القاهرة:مطبوعات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبى ، مطابع المجلس الأعلى للآثار .

ثانيا: **الرؤية التطبيقية:**

نفذت الباحثة رؤيتها التطبيقية على مسرحية (إرهاب) لـ (صفاء فتحى)، وذلك بتطبيق منهجية سيميولوجيا ما بعد البنيوية، وجاء ذلك من خلال ثلاثة مسارات بحثية :

- سيميولوجياعتبات النص: (العنوان – الغلاف – المقدمة – التمهيد – .....).
- سيميولوجيا النص المصاحب / الموازي / الديداسكاليا : (سيميائية الصوت – سيميائية الضوء – سيميائية الفضاء المسرحي ....) .
- سيميولوجيا العناصر البنائية: (سيميائية الحوار – سيميائية الشخصية – سيميائية الصراع – سيميولوجيا التيبوجرافيا).
- **صعوبات البحث:**

تمثلت صعوبات البحث في ندرة / عدمية الدراسات التطبيقية للنصوص المسرحية بمنهجية سيميولوجيا ما بعد البنيوية، وتمثلت الصعوبة الأخرى في ملاحقة فيض النصوص المسرحية التجريبية لاختيار أنموذج مسرحي يمكن التطبيق عليه، وكانت الصعوبة الثالثة قد تمثلت في ضرورة فهم ملامح الذائقة الجمالية الجديدة التي نشأت في كنفها سيميولوجية ما بعد الحداثة / ما بعد البنيوية، والتي تتخلق من ذائقتها الجمالية نصوص المسرح التجريبي.

أفق التوقعات البحثية:

تتمثل صيغة الإثبات للفرضية البحثية في التوصل إلى رصد المسارات التطبيقية لسيميولوجية ما بعد البنيوية ، وحصد النتائج الإيجابية الناتجة عن تطبيق سيميولوجية ما بعد البنيوية في تحليل النص المسرحي المقروء ، وتتمثل صيغة النفي الصفرية في إمكانية ألا تكون هناك فروق جوهرية بين تطبيق السيميولوجيا، وتطبيق سيميولوجية ما بعد ال– بنيوية على النص المسرحي المقروء، وقد اضطرنى الموضوع ومنهجه إلى الاستعانة بمراجع جديدة، وحديثة جداً لفهم كل ما هو جديد في هذا المجال . وأرجو أن تمثل هذه الدراسة برؤيتها النظرية والتطبيقية إضافة علمية ومنهجية إلى جهود النقدات التطبيقية السابقة على النصوص الورقية للأدب المسرحي.

والله ولي التوفيق ،،

د / دلال إسماعيل محمد

منذ أن قدم (دي سوسيير) تقسيماته الفارقة بين اللغة ≠ الكلام، والعلامات اللغوية والعلامات غير اللغوية، في محاضراته، بدأ اللسانيون والنقاد استثمار السيميولوجيا بخاصة في مجال النقد الأدبي. ولم ينتظر الأوربيون طويلاً حتى بدأ البولنديون والتشيك سنة ١٩٣٠ في الاستعانة بالسيميولوجيا لتقييم العمل الدرامي ونقده، ثم تمددت الاستعانة بالسيميولوجيا في فرنسا وأسبانيا وألمانيا وإيطاليا .... .

ثم جاء (تشارلز ساندرس بيرس Charles Sanders Pierce) ليقدم الأنموذج الثاني للإشارة، في دفعة جديدة للسيميولوجيا عندما قسم الإشارة إلي ثلاثة نماذج (ممثل – تأويل الإشارة – الموجدة)[٣١]، وقد استخدم Semiatic للتعبير عن الإشارة، والعقدة الشكلية للإشارة التي ربطها بالمنطق وسيميائيته ... إضافة إلى الشيفرات والممارسة الدالة[٤٢]. ....)

وبدأ الحراك نحو تفتيق شرنقة العباءة البنيوية التي تلبست بالسيميولوجيا من خلال التطبيقات، وسجل (لوسيان جولدمان) أول خروج ببنيوتيه التكوينية / التوليدية ، وفي منتصف الثمانينيات العشرينية تبنى أعضاء حلقة سدني ما أسموه ب (السيميائية الاجتماعية) تأثراً بكتاب (مايكل هاليداى) المعنون بـ (اللغة سيميائية اجتماعية)، وقد شدد على أهمية تقدير السياق النصي للكشف عن الأبعاد الاجتماعية ، وفي هذا السياق أسست جماعة سدنى (مجلة السيميائيات الاجتماعية ١٩٩١ Social Semiotics) ، وركزوا على الممارسة السيميائية المعنية بسيرورة المعنى الاجتماعي[٥٣].)

وفي مستهل التسعينيات نلتقى بمحاولة خروج ثالثة على حدود النقد الداخلي البنيوي، وتمثلت هذه المرة في محاولة (جاك لاكان) الموسومة بـ (علم النفس البنيوي) .

وفى عام ١٩٩٣ نلتقي بقفزة رابعة للمنهجية السيميولوجية تباعد بينها وبين السيميولوجية البنيوية، وتقربها مع الجهود السابقة إلى ما يمكن تسميته بـ (سيميولوجيا ما بعد الحداثة / أو سيميولوجيا ما بعد البنيوية)، وتمثل الخروج الرابع على شرنقة النقد الداخلي البنيوي في محاولة (لوتمان يورى)، وفي مشروعه السيميائي طرح ما أسماه بـ (السيميائية الثقافية)، وكان هدفه التوصل إلى نظرية سيميائية موحدة موضوعها الثقافة، والباحثة تتساءل هنا هل السيميائية الثقافية بموضوعها الموحد في نظرية (لوتمان يورى) تتعارض مع تاريخ الثقافات والحضارات الإنسانية المتباينة ؟ ، وهذا تساؤل – في اعتقادي – مهم

(٣١) تفصيلاً راجع : أسس السيميائية ، مرجع سابق ، ٤٤٧ ــ ٤٤٨

(٤٢) التشفير Encoding ، والإشارة البسيطة Simple signal ، والإشارة المركبة Complex signal

(٥٣) أسس السيميائية ، مرجع سابق ، ٣٦٥ .

جداً في طرح نظرية (لوتمان يورى) وبخاصة أن الفهم والتفسير السيميولوجي يختلف من مكان إلى مكان ومن ثقافة إلى أخرى تقديراً لاختلاف الأعراف الاجتماعية ، واختلاف الثقافات الإنسانية – فضلا عن ممكنات التأويل المفتوح كما سنرى –.

وقد وجدت (السيميائية الثقافية) ترحيباً لا يقل عن (السيميائية الاجتماعية)، لأنهما معاً جاءا في سياق ذائقة جمالية جديدة تخلقت أصلابها مع نهايات القرن العشرين ، وتوازى معهما – على نحو ما – (النقد الثقافي).

واعتقد أن تلك الخروجات بالسيميولوجيا عن شرنقة النقد البنيوي الداخلي قد قربنا من إرهاصات (سيميولوجيا ما بعد الحداثة أو سيميولوجيا ما بعد البنيوية) . وهذه الأخيرة قد انتشلت تطبيقات المنهجية السيميولوجية الأولى من الانطباعية غير النسقية التي شاعت في تحليل بعض نصوصنا الأدبية " قليلون هم السيميائيون الذين يثبتون استراتيجية واضحة تكفي للتطبيق .... ، وكأن السيميائي من النخبة الانطباعية – رغم عملية النقد البنيوي – علماً بأن نجاح السيميائية في التحليل والتفسير يبدأ من التداولية التي يمارسها الناس "[٦١] وهنا تظهر القيمة المضافة بالسيميائية الاجتماعية ، بينما تساعد السيميائية الثقافية على الكشف على خصوصية الثقافات عبر أنساقها المضمرة والغائرة في عمق الحضارات الإنسانية المختلفة ثقافاتها . وإذا كان علينا " أن نتخطى التحليل النصي المنغلق ؛ لأنه لن يوضح لنا كيفية تفسير الناس للإشارات السيميائية في سياقات اجتماعية معينة ، وقد يتطلب ذلك معالجات من مباحث الأعراق والثقافات"[٧٢] وهذا ما يعزز رأيي في محاولة (لوتمان) التوحيد الثقافي في نظريته السيميائية الثقافية . ألم تر أن اللون الأبيض – مثلاً – هو لون الحداد في بعض دول وشعوب شرق آسيا ، بينما نجد اللون الأسود هو لون الحداد في إفريقيا ومنطقتنا العربية .[٣Θ]

واعتقد ما ذهب إليه (لوتمان) في نظريته (السيميائية الثقافية) – من وجهة نظري – يمثل طموحاً مشروعاً لكنه في التطبيق لن يبلغ من الدقة منتهاها وبخاصة مع فروق تفسير السيميائيات من

---

[٦١] المرجع السابق ، ٣٦٨ .

[٧٢] المرجع السابق ، ٣٧٠ .

[٣Θ] ... ومثالنا الآخر كان عام ١٩٧٢ ، عندما أطلقت وكالة (تازا) المركبة الفضائية (بايونير ١٠) ، ورسمت عليها لوحة من الخارج وكأنها بمثابة رسالة سيميائية لكائنات الفضاء الذكية المتوقع رؤيتهم لـ (بايونير ١٠) ... لكن المعترضين رأوا أن هذه الصورة لن يفهمها أحد ، لأنه ليس بوسعنا التعرف والفهم إلا في نطاق ما نعرفه وما نملكه من ثقافتنا وعاداتنا الاجتماعية ، وهم كذلك لن يفهموا لوحتنا دون معرفتهم بثقافتنا وشفراتها الاجتماعية ، وقال (غومبربيش) ساخراً : قد يفهم أصدقاؤنا في الفضاء أن الرسمين البشريين علي أنهم تراكيب أسلاك مع أجزاء تسبح في الفضاء دون جاذبية ... تفضيلاً راجع : المرجع السابق ص ٢٩٧ وما بعدها ... .

شعب لآخر، ولم يكن (لوتمان) هو أول من أخفق – في رأيي – في تطبيقات نظريته؛ لأنه كان مسبوقاً بطموحات بنيوية مماثلة تلك التي قدمها (فلاديمير بروب) بإحصائه للوظائف في تحليل حكايات خرافية أملاً في أن يصل إلي معادلة إبداعية، ولكن متى كان للإبداع معادلة معيارية تقيده ؟

يجب أن يحتل المضمون بإشكاليته المسرحية مكانة قوية في تطبيقات منهجية السيميولوجية الـ ما بعد البنيوية، وسيكون ذلك قريباً من منطلقات البنيوية، لأن البدء بتقدير المضمون في الدرس السيميولوجي يعد شكلاً من شكول التطبيقات بآلية لغوية، والرسالة اللغوية بالنص لن تكتمل إلا بتقدير سيميولوجية العلاقات غير اللغوية مع العلامات اللغوية بشكل تكاملي في النص المفقود.

ومع تباعد الآمال البنيوية في أن تكون علماً نسقياً معيارياً يمكنه الكشف لا عن جماليات البنى التكوينية للنص، وإنما عن أغواره الجمالية المضمرة في البعدين الثقافي والاجتماعي، ومن هنا كان لابد من الاستدراك التطبيقي بالمنهجية السيميولوجية ال – ما بعد بنيوية، وهنا يمكن أن نستكمل طموحات هذه المنهجية الجديدة باستعارة مصطلح (يوري لوتمان Yori Lotman) (الغلاف السيميائي)، للإشارة إلى مجمل السيميائيات وعمقها في النص المنقود . ونقصد بالعمق البعدين الاجتماعي والثقافي، وبهما تكتمل رسالة النص، وبهما نساعد المتلقي على التلقي الأمثل حال امتلاك النص لوسائل التوصيل والتأثير بعلامتيها اللغوية والغير لغوية – السيميولوجية –.

ومن منظور آخر فإن التجربة الإنسانية في النص المسرحي قائمة علي شخوص، والشخوص تعبر بالتعبيرين اللغوي – علامات لغوي–، والتعبير السيميائي بحواسه كعلامات غير لغوية، وبهما تكتمل صناعة المعني في النص المسرحي .

و كانت السيميولوجيا قد انطلقت من أنموذجين للتفسير الدلالي للإشارات غير اللغوية، وهما:

- أنموذج السويسري (دي سوسيير) من خلال الدال والمدلول والدال هو الشكل الذي تتخذه الإشارة ، والمدلول هو الفهم الذي نرجع إليه، مع تقدير طراز الصوت بأبعاده النفسية عند المتلقي.[١٥]
- أنموذج الأمريكي (تشارلز ساندرس بيرس) والذي ركز علي الأيقونة، والإشارة بثلاثيتها: (ممثل – تأويل الإشارة – الموجودة)، وتأويل الإشارة معني بممكنات معنى الإشارة ... ورؤية (بيرس) فلسفية تتطلع إلي المعرفة الشاملة حتى تقدير الميتافيزيقيا.

[١٥] ... إذا كان الدال هو الأثر النفسي الانطباعي عن الصوت ، فإن المدلول هو التصور الذهني الذي يثير الدال .

- تسابقت إلي تفسيرالأنموذجين مجموعة من النقاد نذكر من أهمهم (جاكبسون) بمربعه ، و (إيكو) بشرحه لأقسام العلاقة عند (بيرس)، و (جيرارجينيت) في (أطراس ...)، و (جين ماري) في النص الموازي . ويهمنا أيضا أولئك الذين تحدثوا عن خصوصية الجهود السيميولوجية المسرحية، مثل (إيزاكوف – جين ماري – ساندا جلوبيتينيا) ، وهي الجهود التي يمكن الإفادة منها في التحليل السيميولوجي ال – ما بعد بنيوي . وسوف تفيد منهم الباحثة في الرؤية التطبيقية من هذا البحث .

خلافات النقاد حول سيميولوجيا المسرح :

(أ) – مرة أخري تقودنا المنهجية السيميولوجية إلي نقطة الخلاف الأولى بين النقاد المسرحيين في تقديرهم بالاستحقاق المسرحي أهو النص المكتوب في الأدب المسرحي أم هو الأداء التمثيلي باعتباره ظاهرة مشهدية رؤيوية ؟ ومن ينحازون إلى أحقية الأداء التمثيلي بفن المسرح، منهم (أورتيج غاسيت) الذي يري أن المسرح قبل أن يكون جنساً أدبياً هو جنس للرؤية، ويبالغ الإيطاليون في وصفهم لـ (التمثيل والأدب المسرحي) مقابل (المسرح واللا مسرح)[٨١]، ويرون أن النص المسرحي المكتوب نص مستقل يؤدي مهمة محددة، قد لا يكون لها صلة بالتمثيل[٩٢]، ويري (أ . برسفيلد) أن المسرح ليس جنساً أدبياً، بل هو ممارسة تمثيلية[١٠٣]، ويصل هؤلاء إلي أن الأعمال المسرحية ذات الطابع الأدبي المقروء ورقياً تستخدم منطوق المسرح مجازاً . بل ومنهم من لا يعترف بمسرحة المونودراما .

والباحثة لا تقتنع بهذه التفرقة الحادة بين النص المسرحي والأداء المسرحي، ومبالغاتهم بأن ما يسمي مسرحاً هو الآداء المسرحي فقط ؛ لأن الأداء المسرحي يبدأ من النص المسرحي، والنص المسرحي مزود بعتبات النص وبالنص الموازي، والمؤلف بهما يتوجه إلى الممثل والمخرج بتوجيهاته المسرحية التي قد يتعاظم دورها – في المسرح التجريبي – حتي تصعد بالقارئ / المتلقي إلى ما يسمي بـ حدود (التمثيل الافتراضي) الذي يحفز مخيلة المتلقي عبر النص المقروء ليشارك في العملية الإبداعية، ويتمم بخياله فراغات النص وذلك بإدراكه لزمنية النص واستحضاره للفضاء المسرحي، ويري بمخيلته الفعل المسرحي، وفواعل المسرحية ومفاعيلها معاً من خلال النص والنص الموازي بإرشاداته التي تكسب النص الورقي

(٨١) سيميولوجيا العمل الدرامي ، مرجع سابق ، ٣ .
(٩٢) المرجع السابق ، ٩ .
(١٠٣) المرجع السابق ، ١٢ .

المقروء الخاصية الإخبارية، والخاصية الوصفية ،والانسجام الترابطي عندما تتكامل في النص المسرحي الورقي صناعة المعني بالعلامات اللغوية، والعلامات غير اللغوية معاً.

وإذ ترى الباحثة أن الأدب المسرحي ونصوصه الورقية هو البداية التأسيسية لفن مركب هو فن المسرح، ومن ثم فإن الأدب المسرحي هو مسرح بالضرورة، قال (ت كوزان T.Kowzan) : " إن الصيغة الحوارية نفسها ليست ملمحاً مميزاً للمسرح ... ، ولا لكون النص قد كتب ليمثل ... فهناك أعمال درامية بلا حوار (فصل بلا كلمات لبيكيت) ، وهناك أعمال لم تكتب مباشرةً كي تمثل، إلا أنها عرضت بنجاح علي خشبة المسرح (خمس ساعات مع ماريو) لـ دليبس ... "[١١١] . وعربياً كتب (توفيق الحكيم) مسرحياته الذهنية للقراءة أولا، ولما تطور فن الإخراج نجحت مسرحياته علي خشبة المسرح، وهناك أعمال دون حكاية، وتكتفي بإثارة التوتر مثل (الدرس) ليونسكو ... ، وغيرها من الأعمال الحداثية التي تكتفي بإثارة المشاعر والأحاسيس بعيداً عن البنى المسرحية الكلاسيكية . نعم بدأ فن المسرح من المعابد المصرية القديمة والأخرى الإغريقية بالآداء قبل النص ، لكن تارخ المسرح عرف من خلال النص المسرحي، ألم تر أننا ورثنا معرفتنا بالمسرح الإغريقي من خلال النص دون الآداء، وبدايات التطور لفن المسرح بدأت من النص قبل الآداء، ولاسيما بنص مسرحية (كورني) (السيد) تلك التي أثارت الجدل بنصها عندما تجاوز (كورني) تنظيرات (أرسطو)، ولم يلتزم بقانون الوحدات الثلاث ! ، ثم احتكموا للآداء المسرحي الذي انتصر للنص.

(ب) – الخلاف الآخر حول جدوى المنهجية السيميولوجية في تحليل الأدب المسرحي وتحليل الآداء المسرحي، فالبعض يرون أن التحليل السيميولوجي ينبغي أن يكون خاصاً فقط بالأداء المسرحي لوجود السينوغرافيا والفضاء المسرحي بديكوراته، والإضاءة والملابس والممثل بالصوت ... وطريقة الإلقاء . والباحثة تؤيد أن أفضل المناهج لنقد الآداء التمثيلي هو المنهج السيميولوجي بشكل عام. ولكن هذا لا يمنع أن المنهج السيميولوجي مهم لنقد وتحليل الأدب المسرحي؛ لأن النص المسرحي الورقي لن يكتمل فهمه إلا بتقدير مكوناته السيميائية وهي كثيرة (عتبات النص ... ، النص الموازي ... ، التيبوجرافيا ... ، ...) ، ونتساءل هل تحليل النص المسرحي الورقي ينبغي أن يكون مضمونياً فقط ؟ وحتى لو كان كذلك

[١١-١٣] المرجع السابق ، ١٥ – ١٦ .

فالرسالة المسرحية وإشكاليتها لا يمكن اقتناصها وتفسير رمزيتها، وإشاراتها أو تأويلها دون تقدير فاعليات العلامات غير اللغوية مع العلامات اللغوية في البنية الفنية للنص المسرحي المقروء.

وتحديدا تعتقد الباحثة أن منهجية سيميولوجيا ما بعد البنيوية هي الأنسب لتحليل النص المسرحي الورقي أكثر من مناسبتها لتحليل الأداء التمثيلي المسرحي، لأن منهجية سيميولوجيا ما بعد البنيوية بتحليلها لمعيارية البنية اللغوية، والبنية غير اللغوية / السيميائية ومستجدات تقديراتها للأبعاد الاجتماعية، وللأنساق الثقافية المضمرة مجالها في تحليل النص المسرحي المكتوب أكثر إيجابية من مجالها مع الآداء التمثيلي، لقد استدركت منهجية سيميولوجيا ما بعد البنيوية الانغلاق التحليلي الداخلي للنص المسرحي، وأزالت القطعية المعرفية بين الأدب وعلوم الإناسة، لأنها انفتحت علي الأبعاد الحضارية والنفسية و الثقافية والاجتماعية.[١Θ]

وأهمية المنهجية السيميولوجية ال – ما بعد بنيوية تتمثل – أيضاً– في استرداد الضلع الثالث لمثلث الإبداع (مؤلف – نص – متلقي)، وأعادت المتلقي الإيجابي ليمشارك في الإبداع، وذلك بترقية فكره ومخيلته عبر سيميائيات النص والنص المصاحب لإعمال مخيلته في استكمال بناءات النص المسرحي وفضاءاته بتصور خاص، وبمساعدة سيميائيات النص، وإرشادات المؤلف في النص المصاحب / الديداسكاليا يستكمل المتلقي خاصية الفهم وقدرة التأويل للنص المسرحي المكتوب بل وقدررته على ما يمكن تسميته بالتمثيل الافتراضي عبر مخيلته.

وأعتقد أن تطور وسائل الاتصال وتقنياتها ستساعد المتلقي علي تطوير مقروئيته للنص المسرحي من خلال محاولات المسرح التجريبي ... ووصولاً إلي مستجدات الإبداع الرقمي ... وفي كل المحاولات تري الباحثة أن الاستعانة بمنهجية السيميولوجية ال ما بعد بنيوية / حداثية، هي الخيار الأفضل من بين التطبيقات السيميولوجية لنقد وتقييم النص المسرحي المقروء ؛ ولذلك ستستعين الباحثة في الرؤية البحثية التطبيقية بمنهجية سيميولوجية ما بعد البنيوية، وهي الرؤية الأخيرة التي تساعد علي الوصول إلي الغاية البحثية باختبار قدرات منهجية السيميولوجية ال– ما بعد بنيوية، وإمكاناتها في تحليل النص المسرحي الورقي ومدي قدرتها علي فهم إشكالية النص و تأويله، وجمالياته، والكشف عن الأنساق المضمرة ثقافيا واجتماعيا من خلال الرسالة المسرحية بعلامتيها اللغوية وغير اللغوية.

[١Θ] ... المناهج اللغوية ومنها البنيوية لم تمكننا من الفهم العميق للإشارات والأيقونات النصية ؛ لأنها لم تمكنا من (الخارج النص)، ولأنها انغلقت على معطيات النقد اللغوي بمعياريته داخل النص .

ثانياً : الرؤية التطبيقية:

= **الإرهاب . مقاربة سيميولوجية:**

لم تكن (تقدمة) (جاك دريدا) وحدها هي التي أغرتني بتقديم مسرحية (الإرهاب)[١٢١] كأنموذج تطبيقي لقياس فاعلية المنهجية السيميولوجية الـ ما بعد البنيوية على النص المسرحي الورقي، وإنما كان انتماء هذا النص إلي سباقات المسرح التجريبي دافعاً مهماً لتحليل هذا النص ، ولكشف الاختلاف عن بنية النص المسرحي التقليدي ، حيث اقتسمت المسرحية السرد والحوار اقتساماً يشي بالإفادة من تيار تراسل الفنون ، ويبدو أن اقتسام المسرحية بين السرد والحوار ، لم يكن لعبة تجريبية مجانية ، لأن الكاتبة استطاعت بفكرتها الفلسفية الوجودية من ناحية ، وخبراتها في مجال الإخراج من ناحية أخرى أن تكثر من التسريد ، والذي استقر جله في ساحات (النص المصاحب) وفي التمهيد للمسرحية.

وكانت الفكرة المسرحية الوجودية هي أكثر ما أغراني بهذا النص ؛ لأن النص المسرحي جاء مقدراً له – استباقاً – خمس عشرة دقيقة فقط ، وهي المساحة الزمنية التي قدرها د . فيليو لتجربته – في زمن الإرهاب ، ووقت الثورة الفرنسية – ، وذلك باعتقاده أن الرأس المقطوع يمكن أن يحتفظ بحرارة الحياة لمدة خمس عشرة دقيقة ، واتفق د . فيليو مع صديق له حكم عليه بالإعدام أن يغمز له بعينه بضع مرات في الدقائق التي تلي الإعدام مباشرةً ، وفي هذه المسرحية تعيد الكاتبة (صفاء فتحي)[٢Θ] فكرة د . فيليو بشكل مسرحي فني ، ووسعت لحوار ست شخصيات بعد إعدامهم في زمنية برزخيه لمدة خمس عشرة دقيقة بقياسات الزمن الفني ... . ودعمت فكرتها بإيهام حصولها علي رسائل قد سمح للمعدمين أن يكتبوها قبيل تنفيذ الإعدام فيهم ، وكانت الشرطة السرية تحتفظ بأرشفة كاملة لتلك الرسائل. ولعل تحديد الخمس عشرة دقيقة التي اتسعت لاستيعاب الحوارات البرزخية للمعدمين وهم ما بين الحياة والموت ليؤكد أننا أمام زمن فني أكبر من الزمن الواقعي ، وهذا يدل – استباقاً – علي رغبة الكاتبة في التجسيم والتجسيد، والذي كان مبرراً لسيطرة التعبير بخاصية الجسد السيميائية .

---

[١] فتحي ، صفاء، الإرهاب،١٩٩٩، القاهرة: المشروع القومي للترجمة ١٢٧ ، المجلس الأعلى للثقافة بمصر ، ترجمة بشير السباعي .

[٢Θ] صفاء فتحي كاتبة مسرحية ومخرجة مسرحية وسينمائية ولها مجموعتان شعريتان ، وكتبت مسرحيتها (إرهاب) سنة ٩٩٤ ، ونشرت باللغة العربية سنة ١٩٩٩ . وهي صعيدية منياوية ، رحلت إلي فرنسا بعد تخرجها من كلية آداب المنيا ١٩٨١ ، حصلت علي الدكتوراة من جامعة السربون في موضوع (المسرح الملحمي الجديد في إنجلترا) .

وهذه الزمنية الفنية المجسمة للحظات ما بين الحياة والموت جعلتنا أمام مستويين للوعي واللاوعي الشخصي، ومن ثم تراوحت الحوارات ما بين اعترافات واقعية ، وارتدادات لأزمنة العمر من الطفولة وحتي الكهولة [١٥]، .... وبررت اللجوء إلى السحر وكأنه عود علي بدء عندما كان الإنسان البدائي عاجزاً عن فهم مظاهر الطبيعة فلجأ إلي السحر ، وابتداع الأساطير بمعرفة رجال الدين ، وفي اللحظات ما قبل الأخيرة – وهم يجهلون المستقبل – انفتحوا على السحر !!.

ومستويات الوعي في المسرحية ، وبخاصة قبيل إظلام الموت الأبدي تستعين المؤلفة بتقنية (الإستشباح – فانتا سما جوريا) وقدمت مشهداً لخداع الحواس بمساعدة الإضاءة والصوت . ومن تبعات الزمن الفني أن اختارت المؤلفة تقديم هذه التجربة المسرحية في شكل (متتاليات)، وتحديداً في إحدى عشرة متتالية مرقمة ، مسلسلة ، وهذه الحيلة المسرحية التي تأبت على التقسيم التقليدي (فصول – مشاهد) لها ما يبررها حيث إن زمنية المسرحية لا تتسع للأحداث ، وكأننا – حقيقة – أمام حدث واحد وهو حدث ما بعد قطع الرؤوس ، وفي مكان واحد مقدر بساحة مستشفى ، ثم إن المتتاليات تشي بتبادل المعدمين للحوارات (تتالي الحوارات) في زمنية حدث واحد كبير بتمديد الزمن الفني وتجسيم الحدث المسرحي.

وفكرة المتتاليات جاءت من تيار تراسل الفنون وبخاصة في السرديات حيث عرفت (رواية المتتاليات القصصية) أو (السيكل) وفيها تداخل بين شكل الرواية وشكول القصة القصيرة . والمتتاليات في هذه المسرحية ترتبط معاً بزمنية واحدة ، وحدث واحد ، ومكان واحد ، لكن كل شخصية تحتفظ لنفسها بـ (سيكل / دائرة) متتالية خاصة عنها تكشف عنها رسالتها الأخيرة التي كتبتها قبيل تنفيذ حكم الإعدام ، وفيها عبر اللاوعي الشخصي استدعاءات أخرى شديدة الخصوصية .

وإذا كانت المسرحية قد جاءت مؤطرة زمنياً بخمس عشرة دقيقة ، إلآ أن المتتاليات المسرحية بحواراتها انفتحت علي كل الأزمنة ... وصولاً إلى (اللازمانية) التي استوعبت انطباعات المعدمين وهم في لحظات ما بين الحياة والموت (الزمن البرزخي) – إن صح التعبير –.

سيميولوجية عتبات النص:

في كتابه (أطراس) صك (جيرار جينت) مصطلحه (عتبات النص texseuils) ، وحددها بدايةً ب(العنوان إلي الغلاف – المقدمة الإهداء ...) ، وهذه العتبات سيميائية في مكوناتها ودلالاتها ، ثم قال

[١٥] الكهولة ، هو لفظ الكاتبة .- وعندي - الكهولة هي الفترة الأربعينية للرجل ، ولكن الكاتبة قصدت بها فترة الشيخوخة ، وهذا غير صحيح لغويا ....

(يوري لوتمان Yuri Lotman) بمصطلح (الغلاف السيميائي)، وذلك للإشارة إلي مجمل المساحة السيميائية في الثقافة موضع الدرس النصي وتحليله، وفي هذا التحليل لمسرحية (الإرهاب) نتلمس تطبيق سيميولوجية ما بعد البنيوية، وهي سيميولوجية تتجاوز داخل النص إلى ما هو خارج النص بحثاً عن تفسير لسيميائيات النص المسرحي المقروء مع تعزيز تحليلي تفسيري للأبعاد الثقافية والأخرى الاجتماعية[١٣١].

ومن الطبيعي أن نبدأ بـ (عتبات النص)[٢] وصولاً إلى كلية (الغلاف السيميولوجي) للكشف عن الإمكانات السيميولوجية في مسرحية (الإرهاب)، وتفسيراتها من خلال التبحر في البعدين الاجتماعي والثقافي ... ، وقبل هذا فإن الباحثة تسعى إلي الكشف عن دور هذه المكونات السيميائية في تحديد القدرات الإبداعية في مسرحية (الإرهاب) ، ومدى إسهام (الغلاف السيميائي) في توصيل فكرة المسرحية ، ثم دورها التأثيري في المتلقي، ولا سيما أن عملية التوصيل والتأثير أصبحت غاية نقدية في مناهج ما بعد الحداثة . وللوصول إلي هذه الغاية البحثية من خلال التحليل السيميولوجي لمسرحية (الإرهاب) ، سنبدأ مع عتبات النص، ثم نتوقف بالتفصيل مع سيميائيات (النص المصاحب / الموازي – الديداسكاليا Didascalia).

١/١ – العنوان:

يعد العنوان أحد أبرز السيميائيات الموجهة إلي قارئ النص المسرحي الورقي ، والبعض يرفع العنوان إلي حدود (فعل الأيقونة الأول) باعتبار أن العنوان يمكن أن يكون أيقونة Θ[٣] من أيقونات العمل المسرحي ، والأيقونة انتقلت من الفنون المرئية – ومنها التمثيل المسرحي – إلى النقد الأدبي في حماية المشابهة من ناحية ، وتفعيلاً لامتزاج العلامات اللغوية بالعلامات غير اللغوية من ناحية ثانية ، ولدورها البارز في جذب المتلقي لتفجير المكوناته الثقافية والاجتماعية وتفجيرها لفهم استباقي للرسالة المسرحية

---

(١) أسس السيميائية ، مرجع سابق – تفصيلاً ص ٣٧٢ وما بعدها .

Θ٢ (أ) تفصيلاً راجع لجيرار جينيت : (أطراس – جيرار جينيت من النص إلي المناص ، عبد الحق بلعابد ، الدار العربية للعلوم – ناشرون ٢٠٠٨ – مدخل لجامع النص ، جينيت ، ترجمة عبدالرحمن أيوب ، الدار البيضاء) .

(ب) ... وراجع تفصيلاً في : هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل ، شعيب حليقي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ٢٠٠٤ .

Θ٣ (الأيقونة Icon) كل ما يوجد مشابهاً لآخر ، أو مجرد تماثل ، وتنقسم الأيقونة إلي ثلاثية تحدد درجات التشابه أو التماثل أو التوازي (الصورة Imag - النموذج Diagram - الاستعاة metaphor)

Θ تفصيلاً راجع الحديث عن (أيقونة بيرس) ، وراجع شرح (إيكو) لأقسام العلامة عند (بيرس) ، وراجع (نظرية العلامات ، جيرار دولودال ، ترجمة عبدالرحمن بو على ، دار الحوار ، اللاذقية ٢٠١١ بداية من ٩٦ وما بعدها ...

وفكرتها من ناحية ثالثة ، ثم العنوان – غالباً ما تكون – له خاصية تداولية وإشهارية جاذبة من ناحية رابعة.

وإذ تؤكد (ساندا) أن العنوان وقائمة الشخصيات هي سيميولوجيا موجهة إلى القارئ ، وتساعده على تخليق الفضاء المسرحي للنص المقروء[١٤١] فإن العنوان في هذه المسرحية عنوانان، العنوان الرئيسي، وهو (إرهاب)، وعنوانات داخلية فرعية تمثلت في المتتاليات . . .. ..

والعنوان الرئيس يمكن أن يكون (مضموني – حرفي – مجازي – ساخر – تقريري ...)، ويمكن أن يكون كلمة أو جملة مفيدة، أو جملة غير تامة ، وقد يشير العنوان الرئيس إلى محددات استباقية للأحداث المسرحية كالزمان والمكان ... ، وحسب الغاية الإشهارية/ التجارية قد يأتي العنوان للإغراء أو التشويق أو لإثارة للدهشة ... .

وعنواننا الرئيس لهذه المسرحية (إرهاب)، جاءت صياغته علي صيغة النكرة يفتح الدلالة ، ولا يقيد المسرحية بأحداثها في زمن بعينه ، ولا بمكان معلوم ، ولم يحدد نوع الإرهاب (إرهاب جسدي – إرهاب فكري – إرهاب سياسي ...) وصيغة النكرة هي المفجرة لكل هذه الاستفهامات التي تساعد على غاية الجذب والتشويق المبتغى من العنوان .

وسيميولوجيا جاء العنوان باللون الأحمر (إرهاب) وهو لون الدماء والقتل، وتطابق اللون الأحمر مع الإثارة الاستباقية ، ثم إن اللون الأحمر – سيميولوجياً – قد حدد نوع الإرهاب الذي تجسده المسرحية . وسيميائياً يحتل العنوان علي غلاف المسرحية الحجم الأكبر المسيطر على بيانات النص (اسم المؤلف الذي كتب بالنسخ البديعي ، وكأنه الأنسب لأنوثة المؤلفة (صفاء)، ثم التفصيل التعريفي لنوع المسرحية القائمة على (متتاليات) . وجاء العنوان (إرهاب) بنوع الخط الحديث، وبنوع هذا الخط (الحديث – الحي) كأن المؤلفة تقصد قصداً إرهاب العصر الحديث، ولا سيما أن زمنية التأليف ١٩٩٤ قد تصاعدت معها مواجهات عنيفة للإرهاب في مصر ، هذا علي الرغم من أن صيغة النكرة تفتح زمنية المسرحية، ولا تقيدها، وكأن أنموذج الإرهاب الذي تقدمه كان وكائن – كدافع للكتابة عما حدث في وطنها مصر ، وسيكون ؛ لأن قضية الصراعات السياسية بين الحاكم والمحكوم ، – وإن شئت الدقة – ، فقل بين الحكام والمعارضين ... كانت وستستمر استمرار الإنسان.

(١٤١) ساندا جلوبيتينا و إيزاكاروف ، نظرية الديداسكاليا .(الديداسكاليا هي النص المصاحب في المسرحية)

أما العنوانات الفرعية ل (المتتاليات) فتشير إلى حدث واحد في مكان واحد وزمان محدد بخمس عشرة دقيقة ، وهذه العنوانات الداخلية الإحدى عشرة متتالية تجسد تفاصيل الحدث البادىء بعد قطع رقاب الشخصيات الست التي نفذ فيها حكم الإعدام . أما حرص الكاتبة على أن تحدد في الغلاف وتحت العنوان الرئيس بأن المسرحية (مسرحية في إحدى عشرة متتالية)[Θ١]، فهو نوع آخر يزيد من جذب وتشويق القارئ لقراءة نص مسرحي غير تقليدي ، فبنيته متتاليات وليست مشاهد أو فصولاً ... .

٢/١ – غلاف المسرحية:[Θ٢]

جاء غلاف المسرحية بتقسيم حاد في جزءين ، أما الجزء العلوي فقد احتوي على عنوان المسرحية (إرهاب) مع بيانات للناشر ومكان النشر واسم المؤلفة ، أما الجزء الآخر فاحتجز النصف الأسفل من الغلاف، وجاء مصدراً لفعل الإخافة بداية من الخط الأحمر الذي يفصل بين الجزءين وهو خط غير مستقيم، وكأنه خط ملطخ بالدماء، وتطبيقاً لسيميولوجيا ما بعد الحداثة التي تطالب بربط سيميولوجيا النص بأبعاد نفسية وحضارية ثقافية، فالجزء الثاني الأسفل لغلاف المسرحية يقدم لوحة تجسد الإرهاب المسلح لجندي يشهر سلاحه ويقتل، ويصطف على التوازي بجانبه عدد غير محدود من الجنود ينفذون القتل بحركة إشهار السلاح نفسها، وأبعاد المنظور (في مستوي النظر) يتيح الإشارة بأن ممارسي الإرهاب كثر، ولا تبين ملامحهم، بينما تتضح ملامح الضحايا منهم من قتل وغارق في دمائه ، ومن ينتظر ويواري وجهه بكفيه خوفاً ورعباً، وآخر يعبر عن اندفاع الشباب واحتجاجه ويواجه القتل بشجاعة، لكنه غير مسلح. واللوحة بالإضاءة والظلال تشير إلى تنفيذ القتل وفعل الإخافة ليلاً .

فعل الإرهاب واحد، ورد الفعل متنوع تنوع شخصيات الضحايا . وتلاحظ الباحثة عدم توافق في غلاف المسرحية ويتمثل في أن نوع الخط للعنوان (خط حر حديث)، بينما ملابس الإرهابيين لا تنتمي إلى أزياء العصر الحديث ، وكأنهم جنود من العصور الوسطي ومن ناحية أخري نلاحظ أن الملصق التصويري في أسفل الصفحة وضع على خلفية رمادية ، رمادية الحياة . وهناك مفارقة – غير مقنعه – إذ أن اللوحة التي تتصدر نصف الغلاف تصور الإرهاب السلطوي ممثلاً في الجنود، بينما إشكالية النص

*[Θ١] المتتاليات تعاقب زمني قصير ومتسارع تناسبت مع موضوع المسرحية وإشكاليتها الوجودية ... ، أما نص ما جاء علي الغلاف (.. مسرحية في أحدى عشر متتالية) ففيه خطأ ، والصواب عندي (إحدى عشرة متتالية) .

*[Θ٢] يمكننا النظر إلي غلاف المسرحية بجزئيه الأمامي والخلفي علي أنه عبارة عن قوسين كبيرين بدلالاتهما يحتضنان نصاً مسرحياً وجودي الفكرة افتراضي التنفيذ . ولذلك جاء الغلاف الأخير امتداداً للغلاف الأول الذي احتشد بالدلالات والعلامات السيميولوجية .

تشير إلى إرهابيين عوقبوا على إرهابهم !!، وقد نقبل هذه المفارقة في سياق التحديد المراوغ لمعني (الإرهاب) فكل فئة تصنفه بما يدعم موقعها ورأيها !!.

ويأتي الغلاف الأخير بالتقسيم نفسه، ولكنه يستبدل المنطوق العربي للعنوان وبيانات النشر واسم المؤلفة باللغة الإنجليزية، ويرفع اللوحة نفسها في الغلاف الأساسي / الأول إلى الجزء العلوي في الغلاف الأخير، ويحتجز الجزء السفلي لتعرض فيه تقدمة (جاك دريدا) للمسرحية، وأعتقد أن تقدمة (جاك دريدا) على الغلاف الأخير تقدمة إشهارية تجارية لشهرة (جاك دريدا)، لأن المؤلفة حرصت على تدوينها في عتبات النص من الداخل أيضا ... .

واعتقد أن غلاف المسرحية بمكوناته السيميائية من رسم وترسيم وألوان وخطوط قد أثارت في نفس المتلقي تقييد (إرهاب) تقييداً زمنياً ومكانياً إذ أن كل مصري سيستحضر نشاط الإرهابيين الداخلي في مصر، حتي أن المؤلفة نفسها كتبت مسرحيتها في ذلك الوقت ١٩٩٤ وهي فترة الذروة للممارسات الإرهابية .

ومن ناحية أخرى فالغلاف – بشكل عام – أثار فعل الإخافة بما قدمه من تجسيد للقتل والدماء والأفعال وردود الأفعال. وأعتقد أن هذا الغلاف أطلق مخيلة المتلقي المصري ليستحضر صوراً من نشاطات الإرهاب وفعل الإخافة من مخزون مخيلته . ألم أقل إن تعديد السيميائيات بعلاقتها غير اللغوية غير كاف، ولابد من تقدير الأبعاد الثقافية والاجتماعية الخاصة بالمتلقي؛ لأن السيميائيات لا تكتفي بالمعنى، ولكن تعني بالكيفية المثلى لتوصيل المعنى والتأثير في المتلقي من خلال إثارة كوامنه ومخزون ذاكرته بكل مكوناتها السياسية الاجتماعية والثقافية .

إن العنوان الرئيس (إرهاب) والعنوان الفرعي (مسرحية في إحدى عشرة متتالية) قد كرسا شحنة تأويلية استباقية عالية، وألقيا بتأثيرهما علي غلاف المسرحية، والذي تجاوز وظيفته التداولية والإشهارية إلى إثارة القارئ / المتلقي، و إعداده لأفق تأويلي خصب .

٣/١ – كلمة عن المسرحية:

الكلمة للمفكر والفيلسوف التفكيكى (جاك دريدا)، وهي كلمة تتصدر المسرحية ، ويشيد في كلمته بالمؤلفة وفكرتها التي تعيدها عبر الوثائق المؤرشفة في طرح فني غنائي مثير للعواطف ، وهو معجب بقوة الفكر الفلسفي، وبالأسئلة المخترقة لجميع الأزمنة وهي أسئلة أكثر تاريخية وإلحاحاً .وهذه الكلمة في

(عتبات النص) كتبها دريدا في ٢٥ / ٥ / ١٩٩٥ ولكنها تخلو من الملامح السيميائية ؛ لأنه اعتمد في صياغتها على العلامات اللغوية المعيارية المباشرة ... .

٤/١ – التمهيد:

تحرص الكاتبة على تقديم تمهيد لمسرحيتها استعرضت فيه مصادر الفكرة المسرحية (فرضية د . فيليو + معلومات الرسائل المؤرشفة التي كتبها شخوص المسرحية ممن حكم عليهم بالإعدام قبيل تنفيذ الحكم). وتحدد زمن المسرحية ، وكيفية استدعاء الشخصيات لمراحل العمر (طفولة – صبا – بلوغ – كهولة ..)، ورغم ذلك تتذرع بالسحر في نهاية المسرحية ؛ لتفسير ما لا تقدر عليه في لحظات الحسم البرزخية، كشأن إنسان الحضارات القديمة الذي لجأ إلى الأسطورة والسحر لفهم مظاهر الطبيعة التي استعصت عليه فلجأ إلى الميتافيزيقيا. ثم تدلي المؤلفة بتوجيهات مسرحية تتمثل في (مشهد استشباح) للتعبير عن خداع الحواس. وتلفت النظر إلى أن الإضاءة تمثل شخصية مؤثرة في المسرحية .

والباحثة تري في هذا التمهيد مكامن سيميولوجية إيجابية تتمثل في التوجيهات المسرحية (النص مصاحب) تركز فيه على سيميولوجية التعبير بالضوء ، وسيميولوجية التعبير بالصوت، بالإضافة إلي مشهد خداع الحواس (الاستشباح) وهو مشهد سيميولوجي يعبر عن التدرج في مراحل فقدان الوعي لشخوص المسرحية المقطوعة رؤوسهم .

وفي نهاية (التمهيد) تؤدي دورها كمؤلفة في التوجيهات المسرحية (النص المصاحب) فتقول : " ويجب على الإخراج ، وعرض المشاهد أن يعبروا عن هذا الالتباس والغموض. ويمكن أن يدور في رأس شخصية واحدة من الرؤوس المقطوعة بما يعيد إنتاج توهج وخمود فكرها. كما يمكن للفعل أن يدور في عالم برزخي يوحد الأنفس المتنقلة بين الحياة والموت "[١٥١] .)

ومن ناحية أخري تري الباحثة أن المؤلفة كان يمكنها الاكتفاء بالإرشادات المسرحية كنص مصاحب، ولكن حرص المؤلفة على شرح الفكرة المسرحية، وتوجيه القاريء لفهم قضيتها الوجودية في الفترة البرزخية فيما بين الحياة والموت الأبدي، تري الباحثة أن ما قدمته يعد سلبية استباقية، وكأن نصها الذي تقدمه سيعجز عن توصيل الفكرة فتعرضها في هذا التمهيد بطريقة تقريرية مباشرة، أعتقد أنها بهذه

(١٥١) فتحي ، صفاء ، إرهاب ، مصدر سابق ، ٩ .

المقدمة أساءت إلى نصها المسرحي أكثر مما أفادته، ولا سيما أن النص المصاحب لم ينته مع هذا التمهيد وإنما تناسل عبر متتالياتها المسرحية .

وهذا التمهيد الذي حرصت عليه المؤلفة يذكرني بما هو خارج النص كتلك المقدمة التي كتبها (برناردشو) والتي صدر بها مسرحيته (أزمة طبيب the doctors dilemma) والتي اقتربت من مئة صفحة، ومثل هذه المقدمات قد لا تتكامل مع نص المسرحية، لأنها تخرج عن حدود ومقدرات النص المصاحب، ولا سيما إذا كان التمهيد ناقدا ومحللا ، وهذا ليس دوره بالنسبة للنص المسرحي.

٥/١ – تقديم الشخصيات المسرحية:

تقدمة شخصيات المسرحية تمثل خامسة العتبات النصية، وطبيعة هذه المسرحية وتبنيها لفكرة فلسفية وجودية فرضت علي الكاتبة أن تقدم مسرحية حدث لا مسرحية شخصية؛ لأن الفكرة تفترض حدثاً وتجسده في (متتاليات)، ومن هنا أصبح الاهتمام بتفاصيل الحدث في المسرحية أكثر وطأة، وأكثر أهمية من الشخصيات التي جاءت معماة وعامة لاتحمل معها خصوصية التميز . وبناء عليه تنازلت شخصيات المسرحية عن أي خواص ذاتية تميزها، وارتفعت جميعاً إلى أنموذج إنساني واحد، ومن ثم ظهرت الشخصيات مرقمة ترقيماً تجريداً يسقط عنها أي ملمح من ملامح الخصوصية.

الشخصيات:

- ست شخصيات محكوم عليهم بالإعدام أعدموا للتو .[١Θ*]
- شخصية ترتدي أسمالاً تنضم إليهم[١٦٢] فالشخوص الست برمتهم ارتفعوا إلي مستوي التعبير السيميائي المجسد لأنموذج بشري عام غير خاص ، نموذج توحد بالإرهاب، توحد بالأرقام، توحد بالإعدام .

أما (شخصية الأسمال) فهي لا تحمل إلا خصوصية وصفية (شخصية الأسمال)، لكنها أيضاً جاءت معبرة عن أنموذج عام غير خاص (المعارض المضطهد في زمن الإهاب)، والاختلاف بينها وبين الأشخاص الست أنها تعبر عمن هم الأحياء الموتى ... ويعانون إرهاب السلطة، ولم يصيبهم الدور بعد (دور المقصلة والإعدام) ... ووصف الشخصية سيميائيا بـ (الأسمال) يشير إلى حجم الفقر والمعاناة والتشتت والرعب الذي يعيشه المعارض في زمن الإرهاب السلطويحتى أصبح بقايا إنسان ... تعايش مع

Θ[١] في التقدمة خطأ في تمييز العدد (ستة شخصيات ...) ، والصواب عندي (... ست شخصيات محكوم عليهم ...) .

(١٦٢) المصدر السابق ، ١٢ .

الهالكين في فترتهم البرزخية، وتوحد معهم ... وحاورهم، ولما أعياه الإصلاح والفهم والمساعدة لهم ... لجأ معهم إلي السحر عندما لم يفهموا جميعاً ما هو آت ... .

١/٢ – سيميائية النص المصاحب Didascalia :

تنبع أهمية النص الموازي / المصاحب من أنه يمكن من إيجاد نظام علاماتي غير لغوي داخل النص ، وبما يملكه من توجيهات مسرحية يمكن القارئ من تخصيب مخيلته، ويساعد على فك شفرات النص عبر المدى التخيلي للفضاء المسرحي. [١Θ]

والنص المصاحب موجه للقارئ، ثم للمخرج والممثل حال الانتقال إلى الآداء التمثيلي . وعلي الرغم من هذه الأهمية السيميولوجية للنص المصاحب إلا أنه يظل ثانوياً بين النص الأصلي الورقي المقروء ، وبين العرض التمثيلي، لأن الإرشادات المسرحية ستظل خياراً للمتلقي والمخرج والممثل . ويخيل إليّ أن النص المصاحب كالشخصية الثانوية في النص المسرحي على الرغم من ثانويتها بظهورها المحدود في النص ، لكن أهميتها لا تقل عن أهمية الشخصية الأساسية / النص المسرحي[٢٢Θ]؛ لأن النص المسرحي لا يكتمل إلا بها، والتقسيم قد يبدو مفصلاً ولا سيما بالقياس الكمي، لكن الأهمية تراها متصاعدة لنص المصاحب بالتقدير الكيفي ولا سيما إذا ثبتنا العلاقة التكاملية بين النص والنص المصاحب في المسرحية .

والنص المصاحب قادر علي فعل الأيقنة، لأنه مساعد علي تفسير الأبعاد الرمزية في النص المسرحي؛ ولأن النص المصاحب واصف لطريقة التحدث ، وللانفعال (ضحك – بكاء – صراخ – دهشة ...)، وراصد لحركية التعبير بالجسد بدءاً بالإيماءة والنظرة وحركية أعضاء الجسد والسينوجرافيا فضلاً عن وصف الديكور والفضاء المسرحي، والحوار الجانبي، وفي النص المطبوع المقروء نزيد بسيميائية تقنيات الطباعة ... .

[١Θ] * * 1 – Didascalie مصطلح ترجم بالنص المصاحب أو النص الموازي وهي النصوص التي تتصدر المشاهد المسرحية ، أو تلك التي تتداخل مع الحوار حاملة الإرشادات والتوجيهات المسرحية من المؤلف . وقد شاع هذا المصطلح وانتشر بكثرة بداية من القرن ١٩ ، علماً بأنه كان مختلف تماماً في النص الإغريقي ؛ لأن المؤلف هو المخرج ، وأحياناً يشترك في التمثيل ، علي الرغم من أن هذا المصطلح يوناني ، وكان بمعني (التعليم والإرشاد) ...

- سيميائية النص المصاحب ينضاف إليها تقنيات الطباعة والأسود والأبيض وفراغ الصفحة وعلامات الترقيم ... .

[٢٢Θ] المنطوق الاصطلاحي : النص الرئيسي – main text – النص الموازي المصاحب – secondary text - .

وبهذه الأهمية المتصاعدة للنص المصاحب، استعاد المؤلف الحديث هيمنته علي نصه المسرحي من خلال النص المصاحب والعناية به، و (جينيت) في مسرحيته (الخادمات) جاء في نصه المصاحب بإرشادات مسرحية خاصة بالملابس والفضاء المسرحي والإضاءة ... .

النص الموازي إعلان عن الوجود الضاغط للمؤلف في نصه المسرحي – المقروء بخاصة – ، وكأنه البديل عن الراوي في السرديات الفنية – ولا سيما الراوي العارف بكل شيء – . قال (بن جونسون) ما معناه إن المسرحية المقروءة تؤثر في العقل بالقدر نفسه الذي تؤثره المسرحية الممثلة، وتصاعد ذلك بداية من ١٦١٦ عندما ظهرت الإرشادات المسرحية والعناية بالعرض الطباعي Typography ، وذلك في مسرحيته (Works) ، وظهرت كتابة المنولوج والحوارات الجانبية ببنط أقل (أبيض)[*١] مما وسع لمجالات التأثير السيميائي في النص المقروء .

وقد يحرص الكاتب في النص الموازي على زيادة الحمولة النفسية التركيبية التي قد لا يستطيع توصيلها عبر حوارات مسرحية ، تماماً كما فعلت (صفاء فتحي) في هذه المسرحية (إرهاب)، يري البعض أن هذه المحاولة في النص المصاحب / الديداسكاليا ، ربما يكون مفيداً ، وأراها تمثل نقصاً في القدرات الإبداعية للكاتب المسرحي. وهناك ما يسمي بالديداسكاليا الزائفة التي يوجه فيها المؤلف حديثه إلى قراءة النص دون إيجابية بنائية مساعدة على تفجير طاقات التخيل لفضاء النص وأحداث النص ...، وقد تأتي الديداسكاليا سرداً كما لو كنا نقرأ رواية، وهذه أيضاً قد توصف بأنها توجيهات زائفة – غالباً – .

حظي النص الموازي / الديداسكاليا بتصاعد العناية به في النص المسرحي الحديث، ولا سيما في المسرح التجريبي حيث تزايد حظ التنظير للديداسكاليا لترقى إلى حدود النظرية مع (إيزاكاروف وساندا جلوبينتا)، وعند (ماري توماسو) في (نظرية النص الموازي)، وعند (بوياتوس) في (نظرية الأفعال غير الكلامية)، وكلها نظريات نظر لها أصحابها بداية من ثمانينات القرن العشرين.

ومع التجريب في كتابة النص المسرحي تتصاعد حظوظ النص المصاحب Secondary text علي حساب النص الأصلي الرئيسي Main text، وليس ببعيد عنا محاولة (بيكيت) الباكرة

[*١] مصطلح (الأبيض والأسود) خاص بالإشارة إلي اختلاف حجم طباعة الحروف ، المنولوج ببنط أقل من الحوارات العادية في النص ، ويسمي البنط الأقل بالأبيض ... .

(فصل بلا كلمات)[١٧١]. ومسرحيتنا (الإرهاب) أنموذج مسرحي حمل إرهاصات تجريبية تتجلى في التوسيع الكبير للنص المصاحب، والتوسيع الكبير للأشياء السيميائية حتى وصل (الصوت – الضوء) في النص وكأنهما شخصيات مسرحية لا يمكن الاستغناء عنها في بنية النص، وفهم النص .

٢/٢- سيميولوجيا الصوت:

يأتي التعبير بالصوت في مستويين داخل مسرحية (الإرهاب)، الصوت داخل الحوار المسرحي للشخصيات المسرحية، وهو الذي يجسد كيفية الآداء الحواري العاكس لأحاسيس ومشاعر الشخصيات في الموقف المسرحي ...، والصوت من خارج النص الذي يمثل توجيهات مسرحية في النص المصاحب أو ذلك النص الذي يمثل خلفية وصفية للمشهد المسرحي، أو الصوت الذي يلعب دور الجوقة في تقدمة المشهد المسرحي بما يناسبه ، ويعمل علي ربط المشاهد المسرحية .

- صوت المقصلة / الساعة:

نوع من الأفعال غير الكلامية[١٨٢] المؤسسة للحدث المسرحي بتداعياته، الشعورية القوية والمتباينة أشد التباين، والتي تندرج تحت سمقطة الأشياء؛ لأن المقصلة بصوتها هي التي تبدأ الأحداث بشكل الفلاش باك المصاحب لدخول الهالكين إلى خشبة المسرح بتردد زائد وزعر " وقد استولى عليهم الهلع ... حتى إنهم يكررون الدخول والخروج عدة مرات "[١٩٣] . ويتصدر صوت المقصلة وتنفيذ الإعدام " ... نسمع صوت ارتطام معدني ... "[٢٠٤] وشفرة المقصلة اختزلت الموقف " يسيل من العدم ... لحظة أقصر من يرصدها المؤرخ الأول ، ويقول المؤرخ الثاني : " ... الشفرة للمقصلة اختزلت الموقف جذرياً، ومن ثم صار محكوماً علينا للأبد ... نتذوق غياباً للحياة وللموت غير مسبوق "[٢١٥].)

ولم يعد صوت المقصلة مرعباً للهالكين المعدمين فقط ، وإنما أصبح صوت المقصلة ترهيب وإرهاب للأخرين على قيد الحياة ، فالمؤلفة تجعل من الأصوات المرددة لمنطوق (... إلي المقصلة ...) إرهاباً مزدوجاً للجميع، وهذا النداء (... إلي المقصلة ...) يتردد عبر متتاليات الحدث ليزيد من فاعلية

(١٧١) بيكيت ، صمويل ، فصل بلا كلمات ، مجلة المسرح والسينما ١٩٩٦، عدد ٣ ، ص ٢٠ . ويمكن مراجعة : مسرحيات طليعية ، لصمويل بيكيت ، ترجمة شفيق مقار ، سلسلة مسرحيات عالمية .
(١٨٢) تفصيلاً راجع : نظرية الأفعال غير الكلامية عند (بوياتوس) .
(١٩٣) الإرهاب ، مصدر سابق ، ١٥ .
(٢٠٤) السابق ، ١٥ .
(٢١٥) المصدر السابق ، ١١ .

الإرهاب بالصوت، في النص الموازي يتردد : " الهالكون شاردو البال ... إلى المقصلة . أصوات خافتة واهنة ... تكرر "[٢٢١] ويردد المتهم حجم ترديات إرهاب الصوت الذي اعتصره وجمّد الدم في شراييه كلما أسمعوه : إلى المقصلة، " المتهم بصوت شارد تماماً : هذا الصوت الحاد الذي يمزقني، والذي يتكرر في كل آن، إنما يضربني علي رأسي وقلبي سواء بسواء، وعقلي ينزعج من ذلك ... وفي الليل يوقظونني بصرخات رهيبة .

" المتهم الثاني : لقد أعطوني ضجيجاً ليلياً مرعباً ممزقاً، كانت اللازمة المتكررة دائماً : إلى المقصلة ، لقد تجمد دمي في شراييني ... وزوجتي التي تقدمت في الحمل تقاسمني رعبي "[٢٣٢] لقد جسد الهالكون حجم الترديات والمعاناة الجسدية والنفسية بتأثير الإرهاب الصوتي من (المقصلة) .تلك الآلة التي فصلت بالقطع ما بين الحياة والموت ونقلت الهالكين – شخصيات المسرحية – إلى فترة برزخيه ما بين الحياة والموت من خلال الرؤوس المقطوعة التي تتحاور تحاوراً افتراضياً ... .

يقول المؤرخ : " العقوبة يتم تنفيذها بسرعة مذهله ليس لدي المتفرجين وقت للذعر ... ليس لديهم وقت لمشاهدة ارتسام الصرخات البطيئة في الفضاء ... "[٢٤٣].)

ومن خلال النص الموازي ترصد الكاتبة مركزية تعبيرية تصدر بها المتتاليات أو تنهي بها المتتالية، وتعتمد على سيمياء الصوت نحو :

- " جلبة ... وقع أقدام ... إظلام " .
- " جلبة خطوات راكضة ودقات الساعة " .
- " جلبة جواد راكض ودقات ساعة "[٢٥٤].)
- " جلبة دقات الساعة تصبح أقوي فأقوي من ذي قبل ، وكذلك جلبة جواد يركض "[٢٦٥].)
- " جلبة ساعة وعدة جياد راكضة " .

هذه المركزية التعبيرية المعتمدة على سيميائية الصوت (جلبة .. وقع أقدام .. جلبة جواد راكض .. دقات الساعة .. جلبة دقات الساعة ..) استخدمتها الكاتبة للتنقل بالصورة المسرحية من متتالية لأخرى ،

(٢٢١) المصدر السابق ، ١٤ .
(٢٣٢) المصدر السابق ، ٥٦ .
(٢٤٣) المصدر السابق ، ٥٦ .
(٢٥٤) المصدر السابق ، ٧ .
(٢٦٥) المصدر السابق ، ٣٦ – مثلاً - .

واستخدمتها داخل المتتالية ذريعة فنية لتوزيع الحوارات الافتراضية بين رؤوس المعدمين الهالكين .. لكن التأثير الأكبر لسيميائية ركض الجواد ودقات الساعة يتمثل في معنى الملاحقة الدنيوية (ركض الجواد ...) والضغوط الزمنية التي تقربهم من السكون الأبدي مع الانتهاء المقدر للفترة البرزخية بخمس عشرة دقيقة، فالساعة تزداد تسارعاً " دقات الساعة تصبح أقوي فأقوي عن ذي قبل " ... ومع صوت الساعة يقع الجميع تحت الإحساس بالزمن الضاغط الذي يقربهم من الموت الأبدي حتى إن (دقات الساعة) استبدلت بـ (جلبة دقات الساعة)[٢٧١]، وكأنه تجسيم لزيادة وطأة الإحساس بتسارع زمني وضغط نفسي يتصاعد ... ولم يتوقف حتي بعد أن توقفت جلبة الجياد الحياتية المطاردة لهم " جلبة الجياد التي تتوقف – بينما – .. وساعة تدق "[٢٨٢] فالحياة بمتاعبها ومطارداتها تتوقف حتى أصبحت الشخصيات في ميتة حقيقية ، ونعتوا الشخصيات بنعوت الموتى في نهاية المسرحية فالشخصيات من ١ : ٦ " : مكرمين – بلا أسماء – بلا وجوه – بلا صوت – لقد كانوا "[٢٩٣] بينما الزمن لا يتوقف؛ لأن الإرهاب سيتجدد في أزمان أخر ، وفي أماكن أخر ، ألم أقل إن الكاتبة كانت موفقة في عنونة مسرحيتها بصيغة النكرة غير المحددة لزمان أو مكان؛ لأن (الإرهاب) في كل زمان ومكان .

وبقي أن نلاحظ أنه بمرور زمن دقات الساعة تقل الحوارات بين الشخصيات الست ... وصولاً إلى المتتالية الأخيرة ومعها تنعدم الحوارات وتسيطر صفات الموتى (.. لقد كانوا ..) .

أما التعبير بسيميائية الصوت المصاحب المتداخل عبر الحوارات، فاستخدمته الكاتبة للتعبير عن مستوي الصوت المناسب للمشهد المسرحي (همساً – صخباً – صراخاً ...) وترددت تلك الكلمات متداخلة في الحوار لمساعدة المتلقي / القارئ على تصور المتحاورين وتقديريه للأبعاد النفسية للموقف / المشهد ، ووصف خطاب المتحاورين (مخاطباً الجمهور – محدثاً نفسه – بصوت خافت – صائحاً في الظلام – صمت قصير – بعويل فاجع –) " وقع أقدام مفاجئ يؤدي على الفور إلي سقوط الظلام على الهالكين بعد زعر قصير ... "[٣٠٤]، وهذه سيميائية صوتية من النص المصاحب تستبق الحوارات أو تتداخل مع الحوارات لتجسيد نوع الحوار (خارجي – مخاطباً الجمهور –، أو داخلي منولوجي – محدثاً نفسه –)، أو

(٢٧١) المصدر السابق ، ٦٩ .
(٢٨٢) المصدر السابق ، ٧٥ .
(٢٩٣) المصدر السابق ، ٧٥ .
(٣٠٤) المصدر نفسه ، ٢١.

لتجسيد الحالة الشعورية ك(الفرح – بصوت فرحة طفل[٣١١] – أو الخوف والزعر – بعويل فاجع – بخوف – بعد زعر قصير) أو لإظهار قوة الإرهاب (صراخاً – صخباً – صائحاً – سقوط الظلام على الهالكين – بعويل فاجع ...) .

لقد لعبت سيميولوجيا الصوت في هذه المسرحية دوراً تجاوز دور المؤلف إلى دور المخرج، فأصبح الصوت كأنه شخصية مسرحية تحرك ، توجه – ترصد الأحاسيس والمشاعر – تتحكم في تنظيم الحوار. وهذه السيميولوجيا الصوتية المؤثرة في البناء الفني المسرحي (إرهاب) تعد واحدة من سمات التجديد / والتجريب في النص المسرحي المقروء، وهي سيميولوجيا تجاوزت نجاحات التوصيل إلى نجاحات التأثير في المتلقي / القارئ؛ لأن سيميولوجيا الصوت فجرت مخزون مخيلة القارئ، وحررت أحاسيسه ومشاعره من متتالية إلي أخري .

٣/٢ – سيميولوجيا الضوء:

جاءت سيميائية التعبير بالضوء مسيطرة على مقاليد إدارة هذا النص المسرحي، حتى إن المؤلفة في تمهيدها للمسرحية – راجع العتبات – جعلته وكأنه شخصية مسرحية لدوره المؤثر في بنية مسرحية تجمع ما بين الصراع الخارجي بين الإرهاب السياسي والمعدمين الهالكين ...، وبين الصراع الداخلي للشخصيات في الفترة البرزخية التي تلت تنفيذ الإعدام مباشرةً ...، وامتدت لخمس عشرة دقيقة هي زمنية النص المسرحي (إرهاب) .

والضوء في ذاته غير مقرون بفعل أو رد فعل هو تعبير سيميائي تابع للعلامات غير اللغوية، لكن المؤلفة أضفت عليه طابعاً جديداً ، يمكن وصفه بـ (أنسنة الضوء) – إن صح التعبير –، ولاسيما أن الضوء أصبح جزءاً أساسياً في التعبير عن الأحاسيس والمشاعر من ناحية ، وفي ترسيم فضاء المسرح من ناحية ثانية، وفي إنجاح السينوغرافيا المتخيلة في ذهنية المتلقي / القارئ من ناحية ثالثة ... . في النص المصاحب عددت المؤلفة الظلام – الضوء – النهار ... وهي بالتأكيد لا تقصد تتابع الزمن عبر الليل والنهار، لأن المسرحية زمنيتها الافتراضية فقط خمس عشرة دقيقة، ومن ثم فالإظلام يعني الاختفاء ، والضوء يعني الظهور وبدء الحوار " إظلام حاد علي الهالكين، كما لو كان الإظلام هو أسلوبهم في الاختفاء "[٣٢٢]، وتلاحظ الباحثة حرص المؤلفة على التعبير عن الإظلام بالإسقاط ، وفي الإسقاط

[٣١١] المصدر نفسه ، ٢٠ .
[٣٢٢] المصدر نفسه ، ١٦ .

تعنيف، وفي إسقاط الضوء يعني احتفاظ الضوء بالفاعلية ، وتثبيت الهالكين في مقام المفعولية، وهو تعبير دقيق، لأنهم لا يملكون من أمرهم شيئاً في الزمنية البرزخية الافتراضية التي تخول لهم التعبير عن الماضي والآتي ... ومعهما تعبير عن الزعر والخوف ." ... سقوط الظلام علي الهالكين بعد زعر قصير "[٣٣١]، لقد ارتبطت سيميولوجيا الضوء بالتعبير فقط عن اللحظات البرزخية التي يعيشونها فور تنفيذ الإعدام وقطع الرؤوس، " هل ينكمش الليل مرة أخري ليمتد العمر .. "[٣٤٢]، لقد ارتبط الإظلام بالإخفاء والهلاك " يهبط الظلام فوراً على الهالكين ... إظلام ... المؤرخان يصبحان هالكين ... "[٣٥٣]. لقد لعب الضوء بسيميولوجيته لعبة تحديد البداية للحظات البرزخية ، ثم تحديد النهاية للحظات البرزخية، ثم تحديد الموت الأبدي في النهاية بالإظلام الأبدي .

ولم تكن سيميولوجيا الضوء مرتبطة بالزمن المسرحي الفني الافتراضي فقط ، ولكن دور سيميولوجيا الضوء قد تمددت داخل النص المسرحي لتحدد بداية المشهد ونهاية المشهد ومن ثم تبادل (الإظلام والإضاءة) تحديد مشاهد المتتاليات المسرحية ، و كل متتالية تبدأ وتنتهي بالإضاءة : (يسقط الضوء – إظلام حاد – إظلام تدريجي – ضوء علي الهالكين – إضاءة تدريجية – ضباب يلف المشهد ...) .وتناسبت تعبيرات الإضاءة مع السياق المشهدي في المتتاليات المسرحية " إظلام تدريجي على الشخصيات ... الشخصيات تشعر بالمهانة "[٣٦٤] وهنا ارتباط الضوء بالتعبير عن أحاسيس ومشاعر الشخصيات الست – الهالكون – . وفي قول المؤلفة : " الشخصيات قابعة في الغبش، تلعب لعبة الاختفاء بستاراتها ... "[٣٧٥] تعبير عن واقع الزمن البرزخي ما بين الحياة والموت معبرة عنه بما بين الظلمة والنور أو علي حد تعبيرها (الغبش) ... ولعبة الاختفاء.

وعلي الرغم من تعظيم المؤلفة لدور الإضاءة في تمهيدها إلا أن الباحثة تعتقد أن الإضاءة جاءت محجمة الفاعلية بسبب إشكالية المسرحية وموضوعها الوجودي الفلسفي فلم يظهر من الإضاءة إلا الأبيض والأسود أو النور والإظلام إما محدداً البداية ونهاية المتتاليات، وإما متغلغلاً في أصلاب الحوار

(٣٣١) المصدر السابق، ٢١ .
(٣٤٢) المصدر السابق، ٣١ .
(٣٥٣) المصدر السابق ، ٧٣ .
(٣٦٤) المصدر السابق ، ٢٨ .
(٣٧٥) المصدر السابق، ٤٢ .

الرئيس لإضفاء عمق الأحاسيس والمشاعر التي ساعدت علي تجسيم المواقف والمشاهد المسرحية ... وأخيراً استثمر (النور والإظلام) للتعبير عن الحياة والموت الأبدي ... .

٤/٢ – سيميولوجيا الفضاء المسرحي:

إذا كانت العلاقات الزمانية مسيطرة في الإشارات السمعية، فإن علاقات الفضاء المسرحي مسيطرة في الإشارات المرئية، وهي في النص الورقي المقروء تخصب مخيلة المتلقي، وتساعده على إدراك وحدة العمل المسرحي، ثم إن الفضاء المسرحي هو المتحكم في الأدب المسرحي؛ لأنه حدث قراءة أقرب إلي التنفيذ الأمثل لنظرية أفعال الكلام ، ونظرية الأفعال غير الكلامية لـ (بوياتوس)، وتكمن الأهمية الحقيقية للفضاء المسرحي في مساعدته على توصيل الفعل الدرامي؛ لأن القراءة الإيجابية تشكل بنية خيالية خاصة بالمتلقي، ويأتي الفضاء المسرحي ليمثل نسيج هذا التخيل ، حتي ليخيل إليّ أن المكان / الفضاء المسرحي وكأنه الممثل الأبرز في النص المسرحي المقروء، ثم يزيد الديكور المسرحي المفهوم من إرشادات النص الموازي للمؤلف، يزيد من خصوبة الإدراك التركيبي للنص المسرحي بمساعدة كبيرة من خصوصية الفضاء المسرحي في النص الورقي.

والفضاء المسرحي من خلال قراءة النص يتحول إلى ما يمكن تسميته بـ (الترهين الإدراكي)، وهو ترهين تسقط عنه التراتبية؛لأنه آني؛ ولأنه متوحد مع الفعل المسرحي المتخيل، وتصبح ثنائيات التضاد وسيلة إدراكية وبنائية تزيد من تحديد الفضاء المسرحي والديكور المسرحي عبر الثنائيات الضدية التي يستكمل بها المتلقي خصوصية (ترهين الفضاء المسرحي : أمام / خلف ، قريب / بعيد ، داخل / خارج، مركزي / هامشي ، يمين / شمال ، أمام / خلف ، ...) ومما يزيد الأهمية التخيلية لثنائيات الفضاء المسرحي أن كل كلمة تستدعي نقيضها، كما تستدعي الجملة أجزاءها لاستكمال الفهم والإدراك (من يذاكر ...) و (أمام # خلف ..).

وجماليات الفضاء المسرحي بالقراءة فضاء حر ومن ثم جمالياته مضاعفة، ويزيد – في تصوري – عن جماليات الفضاء المسرحي المقيد في العرض المسرحي ؛ لأن الفضاء المسرحي في النص المكتوب مدعوم بقدرات الخيال التركيبي عند المتلقي، وهو خيال حر وزاخر بخصوصية الثقافة الخاصة، والأنساق المضمرة في التكوين الحضاري والتنشئة الاجتماعية والنفسية، بينما الفضاء المسرحي في الأداء

التمثيلي مقيد بالمماثلة الواقعية، ويتوازي – على نحو ما – مع الإدراك الواقعي، وكل منها يقيد الآخر ويحجمه ... .

في مسرحيتنا (إرهاب) تقربنا المؤلفة من شكل من الأشكال التجريبية التي تعتني بالتعبير غير اللفظي محجمة الكلمة والحوار مما يفعّل دور التواصل بالعلامات غير اللغوية . والفضاء المسرحي في هذه المسرحية فضاء افتراضي يقدر المكانية ما بين المستشفى والمشرحة؛ لأن الجثث المعدمة – مقطوعة الرأس – بلا هوية وإذا كان الزمن المقدر يتسارع سرعة تمثل ضغطاً نفسياً علي الهالكين ... فإن الفضاء المسرحي جاء مجسماً في مكان بعينه وهو المستشفى / المشرحة، لكن هذا المكان الأحادي الساكن استطاعت المؤلفة تحريكه بالإضاءة، فبالإضاءة يتسع ، وبالإضاءة يضيق " ... العالم عالم مستشفى أو مشرحة لعرض الجثث المجهولة الهوية ... "[٣٨١]، والديكور محدد الأشياء علي خشبة المسرح ...، وبه نافذتان للمؤرخين .

وطبيعة الفكرة الوجودية عن العالم البرزخي قد حجمت المكان (المغلق) ؛ ليتناسب والحدث المسرحي ...، فهذا المكان المنغلق ساعد علي تجسيم الحدث الافتراضي، فالمكان أحادي، والخيال منفتح على زمنية برزخية أثارت الكثير من التساؤلات، وقد ساعدت الإضاءة على استيعاب المكان الأحادي للحدث المسرحي البرزخي فالمكان واحد، والإضاءة تحوله إلى خلفية دنيوية، والإظلام يحوله إلى خلفية السكون الافتراضي ... وصولاً إلى السكون الدائم الذي انتهي إليه الحدث المسرحي .

وأحادية الفضاء المسرحي لم تسمح حتي بظهور (الأمكنة الضمنية / الأمكنة المحكية) داخل المسرحية تلك التي ترددت على ألسنة المتحاورين ...، حتي أننا وجدنا (المحاكمة) في المكان نفسه الذي انغلق على حدث المسرحية الافتراضي، فقط تحرك المكان الأحادي بألعاب الإضاءة المسرحية.

٣_ سيميولوجيا العناصر البنائية:

المسرح حدث سيميولوجي[٣٩٢]؛ لأنه يبدع بحواراته المقروءة والأخرى التمثيلية إحالات ذات طابع أيقوني _ بمفهوم بيرس _ ووجود الأيقونة بمكوناتها الثلاثية[٤٠٣] تتحقق المقروئية الجديدة للأدب

(٣٨١) المصدر السابق، ١٣ .

(٣٩٢) الفن بشكل عام ، والمسرح بخاصته حدث سيميولوجي...، تفضيلا راجع سيميولوجية العمل الدرامي ، مرجع سابق ، ص٦٧ .

(٤٠٣) الأيقونة icon مايوجد مشابها لآخر والأيقونة تتخلق مع الصور الذهنية في عقل المؤلف فالمتلقي ال mental image الصورة.، والأيقونة المحددة لدرجات التشابه عند (بيرس) ثلاثية الأبعاد : (الصورة - النموذج - الاستعارة....) تفضيلا : راجع (السيميائيات أو نظريه العلاقة) جيرار دولودال ، ترجمة عبد الرحمن بوعلي ، دار الحوار باللاذقية ٢٠١١ ص ٩٥ وما بعدها .

المسرحي عندما نستعين بالرمز؛ لأن العلامات الإرشادية رمزية بالضرورة، وهو ما يمكن أن يوطد الصلة بين منتج النص المسرحي – المؤلف – وملتقى النص – القارئ وذلك بالوسيط الأساسي (النص المسرحي) .

واللغة بعلامتيها اللغوية وغير اللغوية في النص المسرحي تمثيل فني للواقع، والمنظور التحليلي المقدر لنظرية (الأفعال غير الكلامية) و (أفعال الكلام)[٤١١] ، أخرج اللغة التعبيرية الفنية من مقام (الإخبار) فقط إلى رحابة ما أسماه (أوستين) بـ (الجملة الإنجازية)؛ لأن التكلم بشيء ما هو إلاّ فعله وإنجازه معاً، باللغة لم نعد نصف العالم بقدر ما نحقق أعمالا...، حتى إن الوظيفة السينوغرافية scanographic function قبل أن تتحقق على خشبه المسرح فهي من النص الورقي مكملة لخيال القارئ وأفق توقعاته ... .

وقبل تحليل سيميولوجية العناصر البنائية (الحوار – الشخصية – سيميائية التيبوجرافيا – الصراع المسرحي) في مسرحية (إرهاب) ترى الباحثة أن هذهِ المسرحية الورقية قذ تأسست على جمالية التعارض الثنائي، والتعارض الثنائي يمثل فهماً لفلسفة الحياة كما ارتأى البنيويون، وكان هذا التأسيس على جمالية التعارض الثنائي مناسباً لفكرة المسرحية الفلسفية الوجودية، لأنها تناولت قضية أزلية أبدية – سرمدية – ما بقيت الحياه، ولذلك نجحت في عنونتها بنكرة (إرهاب) مما جعلها متحررة من الزمان والمكان.

وتمثل التعارض الثنائي بداية من الكتابة (التيبوجرافية) حيث استعانت الكاتبة بـ (الأبيض – الأسود) للتعبير عن مستويين شعوريين (وعي # لاوعي شخصي/)[٤٢٢] . وأمتد التعارض الثنائي في أصلاب الصراع المسرحي في موضوع الإرهاب بين (الحاكم # المحكوم)، وأخيراً من خلال ثنائية (الحياه # الموت) خلّقت الكاتبة زمناً برزخياً اتسع لحدث المسرحية الذي قدرته بخمس عشرة دقيقة، إلاَ أن الزمن الفني اتسع لتفضيلات الحدث وحواراته والمحاكمة ولعبة العرايس والعربة والساحر... مما أحدث تعارضاً ثنائيا بين الزمنين الواقعي # والزمن الفني ... .

---

(٤١١) في نظرية أفعال الكلام وأبعادها التداولية ، ونظرية الأفعال غير الكلامية وتفعيل العلاقات غير اللغوية في النص المسرحي - راجع : نظرية (بوياتوس) عن الميتالغة والأفعال غير الكلامية : Payatos , Fernando . Nonverbal across Disciplines Paralanguage , Kinesics P وما بعدها ٣٣٣

(٤٢٢) راجع ما سبق ذكره في هذا البحث بعنوان جانبي (سيميائية التيبوجرافيا) .

وفي النص المصاحب عبر المتتاليات وحواراتها استعانت الكاتبة بثنائية ضدية أخرى تمثلت في (النهار – الظلام) بكل محمولاتها السيميائية التي حددت بهما متغيرات السياق الحواري ما بين الحياة بنهارها ، والموت بظلامه ، في نصها المصاحب تقرن المؤلفة بين الموت والإظلام في نهاية المتتالية العاشرة " إظلام ... المؤرخان يظهران من جديد على المسرح . تصيبهما عدوى الهالكين. والهالكون بدورهم تصيبهم عدوى المؤرخين . المؤرخان يصبحان هالكين... . "[٤٣١] " ... جلبة الجياد تتوقف وساعه تدق ... صمت قصير... (مكرمين . بلا أسماء . بلا وجوه . بلا صوت . لقد كانوا ...)[٤٤٢].

٣ / ٢ _ سيميولوجيا الحوار:

مصطلح (التشارك في إنتاج الخطاب المسرحي) يبدأ من المتحاورين داخل النص المسرحي؛ لأن كلاً منهما يتكلم ويسمع، ويتبادلان المواقع . والحوار حامل لآثار التلفظ، وحافظ لخصائص المقام، وهو " أعراف قولية متحركة تحمل أنساقاً نفسية "[٤٥٣] وثقافية ، واجتماعية، ثم إن التركيب الحواري متحرك تبعاً لخصائص الإدراك، والأهم من الوظيفة الإفهامية للحوار التوصل إلى الكفايات التوصيلية التي تحقق الغايات التأثيرية، وسيبقى توحد الفضاء الثقافي والفضاء الاجتماعي عاملاً مساعداً على التواصل وسرعه التأثير والترابط؛ لأن الأرضية الحوارية مشتركة بين المتحاورين، وقد لا نبالغ إذا قبلنا بتصور صالح بن عبدالهادي رمضان وهو يرى إمكانية انصهار الطرفين المتحاورين في مقام واحد وهو مقام التخاطب .

ولأن الحوار نشاط تداولي بصيغة اجتماعية ، فغالباً ما يأتي محملاً بمحمولات سيميائية قد تبدأ بأدوات : نداء – تعجب – دهشة – سخرية – حب ... – ... ؛ ومعها خاصية إشارية ... تمثل بدايات السيميائية، ثم إن الحوار المسرحي مرتبط بالمواقف الانفعالية مما يفتح المجال للتعبير بالعلامات الغير اللغوية التي تضاف إلى اللغة المعيارية والسياق ، فيزداد الحوار وضوحاً وتمثيلاً وتأثيراً . وللحوار أبعاد تفاعلية، وحجاجيه وتداولية ورمزية، وللحوار أنماط : حوار برهاني – حوار انعكاسي، حوار إخباري – حوار السلطة والهوى ...، وتلك الأنماط تتسع باتساع المواقف الدرامية والسياقات الحوارية المتنوعة .

---

(٤٣١) إرهاب، مصدر سبق ذكره ، ٧٣.

(٤٤٢) المصدر السابق ، ٧٥.

(٤٥٣) تفضيلاً راجع : التواصل الأدبي من التداولية إلى الإدراكية ، صالح بن عبد الهادي رمضان ، المركز الثقافي العربي ، ط ، ٢٠١٥ ، بيروت / الدار البيضاء .

والحوار في مسرحيه (إرهاب) هو حوار افتراضي بين شخصيات أعدموا للتو، ومن ثم فهذا الحوار الافتراضي صبغ بخصائص مناسبة للفكرة الفلسفية الوجودية التي قامت عليها المسرحية، وتسجل الباحثة ملحوظتين – بشكل عام – على الحوار في هذه المسرحية، أما الملحوظة الأولى فتمثل في تحجيم الحوار بسبب تمدد حدود النص المصاحب الذى تجاوزت فيه المؤلفة دورها كمؤلف إلي خبراتها كمخرجة أرادات بعرضها السردي أن توجه مخيلة المتلقي لكيفية متابعة الحوار الافتراضي .. والملحوظة الأخرى تتمثل في طول منطوق المحاورين، مما أثر سلبياً على خاصية الجذب والتشويق لدى المتلقي، وكانت الحوارات المطولة من المتحاورين قد تناقضت مع الضغوط الزمنية المتسارعة المفروضة على المتحاورين، والتي كان ينبغي أن تقدم في حوارات قصيرة سريعة متتابعة بما يتوافق ومفهوم الضغوط الزمنية المؤطرة لزمنية النص المسرحي، والمقدرة فقط بخمس عشرة دقيقة.

وتلاحظ الباحثة أن تحييد الشخصيات، وتقديمها في أرقام: (المتحاور الثالث .. المتحاور السادس ..) جعل حواراتهم غير محملة بخصوصيته، وأصبحت (أفعال الكلام)[٤٦١] أقرب إلى البنى الدلالية المجردة منها إلى البنى الدلالية الذاتية والاجتماعية، فافتقرت الحوارات إلى القدرة على التحول إلى أفعال يمكن أن تغير في سلوك المتحاورين بالفعل أو الكلام، فتحجمت قيمة الكلام الحواري، وضعفت قوته الانجازية، وأصبحت التوجهات الحوارية مناقشة للآنية البرزخية للموقف الاعتباري الآني الذي يتحاورون فيه بعد قطع رؤوسهم، أو أن الحوارات رغبت في ماض مستحيل، لكنهم يتذكرونه؛ لأنهم – فقط – أمام مستقبل مجهول .

أولى درجات السيميولوجيا الحوارية تتمثل في أن الحوارات كلها افتراضية في زمن برزخي مؤطر بخمس عشرة دقيقة، وهو أمر جعل المؤلفة تقدم حواراتها بـ (البنط الأبيض) إشاره إلى أن هذه الحوارات الافتراضية أقرب إلى المنولوجات منها إلى الحوارات الواقعية المباشرة.

---

(٤٦١) تفصيلاً راجع (أوستن Austin) صاحب نظريه (أفعال الكلام) وتقسيماته الثلاثية : (فعل لغوى - فعل إنجازي - فعل تأثيري) . ، وتأتي (نظرية أفعال الكلام) درجة من درجات ثلاث التداولية :
-تداولية الدرجة الاولي (نظريه الحديث) .
- تداولية الدرجة االثانية (نظرية قوانين الخطاب).
- تداولية الدرجة الثالثة (نظرية أفعال الكلام) .

وثاني الدرجات السيميولوجية في الحوارات أنها جاءت مطعمة بتدخلات الديداسكاليا / ومفردات النص الموازي بإرشاداته وتوضيحاته تلك التي كثرت بشكل لافت للنظر حتى وكأن المؤلفة بدرجة راو عارف بكل شيء في نص روائي !!.

وثالث الدرجات السيميولوجية أن المؤلفة حددت شخصيتين من المتحاورين الست ليقوما بدور (المؤرخين)، ومن ثم أصبحت تدخلات النص الموازي راصدة لفعل ورد فعل الشخصيات الأخرى، بينما ندر تدخل المؤلفة في المنطوق الحوارى ل (المؤرخين)، والشخصيات الأخرى (الهالكون) وجهت إليهم تجسيداً راصداً لهم ولردود أفعالهم المتباينة تبعاً للمواقف الحوارية في المتتاليات نحو:

– " الهالكون في صوت جماعي: أنتما العبا دور المؤرخين "[٤٧١].)

– " الهالكون شاردو البال ... "[٤٨٢].)

– " تبادل للنظرات بين الهالكين "[٤٩٣].)

– " تعم الجلية بين الهالكين في الظلام . يسقط ضوء عليهم من جديد ... "[٥٠٤]، بينما تكثر تدخلات الكاتبة في حوارات المتحاورين لترصد رموزاً وحركات وإشارات تحاول من خلال نصها الموازي أن تجسد الأحاسيس والمشاعر، والحركة والإيماءة، والتي تمثل في مجملها سيميولوجيات تتداخل في التحاور نحو (ينهمك في كلام مشوش – تتكلم شبه غاضبة – تتفوه متلعثمة – بكلمات مختلفة – بصوت خافت – استبعدت بها فجأة عين الحماسة – وهى غاضبة – .. وقد استولى عليها هذيان الماضي .. – مهلاً .. مهلاً –ضحك قصير– وهى تدلك الشخصية السادسة – بنظرات زائغة – تقول بقرف – كما لو كان يخاطب طفلاً – ... – ...) وبهذا الوصف والأصوات والإيماءات، والحركات، والأحاسيس صبغت الحوارات صبغة سيميولوجية بحجم ما تشبعته الحوارات بانسراب – النص المصاحب – في أصلاب الحوارات المسرحية فجسدت (النفسي – الصوتي – الحركي – الإخباري – البرهاني – الإرشادي ...).

وإذ بقى من إيجابية للحوار في هذه المسرحية فهي الصياغة اللغوية السهلة لموضوع مسرحي فلسفي وجودي صعب المراس، لكن الحوارات بلغتها الفصحى البسيطة التداولية خففت من عبء هذه

(٤٧١) إرهاب ، مصدر سبق ذكره ، ١٢ .
(٤٨٢) إرهاب ، مصدر سبق ذكره ، ١٤ .
(٤٩٣) إرهاب ، مصدر سبق ذكره ، ٢٠ .
(٥٠٤) إرهاب ، مصدر سبق ذكره ، ١٨ .

القضية الوجودية في مسرحية (إرهاب)، وهو أمر قد ساعد المتلقي / القارئ على الاستجابة والانسجام الذى حرّك كوامن مخيلته لتلاحق الحوار وسيميولوجيته بتصور خاص، وتجسيم خاص وبهما يحدث التوصيل والتأثير في المتلقي؛ لأن الملامح السيميائية ساعدت على تحقق الصلاحية الإدراكية . واذا كان الحوار في هذه المسرحية قد تلبس بسمطقة تجسيدية فالفضل عائد إلى (الفاعل المراقب)، أو (الفاعل الثالث) وهو خارج منظومة الحوار الفني المتخيل داخل النص وهو (المؤلفة المنتجة للنص المصاحب) ودورها كان توصيلياً وليس تفاعلياً ؛لأنها تنتمي إلى العالم بزمنيته الواقعية، ولم تتدخل بين المتحاورين في حواراتهما الافتراضية وفي زمنهم الفني داخل النص المسرحي، واكتفت بدور المراقب والمرشد والمخرج معا .

وارتباط الحوار بالموقف المسرحي (حدث الـ ١٥ دقيقة) لمسرحية (إرهاب) ساعد من جانب آخر على كثرة العلامات السيميولوجية كالتعبير بالجسد، والإشارة، والإضاءة، والصوت، ثم بروز توجيهات النص المصاحب / الديداسكايا في تجسيد الأحاسيس والمشاعر المصاحبة للتلفظ في الحوار المسرحي نحو: (صاح غاضبا ... ، وهو حزين ، تقول بقرف ، ....)، وللحوار اتجاهات سيميولوجية ؛ لأنه لغة في موقف وثيق الصلة بالمكان (مستشفى / مشرحة)، وبالزمان (الزمن البرزخي الـ ١٥ دقيقة) ، ولذلك كثرت مفردات (أعلى ... أسفل ... يمين المسرح ... خارج – داخل – هنا – قريب – فوق – تحت ...) وكلها روابط مكانية ذات دلالات سيميولوجية لمكان واحد مغلق، وزمن افتراضي محدود بزمنية فنية متمددة لاستيعاب الحوارات والمنولوجات .

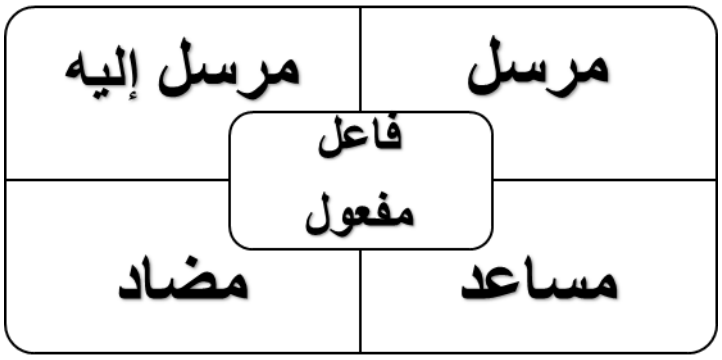
٣ / ٣ – سيمولوجيا الشخصية:

صبغت الشخصية المسرحية في (إرهاب) بصبغه سيميولوجية؛ لأنها شخصيات مقطوعة الرؤوس، وزادت بتجسدت ما يصدرعن الشخصية من سيميولوجيات تعبيرية، وقد ساعدت فكرة هذه المسرحية بحواراتها الافتراضية لشخصيات المسرحية المقطوعة رؤوسهم على الاستعانة بسيميولوجية التعبيرات الجسدية، وإذ نتوقف مع ملامح التعبيرات السيميولوجية بالجسد، أو بما تبقى من الشخصيات المقطوعة رؤوسهم، فذلك لنثبت مدى فاعلية النص الموازي – الديداسكاليا – في إنتاج المعنى المسرحي، ثم دوره في تنشيط مخيله القارئ / المتلقي، والإحالات الإيجابية التي يمارسها النص الموازي بإسقاط الممكنات

السيميولوجية التعبيرية على الشخصية المسرحية تسمى بـ (الأوهام الإحالية) وأهميتها متصاعدة في النص المسرحي المقروء قبل الآداء التمثيلي ....

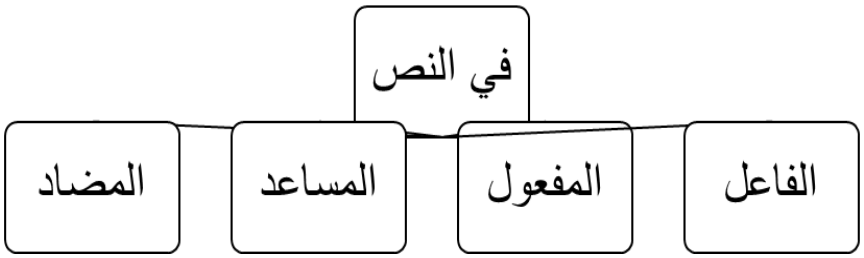
والأبعاد السيمولوجية للشخصية المسرحية، من المفترض أنها تشارك في بنية الشخصية ونموها داخل النص المسرحي، ومن اللافت للنظر أن الإمكانات السيميولوجية المضافة إلى الشخصية المسرحية تظهر بالتدرج مع التكوين التصاعدي للشخصية المسرحية عبر مشاركاتها في المواقف / المشاهد المسرحية ... .

وإذا كان للحدث فاعله ومفعوله، فالشخصية المسرحية هي الفاعل وهى المفعول معا؛ لأن هذا هو دورها الوظيفي داخل النص المسرحي، وهذا ما يوضحه (مربع الفواعل الست) الذي سبق إليه (غريماس)[٥٠١] وزادت حاجتنا إليه كلما اقتربنا من الدرس السيميولوجي أو الدور الوظيفي أو تقدير المتلقي ومهمة التوصيل والتأثير كالتي نبحث عنها من خلال ما تملكه الشخصية من ملامح التعبير السيميولوجية الجسدية ومدى تأثيرها في تحريك مخيلة المتلقي/قارئ النص المسرحي المطبوع .وإذا أضفنا إلى مربع الفواعل الست مثلث الإبداع، فإننا سنحدد ما هو داخل النص المسرحي، وما هو النص المسرحي:



مرسل / مؤلف ← النص ← مرسل إليه / المتلقي

(٥٠١) تفصيلا" راجع : سيميولوجيا العمل الدرامي ، ٤٣٩ - مرجع سبق ذكره (actants , acteurs roles) ١٩٧٣ - نقلاً عن مقال غريماس .



هؤلاء الأربعة هم الممثلون للدور الوظيفي للشخصية المسرحية إلاّ أن مسرحيتنا (إرهاب) قد حددت وظيفه شخوصها فقط بالمفعولية دون الفاعلية؛ لأنها شخصيات أعدمت للتو، فهي مفعول بها لفعل الإعدام ...، وفاعلية الإرهاب . أما فعلها للحوار، فهي فاعلية افتراضية مؤقتة ل (١٥ دقيقة) في زمن برزخي ما بين الحياة والموت الأبدي. ولمزيد من الوظيفة المفعولية طمست ملامح التميز للشخصيات الست (الهالكون) فليس لهم أسماء، واكتفت المؤلفة بترقيمهم (١: ٦) وليس لهم جسد كامل ... فبفعل الإعدام أصبح جسدهم ميتاً، ولذلك تعبر المؤلفة عن ذلك بـ (الظلام – الإظلام)، واستعانت بتقنية الضوء السيميائية في كل المتتاليات المكونة لهذه المسرحية.

و التعمية لـ (الهالكون) قد أعطى فرصة الاستعانة بالعلامات السيميولوجية كالإشارة، والإيماءة والضوء ... حتى أن ظهورهم المسرحي في النص المقروء قد تحول إلى أيقونة لها علاقة وظيفية واحدة تنسحب على الشخصيات الست (الهالكون)، وهذه الأيقونة جاءت وصفاً جماعياً لطبقة الهالكين الستة.

وتنفرد شخصية واحدة بسيميولوجيا خاصة بها في مسرحية (إرهاب)، وهي (شخصية الأسمال)، وتصبح الأسمال بدلالاتها علامة مائزة مطابقة لدور الشخصية في المسرحية، فهي مهلهلة الملابس ... تنضم إلى (الهالكين) على الرغم من أنها على قيد الحياة لتمثل عذابات الإرهاب لكل المعارضين إما بالإعدام كالهالكين أو بالمطاردة كرجل الأسمال، وأسماله يمكن وصفها بالشفرات المرئية visual codes، وهى شفرات تفسرها مخيله المتلقي للنص المسرحي قبل أن تكون سمتاً للشخصية نفسها حال ظهورها في الآداء التمثيلي. وشخصية الأسمال انطبق وصفها على دورها المسرحي لأنها عكست الحالة المزاجية المرتبكة.

لقد كان للحركات الجسدية، والإشارات والإيماءات دورها المؤثر في بنيه المسرحية بحواراتها، وشخصياتها وزمنها ومكانها وصراعها ... ، وقبل هذا كله فإن الإيماءة السيمولوجية هي صاحبة الفكرة

المؤسسة لبنية هذه المسرحية؛ لأن الكاتبة جسدت فكرة د: فيليو عن إمكانية أن تبقي الرأس المقطوعة حيه لبعض الوقت، ولقد اتفق مع زميل له حكم عليه بالإعدام أن يغمز له بعينيه حال قطع رأسه وبعدها ... لقد كانت (غمزة العين) إيماءة وإشارة سيميولوجية استقطبت (صفاء فتحي) لتكتب لنا مسرحيتها (إرهاب) ." إن وظيفة الشخصية في النص تتوقف علي تصور المؤلف لها وعلى ظهورها في النص ، وعلى تفسير القراء والمشاهدين لها ... "[٥١١].)

وأعتقد أن الوظيفة لشخصيات المسرحية بها درجة كبيرة من التوافق بين ما اختارته المؤلفة ودعمته بالنص المصاحب وسيميولوجياته وبين مخيلة المتلقي، وقد ساعد على هذا التقارب بين المرسل والمتلقي أحادية المكان ومحدودية الزمان وتوحد الصراع،لأننا أمام مسرحية كل شخوصها أساسية تتوحد في نتيجة واحدة وهى إعمال المقصلة وإطاحة الرؤوس ... نتيجة لممارسة العنف في زمن الإرهاب كما جسدته مسرحيتنا (إرهاب) . والتي اختزلت الشخصية المسرحية في الرأس المقطوع، واستعانت بتقنية الضوء السيمائية لإخفاء أو إقصاء الجسد، وإظهار الرأس المقطوع والذي مازال يعيش فترة ما بين الحياة والموت الأبدي والرأس أيقونة استعانت بالإيماءة والإشارة ... والتحدث الافتراضي.

٣ /٤- سيميولوجيا الصراع:

لقد جاء منطوق المسرحية (إرهاب) حاملاً لأيقونة الصراع ثم جاء النص معبراً عن نتيجة الصراع بين الحاكم والمحكوم . وتمتعت هذه المسرحية بصراعين، أما الأول فهو صراع خارجي، وجاء الصراع ضعيفاً؛ لأنه بين قوتين غير متكافئتين الأمر الذي عجل بتنفيذ حكم الإعدام في الهالكين . وأما الصراع الآخر فهو صراع داخلي بتداعيات نفسية معقدة، لأنه صراع بين الحياة والموت، ولم يكن الصراع من حياة تتجنب الموت، أو من موت بعد حياة، إنما بدأ الصراع في تلك الفترة البرزخية ما بين الحياة والموت ولمدة خمس عشرة دقيقة، وهذا الصراع الأخير هو الذي استدعى المعاونة من النص المصاحب ومعطياته السيميولوجية الاسترشادية، واستعانت الكاتبة بسيميولوجيا الضوء (النور – الظلام) معادلاً للحياة والممات فالنور حياة وحديث وحوار وانفعال، والإظلام سكون وممات .

إن هذا الصراع البرزخي بين الحياة والموت بدأ نفسياً قبل الإعدام ومعايشة خوف اللحظة وتداعياتها، حتي أن صوت (إلي المقصلة) يتردد داخلهم تهديداً لقرب لحظة الإعدام .

[٥١١])سيميولوجية العمل الدرامي ، مرجع سابق ، ٤٤٢ .

وفي الفترة البرزخية المفترضة يعبر (الهالكون) عن صراعاتهم النفسية وحيرتهم من مستقبل الموت الأبدي الذي ينقادون إليها انقيادا ولا يعرفون عنه شيئاً. ويزداد الصراع النفسي الداخلي حدة في لحظات ما بعد الإعدام وهم يتحدثون عن لحظة الإعدام ورعبها:

" المؤرخ الأول: بسرعة الموت تعزل شفرة المقصلة الهواء كما لو كانت إرادة عليا تشق طريقها الوعر في مستنقع من العذابات ... سيل من العدم واللحظة لا تدع مجالاً لرصدها . طبيعي هو الموت

المؤرخ الثاني: ما دامت شفرة المقصلة قد اختزلت التجربة ... فقد صار محكوماً علينا إلى الأبد بأن نكون ما انتهينا إليه . أي نتذوق غياباً للحياة وللموت ... العويل الفاجع الصادر من محكوم عليه بالإعدام"[٥٢١] .وهذا الصراع النفسي استدعي محفزاته من أدوات السيميائية (المقصلة – الدماء – الغمز بالعين – العويل والصراخ – الرأس ملطخة بالدماء – الناقدة – الإظلام – الصمت ....) .لقد ساعدت هذه الأشياء بسيميولوجيتها على تجسيم وتجسيد لحظة الإعدام وما بعد الإعدام والمعاناة النفسية وصراع ما بين الحياة والموت . لقد حول الصراع النفسي موضوع المسرحية الوجودي الفلسفي إلى صراع مادي يحمل معه السؤال الوجودي، وعذابات الحياة وعذابات الموت .

٣ / ٥ – سيميولوجية التشكيل التيبوجرافي:

قال امبرتوإيكو: " إننا ندعي التجلي الخطي في نص ما بسطحه المعجمي . إذ يطبق القارئ على التعابير نسقاً من القواعد اللسانية من أجل أن يحولها إلي مستوي مضموني أول "[٥٢٢]، وهو يشير إلى الدور المتصاعد للتشكيل التيبوجرافي في النصوص الأدبية وتفعيل جغرافيتها فنياً، وقد زاد التشكيل التيبوجرافي مع استثمار العلامات غير اللغوية في التعبير الفني؛ لأنه يسهم في فهم المعني، وتحديد درجات الوعي واللاوعي أو الحوار الخارجي والأخر الداخلي ... .

وجاء التشكيل التيبوجرافي محدوداً للغاية في مسرحية (إرهاب)، وتوازت – بشكل ما – مع محدودية الزمن، وثبات المكان من ناحية، ومع طبيعة الإشكالية المسرحية القائمة على بعد فلسفي مجرد من ناحية أخري . وعلى الرغم من الوسائل العديدة للتيبوجرافيا في النص الأدبي، والتي تبدأ بالحرف والكلمة واستثمار فراغ الصفحة وصولاً إلي الترسيم، إلا أن التيبوجرافيا في هذا النص المسرحي لم تزد عن تقنية (الأبيض – الأسود)، حيث جعلت الكاتبة عنوانات المتتاليات التي صدرتها بـ (النص الموازي)

(٥٢١)مصدر سابق ص ١٤ .

(٥٢٢) ايكو،امبرتو، القاريءفي الحكاية ، ترجمة أنطوان أبوزيد ، ١٩٩٦، الدار البيضاء:المركز الثقافي العربي ، ٩٢ .

الصادر عنها بالبنط الأسود نسبة إلى حقيقة واقعية وجود المؤلفة من ناحية، وحقيقة مستوي الوعي الذي تتمتع به في إدارة البناء المسرحي من ناحية أخرى.

أما حوارات الشخصيات (الهالكون) فجاءت بالأبيض، – وهو البنط الأقل حجماً –؛ لتعبر به عن المستوى الثاني للوعي الافتراضي الذي تقيم عليه مسرحيتها في تلك الفترة البرزخية – الجديدة – ما بين الحياة وما بين الموت، ومن ثم فالشخصيات المسرحية لا هي في وعي مقام الحياة – لأن رؤوسهم قد قطعت – ، ولاهم في مستوى اللاوعي الشخصي؛ لأنهم يتحاورون حواراً افتراضياً في برزخية ما بين الحياة والموت، ومن ثم كان الأنسب أن تقدم أسماء الشخصيات وأرقامها وحواراتها ببنط أقل (أبيض)، لتفصل بين مستويين للوعي في هذه المسرحية.

أما مع المسرحيات الأخر فتأتي النسبة (نسبة الأبيض إلى الأسود)[*١] معكوسة، لأن المادة المسرحية غالباً ما تحاكي الوعي الواقعي بالأسود، بينما يأتي اللاوعي أو الحوار الجانبي – بالأبيض – والاستثناء في المسرحية (إرهاب) ؛ لأن تيبوجرافية الكتابة تكاد تنتصف نسبة الأبيض إلى الأسود لسببين – فيما أتصور –، أما الأول فـ لأن الكاتبة تبالغ في تفصيلات النص المصاحب / الديداسكاليا؛ لأنها قامت بدور المؤلف ودور المخرج استثماراً لخبراتها في الإخراج السينمائي والمسرحي، وهو أمر– على الرغم من تجريبيته إلاَ أنني أعتقد أنه حجم مخيلة المتلقي – إلي حد ما –، وأما السبب الأخيرفلأن الزمن الافتراضي يعبر عن فترة برزخية أقل تقديراتها أنها لا تمثل وعيا تاما ل (الهالكين) في حواراتهم المؤطرة بضغط زمني مقدر بخمس عشرة دقيقة فقط ... .

* * *

[*١] (الأبيض – الأسود) اصطلاح سيميائي يعبر عن التباين الكبير بين مستويات الوعي معبرا عنه بأحجام الكتابة في النص الأدبي ... .

(خاتمة البحث)

بدوافع شخصية وعلمية، وسعياً وراء جديد المناهج النقدية، وجديد إبداعات الميتامسرح و المسرح التجريبي كان اختياري لمنطوق هذا البحث وهو (السيميولوجيا في الأدب المسرحي. مسرحية إرهاب لصفاء فتحي أنموذجاً تطبيقياً)، وقد جاء البحث من خلال رؤيتين، أما الأولى فهي الرؤية النظرية لتاريخ السيميولوجيا وتحولاتها وصولاً إلى سيميولوجيا ما بعد البنيوية، وقد ناقشت حدود المسرحية بين النص الورقي والآداء المسرحي، ثم تناولت مدي الفائدة التي تعود على قراءة النص المسرحي الورقي بمقروئية جديدة حال الاستعانة بمنهجية سيميولوجيا ما بعد البنيوية، وهي الأنسب لتحليل نصوص الأدب المسرحي بخاصة، بعد أن استأثر العرض المسرحي بمطلق المنهجية السيميولوجية .

وفي الرؤية الأخيرة قدمت الأنموذج التطبيقي وهو تحليل لمسرحية (إرهاب) تحليلاً سيميولوجياً – ما بعد حداثي –، وذلك من خلال (عتبات النص – سيميولوجيا النص المصاحب / الديداسكاليا – سيميولوجيات العناصر البنائية للنص المسرحي). وقد استطعت التوصل إلى بعض النتائج العلمية والتي أجملها في الآتي :

أولا: أهمية الاستعانة بسيميولوجية ما بعد البنيوية في تحليل النص المسرحي الورقي، لأن هذه المنهجية لها إيجابيات تتمثل في :

١. إثبات التفعيل لدور المتلقي، وتنشيط مخيلته للمشاركة في إبداع النص .
٢. تمنح المتلقي/ القاريء الجمع بين متعي فن الراوية و النص المسرحي معا .
٣. الغلاف السيميولوجي يساعد على ممارسة التمثيل الافتراضي للمتلقي .
٤. منهجية سيميولوجيا ما بعد البنيوية / ما بعد الحداثة، تمكن الناقد من مكامن الجمال الفني الداخلي للنص، وتزيد باكتشاف الأغوار النفسية والأبعاد الاجتماعية والأنساق الحضارية المضمرة في أصلاب النص المسرحي .

ثانيا: منطوق المسرح والمسرحية ينطبق على الأداء التمثيلي وعلى النص المقروء (الأدب المسرحي) الذي يمثل أساس البنية المسرحية المركبة .

ثالثاً: من خلال تحليل مسرحية (إرهاب) كأنموذج تطبيقي لمنهجية سيميولوجيا ما بعد البنيوية توصلت إلى :

١. فلسفة الفكرة المسرحية ووجوديتها تسببت في قلة الحوارات وزيادة سطوة العتبات والنص المصاحب .

ب- تحجمت سيميولوجيا التعبير بالجسد؛ لأن (الهالكين) فقدوا أجسامهم .. واحتفظوا برؤوسهم فقلت سيميولوجية الإشارة لأعضاء الجسد .. في زمنية مسرحية برزخية مقدرة بخمس عشرة دقيقة .

٥- ارتفعت الإضاءة والصوت إلى المستوي التأثيري حتى كاد أن يكون شخصية مسرحية افتراضية مع (الهالكين) و (رجل الأسمال) .

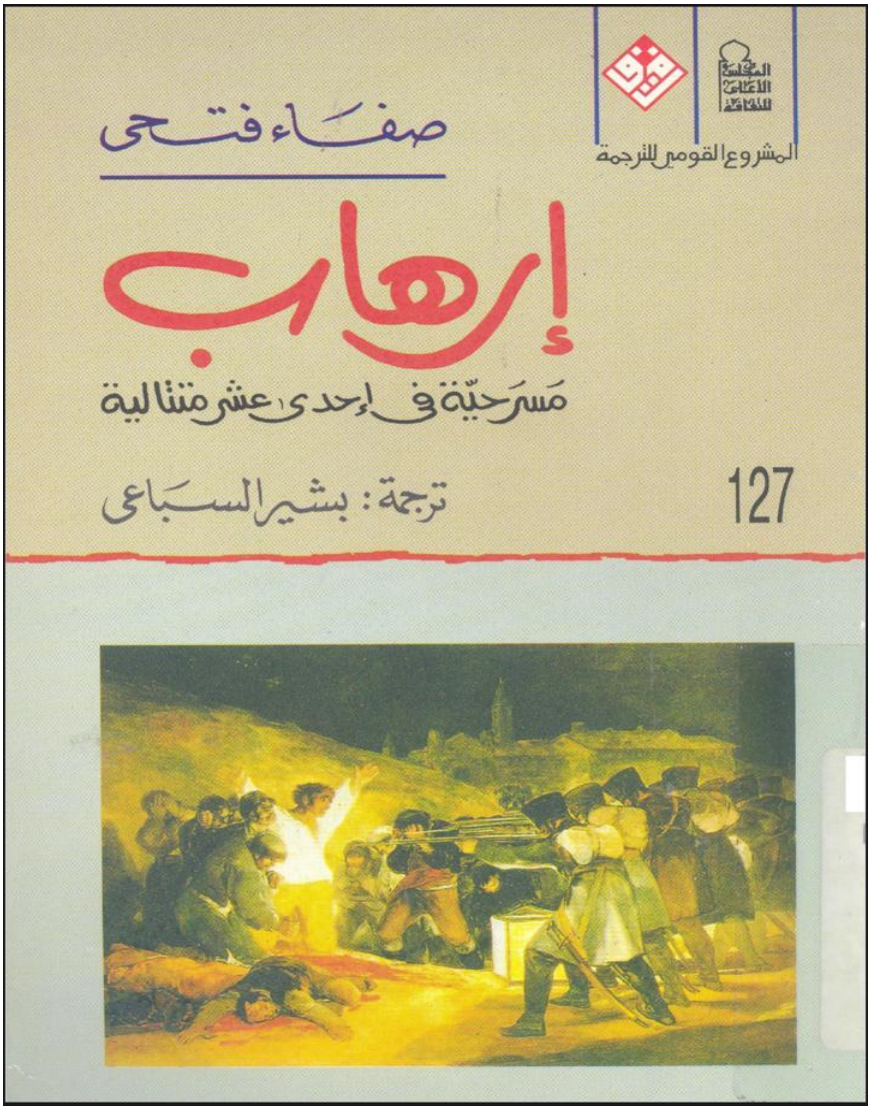
د - توحدت شخوص المسرحية في مقام المفعولية بسبب فاعلية (الإرهاب)، وتركوا الفاعلية للسلطة، وهو أمر أضعف الصراع المسرحي؛ لأنه كان بين قوتين غير متكافئتين .

٢٦- تنكير العنوان المسرحي (إرهاب) قد فتح ممكنات الحدوث والتكرار لصراع طرفي الإرهاب في كل زمان ومكان، على الرغم من تثبيت الفضاء المسرحي (مستشفي / مشرحة)، والتحديد القسري للزمن البرزخي بخمس عشرة دقيقة.

٢٧- انشغلت الكاتبة بوجودية الفكرة الفلسفية وعرضها في حوارات (الهالكين)، لكنها لم توفق في تجسيد آلام الإعدام وقطع الرؤوس، ثم التوتر والخوف والغموض الذي سببه ضيق الوقت البرزخي ومطارداته للشخصيات عبر خمس عشرة دقيقة .

وبقي أن توصي الباحثة بالتوسع في تطبيقات السيميولوجيا بشكل عام، وسيميولوجيا ما بعد البنيوية بخاصة على تحليلاتنا ودراساتنا لنصوص الأدب المسرحي . وتوصي الباحثة أيضاً بأهمية ملاحقة النقد لإبداعات المسرح التجريبي، والبحث عن آلية ومنهجية مناسبة لملاحقة المسرح الرقمي، والمسرح التفاعلي بوسائطه التقنية الجديدة .

ملحق (١):غلاف المسرحية الأساسي والأخير



المشروع القومي للترجمة
Safaa Fathy
TERREUR
لقد تأثرت بالغ التأثر بقراءة مسرحية "ارهاب". ليس فقط بالجسارة الابتكارية للمشروع، وبالصوغ المسرحي لفرضية الدكتور فيليبو الفريدة، وبإعادة تجسيدها في صُوَر وبـ "تحقيقها" استناداً إلى محفوظات أرشيفية "واقعية". بل تأثرت أيضاً بقوة الفكر (الفلسفي، السياسي، إلخ) الذي يتجلى أثناء عمل ذلك. لقد نجحت صفاء فتحي في أن تضع في الفضاء المسرحي، بغنائية رائقة، خبرةً مثيرة للمشاعر، عاطفةً قوية تتخللها أسئلة هي في آن واحد أكثر الأسئلة لا زمانية واختراقاً لجميع الأزمنة. كما أنها الأسئلة الأكثر إلحاحاً، الأكثر "تاريخية". وكل هذا بلغة جد جميلة.
جاك ديريدا

(المصادر والمراجع)

أولاً : المصادر :

١ – فتحي، صفاء: إرهاب، ١٩٩٩ترجمة بشير السباعي،القاهرة: المشروع القومي للترجمة ١٢٧ ، المجلس الأعلى للثقافة.

ثانيا : المراجع :

٢ – أوستن، جون: نظرية أفعال الكلام العامة ٢٠٠٨، ترجمة عبدالقادر قنيتي، الدار البيضاء:أفريقيا الشرق.

٣ – أيزر، فولنفانج: فعل القراءة (نظرية جمالية التجارب في الأدب)، ترجمة حميد لحمداني١٩٩٨، فاسس –المغرب: منشورات مكتبة المناهل.

٤ – إيكو، امبيرتو:= التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد٢٠٠٠،بيروت–الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

= القارئ في الحكاية، ترجمة أبوزيد ١٩٩٦، الدار البيضاء:المركز الثقافي العربي.

٥ – بوبيس، ماريا دل كارمن: سيميولوجية العمل الدرامي، ترجمة خالد سالم، مراجعة حسن عطية ٢٠٠١، القاهرة: مطبوعات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مطابع المجلس الأعلى للأثار.

٦ – بيكيت، صمويل: فصل بلا كلمات، مسرحيات طليعية، ترجمة شفيق مقار١٩٩٦، سلسلة مسرحيات عالمية .

٧ – تشاندلر، دانيال : أسس السيميائية، ترجمة طلال وهبة ٢٠٠٨، بيروت:مركز دراسات الوحدة العربية، ط ١.

٨ – جينيت، جيرار: من النص إلى المناص، ترجمة عبدالجواد بلعباد٢٠٠٨، الدار العربية للعلوم ، ناشرون.

٩ – دولودال، جيرار: نظرية العلامات، ترجمة عبدالرحمن بوعلي٢٠١١،سوريا–اللاذقية دار الحوار.

١٠ – رمضان، صالح بن عبدالهادي: التواصل الأدبي من التداولية إلى الإدراكية٢٠١٥، بيروت–الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي ، ط ١.

١١ – العلاق، علي جعفر: الدلالة المرئية في شعرية القصيدة الحديثة ٢٠٠٣،عمان:دار قضاءات ط١.

ثالثاً : الدوريات العلمية:

١٢ – جينيت، جيرار: من التناص إلى الأطراس، ترجمة المختار حسني ١٩٩٩، مجلة علامات في النقد، المجلد السابع ج ٢٥ .

١٣ – صمود، حمادي: معجم مصطلحات النقد الحديث ١٩٧٥، حوليات الجامعة التونسية، العدد١٥.