مجلة
جامعة المهرة
للعلوم الإنسانية
مجلة علمية نصف سنوية محكمة
العدد الخامس عشر- جمادى الأولى 1445هـ- ديسمبر 2023م
ISSN: 2707- 8655
EISSN:2707-8663

بنية العلامة غير اللفظية في مسرحية الفنار لفهد ردة الحارثي

الباحثة: درعة محمد مسفر العجمي.
جامعة الملك خالد
dmaiajami@gmail.com

ملخص:

فهد ردة الحارثي كاتب مسرحي سعودي، اهتم بالمسرح وأوقف عليه حياته، وسجل المشهد المسرحي المحلي والعربي له تفردًا وتميزًا في هذا المجال.

ومسرحية "الفنار" مناط البحث، الشخصية المركزية فيها "الفنار" ذلك الرمز البحري الذي تفقده جزيرة وسط محيط، وهذه الجزيرة، أنشأها خيال الكاتب، حاول سكانها البحث عن "الفنار"، لكن محاولتهم، باءت بالفشل، مع أنه معهم، ولا يتعرفون عليه، فتطرح المسرحية موضوعًا إنسانيًّا، فهي تتحدث عن الإنسان في أي زمان، وفي أي مكان، فلا يصل إلى الهدف إلا مَن يمتلك الرؤية.

وقد تبين من خلال البحث أن النص الدرامي مجال الدراسة، مليء بالرموز الدلالات، مما يجعله نصًّا يقبل أكثر من تأويل، وأكثر من قراءة.

الكلمات المفتاحيَّة: بنيَّة– العلامة– الجسديَّة– الأيقونة– المؤشر.

The Structures of the Non-Verbal Sign in “Al-Fanar”, a Play by Fahd Rada Al-Harthi

Abstract:

Fahd Rada Al-Harthi is a Saudi playwright who gives interest to the theater and devotes his life to it. The local and Arab theater witnesses his uniqueness in this field.

The play "Al-Fanar”, is the central of the current research. The main character is the "lighthouse", where this marine symbol is missed on an island in the middle of an ocean. This island is created in the author’s imagination. The people of the island tried to search for the lighthouse. However, their attempts failed, although it

was with them, but they did not recognize it. The play presents a human issue, as it talks about the human at any time and in any place, so only those, who have a vision, reach the goal.

The research finds this out, the current dramatic text is full of symbols and semantics, which makes it a text that accepts multiple interpretation and analysis.

Keywords: Structure-Corporeality - Sign –Icon –index

مقدمة

وُلد فهد ردة الحارثي في مدينة الطائف عام 1962، وتتدرج في مراحل التعليم المختلفة حتى نال درجة بكالوريوس اللغة العربية من كلية إعداد المعلمين، ثم عمل معلمًا في المرحلة الابتدائية، لكنَّ الصحافة كان لها أثرها البارز في حياته، فأنشأ صفحة للمسرح في جريدة البلاد 1986م، وكتب في جريدة الرياض، والجزيرة، وعكاظ، والبلاد، والندوة، واليوم.

واهتم بالمسرح اهتمامًا شديدًا، حتى ترأس لجنة الفنون المسرحية في جمعية الثقافة والفنون بالطائف، وأصبح يحلم بإنشاء مسرح حقيقي في المملكة، مثل غيرها من البلدان العربية.

وسجَّل المشهد المسرحي على المستويين المحلي والعربي لفهد ردة الحارثي حضورًا بارزًا، وتميزًا واضحًا عبر مشروعه الذي ظلَّ عليه عاكفًا ما يقارب ثلاثين عامًا، حتى وصل إلى مبتغاه[1].

وقد نشر النادي الأدبي الثقافي بالطائف الأعمال المسرحية الكاملة لفهد ردة الحارثي في جزأين عام 1442هـ.

والمسرحية مناط البحث عنوانها " الفنار"، وقد كتبها فهد ردة الحارثي عام 1997.

و"الفنار" يُزِّين صدر الموانئ، بأضوائه المتلألئة، التي تكون دليلًا للسفن، وكل مَن يراه، والمسرحية رمزية، وتتجلَّى رمزيتها من خلال رمز "الفنار" نفسه على حدِّ قول الكاتب في مقدمة المسرحية: " هذا النص المسرحي، يعيش خارج الزمان والمكان.. "فنار" ذلك الرمز البحري، تفقده جزيرة ما.. وسط محيط لا وجود له إلا في مخيلتي.. يحاول سكان هذا المكان

(1) ينظر: ردة للشرق " جدتي صالحة سمتني فهد والحكواتية خديجة أرضعتني الأساطير؛ تفاصيل الطين ومحطات المغادرة بنية العلامة في نصوص فهد ردة المسرحية: 25– 33.

البحث عنه عبثًا؛ لكي يتم وضعه على صدر جزيرتهم، ولكنه هو معهم يضيع منهم.. فلا يتعرَّفون عليه، عندما يملُّ الهربَ منهم، يحاول العودة إليهم، وتعريفهم بنفسه، لكنهم وقتها يكونون قد فقدوا مصداقية تسمية أي بفنار، وبالتالي يرفضون معرفته، ويخرجون مجددًا البحث عنه"[1].

وقد طرح الكاتب في مسرحيته موضوعًا إنسانيًّا، فهو يتحدث عن الإنسان في أي زمان، وأي مكان، فعندما لا يجد شيئًا في نفسه، يخرج للبحث عنه، وقد يطول به البحث حتَّى يعثر عليه، وإلا يمتلك الرؤية والوعي القائم على أسس علمية، فلا يصل إلى هدفه ومبتغاه، وهذا ما حدث لأشخاص المسرحية، فلم يصلوا إلى الفنار الذي تحوَّل إلى شخصية من شخصيات المسرحية، لكنهم عجزوا عن التعرف إليه، إنهم في حالة تيه، أشبه بالتيه الذي يعيش فيه الإنسان المعاصر، أو تيه الأمة العربية التي تعيش في حالة من التمزق والتفرق.

وتكمن **أهمية** البحث في التوجه إلى دراسة نص لكاتب مسرحي يمتلك الموهبة والإبداع في مجال المسرح، كما أن البحوث في ميدان المسرح السعودي قليلة جدًّا، إذا ما قورنت بدراسة النقد المسرحي في البلدان العربية الأخرى.

وتهتم السيمائية بدراسة بنية العلامة، والعلامة غير اللفظية، لا تقل عن العلامة اللفظية، في إنتاج الدلالة.

ولأهمية هذا الموضوع وقع **اختياري** عليه ليكون مجالًا لبحثي، وُيضاف إلى ذلك القيمة الأدبية والفنية لمسرحيات فهد ردة الحارثي، ومكانته في ميدان المسرح.

و**يهدف** البحث إلى دراسة نص مسرحي دراسة نقدية، والبحث عن العلاقة بين الدال والمدلول في مسرحية (الفنار)، وبيان أهمية هذه العلاقة أيضًا في إنتاج الدلالة من خلال مجموعة العلامات غير اللفظية.

ويجيب البحث عن مجموعة من **التساؤلات**، ما مفهوم السيميائية؟، وما أهمية العلامة غير اللفظية في الدرس السيميائي؟ وما دلالة لغة الجسد النص المسرحي؟ وإلى مدى أسهمت الأيقونة، والمؤشر والأشياء في إنتاج الدلالة في النص المسرحي؟.

---

[1] مسرحية الفنار، الأعمال المسرحية الكاملة:120/1.

وقد اعتمد البحث على المنهج **السيميائي**، ذلك المنهج الذي يتفاعل مع النص الأدبي وفق أي اتجاه من اتجاهات السيميائية، سواء سيمياء التواصل، أم سيمياء الدلالة، أم سيمياء الأشكال الرمزية، أم السيمياء التحليلية، وسوف يفيد البحث من هذه الاتجاهات حسب السياق أو الموقف.

أما **الدراسات السابقة**، فتتمثل في مجموعة من الرسائل الجامعية، والبحوث النقدية، هي:

1- جماليات التناص في مسرح فهد ردة الحارثي، للطيفة عايض البقمي، وقد نُشر هذا البحث في مجلة اللغة العربية- أسيوط- جامعة الأزهر، 2013م، وقد عالجت الباحثة التناص بأنواعه المختلفة في مسرح فهد ردة، وقد اعتمدت على النظريات النقدية الحديثة في دراستها.

2- من أزمة الثقافة إلى سلطة الأزمة (الجثة- صفر) لفهد ردة الحارثي، لسعيد كريمي، هذا البحث نُشر في مجلة لغة- كلام (المركز الجامعي- مخبر اللغة والتواصل) بالجزائر، 2016، تناول كريمي أزمة الثقافة عبر مسرحية (الجثة-صفر) لفهد ردة الحارثي، وقد طُرحت هذه الأزمة في العديد من النصوص الروائية، والنصوص المسرحية.

3- تفاصيل الطين ومحطات المغادرة بنية العلامة في نصوص فهد ردة المسرحية، لتركية عواض الثبيتي، منشور في نادي الإحساء الأدبي، 2017م، والكتاب في أصله رسالة ماجستير، تقدمت بها تركية لكلية الآداب- جامعة الطائف، عام 1437هـ، وطبقت منهج السيميائية على بنية العلامات اللفظية، وغير اللفظية، وبنية العلامة الزمكانية.

4- بنية الحوار في المسرحية النثرية في السعودية فهد ردة الحارثي نموذجًا، لعبد القوي صالح العفيري، وإبراهيم محمد عبد الرحمن أبو طالب، ونُشر البحث في مجلة الجامعة الوطنية في اليمن، عام 2018م، تناول الباحثان الحوار في بعض مسرحيات فهد ردة، ثم قاما بتحليل طرق بناء الحوار عند الكاتب، وصلة هذا الحوار بعناصر البناء الأخرى.

5- البناء الدرامي في مسرحيات الكاتب السعودي فهد ردة الحارثي، لخالد أحمد محمود، رسالة دكتوراه- بجامعة حلوان، جمهورية مصر العربية، 2020م، درس الباحث البنية الدرامية

ISSN: 2707- 8655
EISSN:2707-8663

من خلال محورين: المحور الأول: الصراع الدرامي، والمحور الثاني: البناء الدرامي في مسرحيات فهد ردة الحارثي.

6-الشاعرية في النص المسرحي الحديث في المملكة العربية السعودية مسرحية (المحطة لا تغادر) لفهد ردة الحارثي أنموذجًا، لراشد فهد عائض القثامي، و نُشرت الدراسة في المجلة العربية مداد – القاهرة، 2022م، وتناول الباحث الصلة المتجذرة بين الشعر، وبين المسرح، ثم درس اللغة الشعرية في مسرحية (المحطة لا تغادر).

وكل هذه الدراسات تخرج عن مجال بحثي، لأنها تتباين عنه في الطرح، وكذلك تختلف عنه في المنهج نفسه، باستثناء الدراسة التي قدمتها تركية عواض الثبيتي، ودرست من خلالها بنية العلامة في مسرح فهد ردة الحارثي، مطبقة معطيات المنهج السيميائي على خمس مسرحيات، ولم تتناول في دراستها المسرحية مناط البحث، وسوف يفيد البحث من هذه الدراسة.

ويجب أن نتعرف السيميائية التي ترتبط بدراسة حياة العلامات في شبكة العلاقات في الحياة الاجتماعية[1]، وهي بهذا المفهوم لم تكن وليدة العصر الحديث، بل نرى لها بدايات أولى أصابها قانون التطور حتى وصلت إلى صورتها النهائية.

فنجد جذورها في الآداب الأوربية والعربية القديمة بداية من الرواقيين stoiss في القرن الثالث قبل الميلاد، وحديثهم عن العلامة بجانبيها الدال signifa والمدلول ignifie، مرورًا بالمدرسة الشكلية تحت قيادة الفيلسوف إينيسيديموس AeneSi demus في القرن الأول قبل الميلاد الذي استقى صيغته البحثية من تحليل العلامات، وورود تصنيف العلامات عند الناقد البلاغي شيشرون Cicero في القرن الأول قبل الميلاد حيث ميز بين العلامة العامة والعلامة الخاصة، ومحاولات الفيلسوف الطبيب سيكتوس أمبريكوس Sextus Empiticus في القرن الثاني الميلادي بتصنيف العلامات المستترة، كما قام الطبيب جالنيوس Galen في القرن الثاني الميلادي بالتمييز بين العلامات العامة والعلامات الخاصة التي اهتم بها شيشرون، ونجد في كتابات المفكر الجزائري القديس أوغسطين (354 – 430)

(1) ينظر: دروس في علم اللغة العام :154؛ تصنيف العلامات، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة :38.

تعريفات بالعلامة ضمن أبحاثه في التأويل، وقام جوتفردلاينتز Gottfried leibniz ، بكشف دور العلامات في المنهج العلمي[1].

والعلاقة بين الدال والمدلول لها أثر أيضًا في الفكر العربي، فالبيان عن الجاحظ، ينحصر في اللفظ، والخط، والعقد، والإشارة، وجعل بيان الدليل الذي لا يستدل تمكينه المستدل من نفسه، ويعرف ما استُخزن من البرهان، وحُشي من الدلالة[2].

تكمن العلاقة بين الدال والمدلول عند ابن جني في الإبانة عن المعنى باللفظ[3]، وأشار الباقلاني إلى الصورة النفسية المتعلقة بالمدلول[4].

وفصَّلت نظرية "النظم" عند عبد القاهر الجرجاني القول في العلاقة بين اللفظ والمعنى، أو الدال والمدلول[5].

وقد استخدم الفرنسيون مصطلح " السيمولوجيا" للدلالة على هذا العلم، وبينما استخدم الإنجليز مصطلح "سيموطيقا"، ومعظم الدراسات النقدية العربية المعاصرة استخدمت مصطلح "سيماء" استناداً إلى كلمة "سيما" أي العلامة، وهي تعبير قريب من مفهوميْ " السيميولوجيا " و"السيميوطيقا" فضلاً عن تطلعنا إلى توحيد المصطلح في نقدنا العربي[6].

وقد ربط رواد السيميائية هذا العلم بحياة العلامة داخل الحياة الاجتماعية، فنرى سوسير يفضل مصطلح العلامة على غيره، وحدد ثلاثة مصطلحات أساسية في علم العلامات هي:

1- العلامة signe

2- الدال signfiant

3- المدلول siginfie

وتطلق العلامة على كل ما يتكون منه الدال والمدلول[7].

---

(1) ينظر: علم العلامات (السيموطيقا) مدخل استهلالي، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة: 14-16.

(2) ينظر: الحيوان: 1/ 33، 34.

(3) ينظر: الخصائص:3/1.

(4) ينظر: الإنصاف: 15.

(5) ينظر: أسرار البلاغة :5.

(6) ينظر: رواية فخاخ الرائحة ليوسف المحيميد دراسة سيمائية: 13.

(7) ينظر: مدخل إلى علم العلامات في اللغة والمسرح :34.

ISSN: 2707- 8655
EISSN:2707-8663

أما بيرس في تفسيره العلامة، فإنه "يربط كلًّا من الأشياء ومفاهيمها بواسطة عامل ربط ، فالشيء الخارجي عنده هو الموضوع، والمفهوم الذهني المجرد هو العلامة المفسرة، وعامل الربط بينهما هو الركيزة"[1].

وقد ظهر عنده ثلاثة مصطلحات من خلال تقسيمه العلامة هي:

1- الأيقونة jcon

2- المؤشر jndex

3- الرمز symbol [2].

وعلى أية حال، فإن السيميائية هي سيميائية الدلالة والتواصل، والعلامة غير اللفظية لا تقل أهمية عن العلامة اللفظية في أداء الوظيفة التواصلية بين البشر، وهذا ما تؤكده جوليا كرستفيا حيث 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 يقنِّنها النحو"[3].

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 النص الأدبي[4].

وندرس العلامة اللفظية في مسرحية "الفنار" من خلال أربعة محاور هي: بنية العلامة الجسدية، وبنية العلامة الأيقونية، وبنية العلامة المؤشراتية، وبنية علامات الأشياء.

1- بنية العلامة الجسدية

يتشكل بناء النص الدرامي من شبكة من الوحدات السيميائية، فيقوم الممثلون بأداء المشاهد المسرحية والمناظر بطرق لفظية، وغير لفظية، معتمدين في الأداء المسرحي على لغة الحوار، ولغة الجسد من حركات، وإيماءات، وإشارات، وغير ذلك[5].

---

(1) ينظر: مدخل إلى علم العلامات: 49.

(2) تصنيف العلامات، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة: 142.

(3) السيميوطيقا في الوعي المعرفي المعاصر، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة: 56.

(4) ينظر: حركة اللغة غير المنطوقة في الحديث النبوي: 5.

(5) ينظر: سيميوطيقا الصورة المسرحية دراسات في المسرح: 92.

وتحمل الحركة الجسمية عالمية الدلالة، فالإيماءة "ذات دلالة عالمية"[1]، وما ينطبق على الإيماءة، ينطبق على كثير من لغة الجسد مثل: الغمز، واللمز، وهز الرأس واحمرار الوجه.. إلخ[2].

وسوف ندرس لغة الجسد من خلال الحركة الجسدية، والعلامات التعبيرية، والعلامات الانفعالية.

أ- الحركة الجسدية

يُعتبر الممثل العصب الذي يقوم بتحريك الفعل الدرامي، والممثل الجيد هو الذي يمتلك القدرة على تفعيل الجسد والصوت، ويكون لديه القدرة على التعالق مع الأشياء على خشبة المسرح، والتعبير الجيد عن الشخصية التي يتقمَّص دورها.

وينفعل الممثل بجسده وصوته ولسانه، فعندما يقلق يتحرك يمنة، ويسرة، وينزل، ويصعد، ويقف ويقعد، ويحبس نفَسه، ويتعامى وهو المبصر، ويبصر وهو الأعمى، ويبني بيوتًا من الوهم، وينصب خيامه في الفراغ، فيتكلم الجسد بفصاحة، وتنوب الإشارة عن العبارة[3].

وأمثلة الحركة الجسدية متعددة ومتنوعة، خاصة في المداخل، والإرشادات المسرحية التي تعددت في النص المسرحي، نذكر منها:

- قْنَار:

لم أخبركم .. هم يبحثون عني يريدون العثور على مكاني لا تخبروهم من أنا. وأين مكاني.. أعدكم أن أكمل لكم حكايتي.. عندما يختفون تمامًا فلا يظهر لهم أثر..

(ينسحب بنفس طريقة دخوله.. لتعود الأغنية البحرية التي بدأ بها العرض، ومع خفوت تدريجيّ للإضاءة يصل لمرحلة الاعتام.. مع صرخة "لفنار" تعود فيها الإضاءة)[4].

---

(1) سيميولوجيا اللغة، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة: 178.

(2) ينظر: رواية فخاخ الرائحة: 65.

(3) ينظر: تفاصيل الطين ومحطات المغادرة: 152- 153.

(4) فهد ردة الحارثي، مسرحية الفنار:121/1.

مجلة
جامعة المهرة
للعلوم الإنسانية
مجلة علمية نصف سنوية محكمة
العدد الخامس عشر- جمادى الأولى 1445هـ- ديسمبر 2023م
ISSN: 2707- 8655
EISSN:2707-8663

"فنار" الشخصية المركزية في المسرحية، والمقتبس السابق، بداية اللوحة الأولى من النص المسرحي، و"فنار" في هذه اللوحة يظهر على المسرح بمفرده، يوجه حديثه إلى الجمهور، وتجلَّت الحركة الجسدية في الفعل المضارع (ينسحب)، والتعبير عن الحركة بالفعل المضارع يدل على استمرارية الحركة، وتتوحد حركة دخول الركح المسرحي، مع حركة الخروج (ينسحب بنفس طريقة دخوله)، والتوحد في الحركة يدل على الثقة بالنفس، فهو لا يعاني ما تعانيه شخصيات المسرحية من حالات الفقد والاستلاب، والتيه في الجزيرة التي بناها الكاتب من محض خياله، كما أن هذه الإرشادة المسرحية، توجيه من المؤلف إلى المخرج.

ومن هنا تختلف حركة أشخاص المسرحية في فضاء النصِّ المسرحي عن حركة "فنار"، على شاكلة قول الكاتب:

- ممثل5: (يدخل المسرح) يا شباب.. يا شباب ... (بصوت هامس)

(المجموعة تتوقف، وتبدأ في التحليق حوله)

- ممثل5: المخرج زعلان منكم.. وأبشركم قطع شعره.. لا تقولوا أني قلت لكم.. هس.. هس.

(يخرج بحركة خفيفة.. ليعود مسرعًا، وخلفه ممثل رقم(2) يحاول الإمساك به.. إلى أن يخرجا من الكواليس، ثم لا يلبثان أن يعودا، وهما يركضان في أنحاء مختلفة، ومنها الصالة، والمجموعة موزعة بين الجلوس والتشجيع لأحد الطرفين، وشرب الماء).

- شيخ الصيادين: يا سكان هذه الجزيرة البعيدة القريبة.. دعونا نهمل هذا العبث اللَّامسرحي، ونكمل ممارسة المخرج لنا بعيدًا على القيل والقال، ولعب العيال[1].

تعددت العلامات الدالة على الحركة الجسدية في هذه الإرشادات المسرحية (يدخل- تتوقف- التحليق- يخرج- حركة- يعود - مسرعًا- الإمساك- يخرجا- يعودا- يركضان- الجلوس - التشجيع - وشرب الماء).

[1] فهد ردة الحارثي، مسرحية الفنار:122/1.

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

وعلى أية حال، فهذا الدال الحركي للممثلين، يقابل الدال الحركي للفنار في المقتبس السابق، فإن كان دخول "فنار" المسرح يشبه انسحابه أو خروج، دلالة على ثباته وثقته بنفسه، فإن تعدد الحركة، وتناقضها، وتنوعها، لدي الممثلين، تدل على حالة الفوضى التي تعتريهم، وعدم الثقة بالنفس، فهم يعيشون حالة أشبه بالتيه، وعدم إصابة الهدف.

ويبقى لهذا النسق من التعبير دلالته الفنية، حيث إن هذا النسق يرسم صورة تقريرية، لا تعتمد على أي مقوم من مقومات البلاغة القديمة، من تشبيه، أو استعارة، أو كناية، فالصورة التقريرية: هي نوع من أنواع الصورة، تنهض برسمها الكلمات، دون اللجوء إلى البيان، ولا تخلو من جمال فطري[1].

وقد رسم الكاتب في إرشادته المسرحية صورة حركية للمثلين تقوم بإبراز فاعلية نشاط حركي، ينساب عبر سلسلة من اللحظات المتعاقبة[2].

وتتعدد حركات المجموعة في الإرشادات المسرحية أيضًا، وهي كثيرة في النص المسرحي، على شاكلة قول الكاتب:

(المجموعة تردد كلمة "فنار" بأداء فردي وجماعي، مع حركة ضجر غير منتظمة).

- شيخ الصيادين: (بصوت جهوري) البحر أمامكم وأبناؤكم من خلفكم.. البحر الأبناء والأبناء البحر..

(تتوقف المجموعة وهي مهدَّلة الرؤوس مع حركات إيمائية متدرجة في القوة لشيخ الصيادين).

- محار: لو كان لدينا فنار.. لو كان لدينا فنار.. لو كان لدينا فنار..

---

(1) ينظر: الصورة الفنية في شعر المعتمد بن عباد: 62.

(2) الصورة الفنية في شعر أبي تمام: 154.

مجلة
جامعة المهرة
للعلوم الإنسانية
مجلة علمية نصف سنوية محكمة
العدد الخامس عشر- جمادى الأولى 1445هـ- ديسمبر 2023م
ISSN: 2707- 8655
EISSN:2707-8663

(يبدأ هو في عمل حركات إيمائية، مع بعض الأصوات، وتنقسم المجموعة إلى قسمين.. قسم مع شيخ الصيادين.. وقسم مع محار.. في تقليد لحركاته)[1].

نعاين ثلاثة إرشادات مسرحية في هذا المقتبس، فقد جاء النسق غير اللفظي عبر التعبير (حركة ضجر غير منتظمة)، مصاحبًا للنسق اللفظي (المجموعة تردد كلمة "فنار" بأداء فردي وجماعي)، فقد أدى النسق غير اللفظي وظيفة توضيحية للنسق اللفظي في الجمل الحوارية السابقة، فإن "فنارًا" المفقود، أثار في نفوس المجموعة نوعًا من الضجر، وحوَّل الحركة إلى شكل غير منتظم أشبه بنوع من الفوضى.

وتستمر المجموعة في استخدام لغة الجسد –كما رسمها لهم الكاتب– في الإرشادة الثانية (مهدِّلة الرؤوس مع حركات إيمائية متدرجة)، ولم يحدد الكاتب شكل الإيماءة، بل ترك الأمر للمخرج، وعلى أية حال فالإيماءة من العلامات السيميائية التي لها دلالتها العالمية، فقد تتفق معظم شعوب العالم في دلالتها السيميائية، وهذا ما أقره إميل بنفنست بقوله: " الإيماءة ذات دلالة عالمية"[2].

ويعتمد "محار" على العلامة الإيمائية في الإرشادة الثالثة من خلال رحلة البحث عن "فنار"، أو عن الأمل المفقود، وقامت المجوعة بتقليده، وهي إيماءات بلا شك توحي بالفشل وخيبة الأمل.

وتبحث المجموعة عن حل يوصلهم إلى "فنار"، فيكون هذا الحل " التمبو":

– ممثل1: يا لهذا الجنون المزعج، يا أصدقائي نحن بحاجة إلى التمبو..

– المجموعة: التمبو..

– ممثل1: نعم.. التمبو.

– ممثل3: وما هو التمبو!!؟

– ممثل1: التمبو عبارة عن سرعة النَّطِّ الإيقاعي.. والخطى التي تتحرك بها.

(تبدأ المجموعة في الحركة سريعة إلى أن يصرخ ممثل2)

---

[1] مسرحية الفنار:123/1.

[2] إميل بنفنست، سيميولوجيا اللغة، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة: 178.

ممثل1: كم نحن بحاجة لهذا التمبو لكي لا تصبح الكلمة أكبر من الجملة، والجملة أكبر من السطر، والسطر أكبر من.....

ممثل5: : وما هو التمبو!!؟

ممثل3: إذا لم تعرف التمبو اركب "جنبو"[1].

التيمبو (Tempo)، مصطلح رياضي يشير إلى سرعة رفع الوزن لكل تكرار في التمرين، وتشمل مراحل التكرار: الانبساط- الانقباض- التوقف.

والتمبو فعل حركي يعتمد على لغة الجسد، أو الحركة الجسمية، وهو حركة منتظمة ومنضبطة، و(ممثل1) أراد أن يحولهم من حالة الفوضى إلى حالة الانضباط، والبحث عن الحل العملي، لكنَّ المجموعة تظل في حالة الفوضى، ولا تستثمر هذا الحل.

والتمبو تمرين قائم على علم ودراسة، وكأنه يرمز إلى أهمية العلم في حياة البشر، وكأن الكاتب يهدف إلى أن حلَّ المشكلات لا يكون إلا بالتفكير العلمي السليم، وليس بالجري خلف الأوهام، والأحلام التي يصنعها الخيال، بعيدًا عن الواقع.

ب- العلامات التعبيرية

تنتشر في كل مجتمع من المجتمعات الكثير من العلامات التعبيرية الدالة، منها ما يرتبط بالوجه، ومنها ما يرتبط بالعينين، ومنها ما يرتبط بالبدن، ومنها ما يرتبط بالأوضاع والهيئات[2].

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 تُحدث هذه الحركات والتعبيرات مشاركة وجدانية، تظهر في ردة فعل الجمهور في صالة العرض على شخصية الممثل[3].

ونماذج العلامات التعبيرية قليلة جدًّا في المسرحية، فقد وظف الكاتب تعابير الوجه والابتسامة فقط، ويتجلَّى تعبير الوجه في قول الكاتب:

---

(1) مسرحية الفنار :128/1.

(2) ينظر: العبارة والإشارة دراسة في نظرية الاتصال: 175.

(3) ينظر: العبارة والإشارة: 144.

"- قرصان البر: علمت أنكم تبحثون عن "فنار"، وأنا الوحيد الذي أملك بناء الفنارات في كلّ الشواطئ والجزر..

(المجموعة تبدأ تشرق من الفرحة، فتحتفل بقرصان البر)

قرصان البر: أشكر لكم ترحيبكم.. لا وقت عندي، ولا عندكم لمثل هذه الحركات.

شيخ الصيادين: حركات؟!.. هذه حفلات لتكريم طلعات وجوهكم الرائعة"[1].

إن النسق غير اللفظي يتجلَّى في الإرشادة المسرحية (المجموعة تبدأ تشرق من الفرحة)، ثمة حذف في العبارة تقدير المحذوف (تشرق وجوههم من الفرحة)، وإشراق الوجه علامة سيميائية تعبيرية، وزاد لفظ (الفرحة) من تهلل الوجوه، والتعلق بأمل جديد، وبالأحرى بوهم جديد، جاءهم به قرصان البر.

والعلامة غير اللفظية، صورة تقريرية تعتمد على حاسة البصر، أو ما تُسمى الصورة البصرية، وهي تلك الصورة التي تُدرك بحاسة البصر، تلك الحاسة التي تُقدم على غيرها من الحواس، بل نكاد نرى تفردها على غيرها من الحواس، وغيرها مما وراء الحواس[2].

فتكون لهذه الصورة البصرية، القدرة على إعادة موقف مؤثر مطبوع في المخيلة، وفي صفحة الذهن، يصورها الأديب للمتلقي، باعتبارها مضمونًا متكاملًا يخدم عملية التلقي، من خلال الترابط الدلالي المتولد من صورة ثرية بالعواطف والأحاسيس.

وتتجلَّى العلامة التعبيرية الناتجة عن الابتسامة في تعبير "فنار":

"- فنار: أنا فنار.. عودوا من حيث جئتم.. أنا فنار.. كنتم تبحثون عني، وأهرب منكم، الآن تعرفونني، أنا ابتسامتكم القادمة.. أنا حزنكم القادم.. تزوج الحزن الابتسامة.. فجاءهم مولود جميل اسمه الشجن.. أنا الشجن.. أنا فنار.. أنا فنار.. أنا فنار.."[3].

إذا نظرنا إلى العلامة التعبيرية (ابتسامتكم القادمة)، منفصلة عن سياقها، نجد صورة مشرقة، فهي دالٌّ يفضي إلى مدلول الفرح، وهي صورة بصرية، ندركها بحاسة البصر، لكنها داخل سياقها تدخل في حالة من حالات التناقض، فالأسلوب مراوحة بين الحزن والفرح، فلو

---

[1] مسرحية الفنار: 132/1.

[2] الصورة الشعرية والرمز اللوني: 13.

[3] مسرحية الفنار: 136/1.

استطاعت المجموعة أن تحصل على "الفنار" بطريقة علمية، أشرقت ووجوههم فرحًا، وارتسمت الابتسامة على شفاههم، وبينما لو ظلوا في التيه والفوضى، فسوف يعيشون في حزن وشجن.

ج- العلامات الانفعالية

لا يخلو أي فعل إنساني من العلامات التي تعبر عن انفعالاته وعواطفه من: وجع، وجع، قهر، عجز، قلق، غضب، استهجان، دهشة.. إلخ.

وترتبط هذه الانفعالات بحركات الجسد، وعضلات الوجه، وتعبر عمَّ يسيطر على الإنسان من أحاسيس إيجابية أو سلبية؛ فتكون هذه العلامات رباطًا وثيقًا بين الإشارات، وبين المعاني، وتؤدي مهمتها الانفعالية في أداء معنًى تأثيري الذي يقصده الكاتب[1].

يعتري الضجر (شيخ الصيادين) في الإرشادة الآتية:

(شيخ الصيادين يدخل عليهم، ويتابع بصمت، ثم يتحرَّك بخفة، وهو يقودهم حتى يصل منتصف المسرح، فيتجمَّد ويتململ ويتضجر ثم يصرخ)[2].

ما زالت المجموعة تبحث عن "فنار"، فدعاهم "محار" إلى الحركة، حتى يصلوا إلى مبتغاهم، لكنَّ حركاتهم جاءت خبط عشواء ذات اليمين، وذات الشمال، فعندما دخل عليهم "شيخ الصيادين"، فوجدهم في حالة فوضي، فجاءت العلامة الانفعالية، معبرة عن حالة من الضيق والحزن (يتضجر)، والتعبير بالفعل المضارع، دليل على استمرارية الضيق والضجر.

ويتحول الضجر إلى ألم وقلق في المشهد الحواري الآتي:

"ممثل1: أعترف لكم يا أصدقائي أني أشعر بأني ضعيف جدًا.. أبكي اليوم.. أتألم..

ممثل2: أما أنا فقد كنت أكتب عن قلقي وضعفي.. وهواني.. كنت أكتب الورقة ثم أمزقها.. والثانية ثم أمزقها.. والثالثة كانت تمزقني..."[3].

إن العلامة الانفعالية (أتألم) ناتجة عن ضعف (ممثل1)، وذلك الضعف ناشئ من حالة العجز لدى الشخصية التي لم تستطع تحقيق الهدف، والضعف لدي (ممثل1)، هو نفسه عند (ممثل2)، فقد ولَّد الضعف عنده علامة انفعالية (قلقي- هواني)، فهو يفتقد الثقة في

---

(1) ينظر: العبارة والإشارة: 39.

(2) مسرحية الفنار: 125/1.

(3) مسرحية الفنار: 127/1.

ISSN: 2707- 8655
EISSN:2707-8663

النفس، فيكتب ثم يمزق، إن تمزيق الورق، يحاكي حالة القلق والهوان، أو يحاكي نفسه الممزقة، وذاته المتشظية.

أما حالة الحزن، فهي تعتري جميع شخصيات المسرحية التي تبحث عن "فنار"، ونذكر من مجموع هذه النماذج حزن (شيخ الصيادين):

"- ممثل5: فلنرشحه ليكون شيخًا للصيادين.

- ممثل4: منذ اللحظة هو كذلك.

(محار يضحك بفرح بينما شيخ الصيادين في حالة حزن عارم)

- شيخ الصيادين: وأنا ماذا أصبح؟!

- ممثل5: تصبح.. مجرد اسم"[1].

حاول (ممثل1) أن يضع يده على الداء، فرأى أن الغمة التي يعيشونها سببها، سقوط الهمم، وخراب الذمم، وطمس الحقيقة، وكأن الكاتب، يهدف إلى أن هذه الأدواء، سبب حالة التيه التي تعيش فيها الشعوب.

وعندما انتهي (ممثل1) من جملته الحوارية الطويلة، صفقت له المجموعة، فقرروا ترشيحه شيخًا للصيادين، بديلًا عن شيخ الصيادين، ومن هنا انتابت حالة الفرح (محارًا)، والفرح علامة انفعالية، تدل على سوء العلاقة بين (محار)، وبين (شيخ الصيادين)، وبالتالي فَرِح بعزله، وتقابل فرح (محار) علامة انفعالية تنتاب شيخ الصيادين (حالة حزن عارم)، فعزل (شيخ الصيادين)، أسهم في إنتاج العلامة الانفعالية.

2- وبنية العلامة الأيقونية

تُعدُّ 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"[2].

---

[1] مسرحية الفنار: 134/1.

[2] ثبت المصطلحات، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة: 347.

واللغة الطبيعية هي النظام الأَوَّلِي، ثم تتبعها أنظمة ثانوية، والأيقونة من هذه الأنظمة الثانوية، وقد اهتم علماء السيميوطيقا السوفيت بالأنظمة الثانوية اهتمامًا خاصًّا، مثل الصورة، أي الأنظمة الأيقونية[1].

والعلامة الأيقونية ليست مفرَّغة من الدلالة، بل هي محملة بحمولات دلالية، حيث إن الصورة من أكثر الأمثلة انتشارًا في التعبير عن المعاني الدلالية[2].

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

ولم يستخدم الأديب علامات الترقيم، بشكل اعتباطي، بل يوظفها توظيفًا فنيًّا، فهي "مكسب تاريخي مفيد للتواصل الإنساني، وضرورة حتمية اقتضاها انتقال الإنسانية التدريجي من ثقافة الصوت والأذن إلى ثقافة العين والكتابة"[3].

ويتعامل النقد الحديث مع علامات الترقيم معاملة الدوال اللغوية، وذلك لأنها محملة بالعديد من الدلالات الفنية، والوظائف الجمالية، من خلال انحرافها عن المعتاد والمألوف في الدلالة والوظيفة.

يمكن دراسة علامات الترقيم، باعتبارها علامات أيقونية على النحو الآتي:

أ- النقطة والفاصلة

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

---

(1) ينظر: ، حول المفاهيم والأبعاد، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، : 41،42.

(2) ينظر: سيميوطيقا السينما، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة: 269.

(3) مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم: 266.

مجلة
جامعة المهرة
للعلوم الإنسانية
مجلة علمية نصف سنوية محكمة
العدد الخامس عشر- جمادى الأولى 1445هـ- ديسمبر 2023م
ISSN: 2707- 8655
EISSN:2707-8663

والفاصلة تسمى السكتة، وهي أخف من الوقفة وأدنى منها زمناً، وتكون مصحوبة بنغمة صاعدة دليلاً على عدم تمام الكلام، وهي فاصلة نطقاً واصلة السابق باللاحق بناءً ومعنى[1].

والنقطة والفاصلة نماذجهما كثيرة في النص المسرحي، فلا تخلو منهما صفحة، ونذكر نموذجًا واحدًا فقط، وما ينطبق على هذا المثال ينطبق على غيره، ويتجلَّى ذلك من خلال الحوار الآتي:

"**–شيخ الصيادين: اتفقنا.**

– محار: اتفقنا.

– ممثل2: لقد تم الاتفاق على تأجيل النزول للبحر يومًا واحدًا، وذلك لمناقشة موضوع إيجاد "فنار" خاص بالجزيرة، فليُعلم الحاضر الغائب، وليُعلم الغائبَ الحاضرُ، وليُخبر الصاحي النائمَ، وليُخبر النائمَ الصاحي"[2].

الجملة الحوارية بين (شيخ الصيادين)، وبين (محار)، جملة قصير مكررة على المستوى الرأسي، فهي جملة مكونة من فعل وفاعل، وجاء الفاعل (نا) ضميرًا متصلًا، ليزيد من إيجاز الجملة، وشدة تكثيفها، فهي ليست لها حاجة إلى الوصل، باستخدام الفاصلة، فجاءت النقطة، دالة على الوقفة وتمام الكلام.

ولمَّا طالت الفقرة الحوارية على لسان (ممثل2)، حتى احتوت ست جمل، فالقائل في حاجة إلى سكتة بين كل جملة، والسكتة لا تعني الوقفة، بل تعني الوصل، فقد حققت الفاصلة هذه المهمة، وعندما انتهي الكلام عند الجملة السادسة، استخدم الكاتب النقطة، دليلًا أن الكلام تمَّ بلفظه ومعناه.

هذه الفقرة لوحة تصويرية، وغالباً ما تأتي اللوحات التصويرية بموسيقى معبرة، ومراوحة الكاتب بين النقطة، وبين الفاصلة، بمثابة الموسيقى التصويرية التي توزعت بين

---

(1) ينظر: علم الأصوات: 533– 555.

(2) مسرحية الفنار:123/1.

النغمات الهابطة المصاحبة للوقفة/ النقطة، والنغمات الصاعدة المصاحبة للسكتة/ الفاصلة، وكأنها محاكاة للحالة النفسية للشخصية.

ب- علامة الحذف

علامة الحذف "تسمى أيضًا نقط الاختصار، وهي ثلاث نقط لا أقل ولا أكثر، توضع على السطور متتالية أفقيًّا، لتشير أن هناك بترًا أو اختصارًا في طول الجملة"[1].

وعلامة الحذف أو ظاهرة الفراغات الطباعية تسهم في التشكيل الفني للعمل الأدبي إذا قصد المبدع توظيفها توظيفاً فنيّاً، فتحقق سيميائية التواصل بين الأديب والمتلقي، كما تحقق –أيضاً– سيميائية الدلالة، باعتبارها علامة موظفة توظيفاً بنائيّاً وجماليّاً.

ونرى المتلقي الواعي بوصفه مبدعاً للنص – يملأ الفراغات ويظهر رؤية المبدع التي أودعها في المسكوت عنه، كما يسهم في إنتاج دلالته[2].

واستخدم الكاتب علامة الحذف بكثرة، حتى أصبحت ظاهرة أسلوبية لخروجها عن المألوف، حتى تُضحي أسلوبًا انزياحيًّا، ينحرف عن الدلالة النحوية إلى الدلالة الفنية، ويؤدي وظيفة جمالية، ونذكر من نماذج علامة الحذف، قول الكاتب:

"**شيخ الصيادين: لقد قمت بالبحث عن "فنار" في كل روايات وأحداث وتواريخ عصور ما قبل العصور.. وعصور ما بعد العصور.. كلهم قالوا إن مكانه البحر.. فالبحر مقصدكم.. والبحر من أمامكم، وفنار ستجدونه أمامكم أيضًا.. إلى البحر يا شباب..**"[3].

علامة الحذف ثلاث نقط، لكن هناك من الكتاب من يستخدم نقطتين، أو أكثر من ثلاث نقط، فالحذف بعد العصور في الجملتين، جاء بعد عنصر زمني، والزمن يكمن فيه أحداث، وتفاصيل، ووقائع، ومن ثم نلاحظ بترًا في الجملتين، وجاء حذف أيضًا بعد البحر، وبعد مقصدكم، والنقط تشير إلى المحذوف، فنار مكانه البحر، وليس البر، فمَن يتوجه إلى البحر، يستطيع بناء (الفنار)، وانتهت الفقرة بعلامة حذف، ليترك الكاتب النص مفتوحًا، ليتخيل المتلقي المحذوف، وتذهب نفسه فيه كل مذهب.

---

[1] دلائل الإملاء وأسرار الترقيم: 119.

[2] ينظر: رواية فخاخ الرائحة: 79.

[3] مسرحية الفنار: 123/1.

مجلة
جامعة المهرة
للعلوم الإنسانية
مجلة علمية نصف سنوية محكمة
العدد الخامس عشر- جمادى الأولى 1445هـ- ديسمبر 2023م
ISSN: 2707- 8655
EISSN:2707-8663

ومن نماذجه أيضًا التناص مع أبيات الإمام الشافعي:

ممثل 2: "بسخرية"

وَكُن رَجُلاً عَلى الأَهوالِ جَلداً... وَشيمَتُكَ السَماحَةُ وَالسَّخَاءُ

وَلا حُزنٌ يَدومُ وَلا سُـــرورٌ... وَلا عسْرٌ عَلَيكَ وَلا رَخــاءُ

وَمَن نَزَلَت بِساحَتِهِ المَنايا... فَلا أَرضٌ تَقيهِ، وَلا سَمـــاءُ[1].

يسخر (ممثل2) من (شيخ الصيادين) عندما تمَّ عزله، وتعيين (ممثل1) مكانه، فجاءت أبيات الأمام الشافعي معضدة النسق غير اللفظي (بسخرية)، ووضع الكاتب علامات الحذف (...) بين كل شطرين.

كن.. ... جلدًا، تقدير المحذوف بعدها (في كل المواقف)، وتقدير المحذوف بعد سرور (في الحياة)، والمحذوف بعد المنايا (فأماتته).

والحذف علامة أيقونية وهو دال له عدة مدلولات، منها الإيهام، الذي يؤدي إلى حصول ألم للنفس لجهلها به، فإذا التفتت النفس إلى القرينة تفطنت للحذف، فيحصل لها اللذة بالعلم، واللذة الحاصلة بعد العلم أقوى من اللذة الحاصلة ابتدأ[2].

وبجانب اللذة الحاصلة من الإيهام، يؤدي الحذف وظيفة دلالية أخرى، تتمثل في حركة الذهن، فقد يقصد الكاتب بالحذف اختبار تنبه المتلقي، أله انتباه أم لا؟ وإن كان هذا الاختبار مشروطًا بحضور القرينة الدالة على المحذوف[3].

والحذف الذي يستخدمه الكاتب تقنية من تقنيات السرد، يستعيرها من الرواية، يهدف من خلالها تسريع الزمن من خلال القفز على التفاصيل، وهذا الحذف ينأى بالنص عن الترهل والتفكك، ويحافظ على وحدته وترابطه.

---

(1) مسرحية الفنار: 134/1.

(2) ينظر: البلاغة العربية قراءة أخرى: 221.

(3) ينظر: المرجع السابق: 218.

ج- علامة الحصر

استخدم الكاتب من علامات الحصر (الهلالين)، و"التنصيص" فقط، وعلامة التنصيص يوضع بين قوسيها كل ما ينقله الكاتب من كلام غيره بنصه، وعناوين الأبحاث والمقالات والكتب، وبيان لفظ مترجم [1] .

وقد استخدم الكاتب علامة التنصيص في أكثر من موضع، وقد تردد "فنار" 87 مرة في المسرحية، وقد وضعه الكاتب بين علامة التنصيص في مواقف كثيرة جدًّا، نذكر منها قول الكاتب في إرشادة مسرحية:

(تتوقف المجموعة مع دخول "فنار")[2].

ويحصره بين علامة التنصيص في الجملة الحوارية:

- شيخ الصيادين: لم يَعُد قرصان البر.. ولم نشاهد أثرًا "للفنار"[3].

ليس هناك كلام منقول بنصه، لكن الكاتب المسرحي دائمًا ما يركز على مفاصل مهمة، يكون لها تأثير في البنية الدرامية، و(فنار) يمثل الشخصية المركزية في النص المسرحي، مقابل باقي شخصيات المسرحية، وهي شخصيات هامشية، فكان تميز (فنار) بالتنصيص له دلالة فنية.

ويميز الكاتب كلمة عامية بالتنصيص في قوله:

"- ممثل5: : وما هو التمبو!!؟

- ممثل3: إذا لم تعرف التمبو اركب "جنبو"[4].

لقد اتخذ فهد ردة الحارثي من اللغة أداة فنية عندما يناقش موقفًا، أو يعرض قضية، يعالجها بالفصحى، أو العامية، أو بهما معًا، تبعًا لما يتلاءم مع الموقف، أو الحدث، فقد استبدل كلمة "حنبو" العامية، بكلمة "جانبه" الفصيحة، ولما كانت كلمة تبدو هامشية بالنسبة

---

(1) ينظر: دلائل الإملاء وأسرار الترقيم: 125.

(2) مسرحية الفنار: 133/1.

(3) المصدر السابق: 133/1.

(4) المصدر السابق: 1/ 128.

للغة الفصحى التي هي اللغة المركزية في المسرحية، ميزها بالتنصيص، وأراد الكاتب أن يحدث نوعًا من الفكاهة على لسان الممثل، ليخفف من حالة الحزن الذي يعتري المجموعة.

وتتسع دائرة التنصيص، فتشمل جملة كاملة في الإرشادة المسرحية الآتية:

(تخرج المجموعة وهي تردد "في الغد سيكون لنا فنار فنار يا فنار")[1].

وهذه الجملة ليست كلامًا منقولًا بنصه، لكن الكاتب حصرها بين علامة التنصيص، ولما وعدهم (قرصان البر) بناء (الفنار)، مقابل مبلغ من المال، فظنوا أنهم وجدوا ضالتهم المنشودة، فكان الغد هو الأمل، وفنار الحلم، فلأهمية هذه الجملة، حصرها الكاتب.

ومن التنصيص الجملي أيضًا:

"**ممثل1: لن يكون هذا الهروب الأول، ولن يكون الأخير..**

ممثل3: في البدء كانت الكلمة.. في الكلمة يكمن معنى.. في المعنى كأس الإحساس في البدء كانت الكلمة.. في الكلمة يكمن معنى.. في المعنى كأس الإحساس.....

(يضحك بشدة، فتضحك المجموعة معه، وهي تردد " في البدء كانت الكلمة"....)"[2].

الكاتب وضع جملة " في البدء كانت الكلمة" بين علامة الحصر، لأن الجملة تناص مع ما ورد في إنجيل يوحنا " في البدء كان الكلمة، والكلمة كان عند الله، وكان الكلمة الله"[3].

وهذا النص منتحل في إنجيل يوحنا، فالمسيح في الإسلام، كلمة الله، لم يثبت أن المسيح أشار لنفسه بالألوهية، لكنَّ الكاتب حول الكلمة في إنجيل يوحنا إلى الكلمة المنطوقة الدالة، فاتصلت بها تاء التأنيث، ومن هنا ميَّز الجملة، حتى لا يحدث لبس لدي المتلقي بين الجملة المسرحية، وجملة الإنجيل.

ويُعتبر استخدام الكاتب علامة التنصيص عدولًا عن المألوف، وانحرافًا عن خط الكتابة المعيارية، فهو بهذا يحقق للنص الكفاءة النصية من خلال المألوف وكسر المألوف، وما يتبعه كسر لأفق التلقي.

---

[1] مسرحية الفنار: 1/ 132.

[2] المصدر نفسه: 133/1.

[3] في البدء كان الكلمة..

أما الهلالان، فهما (القوسان)، " ويستعملان لأغراض كثيرة أهمها حصر مقابل أجنبي لمصطلح تقني معرب، وأسماء الأعلام الأجنبية المكتوبة بلغتها الأصلية، وعبارات التفسير، والدعاء القصير، وألفاظ الاحتراس، والضبط، والأسماء الشخصية للمؤلفين، والأرقام الترتيبية، وأرقام الإحالات، وأرقام الهوامش المقابلة لها، وأرقام الولادة والوفاة[1].

ويستخدم الكاتب المسرحي (الهلالين) –غالبًا– في الإرشادات المسرحية، وقد وظفها بعيدًا عن الدلالات الوظيفية في استعمالها الترقيمي، وقد مرَّ بنا نماذج كثيرة في كثير من الاقتباسات السابقة، فمن نماذجها:

"المسرح مضاء، صوت مؤثر شعبي بحري، بينما المجموعة تدخل المسرح متراجعة للخلف تدريجيًّا في حركة إيقاعية، مع استبدال المؤثر الشعبي بمؤثر آخر يناسب الحركة الخائفة للمجموعة، آخر مَنْ يخرج من المجموعة يكون محار وشيخ الصيادين)"[2].

- ممثل3: **(يردد شعرًا)**[3].
- شيخ الصيادين: **(بخبث)**
- ممثل2: **(بسخرية)**[4].

تُعدُّ الإرشادات المسرحية نصًّا موازيًا للنص الرئيس، وهي متداخلة معه، فقد حقق (الهلالان) وظيفية فنية وجمالية، دلالتها أن تميّز بين النص الرئيس، والنص الموازي، ومن هنا فتتحوَّل البنية الأيقونية إلى علامة سيميائية، و(الهلالان)، يبدو أنهما علامة فصل بين النص الرئيس، وبين النص الموازي، لكنَّ هذا الفصل فصل شكلي في بنية السطح، بينما بنية العمق تنبئ عن علاقة دينامية بين النص الموازي، وبين النص الرئيس.

---

[1] دلائل الإملاء وأسرار الترقيم: 128.

[2] مسرحية الفنار :133/1.

[3] المصدر السابق: 132/1.

[4] المصدر نفسه: 1/ 134.

ISSN: 2707- 8655
EISSN:2707-8663

3- بنية العلامة المؤشراتية

قسَّم بيرس العلامة إلى (مؤشر- أيقونة- رمز)، "يرتبط المؤشر عند بيرس بالواقع الخارجي، وتكون العلاقة بين المؤشر وهذا الواقع علاقة تجاور، فيمكن القول: إن الدخان مؤشر للنار"[1].

ومن العلامات المؤشراتية في النص المسرحي (الضحك- الصراخ- البكاء)، وقد تكرر مؤشر (الضحك) 22 مرة في المسرحية، فمن نماذجه:

"(يضحك بسخرية) لم تفهموا شيئًا.. أعرف ذلك.. لكني ببساطة أردت أن أخبركم، أنَّ فنارًا لن يعود.. فنار لا تهمه الريح.. لا تهزه الظلمة.. ولا الاجتماعات.. اسمعوا نصيحتي.. انزلوا للبحر فهو خير لكم.. (يصرخ بصوت عال) فنار من أمامكم.. فنار من خلفكم.. لن تنسوا فنارًا.. فنارًا لن تنسوا فنارًا.. لن تنسوا فنارًا"[2].

تبدأ اللوحة الثالثة بدخول "فنار" المسرح، ثم يردد أغنية، ويختم أغنيته بقوله: " **تختال الحقيقة، وسط نفق المتاهة.. متجه نحو عمق المستحيل.."**[3].

إن الأغنية دالة في النص المسرحي، وهي موحية، ونهايتها أكثر دلالة على حالة المجموعة، فالحقيقة متجه نحو المستحيل، عبر نفق الحقيقة، والمؤشر في الإرشادة المسرحية (يضحك بسخرية)، قد انحرفت عن دلالتها إلى دلالة أخرى، فالضحك مؤشر على الفرح، بينما "فنار"، ليس في حالة فرح، وحتى لا يتوهم المتلقي أن "فنارًا" فرِحًا، فقد قيَّد الكاتب المؤشر بشبه الجملة (بسخرية)، فيكون الضحك دالًّا، يُنتج دلالة السخرية، وحُقَّ لفنار أن يسخر منهم، وهم لم يعرفوا طريقهم نحو الحقيقة، ولم يهتدوا إلى ضالتهم، إن الحلَّ أمامهم وخلفهم، الحلّ نزول البحر.

وأعقب هذا المؤشرَ مؤشرٌ آخر (يصرخ بصوت عال)، الصراخ مؤشر عن الألم، و"فنار" هو الذي يصرخ، وهو الشخصية المركزية، وهو المطلوب، والمجموعة الطالب، والمطلوب لا يتألم، فانحرف المؤشر عن دلالة الألم إلى دلالة التنبيه، فهو ينبه قومًا صُمًّا لا

---

[1] ثبت المصطلحات، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة: 255.

[2] مسرحية الفنار: 124/1.

[3] المصدر السابق: 124/1.

يسمعون، ولا يهتدون إلى الحقيقة، ومن ثم ارتفع صوته عاليًا، لعله يحيي الموتى، أو يُسمع مَن في القبور.

ومن نماذج مؤشر (الضحك) أيضًا:

"يضحك ممثل (3).. **فتضحك المجموعة معه، ثم تهم المجموعة بالاستعداد لنزول البحر مع صوت مؤثر مناسب، ثم تخبو الإضاءة تدريجيًّا على صوت النُّهام وأمواج البحر)**"[1].

أتى (شيخ الصيادين) للمجموعة بالحل من خلال بحثه في الروايات والأحداث والتواريخ فيما قبل العصور، وما بعد العصور، فقد أخبروه إن مكان "فنار" البحر، وقد بدا نزول البحر، يُنهي المشكلة، وتهتدي المجموعة إلى فردوسهم المفقود، ومن هنا لم ينحرف المؤشر عن دلالته (يضحك- تضحك)، فالضحك هنا مؤشر للفرح، ويعضد هذه الدلالة صوت "النهام" مغني السفينة، فالغناء يدل على الفرح.

ومن نماذج مؤشر الندب والبكاء:

"- **ممثل1: بل كان يقصدها.. ويقصد أبوها أنا أعرفه منذ كان مجرد صيادٍ فقيرٍ، كان لا يتورع عن شتمي، ويقول لي تفضل للصيد معنا.**

- محار: هل كنت تقصدها فعلًا؟

- شيخ الصيادين: من هي التي كنت أقصدها؟

ممثل5: الإهانة..

- ممثل4: الإهانة.. يا ويلاه.. يا عاراه..

(يبدأ في الندب واللطم والمجموعة تحيط به، وهي تتباكي معه، ثم تنطلق في خلافات جانبية حادة)"[2].

عندما وصف (شيخ الصيادين) فعل المجموعة بالسخف، فمحار وجد أن "شيخ الصيادين" يوجه الإهانة له، وراح (ممثل1) يثبت للمجموعة أنه يقصد إهانة (محار)، فقد

---

[1] مسرحية الفنار: 130/1.

[2] المصدر السابق: 125/1.

مجلة
جامعة المهرة
للعلوم الإنسانية
مجلة علمية نصف سنوية محكمة
العدد الخامس عشر- جمادى الأولى 1445هـ- ديسمبر 2023م
ISSN: 2707- 8655
EISSN:2707-8663

استخدم مؤشرًا، أو علامة غير لفظية (الندب)، وهذه العلامة مؤشر على الحزن، وقد عضدت هذه العلامة المؤشراتية، علامة الحركة الجسدية (اللطم)، وهي دال يفضي إلى مدلول الحزن.

والمجموعة لم تأتِ بمؤشر البكاء الدال على الحزن، بل استخدمت علامة غير لفظية (تتباكي معه)، فالتباكي مؤشر على المجاملة، المجموعة تجامله، وإن كانت هذه العلامة توحي في كثير من الأحيان بالخداع.

ويتجلى البكاء أيضًا في قول الكاتب:

-"فنار: كنت في كل مكان معهم.. لم يروني مرَّة واحدة، لم يفهموا أنهم لكي يبحثوا عني أن ينظروا في أي اتجاه، لا شك أنهم سيجدونني، لكنهم أقفلوا قلوبهم وعقولهم وأبصارهم عني، وبحثوا عني في غير طريقي، يا لهف قلبي عليكم، يا لهف قلبي عليكم.

(يبكي بطريقة مصطنعة جدًّا.. وهو يخرج من المسرح)[1].

عندما قررت المجموعة النزول إلى البحر، وتنتهي مشكلتهم، قابلهم قرصان البر، وأقنعهم أنه سيبني لهم الفنار، مقابل مبلغًا من المال، وسرق أموالهم ورحل، وعادت الخيبة تلاحقهم، والفشل يحيط بهم، لكنَّ فنارًا أمامهم، لكنهم فقدوا البصيرة، وأغلقوا عقولهم، فهم مرضى والدواء أمامهم، ولكنهم عاجزون عن رؤيته، فخرج (فنار) من المسرح يائسًا منهم، فجاءت العلامة المؤشراتية (يبكي) لا تشير إلى الحزن، بل تشير إلى السخرية، حسب القيد اللفظي (بطريقة مصطنعة جدًّا).

وتوالت عدة مؤشرات صوتية في الجملة الحوارية على لسان (ممثل3):

"- ممثل3: ما علينا.. من نحن حتى نصرخ أو نتكلم أو ننعق.. أو ننبح.. أو حتى نغرد...

- ممثل1: إلى متى ونحن نبحث عن هذا الفنار.. لقد عشنا زمنًا طويلًا دونه.. لسنا بحاجة إليه الآن حتى نترك أعمالنا للبحث عنه"[2].

العلامة (نصرخ) مؤشر للألم، و (ننعق.. أو ننبح) مؤشر للسخرية، و(نغرد) مؤشر للفرح، وهذه المؤشرات غير اللفظية المتناقضة، تدل على تهميش الشخصية، ويشير إلى ذلك

---

[1] مسرحية الفنار:135/1.

[2] المصدر السابق: 127/1.

النسق اللفظي (من نحن؟)، فالمجموعة شخصيات هامشية، مقابل شخصية "فنار" التي هي في المركز، والشخصية التي تقبع في الهامش هي الشخصية التي فقدت البصيرة، وأغلقت العقل، حتى أصابها الضعف والعجز.

4- بنية علامات الأشياء.

تشارك الأشياءُ الأنساقَ اللغويةَ في صنع جسر من التواصل بين البشر، وهذا ما دفع رولان بارط إلى أن ينسب وظيفة التواصل إلى الأنساق اللسانية، وإلى الأشياء[1].

ولم تتوقف وظيفة الأشياء على الوظيفة التواصلية فحسب، بل يتعدى الأمر ذلك، إلى تحقيق وظيفة رمزية، أو دلالية أيضاً في الخطاب الأدبي " فمجرد ظهور الأشياء على خشبة المسرح يلغي وظيفة الظاهرة العملية لصالح دور رمزي 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"[2].

والأشياء التي حققت وظيفة رمزية أو دلالية: الفنار- محار- الملابس- الصرَّة- الأخشاب والمثلث والدائرة.

أ-الفنار

فارق الفنار وظيفته النفعية، ليحقق وظيفة رمزية في النص المسرحي، وقد صرح الكاتب نفسه في مقدمة المسرحية بقوله: " هذا النص المسرحي يعيش خارج الزمان والمكان.. "ففنار" ذلك الرمز البحري تفقده جزير ما .. وسط محيط لا وجود له إلا في مخيلتي.. يحاول سكان المكان البحث عنه عبثًا لكي يتم وضعه في صدر جزيرتهم، ولكنه وهو معهم يضيع منهم.. فلا يتعرفوا عليه، وعندما يملُّ الهربَ منهم، يحاول العودة إليهم، وتعريفهم بنفسه، ولكنهم يكونون قد فقدوا مصداقية تسمية أي شيء بفنار، وبالتالي يرفضون معرفته، ويخرجون مجددًا للبحث عنه"[3].

---

(1) ينظر: دروس في السيميائيات: 75.

(2) العلامات في المسرح، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة: 241.

(3) مسرحية الفنار :122/1.

مجلة
جامعة المهرة
للعلوم الإنسانية
مجلة علمية نصف سنوية محكمة
العدد الخامس عشر- جمادى الأولى 1445هـ- ديسمبر 2023م
ISSN: 2707- 8655
EISSN:2707-8663

إن (فنارًا) تأوي إليه السفن في الموانئ، بعد رحلة سفر مضنية، فهو رمز للهداية والاستقرار، ومن هنا فقد فارق شفرته التواصلية، ليحمل شفرة جمالية، عبر انزياح الدلالة من النفعية، إلى الرمزية.

ومن ثمَّ فقد تكرر في المقدمات والإرشادات، أو النص الموازي 14مرة، وتكرر في المتن المسرحي 73 مرة.

ويمكن تبين ذلك الحوار المسرحي الآتي:

- **ممثل2: (بصوت منخفض) لو كان لدينا فنار.**
- **ممثل3: لو كان لدينا فنار.**
- **ممثل4: لو كان لدينا فنار..**

(المجموعة تردد كلمة "فنار" بأداء فردي وجماعي، مع حركة ضجر غير منتظمة)[1].

وإن كان "فنار" شيئًا يدخل في عالم الجماد، فقد حوله الكاتب إلى شخصية مسرحية، وهو الشخصية المحورية في المسرحية، لكنَّه لم يحاور أحدًا من أشخاص المسرحية الباحثين عنه، فحواره (مونولوج/ حوار داخلي)، لأن الشخصيات لم يهتدوا إليه، فهم يعيشون في عالم الضياع، وحالة التيه، وتكرار "فنار" على لسان الشخصيات بهذه الصورة اللافتة دليل على القيمة والأهمية، فالإلحاح على الشيء يكون ذا أهمية، وذا قيمة، وهذا الإلحاح له دلالة مهمة في النص المسرحي.

ويبقي "فنار" في منطقة المركز، والشخصيات في منطقة الهامش، طالما فقدوا البصيرة، وأغلقوا عقولهم عن الاهتداء إلى الحقيقة، ونور اليقين.

ب- محار

والمحار نوع من الحيوانات الصدفية، يعيش في المحيطات والبحار، ويمكن النظر إليه على أنه شيء لأنه ذا صدفتين، والمحار مثله مثل (الفنار) فارق وظيفته النفعية، ليدخل عالم المسرحية، شخصية تتكلم، وتشعر، وتحس.

---

[1] مسرحية الفنار: 123/1.

وهو شخصية مهمشة، مثلها مثل باقي شخصيات المسرحية، ويتجلَّى ذلك من خلال الحوار المسرحي الآتي:

"- **محار: ثمة أمر غامض يحيط بي .. ما هو لا أعلم؟!**

- **ممثل3: هي الخيبة تحيط بك من كل الاتجاهات.**

- **ممثل2: أو قل هو الإحباط وقلة الحيلة.. يا محار عليك بنفسك، ألجمها جدار الصمت، واعمل واعمل واعمل.**

- **محار: حتى أذبل.. بحر صامت متوتر.. ليت "فنارًا" كان بيننا الآن، على الأقل عرفنا طريق العودة**"[1].

إن هامشية محار تتجلَّى في خيبة الأمل، وعدم العمل، والسعي وراء الأوهام، إنه رمز لفئة من الناس عندما لا يجدون شيئًا في أنفسهم، فيخرجون للبحث عنه، حتى يطول البحث عنه، وإذا وجدوه فقدوا الاهتمام به.

ومحار لا يقلُّ عن باقي المجموعة، فهم لا يختلفون عنه، فَقَدْ فقدوا "فناراً" الذي يمثل الدليل لكل مَن يراه، وهو الدليل على وجود الحياة، ونبضها في المكان، فمن لا يمتلك البصيرة، يفقد الحياة، ومَن فَقَدَ الحياة عاش في دائرة العتمة، بعيدًا عن دائرة الضوء، وعاش أبد الدهر بين الحفر.

ج- الملابس

الأشياء التي تظهر على خشبة المظهر بأشكال مختلفة، جميعها علامات سيمائية قابلة للتأويل، تنتظم داخل الدلالة الكلية للنص المسرحي، والمؤلف الذكي هو الذي يدرك أن هذه الأشياء لا يمكن الاستغناء عنها؛ لأنها في الغالب تؤدي دورًا إشاريًّا، أو أيقونيًّا يخدم فكرة النص، وهذه الأشياء تأخذ أشكالًا مختلفة، منها ما يتعلق بالممثل، أي أشياء خاصة ملحقة بملابس الممثل مثل: النظارة، أو المناديل، أو السجائر، أو الأكل..إلخ، ومنها ما يتعلق

[1] مسرحية الفنار: 122/1.

بالمنظر المسرحي، مثل: الكراسي، الصناديق، السلالم، الحبال، الأقمشة..إلخ، ومنها ما يتعلق بالزينة، مثل: الستائر والصور[1].

وقد وجه الكاتبُ المخرجَ إلى شكل الملابس التي يجب أن يرتديها الممثلون، يقول في المقدمة: " **أتمنى أن يتم تنفيذه داخل مسرح فقير لا يعتمد على قطعة ديكور واحدة مع توحيد ملابس الممثلين، وتفقيرها إلى أبعد حد**"[2].

الممثلون – باستثناء– الفنار، شخصيات هامشية، همَّشها العامل الاقتصادي/ الفقر، والعامل الفكري/ طمس البصيرة، وانعدام الرؤية، ومن هنا عمل المؤلف على تهميش المكان، بحيث يكون فقيرًا خاليًا من الديكور، ليناسب الشخصيات الهامشية، وتأتي الملابس دالَّة على الفقر والتهميش، فتوحيدها يدل على توحد الشخصيات في الفكر، وانغلاق العقل، وتفقيرها يؤدي دورًا فنيًّا في تهميش الشخصيات، التي تعجز أن ترى لها مكانًا في مركز الدائرة، بل تبقى أبدًا في محيطها، أو هامشها.

وتتحول الملابس إلى رمز على لسان قرصان البر:

– **قرصان البر: سأهديكم أثواب الراحة المريحة.. تمتعوا فيها حتى يصل فناركم**[3].

وعد قرصان البر المجموعة بأن يبني لهم (فنارًا)، وجَمَع أموالهم وهرب، لكنهم ظلُّوا متعلقين بالأمل، فانحرفت الملابس عن دلالتها النفعية إلى دلالة رمزية، فـ (أثواب الراحة المريحة)، رمز للسخرية والاستهزاء، فقرصان البر يسخر من سذاجتهم، وسوء تقديرهم للمواقف.

وتظهر: "**(المجموعة في المسرح مرتدية أثوابًا فضفاضة يفضل أن نغطي جميع ملامح الجسم بالكامل، يتم بمصاحبة مؤثر موسيقي مناسب، عمل بعض الحركات المناسبة لحالة الصحو من النوم)**"[4].

---

(1) ينظر: الأسس في فن التمثيل وفن الإخراج المسرحي: 408.

(2) مسرحية الفنار:120/1.

(3) المصدر السابق: 132/1.

(4) مسرحية الفنار: 133/1.

تبدأ اللوحة السادسة بهذا المشهد، وكأن هدية قرصان البر، تحوَّلت إلى واقع على خشبة المسرح، ففنار يدخل عليهم، وهم نيام في أثواب تغطي ملامحهم، فالأثواب، تشير إلى دلالة طمس الشخصية، فالأشخاص الهامشية في المجتمع، أشخاص بلا ملامح، أو بالأحرى هي أشخاص غير فاعلة في المجتمع، ولا تأثير لها في الحياة.

د- الصُّرَّة

الصُّرَّة: ما يجمع فيه الشيء، ويشدُّ، وتكون غالبًا من القماش، وهي صُرة الدراهم وغيرها[1].

والصُّرة وسيلة لاحتواء المال في النص المسرحي، يقول الكاتب:

"**قرصان البر: اجمعوا أموالكم وأشياءكم.. وأحلامكم، وضعوها لي في صرة، وعند الصباح ستجدون "الفنار" يشرق في صدر جزيرتكم، يزين شواطئكم الناعسة..**"[2].

الصُّرَّة هنا مزدوجة الدلالة، فالدلالة النفعية مطروحة، فقد جمع (قرصان البر) أموال الممثلين في (الصرة)، بينما تتحول الصُّرَّة إلى علامة سيميائية، فهي في هذا النسق رمز للخداع والاحتيال، فالقرصان خدع المجموعة، وباع لهم الوهم، ولم يَبْنِ لهم (فنارًا).

هـ- الأخشاب والمثلث والدائرة

عندما استبدلت المجموعة (ممثل1) بـ (شيخ الصيادين)، بعد خديعة (قرصان البر) لهم، وجد (ممثل1) الحلَّ في استقدام المدرس، عبر الفاكس، والفاكس شيء يدل على سرعة استقدام المعلم، وعندما جاءهم في وقت وجيز، وجدوا معه الأخشاب والمثلث والدائرة:

"**المعلم يدخل والمجموعة في تعلُّم أبجديات الحروف.. المعلم يبدو قصيرًا ذا ملامح مختلفة، يحمل مجموعة أخشاب ومثلث ودائرة..)**

شيخ الصيادين: (بخبث).. شكلك لا يدل على ملامح معلم.. هل أنت من يريد إرشادنا لطريقة جلب "الفنار"؟؟؟

- المعلم: اسمع يا جاهل " الفنار" يُبنى، ولا يُجلب.."[3].

---

(1) ينظر: لسان العرب: رر.

(2) مسرحية الفنار:132/1.

(3) مسرحية الفنار:134/1.

الأخشاب والمثلث والدائرة، هي أشياء، لكنَّ المؤلف قصد أن يحملها المعلم قصدًا، فهي موظفة توظيفًا فنيًّا، حيث إنها تمثِّل علامات سيميائية، ترمز إلى العلم، فالعلم هو سر تقدم الشعوب، ورقي الأمم، وهو طوق النجاة للمجتمع من حالة التيه، وحياة الفوضى.

فوصف المعلم شيخ الصيادين بعبارة (اسمع يا جاهل)، دلالة واضحة على بُعْد المجموعة عن الطريق الصحيح الذي يغير وضعهم المتردي، وأراد المعلم أن يضعهم على الطريق الصحيح عبر التعبير اللفظي (" الفنار" يُبنى، ولا يُجلب)، وأخذ يشرح لهم طريقة بناء (الفنار)، لكنهم لم يستوعبوا الدرس، ففرَّ المعلم منهم، فأعادوه إلى المسرح، وكرر الدرس مرة أخرى، لكن أنَّى لهم أن يفهموا ما يقول، وقد سُكِّرت أبصارهم، وصُمِت أذانهم، فرحل المعلم عنهم بلا رجعة، فلا بُني (الفنار)، ولا تحقق الهدف، وتنتهي المسرحية، وتبقى المجموعة على الهامش، وتعجز أن تغير من واقعها، وتنتقل من الهامش إلى المركز.

نتائج البحث

1- قدرة النص غير اللغوي على توصيل رسالة المبدع إلى المتلقي من خلال الدرس السيميائي.

2- وظَّف الكاتب لغة الجسد توظيفًا فنيًّا حتى أصبحت علامات قابلة للتأويل.

3- انحرفت الأيقونية عن وظيفتها الترقيمية إلى وظيفة فنية وجمالية.

4- ارتبط المؤشر بناتجه الدلالي، فأسهم في الثراء الفني للنص.

5- أدت الأشياء دورًا فنيًّا، خدم فكرة النص المسرحي.

6- تقديم خطاب أدبي متميز من قبل المبدع.

المصادر والمراجع

أبو العلا، عصام الدين، مدخل إلى علم العلامات في اللغة والمسرح، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة،2005.

إسحق، جورج، في البدء كانت الكلمة، بوابة الشروق، القاهرة، 11 نوفمبر،2018.

أوكّان، عمر ، دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، أفريقيا الشرق، طرابلس، ط1، 2002.

إيلام، كير، العلامات في المسرح، ترجمة: سيزا قاسم، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، تحرير : سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة،1986.

الباقلاني، أبوبكر، الإنصاف، تحقيق: محمد الكوثري، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ط2 ، 2000.

بشر ، كمال، علم الأصوات، مكتبة غريب، القاهرة، 2000.
بن جني، أبو الفتح عثمان ، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، المكتبة العلمية، القاهرة، 1995.
بنفنست، إميل، سيميولوجيا اللغة، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، تحرير: سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة،1986.
بيرس، 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،1986.
الثبيتي، تركية عواض، تفاصيل الطين ومحطات المغادرة بنية العلامة في نصوص فهد ردة المسرحية، نادي الإحساء الأدبي، ط1، 1439- 2017.
الجاحظ، عمرو بن بحر ، الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، 1992.
الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، ط3، دار المدني، جدة، 1991.
حمداوي، جميل، سيميوطيقا الصورة المسرحية دراسات في المسرح، منشورات العارف، الدار البيضاء، ط1، 2013.
الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1998.
الرباعي، علي، ردة للشرق " جدتي صالحة سمتني فهد والحكواتية خديجة أرضعتني الأساطير، جريدة الشرق السعودية، 14 ربيع الأول 1434.
رشيد، أمينة، السيميوطيقا في الوعي المعرفي المعاصر، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، تحرير : سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة،1986.
سوسير، فرديناند دي، دروس في علم اللغة العام، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة ، تحرير: سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1986.
الشرقاوي، جلال، الأسس في فن التمثيل وفن الإخراج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2012.
ضيف، بدر أحمد، الصورة الفنية في شعر المعتمد بن عباد، مكتبة التركي، طنطا، مصر، 1997.
عبد المطلب، محمد، البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، 1997.
العبد، محمد، العبارة والإشارة دراسة في نظرية الاتصال، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2007.
عطا الله، محمد عبد الرحمن، حركة اللغة غير المنطوقة في الحديث النبوي، مكتبة الأدب، القاهرة، ط1، 2011.
عطا الله، محمد عبد الرحمن، رواية فخاخ الرائحة ليوسف المحيميد دراسة سيمائية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2011.

العوني، عبد الستار، مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، مجلة عالم الفكر، مج26، ع2، الكويت، 1997.

غزول، فريال جبوري، علم العلامات (السيموطيقا) مدخل استهلالي، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، تحرير: سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة،1986.

فهد ردة الحارثي، مسرحية الفنار، الأعمال المسرحية الكاملة، النادي الأدبي الثقافي بالطائف، 1442هـ.

قاسم، سيزا، حول المفاهيم والأبعاد، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، تحرير: سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة،1986.

قاسم، سيزا، و الإدريسي، أحمد ، ثبت المصطلحات، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة وال أدب والثقافة، تحرير: سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة،1986.

لوتمان، يور، سيميوطيقا السينما، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، تحرير: سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة،1986.

مبارك، حنون ، دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1987.

منظور، جمال الدين محمد، لسان العرب. تحقيق: عبد الله الكبير ، محمد حسب الله ، هاشم الشاذلي، المعارف، القاهرة. د ت.

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