مجلة
جامعة المهرة
للعلوم الإنسانية
مجلة علمية محكمة نصف سنوية
العدد الثامن عشر- محرم 1447هـ- يوليو 2025م
ISSN: 2707- 8655
EISSN:2707-8663

النص الموازي في مسرحيات باكثير(بنيته ودلالته)
(شيلوك الجديد. التوراة الضائعة. عودة الفردوس . مسمار جحا)أنموذجا

د.شيخ عبدالرحمن باحميد* أحمد علي صغير باشا * أ.د. علي يوسف عثمان عاتي*

bahmeed1975@gmail.com aati@seiyunu.edu.ye

تاريخ الاستلام: 9/ 12/ 2024م	تاريخ القبول: 15 / 1 / 2025م

ملخص:

يسعى هذا البحث إلى إلقاء الضوء على النص الموازي في مسرحيات علي أحمد باكثير، من خلال تحليل النصوص الموازية الخارجية في أربع مسرحيات: (شيلوك الجديد، التوراة الضائعة، عودة الفردوس، مسمار جحا). ويركز البحث على صورة الغلاف والألوان المستخدمة، إلى جانب عنوان العمل واسم المؤلف، كمكونات رئيسة لدراسة بنية النص الموازي ودلالاته. ويركز البحث على الجوانب الدلالية والجمالية للنصوص الموازية ومدى تأثيرها في فهم النص المسرحي، وذلك من خلال تتبع هذه النصوص وتفاعلها مع المضمون. ولا يقتصر الأمر على مجرد ارتباطات بصرية، بل يمتد ليتناول الأبعاد الرمزية التي تسهم في تفسير العمل المسرحي. وقد قُسم البحث إلى محورين رئيسين: الجانب النظري الذي ناقش أهمية الغلاف والألوان ودورها في توجيه القارئ لفهم النص، والجانب التطبيقي الذي يُعنى بالدراسة التحليلية لنصوص المسرحيات قيد الدراسة، ليتم ربط العنوان ودلالاته بالدلالات الداخلية للنص المسرحي. وقد استخدم البحث المنهج الوصفي التحليلي في تتبع هذه النصوص وربطها بالداخل النصي بنية ودلالة.

وخلص البحث إلى أن النصوص الموازية تُسهم في بناء دلالات النص المسرحي وتعميق فهم المتلقي، مشيراً إلى تأثيرها على الرؤية العامة للعمل الأدبي.

الكلمات المفتاحية: النص الموازي، الأعمال المسرحية، باكثير، البنية والدلالة.

* أستاذ مشارك. كلية الآداب واللغات قسم اللغة العربية. جامعة سيئون.

* باحث دكتوراه بقسم اللغة العربية، كلية الآداب واللغات جامعة سيئون.

* أستاذ الأدب والنقد بجامعة سيئون.

© نُشر هذا البحث وفقًا لشروط الرخصة Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)، التي تسمح بنسخ البحث وتوزيعه ونقله بأي شكل من الأشكال، كما تسمح بتكييف البحث أو تحويله أو الإضافة إليه لأي غرض كان، بما في ذلك الأغراض التجارية، شريطة نسبة العمل إلى صاحبه مع بيان أي تعديلات أُجريت عليه.

https://doi.org/10.71311/.v6i1.216

Parallel Text in Bakathir's Plays (its Structure and Connotation)

D.Sheikh Abdulrahman Ba Homaid

Researcher: Ahmed Ali Saghir Basha

Prof.Dr.Ali Yousof Othman Ati*

Accepted: 15- 01-2025	Received: 19 -12 -2024

Abstract:

This research paper aims to investigate the parallel text in Ali Ahmed Bakathir's plays. The study based on analyzing the external parallel texts as used in four plays namely: The New Shylock, The Lost Torah, The Return of Paradise, and Juha's Nail. The research focuses on the book cover image and the colors used, in addition to the title of the work and the author's name, as main components for studying the structure of the parallel text and its connotations. The research focuses the semantic and aesthetic aspects of the parallel texts and the extent of their impact on understanding the theatrical text, by tracking these texts and their interaction with the content. The issue is not restricted to mere visual connections, but extends to address the symbolic dimensions that contribute to interpreting the theatrical work. The study has been divided into two main themes namely: the theoretical aspect, which discusses the significance of the cover page and colors, and their role in guiding the reader to understand the text, and the applied aspect, which deals with the analytical processes of the texts under study, in order to link the title and its meanings to the internal connotations of the theatrical text. The study used the descriptive and analytical approach in tracking these texts and linking them to the text connotation in terms of structure and meaning. The research concluded that parallel texts contribute in building the meanings of the dramatic text and deepen the recipient's understanding. This indicates that parallel texts play a vital role in globalizing the literary work perception.

Keywords: Parallel Text, Theatrical Works, Bakathir, Structure and Connotation..

* * Associate Professor, Department of Arabic Language, College of Arts and Languages, Sayoun University.

* PhD Researcher, Department of Arabic Language, College of Arts and Languages, Sayoun University.

* Professor of Literature and Criticism, Sayoun University.

© This material is published under the license of Attribution 4.0 International (CC BY 4.0), which allows the user to copy and redistribute the material in any medium or format. It also allows adapting, transforming or adding to the material for any purpose, even commercially, as long as such modifications are highlighted and the material is credited to its author.

مقدمة:

يُعدّ النص الموازي من أبرز المصطلحات النقدية الحديثة التي تروج الآن في سوق التداول النقدي، والتي استرعت اهتمام الباحثين منذ اكتشافها والتنظير لها، وتشير إلى حقيقة مفادها أن النصوص الموازية من أهم العناصر التي تدخل في تركيب المؤلف الأدبي، فهي سلطة النص وجزؤه الدال، إذ تسهم في تفسير رموزه، وفكّ شيفراته وإزالة الغموض عنه، فهي بذلك المفتاح الإجرائي الذي تفتح به مغاليق النص. وفي بحثنا هذا سنقف مع نماذج من المسرحيات وليس كل الأعمال المسرحية التي ألفها علي أحمد باكثير، وسنعتمد على الرؤية التي قدمها عبد الحق بلعابد في قراءة عتبات جيرار جينيت للنص الموازي.

أهمية الدراسة:

تكمن أهمية هذه الدراسة في تجلية وإظهار جزء من النصوص الموازية في مسرح باكثير الذي غفل عنه الباحثون والنقاد بقصد أو بغير قصد.

أسباب اختيار الدراسة:

أما الدواعي لاختيار هذه الدراسة دون غيرها فأهمها؛ احتواء مسرحيات باكثير على مجموعة من النصوص الموازية للنصوص الأصلية، لم تلق حقها من الدراسة والبحث فظلت مغيبة عن أعين القراء والنقاد.

أهداف الدراسة:

1/ إبراز أثر جانب من النصوص الموازية في فهم وتأويل النصوص المسرحية.

2/ البحث عن القيمة المضافة التي تقدمها لنا هذه الجزئية من النصوص الموازية عند قراءة النصوص المسرحية.

3/ جدّة الموضوع ـ في رأينا ـ وقابليته المطلقة للتأويل، وكذا مرونته وانفتاحه.

4/ تطبيق نظرية حديثة على الأعمال المسرحية عند علي أحمد باكثير،

الدراسات السابقة:

موضوع النصوص الموازية ليس موضوعا بكرا، فقد سبقنا إليه بعض الباحثين، إذ يأتي مرة بالمصطلح نفسه، ومرة أخرى بمصطلح مختلف كالعتبات النصية أو عتبات النص، ونذكر منها على سبيل المثال ما يأتي:

1. النص الموازي في المسرحية العراقية، (مسرحية هلو ـ سات) اختيارا للباحث أ. د صبار شبوط طلّاع ، كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، 2020م .

2. شعرية النص الموازي في شعر نزار قبّاني، دراسة بلاغية، للباحث شريف محمد شريف، اقتباس للنشر المجاني، ط1، 2021م.

3. التأصيل والتدويل، تحديث نظرية النص الموازي، للباحث محمد يونس، دار الماهر للطباعة والنشر، سطيف، الجزائر.

4. العتبات النصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، الأنماط والوظائف، رسالة دكتوراه، من إعداد الباحث، سلّامي العبد، جامعة يحي فارس بالمدية، 2020، 2021م.

وما يميّز بحثنا عن سابقيه أنه منصبّ على دراسة جانب . نراه ذا أهمية بالغة . بوصفه تعالقا مع النصوص الموازية في الأعمال المسرحية الحديثة عند علي أحمد باكثير.

مشكلة الدراسة: وعليه فقد جاء البحث ساعيا لمعالجة إشكاليات رئيسة نصوغها على النحو الآتي:

-ما النص الموازي؟ وما مدى أهميته في قراءة المنجز المسرحي؟

-ما الاستراتيجيات التي اتبعها الكاتب في نصوصه الموازية من خلال مسرحياته؟

-كيف يتلقى القارئ خطاب البنية ودلائل النصوص الموازية الواردة في الأعمال المسرحية لباكثير؟

منهج الدراسة: استنادا إلى طبيعة الموضوع ستتبع الدراسة المنهج الوصفي التحليلي الذي يتماشى مع الدراسة، مما يتيح لنا دراسة هذا الجزء من النصوص الموازية شكلا ومضمونا، وسيكون التطبيق على أربع من مسرحيات باكثير وهي: (شيلوك الجديد، التوراة الضائعة، عودة الفردوس، مسمار جحا)

النص الموازي

ميّز النقاد المحدثون بين مستويين من الخطاب في البنية النصية لكل مؤلَّف؛ أحدهما أساسي، والآخر موازي، فأما الأول فيمثله متن الخطاب الذي يروم الكاتب إبلاغه إلى القراء والمستهدفين، وأما الثاني فتجسّده مجموع العناصر التي ترافقه وتسبقه غالبًا، حسب صناعة المؤلفات، ويتحدد نسق هذه العناصر فيما تواضع النقد الحديث على تسميته (النص الموازي، أو عتبات النص، أو العتبات النصية)[(1)].

وقد تعددت تعريفات النص الموازي لدى النقاد العرب والغربيين، ولكننا نكتفي هنا بتعريف الناقد الفرنسي جيرار جينيت الذي برزت جهوده في هذا المجال إذ يقول: "هو نمط ثانٍ من التعالي النصي، ويتكون من علاقة هي عموما أقلُّ وضوحًا، وأكثر اتساعًا، ويقيمها النص في الكل الذي يشكله العمل الأدبي، مع ما يمكن أن يسمى بالنص الموازي، أو الملحقات النصية كالعنوان، والعنوان الفرعي والعناوين الداخلية والمقدمات، والتنبيهات والتمهيد والهوامش في أسفل الصفحة أو في النهاية وعبارات الإهداء والتنويه والشكر والشروط والقميص، وأنواع أخرى من العلاقات الثانوية والإشارات الكتابية أو غيرها مما توفر للنص وسطا متنوعا، وقد يكون في بعض الأحيان شرحا أو تعليقا رسميا أو شبه رسمي" [(2)].

وفي هذه الدراسة نقف على نوع واحد من أنواع النص الموازي وهو النص الموازي الخارجي المتمثل في الغلاف والألوان والعنوان واسم المؤلف. وتطلق النصوص المحيطة الخارجية على مجموعة العناصر المحيطة بواجهتي الغلاف الخارجي (الأمامية والخلفية).

وتتمثل هذه النصوص في المساحة الخارجية للعمل المسرحي، وما تشتمل عليه من إخراج نهائي لواجهة الغلاف، التي عادة ما يحتفي بها المبدعون من مسرحيين وروائيين وغيرهم بوصفها دلالة إضافية، وامتدادا

(1) ينظر: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، التقليدية: 77.

(2) شعرية النص الموازي، مقال رقمي: 10

موازيا لتركيبة العملية السردية، ويتعلق الأمر بالعنوان، واسم المؤلف، والتعيين التجنيسي، وصورة الغلاف وغيرها"[1].

تحمل مسرحيات علي أحمد باكثير رسالة فنية تتجاوز الأسلوب المباشر إلى بناء خطاب عميق ينبض بالدلالات. تتجلى هذه الدلالات عبر آلية النصوص الموازية، التي تعد مرآة لغوية لعوالم المسرحية؛ إذ تتضمن علامات ثقافية متعددة تبدأ من العنوان واسم المؤلف ودار النشر وحتى الأيقونات المستخدمة. هذه العلامات توحي بفضاء تأويلي يثري القراءة ويقود المتلقي إلى أغوار النص. ومن الصفحة الأولى، يجد القارئ نفسه مدعوًا لاستكشاف الرموز والدلالات، بما يعكس رؤية المؤلف حول المسرح بوصفها وسيلة تعبير عن قضايا كبرى، ويدعو إلى تفاعل عميق مع النصوص المسرحية

ونسعى هنا الوقوف على هذه النصوص الموازية الخارجية، وتحليلها نصيا "بهدف إضاءة طبيعة العلاقة التي تقيمها مع أشكال متنوعة من الخطابات، وبهدف استخلاص الروابط الممكنة بينها وبين باقي مكونات النص ضمن بنية دلالية شمولية تراعي سياق وشرط إنتاج الخطاب وتداوله"[2]، وتفصيل القول في هذه العناصر انطلاقا من عتبة الغلاف بوصفها فواتح نصية نلج من خلالها إلى أعماق النص.

المبحث الأول: الغلاف البنية والدلالة

يُعدُّ الغلاف أول العناصر المحيطة بالنص التي نقف عندها، والوجه الأول الذي نراه، وآخر ما يبقى في ذاكرة القارئ، فهو" العتبة الأولى التي تصافح بصر المتلقي"[3]، لذلك اكتسب أهمية بالغة في العديد من الجوانب، إذ يشكل البوابة الأولى بالنسبة لقراءة مضمون النص، وهذا ما ذهب إليه محمد الصفراني بقوله: "إن الإخراج الطباعي يمارس الضغط على الدلالة البصرية لتكون سندا للدلالة المضمونية/ الداخل، وليس مغيبا لها"[4] .

غلاف الكتاب هو البوابة الأولى التي يعبر من خلالها القارئ إلى أعماق النص، فهو الواجهة التي نلتقي بها قبل أن نتعرف على محتواه. يمثل الغلاف الصفحة الخارجية التي تمهد للقارئ رحلة استكشافه، إذ يكون أشبه بقبضة اليد الأولى التي تدعونا لاكتشاف الداخل. فهو يتجاوز كونه مجرد واجهة، ليصبح تجسيداً مرئياً للمضمون الثقافي العميق الذي ينطوي عليه. بذلك يكون الغلاف أشبه بحجاب جميل يكشف للقارئ مدى الغنى الثقافي الذي يحمله هذا الكتاب.

---

[1] ينظر: العتبات النصية في الرواية الجزائرية: 120

[2] عتبات النص البنية والدلالة: 7، 8

[3] التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، (1950.2004): 133

[4] المرجع السابق: 131

ونذهب إلى ما ذهب إليه محمد شريف في قوله -إن غلاف الكتاب-هو: "اليد الأولى التي تمتد إلينا لتصافحنا وتضايفنا داخل بيتها الأكبر. الكتاب . وتعين القارئ على تكوين صورة جزئية عن محتوى ذلك الكتاب، بل هو الكساء الرائع الذي يكشف عن مدى الثقافة التي يحتويها من يرتدي هذا الكساء"[(1)].

للغلافة أهمية بالغة في جذب القارئ إلى الكتاب؛ إذ يمكن أن يكون الغلاف وحده كافيًا لإيقاع الناظر في سحره، فيقتني الكتاب من دون أن يطلع على محتواه. فتصميم الغلاف بجماله ورونقه قد يثير الإعجاب ويوقظ الفضول، مما يدفع القارئ إلى حمل الكتاب بشغف، مستشعرا البهجة التي ترتسم على وجه الغلاف، تلك العتبة الأولى تمهد لدخول عوالم النص الداخلية.

أضحى الغلاف محور اهتمام كبير لدى المؤلفين، لما يمثله من قيمة جوهرية في المجالات الاقتصادية والتسويقية والإشهارية إلى جانب أبعاده الفنية والثقافية والاجتماعية، فلم يعد "تصميم الغلاف حلية شكلية بقدر ما هو يدخل في تشكيل تضاريس النص، بل أحيانا يكون هو المؤشر الدال على الأبعاد الإيحائية للنص"[(2)].

حدد جينيت أن صفحة الغلاف تتألف عادة من أربع صفحات تحتوي الصفحة الأولى على مجموعة من الأساسيات تشمل اسم المؤلف أو المؤلفين سواء أكان الاسم حقيقيا أو مستعارا وعنوان العمل، والتصنيف الجنسي، واسم المترجمين أو المقدمين، بالإضافة إلى عنوان الكتاب ورقم الطبعة ودار النشر. أما الصفة الثانية والثالثة، فهما صفحات داخلية غالبا ما تخلو من بيانات إضافية. وأخيرا تأتي الصفحة الرابعة التي تُعد أحد المواقع الاستراتيجية لتعريف الكتاب حيث تتكرر فيها المعلومات الأساسية المذكورة في الصفحة الأولى من الغلاف"[(3)].

يتبين مما سبق أن الغلاف يتألف من علامات لغوية وبصرية، تعمل كأيقونات دلالية ثرية بالإيحاءات والمعاني مترابطة في بنية متماسكة. وتتكامل هذه العناصر بانسجام لتشكل لوحة فنية جمالية تُعرض أمام المتلقي المتلقي المبدع فتثير تفاعله وتفتح أمامه آفاق التفسير والابداع.

المطلب الأول/ صورة الغلاف (الأيقونة)

تعد الصورة المصاحبة للغلاف الخارجي (الأيقونة) مفتاحا إجرائيا وعتبة سيميائية مهمة للخوض في غمار النص، فهي بمثابة عنوان بصري حاملا في طياته أبعادا دلالية ورمزية يختلف تلقيها من قارئ إلى آخر.

وتؤدي الصورة مهمة محورية وحيوية في حياتنا اليوم، إذ تشكل أحد أبرز عناصر عتبة الغلاف، محملة بدلالات تُثري تأويل النص. فهي فضاء بصري يلجأ إليه الكاتب في تصميم غلاف عمله الإبداعي، إذ لا يمكن لأي فن أن يخلو من عناصر الصورة.

---

(1) شعرية النص الموازي في شعر نزار قباني: 40

(2) جيوبوليتيكا النص الأدبي: تضاريس الفضاء الروائي نموذجا: 124

(3) ينظر: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص: 46.

في حين" أخذت الصورة منحى آخر نتيجة تطور وسائل الطباعة وتنامي الوعي بقيمة النصوص الموازية وأهمية استثمار التقنيات الحديثة في التواصل والتعبير، وأصبح الكُتَّاب والناشرون يستغلون تقنية التعبير بالصورة فيظفون الأيقونات في الصفحات الأولى للأغلفة، وهذا ليس بدافع الزخرفة، أو ملء فراغ فيها، بل لكونها تنطوي على خطاب حول النص وحول العالم أيضا"[1].

وعند الحديث عن أنواع الصور نجد أنها متعددة ومن أبرزها الآتي:

1.الصورة الإشهارية: وهي صورة إعلامية تستهدف إثارة المتلقي وجدانيا وفكريا وتحفز عاطفته نحو شراء منتج أو خدمة معينة

2.الصورة الأيقونة: وتعبر الأيقونة عن التماثل بين الدال والمدلول، وتضم أشكالا متنوعة تشمل الرسومات التشكيلية والصور الفوتوغرافية، وقد تتخذ طابعا تجريدا أو تمثيليا كصورة (بيتهوفن) التي قد ترسم بأسلوب تقليدي أو تعبيري[2].

وتجدر الإشارة إلى أن الأيقونات تتسم بتنوعها وتعدد دلالاتها، ويمكن أن نجدها في مختلف مواضع الغلاف. فالأيقونة في الغلاف الأول حاملة لمعنى شامل وجامع بينما تكرر في الغلاف الخلفي لتأكيد دلالاتها مما يعزز من وحدة الغلاف وتماسكه[3].

إن مسألة قراءة صورة الغلاف وفك رموزها وتحليلها، يحتاج إلى مجموعة من التقنيات يمتلكها المتلقي، ومن مثل هذه الإجراءات التي يجب مراعاتها عند عملية التحليل ثقافة الألوان ودلالاتها، فهذه العملية أولاها المؤلفون والناشرون في السنوات الأخيرة أهمية واضحة، وذلك باختيار الصورة المصاحبة للغلاف والألوان المناسبة لها، فتوظيف الألوان يؤدي دوار كبيرا للتأثير في المتلقي وجذب بصره لاقتناء العمل الأدبي "فالملاحظة والتجربة أثبتت أن للألوان دخلا في زيادة الإنتاج، أو نقصه، وأنها تؤثر على نفسية الشخص إيجابا أو سلبا حتى لو لم ينتبه مطلقا إلى وجود اللون، ولهذا ينصح العلماء بمراعاة طبائع الألوان في المكاتب"[4].

وتشكل الصورة الغلافية مكونا سيميائيا مهما لاقتحام النص الإبداعي "فهي ليست حلية شكلية كما يتوقع البعض وإنما هي نص رديف أو محيط بالنص الأساسي يؤثر ويتأثر بما حوله، لتشكل بذلك سندا للدلالة المضمونية"[5].

يتضح مما سبق أن وضع الصورة ليس وضعا اعتباطيا، بل يحمل أبعادا وآفاقا أخرى، تتجسد في حمولتها الدلالية وفك شفراتها.

---

[1] عتبات النص في التراث العربي، والخطاب النقدي المعاصر: 70

[2] ينظر: تحديد البدايات الأساسية للصورة: 46 .47

[3] ينظر: عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر: 71

[4] آليات الخطاب الإشهاري: الصورة الثابتة أنموذجا: 121.

[5] التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث: 131

صورة الغلاف في مسرحيات باكثير: ما نستشفه في مسرحيات علي أحمد باكثير عامة، وفي المسرحيات قيد الدراسة خاصة" نلمس من خلاله العناية الفائقة في تصميم وإخراج الأغلفة بأشكال محمولة بمقصديات فلسفية وتراثية تتعالق مع فحوى المضمون السردي والدرامي، وتشير إلى مكنوناته بصورة مباشرة وغير مباشرة القراءة، مما يفتح باب التأويل في قراءتها على عدد واسع من المعاني والمدلولات، وهذا ما يجب إدراكه بأن الكتابة في المسرحية أو غيرها من الأجناس الأدبية تبدأ من أول صفحة في الغلاف بوصفها بداية القراءة عند المتلقي.

وقد جاءت صورة الغلاف في شكل مرآة عاكسة لما ستروبه المسرحيات في متواليات القراءة، لتطرح فضولا قرائيا هو في حدّ ذاته قصدية معرفية إشارية لمقتطفات من وجهة نظر السرد والحوار، " فعتبات النص بنيات لغوية وأيقونية تتقدم المتون وتعقبها لتنتج خطابات واصفة لها تعرِّف بمضامينها وأشكالها وأجناسها، وتقنع القارئ باقتنائها"[1].

وبالولوج إلى المسرحيات المراد دراستها يتراءى للناظر في صفحة الغلاف في مسرحية (شيلوك الجديد) فسيفساء تداخلت في رسمها عدة لمسات إبداعية، تراوحت بين الوضوح والصفاء، وبين العمق والفوضى في إخراج صورة الغلاف من ناحية تشكيل الرسم والألوان على متقابلات ضدية، مما يجعل المتأمل في الملامح المشكلة للصورة يغوص في فهم مدلولات متداخلة.

ففي مقدمة الصورة يظهر وجه امرأة مع عنقها، تعلو وجهها لمسة من جمال، زاد من ذلك الجمال جِيد قد تدلى من عنقها، وأخراص معلقة في أذنيها، وزادها الشعر الغجري المسترسل، والعين السوداء الحوراء يعلوها الحاجب الحاد، والأنف الطويل الممتد في ربط الوجه الوضاء، وأسفله شفتان متقابلتان قد ركبت، تحاول أن تتكلم بدلال، وتريد أن تبوح بسر أو أمنية، وعيناها شاردتان تنظر بعيدا، منظرها يوحي بنوع من الذهول في تركيز نظراتها على شيء ما إلى حد جعلها تقف مندهشة من شدة الصدمة أو من شدة الاعجاب.

ويقف خلفها جمع من الرجال والنساء أبرزهم رجلان يمسك أحدهما بين أصبعيه سيجارة وهو مكفهر الوجه، قد قرّب فمه من أذنها وكأنه يهمس لها أو يملي عليها أوامر أو تعليمات لتقوم بتنفيذها، والآخر متجه إلى الجهة الأخرى ملتفت برأسه إليهما وبيده كأس، قد بدا البشر والسرور على وجهه من خلال الضحكات الظاهرة على محياه، وكأنه قد حقق أهدافه ووصل إلى مبتغاه، وبالقرب منهما تقف امرأة قد انسدل شعرها على كتفيها، تنظر إلى الرجل الأول أثناء همسه للمرأة، يتطاير الشرر من عينيها، نظراتها توحي بأنها تخفي شيئا، وتتربص بمن حولها .

فالصورة تكاد تكون تلخيصا لمتن المسرحية، فالفتاة الواقفة في مقدمة الصورة تجسّد شخصية الفتاة اليهودية(راشيل) الموكل إليها أمر إغواء الشاب الفلسطيني عبدالله الفيّاض، وإسقاطه في الرذيلة، تقف بثقة وشموخ كونها قد حددت فريستها، وشرعت في تنفيذ مخططها، وظفرت ببعض مطالبها، أما الشاب

[1] عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر: 21

الذي يقف خلفها ويهمس في أذنها فهو القائم بدور خليل الدوّاس الشاب العربي الذي يسكن في تل أبيب، ويعمل مع شيلوك في استقطاب الشباب العربي الفلسطيني وإغوائهم، والسيطرة على ممتلكاتهم، وهَمْسه في أذن الفتاة يُظهر مدى تأكيده وإصراره عليها في تنفيذ المخطط الصهيوني في سرّية تامة، يظهر ذلك من خلال الحوار الدائر بين خليل وراشيل في منزل عبدالله الفياض أثناء انتظارهما له وقد بدت خائفة من تأخره في الخروج إليهما:

"خليل: لا تخافي يا راشيل، إن صاحبنا سيمكث في حمامه طويلا بعد، ولا خوف من فساد العمل فقد تكلل بالنجاح، إن الطائر قد وقع في الشرك ولن ندعه يفلت منه حتى ينسل كل ما عليه من الريش" تمر في وجهه سحابة من الغم ... حتى يكون مثلي!

من كان يصدق يا راشيل أن خليل سليل آل الدواس يمشي وليس في جيبه جنيه واحد، وقد كان لا يستطيع الخروج من بيته وفي جيبه أقل من مائة جنيه؟ "[1].

نلاحظ أن خليل الدواس الشاب الفلسطيني والشابة اليهودية راشيل مكلفين بمهمة من المسيو شيلوك هدفها الأول إغواء عبد الله الفياض والسيطرة على ممتلكاته، وهذا ما يتطابق فيه الحوار مع صورة الغلاف. في حين الرجل الآخر الذي يقف خلفهما هو المسيو شيلوك مدير النشاط الصهيوني في فلسطين وهو رجل ستيني قد أكل الصلع معظم رأسه كما يظهر في الصورة ـ وضحكاته تلك تظهر مدى فرحته في تحقيق أهدافه، وتقديمه التضحيات الجسام، وفي هذا يقول الكاتب على لسان شيلوك مخاطبا راشيل: " لا بد من التضحية يا جميلتي راشيل.. إن الدولة اليهودية تقوم على سواعد أمثالك من المضحيات المخلصات، وإن إعادة هيكل سليمان يا ابنتي ليس بالمطلب الهين"[2]، وفي موضع آخر يشيد بها قائلا: "أما سَرّكِ هذا النجاح العظيم الذي أحرزتِه لنا في برهة وجيزة"[3].

والمتأمل في الصورة بدقة يدرك مدى الترابط بين مكوناتها وعناصرها، وظهورها في بنية متكاملة وتناسق عجيب؛ إذ لا يجد الناظر إليها شيئا من التفكك أو التناقض وأنها قد جسدت أحداث المسرحية وشرحتها شرحا وافيا.

أما صورة الغلاف في مسرحية (التوراة الضائعة) فقد وجد الباحثان أنها قد تكاملت بنيتها بترابط عناصرها وقوة علاقتها مع بعضها، فالصورة بمجملها جسدت عائلة المستر كوهين اليهودي الأمريكي الذي تبرّع للحركة الصهيونية بمبلغ مليون دولار مقابل قتلهم للفلسطينيين وتهجيرهم من ديارهم وسحلهم وإحراقهم بالنار، وقام بنقل رصيده كاملا من البنك الأمريكي إلى البنك الإسرائيلي تقوية لاقتصادهم في حربهم مع الأميين ـ حسب تعبيره ـ فبينما تظهر صورة زوجته الشابة بربارا في مقدمة الصورة، تظهر صورة ابنته راشيل في الوسط ـ وكلتاهما مسيحيتان ـ تقع صورته بينهما، لتثبت الضغط الواقع عليه منهما في

---

[1] شيلوك الجديد: 14

[2] المصدر السابق: 51

[3] المصدر السابق: 46

تراجعه عن رغبته في تغيير دينهما وتحويل معتقدهما من النصرانية إلى اليهودية، يقول الكاتب: "أحد الفنادق الكبيرة بمدينة القدس.. بهو يتوسط ثلاث حجر في الجناح الذي يقيم به المستر كوهين وأسرته"[(1)] .

وفي عمق المشهد يبرز تجسيد لابنة المستر (جيم) الذي إلى صفوف الفدائيين العرب، متحدا مع صديقه الأفريقي (ماريو) بعد أن وصل إلى يقين قاطع ببطلان التلمود وتحريف التوراة، معلنا أخيرا عثوره على التوراة الضائعة، وذلك في تعاليم القرءان والإنجيل كما يزعم، وفي هذا الحوار بين جيم وأبيه كوهين والراهب يتجلى ذلك:

"كوهين: (يشتد بكاؤه) مسكين ابني جيم، لشدّ ما أهنته وأسأت إليه حتى لقد شككت في بنوته لي لا لشيء إلا لأنه كان يعطف على العرب ويرى أنهم على حق ويلعن الصهاينة ويرى أنهم بغاة معتدون ويعتقد مثلك أن موسى لا يمكن أن يكون عنصريا مثل هتلر.

الراهب: أين هو الآن؟

كوهين: شقّ على الصهاينة أن يجهر بكلمة الحق فطاردوه فاختفى، قيل إنه هرب وقيل اختبأ وقيل لحق بالفدائيين العرب.

الراهب: ولم تحاول أن تكلمهم في أمره وكنت صديقهم؟

كوهين: لا يا سيدي الراهب لقد تخليت عنه تخلي النذل الجبان، وكنت أرى أنني أتقرب إلى إله إسرائيل بعداوته والتخلي عنه.

الراهب: لكني أراك تحبه الآن وتحنُّ إليه.

كوهين: جدا يا سيدي الراهب، ويمتلئ قلبي رعبا كلما تذكرت أنه مع الفدائيين العرب وأني قد أسمع ذات يوم نبأ مصرعه"[(2)].

ونلحظ في خلفية الغلاف صورة الشاب(جيم) ابن المستر كوهين الذي يقف موقفا صارما ضد العنصرية اليهودية معتبرا إياها انحرافا عن التوراة الحقيقية التي جاء بها موسى -عليه السلام-.

وتتجسد الصورة الأيقونية في الغلاف بكل تفاصيلها من رسومات وألوان وخطوط وتعابير خارجية لتصوغ للمتلقي مكونًا من مكونات النص الموازي إذ تربط الداخل والخارج والسابق واللاحق في سبيل توضيح وتعزيز العلاقة بين الحاف ومتن العمل المسرحي.

أما صورة الغلاف في مسرحية (عودة الفردوس) فقد ظهرت فيها صورة فتاة يظهر عليها ملامح الحسن والجمال، شعرها المسدل على كتفيها، وخداها المتوردان، وحور عينيها... كل ذلك قد أسهم في زيادة جمالها، تحمل في يدها اليمنى سكينا، وقد قبضت على شاب وألصقت ظهره إلى صدرها، ووضعت ذلك السكين على عنقه وكأنها قد عزمت على ذبحه والقضاء عليه، وذلك الشاب مستسلم لا يبدي حراكا، يرمي ببصره بعيدا، يظهر الحزن والأسى في عينيه، حاله كمن فقد شيئا ثمينا.

---

(1) التوراة الضائعة: 18

(2) المصدر السابق: 118، 119

فالصورة الأيقونية جسدت بوضوح روح المسرحية، وأبرزت الارتباط العميق بين العنوان والنص الداخلي فرسم الفتاة يرمز إلى اندونيسيا العظيمة تجسيدا لشعبها في كفاحه النبيل من أجل الحرية. وقد ظهرت الفتاة حاملة سلاحها، متقدمة إلى ميدان المعركة بإصرار لطرد المحتل البغيض، مما يعكس عزم الشعب على التحرر ونضاله الشجاع. أما الرجل المقبوض عليه فقد تجسدت فيه صورة الاحتلال الياباني الذي تم القبض عليه، فهو يقف مستسلما لا يبدي أي مقاومة، يرمي بنظراته بعيدا متحسرا على هزيمته أمام المقاومة الاندونيسية، والقبض عليه في ميدان المعركة وعودة البلاد الإندونيسية إلى أيدي أبنائها، فالمتلقي المبدع يستطيع أن يستشف فحوى المسرحية قبل الولوج إلى عمق المتن؛ وذلك من خلال قراءته لصورة الغلاف، وهذا يؤكد قوة العلاقة والترابط بين الداخل والخارج.

أما صورة الغلاف في مسرحية (مسمار جحا) فإن المتأمل يلمح فيها العناية بمساحة الصورة في إدراجها بشكل يبعث على الوضوح والغموض في آن واحد، مما يتشاكل على القارئ السهل الممتنع في التعبير عنها وتفسير كنهها، وهو الأمر نفسه بالنسبة لإخراج الخط والألوان، وهنا تبدأ الإيحاءات القريبة من خلال الصورة المباشرة المستمدة من أشكال مألوفة من عالمنا الطبيعي كرسم امرأة تظهر عليها آثار النعمة والراحة، قد تزينت بالحلي والجواهر، وتدلى بعض تلك الحلي على جبهتها، وأخرى في أذنيها، وعقد ثمين قد أحاط بجيدها، تصوب بصرها إلى مكان بعيد، وبالقرب منها شيخ ذو لحية طويلة قد كوّر عمامته وكوفيته على رأسه، وجثا على إحدى ركبتيه يبدو للناظر إليه أنه ذو هيبة ووقار وحكمة، صورته توحي بأنه قد وقع في همٍّ عظيم.

ولعل المتأمل يجد أن ثمة علاقة واضحة بين صورة الغلاف والمتن الداخلي في المسرحية، فالرسمة التي أظهرت المرأة بما يبدو عليها من ترف وراحة قد جسدت شخصية أم الغصن زوجة جحا التي عاشت حياتها تتقلب في النعيم، وتتمتع بكل ما تمليه عليها نفسها وهواها، وتسرف في الإنفاق إلى حد البذخ حتى أثقلت كاهل زوجها، وحمَّلته الديون والأثقال التي لم يقو على حملها، ونغصت عليه معيشته حتى أصبح يخافها ويلبي كل طلباتها خوفا منها واتقاء لشر لسانها، وهذا الحوار يجسد صورة الغلاف ويوضح العلاقة بينها وبين المتن الداخلي:

" أم الغصن: (تظهر على الباب باديا في وجهها الشر) هذا أنتَ قد عدتَ.

جحا: نعم ... الحمد لله ...

أم الغصن: على ماذا؟ على خيبتك؟ انتظر حتى ينصرف الضيوف من عندي. سترى ما أصنع بك (تخرج).

جحا: اللهم اكفني شرها بحولك وقوتك. من ذا يا ابنتي عند أمك؟

ميمونة: من ذا يجيء عندها غير الخاطبات؟ خاطبة تجيء وخاطبة تذهب"[1].

[1] مسمار جحا: 35

في حين تجسد رسمة الشيخ الحكيم شخصية قاضي القضاة جحا الذي استطاع بحكمته وحنكته أن ينتصر على طمع زوجته، وأن يخلص البلاد من سرطان الاحتلال البغيض. وفي هذه التعابير البصرية ربط قوي بين الداخل والخارج (الصورة والمتن) وتأكيد لقوة العلاقة بين النص الموازي والنص الحقيقي.

ونظرا لأن غلاف الكتاب يمثل هوية بصرية مميزة، فقد نجح في إقامة تواصل بصري مع القارئ قبل الدخول في النص ذاته، مما أتاح له فرصة لتكوين قراءة أولية عن المضمون العمل الأدبي، واستكشاف سماته وعلاماته وهويته الأساسية.

ولا يمكن أن تحقق صورة الغلاف هذا الألق والتميز وتأثيرها العميق في المتلقي إلا من خلال انسجام جمالي يجمع بين كافة عناصرها ومكوناتها سواء الخارجية أم الداخلية، وقد تجلى بوضوح في المسرحيات قيد الدراسة.

ونضم رأينا إلى ما ذهب إليه الباحثون في هذا المجال ـ ومنهم جميل حمداوي ـ بأن الصورة الغلافية الخارجية غالبا ما تشخص "القصد العام للمؤلف، وتختزل دلالات النص ومضامين العمل المعطى، وتستقصي مقاصدهما الذاتية والموضوعية، بعد تتبع مقاطع وفقرات ونصوص العمل المدروس"[1].

إن تأمل صورة الغلاف الخارجية للمسرحيات المدروسة وتفسيرها في سياق المتن الحوراي يكشف لنا بعمق عن أهم الدلالات الكامنة في النص المسرحي، من خلال بناء علاقة توافقية تتسم إما بالوضوح المباشر أو الرمزية العميقة.

المطلب الثاني: دلالة الألوان

تؤدي الألوان دورا بالغ الأهمية في حياتنا؛ فهي تحيط بنا في كل ما نراه ونتعامل معه، من الملابس والأثاث إلى النباتات. فقد حظي اللون بمكانة سامية في الثقافة العربية إذ تجذر ارتباطه الوثيق بالعالم المادي المحيط بالعرب، كما تم توظيف الألوان بذكاء في مناسبات مختلفة كالأعياد والمعارك وأعراس الزواج، لتعكس عمق الهوية وتؤكد التقاليد الراسخة، فضلا عن أن لها تأثيرا عميقا في التعبير عن الحالة النفسية للإنسان؛ إذ قد تكون بعض الألوان ملائمة لمناسبة معينة، لكنها قد لا تناسب مناسبات أخرى، "وبعضها يشعرنا بالدفء، وبعضها يظهر الحب، وبعضها يسبب الاكتئاب، وبعضها يشعر بالثقة في النفس"[2]. وقد ورد اللون في القرآن الكريم شارحا دلالته بالتصريح لا التلميح، يتضح ذلك في قوله تعالى: (قَالُوا ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّنْ لَنَا مَا لَوْنُهَا قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَاءُ فَاقِعٌ لَوْنُهَا تَسُرُّ النَّاظِرِينَ) [البقرة: 69].

وتُعدُّ دلالات الألوان في العمل المسرحي بمثابة لغة بصرية أساسية، تحاور المتلقي وتختبر قدرته على استكشاف أبعاد المعنى العميق للمسرحية. وتتنوع أساليب توظيفها بين الوضوح المباشر والإيحاء الرمزي، وقد تستخدم أحيانا لتمويه المعاني البعيدة والمتجددة، لتتفاعل مع اختلاف الزمان والمكان وتثري تجربة المتلقي بعمق أكبر؛ ولهذا كان "للألوان دلالتها ولغتها، فلم يعد اللون أمرا هامشيا أو مجرد لطخة من الصبغ

[1] شعرية النص الموازي: 122

[2] شعرية النص الموازي في شعر نزار قباني: 55

توضع على ثوب أو قرطاس، وإنما أصبح كل لون يرمز إلى عالم خاص من الرموز"[1]. وفي مسرحيات علي باكثير -قيد الدراسة- ارتأينا محاورة الألوان في أغلفة المسرحيات الصادرة عن مكتبة مصر، ولم نستطع العثور على أرقام الطبعات؛ لأن الناشر لم يحدد ذلك.

الألوان في أغلفة مسرحيات باكثير ودلالتها:

المتأمل في غلاف مسرحية (التوراة الضائعة) يلاحظ أنه قد اجتمعت مجموعة من الألوان فيه، وتنوعت بين اللون وإحدى درجاته، فاجتمعت على الغلاف خمسة ألوان مع مراعاة درجات لبعض الألوان دون اعتبارها من العدد السابق ذكره، فقد ظهرت خلفية الغلاف بدرجة اللون البني الفاتح الذي يدل على لون الأرض باعتبارها أصل كل شيء، فكانت الخلفية بمثابة الأرضية التي دارت فوقها الأحداث، كما دلّ اللون البني على "قوة شخصية الكاتب واستقراره وحزمه وخصوصية ذوقه، وشعوره بالواجب والمسئولية والالتزام، كما أن اللون البني يدل على النضج والقوة والأناقة"[2]، وقد تجلّى هذا اللون في أكثر من شي، فظهر على وجه المرأة وابنتها ليدل على قوة شخصيتهما ووقوفهما في وجه الرجل اليهودي ومجابهته حتى استطاعتا ثنيه عن يهوديته.

ثم برز اللون الأزرق الداكن بوضوح في تصوير شخصية السيد كوهين، متداخلا ببعض في تصوير من اللون الأبيض، في إشارة رمزية إلى النظافة الحسية والمعنوية والقوة والموثوقية، وهي سمات يرتبط بها هذا اللون، الذي يمثل لون السماء الواسعة والمحيطات العميقة، ويجذب الانتباه بتميزه. وقد اختار الرسام بحنكة وضع هذا اللون على شخصية المليونير اليهودي ليجعلها محور الاهتمام، مبرزا دوره في دعم الصهيونية العالمية، سواء عبر المال أم بوسائل أخرى قدمها لتعزيز أهدافها.

ثم جاء اللون الأحمر الذي تركز في جزء من وجه المرأة، ولباس ابنتها وابنها ليدلل على العتمة والحيرة التي عاشوها فترة من الزمن في بركان من التناحر بين الذات والآخر.. بين اعتناق الديانة المسيحية والضغط عليهم لاعتناق الديانة اليهودية.

وربما أن اللون الأحمر يرتبط بلون النار وهي مادة الشيطان فقد استعمل هنا للتعبير عن الغواية والشهوة الجنسية التي وقعت فيها الأم وابنتها مع أصدقاء وخلانٍ يهود كانوا يشرفون على تعريفهم الديانة اليهودية ويدلونهم على المقدسات، كما أن ظهوره على بعض الأجزاء من جسم المرأة وابنتها كالخدين والشفتين، دليل على استعماله كمادة للزينة والجمال، أو أنه استعمل رمزا للحياء والخجل البادي على وجهيهما بعد انكشاف أمرهما في ممارسة الرذيلة.

وقد تجلى اللون الأصفر الذهبي في الرسم دون حاجة للكلمات ليجسد ببراعة رمز الجمال والزينة والذوق الرفيع، فهو "لون كل غالٍ ونفيس، لون الذهب الذي تبحث عنه النساء ويكنزه الرجال، لون وجع الشمس

[1] العتبات النصية في الرواية الجزائرية المعاصرة: 122

[2] شعرية النص الموازي في شعر نزار قباني: 62

عند شروقها ووقت الغروب، ولون النحاس الذي يستخدم في أدق التكنولوجيا، ولون الثراء والغنى"[1] فقد ظهر في شعر المرأة المسدل على كتفيها وصدرها، ليدلل على الثراء والغنى التي تتمتع به زوجة المليونير اليهودي المستر كوهين.

أما غلاف مسرحية (عودة الفردوس) فإن الناظر فيه يجد نفسه أمام ألوان زيتية تقاربت بعضها في درجة اللون، واختلف بعضها فيه، فخلفية الصورة قد توشحت باللون الرمادي المشابه لسحب الدخان والغبار المتصاعد الذي يعلوه ألسنة اللهب المتقد المنبعثة من آثار الانفجارات، الأمر الذي يوحي للقارئ بأن الغلاف قد تحول إلى ساحة معركة حامية الوطيس، كما يجسد اللون الأحمر الأرجواني في أعلى الصورة تلك المواجهات التي اشتعلت فيها النيران وغلب فيها لون الدماء، وأرقت زوايا الأمكنة وأرعبت الكبير قبل الصغير، إنها صورة الموت المرعبة التي لا يُعبّر عنها سوى اللون الأحمر، فـ "اللون جزء من العالم المحيط بنا، وهو يلازمنا في حياتنا، ويدخل في كل ما حولنا في روعة بارعة لا يدركها إلا من أوتي إحساسا مرهفا ونفسا ذواقة وعقلا متدبرا في هذا الصنع البديع"[2].

فدلالة اللون الأحمر التي ترمز إلى النار وتؤشر على الاضطراب والثورة، ما انفكت تستقر عند معضلة التحول الجذري لمختلف الميادين الإندونيسية التي بدأت اقتصادية وقبل ذلك احتقان اجتماعي وسياسي منذ سيطرة الاحتلال الهولندي وأعقبه الاحتلال الياباني اللذَيْن أذاقا البلاد وأهلها شتى أنواع التعذيب وصنوف الاضطهاد.

وظهر اللون الأسود الفاحم في شعر المرأة والشاب لتعلن عن الحزن الذي تملكهما ... حزن المرأة التي جسدت إندونيسيا الكبرى على ما حلّ بها جراء الاحتلال البغيض، وحزن الشاب ـ الذي يجسد الاحتلال الياباني ـ على طرده وإخراجه مدحورا.

وفي غلاف مسرحية (مسمار جحا) باشرتنا ألوان متعددة قد مزجت ببعضها... ما يعني رمزيا الانحراف عن الحقيقة إذ أعطتنا انطباعا أوليا عن الغموض والضبابية المتجلية في المتن المسرحي، فاجتماع اللون الأرجواني الذي "يرمز للكهنوت والمَلَكية مع اللون البرتقالي الرامز للإثارة والنشاط والتوهج"[3]، يجسد خليطا من القوة والاستبداد والنرجسية الممزوج بالإثارة والحركة الدائمة التي تمارسها أم الغصن على عائلتها. وقد هيمن اللون البرتقالي المحمَّر على الغلاف الأمامي لهذه المسرحية إذ أصبح أرضية تموضعت عليها النصوص الموازية الأخرى، هذا اللون له دلالات عديدة فهو "مزيج من الأحمر والأصفر يحمل بعضا من القابلية العالية للرؤية"[4].

---

[1] شعرية النص الموازي في شعر نزار قباني : 67

[2] الدلالة والمعنى في الصورة: 32

[3] النص الموازي في الرواية الجزائرية، واسيني الأعرج أنموذجا: 179.

[4] اللغة واللون: 158

لقد مثل اللون البرتقالي تمازجا بين الأحمر والأصفر مشعًا بالطاقة والحيوية ويرتبط بغروب الشمس بلونها الدافئ المتوهج. هذا اللون يرمز للنقاء والإخلاص وكذلك يعتبر "اللون البرتقالي المحمر رمزا للأمانة والإخلاص"[1]. وهو الرمز الذي اتسم به بطل المسرحية (جحا) الذي أخلص لوطنه وأفنى حياته في سبيل رفعة أمته متجاوزا آلامه وأوجاعه مرارًا دون أن يصدر عنه أدنى شكوى أو أنين، لقد ارتبطت هذه التضحيات بغروب الشمس، التي ترخي شعاعها الأخير على الجميع بلا استثناء، فتنير قلوبهم رغم ما يعصف بها من هموم وأحزان. (جحا) هذا الذي تجرع مرارة السجن والعذاب، وواجه الطغيان بصلابة، مجسدا جانبا إنسانيا عميقا ينبض بالتفاني، وهكذا تبرز شخصيته من جهتين: الأولى تتعلق بواجبه نحو وطنه وأهله، والثانية بتضحياته الجسام في وجه الاحتلال، مانحا الوطن شعاع الأمل والخلاص.

ثم يتجلى دور اللون الأخضر القاتم في لباس قاضي القضاة، لون يريح العين ويعبر عن السلام، يجسده الرسام في شخصية لم تعادِ أحدًا سوى المحتل ولم تقف في وجه أحد غير المعتدي. أما المرشد الواعظ (جحا) فيرتدي ملابس فوقية رمادية، مشيرا بذلك إلى نضجه وعمليته وقدرته على تحمل المسؤولية؛ هذه الصفات تتجلى بوضوح من خلال ذكائه وتوظيفه الحيلة بأسلوب ممتع ومضحك لدحر المحتل عبر خدعة (المسمار) التي أجبرته على الرحيل عن وطنه. وعلى جانب آخر، فإن اللون الرمادي المتدرج من الأسود، يحمل في طياته أحزانا عميقة تنقل قلبه.

المبحث الثاني : العنوان واسم المؤلف: البنية والدلالة

المطلب الأول/ العنوان

يمثل العنوان واجهة دعائية للعمل الأدبي، تجذب القراء وتحثهم على الغوص في مضامينه وأفكاره. فهو يظهر للمتلقي بوصفه صورة واضحة متعددة الدلالات، تحمل في طياتها رموزا وإشارات تتسم بالرمزية، تفتح أمام القارئ آفاقا واسعة لفك شفرات النص والوصول إلى أعماق معانيه، وبهذا يصبح العنوان علامة لغوية وسيميائية تختزل جوهر النص، معبرا عن مضمونه بعمق وإيجاز كاشفا عن أبعاده الخفية.

وبالنظر إلى المفهوم اللغوي لكلمة (عنوان) يحيلنا إلى دلالات عديدة، ونقف على الأقرب منها إلى المعنى الاصطلاحي، وهو المعنى الأول لجذر (عَنَّ) بمعنى ظهر، وعرض أو اعترض، يقول ابن فارس: (عنّ) " العين والنون" أصلان، أحدهما يدل على ظهور الشيء وإعراضه"[2]، ثم ذكر معاني أخرى تدل على التقدم والظهور، فعنان السماء: ما ظهر منها للناظر إليها، والعَنُون من الدواب المتقدم في السير، إلى أن قال: "ومن الباب: عنوان الكتاب، لأنه أبرز ما فيه وأظهره"[3]، وهذا كله يوافقه بروز العنوان واعتراضه لنظر القارئ واهتمامه. وما يمكن الإشارة إليه أن أغلب المعاجم العربية أجمعت على أن العنوان يحمل مجموعة من الدلالات كمعاني القصد، والخروج، والظهور، الوسم، الاستدلال، الإفصاح، السمة، البيان، الأثر.

---

[1] الألوان، دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، دلالتها: 130

[2] مقاييس اللغة: 19.

[3] المصدر السابق: 20

أما في الاصطلاح: فقد وردت له تعريفات عدة منها الآتي: أن" العنوان بنية لغوية مختصرة تحمل دلالات متعلقة بالمتن الذي أطلقت عليه، قد تأتي مفردة أو مركبة، وقد تطور مفهومة من مجرد عنوان، إلى مفهوم البنية الواصفة، ثم العلامة الدالة، ثم توسع ليأخذ بُعد العتبة النصية، أو النص المحيط [1].

وهو أيضًا عبارة عن "المدخل الرئيس للعمارة النصية، إنه إضاءة بارعة وغامضة، باعتباره سؤالا إشكاليا، يتكفل النص بالإجابة عنه، فالعنوان يعلن عن طبيعة النص، ومن ثمة يعلن عن نوع القراءة التي يتطلبها هذا النص، إنه البهو الذي ندلف من خلاله إلى النص"[2].

أو "أنه مقطع لغوي أقل من الجملة يمثل نصا أو عملا فنيا "[3]، ومن حيث البنية فهو "ما يكون من جهة سياق ذاته، ومن جهة ثانية لا يتجاوز حدود الجملة إلا نادرا، وغالبا ما يكون كلمة، أو شبه جملة"[4]. وعند بسام قطوس: "العنوان نظام سيميائي ذو أبعاد دلالية، وأخرى رمزية"[5].

من هذا الطرح يتبين أن ثمة توافق بين المفهوم اللغوي والمعنى الاصطلاحي، وهذا ما ذهب إليه محمد فكري الجزار بقوله "أن هناك دلالات معجمية حافة بالدلالة الاصطلاحية، لخصها في معاني القصد والإرادة والظهور والاعتراض والوسم والأثر"[6]، وخلصنا أيضا إلى أن العنوان هو مجموعة من الرموز قابلة للتأويل هدفها إثارة المتلقي لفك شفراته.

ووفقا لعلاقة العنوان بالنص ومدى ارتباط بعضهما ببعض، يرى محمد مفتاح " أن دراسة العنوان لا بد له من مسلكين أو طريقين: أحدهما يسمى (القمعدة) أي ابتداء من (القمة/ العنوان)، وانتهاء إلى (القاعدة/ النص)، أو العكس وهو الطريق الآخر، ويسميه (القاعمة)، وإن كان يغلّب الطريقة الأخيرة لنجاحها في الكشف عن شفرات العنوان"[7].

ما نخلص إليه هو أن عتبة العنوان نالت اهتماما كبيرا، وبات من المتعارف عليه عند الدراسين والنقاد أنها مكون أساسي من مكونات أي عمل إبداعي وعامل مهم في تحديد توجهه ودلالاته، وفي تقديم أبعاد عميقة لقراءته، وهو بمثابة همزة وصل بين المتلقي والنص، وقد طال العنوان حقولا مختلفة أخرى، وفي هذا يرى يوسف الإدريسي أن العنوان: "صار موضوعا للِّساني والسيموطيقي وعالم النفس وعالم الاجتماع والمنظِّر للأدب والناقد بوصفه مقطعا أيديولوجيا"[8].

---

[1] العتبات النصية في الرواية الجزائرية: 101
[2] التحليل السيميائي والخطاب: 34
[3] معجم المصطلحات المعاصرة: 155
[4] العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي: 21
[5] سيمياء العنوان: 33
[6] العنوان وسيوطيقا الاتصال الأدبي: 21، 22
[7] ينظر: دينامية النص، تنظير وإنجاز : 72
[8] عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر: 61

العنوان في مسرحيات باكثير:

جاء العنوان في مسرحيات باكثير بارزا في خطه وفي رسمه، مما يعكس عناية المبدع في هندسته، حتى يواكب جمالية الأحداث ويرفع من جاذبيتها في اقتناص نهم القارئ، واستيفاء شروط الروح النقدية التي تستقيم مع العمل وتمنحه مكانة وترتيبا ضمن أعمال المسرحي خاصة، التي بدورها قد تزيد من مقروئية متونه، ومن جهة أخرى فهي مكملة ضمن المسرح العربي، الذي يحتفي بكل مولود أدبي جديد يسهم في إغناء المكتبة العربية، ولمقاربة بنية العنوان نتوقف عند أربعة أبعاد في الخطاب النصي له وهي: البُعدُ الصوتي، والبُعدُ المعجمي، والبُعدُ التركيبي، ومكان ظهور العنوان، ونوع الخط.

1-**البعد الصوتي** في العنوانات: البعد الصوتي ليس مجرد جمالية لغوية، بل يؤدي دورا في إيصال المعنى العميق للنص، وإثارة مشاعر محددة لدى المتلقي، ويبرز تجانس الأصوات وتكرار الحروف المتوازية أو المتباينة. إذًا البعد الصوتي هو جزء من الأسلوب الأدبي الذي يُستخدم بعناية لتحقيق مقاصد معينة في النص ويعد عنصرًا أساسيا لاسيما في النصوص التي تهتم بالتأثير العاطفي والدرامي على المتلقي. وبالنظر إلى عنوانات مسرحيات باكثير قيد الدراسة فنلاحظ الآتي:

في العنوان" **شيلوك الجديد**: حرف الشين في "**شيلوك**": حرف الشين هو حرف فيه همس وخشونة خفيفة، ويعطي إحساسًا بالغموض أو القوة غير المباشرة، مما يناسب شخصية "شيلوك" التي تستند إلى الدهاء والجشع المالي في القصة. استخدام هذا الحرف في اسم "شيلوك" يضفي طابعًا دراميًا على العنوان، مما يهيئ القارئ لموضوع معقد ومليء بالصراع.

حرف الجيم في "الجديد": يضيف طابعًا صارمًا ومؤثرًا في نهاية العنوان، فيربط بين اسم "شيلوك" التقليدي المعروف والشكل الجديد للمواقف أو الصراع المعروض في المسرحية، وحرف الجيم له نبرة صوتية حازمة، مما يعبر عن التحول أو التجديد في الصراع الذي قد يكون أقوى أو مختلفًا عما عهدناه.

فنجد التباين بين حرف الشين في (شيلوك) وحرف الجيم في (الجديد) تباين الأصوات هنا يعكس وجود صراع وتغيير إذ يبدو كما لو أن الحرفين يشيران إلى ثنائية بين القديم والجديد أو الثبات والتجديد ما يبرز الموضوع المتجدد للصراع الذي يطرح.

وتكرار حرف اللام يظهر في كلمتي "شيلوك" و"الجديد" مما يخلق تجانسا صوتيا بين الكلمتين حرف اللام يعطي إحساسا بنعومة الصوت، لكنه في هذا السياق يعبر عن غموض خفي في شخصيى شيلوك وظروفه.

فالتجانس اللغوي يظهر لنا من الإيقاع الصوتي "شيلوك" و"الجديد" بينهما انسجام صوتي يكمن في التلاعب بين اللغة والصوت والمعنى؛ إذ يربط بين إرث أدبي عميق "شيلوك" وبين تحديث دلالي معاصر "الجديد"، هذا التجانس يجعل العنوان محفزا للتأمل ومثيرا للاهتمام، خاصة في سياق الأدب الذي يستلهم الشخصيات الرمزية لإعادة إنتاجها في ضوء الواقع الحديث.

التوراة الضائعة: التكرار الصوتي لحرف التاء والألف: تكرار حرف التاء في التوراة والضائعة مع الألف الطويلة يُضفي نغمة منسابة وهادئة توحي بأجواء دينية وتأملية. هذه الأصوات الهادئة تناسب فقدان موضوع المسرحية الذي يتناول فقدان حقائق دينية وقيم مفقودة ما يعطي إحساسا بالضياع والحنين.

التوازن الصوتي بين كلمتي العنوان: حرف الألف الطويلة يعطي الكلمتين وقعًا يمتد فيخلق نوعا من الإيقاع البطيء مما يعكس رمزية الضياع واستمراريته، وكأنَّ الضياع في العنوان يتردد في الأفق.

إن التجانس هنا جاء من خلال العلاقة القائمة بين الكلمتين "التوراة" تشير إلى كتاب مقدس مما يعطي ثقلا تاريخيا ودينيا للعنوان، بل تعد جزءا من التراث الثقافي والإنساني مما يمنحها حضورا قويا. وكلمة "الضائعة" تضيف عنصر الغموض والضياع ما يولد تساؤلا حول السبب والكيفية.

"عودة الفردوس": الإيقاع الناعم من حرفي العين والفاء: حرف العين في (عودة) والفاء في (الفردوس) يعطيان جرسًا صوتيًا خفيفا أو هادئا، مع تكرار الألف الطويلة، مما يجعل العنوان يبدو منسابا ويعكس الرغبة في العودة أو الحنين، وهذا الإيقاع الصوتي يناسب الموضوع الديني المرتبط بالأمل والفردوس.

التجانس الصوتي بين (العودة) و(الفردوس) هذا التجانس يعزز فكرة الترابط بين الفعل(عودة) والمكان(الفردوس) ويخلق جرسًا متناغما يتناسب مع معاني السلام والأمل التي تحملها فكرة الفردوس في النص.

"مسمار جحا": البعد الصوتي في تكرار الميم في (مسمار) وحرف الجيم في(جحا) حرف الميم يعكس وقعا ثقيلا في كلمة مسمار مما يوحي بالثقل أو العبء الذي يحمله هذا المسمار مجازيًا. وفي المقابل حرف الجيم في (جحا) يعطي إحساسًا بالخفة والفكاهة، مما يعكس التناقض بين الموضوع الثقيل والشخصية المرحة.

فالتجانس في عنوان "مسمار جحا" ينبع من التكامل والعلاقة بين الكلمتين، فالمسمار ليس له قيمة رمزية لولا ارتباطه بـ"جحا" مما يبرز التكامل بين المكونين، فالعنوان يوحي بأن "المسمار هو أداة لتحقيق هدف أذكى أو أعمق، مما يعزز ارتباطه بالشخصية الرمزية لجحا، فالجمع بين "المسمار" بوصفه أداة يومية بسيطة والرمزية "جحا" ليحمل معنى طريفا ومألوفا فيحقق تأثيرا قويا لدى المتلقي.

خلاصة القول في البعد الصوتي من خلال عنوانات مسرحيات باكثير قيد الدراسة يظهر لنا باستخدام تجانس الأصوات وتكرار الحروف المتوازية أو المتباينة مما يعكس علي أحمد باكثير في عنوانات مسرحياته جوهر القضايا المعروضة في كل مسرحية، سواء أكان الصراع، الضياع، الأمل، أم السخرية.

2/ البُعدُ المعجمي: ويقصد به معرفة ودراسة المفردات المعجمية كما وردت في المعجم.

في مسرحية (التوراة الضائعة) يتكون العنوان من مفردتين: الأولى (التوراة)، والثانية (الضائعة)، ولكل مفردة معناها الخاص، لذلك وجب التعرف على كل منهما:

"التوراة: قال ابن منظور في لسان العرب: التَوْرُ: الرسول بين القوم، عربي صحيح، قال:

والتور فيما بيننا معمل يرضى به الآتي والمرسِل"[1]

وفي الصحّاح: يرضى به المأتي والمرسِل، وقال ابن الأعرابي: التورة: الجارية التي ترسل بين العشاق، وقيل: التور إناء يشرب فيه "[2].

الضائعة: في لسان العرب: الضيعة والضياع، الإهمال: ضاع الشيء يضيع ضيعة وضياعا، وفي حديث سعد: "إني أخاف على العنب الضيعة"، أي أنها تضيع وتتلف.

من هذا التعريف يرى الباحث أن هناك تلازمًا بين التور، الذي هو الرسول بين القوم، والتوراة التي هي الكتاب الذي جاء معه ليعلمه لقومه الذين أرسل إليهم، فالتوراة مأخوذة من التور، والتور هو الرسول المبعوث إلى قومه بملة معينة، وكما هو معلوم أن التوراة هي الكتاب السماوي الذي أنزل على نبي الله وكليمه موسى -عليه السلام- لينذر به قومه اليهود، فلما توفاه الله قاموا بتحريفه وتبديله في تلمودهم وأسفارهم وفقا لما يوافق أهواءهم.

ومجمل القول في "التوراة الضائعة" إن لغة المسرحية تتسم بمفردات دينية وتاريخية تتناول التوراة وقضية الحقائق الدينية المفقودة أو المغيبة، وقد تم اختيار المفردات بعناية لتعكس المعاني الدينية، مثل "النبوءات"، و"الأسفار".

أما مسرحية "عودة الفردوس" فقد جاء العنوان أيضا مركّبا من مفردتين إحداهما مكمّلة للأخرى، وكل واحدة منهما بحاجة إلى توضيح وبيان، فالعودة تعني الرجوع إلى نقطة الانطلاق أو مكان البدء أو المنتهى، "قال الجوهري: عاد إليه يعود عودة وعودا رجع، وفي المثل: العود أحمد، ومنه قوله تعالى: ﴿إِنَّهُ هُوَ يُبْدِئُ وَيُعِيدُ﴾ [البروج 13]. وقال سيبويه: تقول رجع عَوْدُه على بدئه، تريد أنه لم يقطع ذهابه حتى وصله برجوعه، وتقول: رجعت عودي على بدئي، أي رجعت كما جئت"[3].

وقد تكون العودة معنوية في العودة من السلب إلى الإيجاب، كالعودة من عمل سيء إلى آخر حسن، أو العودة من الظلمات إلى النور قال تعالى ﴿اللَّهُ وَلِيُّ الَّذِينَ آمَنُوا يُخْرِجُهُمْ مِنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّورِ وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَوْلِيَاؤُهُمُ الطَّاغُوتُ يُخْرِجُونَهُمْ مِنَ النُّورِ إِلَى الظُّلُمَاتِ أُولَئِكَ أَصْحَابُ النَّارِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ﴾ البقرة 257. أو العودة إلى الايمان بعد الشرك، وقد جاء بصيغة المصدر ليدل على أن العودة ثابتة في الحاضر وفي المستقبل. وقد تكون العودة إلى الأصل بعد غياب كما يقول المثل: الرجوع إلى الأصل فصيلة.

الفردوس: جاء في لسان العرب: الفردوس: "البستان، قال ابن سيدة: الفردوس الوادي الخصيب عند العرب كالبستان، قال الزَجّاجُ: والفردوس أصله رومي ولكنه عُرّب، وهو البستان، ومنه قوله تعالى: ﴿الَّذِينَ

[1] لسان العرب: 455
[2] مختار الصحاح: 70
[3] لسان العرب: 3157

يَرِثُونَ الْفِرْدَوْسَ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ﴾ [المؤمنون 11]. قال أهل اللغة: الفردوس أصله مذكّر، وإنما أُنّثَ بقوله تعالى: (هُمْ فِيْهَا)؛ لأنه عنى بها الجنة"[1].

والعنوان مقصود به عودة من الماضي إلى الحاضر، عودة من زمان إلى زمان وتقليب لليل والنهار، وهي عودة من زمن العبودية إلى زمن التحرر، وفيه بُعد ثوري يصبُّ في مجمله في التحول نحو الأفضل، كالعودة من مكان القحط والجدب إلى البساتين والحدائق.

نخلص للقول: إن (عودة الفردوس) تستخدم معجمًا يرتبط بالجنة والنقاء والأمل، حيث يتم التركيز على مفردات تعكس فكرة العودة إلى حال أفضل وأطهر، مثل "الفردوس"، "الخلاص"، و"العودة".

أما مسرحية (مسمار جحا) فالمسمار: قال ابن منظور: "السَمْرُ: شدُّك شيئا بالمسمار، وسَمَرَهُ يَسْمُرُهُ ويَسْمِرُهُ سَمْرًا، وسَمَّرَهُ جميعا: شدّه، والمسمار ما يُشَدّ به. وسمَرَ أعينهم أي أحمى لها مسامير الحديد ثم كحّلهم بها في حديث الرهط العُرنيين الذين قدموا المدينة فأسلموا ثم ارتدوا. والمسمار واحد مسامير الحديد، تقول: منه سمَرت الشيء تسميرًا، وسَمّرتُه أيضا"، والمسمار في هذه المسرحية يقصد به الدعوى أو الذريعة أو السبب الذي يدقه المستعمر في كل بلد ينزل فيه ليبرر بقاءه"[2].

جُحَا: قال الأزهري: جَحَّ الرجل إذا أكل الجُحَّ، قال: وهو البطيخ المشنّج، وقيل الجُحّ صغار البطيخ، والحنظل قبل نضجه واحدته جُحَّة[3].

ومن المعلوم أن"جحا شخصية ملء السمع، عاشت في الزمن القديم، وليس لنا منها إلا ما ينسجه الخيال، وقد نفد إلى سجف الماضي، مستهديًا إلى هذه الشخصية، بما خلفته كتب الأخبار من مُلَح ونوادر، منسوبة إلى سيد الفكاهة العربية الأصيلة"[4]

(مسمار جحا) التركيب الإضافي والبعد الحكائي له هو تعبير مأخوذ من التراث الشعبي العربي يرتبط بحكاية جحا الشهيرة حيث يستخدم المسمار كحيلة ليبقى على صلة بممتلكاته السابقة بعد بيعها، وهذا العنوان بحد ذاته يحمل دلالة قوية على استخدام الحيلة والتمسك بالسلطة أو النفوذ بأي وسيلة، وهنا يمكن للعنوان أن يوحي بأن المسرحية تتناول مواضيع مثل الحيلة أو الخداع والتمسك بمكاسب ضئيلة أو غير مشروعة بطرق ملتوية.

وعند التحول إلى مسرحية " شيلوك الجديد" لا نجد في المعاجم معنى واضحا لكلمة (شيلوك)، لكن يتضح من السياق المسرحي أنها شخصية يهودية تجسد دور مدير عام للأنشطة الصهيونية في فلسطين.

(الجديد) يشير هذا الجزء إلى أن هذا العمل ليس إعادة صياغة تقليدية للقصة الأصلية، (شيلوك في تاجر البندقية) بل هو تجديد للرؤية والمضمون ويمكن أن يعني "الجديد" إضافة عناصر معاصرة أو ثقافية

---

[1] لسان العرب : 3375

[2] ، مسمار جحا: 7

[3] لسان العرب: 547

[4] مسمار جحا: 6

تتناسب مع السياق العربي والإسلامي، أو تقديم منظور مختلف عن الصراع بين الخير والشر، أو بين المادة والروح.

وهذا العنوان "شيلوك الجديد" يعبر عن محاولة باكثير لإعادة تقديم هذه الشخصية في ضوء جديد، يتناسب مع الزمن والثقافة التي ينتمي إليها، قد تكون هناك إشارات داخل النص إلى التحولات المجتمعية أو الدينية التي تجعل من شيلوك الجديد شخصية معاصرة تواجه قضايا مشابهة وفي الإطار الأخلاقي والروحي نفسه الذي واجهه شيلوك في تاجر البندقية.

ومن ثم، فإن العنوان "شيلوك الجديد" يلمح إلى أن المسرحية ليست مجرد اقتباس من الشخصية القديمة، بل هي إعادة تصور وتحليل لها من خلال منظور باكثير الخاص، الذي يوازن بين القيم التقليدية والقيم المعاصرة، وبين الأسئلة الأبدية حول القوة والهيمنة والاستغلال.

ومن هنا يمكننا القول إن (شيلوك الجديد) تتميز هذه المسرحية بمعجم يجمع بين المصطلحات القانونية والاجتماعية التي تسلط الضوء على الصراع بين العدالة والقيم الاجتماعية. واختيار الكلمات في هذه المسرحية يعكس صراع المال والعدالة، واستخدام مفردات مثل "الربا"، "الدين"، و"التجارة" يوضح الخلفية الاقتصادية للصراع.

ما يمكن استنباطه من خلال البعد المعجمي في عناوين المسرحيات هو وجود تكامل بين الألفاظ، ينتج معنى موحدا وبنية متكاملة، وهذه العناية مقصودة من المؤلف ليحدث توافقا معجميا ودلاليا بين عتبة العنوان وبين مضمرات المتن المسرحي.

3/ البعد التركيبي:

إن أسلوب علي أحمد باكثير تميَّز بوضع عنوانات مسرحياته تميل إلى استخدام تراكيب لغوية تعزز من الدراما والصراع الداخلي والخارجي للشخصيات، فالعنوان لديه "لغة دالة لا تعتمد في تركيبها على قاعدة معينة، وغير مشروطة تركيبيا بشرط مسبق، وبالتالي فإن إمكانات التركيب التي تقدمها اللغة كافة غير قابلة لتَشَكُّل العنوان، دون أية محظورات، فيكون كلمة، ومركبا وصفيًا، ومركبًا إضافيًا، كما يكون جملة فعلية أو اسمية"[1]

وقد تميَّز باكثير بالتركيز على الجمل الاسمية؛ إذ تخفي هذه الصياغات الاسمية أكثر مما تظهر، وتتميز بحمولتها الدلالية المكتنزة التي تحمل القارئ على البحث في أبعادها المرجعية المختلفة مثل (التوراة الضائعة، عودة الفردوس، مسمار جحا، شيلوك الجديد)، فضلا عن الخيال، ومن ثمَّ الإحاطة بأسرار النص المختلفة، والوقوف على رموزه الأدبية، وتحديد العلاقة بين الدال والمدلول وسيميائية المدلول؛ لأن الاسم يمثل حقلا خصبا يتأثر فهم مدلولاته "باشتغال الذاكرة، واسترجاع النصوص والصور، سواء أكان بطريقة واعية أم غير واعية، الصاعدة في عمق التاريخ أو القادمة من الثقافة المحيطة" [2].

---

[1] مقاربة العنوان البنية والدلالة: 103

[2] نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال: 260

ومسرحيات باكثير الخاضعة للدراسة كلها ذات بنية اسمية محذوفة المبتدأ تقديره (هذه، وهذا) فنقول: هذه التوراة الضائعة، وهذه عودة الفردوس، وهذا مسمار جحا، وهذا شيلوك الجديد، فنلاحظ المكوّن الاسمي (هذه التوراة، هذه عودة، هذا مسمار، هذا شيلوك) يليه المكون الوصفي في (الضائعة، الجديد) والمكون الإضافي في (الفردوس، جحا) في صيغة مفردة معرّفة.

وكذلك عودة الفردوس، ومسمار جحا، فعودة ومسمار خبران مرفوعان بالضمة الظاهرة على آخرهما، مبتدآهما محذوفان تقديرهما: هذه عودة، وهذا مسمار، بينما مفردتي: الفردوس، وجحا اسمان مضافان إلى العودة والمسمار مجروران وعلامة جرهما الكسرة الظاهرة على آخرهما. وللاسمية القَدَح المعَلّى في بنية العنوان "حتى تكاد تكون الخاصية الأساس في العنونة"[1]، عند باكثير حيث التقرير والثبات "قصد تأكيد مضمون النص وتحقيقه نصيا"[2] .

ومن الاسمية والثبات إلى الحذف النحوي "حيث الفجوات النحوية تمثل شكلا لغويا موازيا لفجوات نفسية صادمة للمتلقي، مما يطرح مسألة الغموض الدلالي للعنوان، كما تطرح عناوين المحكيات الحداثية"[3] ، فالحذف يؤدي إلى الغموض، إذ يشير الحذف إلى التركيب، كما يشير الغموض إلى الدلالة، والعنوان نصٌّ فتحَ الباب واسعا على مصراعيه أمام قراءة متعددة الدلالات، وإن كان العنوان قد بخل بإشارات تحسم دلالته، وهذه ميزة العنوان الناجح"، إذ عليه أن يخبر وأن يبقى محدود الإخبار في الوقت نفسه"[4].

وعناوين المسرحيات التي نحن بصدد قراءتها يلاحظ أنها جمل اسمية لا ينقص حذف المبتدأ فيها من حضوره الضمني، إذ لا تفتقر كل جملة منها إلى اسم الإشارة المحذوف (المبتدأ) لتحقق حمولتها الدلالية بالنسبة للقارئ العادي فما بالك بالقارئ المتخصص، إضافة إلى أن وجودها قد يثقل الجملة ويؤدي إلى طولها بلا مبرر، وعلى حسب رأي الباحث فإن الحذف هنا جعل للعناوين إثارة مما أدى إلى تنشيط حاسة السؤال لدى المتلقي، إذ برغم الوضوح البنيوي الذي يميز البنية السطحية للعناوين عند القراءة الأولى إلا أن محاولة تشييد الدلالة يصطدم بمشكلة السهل الممتنع؛ لأن البنية السطحية لأي عنوان تفارق بنيته العميقة.

ونزعم أن التراكيب اللغوية في عنوانات المسرحيات تعكس أسلوب علي أحمد باكثير في اختيار العنوان فهو يميل إلى استخدام تراكيب لغوية تعزز من الدراما والصراع الداخلي والخارجي للشخصيات ويخلق نوعًا من التوازي التركيبي من خلال حوارات الشخصيات، إذ يتم استخدام تراكيب متوازية للتأكيد على ثنائية الخير والشر، العدالة والظلم، وهي تقنية تتضح خصوصًا في "عودة الفردوس" لتعزيز الصراع الداخلي بين

---

[1] العنوان في الأدب العربي: 35

[2] سيموطيقا العنوان: 660

[3] النص الموازي للرواية، استراتيجية العنوان: 92

[4] الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي: 113

الشخصيات، وكذلك يعتمد على لغة غنية بالمفردات القوية والتراكيب المتينة التي تخدم موضوعاته العميقة والمعقدة في هذه المسرحيات، مسلطًا الضوء على قضايا أخلاقية واجتماعية وسياسية تمس جوهر الإنسان والمجتمع.

4/ مكان ظهور العنوان ونوع الخط: للعنوان أمكنة خاصة يمكن أن يظهر فيها بعدما كانت في العصور السابقة غير محددة، فكان يعرف العنوان من خلال بداية أو نهاية النص، واستمرت هذه العملية لسنوات طويلة على هذا الشكل حتى تطورت وسائل الطباعة، وبعد ذلك يمكن أن يظهر العنوان في الأمكنة التالية:ـ مقدمة الغلاف ـ ظهر الغلاف ـ صفحة العنوان ـ صفحة العنوان المختصر[1].

وفي مسرحيات باكثير قيد الدراسة ظهرت العنوانات في الصفحة الأولى وهي صفحة الغلاف، وفي الصفحة الثالثة وهي صفحة العنوان، وقد ورد مرتبطا ببقية النصوص الموازية، وهذا التكرار إن دل فإنما يدل على مدى أهمية العنوان بالنسبة للقارئ، لأنها أول عتبة تواجه بصره وتفرض نفسها عليه.

والملاحظ في العنوانات أنها ظهرت في الجزء الأعلى من الغلاف فوق الصورة مباشرة، ما عدا مسرحية (مسمار جحا) التي كتبت أسفل صفحة الغلاف بالقرب من ظهر صورة قاضي القضاة، لإيصال رسالة إلى القارئ مفادها أن هذا المسمار مرتبط ارتباطا كليا بصاحبه، وقد كتبت جميعها بخط غليظ وواضح، وحجم كبير، وهذا للفت انتباه القارئ، وجاءت العناوين أكثر بروزا من النصوص الموازية المصاحبة لها(كاسم المؤلف، والمؤشر التجنيسي، ودار النشر) وهذا للاستحواذ على ذهن القارئ، وكل هذه التمظهرات التي جاء بها العنوان من خط غليظ وواضح، وكذلك موقعه الاستراتيجي أعلى الغلاف، كلها تعد بمثابة محفزات قرائية تساعد على استنطاق القارئ نحو المسرحيات المشار إليها لاقتنائها والغوص في محتواها.

وبالنظر إلى نوع الخط الذي كتب به عنوان كل مسرحية نجدها قد تباينت واختلفت ولم يلتزم المؤلف أو الناشر بنوع واحد، بل سلك في كل واحدة مسلكا آخر وكتب عنوانها بخط مغاير لعنوان المسرحيات الأخرى. ففي مسرحية (شيلوك الجديد) نجد العنوان مكتوبا بالخط الديواني الذي ترجع أصوله وابتكاره إلى الدولة العثمانية، وقد تمت تسميته بسبب استخدامه في كتابة النصوص والمنشورات وأوراق العمل داخل دواوين الحكومة و"كان هذا الخط في الخلافة العثمانية سرًّا من أسرار القصور السلطانية، لا يعرفه إلا كاتبه، أو من ندر من الطلبة الأذكياء، ثم انتشر في عصرنا"[2].

أما مسرحية (عودة الفردوس) فقد ورد العنوان مكتوبا بالخط الفارسي الذي يعد من أشهر أنواع الخطوط العربية، وسُمي بهذا الاسم نسبة إلى بلاد فارس، لأنه ظهر فيها في القرن الثالث عشر الميلادي، ومن مميزاته أنه يتميز بشكل جمالي مختلف، فضلا عن أنه واضح تماما وتسهل قراءاته[3].

---

[1] ينظر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة: 42

[2] تاريخ الخط العربي وآدابه: 102

[3] ينظر: أنواع الخط العربي وأشكاله، نقلا عن موقع المرسال

وفي مسرحية (مسمار جحا) جيء بالعنوان بخط الرقعة الذي يُعد من الخطوط العربية المشهورة التي بقيت إلى اليوم، ويستخدمها كثير من الكتاب والخطاطين؛ لبساطتها وسرعة الكتابة بها فهي "من أسهل الخطوط، وكل من أتقن خط الرقعة سهل عليه الخط الديواني (الهمايوني)، وقد اشتهر كثير من الخطاطين بخط الرقعة"[1].

أما مسرحية (التوراة الضائعة) فقد جاء العنوان فيها مكتوبا بخط الثلث الذي يعد أساسا لكل الخطوط العربية، ولا يمكن لأي خطاط أن يحوز هذا اللقب ما لم يتقن خط الثلث "ويعدّ خط الثلث من الخطوط الصعبة، ويعبّر عنه بـ(أبي الخطوط)، واستعمل الثلث لكتابة أسماء الكتب المؤلفة، وأوائل سور القرآن الكريم ، وبدايات أجزاء الكتب، وكتابة الألواح والآيات القرآنية"[2] .

واختيار هذا النوع من الخط، الذي يُكنى (بأبي الخطوط) في كتابة عنوان هذه المسرحية فيه لفتة تدل على العناية بهذه المسرحية ـ عنوانا ومتنًا ـ فالعناية بالعنوان رافقته عناية بالمتن الداخلي، فهذا الخط مقدس تكتب به أوائل السور القرآنية، والألواح، وكذلك الآيات القرآنية، وهذا توافق بين نوع الخط والعنوان (التوراة الضائعة) التي كان أكثرها مكتوبا في الألواح، كما قال الله تعالى حاكيا عن موسى عليه السلام: ﴿وَكَتَبْنَا لَهُ فِي الْأَلْوَاحِ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ مَوْعِظَةً وَتَفْصِيلًا لِكُلِّ شَيْءٍ﴾ [الأعراف: 145]، فالتوافق بين نوع الخط الذي كتب به العنوان وبين أفكار المسرحية يدل على الترابط بين البنية والدلالة.

وقد كتبت العناوين باللون الأسود، وقد جاء اللون الأسود ليحملنا إلى دلالات معينة فاللون الأسود؛ لأنه أكثر بروزا في المطبوع وأيسر للمطبعة. كما تجلى في المسرحيات -قيد الدراسة- أن الكاتب لم يضع العناوين وضعا اعتباطيا، بل إن ثمة علاقة تجمع بين النص والعنوان، فعندما يتأمل القارئ في عنوان مسرحية (شيلوك الجديد) مثلا تتبادر إلى ذهنه كثير من التساؤلات... من هو شيلوك هذا؟ وما دوره؟ كما توحي كلمة الجديد إلى أن هناك شيلوك قديم، وهنا يبدأ في الغوص في المتن الداخلي ليصل إلى إجابات لتساؤلاته.

المطلب الثاني: اسم المؤلف: بنيته ودلالته.

يشمل اسم المؤلف نصا موازيا مهما في مقاربة الخطاب الأدبي، فهو محدِّدٌ جوهري للنص وقيمته الدلالية، بالإضافة إلى أنه من الخطابات الضرورية المصاحبة للنص والمشكلة للغلاف الخارجي، فوجود اسم المؤلف على واجهة الغلاف يرشدنا إلى حق ملكية هذا العمل لصاحبه، وهذا الأمر سيزيل الكثير من الغموض على المتلقي عند استكناه مضمون النص والوقوف على مختلف أبعاده، "فلهذا لا يمكننا تجاهله أو تجاوزه، لأنه هو وحده من يثبت هوية الكتاب لصاحبه، وبه يحقق ملكيته الفكرية والأدبية، سواء أكان هذا الاسم حقيقيا أم مستعارا"[3] .

---

[1] تاريخ الخط العربي وآدابه: 102، 103

[2] ينظر: الخط العربي، نشأته وتطوره: 49

[3] عتبات جيرار جينيت: 63

ويعدُّ اسم المؤلف أحد الركائز الأساسية لأنه الجزء الأكثر أهمية في النص الموازي، ويرتبط معيار النص بشكل أساسي بالمؤلفين المعروفين بالكفاءة والجودة، ولذلك فظهور اسم المؤلف على واجهة الغلاف يجعله محميا من كل انتحال أو سرقة أدبية أو علمية.

ويلاحظ الباحثان أن اسم المؤلف ودرجة شهرته له دور مهم في تلقي العمل الإبداعي، لا سيما إن كان اسم المؤلف مقرونا بصورة فوتوغرافية له، فإن كان مشهورا فلا حاجة إلى ذلك؛ لأن شهرته تغني عن ذلك.

وقد ذهب جيرار جينيت إلى القول أن: "الاهتمام باسم المؤلف ينحدر من عمق أنثروبولوجي بعيد يتصل بحاجة المجتمعات الدينية الغربية إلى معاقبة الخطابات الانتهاكية، التي تخترق قطب المقدس والشرعي، لتنغرس بحكم قوتها الانتهاكية تلك، هذا ما جعل تقييم مثل هذه الخطابات، يحمل مؤسسة الأدب فيما بعد على الاهتمام بالمؤلف كطرف مسؤول عن نظام خطابه وقيمه"[1].

مما سبق، نخلص إلى أن عتبة اسم المؤلف محطة تمهيدية للتعامل مع العمل الإبداعي، ذلك أن اسم المؤلف له دلالات متعددة تثير المتلقي وتشحنه إلى تلقي هذا النص للوقوف على مكنوناته.

اسم المؤلف: علي أحمد باكثير غني عن التعريف فهو شاعر، وروائي، ومسرحي، أغرق الساحة الأدبية بمؤلفات ثرية في شتى قضايا الحياة الإنسانية، والملاحظ في معظم أعماله الأدبية، ومنها نماذج الدراسة كتابة اسمه الحقيقي بشكل مباشر وصريح، أي أنه دلَّ على حالته المدنية فذكر اسمه الحقيقي الذي يدلل على امتلاكه لهذه المؤلفات.

إننا من متابعتنا لأعمال باكثير الروائية والمسرحية على وجه العموم، والمسرحيات المدروسة في هذا الدراسة على وجه الخصوص نجد أن المؤلف يذكر اسمه على أعماله، ولم يقدم عليه وصفا له ككلمة (الروائي أو المسرحي أو الشاعر) وهذا يدل على أنه يعتمد على اسمه اعتمادا كبيرا في شهرة أعماله، في حين أن القارئ لاسم باكثير على واجهة الغلاف يسبح عقله مباشرة في قضايا الأمة بأنواعها الاجتماعي والسياسي والديني، فيأخذه الفضول لاقتحام هذا النص لقراءته والاستمتاع به، والوصول إلى كنه القضية التي يعالجها...

وقد لاحظنا أن الخط الذي كتب به اسم المؤلف في المسرحيات المدروسة هو الخط الفارسي الذي يتميز بشكل جمالي، وهو واضح وتسهل قراءته، ليوضح للقارئ جمال أسلوبه وتسلسل أفكاره ووضوح طرحه، فإبداعاته بمختلف أجناسها سهلة القراءة ليس فيها كثير غموض ولا تحتاج إلى تأويلات متعددة، كما أن توحيد الخط في النوع والحجم في المسرحيات الأربع فيه دليل على التكامل والترابط بينها.

وقد تصدّر اسم المؤلف باكثير صفحة الأغلفة المسرحية مخترقًا الفضاءات البيضاء والبنِّية والبرتقالية في المسرحيات المدروسة بكثافته السوداء الحادّة مصرحا بأن "المؤلف بارتفاع اسمه وتعاليه على تفاصيل الغلاف الأخرى هو مصدر هذه النصوص ومرسل إشاراته الإبداعية"[2].

---

[1] العتبات النصية في الرواية الجزائرية المعاصرة: 99

[2] ينظر: الدلالة المرئية: 59

إن اسم المؤلف (باكثير) يقف متربعًا على واجهة المسرحيات -قيد الدراسة- في الغلاف الخارجي، ولكنها لا تلزم مكانا واحدا، فقد وجد الباحثان أن بعضها قد شمخ برأسه في أعلى مكان في الصفحة كمسرحية (عودة الفردوس)، والبعض الآخر في وسطها كمسرحيتي (التوراة الضائعة، ومسمار جحا) وأخرى في أسفل صفحة الغلاف كمسرحية (شيلوك الجديد) ولا شك أن لكل منها دلالة ومعنى.

ففي المسرحية الأخيرة ظهر اسم المؤلف أسفل واجهة الغلاف على الجهة اليسرى تحت صورة المرأة بخط واضح متمايل أصغر حجما من الخط الذي كتبت به عتبة العنوان مما سمح لصورة الغلاف والعنوان بالبروز بشكل أكبر في غلاف المسرحية.

وهذا التموضع للنص الموازي لاسم المؤلف في أسفل صفحة الغلاف في هذه المسرحية يعطينا انطباعا بأن هذا العمل قد بلغ من الشهرة قدرًا لم يعد يحتاج فيه إلى إظهار اسم كاتبه أعلى الصفحة، وأن كل من اطلع على هذا العنوان يعرف بديهيا أنه من عمل باكثير، فارتباط اسم المؤلف بالعمل جعل منه موضعا للتأخير.

ثمة تأويل آخر لوضع اسم المؤلف أسفل الغلاف، وهو أن الكتاب ربما يكون من الطبعات القديمة التي لم يكونوا يهتمون فيها باسم المؤلف، فوضعه في أعلى الصفحة أو أسفلها لا فرق بينهما، كما جُعلت صورة الأيقونة التي تحتل الجزء الأكبر من الغلاف موضعا لشدِّ انتباه القراء بوصفها علامة سيميائية مهمة في العمل الأدبي، الأمر الذي جعل المؤلف يضطر إلى تأخير الاسم ويجعله أسفل الصفحة.

أما مسرحية "عودة الفردوس" فقد كتب اسم المؤلف في أعلى واجهة المسرحية فوق صورة الغلاف؛ لأن "وضع الاسم في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل، لذلك غلب تقديم الأسماء في معظم الكتب الصادرة حديثا في الأعلى"[(1)]، وهذه منزلة تمسكت بها الذات المبدعة لعلي باكثير في معظم أعماله الإبداعية، معلنا بذلك الحضور شبه المستمر في أعلى الصفحة عن وجوده وسلطته على النص الإبداعي معتدا بنفسه ذاتا قائمة باستقلاليتها المرجعية والفكرية، وهذا ما نلاحظه في هذه المسرحية، فقد أعلن فيها الكاتب حضور اسمه في أعلى صفحة الغلاف الأمامي مخترقا الفضاء البني بكثافته السوداء الغليظة، مما أكسبه رونقا وجمالا.

كما يتضح من كتابة اسمه أعلى الغلاف حالة الشموخ والصمود وعدم الانكسار التي يعيشها الكاتب رغم المحن والابتلاءات التي تعرض لها، كما أن هذا الوضع ربما يعكس حالة الشعب، فهو لا يزال صامدا متصدرا للمشهد بالرغم من احتلال أرضه واستغلال خيراته، وامتهان كرامة مواطنيه، وهذا ما يؤكد الترابط القوي بين اسم المؤلف والمتن الداخلي للمسرحية.

أما مسرحيتي "التوراة الضائعة، ومسمار جحا" فقد تربع اسم المؤلف في وسط صفحة الغلاف على يسار الأيقونة معلنا بذلك الوسطية والاعتدال التي ينتهجها المؤلف في طرحه لقضايا أمته ممتثلا قول ربه

---

(1) تداخل النصوص في الرواية العربية: 60

عز وجل: ﴿وَكَذَلِكَ جَعَلْنَاكُمْ أُمَّةً وَسَطًا لِتَكُونُوا شُهَدَاءَ عَلَى النَّاسِ وَيَكُونَ الرَّسُولُ عَلَيْكُمْ شَهِيدًا﴾ [البقرة 143]، ويجسد هذا التوسط لاسم المؤلف عدم جنوحه إلى العلو والتطرف في المشاهد والمواقف التي يعالجها في مختلف القضايا المجتمعية والسياسية والدينية، وكذلك عدم انحداره إلى الحضيض واستسلامه وانهزاميته، بل يقف موقف المتوسط حيث لا إفراط ولا تفريط.

في حين أن كتابة اسم المؤلف بشكل متمايل كأنَّه خُطَّ باليد، فيه دلالات موازية لإخراجه في هذا التمايل بين معنى تبعية الخط للوضع المضطرب والمتمايل الذي كان يعيشه الشعب الفلسطيني في مسرحية التوراة الضائعة، والحراك الثوري الذي شهدته البلاد في مسرحية "مسمار جحا" وعاشته مدة من الزمن حتى نالت استقلالها بخروج المحتل ونزع مسماره، والنضال المسلح الذي سلكه الإندونيسيون حتى نالوا تحررهم.

فكتابة اسم المؤلف باللون الأسود في جميع المسرحيات قد تحمل دلالات رمزية، إذ يعد اللون الأسود رمزا للقوة والجدية والرسمية مما يعكس هيبة الكاتب وأهمية رسالته المسرحية وقد يعبر أيضا عن الغموض أو العمق الفكري، مما يجذب انتباه القارء ويعطي العمل صبغة فكرية.

في حين تتغير الخلفية من مسرحية لأخرى، ففي مسرحيتي "شيلوك الجديد" و"التوراة الضائعة" كتب اسم المؤلف باللون الأسود على خلفية بيضاء، وهنا يظهر توظيف فكرة المسرحية مع خط اسمه والعنوان، ليرسل لنا مدلولات الضدية في تشكيل روح الإنسان بين عدة ترددات فكرية وعقائدية تؤثر في تكوين شخصيته وفي نمط عيشه، وتؤثر حتى في خط اسمه، وهي الثنائيات التي تركّز بناء الكون على أطرافها بين الخير والشر، وبين الهداية والضلالة وغيرها.

وهذا التنوع في اختيار وضعية اسم المؤلف في المسرحيات المدروسة تبرز قيمة المبدع في التعريف بنتاجه الأدبي، لاستظهار القيمة الإشهارية التسويقية للإبداع في أول لقاء غير مباشر مع المتلقي، ولبناء علاقة قرائية مبدئية يتسنى له من خلالها الدخول في نهج بالمصاحبة في تقبل أفكاره الإبداعية ومشاركتها، خاصة أنّ القارئ يروق له معرفة اسم المؤلف وقيمته الأدبية والفكرية حتى يستأنس بظله في اكتشاف العوالم القريبة والبعيدة لمجريات الأحداث الدرامية.

وبالرغم من ظهور بنية اسم المؤلف على واجهة الأغلفة بشكل لافت لاحظنا اختفاءه عن أنظار المباشرة في بعض المواطن في المتن، واختياره التواري عن الإفصاح عن رأيه في كثير من المواضع، وترك فجوات شاغرة، وتجاوز كثير من الأحداث التي ينبغي أن تذكر، كل ذلك ليترك المجال للقارئ في مساحة واسعة في طرح رأيه وردم الفجوات وإضافة محتوى يمنح العمل رونقا وجمالا، فالمتلقي منتج آخر للنص.

وتتجلى الصورة مكتملة بين اسم المؤلف مع الرسم العام للغلاف، فلم يخرج اسم المؤلف في تلوينه عن اللون العام للغلاف، فقد جاء في كل المسرحيات المدروسة بلون أسود مائل، وهذا السواد هو دلالة على الحزن والقهر الذي خيم على الشعبين الفلسطيني والإندونيسي مدة سنوات احتلالهما، كما أن قراءة اسم المؤلف لن تكون معزولة عن بقية النصوص الموازية المحيطة به كالعنوان والمؤشر التجنيسي وصورة الغلاف، وهذا يؤكد على البنية الموحدة والترابط الكامل بين كل هذه النصوص.

خاتمة

في ختام هذه الدراسة يمكننا أن نقول: إن النصوص الموازية هي العتبات المحيطة بالعمل الأدبي، وتعد بمثابة المكملات للنص وبدونها يكون العمل ناقصا، بمعنى أنها جسر يربط بين القارئ والعمل، وهي المسلك الأساسي للولوج إلى عالمه، لذلك شغلت النصوص الموازية حيزا كبيرا من اهتمام النقاد لأهميتها القصوى في عملية التلقي، واستنادا إلى ما سبق التطرق إليه من النصوص الموازية الخارجية في مسرحيات باكثير قيد الدراسة، ويمكن تلخيص أبرز النتائج التي تم التوصل إليها فيما يأتي:

- أن النصوص الموازية الخارجية تعد بمثابة مفاتيح تُمكن القارئ من فك شفرات النص، ومن خلالها تتشكل رؤية أولية لدى المتلقي.

- أسهمت النصوص الموازية في مسرحيات باكثير في بناء فضاء موازي أضاف لها بعدا جماليا ورمزيا.

- أظهرت صفحات الغلاف تكوينات مختزلة تحمل صورا رمزية وعناصر بصرية تعكس مضامين المسرحيات وألوانها الدلالية.

- لعب العنوان الرئيس دورا حيويا في جذب القارئ محققا انسجاما بين النص المبدئي ومضامين العمل.

- أظهر اسم المؤلف ارتباطا وثيقا بين النص الموازي والعمل الأساسي مما عزز من الأبعاد الإيجابية في التلقي وفي عملية جذب القارئ، كما يُعدُّ نصا موازيا يربط العمل بمؤلفه. وبذلك يمكن التأكيد على أن النصوص الموازية لا تعمل فقط بوصفها إطارا يحيط بالعمل الأدبي بل تسهم في خلق تجربة متكاملة تُبرز المعاني وتثري التفاعل مع النص.

المصادروالمراجع

المصادر

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

باكثير، علي أحمد، التوراة الضائعة، مطبوعات مكتبة مصر، سعيد جودة السحار وشركاه.

- شيلوك الجديد، مطبوعات مكتبة مصر، سعيد جودة السحار وشركاه.
- عودة الفردوس، مطبوعات مكتبة مصر، سعيد جودة السحار وشركاه.
- مسمار جحا، مطبوعات مكتبة مصر، سعيد جودة السحار وشركاه.

المراجع

الإدريسي، يوسف، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2015م.

الألوسي، عادل، الخط العربي، نشأته وتطوره، مكتبة الدار العربية للكتاب، ط1، 2008م.

أنواع الخط العربي وأشكاله، 2سبتمبر، 1919، نقلا عن موقع المرسال https//www.almrsal.com/post/866120

بلعابد، عبد الحق، عتبات، جيرار جينيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م.

بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989م.

بو طيب، عبد العالي، آليات الخطاب الإشهاري: الصورة الثابتة أنموذجا، مجلة علامات، المغرب، العدد 18، 2002م.

الجحمري، الحجمري، عبد الفتاح، عتبات النص البنية والدلالة، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996م.

الجزار، محمد فكري، العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د. ط، 1998م
حليفي، شعيب، النص الموازي للرواية، استراتيجية العنوان، مجلة الكرمل، قبرص، العدد 46، 1992م
حماد، حسن محمد، تداخل النصوص في الرواية العربية، بحث في نماذج مختارة، الهيئة المصرية للكتاب، د. ط، مصر، 1997م.
حمداوي، جميل، شعرية النص الموازي، مقال رقمي، شبكة الألوكة، ط1، 2014م.
حنينة، طبيش، النص الموازي في الرواية الجزائرية، واسيني الأعرج أنموذجا، أطروحة دكتوراه من جامعة باتنة، الجزائر، 2015، 2016م.
الرازي، محمد بن أبي بكر، مختار الصحاح، مكتبة لبنان، بيروت، د. ط، 1989م
سعدية، نعيمة، التحليل السيميائي والخطاب، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2016م.
شريف، محمد شريف، شعرية النص الموازي في شعر نزار قباني، قصيدة بلقيس، ط، 2021م.
صبطي، عبيدة، وبخوش، نجيب، الدلالة والمعنى في الصورة، دار الخلدونية، الجزائر، ط1، 2009م.
الصفراني، محمد، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، (1950. 2004) النادي العربي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2008م.
عبيد، كلود، الألوان، دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، دلالتها، مراجعة وتقديم د/محمد حمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
العلاق، جعفر، الدلالة المرئية، دار الشروق للنشر والتوزيع، 2002م.
علوش، سعيد، معجم المصطلحات المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، م.
عمر، أحمد مختار، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1997م.
عويس، عويس، محمد، العنوان في الأدب العربي: النشأة والتطور، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، 1988م.
العيد، سلامي، العتبات النصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، أطروحة دكتوراه، جامعة يحيى فارس بالمدية، الجزائر، 2021م.
ابن فارس، مقاييس اللغة، تح: محمد عبد السلام هارون، دار الفكر، ج4، د. ط، 1979م.
فخري، حسين، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، الدار العربية للعلوم، ناشرون، الاختلاف، الجزائر، 2007م.
الفلّاح، نعيمة محمد، مقاربة العنوان البنية والدلالة، مجلة السائل العلمية المحكمة، السنة الثالثة عشرة، العدد 21، سبتمبر 2019م.
قطوس، بسام، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001م.
الكردي، محمد بن طاهر، تاريخ الخط العربي وآدابه، المكتبة التجارية الحديثة بالسكاكيني، مكتبة الهلال، ط1، 1939م.
مبروك، مراد عبد الرحمن، جيوبوليتيكا النص الأدبي: تضاريس الفضاء الروائي نموذجا، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002م.
مفتاح، محمد، دينامية النص، تنظير وإنجاز المركز الثقافي العربي، ط2، 1990م.
مكرسي، مكرسي، مونيه، تحديد البدايات الأساسية للصورة، مجلة فتوحات، جامعة خنشلة، الجزائر، المجلد2، العدد3، جوان، 2016م.
ابن منظور، جمال الدين، لسان العرب، دار الكتب العلمية، ج4، بيروت، ط1، 2003م.
يحياوي، رشيد، الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 1998م.

ملحقات البحث -صور الغلاف للمسرحيا